



CLASSIQUES
GARNIER

CARNAILLE (Camille), *Le Jeu des émotions dans la littérature française médiévale. Du beau au faux semblant*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15161-6](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15161-6)

Publié sous licence CC BY 4.0

Le Jeu des émotions
dans la littérature française
médiévale

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue
par le Fonds national suisse de la recherche scientifique

Camille Carnaille

Le Jeu des émotions dans la littérature française médiévale

Du beau au faux semblant

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2023

Camille Carnaille est postdoctorante associée aux universités de Bruxelles et de Genève dans le cadre du projet de recherche « Canoniser les sept sages de Rome ». Elle s'intéresse aux dynamiques émotionnelles dans la littérature médiévale, aux modèles comportementaux auxquels elles répondent, aux questions de performance et de mensonge qu'elles peuvent poser.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-15159-3 (livre broché)
ISBN 978-2-406-15160-9 (livre relié)
ISSN 2490-8460

PANORAMA HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE DES ÉMOTIONS MÉDIÉVALES

PRÉLUDE

Le champ d'étude des émotions connaît depuis une vingtaine d'années un large succès dans toutes les disciplines qu'il peut convoquer, des sciences psychanalytiques et neurobiologiques à la philosophie et à l'histoire surtout. L'époque médiévale n'a pas été oubliée dans ce mouvement d'appropriation de l'histoire des émotions. Un nombre toujours plus important d'historiens se sont penchés sur cette entité significative des dynamiques et réalités médiévales. Le développement de la recherche historique a aussi offert un tremplin à une réflexion littéraire autour des émotions mises en scène dans les textes du Moyen Âge. Une telle approche, si elle a jusqu'à présent fait moins d'émules que celle qui a été proposée dans le champ historique, revêt de grands intérêts. Loin du détail narratif auquel on a eu tendance à la cantonner, l'émotion témoigne de logiques essentielles de l'analyse littéraire, propres à la trame du récit, aux ambitions auctoriales ou au genre littéraire dans lequel elle s'inscrit. L'émotion révèle et opère ainsi à une échelle souvent bien plus vaste que celle de la précision narrative. Elle se construit à la lueur de codes spécifiques, qui viennent redoubler ceux qui l'entourent déjà au niveau sociétal, au-delà de celui que porte lui-même le langage qui vient la manifester.

C'est à la croisée de ces influences que nous approcherons, au fil de cette étude, l'objet émotionnel dépeint dans la littérature française médiévale et les jeux auxquels il y est soumis. Nous voudrions observer les enjeux auxquels l'émotion vient répondre dans ce triple contexte

de mise en scène et surtout les manipulations auxquelles elle doit se prêter pour y parvenir. Les jeux dans lesquels les émotions peuvent s'intégrer nous paraissent symboliques de dynamiques particulières. Ils se rattachent à tout un modèle affectif et comportemental révélateur du système idéologique médiéval et de celui construit dans les textes qui les dépeignent. Ils illustrent l'importance conférée au corps et aux apparences, dans l'expression des émotions comme dans le rapport obsédant à la sphère publique qui anime la société médiévale, et le débat qu'une telle considération de leurs symptômes physiques sous-tend dans la représentation des émotions entre corps et âme. Ils jouent aussi de la tension indissoluble entre vérité et mensonge questionnée tout au long du Moyen Âge, selon des paramètres qui s'avèrent très proches de ceux de l'émotion elle-même. Ils permettent ainsi de repenser l'association entre manifestation corporelle et sincérité et d'interroger sur cette base les codes d'expression de l'émotion sous leurs facettes multiples des normes culturelles, de l'impératif d'intercompréhension, mais aussi du risque d'hypocrisie. Nous souhaiterions de cette manière tenter de mieux appréhender l'entité émotionnelle dans la littérature médiévale, en cerner les particularités, les effets et les ressorts dans la perspective ludique, si ce n'est feinte, dans laquelle elle peut s'intégrer.

Les analyses que nous voudrions livrer au fil de cette étude doivent beaucoup aux analyses nombreuses et si enrichissantes qui ont été proposées jusqu'à présent dans tous les champs d'étude de l'émotion. Notre exposé débutera par une présentation des bases de réflexion qui se sont révélées essentielles à l'élaboration de notre propre perspective de recherche. Nous nous attacherons dans un premier temps à un relevé historiographique qui nous permettra d'explorer les conceptions diverses développées autour de l'émotion, toutes disciplines confondues. Nous pourrions nous arrêter sur les notions et les théories les plus marquantes de l'historiographie des émotions, mais surtout sur celles qui pourraient s'avérer les plus pertinentes pour notre analyse. Ce panorama des études consacrées aux émotions, médiévales avant tout, pourra nous fournir de nombreuses pistes de lecture, de multiples indications et références à l'histoire des émotions, à ses principaux tournants et phénomènes. Elles auront été des guides précieux dans notre approche de l'instance affective, dans l'appréhension des difficultés qui l'entourent et des solutions indispensables à son étude. Nous orienterons bien vite notre propos dans

la direction la plus porteuse pour nos propres recherches, par le biais des études historiques surtout et littéraires plus encore bien sûr. Si elles restent plus rares encore que celles qui relèvent d'autres champs disciplinaires de la médiévistique, elles témoignent déjà de dynamiques essentielles à notre appréhension du jeu des émotions. Nous pourrions affiner la compréhension de notre sujet d'analyse à la lueur d'études peut-être plus connexes à la réflexion sur les émotions elles-mêmes, dédiées aux problématiques corporelles et rusées qu'elles peuvent aussi impliquer dans ce contexte. Le grand dynamisme de la recherche autour des émotions médiévales aura été autant un atout qu'une gageure. Il nous aura permis de gagner en efficacité dans la prise en compte des paramètres essentiels d'une telle analyse, mais il nous aura aussi imposé de restreindre notre perspective de travail. Nous aurions pu gagner à consulter plus largement les études développées dans le champ historique hors de la période médiévale, ou dans la discipline de l'histoire de l'art par exemple, elle aussi riche en analyses d'une grande finesse de l'instance affective, ou encore dans les littératures d'autres horizons linguistiques ou chronologiques. Face à la masse bibliographique qu'il convenait d'intégrer pour inscrire nos réflexions dans ce champ de recherche, nous avons dû nous limiter aux études qui correspondaient le mieux aux thématiques que nous avons nous-même décidé d'interroger. Le corpus d'analyse sur lequel nous sommes arrêtée n'a fait que renforcer cette exigence, par son ampleur et par l'ampleur bibliographique qu'il dictait lui aussi. Ces choix présentent naturellement des faiblesses certaines, mais ils révèlent surtout toute la richesse du champ d'étude des émotions que nous avons ainsi voulu circonscrire en introduction de nos propres réflexions.

À la lueur des références indispensables, mais aussi des résultats manifestes déjà produits dans l'étude des émotions médiévales, s'ajoute la question de sa terminologie. Une telle réflexion s'avère essentielle à l'appréhension de l'instance affective comme objet d'analyse. Elle permet surtout d'éclairer, si ce n'est de combler, le fossé entre les systèmes de représentation contemporains et médiévaux de l'émotion. Elle servira en outre de base de réflexion méthodologique. En accord avec les nombreux appels lancés dans ce sens¹, nous voudrions fonder notre

1 Tels que ceux de Jean-Claude Schmitt, de Barbara H. Rosenwein, mais aussi de nombreux autres spécialistes historiens et littéraires des émotions, que nous citerons dans notre exposé, voir p. 29.

compréhension de l'émotion dans le vocabulaire et les définitions qui en sont proposées à l'époque médiévale. La perspective littéraire qui est la nôtre dicte la plus grande proximité avec les textes médiévaux, leur analyse ne pourrait trouver meilleur appui que l'étude du lexique qui y met en scène l'émotion et les sources, même si parfois implicites, qui les influencent. Ainsi, cet exposé terminologique servira de transition entre cette première réflexion épistémologique et celle que nous souhaitons dédier aux théories médiévales des émotions.

La présentation des théories médiévales des émotions offrira une base de réflexion solide et adéquate à notre analyse des jeux qui peuvent les entourer. Nous n'y consacrerons cependant qu'un exposé assez succinct. Notre objectif n'est pas de livrer un tableau détaillé de la conception de l'émotion chez les penseurs, philosophes et théologiens influents au Moyen Âge, mais simplement de poser les fondements de nos réflexions à venir. Cette présentation prétend avant tout offrir un tremplin vers nos analyses de la notion émotionnelle, en centrant avant tout notre propos sur la perception des affects et les prescriptions qui s'y rapportent. Nous en reviendrons pour ce faire aux grands philosophes antiques dont les réflexions imprègnent le système de pensée médiéval. Nous pourrions ensuite observer le poids des représentations chrétiennes dans la considération de l'instance affective, d'abord chez les Pères de l'Église qui en posent les premiers jalons, puis chez les penseurs les plus influents du Moyen Âge. Nous pourrions mesurer l'importance de la pensée affective développée aux alentours du XII^e siècle tant dans les monastères que dans les universités qui viennent s'en faire l'écho. Nous percevrons ainsi l'obsession de contrôle qui pèse sur l'instance affective, avec toutes les implications qu'elle peut avoir dans la mobilisation et dans la manifestation des émotions que nous voudrions interroger dans leur mise en scène littéraire.

À la lumière de ces avertissements et de ces lignes directrices, nous pourrions fonder notre propre compréhension de l'objet d'étude, vaste, pluri-forme, voire ambigu, de l'émotion médiévale. Nous voudrions sur ces bases mettre en exergue nos propres objectifs de travail, les lignes d'influence essentielles de notre réflexion et ses objets exacts. Nous pourrions ainsi présenter de manière plus explicite les ambitions de cette étude du jeu des émotions, ensuite le corpus auquel elle s'est dédiée et finalement ses logiques de construction tout au long des six chapitres qui la constituent.

APPROCHES DES ÉMOTIONS MÉDIÉVALES

PANORAMA HISTORIOGRAPHIQUE

L'étude des émotions a sa propre histoire, révélatrice des points de tensions qu'elle cristallise et de ses enjeux. Elle connaît un long préambule, rythmé par un changement radical de représentation, essentiel à son appréhension dans le champ historique puis littéraire. Suivant l'exemple des historiens des émotions, nous voudrions rapidement revenir sur ces premières phases d'appropriation scientifique de l'émotion, mais nous nous concentrerons surtout sur les avancées notables des dernières années dans le domaine de la médiévistique en particulier. Cette présentation historiographique sera l'occasion de nous situer dans le champ de recherche riche et fructueux des émotions médiévales. Nous pourrions ainsi mieux définir nos propres objectifs et mettre en exergue les outils qui ont été développés et qui pourront nous aider à les poursuivre au mieux.

Une première phase de réflexion autour des émotions médiévales se formule déjà au début du xx^e siècle, dans les ouvrages incontournables de Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge* (1919), et de Norbert Elias, *Le processus de civilisation* (1939). Ceux-ci proposent une conception dite hydraulique des émotions, comprises comme un flux incontrôlé et irraisonné. On la retrouve encore chez le philosophe Robert C. Solomon (2007). Cette théorie témoigne d'une attention certaine accordée au Moyen Âge, que Norbert Elias dépeint comme l'enfance de l'humanité, située hors de tout contrôle de la raison, en amont de ce qu'il nomme la civilisation. Elle se fonde donc sur une opposition entre raison et émotion qui fut longtemps – et qui le reste encore par bien des aspects – influente. Mais en naturalisant et reléguant l'émotion à un rang inférieur, elle empêche toute réelle approche de l'émotion comme objet historique.

Un changement de paradigme² s'opère aux alentours des années 1950-1960. L'évolution tient avant tout à la remise en cause de la

2 La formule est de Damien Boquet et de Piroška Nagy : D. Boquet et P. Nagy, « Pour une histoire des émotions. L'historien face aux questions contemporaines », dans *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, dir. D. Boquet et P. Nagy, Paris, Beauchesne, 2008, p. 15-52, ici p. 20.

dichotomie entre raison et émotion. L'impulsion en est donnée par les neurosciences qui démontrent l'enracinement des émotions dans le cerveau. La réflexion s'articule alors autour de deux courants, cognitiviste d'une part et constructionniste de l'autre. La psychologie cognitiviste, développée dès les années 1960 et menée à son apogée dans les années 1980, propose un schéma de l'émotion comme un processus à l'origine de connaissances et dès lors de décisions. L'émotion se voit investie d'une valeur proactive et tout aussi influente que la raison, qui n'est plus l'unique source de réflexion et d'action. De son côté, la théorie socio-constructionniste, élaborée dans les années 1970-1980 par les anthropologues, s'attaque au présupposé universaliste. Elle défend la part culturelle et construite du phénomène émotionnel, par opposition à une conception biologique et innée des émotions. Ces réflexions, d'ordre avant tout neurobiologique, psychologique et anthropologique, offrent une nouvelle place à l'instance affective, libérée de sa conception de « parent pauvre » de la raison³ et hissée ainsi au centre des attentions dans de nombreux champs d'étude.

Ces théories offrent une contribution évidente au développement de l'histoire des émotions. La valorisation de l'émotion comme objet de cognition et objet culturel se révèle indispensable à son entrée dans le domaine historique. Les réflexions menées au sein de l'École des Annales viennent, dans cette optique, soutenir les apports cognitivistes et constructionnistes, sous l'impulsion essentielle de Lucien Febvre. Son article fondateur, *La sensibilité et l'histoire*, paru en 1941 dans les *Annales*, défend l'intérêt de l'émotion comme objet historique⁴. Son appel n'est cependant pas immédiatement entendu, et c'est seulement aux alentours des années 1980 que se concrétise le tournant émotionnel, selon l'expression de Damien Boquet et de Piroska Nagy⁵. Les premières études historiques des émotions portent la trace de l'influence constructionniste. C'est le cas de celle de Carol Z. et Peter N. Stearns, véritables pionniers de l'histoire des émotions⁶, qui prennent la pleine

3 *Ibid.*, p. 16.

4 L. Febvre, « La sensibilité et l'histoire : Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, n° 3/1-2, 1941, p. 5-20.

5 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 15.

6 C'est ainsi que les introduisent Damien Boquet et Piroska Nagy : D. Boquet et P. Nagy, « Pour une histoire des émotions », *op. cit.*, p. 34.

mesure de leur dimension culturelle. Dans ce sens, ils mettent au point, dans leur étude de 1985, la notion d'émotionologie pour décrire les normes qui régissent l'instance affective et ses manifestations⁷. Cette tendance à considérer les logiques de construction des émotions anime également les travaux de Barbara H. Rosenwein. Avec son volume *Anger's Past* (1998)⁸, elle amorce la période la plus intense d'études consacrées aux émotions médiévales. Elle y consacre la majorité de sa carrière et de ses recherches et développe pour ce faire des outils et des concepts précieux tels que celui de communauté émotionnelle, traité en particulier dans son ouvrage *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (2006)⁹. Au fil de ses études, elle met en lumière le processus de construction culturelle à la base des émotions et de leurs manifestations, variables selon les communautés géographiques, temporelles, sociales ou religieuses, sans pour autant en ôter le potentiel authentique. En écho aux théories cognitivistes, l'historien William M. Reddy développe la notion d'*emotive* dans son ouvrage *Navigation of Feeling* (2001). Construite à l'instar de celle de *performative* de John Austin, elle lui permet de mettre en exergue la part active et influente de l'émotion¹⁰.

À la lumière de ce double héritage mis à contribution de manière si efficace, les historiens se passionnent pour les émotions. Depuis une vingtaine d'années maintenant, cet intérêt va croissant, offrant une profusion d'études qui témoignent de la légitimité et de la maturité gagnée par ce champ de la recherche. Les points de vue se multiplient au fil des ouvrages parus depuis lors, avec la thèse de Piroska Nagy qui interroge la mystérieuse conception religieuse du *Don des larmes* (2000)¹¹ ; l'étude des instances de contrôle de l'émotion de l'Antiquité au Moyen Âge de Richard Sorabji dans *Emotion and Peace of Mind* (2000)¹² ; l'analyse du

7 C. Z. Stearns et P. N. Stearns, « Emotionology : Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *The American Historical Review*, n° 90/4, 1985, p. 813-836.

8 B. H. Rosenwein (dir.), *Anger's Past. The social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1998.

9 B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca / New York / Londres, Cornell University Press, 2006.

10 W. R. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

11 P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (v^e-xiii^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.

12 R. Sorabji, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

rire médiéval de Jean Verdon (2001)¹³ ; celle de la peur et de la honte par Nira Pancer (2001)¹⁴ ; la publication de Daniel Lord Smail, *The Consumption of Justice* (2003), consacrée aux questions publiques et légales de l'émotion¹⁵ ; l'ouvrage du philosophe Simo Knuuttila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy* (2004) qui retrace l'histoire de la réception philosophique antique au sein de la pensée chrétienne¹⁶ ; ou encore celui de Damien Boquet, *L'ordre de l'affect* (2005), qui propose lui aussi un très beau panorama de cette histoire émotionnelle, axé sur sa réception cistercienne avec l'analyse qu'il y propose de la pensée d'Aelred de Rievaulx¹⁷. Première preuve du succès de ce domaine d'étude, des colloques et des ouvrages collectifs commencent à rassembler ces chercheurs autour des représentations médiévales de l'émotion. Citons pour exemple l'ouvrage collectif coordonné par C. Stephen Jaeger et Ingrid Kasten, *Codierungen von Emotionen im Mittelalter* (2003) qui regroupe diverses réflexions sur l'expression et la manifestation d'émotions, et leur codage dans une perspective qui insiste sur l'émotion comprise comme objet culturel¹⁸. C'est aussi le cas des volumes *Les passions antiques et médiévales* (2003)¹⁹ ou *Emotions in the Heart of the City* (2005)²⁰. Le dynamisme des études médiévales dans le champ francophone doit beaucoup aux historiens Damien Boquet et Piroška Nagy, fondateurs du groupe de recherche EMMA en 2006 et organisateurs de nombreuses rencontres depuis lors. C'est ainsi que paraissent sous leur tutelle un numéro de la revue *Critique* consacré aux émotions médiévales (2007)²¹, tout comme les actes de colloque mis

13 J. Verdon, *Rire Au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001. On doit noter, au sujet de ce signe émotionnel obsédant dans les réflexions médiévales, les travaux de Jacques Le Goff également. Voir par exemple : J. Le Goff, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 3, 1989, p. 6-21.

14 N. Pancer, *Sans peur et sans vergogne. De l'honneur et des femmes aux premiers temps mérovingiens*, Paris, Albin Michel, 2001.

15 D. L. Smail, *The Consumption of Justice. Emotions, Publicity, and Legal Culture in Marseille, 1264-1423*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.

16 S. Knuuttila, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 2004.

17 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Crahm, 2005.

18 C. S. Jaeger et I. Kasten (dir.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 2003.

19 B. Besnier, P.-F. Moreau et L. Renault (dir.), *Les passions antiques et médiévales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

20 É. Lecuppre-Desjardin et A.-L. Van Bruaene (dir.), *Emotions in the Heart of the City (14th-16th century)*, Turnhout, Brepols, 2005.

21 P. Nagy (dir.), « Émotions médiévales », *Critique*, n° 716-717, 2007.

sur pied autour de l'*Histoire de la vergogne* (2008)²², du *Sujet des émotions au Moyen Âge* (2008)²³, des *Politiques des émotions au Moyen Âge* (2010)²⁴ et de *La chair des émotions* (2011)²⁵. L'ensemble de ces réflexions collectives les ont menés à la publication d'une véritable synthèse de l'histoire des émotions, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval* (2015)²⁶. Cet ouvrage incontournable témoigne du succès et de la plénitude de l'histoire des émotions et participe d'un élan marqué par l'année 2015, qui voit paraître plusieurs ouvrages de cette ampleur : *Generations of Feeling* de Barbara H. Rosenwein²⁷, *Haben Gefühle eine Geschichte* de Rüdiger Schnell²⁸ et *The History of Emotions* par Jan Plamper²⁹. Ces publications démontrent la place acquise par les émotions dans la pensée historique et la maturité de cette réflexion, menée ainsi à son apogée par ces historiens qui proposent des synthèses de leurs années de recherches. Le succès ne s'est jamais démenti depuis. En 2015 parurent aussi d'autres ouvrages collectifs d'importance, comme *Passions et pulsions à la cour*³⁰ ou *Ordering Emotions in Europe*³¹. Ces titres laissent entendre la place que conserve la perspective constructionniste dans les réflexions des historiens des émotions. La conception normée des émotions a été portée à un degré tout particulier chez Gerd Althoff, principal révisionniste de la théorie élasienne³². Il perçoit ainsi la spontanéité et la violence émotionnelles médiévales, pointées du doigt par Norbert Elias, comme pure politique. Il exacerbe au contraire la fonction sociale et communicative des émotions³³. De ce point de vue,

22 D. Boquet (dir.), « Histoire de la vergogne », *Rives méditerranéennes*, n° 31, 2008.

23 D. Boquet et P. Nagy (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, *op. cit.*

24 D. Boquet et P. Nagy (dir.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Florence, Sismel, 2010.

25 D. Boquet, L. Moulinier-Brogi et P. Nagy (dir.), « La chair des émotions », *Médiévales*, n° 61, 2011.

26 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*

27 B. H. Rosenwein, *Generations of Feeling. A History of Emotions 600-1700*, Chicago, Loyola University Press, 2015.

28 R. Schnell, *Haben Gefühle eine Geschichte ? Aporien einer History of emotions*, Göttingen, V&R Unipress, 2015.

29 J. Plamper, *The History of Emotions. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

30 B. Andenmatten, A. Jamme, L. Moulinier-Brogi et M. Nicoud (dir.), *Passions et pulsions à la cour (Moyen Âge – Temps modernes)*, Florence, Sismel, 2015.

31 S. Broomhall (dir.), *Ordering Emotions in Europe, 1100-1800*, Leiden/Boston, Brill, 2015.

32 Il est en effet présenté ainsi par Barbara H. Rosenwein : B. H. Rosenwein, « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste », *Hypothèses*, n° 1/5, 2002, p. 315-324, ici p. 319.

33 Sa première contribution à l'histoire des émotions fut : G. Althoff, « Empörung, Tränen, Zerknirschung. "Emotionen" in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters », *Frühmittelalterliche Studien*, n° 30, 1996, p. 60-79.

il tend à adopter une position extrême inverse pour ne plus considérer que la part rituelle, réglée et manipulatrice des émotions médiévales, le conduisant à négliger la question de leur authenticité. Mais il témoigne ce faisant d'un intérêt important pour la portée publique et rituelle des émotions, au cœur de la plupart des études proposées depuis lors. C'est aussi le cas de l'ouvrage de Laurent Smagghe, *Les émotions du prince* (2012), qui interroge le poids des normes émotionnelles en particulier pour les figures princières³⁴, ou des analyses de Bénédicte Sère qui envisage la ritualité inhérente des représentations émotionnelles des souverains³⁵. La monographie de Kate McGrath (2019)³⁶ ou celle de Peter A. Jones (2019)³⁷ s'inscrivent toujours dans cette réflexion autour du lien tissé entre affect et pouvoir. Le potentiel performatif des émotions doit lui aussi être interrogé dans ce contexte, comme l'atteste le volume *Performing Emotions in Early Europe* (2018)³⁸. Il renvoie également à la question du corps, essentielle dans la compréhension médiévale des émotions. L'analyse de Béatrice Delaurenti (2016) du système de contagion émotionnelle offre un bel exemple de l'attention que requièrent les données physiologiques de l'instance affective³⁹. La place acquise par les émotions dans l'histoire culturelle se propage toujours, comme en témoigne par exemple l'ouvrage *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (2016)⁴⁰. Elles gagnent en importance en se comprenant au cœur de phénomènes multiples et variés comme celui des croisades⁴¹ ou même de l'économie⁴². La sphère religieuse, essentielle dans l'affectivité médiévale, inspire de nombreuses

34 L. Smagghe, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Garnier, 2012.

35 Voir par exemple : B. Sère, « Essai sur un oxymore normatif : l'amitié politique à la fin du Moyen Âge », *Parlements*, HS n° 11, 2016, p. 85-97.

36 K. McGrath, *Royal Rage and the Construction of Anglo-Norman Authority, c. 1000-1250*, New York, Palgrave MacMillan, 2019.

37 P. A. Jones, *Laughter and Power in the Twelfth-Century*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

38 P. Maddern, J. McEwan et A. M. Scott (dir.), *Performing Emotions in Early Europe*, Turnhout, Brepols, 2018.

39 B. Delaurenti, *La contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale*, Paris, Garnier, 2016.

40 L. E. Delgado, P. Fernandez et J. Labanyi, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2016.

41 S. J. Spencer, *Emotions in a Crusading Context. 1095-1291*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

42 A. Maculescu et C.-L. Morand-Métivier (dir.), *Affective and emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, New York, Palgrave MacMillan, 2018.

réflexions, à commencer par celles déjà citées de Piroska Nagy par exemple⁴³, mais aussi auparavant déjà de Jean Delumeau qui pose le lien entre peur et péché dans son analyse de la culpabilisation en Occident (1983)⁴⁴. Les travaux de Carla Casagrande et de Silvana Vecchio sont représentatifs de cette association prégnante dans la pensée chrétienne médiévale entre émotions et péchés, puisque leurs études des péchés semblent les avoir ensuite conduites à celles des passions⁴⁵. Citons également les ouvrages de Miri Rubin (2009) qui étudie la place essentielle de Marie dans la pratique dévotionnelle⁴⁶, ou de Naama Cohen-Hanegbi (2017) qui envisage le rôle des émotions dans les soins de l'âme⁴⁷. Les efforts de prise en compte de l'émotion se multiplient ainsi dans de nombreuses directions et donnent lieu à la parution d'autres ouvrages de références encore, comme celui de l'*Histoire des émotions* (2016)⁴⁸, de *Tears, Sighs and Laughter* consacré à l'expression des émotions (2017)⁴⁹, de *Genealogies of Emotions* d'Ann Brooks (2018)⁵⁰, de *The History of Emotions* de Rob Boddice (2018)⁵¹, ou du très ample *A cultural History of the Emotions* (2019)⁵². L'étude des émotions en vient à rencontrer celle, tout aussi actuelle, des études genre, notamment pour interroger l'émotion de la honte ou de la pudeur, alors appelée *vergogne*. Nous pouvons mentionner à ce niveau les études de Mary C. Flannery, *Practising Shame* (2019)⁵³ ou de Damien Boquet, dont le dernier ouvrage

43 Pour rappel : P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*

44 J. Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIII^e-XVII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.

45 Voir, par exemple : C. Casagrande et S. Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003, avant leur participation aux efforts de réflexion autour des émotions initiés par Damien Boquet et Piroska Nagy : C. Casagrande et S. Vecchio, « Les théories des passions dans la culture médiévale », dans *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 107-122.

46 M. Rubin, *Emotion and Devotion. The Meaning of Mary in Medieval Religious Culture*, Budapest / New York, Central European University Press, 2009.

47 N. Cohen-Hanegbi, *Caring for the Living Soul. Emotions, Medicine and Penance in the Late Medieval Mediterranean*, Leiden, Brill, 2017.

48 G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.

49 P. Förnegård, E. Kihlman, M. Åkestam et G. Engwall (dir.), *Tears, Sighs and Laughter. Expressions of Emotions in the Middle Ages*, Stockholm, KVHAA, 2017.

50 A. Brooks, *Genealogies of Emotions, Intimacies, and Desire. Theories of Changes in Emotional Regimes from Medieval Society to Late Modernity*, New York / Londres, Routledge, 2017.

51 R. Boddice, *The History of Emotions*, Manchester, Manchester University Press, 2018.

52 S. Broomhall, J. W. Davidson et A. Lynch (dir.), *A Cultural History of the Emotions*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019.

53 M. C. Flannery, *Practising Shame. Female Honour in later medieval England*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

visé à cerner toute la subtilité de cette émotion ambiguë (2020)⁵⁴. Cette année a d'ailleurs vu paraître un nombre toujours important d'études consacrées à l'histoire des émotions, avec notamment un véritable guide des sources et méthodes de l'histoire de l'émotion⁵⁵, un ouvrage voué à une plus large diffusion de Barbara H. Rosenwein⁵⁶, ou le résultat des réflexions conjointes de Rob Boddice et de Mark Smith, révélatrices de la richesse de cet objet d'étude à la croisée des champs disciplinaires⁵⁷, ou encore de celles menées autour des émotions collectives⁵⁸, un objet de recherche en plein développement.

Le champ d'étude des émotions semble de prime abord moins circonscrit chez les spécialistes de la littérature médiévale que chez les historiens : le nombre d'ouvrages consacrés à l'instance affective s'avère bien plus réduit, et nulle synthèse de référence n'a à ce jour livré de regard global sur la représentation littéraire de l'affectivité médiévale. Ceci n'exclut bien sûr pas la parution de plusieurs monographies et articles d'une grande richesse. On note d'ailleurs un intérêt ancien déjà pour l'investissement émotionnel dans les études littéraires, avec celles de Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale* (1967), qui témoigne d'une considération essentielle des émotions dans l'univers religieux⁵⁹, de Jacqueline Picoche du vocabulaire psychologique chez Froissart (1984)⁶⁰, ou de Jacques Merceron autour de la mauvaise humeur (1998)⁶¹. Mais les spécialistes de la littérature se font aussi l'écho du tournant émotionnel. Ils emboîtent le pas des historiens pour défendre le rôle des émotions dans la trame narrative et dans le chant poétique. Citons par exemple les analyses de Gérard Le Vot

54 D. Boquet, *Sainte Vergogne. Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

55 K. Barclay, S. Grozier-De Rosa et P. N. Stearns (dir.), *The History of Emotions. A Student Guide to Methods and Sources*, New York / Londres, Routledge, 2020.

56 B. H. Rosenwein, *Anger. The Conflicted History of an Emotion*, New Haven, Yale University Press, 2020.

57 R. Boddice et M. Smith, *Emotion, Sense, Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

58 L. Kauffman et L. Quéré (dir.), *Les Émotions collectives*, Paris, Éditions EHESS, 2020.

59 J.-C. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967.

60 J. Picoche, *Le vocabulaire psychologique dans les Chroniques de Froissart. Le plaisir et la douleur*, Amiens, Publications du centre d'études picardes, 1984.

61 J. Merceron, « De la "mauvaise humeur", du sénéchal Keu : Chrétien de Troyes, littérature et physiologie », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 41/161, 1998, p. 17-34.

consacrées à l'expression lyrique des émotions (2003)⁶², de Kataryna Dybel qui envisage les paramètres du bonheur dans la littérature arthurienne (2004)⁶³, ou encore celles de Bernard Ribémont dédiées à la peur épique (2008)⁶⁴. Directement intégré dans la mouvance des études historiques, Andrew Lynch, directeur du projet australien « ARC Centre of Excellence for the History of Emotions », promeut ce sujet de recherche dans la discipline littéraire. Il est à l'origine, avec Michael Champion, d'un ouvrage collectif intitulé *Understanding Emotions in Early Europe* (2015), qui rapproche des contributions d'ordre aussi bien historique que littéraire⁶⁵. Il a également participé au recueil *Emotions in medieval Arthurian literature* (2015), qui offre une preuve éclatante de la hausse d'intérêt des spécialistes de la littérature pour l'intégration de l'instance émotionnelle⁶⁶. En cette année tout aussi productive chez les historiens que chez les littéraires, on peut aussi noter la parution de *Cultivating the Heart* qui se fait l'écho des réflexions dédiées à l'investissement émotionnel requis dans la pratique religieuse⁶⁷. Mais il nous faut surtout présenter les parcours des trois chercheuses qui ont le plus contribué à l'essor des études littéraires des émotions médiévales, à commencer par Jutta Eming. Parfaite représentante de cette attention croissante accordée à l'instance affective, elle est membre d'un autre projet important « Languages of Emotion » créé à Berlin en 2007. Dès cette année, elle publie une monographie éclairante des dynamiques d'expression des émotions dans la littérature allemande qu'elle étudie, *Emotion und Expression* (2007)⁶⁸. Elle approfondit son analyse du corpus tristanien dans un second volume, *Emotionen im « Tristan »*, paru en cette

62 G. Le Vot, « Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XII^e-XIII^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 184, 2003, p. 353-380.

63 K. Dybel, *Être heureux au Moyen Âge d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain, Peeters, 2004.

64 B. Ribémont, « La peur épique. Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Âge*, n° 3, 2008, p. 557-587.

65 M. Champion et A. Lynch (dir.), *Understanding Emotions in Early Europe*, Turnhout, Brepols, 2015.

66 F. Brandsma, C. Larrington et C. Saunders (dir.), *Emotions in medieval Arthurian literature. Body, mind, voice*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.

67 A. S. Lazikani, *Cultivating the Heart : Feeling and Emotion in Twelfth- and Thirteenth-Century Religious Texts*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.

68 J. Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2007.

riche année 2015⁶⁹. Ces ouvrages, tout comme l'ensemble de sa bibliographie, accordent une place importante aux modalités de l'expression des émotions, dans leur portée corporelle et ainsi même stylistique et performative. Elle interroge leur orientation culturelle et leur intentionnalité dans le contexte littéraire dans lequel elles s'inscrivent. Brîndușa Grigoriu porte à un haut degré de raffinement les analyses littéraires qui peuvent être faites des émotions. Bien loin des détails narratifs auxquels elles ont pu être cantonnées, elle révèle qu'elles prennent une place essentielle dans les codes narratifs autant que dans les codes culturels décryptés par les historiens. Brîndușa Grigoriu cherche ainsi à mettre en lumière l'émotionologie particulière des émotions littéraires dès son premier ouvrage consacré au *Talent* et au *Maltalent* (2012)⁷⁰. Elle poursuit ses réflexions en confrontant les codes sociaux de l'honneur à l'émotion à haute valeur poétique qu'est l'amour dans le corpus, révélateur de cette tension, des romans tristaniens (2013)⁷¹. Elle adopte la même posture dans son étude des fabliaux et souligne le rôle des émotions dans les parcours initiatiques et transgressifs mis en scène dans ces récits (2015)⁷². Elle offre ainsi un modèle méthodologique d'une grande richesse, alliant les résultats des historiens, les notions qu'ils mettent sur pied, aux enjeux de l'analyse littéraire qui gagne en force et en nuances au gré de la prise en compte des schémas émotionnels qui la sous-tendent. Tout aussi significatifs de la finesse des analyses littéraires des émotions, les travaux de Sif Ríkharðsdóttir envisagent la place des émotions dans la tradition norroise (2017)⁷³. Ils offrent une belle démonstration du pouvoir révélateur des émotions et des dynamiques narratives dans lesquelles elles peuvent ainsi s'inscrire. Attentive aux contextes dans lesquels les émotions apparaissent, Sif Ríkharðsdóttir témoigne de la richesse des codes auxquels elles viennent répondre, les nuances dont elles se parent face à eux et dont elles teintent ainsi le récit. Inspirées par ces exemples

69 J. Eming, *Emotionen im « Tristan »*. Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik, Göttingen, V&R Unipress, 2015.

70 B. Grigoriu, *Talent/Maltalent. Émotionologies liminaires de la littérature française*, Craiova, Editura universitaria, 2012.

71 B. Grigoriu, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Craiova, Editura universitaria, 2013.

72 B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation : le spectre des fabliaux*, Craiova, Editura universitaria, 2015.

73 S. Ríkharðsdóttir, *Emotion in Old Norse Literature. Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017.

et selon le modèle des historiens médiévistes, des rencontres sont organisées pour rassembler les spécialistes de littératures qui se consacrent à l'étude des émotions. Ainsi, un colloque vient envisager la description de l'instance affective entre les littératures narrative et scientifique du Moyen Âge⁷⁴. Un autre a pour ambition d'emboîter le pas aux études développées dans les autres champs de la médiévistique pour défendre la place des émotions comme objets littéraires⁷⁵. En participant nous-même à certains de ces colloques, nous avons pu constater la vivacité des études littéraires des émotions médiévales. Un nombre croissant de jeunes chercheurs y consacrent leurs réflexions, suivant les exemples inspirants déjà offerts pour mettre en exergue la place de l'une ou l'autre émotion dans toute la diversité des corpus qui mobilisent les émotions dans leur construction. Notre propre travail tend à s'inscrire dans cette dynamique de recherche riche et fructueuse. Elle nous semblait légitimer ce parcours historiographique autant qu'une prise de position plus explicite quant aux points de vue défendus au fil de toutes ces études déjà proposées des émotions médiévales.

Les études psychologiques et neurobiologiques ont contribué de manière indéniable au développement de l'objet de recherche historique des émotions. Mais en regard de la perspective médiéviste qui est la nôtre, elles induisent le risque de proposer un prisme interprétatif anachronique, peu souhaitable dans notre appropriation des logiques médiévales de l'émotion. C'est dans ce sens que Damien Boquet et Piroska Nagy définissaient leur propre angle d'approche : « L'émotion en tant qu'objet historique n'est en rien "l'émotion psychologique" puisqu'elle est une construction médiatisée par le document et ses modalités d'élaboration⁷⁶ ». Les conceptions neuroscientifiques nous semblent dès lors peu pertinentes dans le cadre d'une étude n'ayant pas pour objectif la réalité psychique et psychologique de l'émotion, mais sa manifestation construite, dans le cadre culturel qu'est celui du Moyen Âge et dans le discours littéraire qui s'en fait l'écho.

74 C. Baker, M. Cavagna et G. Clesse (dir.), « *Entre le cœur et le diaphragme* ». (*D'écrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, Presses de l'Université catholique de Louvain, 2018.

75 M. Guéret-Laferté, D. Lechat et L. Mathey-Maille (dir.), *Les Émotions au Moyen Âge : un objet littéraire*, Genève, Droz, 2021.

76 D. Boquet et P. Nagy, « Une histoire des émotions incarnées », *Médiévales*, n° 61, 2011, p. 5-24, ici p. 8.

Les travaux d'analyse et même de synthèse offerts par les historiens spécialistes de l'émotion s'avèrent incontournables. Ils fournissent des cadres de réflexions, des notions et des repères chronologiques d'une grande richesse pour l'étude des émotions médiévales. Nous voudrions surtout souligner l'intérêt des travaux pionniers de Carol Z. et Peter N. Stearns, ainsi que de William M. Reddy qui ont su mettre en lumière la part construite et performative des émotions, ceux de Barbara H. Rosenwein qui fondent la compréhension des émotions médiévales, ceux de Damien Boquet et de Piroska Nagy qui ont su dynamiser et légitimer le champ historique de l'émotion. Surtout, nous voulons mettre en exergue tout l'intérêt des outils méthodologiques qu'ils ont pu développer. Ce débat date déjà bien sûr, mais les justifications qu'ils ont pu donner tant pour les perspectives universalistes que culturalistes qui peuvent imprégner l'étude des émotions se révèlent enrichissantes, même dans le champ disciplinaire littéraire. Sif Ríkharrðsdóttir profite de cette base de réflexion pour légitimer d'emblée son angle de travail à l'opposé du mythe cartésien ainsi déconstruit : « *Emotive behaviour is thus determined by the biological mechanisms of the individual as well as the behavioural codes and conventions generated by a community of individuals. This collective framework of rules and conventions shapes the behaviour of the subject*⁷⁷ ». Hors du débat persistant entre ces deux théories, nous pouvons trouver un certain intérêt tant au point de vue culturaliste, révélateur des codes émotionnels, qu'universaliste, sensible aux manifestations corporelles des émotions. Les notions développées dans le cadre des études historiques trouveront aussi écho dans nos propres réflexions pour l'aide précieuse qu'elles offrent pour dénommer et délimiter les phénomènes que nous voudrions étudier. Celle de « communauté émotionnelle », forgée par Barbara H. Rosenwein, nous permettra d'envisager les logiques diverses qui marquent les groupes sociaux ou, plutôt, les groupes formés par un système idéologique similaire dans leur considération et manipulation des émotions⁷⁸. Les étiquettes d'« émotionologie » ou de « *feeling rules* », construites chez Carol Z. et Peter N. Stearns, s'avéreront très utiles pour mettre en exergue la dimension normée des émotions médiévales⁷⁹, qui se trouve à la base des jeux qui peuvent les entourer, on le verra. Il en va

77 S. Ríkharrðsdóttir, *op. cit.*, p. 8-9.

78 B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the early Middle Ages*, *op. cit.*

79 C. Z. Stearns et P. N. Stearns, *op. cit.*

de même de celles de « script émotionnel », développée par la sociologue Agneta Fischer, ou d'« intelligence émotionnelle », proposée par Peter Salovey et John D. Mayer, et dont Brîndușa Grigoriu a révélé toute l'utilité dans une perspective littéraire⁸⁰. En regard de la pertinence de ces notions, nous ne manquerons pas de les intégrer à notre tour à nos réflexions, mais sans pour autant risquer de les laisser conduire nos analyses ou de les y plaquer.

Indépendamment de leur richesse indéniable, il convient de mesurer les limites des méthodes et orientations des études historiques des émotions médiévales en regard de notre propre champ de recherche. Jutta Eming a mis en exergue les différences inhérentes de l'analyse littéraire avec la phénoménologie des émotions historiques⁸¹. L'objectif n'est pas le même, ni même le regard porté sur notre objet d'étude. Notre intention n'est pas d'atteindre l'émotion historique, dans une authenticité difficilement atteignable, mais celle mise en scène par la littérature. Si nous rejoignons tout à fait l'appel des historiens à considérer l'émotion dans sa portée culturelle et standardisée et selon le seul accès qui nous est possible à l'émotion par le biais de sa manifestation⁸², nous voudrions aussi valoriser le véhicule même de l'émotion médiévale, le texte qui s'en fait le support. Notre objectif ne serait ainsi pas tant de présenter une histoire des émotions, qu'une histoire des discours sur les émotions⁸³.

Les travaux inspirants de Jutta Eming, de Brîndușa Grigoriu et de Sif Ríkharðsdóttir, au-delà des ouvrages collectifs consacrés aux émotions arthuriennes par exemple, constitueront des modèles d'analyse précieux. Ils permettent en outre, chacun à leur manière, de témoigner de la dimension culturelle, si ce n'est aussi performative des émotions, qui se trouvera au cœur de nos réflexions. Notre intérêt pour la part jouée des émotions nous conduira en effet à prendre en considération toute analyse qui ait inclus une réflexion sur la performativité, voire sur la manipulation d'émotions, via une présentation des codes qui peuvent l'entourer, ou

80 B. Grigoriu, *Actes d'émotion*, *op. cit.*, p. 100.

81 J. Eming, « Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literatur », *Journal of Literary Theory*, 2007, p. 251-273, ici p. 251.

82 Comme le font par exemple Damien Boquet et Piroska Nagy en introduction de leur ouvrage *Sensible Moyen Âge* : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 16-17.

83 R. Schnell, « Narration und Emotion. Zur narrativen Funktion von Emotionserwähnungen in Chrétiens *Perceval* und Wolframs *Parzival* », *Wolfram-Studien*, n°XXIII, 2014, p. 269-331, ici p. 274.

une insistance sur le rôle exercé par les émotions dans l'instance publique notamment. Damien Boquet et Piroska Nagy, par exemple, ont veillé dans leurs études à problématiser le rapport des émotions aux normes, potentiellement « respectées, dépassées et jouées », selon la belle formule de Piroska Nagy⁸⁴. Nous touchons ici à deux paramètres importants de l'émotion qui peuvent être facteurs de sa manipulation : sa part sociale, révélée par les théories constructionnistes, et sa conception pragmatique, mise en exergue notamment par William M. Reddy. Pareille prise en compte des paramètres de l'expression des émotions a été démontrée, dans cette lignée, par de nombreux historiens des émotions que nous avons pu citer⁸⁵, mais aussi par les spécialistes de la littérature⁸⁶. C'est notamment le cas d'Evelyn Birge Vitz, qui a consacré une bonne part de ses travaux à la question de la performance⁸⁷ et qui s'est également penchée par ce biais sur les émotions⁸⁸. À titre plus ponctuel peut-être, mais non moins pertinent, nous pouvons mentionner la thèse de Sharon C. Mitchell, dédiée aux manuels de comportement qui s'avèreront en effet porteurs dans notre perspective d'analyse⁸⁹, ou les études de Tracy Adams⁹⁰ ou de Florence Bouchet⁹¹ qui interrogent la performativité

84 Nous citons ici son expression employée lors du café littéraire présenté autour de leur dernier ouvrage *Sensible Moyen Âge*, animé par la prof. Guillemette Bolens le 27 avril 2016 à la Librairie Payot de Genève.

85 Comme par exemple : P. Maddern, J. McEwan et A. M. Scott (dir.), *Performing Emotions in Early Europe*, *op. cit.*

86 C'est le cas de plusieurs auteurs de l'ouvrage consacré aux émotions arthuriennes par exemple : F. Brandsma, C. Larrington, et C. Saunders (dir.), *op. cit.*

87 E. B. Vitz, *Orality and Performance in Early French Romance*, Cambridge, D. S. Brewer, 1999. Voir aussi l'ouvrage qu'elle a co-dirigé sur le sujet : E. B. Vitz, N. Freeman Regalado et M. Lawrence (dir.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge, D. S. Brewer, 2005.

88 C'est notamment le point de vue défendu dans cet article : E. B. Vitz, « Performing Saintly Lives and Emotions in Medieval French Narrative », dans *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, dir. D. Kullmann, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009, p. 201-213.

89 S. C. Mitchell, *Moral Posturing : Body Language, Rhetoric, and the Performance of Identity in Late Medieval French and English Conduct Manuals*, thèse de doctorat, Columbus, Graduate School of the Ohio State University, 2007.

90 T. Adams, « Performing the medieval art of love : medieval theories of the emotions and the social logic of the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris », *Viator*, n° 38/2, 2007, p. 55-74.

91 F. Bouchet, « Performativité et déceptivité du langage courtois dans *Le Roman du châtelain de Coucy* », dans *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, dir. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Champion, 2015, p. 367-379.

des codes amoureux courtois dans des corpus qui se révéleront aussi très pertinents dans notre point de vue. Les considérations amoureuses, mais pas seulement d'ailleurs, posent la question des catégories de genre qui imprègnent les prescriptions émotionnelles. Nombreuses sont les analyses qui se sont inscrites à la croisée du champ des émotions et de celui des études genre, tant dans une perspective historique⁹² que littéraire⁹³. Sif Ríkharðsdóttir a révélé tout l'intérêt de peser les distinctions de genre dans le comportement émotionnel prôné, valorisé ou blâmé dans la trame narrative⁹⁴, un point de vue que nous aimerions nous aussi défendre dans nos propres analyses. Dans un autre registre, tout aussi significatif pour nos analyses, Monika Otter a pour sa part mis en lumière l'importance fondamentale du corps et du visage dans cette perspective performative des émotions⁹⁵. Il s'agit là d'un paramètre essentiel de l'expression émotionnelle dans la compréhension et dans la mise en scène littéraire médiévale. De nombreux chercheurs ont déjà pu mettre en lumière la place centrale des manifestations physiques de l'émotion. Indices privilégiés de la révélation de l'intériorité, elles

92 C'est le cas de Nira Pancer que nous avons déjà pu citer et qui a consacré ses réflexions à l'honneur décliné au féminin : N. Pancer, *Sans peur et sans vergogne*, *op. cit.* Le *Oxford Handbook of Women and Gender in medieval Europe* accorde ainsi aussi une place importante à la dimension émotionnelle de la vie féminine dans plusieurs de ses articles : J. M. Bennet et R. Mazo Karras (dir.), *The Oxford Handbook of Women and Gender in medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2013. Citons également les études très porteuses de Caroline Walker Bynum : C. Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption : Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

93 Dans cette optique, nous ne pouvons manquer de citer les études de Roberta L. Krueger ou de Rosalind Brown-Grant qui ont toutes deux accordé une attention remarquable aux enjeux émotionnels dans leur étude de la mise en scène des genres dans la littérature médiévale. Nous pouvons aussi mentionner l'étude de Lisa Renée Perfetti, consacrée au rire dans la représentation des femmes, ou l'ouvrage collectif dédié à la vie intérieure des femmes, entre émotions et hypocrisie, selon une perspective des plus intéressantes dans notre point de vue : R. Brown-Grant, *French Romance of the Later Middle Ages. Gender, Morality, and Desire*, Oxford, Oxford University Press, 2008 ; R. L. Krueger, *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; L. R. Perfetti, *The Representations of Women in Laughter in Medieval Comic Literature*, Michigan, Ann Arbor, 2003 ; J. Friedman et J. Rider (dir.), *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature. Grief, Guilt, and Hypocrisy*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

94 S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 133 par exemple.

95 M. Otter, « *Vultus adest* (the face helps). Performance, expressivity and interiority », dans *Rhetorik beyond words*, dir. M. Carruthers, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 151-173.

se posent au cœur des normes qui pèsent sur les émotions, avec toutes les problématiques que cela peut engendrer. À ce titre, nous porterons une attention particulière aux travaux menés sur la sphère corporelle et gestuelle, et à la question des apparences plus généralement, tant de la part des historiens⁹⁶, que des spécialistes de la littérature. Citons pour exemple les études de Marie-Thérèse Lorcin⁹⁷, de Magali Janet⁹⁸, ou de Luca Pierdominici⁹⁹, ou encore celle, conduite de manière collective, autour du *Corps romanesque*¹⁰⁰. Nous devons surtout souligner l'intérêt des analyses de Guillemette Bolens qui a su, avec une finesse remarquable, démontrer toute la richesse de l'objet d'étude littéraire qu'est le corps, dans toutes ses facettes¹⁰¹. Elle a fourni des outils de réflexion précieux pour ce faire, comme la notion de « kinésie » pour envisager la valeur significative et cognitive du corps en rapport avec toutes ses voies d'expression et avec toutes les normes auxquelles il fait face¹⁰². Le pouvoir révélateur du corps a bien sûr fait l'objet des réflexions des spécialistes des émotions eux aussi. Ainsi, les analyses de Bernard Ribémont¹⁰³, de

96 Nous pouvons noter, à titre d'exemples, les études de Jacques Le Goff et de Jean-Claude Schmitt bien sûr, au-delà de celles de Damien Boquet et de Piroska Nagy qui insistent souvent sur la composante corporelle des émotions : J. Le Goff et N. Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003 et J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990 ou J.-C. Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001. Signalons également l'étude représentative de l'importance accordée tant aux manifestations verbales que gestuelles des émotions de Nicolas Offenstadt : N. Offenstadt, *Faire la paix au Moyen Âge. Discours et gestes de paix pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, Odile Jacob, 2007. Les philosophes des émotions soulignent d'ailleurs aussi ce rapport expressif. Voir, pour exemple, J. Deonna et F. Teroni, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Librairie Philosophique, 2008, particulièrement p. 57-62.

97 M.-T. Lorcin, *Pour l'aise du corps. Confort et plaisirs, médications et rites (XIII^e-XV^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1998.

98 M. Janet, *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le cycle de la croisade (Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs)*, Paris, Champion, 2013.

99 L. Pierdominici, *La Bouche et le Corps. Image du quinzième siècle français*, Paris, Champion, 2003.

100 L. Desjardins, M. Moser-Verrey et C. Turbide (dir.), *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 2009.

101 G. Bolens, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 ; G. Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008 ; G. Bolens, *L'humour et le savoir des corps. Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

102 G. Bolens, *Le Style des gestes*, *op. cit.*, p. 33.

103 B. Ribémont, *op. cit.*, particulièrement p. 566-567.

Daniel Lord Smail¹⁰⁴, ou Rüdiger Schnell¹⁰⁵ incluent, voire se concentrent sur la place du corps dans leur mise en lumière de la portée narrative des émotions. Jutta Eming a elle aussi mis en exergue l'importance des marqueurs externes de l'émotion, qui s'observe autant dans les codes que dans les descriptions données de l'expression émotionnelle. Elle souligne ainsi le rôle communicatif et même authentifiant du corps, et le style ostentatoire auquel il peut se prêter dans cette optique¹⁰⁶. Elle envisage alors les manipulations dont il peut faire l'objet, en profitant et détournant cette considération du corps comme le reflet immédiat de l'intériorité. Elle pose la question de sa performance et de l'esthétisation des émotions à laquelle il peut contribuer¹⁰⁷.

La problématique de la sincérité des émotions a été posée au cœur des réflexions de plusieurs autres chercheurs. L'historienne Nira Pancer pèse ainsi, au cœur de ses analyses de la honte, l'ambiguïté du corps entre instance incontrôlable et performatrice des émotions¹⁰⁸. De la même manière, Lyn Blanchfield interroge le rapport de continuité entre les larmes et la sincérité des émotions¹⁰⁹. Pareilles réflexions font écho aux travaux des historiens Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche qui témoignent, dans leur histoire du visage et des enjeux de l'expression ou de la dissimulation des émotions qu'il permet, de la possibilité, voire de la nécessité, de manipuler les indices, offerts par le corps, de l'intériorité¹¹⁰. Ces considérations entrent évidemment au premier rang de nos objets d'attention, dans une volonté de contrecarrer

104 D. L. Smail, « Emotions and Narrative Gestures in Medieval Narratives. The case of *Raoul de Cambrai* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 138, 2005, p. 34-38.

105 R. Schnell, « Narration und Emotion », *op. cit.*, p. 273 notamment.

106 J. Eming, *Emotion und Expression*, *op. cit.*, p. 41.

107 Voir pour exemple : J. Eming, « On Stage. Ritualized Emotions and Theatrically in Isolde's Trial », *MLN*, n° 124/3, 2009, p. 555-571 ou J. Eming, « Faszination und Trauer. Zum Potential ästhetischer Emotionen im mittelalterlichen Roman », dans *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, dir. M. Baisch, A. Degen et J. Lüdtke, Berlin, Rombach, 2013, p. 235-264.

108 N. Pancer, « Entre *lapsus corporis* et performance : fonctions des gestes somatiques dans l'expression des émotions dans la littérature altimédiévale », *Médiévales*, n° 61, 2011, p. 39-54.

109 L. Blanchfield, « Prolegomenon. Considerations of Weeping and Sincerity in the Middle Ages », dans *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, dir. E. Gertsman, New York / Londres, Routledge, 2012, p. xxi-xxx.

110 J.-J. Courtine et C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e – XIX^e siècle)*, Paris, Rivage, 1988.

la perception du corps et des gestes comme outils de vraisemblance, voire d'authentification, de l'émotion ainsi exprimée. Il nous paraîtrait intéressant de repenser ce point de vue, souvent posé comme acquis, du moins de l'interroger dans une réflexion qui mêle à l'opposition, trop binaire, de l'émotion et de la raison celle du vrai et du faux. Dans ce sens, la manifestation non-verbale des émotions s'impose comme un lieu évident d'analyse. La tension que le corps recèle entre indice trahissant l'émotion et outil de feintise se révélera d'une grande richesse pour envisager les dynamiques particulières des jeux des émotions. Au cœur de ce réseau référentiel sur lequel nous avons la chance de pouvoir nous appuyer, nous voudrions placer cette problématique de la manipulation possible des émotions au cœur de nos analyses littéraires de l'instance affective. Nous souhaiterions ainsi remettre en question les présupposés et dichotomies qui peuvent y être liés, mais surtout prêter une attention nouvelle aux enjeux et aux messages révélés dans la trame narrative par les émotions et les efforts de dissimulation ou de simulation dont elles peuvent être l'objet.

APPROCHE TERMINOLOGIQUE

La question du lexique employé pour qualifier les émotions s'avère bien entendu essentielle pour notre sujet d'étude. L'usage des mots pour dire les émotions nous confronte à un vocabulaire mouvant, tant du point de vue de son évolution historique que dans sa précision terminologique. Les quelques remarques lexicales que nous voudrions à présent poser ne nous offriront pas seulement une introduction adaptée à cette richesse, elles constituent une étape obligée pour une appréhension et une délimitation correctes du sujet. Elles le sont d'autant plus dans la perspective littéraire qui est la nôtre. Notre analyse des émotions se veut tributaire des paramètres de leur mise en scène et avant tout du langage qui permet de les activer dans le texte. Il s'agit là du grand paradoxe de l'histoire des émotions : l'émotion paraît inexprimable, mais elle se forge dans les mots qui la disent ou l'écrivent¹¹¹. Cette attention que nous aimerions porter aux mots de l'émotion répond aux appels multiples et variés des historiens tant de l'émotion que de la corporalité qu'elle implique. Ainsi, Jean-Claude Schmitt soutient que

111 Comme le rappelle Ayoush Sarmada Lazikani : A. S. Lazikani, *op. cit.*, p. 4.

« la piste du vocabulaire était, comme souvent en histoire, particulièrement instructive¹¹² » pour débiter son étude de la morale des gestes. Les spécialistes de l'émotion, Barbara H. Rosenwein en tête, ont aussi mis en exergue cet impératif, renforcé par la nature insaisissable de l'instance affective¹¹³.

Il est nécessaire de préciser d'emblée, suivant l'exemple de la plupart des historiens des émotions, que le terme choisi pour qualifier ce champ de recherche ne peut constituer qu'une appellation générique. Ce terme n'existant tout simplement pas à l'époque médiévale¹¹⁴, il ne saurait désigner une réalité historique, ni même aisément la recouvrir. Cette question de vocabulaire pose un problème persistant et insoluble, plus encore en regard de son adaptabilité d'une langue à l'autre et de l'intercompréhension à son endroit dans l'ensemble de la communauté scientifique qui s'est fixé comme objectif de l'interroger. Le choix d'une dénomination précise, tout du moins représentative d'une certaine réalité, s'avère par ailleurs tout aussi complexe de nos jours qu'à l'époque médiévale. La désignation des mouvements intérieurs relève avant tout de nuances, dans le contexte d'emploi du mot en lui-même et plus encore dans sa transposition inter-linguistique. Jamais les termes choisis dans chaque langue ne semblent en effet correspondre à ceux utilisés dans d'autres, que l'on considère le passage du grec au latin, du latin au français médiéval, ou, de nos jours, le dialogue entre l'anglais, le français ou l'allemand par exemple. Même au sein d'une même langue, les auteurs se sont rarement accordés sur un terme unique pour désigner l'instance affective. À titre d'exemple, Cicéron et Sénèque, tous deux incontournables quand on vient à se pencher sur la conception médiévale des émotions, n'emploient pas le même mot pour introduire la liste qu'ils consacrent au lexique affectif. Cicéron

112 J.-C. Schmitt, « La morale des gestes », *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, n° 46, 1987, p. 31-47, ici p. 32.

113 Voir, par exemple, nous y reviendrons, l'article de Barbara H. Rosenwein à ce sujet : B. H. Rosenwein, « Les mots de l'émotion », dans *Les émotions au Moyen Âge et aujourd'hui : questions de sources et de méthodes. Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 2006, p. 10-12, mais aussi les ouvrages collectifs qui attestent ce souci d'appréhender les émotions médiévales par le langage : M. W. Champion, K. Essary et J. Feros Ruys (dir.), *Before emotion. The language of feeling, 400-1800*, New York / Londres, Routledge, 2019 ou M. C. Flannery (dir.), *Emotion and Medieval Textual Media*, Turnhout, Brepols, 2018.

114 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 16.

recourt au terme *perturbationes*, tandis que Sénèque use du mot *affectus*¹¹⁵. Aucun de ces deux termes ne correspond d'ailleurs exactement au mot grec *pathè*, employé par Aristote¹¹⁶ qui lui confère toute son importance postérieure. En latin toujours, mais bien des siècles après Cicéron, Thomas d'Aquin usera pour sa part du terme *passio*¹¹⁷, qui a également une longue influence sur les analyses affectives menées par les philosophes, théologiens et savants médiévaux à sa suite. Cette disparité terminologique contribue à la difficulté de saisir la réalité émotionnelle médiévale. Cette difficulté se voit encore renforcée par l'absence de correspondance entre les étiquettes médiévales et actuelles pour désigner l'émotion. Le vocabulaire contemporain ne facilite pas non plus la chose : les nuances importantes qui existent entre les différents vocables qui pourraient qualifier l'émotion rendent peu aisée la conception d'un objet d'étude global et délégitime *a priori* l'usage quelque peu artificiel du mot « émotion ». Mais ce sont justement ces difficultés qui justifient le consensus établi par les chercheurs autour du terme « émotion ». Ce mot-valise se révèle très utile pour qualifier le concept général visé par les disciplines qui se sont intéressées au phénomène émotionnel, toutes langues d'études confondues. Il s'avère d'autant plus nécessaire que le phénomène qu'il vient désigner résiste à toute définition globale¹¹⁸. Quelques précisions s'imposent néanmoins pour sa correcte appréhension : cette appellation doit se comprendre comme une étiquette, obtenue, dans sa conception francophone, par dilatation de sa signification originelle¹¹⁹ et par adaptation de l'anglicisme *emotion*. Il ne saurait s'agir de l'émotion comprise dans sa définition française, distincte du « sentiment », qui pourrait d'ailleurs s'avérer plus adéquat dans une certaine mesure. Il faut garder à l'esprit la nature et la fonction de cette appellation générique, consensus bien plus que représentation exacte et précise du phénomène émotionnel. Il importe surtout de ne pas désigner, sous ce terme « émotion », un

115 B. H. Rosenwein, « Les mots de l'émotion », *op. cit.*, p. 10.

116 *Ibid.*

117 *Ibid.*

118 P. Nagy, « Faire l'histoire des émotions à l'heure des sciences des émotions », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 5, 2013, p. 3.

119 Ce besoin d'élargissement de la définition du mot « émotion » pour correspondre à cette étiquette ainsi posée a été souligné par Damien Boquet lors d'une conférence donnée à l'Université de Genève le 11 mai 2016.

artefact psychologique, mais bien seulement une étiquette adaptée à l'affectivité dans son ensemble¹²⁰.

Cette problématique terminologique dépasse évidemment la seule dénomination du champ d'étude, elle concerne également – et certainement avant tout – l'objet en lui-même de ce dit champ d'étude. Que l'on choisisse de les décrire comme émotions, passions ou encore affects importe effectivement moins que de délimiter les émotions que l'on souhaite interroger. Une fois encore, se pose la question du lexique à considérer, mais à un niveau bien plus étendu alors. La même problématique linguistique du vocabulaire à choisir réapparaît, renforcée ici aussi par l'inadéquation irréductible de ce lexique d'une langue à l'autre. Il convient en outre de garder à l'esprit qu'emprunter des termes modernes et recourir à des catégories actuelles pour désigner les émotions médiévales relèverait de l'anachronisme¹²¹, ou de la « pure illusion pratique¹²² ». Le choix s'impose de lui-même : ces émotions que nous voudrions percevoir, saisir et analyser au sein d'un corpus de textes médiévaux ne peuvent s'étudier qu'« à travers les mots que les gens eux-mêmes employaient et considéraient comme des émotions¹²³ », sur la base « des représentations des hommes et femmes du Moyen Âge qui eux aussi nomment, pensent, vivent les “choses affectives” selon leurs propres codes, motivations, finalités¹²⁴ ». Suivant les appels des historiens des émotions, nous voudrions accorder l'importance requise aux théories développées à l'époque médiévale autour des émotions. Sur la base des listes et réflexions émises par les grands penseurs d'alors, nous pourrions en considérer l'influence, en vérifier et extrapoler les usages dans les œuvres médiévales qui porteront nos analyses. Barbara H. Rosenwein a mené cette expérience en s'appuyant sur les listes dressées par Cicéron dans ses *Tusculanes*, y ajoutant quelques termes clés introduits dans d'autres textes d'importance, antiques puis chrétiens, et en a tiré quelques conclusions prouvant l'efficacité d'une telle méthodologie sur laquelle bâtir les recherches lexicales qu'impose ce type d'étude¹²⁵. Cette

120 D. Boquet et P. Nagy, « Une histoire des émotions incarnées », *op. cit.*, p. 10.

121 *Ibid.*

122 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 16.

123 B. H. Rosenwein, « Les mots de l'émotion », *op. cit.*, p. 10.

124 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 16.

125 B. H. Rosenwein, « Les mots de l'émotion », *op. cit.*

attention à porter aux textes et aux termes médiévaux a également été défendue par la plupart des chercheurs qui se sont confrontés aux émotions médiévales, comme les ouvrages de synthèse ou les résultats d'efforts collectifs produits à ce sujet tendent à l'attester¹²⁶. Les spécialistes de la littérature médiévale ont aussi mis l'accent sur cet impératif de se fonder sur les textes médiévaux plutôt que d'essayer d'y adapter nos formules et conceptions modernes : « *we will understand [Arthurian] emotions better as attentive readers of narrative than as quasi-scientific taxonomists looking for evidence leading us to facts and systems of thought beyond the text*¹²⁷ ».

Pour justifier cette concentration sur les sources médiévales de la terminologie affective, Damien Boquet a choisi pour sa part l'usage du décalque comme solution aux filtres d'interprétation qui risquent par trop souvent d'éloigner l'émotion décrite dans le texte médiéval. C'est ainsi qu'il défend son emploi du terme « affect », à entendre davantage comme une transposition des formules latines *affectus* ou *affectio* que dans son acception actuelle¹²⁸. Il met en lumière ainsi le filtre interprétatif que constitue déjà elle-même la terminologie affective. Elle est toujours mise en forme, pensée et choisie par le prisme de la communauté émotionnelle dans laquelle s'inscrit son auteur, mais aussi motivée par les choix stylistiques qu'il peut poser. Ces mises en forme de l'émotion cristallisent tout l'intérêt d'une étude fondée sur le lexique médiéval. C'est aussi dans ce sens que nous souhaiterions ne pas nous fermer à une quelconque catégorie d'émotions dans notre appréhension de l'instance affective. Conformément aux recommandations de bon nombre d'historiens une fois de plus, nous pensons plus pertinent de laisser le texte médiéval nous conduire aux émotions dignes d'intérêt pour les enjeux de manipulations dont elles peuvent faire l'objet. *A fortiori*, une catégorisation de l'ensemble des émotions relèverait du

126 Outre les travaux de Barbara H. Rosenwein, de Damien Boquet et de Piroska Nagy, ou les ouvrages que nous avons cités dédiés à une telle réflexion terminologique autour de l'objet d'étude historique qu'est l'émotion, nous pourrions citer à titre d'exemple les études de Carla Casagrande et de Silvana Vecchio ou de David Konstan par exemple : C. Casagrande et S. Vecchio, « Les théories des passions dans la culture médiévale », *op. cit.* et D. Konstan, « From regret to remorse : The origins of a Moral emotion », dans *Understanding Emotions in Early Europe*, *op. cit.*, p. 3-26.

127 A. Lynch, « "What cheer?" Emotion and action in the Arthurian world », dans *Emotions in medieval Arthurian literature*, *op. cit.*, p. 47-63, ici p. 51.

128 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 24.

mirage¹²⁹. Bien sûr, nous pouvons bénéficier des lumières offertes par les théoriciens médiévaux eux-mêmes. Ils pourront aiguiller notre lecture et notre compréhension des constructions littéraires qui sont faites des émotions pour nous aider à percevoir les logiques qui sous-tendent leurs mises en scène et, plus encore, les jeux dans lesquelles elles sont inscrites. Aux filtres de la langue et de la littérature, nous voudrions en effet adjoindre celui du jeu porté autour de l'émotion, manipulée plus seulement dans sa formulation ou dans sa portée discursive et narrative, mais aussi dans sa réalité contenue ou détournée au gré des stratagèmes dans laquelle elle se comprend. Pareil entremêlement ne rend que plus indispensable une approche terminologique exacte de l'instance affective, pour pouvoir la saisir dans toutes ses nuances, ses orientations et ses intentions. Nous avons donc décidé de nous cantonner, de la manière la plus stricte possible, aux seules descriptions de jeux assumés comme tels d'émotions présentées comme telles. Nous avons ainsi malheureusement délaissé un grand nombre d'épisodes d'une grande richesse quant à leur mise en scène émotionnelle, mais qui ne dépeignaient pas de manière explicite une manipulation purement émotionnelle ou une émotion réellement jouée. Cet enchevêtrement des logiques de compréhension de l'objet émotionnel rend aussi d'autant plus nécessaire la confrontation aux théories médiévales des émotions, guides de lecture tout désignés des représentations émotionnelles mises en scène dans la littérature médiévale et outil d'approche privilégié du vocabulaire qui y est assigné.

INTRODUCTION AUX THÉORIES MÉDIÉVALES DES ÉMOTIONS

Les réflexions consacrées aux émotions chez les penseurs médiévaux s'avèrent incontournables pour approcher l'instance affective telle qu'elle se conçoit au Moyen Âge. Il nous semblait donc indispensable de faire précéder nos analyses d'une présentation des théories qui ont pu animer les débats et compréhensions particulières de l'émotion. Nous n'aurons pas pour autant pour objectif de dresser un tableau exhaustif et détaillé des réflexions développées par chacun des penseurs antiques et médiévaux

129 Comme le soutient Jeroen Deploige : J. Deploige, « Meurtre politique, guerre civile et catharsis littéraire au XII^e siècle. Les émotions dans l'œuvre de Guibert de Nogent et de Galbert de Bruges », dans *Politiques des émotions au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 225-254, ici p. 238.

que nous avons choisi de présenter. Nous nous contenterons de suivre le modèle offert par les historiens et philosophes de la philosophie qui se sont si bien prêtés à cet exercice. Sur cette base, nous voudrions fournir un panorama de l'histoire de l'émotion telle qu'elle fut traitée chez les penseurs médiévaux pour déterminer les contours d'une perception émotionnelle globale qui servira d'appui aux mises en scène littéraires auxquelles nous voudrions dédier nos propres recherches.

La compréhension de l'émotion médiévale doit beaucoup aux réflexions développées chez les philosophes antiques et surtout chez Platon. Philosophe grec du v^e siècle avant Jésus-Christ, Platon est à la source de la première systématisation du phénomène émotionnel, déterminante pour la tradition philosophique occidentale¹³⁰. Il pose pour point de départ une conception tripartite de l'âme entre ses parts raisonnée, concupiscible et irascible. Il en propose une représentation symbolique sous la forme d'un char, la part raisonnée, menée par deux chevaux, les parts concupiscible et irascible, à garder sous le contrôle de la raison selon cette image expressive. Il oppose donc l'émotion à la raison, selon un point de vue dominant tout au long de l'histoire des émotions. Les notions de concupiscible et d'irascible ont connu une réception importante au Moyen Âge. Les émotions, forcément non-raisonnées, pourraient donc relever ou de l'instance concupiscible, dite aussi appétitive, toujours cause de perturbations, ou de l'instance irascible, potentiellement positive si elle s'avère contrôlée et orientée vers la raison. Platon conçoit ainsi les émotions comme des évaluations mal guidées, nécessitant un important contrôle pour une correcte orientation. Cette idée se révélera très porteuse au Moyen Âge.

Le succès des théories platoniciennes n'attend cependant pas le XII^e siècle pour éclore. Galien, médecin grec du II^e siècle, reprend le schéma platonicien des trois sections de l'âme, qu'il associe à différents organes pour construire son modèle humoral, très influent à l'époque médiévale. Galien défend une représentation des émotions comme des phénomènes mentaux accompagnés de changements physiologiques en lien surtout avec les quatre humeurs qu'il identifie dans le corps. Dans l'objectif d'équilibre qu'il cherche à assurer entre celles-ci, il prône lui aussi un contrôle continu, en particulier des changements corporels qui

130 S. Knuuttila, *op. cit.*, p. 5.

découlent des émotions. Cette réflexion à caractère médical aura un impact important au cours du XII^e et du XIII^e siècles surtout.

Aristote exercera lui aussi une influence profonde lors du Bas Moyen Âge. Le grand philosophe de la Grèce Antique élabore, au III^e siècle avant Jésus-Christ, des schémas essentiels en ce qui concerne l'instance affective. Il conçoit lui aussi l'âme sur un modèle tripartite. Il en distingue les sphères rationnelle, sensitive et végétative qui remplissent trois fonctions, vivifiante, sensible et réflexive, dans le corps. Il renforce ainsi le conflit entre raison et émotions déjà présent dans le système de réflexion platonicien. Mais il soutient aussi l'union de l'âme et du corps, selon une idée phare de la réception médiévale d'Aristote. Dans ce contexte, il présente les émotions comme bénéfiques, sources de cognition et de motivation pour les interactions sociales. Il en établit une structure commune, fondée sur un processus d'évaluation – positive ou négative –, à la source d'un sentiment – plaisant ou déplaisant –, d'une suggestion comportementale et finalement d'une impulsion vers l'action, ainsi que d'un changement corporel. De manière tout aussi porteuse, il dresse plusieurs listes des émotions, variables selon ses œuvres et la lecture qui y a été appliquée. Il dénombre notamment la colère, la douceur, l'amitié, la haine, la peur, la confiance, la honte, la gentillesse, la pitié, l'indignation, l'envie et l'émulation. Cette représentation, aussi bien platonicienne qu'aristotélicienne, des émotions comme des entités certes irraisonnées, mais à valeur ontologique, s'opposera à celle des philosophes stoïciens¹³¹.

Les Stoïciens développent en effet un modèle des émotions comme des impulsions perturbatrices contraires à la raison, qu'il ne convient pas seulement de contrôler, mais même d'éradiquer. Chrysippe et Zénon, fondateurs de ce courant philosophique aux alentours du III^e siècle avant Jésus-Christ, insistent en particulier sur le jugement indispensable à faire porter sur l'émotion conçue comme une réaction incontrôlable. Pareille perspective s'éclaire à la lueur de leur perception de l'âme comme uniforme, uniformément rationnelle et au sein de laquelle les émotions n'ont donc aucune place. L'instance affective se confronte surtout à l'enjeu central des dogmes stoïciens, à savoir leur objectif d'*apatheia*. Dans leur souci d'annihilation des émotions, ils en mettent en place une véritable typologie. Les Stoïciens distinguent le plaisir, lié

131 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge, op. cit.*, p. 187.

au présent et au bon, la détresse, liée au présent et au mauvais, le désir, associé au futur et au bon, et la peur, à relier au futur et au mauvais. Cicéron, auteur latin du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, fut considéré à l'époque médiévale comme l'une des principales figures du Stoïcisme. Il reprend de Chrysippe la compréhension des émotions comme des instances non-naturelles, irrationnelles et surtout comme des erreurs de jugement, si ce n'est des mouvements malades de l'âme. C'est ainsi qu'il justifie à son tour l'inutilité d'une thérapie de modération, de *metriopathia*, telle que le défendent surtout les Épicuriens, et recommande plutôt l'*apatheia*, une introspection et un contrôle de soi permanents à l'égard des émotions. Cicéron joue également un rôle important dans l'élaboration de la notion stoïcienne de pré-émotion, c'est-à-dire de mouvement premier indépendant de la volonté, pouvant dès lors échapper au contrôle, indispensable ensuite, de la raison. Elle se retrouve chez Posidonius qui, peu après Cicéron, vient mêler les apports stoïciens et néoplatoniciens, notamment liés à la tripartition de l'âme. Il conçoit ainsi la pré-émotion comme naturelle, hors de toute instance de jugement – ce paradigme essentiel de l'émotion chez les Stoïciens – et parfois incontrôlable. Ces points de vue stoïciens et néoplatoniciens sont ensuite synthétisés, sous l'impulsion de Posidonius, par Sénèque au 1^{er} siècle. Il affirme notamment, dans son important traité sur la colère, le caractère hors de contrôle de la pré-émotion, qui reste néanmoins toujours à éviter. Il développe dans ce sens une dynamique à connotation morale de l'émotion, construite en trois étapes : représentation mentale, élan de la volonté et finalement assentiment, lié à la raison. Cette considération de l'émotion partiellement incontrôlable ne la libère pas pour autant de sa dépréciation stoïcienne. Sénèque contrecarre en effet la pensée aristotélicienne de la disposition émotionnelle vertueuse. Une émotion, même la plus innocente, entraîne toujours une autre, de plus en plus ingouvernable, ce qui pousse Sénèque à réaffirmer ce besoin de contrôle sans faille défendu par les Stoïciens. Cette recommandation de contrôle sera ensuite reprise et amplifiée par Quintilien qui, en bon orateur, codifie l'exercice rhétorique des passions. Il érige ainsi en stratégie d'éloquence le contrôle de soi, ainsi que des autres, par les émotions. Il défend une forme de mise en scène émotionnelle fondée sur l'impératif de contrôle, une perception pertinente des manipulations dont l'émotion peut faire l'objet. Ces philosophes latins, Cicéron et Sénèque en tête,

légèrent à l'époque médiévale de riches listes d'émotions. Cicéron est à l'origine des plus influentes, dressées dans ses *Tusculanes* ou dans son *De Oratore*. Il y énumère de multiples émotions, qu'il nomme *affectiones* ou *perturbationes* : bien sûr les habituelles *laetitia*, *agritudo*, *libido* et *metus* stoïciennes¹³², mais aussi l'amour, la haine, la peur, la colère, l'espoir, la joie, la tristesse, l'envie et la pitié¹³³. Sénèque, de son côté, exacerbe l'importance des émotions d'audace, d'amour et de colère bien sûr au travers du traité qu'il y a consacré. Ces listes, les définitions et conceptions qui y sont proposées exercèrent un poids important au Moyen Âge.

Un détour par la philosophie épicurienne s'avère encore nécessaire avant d'envisager la réception médiévale et avant tout chrétienne de ces réflexions antiques. Au contraire des Stoïciens, les Épicuriens perçoivent l'émotion comme naturelle et recommandent certes son contrôle, mais seulement dans un objectif de *metriopathia* et, ainsi, de tranquillité de l'âme. Ils rejoignent en ce sens les théories stoïciennes par leur déconsidération de la colère, source de perturbation indéniable. Mais leur traitement des émotions se rapproche surtout de celui proposé par Platon, qui appelle au contrôle de la raison sur les émotions, toujours risqués de troubles, sans pour autant les condamner. Cette représentation de l'instance affective pèsera elle aussi sur le développement du modèle émotionnel médiéval, ces exhortations de contrôle et de juste mesure côtoyant toujours celles de l'*apatheia* transmises par les Stoïciens.

De nombreux chercheurs, Damien Boquet et Piroska Nagy au premier plan¹³⁴, ont insisté sur l'importance capitale de la pensée chrétienne dans l'élaboration du système affectif médiéval. L'influence chrétienne se révèle à tous les niveaux, notamment par un effet de source indéniable. Notre compréhension de l'époque médiévale ne saurait éviter le prisme chrétien véhiculé par tous les auteurs qui nous y donnent accès. Le constat vaut tout autant pour la représentation émotionnelle, inscrite dans la morale chrétienne. L'attention qu'elle prête dès ses débuts à la

132 Simo Knuuttila notamment souligne cette reprise, très influente, de la typologie stoïcienne dans les *Tusculanes* de Cicéron : S. Knuuttila, *op. cit.*, p. 51.

133 Ces dernières sont citées dans son *De Oratore*. Voir J. Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert, 1989, p. 243.

134 Ils l'ont tous deux bien souligné notamment lors de leurs conférences données à Genève, respectivement les 27 avril et 11 mai 2016. Ils insistaient aussi sur la question dans leur ouvrage *Sensible Moyen Âge* : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 351.

question des émotions s'avère incontournable pour notre approche de l'instance affective au Moyen Âge.

Le système de représentation émotionnel chrétien émerge avec les Pères de l'Église, en particulier Origène, Clément d'Alexandrie, Tertullien et Lactance. Origène s'inscrit dans la réception stoïcienne essentielle aux premiers siècles du Christianisme. Il réactualise, dans une conception chrétienne, l'idéal d'*apatheia* comme une recommandation de contrôle et d'introspection permanents, ainsi que la théorie des pré-passions. Il perçoit ces dernières comme des tentations, non-coupables, mais à repousser. Dans son approche chrétienne, il les conçoit comme le résultat d'une mauvaise pensée. Clément d'Alexandrie, l'un des autres Pères grecs de l'Église de cette importante génération du III^e siècle, propose une considération bien plus composite de l'émotion, liant les apports stoïciens et épicuriens. Il mêle les objectifs d'*apatheia* et de *metriopatia*, prônant une sérénité de l'intention, sans pour autant nier les élans sensibles de l'âme. Il fonde ainsi la morale chrétienne du détachement de soi, cruciale tout au long du Moyen Âge. Tertullien présente le même type de double héritage. Il érige l'*apatheia* comme stratégie principale contre les émotions, mais il pose également un regard positif sur les émotions. Il défend dans ce sens la part émotive témoignée par le Christ lui-même. Lactance, finalement, offre la première synthèse de la doctrine émotionnelle dans cette genèse du Christianisme¹³⁵. Pour ce faire, il recourt bien sûr aux théories antiques, mais fait preuve aussi bien d'inspiration que de détachement face aux modèles stoïciens notamment. Il conçoit les émotions comme neutres en elles-mêmes et exacerbe l'association entre leur valeur morale et leur orientation et intention. Sur cette base, il sort les émotions du cercle du vice et reconnaît même leur part utile, voire positive, les émotions ayant été accordées par Dieu. Il recommande ainsi la maîtrise des émotions plutôt que leur évincement pur et simple.

Poursuivant le courant patristique, ainsi que l'élan offert par ces premiers penseurs chrétiens, Ambroise de Milan parachève, au IV^e siècle, l'intégration des modèles philosophiques antiques à la doctrine chrétienne. Il introduit dans sa théorie de l'émotion l'influence exercée par la Chute, notion durable et d'importance dans le modèle émotionnel chrétien. Il défend alors une perception de l'émotion moralement neutre,

135 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, op. cit., p. 59.

comme une puissance naturelle de l'âme, mais sujette au débordement depuis la Chute. La nature émotionnelle humaine se verrait dès lors rejoindre le lot des punitions infligées à la suite du Péché originel, cause de honte au premier rang des émotions. Dans ce sens et dans la lignée de Lactance, il insiste sur l'importance de l'orientation des émotions. Les Pères cappadociens, auteurs d'une synthèse des théories platoniciennes et chrétiennes, partagent également cette conception de la Chute comme source du trouble émotionnel et de la perte de contrôle à cet endroit. Ils prônent à la fois les idéaux d'*apatheia* et de *metriopatheia* et promeuvent un processus de perfectionnement de l'âme via l'ascétisme et la méditation, dans une visée pratique et communautaire. Grégoire de Nazianus recommande ainsi l'usage de la raison, de la prière, ainsi que de l'humilité dans la compréhension des émotions. De manière intéressante, il défend l'usage de la bonne colère, de la même manière que Basile de Césarée, autre représentant de la patristique cappadocienne. Grégoire de Nysse, reprenant l'image platonicienne du char de la raison, souligne le poids de la Chute, avant laquelle la part appetitive même était positive. Il promeut l'*apatheia* comme libération des émotions pécheresses et insiste donc sur l'importance du contrôle à toujours conserver sur les passions. Évagre le Pontique, père du désert égyptien du IV^e siècle, est lui aussi héritier de la tradition instaurée par les Pères de l'Église. Il reprend le schéma des trois stades de l'âme d'Origène pour développer son modèle des émotions. Il s'inspire également des Stoïciens, puisqu'il promeut comme condition de l'*agapê* l'*apatheia*, définie comme la domination des mauvais désirs par l'exercice de la charité et de l'abstinence. Il accorde ainsi une grande importance au soin des émotions par le biais du jeûne, de la lecture des Écritures, de la prière, de l'obéissance, de l'ascétisme et de la discipline. De manière tout aussi porteuse dans le monachisme médiéval, il instaure une classification de huit tentations, source du modèle des sept péchés capitaux qui sera développé deux siècles plus tard par Grégoire le Grand. Mais c'est Némésius d'Émèse qui offre la synthèse la plus complète de l'aristotélisme, du platonisme, du stoïcisme et des dogmes chrétiens. Il conçoit l'âme distinctement rationnelle et irrationnelle et prône la capacité de contrôle des émotions à la manière aristotélicienne. Sous le modèle de Galien – Némésius en étant l'un des plus précoces héritiers –, il présente les émotions comme des mouvements du système humoral. Il y mêle la typologie stoïcienne

des émotions et classifie alors le plaisir, la tristesse, la peur et la colère à la base du système médical.

Ce panorama des représentations émotionnelles chez les premiers théologiens de la Chrétienté ne saurait manquer de s'arrêter sur les réflexions capitales de saint Augustin. Reprenant, s'opposant, mais surtout innovant face au bagage philosophique antique et chrétien, Augustin est à la source du plus influent modèle de l'émotion. Il comprend l'émotion comme une évaluation, à la manière stoïcienne, un mouvement d'abord incontrôlable, mais forcément gouverné ensuite par la volonté. Cette perception toute stoïcienne de l'émotion, intégrant ainsi le schéma des pré-passions inévitables, se voit accentuée par l'importance conférée à la Chute, particulièrement mise en valeur et véritablement intronisée chez Augustin. À ce niveau, il associe le Pêché originel à la luxure et situe la faute dans la chair, faite source de tous les maux. Il s'éloigne cependant de la théorie stoïcienne en reconnaissant la nécessité sociale et morale des émotions, incontournables de par la faiblesse constitutive de l'homme post-adamique. Le vice ne se cachant pas au cœur même de l'émotion, Augustin exacerbe le rôle joué par la volonté et le consentement face à l'émotion. Il reprend à ce sujet la pensée platonicienne et aristotélicienne et souligne la possibilité de manipuler l'émotion pour assurer sa correcte orientation. C'est sur cette base qu'Augustin élabore son système des degrés de péchés, capital dans le monachisme occidental baigné du modèle qu'il vient en proposer.

Saint Jérôme partage la plupart des réflexions augustiniennes. Il souligne notamment le poids de la chair dans la représentation du péché et dans la construction de la notion émotionnelle. Il s'appuie également sur les théories platoniciennes et exacerbe dans ce sens le schéma tripartite de l'âme introduit par le philosophe grec. Au contraire d'Augustin cependant, Jérôme défend une toute autre perception des pré-passions, qu'il considère déjà comme des fautes. Cette sévérité à l'encontre des émotions n'est pas partagée par Jean Cassien, autre théologien influent du ^ve siècle. Certes, Cassien perçoit, à l'instar des Stoïciens, les émotions comme des maladies, mais il en défend la part positive, en les hissant au rang d'instruments de proximité avec Dieu. Il souligne cependant toujours l'importance de l'*apatheia* et de la véritable traque intérieure qu'elle implique pour en éviter les dérives. Surtout, il est à l'origine de la règle de saint Benoît et développe, sur la base offerte par Évagre

le Pontique, la théorie des huit vices. Il accorde donc aux émotions le statut de vices et prépare ainsi le terrain à Grégoire le Grand qui assoit finalement ce modèle sous l'étiquette des sept péchés capitaux. Cette insistance explicite sur la faute représentée par les émotions empreint l'ensemble de la réflexion grégorienne autour de l'instance affective. Suivant l'exemple d'Augustin, saint Grégoire souligne l'importance de la droite ordination et déprécie en particulier le corps. Il exacerbe encore ce rapport d'ordination en prêchant un détachement total du monde. Grégoire, dans ce sens, ne juge utiles que les émotions de componction, de peur, du jugement menant à la pénitence, et du désir, de Dieu. Cette considération des émotions négatives, et même coupables, concentrées dans une dynamique de peur recommandée, le conduit en outre à condamner les mouvements premiers, tout comme le proposait déjà Jérôme. Son influence dans l'histoire du Christianisme se conçoit surtout en regard du système des sept péchés capitaux qu'il bâtit. Elle se marque aussi à plus court terme, chez Isidore de Séville ou chez Bède le Vénérable par exemple, avant d'atteindre les théologiens du renouveau offert au XII^e siècle¹³⁶.

La Renaissance du XII^e siècle connaît une déclinaison importante sur le pan émotionnel. Les émotions en incarneraient même l'objet le plus essentiel¹³⁷. Le XII^e siècle offre ainsi un nouvel essor capital à la théorisation des émotions après les grandes avancées des premiers siècles du Christianisme. Le principe d'amour chrétien y connaît une large diffusion dans la pensée et la pratique monastiques et pousse à une réflexion plus globale sur les émotions. C'est tout d'abord au sein des monastères qu'émerge cette nouvelle vague de théoriciens des émotions. Les moines bénédictins, victorins et cisterciens surtout accordent une place importante à l'amour, en parfaits héritiers de la conception augustinienne de la relation à Dieu et du message du *Cantique des cantiques*, si influent alors. Le bénédictin Anselme de Cantorbéry entame

136 Afin de ne pas surcharger cet exposé des premiers théoriciens des émotions, nous avons préféré ne pas référer ponctuellement chacune de nos sources. Nous ne pourrions cependant manquer de souligner l'apport capital des travaux de Simo Knuuttila et de Damien Boquet pour cette première histoire des émotions, de l'Antiquité aux premiers siècles du Christianisme et renvoyons donc à leurs ouvrages pour un tableau plus complet des réflexions portées alors autour de l'instance affective : D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.* et S. Knuuttila, *op. cit.*

137 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 99.

la réflexion, dans une lignée essentielle pour la pensée du XII^e siècle en soulignant le lien entre affect et volonté. L'opposition typiquement stoïcienne entre émotion et raison se voit alors contrebalancée, ce qui ouvre la voie à ce nouvel élan émotionnel. Saint Anselme développe la théologie de la liberté de la volonté droite. Il pose pour objectif l'orientation positive de ce qu'il appelle l'affect de commodité, distinct de l'affect de droiture dont il doit se rapprocher et qu'il dépeint comme un idéal affectif. Mais ce renouveau est avant tout dû aux Cisterciens, premiers représentants de la réflexion menée autour de l'instance émotionnelle. Bernard de Clairvaux joue dans ce sens un rôle capital. Grand représentant du mysticisme, il est le témoin de multiples influences, en bonne preuve de l'esprit de réception qui anime le XII^e siècle. Il reprend aux Stoïciens, via saint Augustin, leur classification des émotions et exacerbe, à l'instar d'Augustin, le rôle de contrôle de la volonté et l'importance du consentement face aux émotions. Il insiste sur l'impératif de contrôle de soi et renforce le concept de la responsabilité du pécheur, élevant ainsi l'utilité de l'humiliation et de l'aveu. Il développe dans ce sens la théorie des douze degrés d'orgueil et des douze degrés d'humilité, posée à la base de la morale émotionnelle qu'il construit. Bernard de Clairvaux s'inspire également des sens spirituels origénistes pour mettre sur pied son propre système. Surtout, il replace sur le devant de la scène la division platonicienne entre concupiscible et irascible, dès lors très porteuse. Il prête également la voix au mouvement galénique qui gagne en importance lors des deux siècles à venir en associant émotions et humeurs. Guillaume de Saint-Thierry offre peut-être le meilleur exemple de la pensée cistercienne autour des émotions, qui combine les points de vue de théories médicales et d'anthropologie théologique. Il exacerbe le lien entre corps et âme, découlant de la conception galénique essentielle pour les Cisterciens. Il présente en outre un investissement positif de la théorie platonicienne dans une optique chrétienne. Il situe ainsi la foi dans la raison, l'espoir dans le concupiscible et l'amour dans l'irascible. Aelred de Rievaulx est sûrement le représentant le plus incontournable de la réflexion cistercienne autour de l'affect. Il y consacre plusieurs de ses ouvrages, notamment *Le Miroir de charité* et *L'amitié spirituelle*. S'inspirant de la pensée augustinienne, Aelred de Rievaulx perçoit trois fonctions de l'âme dans le corps et propose une solution au questionnement cistercien autour du lien entre corps et âme par un rapprochement

des deux entités grâce à la force sensitive de l'âme exercée dans le corps. Suivant également Augustin sur ce point, il émet une grande méfiance à l'égard du corps et surtout de la chair, qui doit faire l'objet d'un contrôle ferme et d'une orientation positive. Cette question de l'orientation, par la volonté, s'avère centrale dans la réflexion aelredienne. Aelred de Rievaulx souligne son rôle essentiel, par l'impulsion que la volonté donne vers l'acte d'amour défini comme la *caritas*. Il présente ainsi la volonté comme l'outil et le véhicule vers l'affect ultime, permettant la bonne orientation de l'émotion, loin de son extrême opposé, la *cupiditas*. Dans cette mise en exergue de la volonté, Aelred de Rievaulx reprend à son tour le concept de mouvement premier, qu'il distingue de l'affect en soi. À l'instar d'Augustin à nouveau, Aelred de Rievaulx défend une perception des émotions liées à la Chute. Mais pour lui, les émotions en sont à la fois la cause et la solution. Elles permettent l'élévation vers Dieu nécessaire à l'homme post-adamique. Mais c'est également pourquoi un contrôle complet des émotions ne peut être possible, ce qui mène à cette dichotomie entre impulsion et émotion et justifie surtout cette insistance sur la volonté dans la correcte orientation de l'entité affective. Pierre Lombard développe une autre théorie du mouvement premier, distincte de celle d'Augustin et reprise par de nombreux théologiens à sa suite. À ses yeux, les pré-passions sont certes non-volontaires, mais pas moins imputables. Le plaisir de la considération de l'émotion équivaut, à ses yeux, au consentement et donc au péché. Cette conception entraîne de nombreux débats, opposant les détracteurs des mouvements involontaires comme Jean de la Rochelle, qui les situe également dans l'ordre du péché, et leurs défenseurs, tel que Simon de Tournai, Gilbert de Poitiers et Alain de Lille. Les victorins Hugues et Richard de Saint-Victor entretiennent des liens très étroits avec la pensée cistercienne et se joignent à leur effort de réflexion autour de l'affect. Dans la même tradition que celle suivie par Aelred de Rievaulx, Hugues de Saint-Victor défend la place croissante du consentement dans le processus émotionnel et propose la même distinction entre *caritas* et *cupiditas*. Il exacerbe en outre l'importance de la pénitence, dans la chair pour tout acte de péché et par le biais de la contrition pour toute mauvaise intention. Richard de Saint-Victor insiste également sur le rôle de la raison dans l'orientation de l'émotion. Pour lui, l'émotion modérée serait associée à la vertu, comme une part indissociable de l'être humain et dès lors positive,

ce en quoi il témoigne de son inspiration augustinienne. Conservant cette optique optimiste à l'égard des émotions, Richard de Saint-Victor présente un parcours de salvation recommandant l'ascèse et l'ordination des forces de l'âme rationnelles vers la vertu, liée à l'affect, et la vérité empreinte de raison. Il établit un programme complet d'élévation de l'âme vers la contemplation par le biais des émotions dans son *Benjamin Minor*. Cet important traité, construit comme une reprise allégorique du récit de Job, offre une liste de sept affects principaux qui incarnent les enfants du patriarche : peur, douleur, espoir, amour, joie, haine et honte. Toutes ces théories témoignent de l'ampleur de la réflexion menée au XII^e siècle dans les monastères, véritables laboratoires de l'élaboration de la notion émotionnelle¹³⁸. Cette coloration chrétienne continuera d'impregner tous les questionnements autour de l'émotion, encadrée par ces grandes lignes d'inspiration avant tout cistercienne. Nous aurons pu remarquer la prégnance de la question de l'union du corps et de l'âme notamment, au centre de la plupart des débats et des réflexions autour de l'émotion, tout comme du lien fort des émotions avec la Chute, mais aussi avec le processus d'élévation. Par le biais de la volonté, notion phare de l'instance affective, l'émotion est érigée en outil thérapeutique à la condition post-adamique. Cette réflexion finit par quitter l'aire des monastères et se diffuse au sein des écoles urbaines en pleine expansion, puis des universités, qui propagent et contribuent encore à légitimer la place de l'émotion.

Ce nouvel essor représenté par la pensée scolastique est marqué par une vague importante de réception, antique et orientale, aristotélicienne et médicale surtout. Les travaux d'Avicenne, médecin et philosophe persan du XI^e siècle, contribuent beaucoup au développement de cette nouvelle source de réflexion, grâce à la traduction latine qui en est proposée dans le courant du XII^e siècle. Baigné d'aristotélisme et de néoplatonisme, Avicenne comprend l'âme comme une substance animée par les facultés concupiscible, liée au désir de plaisir, et irascible, associée au désir de défaite et au rejet des choses blessantes. Cette adaptation de la distinction platonicienne se révèle très porteuse à sa suite. Il reprend aussi la définition aristotélicienne de l'émotion comme une évaluation et réaffirme ainsi l'importance de la volonté dans le processus émotionnel.

138 L'expression est de Damien Boquet et de Piroska Nagy : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 51.

Constantin l'Africain se situe dans cette même vague de traduction que celle qui est offerte des travaux d'Avicenne. Il est l'auteur du *Pantegni*, compilation de traductions, en latin, de divers traités grecs et arabes, médicaux surtout, rédigée dans la seconde moitié du XII^e siècle. Cette œuvre joue un rôle essentiel dans l'élaboration et la diffusion du modèle médical, basé notamment sur les travaux du médecin grec Galien, alors remis au goût du jour. Dans cette lignée, Constantin l'Africain conçoit les émotions comme des mouvements de l'âme accompagnés d'affections corporelles, des mouvements de l'esprit vital transportant la chaleur naturelle depuis ou vers le cœur. Cette logique de mouvements centrifuges ou centripètes, mais aussi lents ou rapides, donne l'impulsion au système médical humoral, ainsi qu'à une nouvelle perception des émotions. Au fil de son traité, Constantin l'Africain propose une liste de six émotions principales : la joie, la tristesse, la peur, la colère, l'anxiété et la honte. Le dominicain Jean de la Rochelle incarne le mouvement de réception du savoir médical et philosophique antique et arabe. Il présente les émotions comme naturelles dans leur origine et ne recelant donc aucune faute en soi. Mais il insiste aussi sur le rôle de la volonté, source de péché si elle ne contribue pas au contrôle qui doit être exercé sur les émotions. De manière d'autant plus représentative de cette logique d'adaptation, Jean de la Rochelle reprend la distinction d'Avicenne entre passions concupiscibles et irascibles. Il comprend les passions concupiscibles, qu'il estime au nombre de huit, comme des réactions à des actes bons ou mauvais, et les quinze passions irascibles comme des réactions au bien ou au difficile. Cette relecture des passions concupiscibles et irascibles semble participer du mouvement de revalorisation de l'émotion entamé notamment chez les moines cisterciens, en libérant l'une ou l'autre notion d'une considération nécessairement vicieuse. La réflexion suit son cours, entre monastères, écoles urbaines et universités avec les théoriciens incontournables que sont Bonaventure ou Guillaume d'Auxerre. Le franciscain italien témoigne de l'importance accrue du corps et de l'aspect physiologique des émotions découlant de la tradition médicale ainsi instaurée. Il présente une structure des cinq sens internes permettant l'accès au divin, notamment par le biais du goût et du toucher, possibles dans l'expérience de Dieu. Guillaume d'Auxerre symbolise pour sa part le développement de la réflexion universitaire autour de l'émotion. Dans la lignée cistercienne d'exacerbation de la

volonté, il contribue à la théorie de la volonté conditionnelle qui vient nuancer le poids de la volonté dans la considération vénielle de l'émotion. Albert le Grand, frère dominicain, mais surtout professeur de renom du XIII^e siècle, se prête également à cette dynamique de réception. Il symbolise surtout la montée de l'aristotélisme qui caractérise ce XIII^e siècle, marqué par la lecture du *De Anima* que sa traduction latine permet dès 1240. Il reprend ainsi la perception des émotions comme des pouvoirs sensitifs, actualisés par la faculté estimative. Il fait cependant preuve d'un grand éclectisme en marge de cette importance aristotélienne dans son traitement des émotions, puisqu'il use également de la théorie platonicienne du concupiscible et de l'irascible, ainsi que de la classification stoïcienne. Cette variété de sources se marque d'autant plus chez son plus célèbre disciple, Thomas d'Aquin, qui représente l'aboutissement de la réflexion médiévale autour de l'émotion. Il offre une synthèse totale, le traité le plus complet consacré aux conceptions et systèmes émotionnels au Moyen Âge. Il dédie vingt-six questions de son imposante *Somme Théologique* à l'instance affective. Il y livre une liste d'émotions qu'il classe par paires, à l'exception de la colère, et y rassemble l'ensemble des connaissances livrées jusqu'alors à leur sujet. Thomas d'Aquin introduit, sur la base du schéma aristotélien, une présentation de l'âme animée par les puissances végétative, sensitive, appétitive, motrice et intellectuelle. Reprenant les théories médicales, il définit les émotions comme psychosomatiques, marquées par des modifications physiques exercées par contraction ou expansion, selon le modèle légué par Constantin l'Africain. Thomas d'Aquin accorde ainsi une grande importance au corps et aux changements physiologiques qui accompagnent les émotions. Il partage également le modèle avicennien des passions concupiscibles et irascibles. Thomas d'Aquin insiste lui aussi sur la question de l'orientation, ce qui lui permet de défendre la neutralité morale des émotions elles-mêmes. Il exacerbe ainsi le rôle de l'acte cognitif d'évaluation et du contrôle à faire peser sur les émotions, selon cette considération essentielle tout au long de l'histoire médiévale de l'émotion¹³⁹.

139 À nouveau, nous devons souligner l'apport essentiel pour cette brève présentation des travaux bien plus complets et pertinents pour une analyse historique de Damien Boquet, de Simo Knuutila, de Damien Boquet et de Piroska Nagy dans leur ample synthèse *Sensible Moyen Âge* notamment, mais aussi de Barbara H. Rosenwein, de Carla Casagrande et Silvana Vecchio que nous avons tous déjà pu citer au gré de cette introduction.

La compréhension médiévale de l'émotion doit ainsi beaucoup aux systèmes antiques, platonicien, aristotélicien et stoïcien surtout. Leur influence se marque avant tout dans la compréhension du lien entre raison et émotion, ainsi que dans la valeur morale de l'instance affective. La pensée chrétienne ne fera qu'exacerber cette portée morale de l'émotion. Elle se pose au cœur de sa compréhension et de tous les efforts de justification ou de codification qui pèsent à son encontre. La question des passions ne se conçoit en effet jamais hors de l'articulation entre vices et vertus, centrale tout au long de l'époque médiévale. En regard de cette association, les théoriciens des émotions se sont surtout appliqués à développer une forme de gouvernement de l'instance affective. Selon ce prisme culturel que nous avons pu identifier, l'émotion se construit à la lueur des codes qui viennent l'entourer dans cette obsession de contrôle raisonné qui marque l'époque médiévale. Les appels répétés à la *metriopathia* ou à l'*apatheia* stoïcienne témoignent de ce souci de mesure et de juste milieu, renforcé encore par la réception aristotélicienne, si ce n'est d'abolition des émotions. Le processus de naturalisation entamé avec les théories à caractère médical de Galien, d'Avicenne ou d'autres médecins arabes joue également un rôle essentiel dans l'approche de l'émotion, avec l'élaboration du système des humeurs, capital dès le XIII^e siècle. Nous pourrions en observer toute l'influence sur la représentation des émotions et plus encore sur leur jeu. Toute une liste d'émotions se dégage aussi de ce panorama historique que nous avons voulu dresser. On peut noter l'importance de la joie, de la tristesse, du désir et de la peur, selon ce carré émotionnel instauré par les Stoïciens, de la colère, surtout chez Sénèque, et de l'amour, dans le modèle augustinien et dans toute la théologie chrétienne à sa suite. Dans cette perspective chrétienne, nous pouvons également citer les émotions de la honte et du repentir, qui prendront une place croissante dans la réflexion médiévale autour de l'émotion et se révéleront capitales dans tout le régime émotionnel mis en place alors. C'est donc en regard de leur portée morale et de leur influence dans le système de représentation chrétien que se fonde la compréhension des émotions au Moyen Âge. Elle s'anime surtout à la lumière des impératifs de contrôle divers et variés qui pèsent à son endroit, au nom d'un exercice raisonné de la volonté. Or, c'est dans cette recommandation de mesure, et donc de manipulation déjà, de l'émotion que paraît se cristalliser le jeu à son

égard. Les théories médiévales des émotions éclairent ainsi déjà tous les enjeux dont l'instance affective peut se revêtir, plus encore dans l'univers littéraire qui la met en scène.

DE L'ÉMOTION À SON JEU

ENJEUX ET PERSPECTIVES DE L'ÉTUDE DU JEU DES ÉMOTIONS

Les ouvrages que nous avons choisi de présenter dans l'exposé historiographique révèlent déjà les points d'intérêt qui seront les nôtres au cœur de cette étude. Nous voudrions nous inscrire dans la mouvance de ces réflexions menées autour des paramètres culturels des émotions et des codes qu'ils induisent à leur endroit pour envisager le jeu auquel les émotions peuvent être soumises pour répondre à ces codes, s'y plier ou les détourner. En effet, dans la perspective culturelle essentielle pour l'instance affective, les émotions paraissent forgées par les normes sociales édictées à leur endroit. Le panorama historique que nous y avons consacré témoigne d'une obsession de contrôle dans l'idéologie médiévale, directement liée au souci du regard public. Cette ligne directrice de l'émotionologie mène à appréhender les émotions avant tout selon le jugement qui peut être porté sur elles. Il s'avère d'autant plus essentiel quand on considère la dimension cognitive et active de l'émotion, qui en fonde l'importance et donc celle de leur contrôle. Ainsi, le répertoire des émotions que nous pourrions observer s'avère essentiellement conventionnel, codé culturellement¹⁴⁰. Les modèles émotionnels viennent répondre à une fonction sociale reconnue à l'instance affective¹⁴¹, qui justifie du même mouvement le recours aux manipulations qui nous intéresseront au premier plan. Ceux-ci se comprennent surtout à la lumière des enjeux esthétiques essentiels dans l'émotionologie médiévale. Sif Ríkharðsdóttir insiste sur ce critère fondamental de l'expression

140 J. Eming, « Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman », dans *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, dir. K. Philipowski et A. Prior, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2006, p. 249-262, ici p. 255.

141 H. Cooper, « Afterword : Malory's enigmatic smiles », dans *Emotions in medieval Arthurian literature, op. cit.*, p. 181-188, ici p. 181.

émotionnelle en introduction de ses analyses¹⁴². L'extériorisation des émotions se comprend en effet selon des impératifs de bienséance qui viennent la déterminer d'emblée, on le verra. Ces efforts de contrôle inscrit dans une dynamique convenante nous incitent à considérer la part de performance qu'ils incluent. Le jeu des émotions, qui fera l'objet de nos analyses, peut alors se concevoir selon une orientation de la notion de performance en performance émotionnelle.

Si nous accorderons un grand intérêt aux normes émotionnelles, il faut rappeler que c'est à leur inscription dans un contexte littéraire que nous nous dédions avant tout. À l'instar des spécialistes littéraires de l'émotion, nous voudrions défendre cette spécificité de notre étude des codes mis en scène dans la trame narrative : « *While situating itself in the larger context of the history of emotions, this volume deviates from the specific goals of historical studies inasmuch as the emphasis is on literary representation of emotionality specifically and the function such emotionality has within the text*¹⁴³ ». De la même manière que Sif Ríkharðsdóttir justifie son attention pour les émotions non pas en elles-mêmes, mais pour les raisons qui poussent un auteur à les exhiber¹⁴⁴, nous souhaiterions considérer celles qui peuvent le conduire à en dépeindre la restriction ou la manipulation. Jutta Eming a elle aussi mis en lumière la légitimité d'une telle approche des émotions dans la littérature. Elle souligne pour cela la portée narrative des émotions, qu'il convient de ne pas réduire à de simples phénomènes intérieurs, mais aussi de percevoir selon leur force performative dans le texte¹⁴⁵. L'importance qui est conférée à leur codification est éclatante en regard des processus d'initiation dans lesquels l'émotion vient s'intégrer, comme l'a bien révélé Brîндуşa Grigoriu. L'émotion peut en faire elle-même l'objet et ainsi soutenir l'apprentissage posé au cœur de nombreux récits¹⁴⁶. La ritualisation des émotions se conçoit en outre comme un enjeu essentiel dans l'univers littéraire qui porte lui-même des codes de mises en scène cruciaux pour sa correcte lecture¹⁴⁷. Plus encore, on pourra observer toute l'influence de la construction elle-même littéraire des codes émotionnels. Bien des

142 S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 22.

143 *Ibid.*, p. 16.

144 *Ibid.*, p. 11.

145 J. Eming, *Emotionen im « Tristan »*, *op. cit.*, p. 12.

146 B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation*, *op. cit.*

147 J. Eming, « On Stage », *op. cit.*, p. 562.

règles paraissent forgées directement dans la littérature didactique ou narrative surtout ; la littérature courtoise constitue un exemple éloquent de cette dynamique particulière des scripts émotionnels. Surtout, les codes émotionnels connaissent une réception fondamentale dans l'acte d'écriture : « Il est toujours utile, pour un écrivain de toute époque, de renforcer, par des émotifs conventionnalisés, les liens avec son public, à travers une prise de conscience (ou un vécu participatif inconscient !) de la "communautarité" en question¹⁴⁸ ». Les références à la communauté émotionnelle considérée ou aux émotifs qui y sont recommandés évoquent bien sûr les notions de Barbara H. Rosenwein et de William M. Reddy, dont Brîndușa Grigoriu démontre tout l'intérêt dans une analyse littéraire. Elle éclaire la richesse de ces étiquettes offertes par les grands historiens des émotions pour construire son étude d'émotions littéraires : « Loin de constituer des outils théoriques au sens strict, ces notions demandent à être spécifiées par la réalité de chaque monde textuel, compte tenu de sa configuration générale et de son insertion particulière dans la réalité d'une période historique¹⁴⁹ ». C'est dans ce sens que nous recourons nous-même à ces étiquettes pour orienter notre analyse, fondée sur les enjeux et les dérives de l'émotionologie propre à diverses communautés émotionnelles inscrites dans l'univers littéraire.

À la lumière de ces particularités du prisme littéraire que nous voulons porter sur les codes émotionnels, nous voudrions nous dédier à la représentation de l'expression émotionnelle qui porte en elle le jeu possible à son endroit. Dans ses efforts de mise en scène, l'univers littéraire se révèle très propice à pareille réflexion. Brîndușa Grigoriu l'a souligné : « Les deux volets de l'émotion – le ressenti et l'expression – sont envisagés avec une insistance, toute littéraire, sur les modes expressifs¹⁵⁰ ». Elle distingue ainsi, dans la mise en scène littéraire même, l'émotion ressentie et l'émotion manifestée, selon une nuance qui éclaire notre approche du jeu des émotions. Un autre paramètre essentiel de ce jeu des émotions que nous souhaitons considérer relève de sa portée avant tout physique. En effet, celui-ci se construit en particulier sur le corps et les apparences que le corps peut donner à voir des émotions. Dans son obsession pour l'expressivité des émotions, la littérature médiévale

148 B. Grigoriu, *Talent/Malalent*, op. cit., p. 44.

149 *Ibid.*, p. 40.

150 B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation*, op. cit., p. 194-195.

marque une préférence nette pour le *montrer* plutôt que pour le *dire*, nous le verrons. L'émotionologie médiévale se décline ainsi en une grammaire du geste. Cette emphase sur les indices physiologiques se comprend en regard de la considération persistante du corps comme le reflet immédiat de l'âme, que nous aimerions d'ailleurs contribuer à repenser dans ce contexte. Nous aurons l'occasion de mesurer toute l'ambiguïté des réflexions portées sur le lien entre l'âme et le corps, essentiel dans la pensée chrétienne. Il éclaire la concentration des normes émotionnelles sur les indices extérieurs, tout en rompant ainsi avec la concordance qu'il est supposé impliquer. C'est que le corps et ses manifestations se comprennent comme un signe, à la lecture aussi cruciale que paradoxale, de l'émotion. Or, cet exercice de lecture du signe émotionnel recèle une tension inhérente. Il peut se concevoir de manière positive, en ceci qu'il permet d'accéder à l'intériorité d'autrui, mais aussi de manière négative, puisqu'il suscite la crainte de la révélation de soi. Cette tension se répercute dans celle qui entoure les impératifs qui pèsent sur l'instance corporelle ainsi perçue comme un signe de l'émotion. Elle doit répondre à la fois à une exigence de sincérité et de maîtrise. Car c'est dans ces appels à la mesure de l'émotion, et de ses manifestations corporelles avant tout, que semble se brouiller la frontière avec la ruse. Jutta Eming a insisté sur le caractère ténu de cette frontière : « *Vom bewussten zum strategischen Einsatz des Körpers oder von der Selbstkontrolle zur Verstellung ist es nur ein kleiner Schritt*¹⁵¹ ». L'ambiguïté se fait plus grande encore quand on considère que la sincérité elle-même doit être comprise dans les codes qui la forgent. Gérard Le Vot souligne dans ce sens la prégnance des règles émotionnelles, avant même que ne puisse se poser la question de leur authenticité telle qu'elle est mise en scène par les auteurs : « le vrai des émotions ne s'y exprime que coulé en une forme manipulant un code connu de tous, des lieux communs affectifs et poétiques¹⁵² ». Ainsi, la dimension construite de l'émotion s'impose à tous les niveaux de son jeu comme de son évaluation, plus encore dans leur considération littéraire. Ceci nous offre l'occasion de poser une précision importante : notre analyse du jeu des émotions se conçoit bien sûr dans la construction qu'en propose lui-même le texte. Ce jeu que

151 J. Eming, *Emotion und Expression*, *op. cit.*, p. 90.

152 G. Le Vot, *op. cit.*, p. 366.

nous entendons cerner, cette frontière entre authentique et simulé, c'est dans l'écart que le texte présente lui-même que nous l'approcherons. Nous y avons déjà fait allusion, le langage joue un rôle essentiel dans ce contexte. C'est lui qui construit le corps, l'émotion, les codes qui les entourent et les jeux qu'ils peuvent porter.

Au cœur de ces lignes d'influences culturelles et littéraires se fonde le jeu des émotions que nous étudierons ici, dans cette ambivalence intrinsèque des codes ainsi détournés, qui en légitime peut-être plus encore l'intérêt. Notre analyse se voudra en effet attentive aux nuances dont se parent les dynamiques investies du jeu des émotions. Nous souhaiterions par exemple contribuer à la déconstruction des lectures du corps comme ontologiquement spontané, par contraste avec le langage notamment. Nous voudrions interroger les rapports complexes entre âme et corps, entre intérieur et extérieur, les pressions qui les entourent, dans la peur du dévoilement comme de la mélecture. Les appels au contrôle des manifestations émotionnelles côtoient les injonctions à la lisibilité et à la sincérité, dans chacune des sphères convoquées par les *feeling rules* que nous voudrions approcher, religieuse, amoureuse, sociétale. Surtout, nous voudrions ainsi repenser les distinctions trop strictes entre bien et mal, entre prudence et ruse, intimement associées dans la compréhension des manipulations émotionnelles. Nous pourrions constater les bonds sémantiques possibles entre l'une et l'autre de ces catégories, à rebours des logiques attendues, plus encore au vu des justifications qui en sont fournies.

CORPUS D'ANALYSE

En regard de toutes ces nuances, que nous désirions mettre en exergue, notre étude et surtout le corpus qui la sous-tend resteront volontairement étendus. Au risque de la rendre peut-être trop ample et vague, nous avons décidé de la consacrer à un corpus de textes large, tant au niveau chronologique qu'au niveau des genres littéraires et des thématiques qu'il embrasse. Face à l'impossibilité évidente de rendre notre analyse exhaustive dans cette perspective, nous avons bien sûr dû faire des choix dans la délimitation de ce corpus. Nous les avons posés à la lumière des résultats des premières analyses lexicales menées en amorce de nos réflexions, mais surtout de ceux imposés par la lecture systématique d'œuvres propices à notre étude. Ces décisions pourraient

se confronter à une certaine faiblesse méthodologique dans ce contexte et, dans une certaine mesure, restent forcément arbitraires. Mais elles se sont construites selon les appels évidents d'un texte à l'autre, d'un chapitre à un autre, de la trame narrative elle-même comme des études déjà fournies sur les textes envisagés, de leur réception ou du réseau dans lequel ils s'inscrivaient. Notre première ambition aura été d'interroger des œuvres qui relèvent d'un esprit tout particulier de ruse : les fabliaux (« contes à rire en vers » (selon la formule de Joseph Bédier) populaires entre la fin du XII^e siècle et le début du XIV^e siècle¹⁵³), le *Roman de Renart* (rédigé en branches successives dès la fin du XII^e siècle et au XIII^e siècle) et les récits tristanien (en particulier le *Tristan* de Thomas (ca 1172-1175), le *Tristan de Béroul* (ca 1170-1175) et les deux textes de la *Folie Tristan* (probablement de la fin du XII^e siècle)). Ces quelques textes constituaient un terrain d'investigation idéal pour appréhender la dynamique de ruse qui s'impose à l'idée du jeu des émotions. Mais les choix qui ont dicté la constitution de notre corpus d'analyse auront surtout répondu à l'intuition, essentielle de nos réflexions, d'une évolution dans la perception du jeu des émotions. Elle justifie à la fois l'ampleur chronologique du corpus considéré, mais surtout sa concentration sur le *Roman de la Rose* (débuté par Guillaume de Lorris vers 1230 et poursuivi par Jean de Meun vers 1270), envisagé comme le texte pivot de nos analyses. Le personnage de Faux Semblant qu'y introduit Jean de Meun paraît offrir un climax du jeu possible autour des émotions, mais surtout une mise en lumière éclatante de son ambiguïté inhérente. Il donne une belle démonstration de l'importance du langage qui crée le jeu des émotions, mais aussi de sa concentration sur les apparences investies, et surtout de leur fausseté potentielle. Pareille mise en exergue de la fausseté contraste avec le tableau habituel des manipulations émotionnelles, qualifiées avant tout comme relevant du *bel semblant*. Celles-ci participent ainsi de manière explicite de l'impératif de bienséance de l'émotion et surtout de ses manifestations. Mais Faux Semblant vient aussi poser les limites des enjeux de *garde* ou, du moins, en démontrer le débordement dans la ruse à proprement parler. Pour éclairer au mieux cette analyse que

153 La datation proposée, comme celle de tous les autres textes cités ensuite, reprend celle émise par Michel Zink : M. Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. Si ce n'est pas le cas, nous nous serons référée aux notices Arlima des textes non considérés par Michel Zink.

nous souhaitions fournir de la leçon paradoxale du *Roman de la Rose*, nous avons commencé par nous intéresser aux règles émotionnelles dont l'analyse ultérieure du personnage de Faux Semblant révèle toute l'ambiguïté. Nous avons pour cela choisi d'en revenir aux manuels de comportement, *miroirs aux princes*, arts d'aimer, mais aussi œuvres narratives qui viennent y faire écho, et autres traités d'autorité morale pour y percevoir toutes les nuances des prescriptions qui entourent les émotions. Nous aurons cherché à cerner tous les enjeux de l'impératif de *garde* en envisageant les conséquences de sa transgression dans le corpus épique par exemple. Nous aurons ainsi identifié trois logiques de l'émotionologie médiévale, à la fois religieuse, sociétale et amoureuse, qui trouvent un écho intéressant dans le personnage de Faux Semblant. Il investit en effet à la fois les sphères religieuse et amoureuse de l'hypocrisie émotionnelle qu'il vient figurer. Mais il induit aussi une lecture plus vaste encore au vu de l'ampleur gagnée par la ruse qu'il instille. Nous avons voulu prêter attention aux soubassements potentiels de cette triple mise en scène de la fausseté des semblants émotionnels par Faux Semblant au fil de l'analyse conduite autour de la *garde* et du *bel semblant* qu'elle implique. Soucieuse de relativiser la teneur de la leçon trompeuse de Faux Semblant, nous avons décidé de mettre en lumière en amont les nuances dont le jeu des émotions se pare déjà avant leur mise en exergue éclatante dans le *Roman de la Rose*. Elles éclairent la propre démarche de Jean de Meun, qui vient porter une lumière accrue sur les dérives possibles autour des manifestations émotionnelles. Pour envisager la tradition religieuse de l'hypocrisie incarnée par Faux Semblant, nous en sommes revenue à ses racines chez Rutebeuf (seconde moitié du XIII^e siècle), mais aussi à son père littéraire qu'est Renart¹⁵⁴, et aux tenants et aux nuances de la critique de l'hypocrisie que l'on peut découvrir chez Gautier de Coinci (début du XIII^e siècle). Dans une perspective amoureuse, nous nous sommes concentrée sur de grands textes de la tradition amoureuse courtoise, comme ceux des arts d'aimer (en particulier la traduction française du *De Amore* donnée par Drouart la Vache en 1290) et des romans arthuriens et tristaniens (datant essentiellement des XII^e et XIII^e siècles). Quant à la

154 La formule est de G. Ward Fenley : G. W. Fenley, « Faus-Semblant, Fauvel, and Renart le Contrefait : A study in Kinship », *The Romanic Review*, n°XXIII, 1932, p. 323-331, ici p. 323.

portée sociétale du jeu des émotions, nous l'avons considérée avant tout au fil des *miroirs aux princes*, en particulier la traduction française donnée en 1282 par Henri de Gauchy du célèbre *De Regimine principum* de Gilles de Rome, le *Livre du Trésor* de Brunet Latin du XIII^e siècle, mais aussi certaines œuvres didactiques de Christine de Pizan (début du XV^e siècle). S'ils s'avèrent pour leur part le plus souvent postérieurs au *Roman de la Rose*, nous sommes convaincue que les idées que ces œuvres véhiculent s'avéraient tout aussi pertinentes avant leur rédaction, ce pourquoi nous avons préféré les présenter dans ce premier temps d'analyse.

C'est aussi à la lumière de ce réseau pluri-forme que nous avons ensuite construit notre analyse de l'héritage de Faux Semblant dans trois chapitres distincts. Nous souhaitons de cette façon peser au mieux les particularités de ce curieux personnage, de son réseau et de sa réception. Nous considérerons donc dans ce second temps les effets d'une telle mise en exergue de la fausseté des apparences émotionnelles, les reprises et les oppositions qu'elle peut susciter, dans chacune des logiques propres aux scripts émotionnels. Dans cette triple perspective, amoureuse, religieuse et sociétale, induite par les dynamiques diverses à la fois des règles et des jeux des émotions, nous avons intégré à notre analyse les œuvres qui, dans cette optique, reflétaient la réception possible du *Roman de la Rose*. Nous avons choisi de nous concentrer pour cela sur les romans du *Châtelain de Coucy* et de *la Dame de Fayel* de Jakemés (seconde moitié du XIII^e siècle), des *Eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty (rédigés au tout début du XV^e siècle), de *l'Orloge amoureux* de Jean Froissart (daté de 1378), du *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale (écrit entre 1456 et 1460) et du *Champion des Dames* de Martin le Franc (entre fin 1441 et début 1442). Nous avons ensuite mesuré la réception que connaît Faux Semblant dans une dynamique religieuse avec les romans de *Fauvel* (attribué au clerc Gervais du Bus au tout début du XIV^e siècle), du *Liber Fortunae* (daté de 1345) et du *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Diguleville (à la première rédaction datant de 1330-1331 et la seconde de 1355), dans deux tendances tout à fait contrastées. Finalement, dans cette volonté de prendre en compte de manière plus globale l'impact du personnage de Faux Semblant dans la représentation du jeu des émotions, nous nous sommes arrêtée à l'œuvre de Christine de Pizan, en particulier à son *Livre des Trois Vertus* (1405), mais aussi au reste de sa production, qui témoigne de sa réaction face au personnage de Jean

de Meun. Au fil de ce corpus varié, nous avons souhaité révéler toute la richesse du jeu des émotions, de ses ressorts, des logiques qu'il intègre et des évaluations qu'il porte, selon des critères fondamentaux de l'idéologie comme de la pratique littéraire médiévale.

DE LA RUSE À LA *JUSTE YPOCRISIE*

Nous aurons ainsi établi notre raisonnement en six chapitres distincts, au cœur desquels se situe le chapitre consacré à Faux Semblant. Avant lui, nous aurons posé comme point de départ l'étude des œuvres associées à un univers de ruse. Conçue comme un préambule, cette première analyse sert à repenser l'opposition stricte entre vrai et faux et bien et mal pour nuancer les polarités du jeu des émotions. Elle constitue un essai méthodologique, fondé sur une approche lexicale dans la volonté de concentrer la réflexion sur l'objet émotionnel et les jeux nommés comme tels. Nous aurons néanmoins bien vite constaté les limites d'une telle méthode, confrontée à l'ampleur lexicale du champ affectif et des nuances dont se parent les mises en scène de sa manipulation. Nous avons donc préféré l'associer à un effort plus systématique de lecture en contexte, indispensable pour appréhender la place exacte de l'émotion et de son jeu. Nous conserverons bien sûr un intérêt certain pour le lexique qui les exprime, selon les appels nombreux des spécialistes de l'émotion, mais surtout dans notre souhait de bâtir notre compréhension du jeu des émotions dans sa portée discursive. Dans ce cadre, nous poserons, surtout en introduction des deux chapitres suivants, le choix d'en revenir au réseau lexical nécessaire pour cerner les enjeux des *feeling rules* tout comme l'importance des apparences. Une telle approche comporte néanmoins des risques, notamment ceux auxquels nous expose le recours à une terminologie latine dans les sources théoriques sollicitées allié à un examen du lexique français dans notre propre corpus d'analyse. Mais c'était celle qui nous semblait la plus appropriée pour en considérer l'influence sur la littérature narrative française médiévale que nous souhaitions surtout étudier. Nous avons pour cela décidé à plusieurs reprises de favoriser les témoins en langue française, plutôt que leur source latine, afin de constituer un réseau lexical le plus cohérent possible. Cette première analyse des grands textes de la ruse nous aura ainsi permis d'éclairer la méthodologie qui sera la nôtre en imposant ces décisions, mais surtout en indiquant déjà des syntagmes essentiels à notre analyse du jeu qui peut

entourer les émotions. Ceux-ci témoignent d'emblée de l'importance des codes émotionnels et de leur dimension visible qui viennent justifier la suite de nos réflexions. Surtout, ce chapitre dédié aux œuvres relevant d'un esprit de ruse nous aura permis de dissocier, à l'aube encore de nos recherches, la ruse de la ruse émotionnelle, mais aussi de considérer les liens qui peuvent se tisser entre faux et bon, quand le jeu induit par les figures trompeuses de Renart ou des fabliaux relève de la prudence prescrite au cœur de l'émotionologie médiévale.

La ruse très relative du jeu des émotions intégré dans ce corpus supposé révélateur met en effet en exergue d'autres logiques de manipulation des émotions. Elles s'inscrivent avant tout dans une optique de contrôle, cruciale dans les représentations médiévales des émotions. Le parcours que nous avons consacré aux théories médiévales des émotions l'atteste déjà. Mais il nous semblait important de mieux circonscrire les tenants et aboutissants de l'émotionologie médiévale pour en envisager toutes les nuances et les dérives possibles puisque, c'est notre hypothèse, ce sont ces *feeling rules* bien plus que des stratagèmes rusés qui portent le jeu des émotions. Nous aurons cherché à cerner les dynamiques diverses qui animent cet idéal de *garde* essentiel, tant dans les codes émotionnels dévotionnels que sociétaux et amoureux. Un souci d'exemplarité mais aussi la crainte générée par un contrôle social constant, notamment dans la sphère aristocratique, marquent la société médiévale. Les appels au contrôle et à la mesure pèsent donc de tout leur poids sur l'instance affective et se concentrent sur les indices visibles qui peuvent en être offerts. Les normes émotionnelles se construisent ainsi dans une tension entre les sphères publique et privée. Elles se trouvent animées autant par l'obsession de la publicité et donc du contrôle que du respect de leur rapport de concordance. Mais elles justifient surtout cette concentration sur les semblants émotionnels davantage que sur les émotions elles-mêmes, puisque ce sont eux qui les révèlent. Ce sont ainsi eux également qui portent le jeu, comme le démontre de manière éclatante le personnage de Faux Semblant. Il permet de retisser le lien entre l'impératif de *garde* et la ruse à proprement parler, que nous avons jusqu'alors cherché à distinguer en regard des résultats de notre analyse du corpus de la ruse. Mais surtout, il invite à l'étayer et à le nuancer en-dehors du rejet absolu de la ruse dans la sphère émotionnelle et du seul appel strict à la mesure.

Le chapitre consacré au *Roman de la Rose* se pose au cœur de nos réflexions, fondées sur la volonté de mesurer le lien entre le beau semblant, vanté dans la mise en scène du verger d'amour, et le faux semblant, qui vient contaminer l'ensemble du récit, mais aussi et surtout en permettre l'achèvement. Le roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun révèle ainsi toute l'ambiguïté du jeu des émotions et la frontière ténue qui en distingue les paramètres acceptables ou non. De manière intéressante, il convoque tout à la fois les dynamiques religieuses et amoureuses des manipulations émotionnelles. En exposant dans toute son ampleur la fausseté religieuse de Faux Semblant, Jean de Meun peut éclairer la fausseté de l'univers amoureux placé au cœur du roman. Il joue ainsi des tensions propres à la tradition émotionnelle aussi bien religieuse qu'amoureuse, toutes deux sujettes tant à la codification stricte des manifestations requises ou légitimes qu'à la condamnation de leur insincérité. Il éclate l'ambiguïté ainsi cultivée dans les jeux des émotions de chaque communauté émotionnelle convoquée, par un entremêlement subtil des ressorts de l'une et de l'autre. L'incidence de l'épisode consacré à Faux Semblant atteste l'importance prise par ce personnage hors-normes, qui en vient à dépasser même les enjeux de l'émotionologie religieuse ou amoureuse. Il vient figurer toute l'hypocrisie qui peut s'instaurer dans la manifestation émotionnelle et en exposer toute l'ambivalence entre condamnation formelle et démonstration éclatante de l'utilité qu'elle peut receler. Il porte ainsi une leçon cruciale, qui ne peut être passée sous silence dans l'héritage du *Roman de la Rose*.

Nous dédierons les trois chapitres suivants aux réflexions qu'impose ce personnage et à l'influence qu'il exerce ensuite. Comme nous l'avons annoncé, nous les inscrirons dans les trois dynamiques révélées déjà dans les codes émotionnels et investies ainsi par Faux Semblant, mais peut-être à rebours de l'ordre dans lequel elles se présentaient alors. Nous débiterons par une analyse du jeu des émotions prêté à la communauté amoureuse, le plus convoqué et le plus mis à mal dans le récit. Nous nous consacrerons ensuite aux dynamiques religieuses des manipulations émotionnelles, révélées avec un éclat particulier par Faux Semblant, en regard d'une tradition satirique bien inscrite, mais qui offre une concentration particulière du motif de l'hypocrisie religieuse. Nous considérerons finalement la portée politique du jeu des émotions incarné par Faux Semblant, qui se trouve remobilisée à l'aune de son héritage et

de la portée de la dénonciation dont il peut faire l'objet, en particulier chez Christine de Pizan qui mène un jeu intéressant, tout en ambiguïtés, sur sa réception du *Roman de la Rose* quant aux attitudes trompeuses symbolisées par Faux Semblant.

Le chapitre consacré aux dynamiques amoureuses du jeu des émotions a pour objectif de mener une réflexion plus ample autour des ressorts de l'héritage de Faux Semblant. Il se construit dans deux perspectives opposées, dans la valorisation de son aide incontournable offerte à l'Amant ou, au contraire, dans la dénonciation de l'atteinte qu'il représente face à la pureté des codes de la *fin'amor*. Ainsi, on observera deux lignes d'influences, entre l'éloge de l'utilité des faux semblants parfaitement intégrés dans les prescriptions amoureuses et la réorientation formelle de l'éthique amoureuse libérée du spectre de Faux Semblant.

Le chapitre suivant empruntera le même parcours autour des répercussions du faux moine fait *rois des ribaus* d'Amour et des retombées de sa mise en scène révélatrice de sa malignité sous la plume de Jean de Meun. Nous nous attacherons à démontrer les effets d'une telle mise en lumière éclatante de la fausseté dévotionnelle dans le *Roman de la Rose* et du symbole que Faux Semblant vient offrir de l'hypocrisie religieuse. Comme dans le cas de la communauté amoureuse, nous pourrions observer deux tendances contrastées entre une forme de célébration ainsi poursuivie de la fausseté des apparences émotionnelles, telle que la démontre Fauvel, et une critique âpre, portée notamment par Guillaume de Diguleville, avec des nuances de grand intérêt. Nous chercherons ainsi à cerner les particularités de la réflexion religieuse autour de l'investissement émotionnel, notamment par le biais de l'habit, mais aussi autour de la problématique du mensonge. Faux Semblant joue avec l'une comme l'autre de ces questions essentielles. Il joue des pratiques dévotionnelles que lui et ses avatars détournent à leurs propres fins, tout comme des critères de condamnation du mensonge. À cette lumière, nous pourrions mieux comprendre la remobilisation possible du jeu des émotions hors du spectre de Faux Semblant. Une logique similaire de renversement, quelque peu ambigu, rapproche donc les communautés amoureuses et religieuses ainsi considérées dans la prise en compte du jeu des émotions. Nous terminerons par souligner ces convergences et leurs paramètres d'appréciation communs, qui permettent de mettre en exergue toute la richesse du jeu des émotions éclairé par Faux Semblant.

Dans cette perspective globalisante, nous voulions dépasser les seuls rangs des communautés des faux amants et des *pappelards* symbolisés par Faux Semblant et en envisager l'influence plus large. Nous aurons constaté, dès notre appropriation des codes émotionnels médiévaux, l'importance accordée à la publicité obligée des émotions dans la société courtoise animée de l'idéal, tout en ambiguïtés, du rapport entre *homo interior* et *homo exterior*. Faux Semblant vient porter à son paroxysme la tension qu'implique une telle considération entre ses impératifs de contrôle et de transparence. Il trouve une réception tout à fait particulière chez Christine de Pizan, qui s'ingénie à décrier l'œuvre de Jean de Meun au gré de la querelle sur le *Roman de la Rose*, mais non sans intégrer la leçon livrée par Faux Semblant. Elle porte un regard intéressant sur les dynamiques et justifications possibles du jeu des émotions dans ce contexte critique par ailleurs très exacerbé. Elle lui confère ainsi une coloration toute particulière, le dote de nuances de grand intérêt en mêlant sa valorisation d'une *juste ypocrisie* et sa dénonciation des faux amants bâtie sur le modèle abhorré de l'Amant du *Roman de la Rose*. Elle remodule une fois de plus l'émotionologie et défend une forme de jeu émotionnel hors de toute portée rusée quelle que soit son ambivalence, à la lumière du critère essentiel de l'intention. Il se voit ainsi investi d'une force éclatante chez Christine de Pizan, dans une réflexion plus large sur ce facteur d'appréciation crucial, de l'émotion, du jeu, de son œuvre en réaction à celle de Jean de Meun, mais avec toute l'ambiguïté que le modèle du *Roman de la Rose* lui permet ainsi de conserver.

Cette analyse de l'œuvre de Christine de Pizan offre une conclusion haute en couleurs à nos réflexions. Elle témoigne de toute la subtilité du jeu des émotions, des exigences auxquelles il vient répondre, entre instance de contrôle et de ruse à proprement parler. Il se pare de toutes les nuances selon la lumière braquée sur lui, les codes qu'il expose ou détourne, les logiques narratives dans lesquels il s'inscrit, le message transmis par son biais. Notre étude cherchera ainsi à en révéler la richesse à la croisée de ces dynamiques essentielles à son appréhension, selon les regards divers portés à son encontre.

EN GUISE DE PRÉAMBULE

De la ruse au jeu émotionnel,
du jeu émotionnel à la ruse ?

APPROCHER LE JEU ÉMOTIONNEL PAR LA RUSE

Au moment d'entamer l'investigation que nous proposons de mener autour du jeu des émotions, nous voudrions avant tout repenser la question surannée de la sincérité des émotions qui surgit aussitôt dans les réflexions engendrées par cette problématique de recherche. C'est pourquoi ce préambule d'analyse au jeu des émotions a pour objectif d'appréhender des œuvres associées à la ruse : le *Roman de Renart*, les fabliaux et les romans de *Tristan*. Ces œuvres importantes de la littérature médiévale française ont la particularité de cultiver les épisodes de tromperie, au nom de motivations diverses, qu'elles relèvent de la malignité presque gratuite de Renart, des intentions mesquines et cocasses des personnages de fabliaux ou du souci de préserver ou, au contraire, de percer le secret d'un amour adultère dans le cas de Tristan et Yseut. Il nous paraissait intéressant d'en interroger les composantes plus spécifiques liées aux émotions mobilisées au gré de ces ruses et subterfuges. Ce choix s'est vite imposé dans le cadre de nos réflexions préliminaires qui visaient à nuancer la dichotomie entre vrai et faux qui pèse sur la sphère affective. *A fortiori* quand elle se met en scène dans la trame narrative, celle-ci nous paraissait par trop stricte. Il nous semblait important de tenter de la repenser d'emblée, par le biais d'un corpus des plus pertinents pour le faire. Ces œuvres mettent en lumière les frontières parfois ténues de la ruse, mais surtout les contextes dans lesquels elle peut s'inscrire avec plus ou moins de légitimité. Surtout, ce corpus nous permettait une entrée en matière idéale pour approcher les logiques propres aux jeux émotionnels, bien loin finalement de cet

esprit de ruse intégré dans ces quelques œuvres. Nous avons rapidement pu constater que la ruse personnifiée avec éclat par Renart par exemple se déclinait peu sur le volet émotionnel. Les quelques épisodes qui se prêtent à de véritables jeux des émotions auront ainsi surtout permis d'identifier toute une série de critères d'intérêt pour la suite de nos analyses et de mieux en cerner les lignes directrices.

Ce premier chapitre a également été l'occasion de tenter d'établir un axe méthodologique à l'établissement et à l'étude de notre corpus d'analyse. Nous avons décidé d'y éprouver notre souhait d'une approche purement lexicale des jeux émotionnels, qui nous semblait la plus adéquate pour éviter les écueils propres à l'étude d'une entité psychologique forcément inatteignable, si ce n'est dans le cadre de constructions discursives dans lequel elle prend forme. Nous nous conformons ainsi aux appels à la prudence des historiens Damien Boquet et Piroska Nagy : « Partir d'une définition discrète, fermée de l'émotion, faire aveuglément confiance aux catégories scientifiques de notre temps, elles-mêmes multiples d'ailleurs, serait non seulement une pure illusion pratique mais la marque d'un scientisme ruineux projeté sur une réalité humaine malléable¹ ». Cette mise en garde nous paraît légitimer la proximité avec les termes médiévaux sur lesquels nous souhaitons resserrer l'angle. Bien plus qu'une certaine distance à l'égard des théories contemporaines – dont nous avons déjà exprimé notre désir de nous distinguer en introduction –, nous voudrions revendiquer sur cette base une approche lexicale de l'objet émotionnel médiéval. Nombreux sont les exemples en la matière : les spécialistes de la littérature Alexandra Vélissariou et Susan Stakel insistent sur la construction lexicale pour bâtir leurs analyses, que toutes deux débute par une ample description du vocabulaire du jeu² et de la ruse³ dans leurs cas. Dans cette même lignée, d'autres historiens ont pu souligner l'intérêt de s'appuyer sur les listes lexicales de l'émotion médiévale⁴, mais aussi sur les moteurs de

1 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 16.

2 A. Vélissariou, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans Les Cent Nouvelles Nouvelles*, Paris, Champion, 2012.

3 S. Stakel, *False Roses. Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's Roman de la rose*, Stanford, Anma Libri, 1991, en particulier p. 3-15.

4 C'est surtout le cas de Barbara H. Rosenwein, parmi d'autres chercheurs déjà mentionnés en introduction : B. H. Rosenwein, « Les mots de l'émotion », dans *Les émotions au*

recherches, tel que le logiciel TROPES⁵, ou encore le corpus Garnier auquel nous avons choisi de nous référer pour ce préambule d'analyse. L'importance du vocabulaire et la difficulté de son appréhension semblent justifier ce recours à des plateformes électroniques comme premier procédé d'approche. Ces outils d'une richesse indéniable ne sauraient cependant se départir d'une lecture plus approfondie des œuvres mises à l'étude, et c'est sous cette double forme que nous avons décidé d'établir notre méthode de recherche. L'analyse du corpus de la ruse en passera donc par un relevé du vocabulaire qui lui est propre, pour en croiser l'incidence avec celle des jeux émotionnels en particulier. Sans prétendre pour autant à l'exhaustivité bien sûr, nous avons établi une liste de termes révélateurs de la dynamique rusée de ce corpus. Nous avons pu profiter des lumières offertes par Alexandra Vélissariou pour étoffer cette liste⁶, mais avons surtout veillé à recouper les termes identifiés avec d'autres découverts au gré de la première phase d'exploration de la base de données de Garnier et des œuvres elles-mêmes. Sur la base des 236 termes interrogés, nous avons mis en lumière quelques 1433 occurrences dans le corpus qui nous occupe. Seules 39 d'entre elles s'avéraient pertinentes à notre analyse des jeux émotionnels inscrits dans cette dynamique de ruse. Ce seul constat justifie l'intérêt de cette méthode d'analyse, qui visait à évaluer la collusion entre l'univers de la ruse et celui des jeux émotionnels. Il apparaît ainsi d'emblée que l'un et l'autre ne vont pas autant de pair que nous aurions pu l'imaginer. Cette approche lexicale aura également eu l'intérêt de mettre en lumière une polarité importante dans les jeux émotionnels entre ceux qui relèvent de la dissimulation et ceux qui visent la simulation d'émotions. Le contraste entre ces deux dynamiques de jeux s'illustre déjà dans le vocabulaire lui-même. On peut le percevoir dans les expressions de « celer », « couvrir », « privement », qui tendent à exprimer un processus de voilement des émotions, au contraire de celles de « faire » l'émotion ou de « jouer le personnage », que l'on peut davantage rattacher à une

Moyen Âge et aujourd'hui : questions de sources et de méthodes. Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Âge, Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence, 2006, p. 10-12.

5 R. Bannour et A. Piolat, « Émotion et affects. Contribution de la psychologie cognitive », dans *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, dir. D. Boquet et P. Nagy, Paris, Beauchesne, 2008, p. 53-84, ici p. 82.

6 A. Vélissariou, *op. cit.*

dynamique de simulation. Mais il pourrait se résumer dans la seule distinction entre les formules de « ne pas montrer semblant » et de « faire semblant », fréquentes dans les textes. Elle témoigne des nuances qui se présentent entre ces deux logiques de jeux émotionnels. La simulation veut exposer, au contraire de la dissimulation qui cache, voire recouvre, pour mieux y arriver, une émotion par une autre, simulée alors. Si ces deux mouvements peuvent donc parfois s'entremêler, ils ne relèvent pas moins de deux dynamiques bien distinctes et fonctionnent de manière fort différente selon les contextes dans lesquels ils s'inscrivent. Telle pourrait être la conclusion la plus porteuse de ce préambule d'analyse. Mais nous aurons également eu l'occasion, au fil d'une lecture plus minutieuse, d'identifier plusieurs critères d'intérêt pour notre analyse des jeux émotionnels. Bien loin du détail narratif, l'émotion fait sens, même dans le cadre de ruses plus développées telles qu'y recourent Renart, les femmes trompeuses des fabliaux ou Tristan et Yseut. Pour plus de clarté dans la lecture que nous souhaitons en proposer, nous traiterons ces trois œuvres de manière distincte. Cela nous permettra en outre de mieux les faire résonner ensuite et de dégager les conclusions qui peuvent s'imposer quant à l'investissement émotionnel requis dans les ruses qui y sont mises en scène.

DE LA *GUILE* DE RENART AUX FAUSSES LARMES D'YSEUT :
UN SPECTRE DE RUSES
OU UN SPECTRE DE JEUX ÉMOTIONNELS ?

Le *Roman de Renart* offre une entrée en matière éloquentes dans l'univers de la ruse. Renart fonctionne d'ailleurs souvent comme un véritable modèle de la ruse qu'il élève en *art* selon la propre formule du texte⁷. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce passage révélateur de l'importance accordée au vice d'hypocrisie parmi tous les autres incarnés aussi par Renart, comme la gourmandise, l'envie, la luxure. Il témoigne en effet de cette part émotionnelle de la ruse de Renart

⁷ Voir par exemple *Le Roman de Renart*, éd. J. Dufournet *et al.*, Paris, Champion, 2013, t. 1, branche VIII, v. 1 415-1 422, p. 642.

que nous aimerions envisager. Elle s'intègre en ceci dans une mise en lumière de la fausse dévotion, surtout portée par la veine anticléricale. L'importance prise par cette réflexion au sein du *Roman de Renart* nous mènera à l'explorer de manière plus spécifique aussi dans l'analyse que nous dédierons à la sphère religieuse des émotionologies médiévales. Mais il nous semblait déjà intéressant de révéler la teneur émotionnelle de la ruse bien connue de Renart. Si Renart est un symbole de la *guile*, il ne décline pas pour autant sa propension trompeuse sur ses émotions. Le traitement réservé aux émotions dans le *Roman de Renart* révèle un contraste saisissant avec la dynamique rusée posée pourtant au cœur de chacune des branches du récit. Prédominante, la ruse ne semble pas ou peu s'appuyer sur la sphère affective qui reste marquée par sa grande sincérité. On retrouve à de nombreuses reprises la formule « n'i a mestier celee » qui vient souligner l'inutilité de dissimuler les émotions éprouvées face à tel ou tel rebondissement des aventures de Renart⁸. Au contraire, les émotions se veulent expressives, dans une optique qui laisse peu de place au leurre. Renart surtout ne fait preuve d'aucune contenance de ses émotions qu'il manifeste dans toute leur intensité. Il est question de rire dès que pointe l'idée de joie, de larmes ou de tremblements à la moindre mention de tristesse ou de peur. La logique émotionnelle du *Roman de Renart* se construit ainsi sous la forme d'un hiatus posé entre cette expressivité émotionnelle, directement associée à l'honnêteté de Renart en la matière, et sa nature fondamentalement trompeuse par ailleurs. Mais un tel tableau des émotions témoigne également d'une tendance bien marquée par ailleurs dans la littérature médiévale française. La mise en scène des émotions par leurs manifestations physiques répond à une norme commune qui favorise cette représentation physiologique plutôt que celle de leur réalité psychologique. Mais elle participe aussi d'une mise en exergue de l'intensité émotionnelle, qui rend d'autant plus intéressante la capacité de Renart à ruser en dépit de sa peine, de son dénuement ou de sa colère exprimés avec emphase. On pourrait presque en conclure que la ruse n'inclut pas à proprement parler les émotions, mais s'y appuie

8 Cette expression se retrouve de manière très intéressante dans l'édition de Méon : *Le roman du Renart publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, éd. D. M. Méon, Paris, Treuttel et Wurtz, 1951, 4 t. ; ici branche III, v. 4218-4219 : « Pintain, n'i a mestier celee : / mout sui dolenz et esmarriz ; ».

pour les dépasser. La sincérité émotionnelle de Renart n'en servirait que mieux ses astuces trompeuses.

Cette forme de paradoxe qui émerge du *Roman de Renart* comporte bien sûr quelques exceptions. Elles jouent de cette fonction dont Renart peut aussi investir ses émotions dans ses démarches rusées. L'exemple le plus éclatant se lit dans l'épisode de son passage au couvent de frère Bernard. Renart parvient à s'y faire passer pour un moine, simule tous les signes de dévotion et confond par-là l'ensemble des frères :

Bien retient ce c'on li ensaingne,
 Ne fait sanblant que il s'en faingne,
 le singne fait dou moniage.
 Mout le tindrent li frere a sage;
 chiers est tenuz et bien amez
 et frere Renart est clamez.
 Et il fait mout le papelart
 tant que s'en puisse issir par art⁹.

Cette description de l'ordination de Renart met en présence tous les éléments primordiaux du champ lexical de la tromperie. Outre l'expression de *papelart*, nous retrouvons les allusions au *sanblant*, au *singne* et à la feintise dans une construction révélatrice de l'ambiguïté de la mise en scène de Renart. L'accent est ainsi porté sur la parfaite maîtrise de soi de Renart, qui dissimule qu'il simule, dans un jeu complet des apparences. La rime *papelart-art* participe de cette valorisation de la manipulation que Renart érige effectivement en véritable art au gré de ses aventures. Elle atteste aussi son orientation religieuse et joue ainsi de l'ambiguïté dans ce rapprochement avec le vice de *papelardie*. Son succès surtout est souligné, dans un rapport de cause à effet bien mis en lumière. Le signe offert aux Frères suffit à les convaincre de la sagesse de Renart et plus encore à l'intégrer parmi eux. Renart n'est pas seulement apprécié pour sa manifestation de dévotion, il est clamé Frère. La portée publique de son geste est donc bien prise en charge dans la narration, dans une belle démonstration de l'étendue du pouvoir et donc des dangers des rituels émotionnels. L'efficacité du signe dévotionnel ne pourrait être plus éclatante. Mais tout aussi explicite

9 Il s'agit bien sûr du passage évoqué en introduction, pour rappel : *Le Roman de Renart*, *op. cit.*, t. 1, branche VIII, v. 1 415-1 422, p. 642, mentionné p. 64.

est donc la duperie qu'il constitue. La prétendue dévotion du goupil ne s'inscrit que dans une optique très intéressée de sa part : se faire moine pour échapper à la potence. Surtout, la présentation de ce signe se trouve, de manière notable, comme encadrée par les références à son hypocrisie, révélée sans doute possible par le verbe *feindre* et par la formule *faire le papelart*. Cette dernière témoigne bien de la dimension critique que peut inclure la ruse émotionnelle de Renart. La *papelardie* constitue à n'en pas douter le degré le plus intolérable de la simulation émotionnelle que nous souhaitons définir au travers de cette étude, nous le verrons¹⁰. La précision donnée de la feintise de Renart fonctionne ainsi comme un argument critique immanquable dans ce tableau de la ruse émotionnelle du goupil. Davantage que de tromper son monde, Renart trompe en outre des moines. Surtout, il rompt pour ce faire le rapport de concordance entre intériorité et extériorité, tant discuté et exigé à l'époque médiévale, nous le verrons tout au long de nos analyses, et, ce, au sujet le plus intime, mais aussi le plus exigeant peut-être, celui de sa dévotion. La ruse de Renart révèle ce faisant toute la portée potentielle des jeux émotionnels qui peuvent s'intégrer dans diverses machinations au fil de ses aventures.

Les jeux émotionnels ne viennent cependant pas seulement supporter les stratégies honteuses de Renart. Bien au contraire, ils peuvent aussi être prêtés à ses victimes, telles que Brunmatin qui, dans la dixième branche du roman, s'efforce de simuler l'amour à son égard :

Brunmatin, qui tot an tranblant
li faisoit d'amor .I. sanblant,
ne li osoit riens refuser,
que mout redoute l'ancuser¹¹

On est bien loin de la ruse gratuite de Renart, du moins seulement animée de son souhait de tromper et de bénéficier ainsi des avantages propres aux Frères qu'il imite si vilement. Si Brunmatin choisit lui aussi de feindre ses émotions, c'est par peur de Renart. Le champ sémantique

10 Nous nous y attarderons surtout dans notre analyse plus spécifique des jeux émotionnels religieux, à la lueur du spectre de Faux Semblant dans cette tradition, mais aussi des recommandations explicites en la matière de Thomas d'Aquin notamment.

11 *Le Roman de Renart.*, éd. J. Dufournet et A. Méline, Paris, Flammarion, 1985, t. 1, branche X, v. 2 191-2 194, p. 812.

de la peur irrigue ce court passage et se marque en particulier dans les tremblements qui viennent la manifester en dépit des efforts de Brunmatin pour la maîtriser. Ils traduisent bien toute sa difficulté à camoufler sa peur qui, de manière intéressante, est à la fois l'objet et le moteur de la dissimulation que Brunmatin cherche à mettre sur pied. C'est elle qui inspire cette apparence d'amour qu'il tente d'afficher. L'une et l'autre de ces émotions sont ainsi rapprochées dans la rime qui vient souligner leur contraste. Aux tremblements de Brunmatin succède en effet son apparence d'amour. On observe ainsi l'un de ces doubles jeux typiques des efforts de dissimulation, renforcés par une simulation de l'émotion inverse. Mais davantage que l'efficacité du jeu mobilisé, il permet de révéler sa difficulté. Le *sanblant* d'amour que Brunmatin veille à afficher va, de manière sans doute incompatible, de pair avec les tremblements qu'il ne peut réfréner, dans une attitude émotionnelle des plus ambiguës. La différence est criante avec la propre manipulation émotionnelle de Renart. L'accent y était mis sur la maîtrise totale de son apparence, au contraire de Brunmatin qui ne parvient à contenir cet indice extrême de sa crainte. Si ces deux passages se rapprochent par la même démarche de simulation, on note surtout toutes les différences qui les séparent. Les jeux émotionnels de Renart et de Brunmatin s'opposent ainsi en terme d'efficacité, mais surtout en terme d'émotions mobilisées. Tous deux veillent à manifester des émotions que l'on pourrait qualifier de positives, la dévotion ou l'amour. La logique du jeu mis sur pied diffère néanmoins grandement. Là où Brunmatin tente de mimer l'amour par peur et justement pour mieux camoufler sa peur, Renart feint la dévotion sans aucun investissement émotionnel avéré. Tout le jeu de décalage entre la peur ressentie et camouflée de manière si maladroite chez Brunmatin ne laisse place qu'à l'absence d'émotions ressenties par Renart. Si sa simulation en paraît plus efficace, elle souligne aussi combien cette dévotion qu'il affiche n'est fondée sur aucune réalité. Cela laisse surtout transparaître la nuance d'intentions qui animent ces deux jeux. Ils touchent ainsi à la question de l'intention – si chère aux théologiens médiévaux – qui incite au jeu émotionnel. L'objectif poursuivi par Brunmatin en se composant cette mine bienveillante n'est en effet pas tant de tromper Renart que d'éviter de se faire dénoncé par Renart en lui déplaisant. Cette volonté ne peut que contraster face à la volonté générale de ruse de Renart tout au long

du roman. Cette nuance semble en induire une autre, dans la mise en scène même de la simulation, bien plus assurée dans le cas de Renart, expert des ruses éhontées. Cette opposition remarquable quant aux méthodes et aux objectifs poursuivis dans la mise en place de la ruse relève de la portée publique et morale des attitudes émotionnelles. La simulation de Brunmatin s'intègre dans ce souci obsessionnel des apparences et de l'honneur dans la société médiévale, au contraire de celle de Renart inspirée par son seul sens de survie. Renart fait d'ailleurs plus globalement preuve d'un grand désintérêt face aux lois courtoises. Ce désintérêt, bien au-delà de son indifférence marquée à plusieurs reprises face à la cour du roi Lion ou aux conventions de bienséance, impliquerait un désinvestissement total du poids qu'exercent les codes sociaux sur l'attitude émotionnelle, dont nous pourrions citer tant d'exemples. Cela ne légitimerait pas seulement cette forme de gratuité des simulations d'émotion présentées par Renart, mais pourrait même expliquer la sincérité émotionnelle qui le caractérise si souvent. Cette spontanéité presque bonhomme nous paraît en effet tenir à son indifférence à l'égard des normes comportementales, Renart ne démontrant à aucun moment le besoin de se conformer aux valeurs attendues. L'absence de contrôle et de dissimulation qui sous-tend cette sincérité pourrait ainsi relever du désintérêt social dont Renart fait preuve tout au long du roman. Ces précisions induisent un constat plus général quant à l'emploi et à la manipulation des émotions dans une perspective sociale. Il semblerait logique que ce désintérêt face aux normes traduise une position sociale hors du champ d'influence de ces codes, mais surtout favorise, dans le cadre des émotions elles-mêmes, une plus grande propension à la simulation qu'à la dissimulation, qui paraît davantage rattachée au phénomène de contrôle que requièrent ces normes sociales. Brunmatin ne simule l'amour que pour mieux dissimuler sa peur, son intention relevant plutôt de la nécessité de garder sa peur cachée par peur de représailles ou d'atteinte à son honneur, que de la ruse. Il s'agit là d'un paramètre de grand intérêt, que nous ne manquerons pas d'intégrer dans nos analyses d'œuvres à composante bien plus courtoise, à commencer par les romans de *Tristan*. *Le Roman de Renart* livre un tableau particulier des émotions, très sincères de manière paradoxale dans ce roman de la ruse par excellence, et propose ainsi quelques premières pistes de réflexion quant aux dimensions utilitaires, sociales et intentionnelles qui

entourent le phénomène émotionnel. Surtout, ces deux seuls exemples, parmi tous ceux que nous pourrions citer dans la suite de nos analyses, témoignent déjà de toute la diversité des situations dans lesquelles les jeux des émotions peuvent s'inscrire.

Ces premiers constats trouvent écho dans les fabliaux, eux aussi baignés de cet esprit de ruse incarné par Renart. Inutile de rappeler combien la ruse s'avère essentielle dans la trame des fabliaux¹². Mais surtout, eux aussi mettent en scène des personnages peu concernés par les normes de bienséance que l'on peut observer dans les romans courtois. Ils présentent dans ce sens peut-être la même inclinaison à la simulation plutôt qu'à la dissimulation discrète. On pourrait y lire cette fois une tendance sociologique. L'appartenance sociale des protagonistes des fabliaux pourrait en effet conditionner leur rapport à la ruse. Bien loin des rois et chevaliers héros des romans arthuriens, les héros des fabliaux se rattachent à des classes sociales moins élevées, celle des marchands, des artisans et des paysans¹³. Cet écart social, mis en exergue dans une portée humoristique, se déclinerait ainsi également sur le pan émotionnel. Au-delà de la propension aux bas instincts et aux instincts rusés, il pourrait conditionner l'attitude émotionnelle de ces personnages. Souvent, il s'agit de personnages jeunes, d'autant moins disposés à contrôler leurs émotions¹⁴. Comme le résume Brîndușa Grigoriu au sujet de *La pucele qui vouloit voler* : « aucune instance sociale ne vient la censurer¹⁵ ». Son constat pourrait en réalité s'appliquer à une grande majorité des héros de fabliaux, libérés des normes sociales par leur position, leur âge ou leur sexe. Nous retrouvons ainsi la même sincérité

12 Comme le font par exemple Rosanna Brusegan ou Corinne Denoyelle : R. Brusegan, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. M.-L. Ollier, Paris/Montréal, Vrin / Presses Universitaires de Montréal, 1988, p. 97-109, ici p. 97 et C. Denoyelle, « Le discours de la ruse dans les fabliaux. Approche pragmatique et argumentative », *Poétique*, n° 115, 1998, p. 327-350, ici p. 327-328.

13 M.-T. Lorcin, « Jeux de main, jeux de vilains. Le geste et la parole dans les fabliaux », dans *Le Geste et les gestes au Moyen âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1998, p. 369-382, ici p. 371.

14 Selon un facteur d'influence important, que nous pourrions mettre en lumière dans la suite de nos analyses dédiées à ces normes courtoises que nous voyons déjà s'esquisser dans ce corpus de la ruse.

15 B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation : le spectre des fabliaux*, Craiova, Editura universitaria, 2015, p. 48-49.

étonnante autour des émotions que chez Renart. Cela transparaît dans les épisodes de manifestation si souvent extrême des émotions mises en scène, mais aussi dans la faible proportion d'épisodes de dissimulation émotionnelle. Surtout, on perçoit l'influence du bas-ventre dans la plupart des jeux émotionnels identifiés, qui relèvent, comme chez Renart, d'instincts primaires tels que la faim ou surtout le désir sexuel bien sûr.

Dans ce contexte de ruse généralisée, il est intéressant de relever une dénonciation de la fausseté, justement fondée sur les apparences émotionnelles. Rutebeuf critique en effet les attitudes hypocrites des envieux dans le prologue du *Testament de l'Asne* :

Des mesdizans i aura sis
 Et d'envieux i aura nuef;
 Par derrier nel present .i. oef
 Et par devant li font teil feste
 Chacuns l'encline de la teste¹⁶.

Comme dans le cas de Brunmatin, le jeu émotionnel se voit redoublé : les *mesdizans* dissimulent leur mépris et simulent la bienveillance pour mieux tromper. La condamnation de telles pratiques émotionnelles transparaît sans doute des qualificatifs de médisants et d'envieux, deux péchés tant connotés dans l'idéologie médiévale. Les mauvaises intentions que recèlent ces manipulations de leurs émotions sont ainsi explicites en touchant au vice de l'envie et surtout au véritable fléau social de la médisance dans la culture de l'honneur qui empreint la société médiévale¹⁷. Le jeu se construit sur l'opposition entre *derrier* et *devant* qui permet souvent de rythmer les occurrences de manipulations émotionnelles. Le caractère formulaire vient renforcer la portée dépréciative d'une telle *feste* qui ne cache en réalité que le peu d'estime porté, comparé à un *oef*. Rutebeuf donne plus de poids encore à cette condamnation en lui conférant une portée générale. Il l'élève au-dessus de toute considération de classe sociale que l'on pourrait

16 Rutebeuf, *Le Testament de l'Asne*, v. 10-14, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, t. 3, p. 215. Bien qu'ancienne, nous avons préféré cette édition à d'autres plus récentes, par souci d'harmonie des références à l'ensemble des fabliaux cités dans notre analyse.

17 Damien Boquet et Piroška Nagy ont beaucoup insisté sur cette composante essentielle de l'émotionologie médiévale : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 11 ou p. 48 par exemple.

rattacher aux fabliaux, la médisance et l'envie étant d'ailleurs plus souvent décriés chez les flatteurs de cour que chez les paysans. Mais, même dans cette perspective critique, l'exemple prend une portée sociale. On perçoit d'emblée toute l'importance conférée à l'émotion et à sa manipulation sur la scène publique, qu'elle soit nécessaire ou, au contraire, condamnée. Ce passage permet aussi de confirmer la place du critère essentiel dans l'évaluation des jeux émotionnels qu'est l'intention. Mais il nuance aussi la perception des dynamiques de jeux, surtout quand la dissimulation se mêle à la simulation. De tels doubles jeux restent assez rares dans le reste des fabliaux, qui cantonnent les manipulations émotionnelles à un mode plus réduit et peut-être plus simple. Ils s'avèrent en ceci aussi conformes à la simplicité affichée chez les personnages de fabliaux, dans leur expression émotionnelle comme dans leur manipulation.

La part critique de la ruse mise en scène dans les fabliaux touche de manière bien plus spécifique les femmes que les médisants décriés par Rutebeuf. Selon l'esprit ludique, mais aussi misogyne qui caractérise ce corpus, les femmes sont par définition fausses et disposées à tromper leur mari avant tout¹⁸. Le fabliau *La dame qui demandoit aveine pour Morel sa provende avoir* offre un exemple éclatant de cette idéologie anti-féminine. Comme pour mieux la dénoncer, il cherche même à identifier les causes qui poussent la dame à la ruse :

Mais savez por qu'ele le fist ?
 Pour mieus enlachier son mari
 Et faire son voloir de li
 Car fame, selonc sa nature,
 La riens que mieus ara en cure
 Et tout ce que mieus li plaira,
 Dou contraire samblant fera¹⁹.

18 Cette dynamique importante des fabliaux a notamment été mise en exergue par Roberta L. Krueger ou Lisa Renée Perfetti : R. L. Krueger, « Towards Feminism : Christine de Pizan, Female Advocacy, and Women's Textual Communities in the Late Middle Ages and Beyond », dans *The Oxford Handbook of Women and Gender in medieval Europe*, dir. J. M. Bennett et R. Mazo Karras, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 590-606, ici p. 591 et L. R. Perfetti, *The Representations of Women in Laughter in Medieval Comic Literature*, Michigan, Ann Arbor, 2003, p. 2.

19 *La dame qui demandoit aveine pour Morel sa provende avoir*, v. 81-87, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, op. cit., t. 1, p. 322.

Ces vers mettent bien en lumière l'ensemble des stéréotypes qui entourent la figure de la femme au sein des fabliaux. Le narrateur souligne aussi bien les intentions trompeuses, d'*enlacher*, le comportement faux *selon nature*, que le désir qui anime la femme, de toujours chercher à faire *ce que mieus li plaira*. L'attitude fautive présentée comme typiquement féminine au fil de divers fabliaux semble en effet s'inscrire directement dans une optique toute subjective de désir. La femme, dépeinte comme bien davantage mue par ses émotions – liées aux plus primaires penchants de la faim et du désir dans les fabliaux –, est logiquement disposée à la tromperie par la conduite inconsidérée que celles-ci induisent. Tour à tour fautive par faim ou par désir sexuel, la femme se joue, souvent aux dépens de son mari, de l'apparence qu'elle renvoie dans une volonté de tromperie bien appuyée dans les fabliaux. La volonté explicative de ce passage souligne toute la malignité prêtée ainsi aux femmes et leur inscription dans cette dynamique du bas-ventre propre à ce corpus. Mais ce qui est donc présenté relever de la nature des femmes, davantage que leur nature trompeuse, c'est leur propension à jouer de leurs apparences. En se définissant comme forcément *contraire* à leur désir véritable, le *samblant* se veut lié à la sphère émotionnelle ainsi manipulée par les femmes pour asseoir leur domination sur leur époux. Mais il est surtout intéressant de noter que nulle émotion ne se voit en réalité convoquée dans ce passage, comme pour mieux souligner leur absence en contraste avec celles que les femmes affichent sur leur *samblant* pour parvenir à leurs fins. La seule apparence d'émotions constitue en effet une catégorie importante des jeux que nous aurons à cœur d'analyser, dans une logique d'ailleurs rendue d'autant plus intéressante par leur absence avérée.

Mais le jeu se veut parfois bien plus investi dans la sphère émotionnelle qu'il ne l'est ici dans cette séquence de dénonciation de la ruse féminine. Selon cette tendance misogyne bien attestée, l'émotion la plus souvent mobilisée par ces femmes astucieuses est la tristesse. En accord avec un autre stéréotype de la nature féminine, les femmes sont fort sujettes à cette émotion significative de leur condition sensible. Jouant de ce préjugé, les héroïnes des fabliaux intègrent à leur ruse des fausses larmes. Le fabliau *Les Tresces* joue de leur portée trompeuse. Tour à tour conseillées et simulées, les larmes sont au cœur des stratagèmes de l'épouse rusée. La manipulation y est explicite, selon une habitude assez commune d'insistance sur la ruse dans tous ces récits. La narration

précise : « Fait cele qui par guile pleure²⁰ ». Conformément à l'esprit des fabliaux, la ruse est assumée. Mais plus encore, elle vient ici déterminer les larmes qui, plutôt que d'être conditionnées par la tristesse qui les suscite, répondent à cette origine trompeuse. Le détournement des larmes, indice le plus formel peut-être et dès lors le plus manipulé de la tristesse, se marque ainsi dans la construction même de ce passage. La référence à la *guile* témoigne de la visée rusée sans aucun détour. Elle est significative du processus et de l'intention de ruse qui motive ces larmes²¹. Le fabliau *De Jouglet* joue d'ailleurs de la même formule révélatrice de la nature feinte des larmes :

Cele qui mout savoit de guile
Li dist, aussi comme en plorant²²

Davantage que de pleurer *par guile*, le dame est dite cette fois toute à fait experte en la matière. Forte de ce savoir, elle mime les larmes, pas moins trompeuses que celles de la dame des *Tresces*. L'expression *comme en* vient marquer de manière intéressante la nuance, avec une ironie propre aux tonalités humoristiques des fabliaux. On constate la fréquence du recours aux manifestations physiques des émotions ainsi manipulées, tout comme dans le *Roman de Renart*. Les larmes remplissent parfaitement leur rôle d'outils d'illusion de l'émotion, en jouant de cette association si souvent détournée entre l'émotion et ses symptômes physiologiques. Le fabliau *Des .III. dames qui trouverent l'anel* élève ce stratagème à un niveau encore supérieur. L'une de ses trois protagonistes ne se contente plus d'apparaître en larmes, mais même de feindre défaillir sous l'intensité de sa peine :

A la terre chéi pasmée ;
Par faint sanblant s'est demorée
Une grande piece a la terre ;
Samblant fet que li cuer li serre²³.

20 *Les Tresces*, v. 321, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. 4, p. 77.

21 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 28 juin 2016.

22 Colin Malet, *De Jouglet*, v. 178-179, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. 4, p. 118.

23 *Des .III. dames qui trouverent l'anel*, v. 52-55, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. 1, p. 171.

La simulation s'expose encore une fois dans toute son ampleur, soulignée par le lexique éloquent employé pour insister sur la part feinte de cet évanouissement. Par trois fois, le malaise ainsi mis en scène est répété, avec une répétition en outre de la *terre* jusqu'à laquelle cette tristesse intense fait chuter la dame. L'insistance est bien sûr révélatrice d'une forme de surjeu et donc de condamnation. Autre répétition notable, le *sanblant* apparaît à deux reprises. Ce terme cristallise un point central de notre approche des émotions en même temps qu'il la problématise dans toute son ampleur de par l'ambiguïté qu'il véhicule²⁴. Il apparaît bien souvent pour marquer le jeu qui s'opère entre l'émotion elle-même et l'apparence qui en est finalement livrée, cachée ou simulée. S'il peut rester ambigu quant à la nature trompeuse de l'apparence en question, le *sanblant* relève sans aucun doute possible de la ruse ici. Sa répétition viendrait d'ailleurs plutôt indiquer la manipulation, tout en soulignant tout l'intérêt porté à la visibilité de ce jeu orienté vers un public que la dame cherche à tromper. Il s'agit là d'un autre paramètre essentiel de ces jeux émotionnels construits en regard de l'auditoire auquel ils se destinent. La qualification du *sanblant* comme *faint* ou son inscription dans la formule, aujourd'hui tout à fait univoque, *faire semblant* confirment sa portée trompeuse. Pareille emphase sur la ruse sert bien sûr à tourner en ridicule la naïveté du mari trompé qui ne perçoit pas que sa femme se joue de lui et surtout de cette tristesse prétendue de le voir la quitter pour entrer dans les ordres, quand elle a en réalité tout orchestré pour y parvenir et gagner contre ses amies l'anneau fait trophée de leur aptitude à la ruse. De manière significative quant au jeu de décalage opéré, le semblant vise à mimer un état du *cuer*. La nuance entre extérieur et intérieur se veut ainsi très subtile. Le renversement est notable, condensé sur un seul vers. Il se marque aussi dans la construction de l'émotion, entre celle *faite* par la dame et celle dont elle mime être l'objet quand le cœur *lui* serre. Il ne subsiste en réalité que celle qu'elle affiche, qu'elle prend en charge au contraire de celle qui devrait l'êtreindre. La part proactive de la ruse émotionnelle ne saurait être plus explicite, tout comme l'absence d'émotions qui la sous-tend. On retrouve ainsi la dynamique frauduleuse des émotions de Renart, uniquement simulées, au contraire de Brunmatin

24 Nous aurons l'occasion de nous y arrêter plus en détails en introduction du chapitre, que nous aimerions poser au cœur de nos analyses au vu de son intérêt dans la dynamique de jeu autour des émotions, consacré à Faux Semblant. Voir p. 225-233.

qui n'en feint que pour mieux camoufler celles qu'il éprouve si amèrement. Tout comme dans le *Roman de Renart*, les jeux émotionnels relèvent avant tout de la simulation pour s'intégrer dans les stratégies rusées mises sur pied avant tout par les protagonistes féminins des fabliaux.

La polarité entre simulation et dissimulation qui se dessine ainsi gagne en importance au travers des quelques exemples de dissimulation que le corpus des fabliaux présente néanmoins également. Deux occurrences de dissimulation se lisent dans le fabliau des *Braies au cordelier*. Dans l'esprit ludique inscrit, au cœur des fabliaux, autour de la littérature courtoise, c'est l'amour qui fait l'objet de ce processus de camouflage. Il s'agit là d'une injonction des plus communes dans la poésie amoureuse courtoise, obsédée par la loi du secret posée au centre de son émotionologie²⁵. Le fabliau se fait le relai de cette emphase mise sur la discrétion de l'amour, ainsi instillée jusqu'à cette part nettement moins courtoise pourtant de la littérature médiévale : « Qui aime, il doit s'amor celer²⁶ ». Cette recommandation à caractère proverbial joue de la tradition en la matière. Elle vient mettre en valeur le bienfondé de la dissimulation amoureuse sous la forme d'une sorte de vérité générale. La volonté même d'aimer, et nous savons toute l'importance de la volonté, réside dans les efforts à démontrer pour garder l'amour *celé*. Avant même cette sentence éloquente, le fabliau s'arrêtait dans son introduction sur cet impératif de la dynamique amoureuse :

A feme, qui tel mestier fait
 Et qui veut amer par amors,
 Couvient savoir guenches et tors,
 Et enging por soi garantir ;
 Bien covient que saiche mentir,
 Tele eure est, por couvrir sa honte²⁷.

La dynamique amoureuse en question se voit néanmoins détournée ici au profit de cet esprit de ruse propre aux fabliaux. L'insistance sur le sujet est immanquable, au gré des références aux *guenches*, aux *tors*, à l'*enging* et

25 Au vu de l'intérêt, déjà manifeste dans ce corpus, des normes émotionnelles des amants, nous veillerons à y revenir, au fil de notre exploration des émotionologies médiévales, en particulier de celles spécifiques à la communauté émotionnelle des amant-e-s.

26 *Des Braies au Cordelier*, v. 206 dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, *op. cit.*, t. 3, p. 282.

27 *Ibid.*, v. 10-15, p. 275.

même aux mensonges dont l'amour se teinte ainsi. Le détournement est assuré par la précision donnée du public visé par ces recommandations, qui touchent à ceux qui souhaitent *amer par amors*. La redondance révèle autant la concentration sur ce public que le jeu opéré à ce niveau. Elle joue elle aussi de la volonté marquée ainsi, tout comme dans le passage précédent qui insistait sur le désir d'aimer. Plus encore, on retrouve l'idée de la convenance ainsi que celle de la garantie et de la couverture, propres aux *feeling rules* des amants qui touchent en effet à l'honneur essentiel de la dame. L'entremêlement des normes amoureuses et de la ruse se veut complet dans ce passage. Il n'est cependant question que de dissimulation, de *couvrir la honte*, sans référence explicite aux simulations que peuvent impliquer les *guenches* et *tors* en question. Le fabliau se veut ainsi conforme à la tradition de la *fin' amor* qui pose comme enjeu central de son émotionologie la discrétion amoureuse. Elle relève bien de la *honte* à éviter à tout prix, mais on perçoit bien sûr ainsi comment pareille mise sous silence peut aussi se prêter aux *enging* des femmes. Qu'ils touchent à la dissimulation ou à la simulation, les jeux émotionnels s'intègrent ainsi dans les démarches trompeuses prêtées aux héros, et surtout aux héroïnes, des fabliaux. Il s'agit là d'une différence majeure avec le *Roman de Renart* où l'émotion restait presque exclue du champ de la ruse. On reste néanmoins dans une dynamique proche de celle de l'*art* de Renart. Les manipulations des émotions se prêtent aux vils desseins de personnages animés d'un désir de tromper des plus mal intentionnés. Même la discrétion amoureuse vise bien davantage qu'un souci de *garantie* au gré des *guenches* qui l'assurent. Une telle mise en lumière des intentions trompeuses doit bien sûr se lire en regard du contexte de rédaction des fabliaux, contes à rire centrés sur des personnages définis par leur non-courtoisie. Leur détachement des règles sociales se veut explicite chez ces hommes, et surtout ces femmes, du bas-peuple. Leur ignorance des normes courtoises est ainsi revendiquée aussi bien par leur classe sociale que par leur genre et leur jeune âge. La propension à la ruse paraît se justifier du même mouvement, bien loin de l'esprit instillé dans les romans de *Tristan*.

Insaf Machta, qui s'est consacrée à l'analyse de la « poétique de la ruse » dans les récits tristaniens, souligne le peu de mise en valeur de la ruse en dépit de la récurrence des stratagèmes de feintise²⁸. Les romans

28 I. Machta, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XI^e siècle*, Paris, Champion, 2010, p. 11.

de *Tristan* n'accordent pas la même place à ces objectifs de tromperie et se vident de la dimension purement ludique qui les entoure dans les fabliaux ou le *Roman de Renart*²⁹. Ils se caractérisent plutôt par un certain sérieux de ton, qui vient également connoter le traitement émotionnel. Mais tout comme dans les fabliaux et le *Roman de Renart*, la saga tristanienne est marquée par un contraste entre la tendance rusée de ses aventures et la place réservée aux instances affectives. De manière paradoxale, elle se voit animée d'une grande sincérité émotionnelle. En-dehors de la thématique générale de l'amour caché, la souffrance des amants, au moment de leurs séparations par exemple, se livre dans toute son intensité, et ainsi avec une véracité indéniable. L'univers amoureux semble lui-même habité par cette tension entre la force et donc l'irrépressibilité des émotions qu'elle implique et l'injonction à la discrétion qui pèse sur elles. Il s'agit là d'une intuition que nous aurons à cœur de vérifier à l'issue de cette analyse préliminaire, en particulier au gré du chapitre que nous dédierons à la sphère amoureuse des normes émotionnelles. Dans la multitude de ruses mises sur pied par les amants et leurs opposants pour préserver ou dévoiler leur amour, il arrive bien sûr que les émotions soient mobilisées. Mais s'il y est souvent question de simulations – et l'on perçoit ainsi toute l'importance accordée aux apparences, pas seulement émotionnelles –, c'est plutôt hors de la sphère affective qu'elles se situent. Pensons à la simulation de sommeil de Tristan³⁰ ou à celle, célèbre, de Tristan qui feint d'être atteint par la lèpre dans le roman de Béroul³¹. L'importance de l'investissement affectif dans ce triangle amoureux conduit tout de même à l'une ou l'autre situation lors de laquelle les personnages, et pas seulement les amants comme nous pourrions nous y attendre, font preuve de simulation ou de dissimulation de leurs émotions réelles. De manière logique, c'est du côté de l'amour, de la peur et surtout de la tristesse que se concentrent la plupart des occurrences de jeux des émotions dans ces romans tristaniens centrés sur les péripéties d'un couple d'amants adultères dépeints comme des victimes de leur amour. Les manipulations émotionnelles paraissent en effet d'emblée justifiées dans ces romans qui cultivent autant l'art du secret que celui de l'amour, essentiel dans ces œuvres

29 *Ibid.*, p. 12.

30 Béroul, *Le Roman de Tristan*, éd. E. Muret, Paris, Firmin Didot, 1903, v. 760.

31 *Ibid.*, v. 3900-3950.

qui offrent de véritables modèles de l'idéologie de la *fin'amor*³². L'amour s'y érige comme le paradigme des émotions accablantes, caractérisé par sa force de possession et par son inévitabilité³³ et confronté, avec toutes les difficultés que cela engendre, au rapport de sociabilité étroit dans lequel le couple de Tristan et Yseut s'inscrit³⁴. Brîndușa Grigoriu souligne dans ce cadre l'importance des démarches de figuration, de *face-work* selon la notion d'Erving Goffman, comme moyen légitime de défense³⁵. L'intrigue entière paraît fondée sur l'exploration du motif du secret révélé, posé au cœur d'une opposition entre loi et amour par le prisme de l'enjeu du flagrant délit³⁶. Se pose donc la question du caractère réalisable du secret amoureux, que les amants s'ingénient à préserver en dépit de la complexité de composer avec la violence de leur affection. Tristan et Yseut permettent ainsi de repenser le paradoxe de l'émotion partagée entre authenticité et dissimulation. Nous avons pu noter l'intensité de l'amour qu'il se portent, son caractère le plus souvent irrépessible. Rares sont donc en proportion les occurrences de manipulation émotionnelle dans les romans tristaniens, surtout au vu de la dimension de ruse incontournable qui les empreint à tout autre niveau. Le secret de leur amour dicte néanmoins un besoin crucial d'en taire les apparences, et surtout celle de cet amour coupable. Cependant, les exemples de manipulation de la tristesse chez les amants ne relèvent pas de la dissimulation, mais plutôt de la feintise. Poussés par le désir de préserver leur amour, Tristan et Yseut semblent eux-mêmes faire ainsi gagner du terrain aux procédés de ruse émotionnelle. En effet, davantage qu'à une simple dissimulation de leur affection, c'est le plus souvent à de véritables mises en scène d'émotions qu'ils se prêtent pour protéger leur relation, selon un stratagème essentiel dans l'éthique amoureuse³⁷, de tromper pour éviter de l'être par leurs ennemis. Le roman de Béroul,

32 S. Ríkharðsdóttir, *Emotion in Old Norse Literature*, *op. cit.*, p. 44-45.

33 J. Eming, *Emotionen im «Tristan»*, *op. cit.*, p. 62-63.

34 B. Grigoriu, *Amor sans desonor*, *op. cit.*, p. 26.

35 *Ibid.*, p. 77.

36 N. Koble, «Car amors ne se puet celer» : Les tentatives de flagrant délit dans les romans français de Tristan », dans *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, dir. L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille, B. Milland-Bove et M. Szkilnik, Paris, Champion, 2013, p. 325-344.

37 Nous aurons l'occasion de revenir à l'importance de cette recommandation qui se fait presque refrain dans le *Roman de la Rose*. Voir nos analyses de la page 310 qui se consacrent à sa première occurrence.

animé par cet esprit de ruse que peut impliquer le récit d'un amour adultère, témoigne de la feintise émotionnelle requise dans ce contexte. Dès les tout premiers vers conservés du roman, Yseut est mise en scène simulant la tristesse : « Or fait semblant con s'ele plore³⁸ ». Nous pouvons noter l'implication physique qui caractérise d'emblée ce jeu émotionnel. C'est par ses symptômes corporels que s'exprime la tristesse jouée par Yseut. Cette manifestation de la tristesse par les larmes renforce évidemment l'ampleur de l'émotion et plus encore de la feintise dont fait preuve Yseut. Nul besoin d'explicitier la forte valeur que confèrent les larmes à ce processus : elles apparaissent comme le témoin sincère de la douleur et contribuent donc efficacement aux enjeux de la simulation. Il s'agit là d'un paradigme commun au sein des jeux des émotions qui recourent volontiers au corps, souvent considéré intrinsèquement authentique et honnête dans la pensée médiévale, pour mieux convaincre des émotions mises en scène. Tous les cas de feintise ne poussent pas aussi loin la démarche, mais il est intéressant de constater que de nombreuses occurrences incluent ainsi le corps, le visage du moins. C'est à nouveau le cas lorsque Tristan, dans un épisode fameux, se déguise en lépreux et affecte la douleur en portant la reine sur son dos :

L'un pié sorlieve et l'autre clot :
Sovent fait semblant de choier,
Grant chiere fait de soi doloir³⁹.

Tout le corps est ici engagé dans la ruse de Tristan, puisqu'il mime aussi bien la chute qu'il ne tord son visage d'une douleur tout apparente. L'exagération marque l'ensemble des symptômes que Tristan choisit de manifester, comme pour mieux consolider son jeu émotionnel. La feintise est rendue explicite par le lexique qui sert à le décrire : on retrouve le verbe *faire*, qui témoigne de la dimension proactive de cette manifestation d'émotions dans la formule *faire semblant*, mais aussi dans celle *faire chiere*, l'une et l'autre renforcées par l'adverbe de fréquence *sovent* et par l'adjectif de grandeur. La rime entre *choier* et *doloir* atteste l'importance accordée, au cœur de tous ces stratagèmes, à la sphère corporelle comme témoin incontestable de l'implication émotionnelle. Ce passage nous renseigne en outre sur la fonction importante que peuvent revêtir les simulations

38 Béroul, *op. cit.*, v. 8.

39 *Ibid.*, v. 3 490-3 492.

d'émotions dans la trame du roman. Cette scène quasi théâtrale s'insère en effet dans le cadre de la ruse plus générale, et bien plus essentielle à l'histoire des amants, d'Yseut, qui recourt à ce stratagème de se faire porter par Tristan, rendu méconnaissable par son apparence de lépreux, pour pouvoir honnêtement jurer n'avoir eu entre ses cuisses d'autres hommes que le roi et cet homme qui l'a portée juste auparavant. La visée utilitaire de cette feintise émotionnelle apparaît très clairement ici, puisqu'elle permet à la reine, à l'heure de ce quasi-procès qui lui est intenté, de se voir lavée de tout soupçon quant à son présumé adultère, mais aussi ainsi de le poursuivre. Nous rejoignons en ceci les analyses proposées par Insaf Machta de l'univers tristanien : « La ruse, qui est souvent au service de cette quête [de la proximité physique], se présente comme le moyen, souvent incontournable, de l'actualisation du désir⁴⁰ ». Uniquement animés par ce désir, Tristan et Yseut ne semblent recourir à ces manipulations émotionnelles qu'à la seule fin d'en assurer la réalisation dans cette proximité physique tant recherchée, évidente dans un contexte amoureux et plus encore quand elle se voit problématisée dans ce cadre d'amour adultère. L'intention trompeuse y est néanmoins soulignée, loin de la complaisance affichée à l'égard des amants dans le *Lancelot Graal* par exemple, nous le verrons. À cet égard, il est significatif que les émotions mobilisées ne relèvent jamais de ce sens de la bienséance recommandé par la société courtoise. Au contraire, Tristan et Yseut préfèrent simuler la tristesse, la douleur, et même la colère, comme pour mieux démontrer leur souhait de duper pour camoufler leur amour. Le dernier passage que nous aimerions citer du roman de Béroul atteste ce renversement. Tristan y est invité par Brangien à simuler la colère à son égard pour faire face aux soupçons du roi et de son entourage :

Fai grant senblant de toi proier,
 N'i venir mie de legier.
 Se li rois fait de moi proiere,
 Fai par senblant mauvese chiere⁴¹.

Le *bel semblant*, au cœur de la plupart des recommandations qui touchent à la sphère émotionnelle, se trouve ici inversé dans la *mauvese chiere* que Tristan doit laisser apparaître, dans une perspective fausse assumée par

40 I. Machta, *op. cit.*, p. 149.

41 Béroul, *op. cit.*, v. 517-520.

la formule *faire par semblant* qui l'introduit. La rime qui est présentée entre la prière du roi et la mauvaise *chiere* de Tristan rend explicite le lien qui se forge dans la nécessité de paraître plus hostile à Brangien qu'il ne l'est en réalité. L'introduction du jeu émotionnel au sein des conseils prodigués par l'adjuvante des amants qu'est Brangien est intéressante. Elle fait état de la place qui peut être accordée aux manipulations d'émotions dans les stratagèmes déployés par les amants, de leur importance pour parvenir à leurs fins. Elle joue en tout cas d'une tradition portée par les arts d'aimer, faits de conseils et incitations de ce type, tout en la renversant. On pourrait y lire une inversion remarquable des rôles sociaux de sexe, la femme se faisant la conseillère de l'amant, au contraire des logiques attestées dans la plupart des exemples que nous pourrions en citer, mais surtout reconsidérer à cette aune⁴².

La *Folie Tristan* d'Oxford présente également un cas de figure intéressant, qui atteste l'inscription des manipulations émotionnelles dans une perspective plus vaste visant la survie et l'accomplissement de l'amour. Ainsi, Tristan choisit de dissimuler son angoisse pour assurer le succès de son projet de rejoindre l'Angleterre et Yseut :

Vers tute gent se cele e doute.
 Ne volt vers nul descovrir le dute.
 Il s'en celet, s'en est la fin,
 vers sun cumpaingnum Kaherdin,
 kar ço cremeit, si li cuntast,
 de sun purpens k'il l'en ostant,
 kar ço pensout e ço voleit
 aler en Engleterre droit⁴³

On nous présente donc Tristan *se celer*, à deux reprises sur quelques vers seulement, de sa douleur de vivre sans Yseut, mais aussi de son *purpens*, de sa résolution – bien mise en exergue par le doublet *pensout* et *voleit* – de mettre fin à ses souffrances en retrouvant Yseut. La dissimulation

42 Voir, par exemple, les épisodes qui dépeignent Hélène de Benoïc dissimuler sa tristesse selon la recommandation d'un moine ou Guenièvre réfréner ses émotions à l'invitation de Galehaut : *Lancelot du Lac*, éd. E. Kennedy et trad. F. Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (2^e édition), chap. 10, f. 17d, p. 166, analysé dans notre chapitre sur la *garde*, p. 132 et *Lancelot du Lac II*, éd. E. Kennedy et trad. M.-L. Chênerie, Paris, Le Livre de Poche, 1993, chap. 70, f. 181a, p. 642-644, cité p. 155.

43 *La Folie Tristan d'Oxford*, éd. F. Lecoy, trad. E. Baumgartner et I. Short, Paris, Champion, 2003, v. 25-32.

centrée sur Kaherdin, son ami et confident, témoigne de la distinction qui s'opère avec les occurrences qui visent la simple discrétion. Ici, un objectif plus global est prêté à Tristan, le texte lui-même le souligne : *s'en est la fin*. Et c'est celui-ci davantage que le secret de son amour qui se veut assuré par sa dissimulation. Ainsi, on peut nuancer une approche de la simulation comme relevant de manière explicite de la ruse par contraste avec la dissimulation, inscrite dans un souci de bienséance ou de secret seulement. Et tout autant que la dissimulation peut dépasser les enjeux de convenance pure ou de secret en soi, la simulation peut s'inscrire dans une volonté plus basique disons de discrétion amoureuse, comme on pouvait l'observer dans le roman de Béroul.

La ruse s'insère donc avec subtilité parmi les enjeux cruciaux de l'éthique de la *fin'amor* que sont le secret et la bienséance, nous voudrions le démontrer dans la suite de nos analyses. Elle semble profiter de la justification, offerte par les traités d'amour que nous aurons à cœur d'analyser, du recours à la dissimulation. Elle se légitime même comme un moyen de défense tout aussi acceptable pour préserver l'amour. Des nuances s'esquissent cependant, entre les démarches de dissimulation ou de simulation, selon les émotions impliquées surtout – l'atmosphère trompeuse imprégnant davantage les fausses colères que les fausses joies –, les personnages qui se prêtent à ces manipulations – dame, amant, ou opposant des amants. Le roman de Béroul s'avère ainsi un excellent point de départ pour explorer et affiner la dichotomie entre simulation et dissimulation et la tension entre la sincérité et le jeu des émotions qu'il met bien plus en scène que les autres œuvres du corpus tristanien. On le voit ainsi, quand elle se trouve intégrée au récit, la ruse émotionnelle porte celle, plus générale, qui en anime la trame même. Elle n'est donc jamais gratuite et, au contraire des enjeux parfois triviaux des personnages de fabliaux ou de Renart, conditionne la survie de leur amour, si ce n'est la leur même. Tout comme dans tous les exemples de simulation que nous avons pu citer jusqu'ici, le jeu se fonde sur les indices corporels affichés, avec un excès révélateur de la ruse le plus souvent. Il pourrait également s'agir d'un signe de la dépréciation portée sur de telles démarches trompeuses, quel que soit l'esprit de légitimation général des ruses animées par la loi du secret amoureux. Les connotations dont s'entourent tous ces exemples quant aux objectifs exacts poursuivis par les amants constitueront un objet

d'étude fort intéressant pour mieux saisir les logiques à l'œuvre dans l'émotionologie amoureuse. Elles paraissent d'ailleurs directement toucher à la tension que nous pouvons percevoir entre cet esprit de ruse omniprésent dans le roman de Béroul en particulier et la faible proportion de ruses émotionnelles à proprement parler.

Si les stratégies trompeuses s'y avèrent tout aussi essentielles aux aventures des amants que dans le roman de Béroul, le roman de Thomas joue autrement des émotions qui y sont intégrées. L'amour adultère qui lie Tristan et Yseut les pousse ici davantage à cacher leurs émotions qu'à en feindre d'autres pour parvenir à leurs fins. C'est particulièrement le cas de Tristan une fois marié à Yseut aux Blanches Mains dans le roman de Thomas. Alors exilé loin de la cour de son oncle, le roi Marc, et de la belle Yseut la Blonde qui continue de faire battre son cœur en dépit de son union factice, Tristan éprouve la plus grande des difficultés à dissimuler la souffrance de cette séparation et plus généralement ses sentiments à sa nouvelle épouse :

En paine est e en turment,
 en grant pensé, en grant anguisse;
 ne set cume astenir se poisse
 ne coment vers sa femme deive,
 par quel engin covrir se deive⁴⁴.

On perçoit bien l'angoisse de Tristan, étreint par le souvenir d'Yseut, et le dilemme qui se pose alors à lui, entre la promesse faite à l'amante, de ne jamais se voir préférée, et celle, bien évidente, à l'épouse, celle de l'amour et celle du mariage. L'insistance mise sur la grande souffrance ressentie, répétée à quatre reprises sur deux vers seulement, exacerbe l'embarras perceptible de Tristan pour dissimuler ses tourments. Cette dissimulation est néanmoins présentée comme impérative à mettre en œuvre par la répétition du verbe *devoir*, ainsi que par la mention de l'abstention, qui soulignent l'importance de cette obligation fondamentale du secret. Mais le terme *engin* met aussi en lumière la dimension manipulatrice indubitable de cette dissimulation. Il joue de l'ambiguïté de cette discrétion trompeuse dans cet entremêlement de relations, amoureuse et conjugale, et du respect que Tristan doit à la fois à son amante et à son

⁴⁴ Thomas, *Le Roman de Tristan*, éd. F. Lecoy, trad. E. Baumgartner et I. Short, Paris, Champion, 2003, v. 820-824.

épouse. Le texte revient un peu plus loin sur cette nécessité de dissimulation, aussi malaisée soit-elle, et alors hors de toute considération de ruse, pour dépeindre les efforts, toujours confus, de Tristan pour y parvenir :

Por iço fist il ceste image
 Que dire li volt son corage,
 Son bon penser e sa fole errur,
 Sa paigne, sa joie d'amor,
 Car ne sot vers cui descovrir
 Ne son voler ne son desir.
 Tristan d'amor si se contient⁴⁵

Le narrateur nous relate le recours de Tristan à une statue auprès de laquelle il peut laisser libre cours à sa peine et à ses doutes, à défaut de confident à qui il pourrait honnêtement ouvrir son cœur. La rime entre *image* et *corage* rend compte de l'importance accordée à cet artifice rendu indispensable par l'intensité des émotions que Tristan doit camoufler. On note l'entremêlement des émotions éprouvées et dès lors dissimulées à tout son entourage par Tristan : amour, regret, peine, joie, désir. L'acte créateur qui est à l'origine de la statue et donc de la confiance est bien explicité en début de citation. Il met en exergue le désir de dissimulation et sa difficulté persistante, en démontrant les efforts fournis par Tristan et les réalisations qui lui ont été nécessaires pour parvenir à garder cachées ses émotions, à les *contenir*. Mais il offre ainsi une forme de consolation dans l'art à la désolation de Tristan face à la séparation et aux enjeux complexes de la discrétion à laquelle il doit veiller⁴⁶. Par le terme qui clôt le passage, on en revient à l'influence courtoise qui pèse sur le souci de Tristan de contrôler ses émotions, du moins le semblant qu'il en offre, bien loin des seules considérations de ruse. On perçoit ainsi toute l'importance que peuvent revêtir les manipulations émotionnelles, le dénouement du roman se basant essentiellement sur le silence de ses émotions de la part de Tristan.

À ces jeux de dissimulation de Tristan, le narrateur fait répondre ceux mis sur pied par Yseut aux Blanches Mains. Ils se caractérisent

45 *Ibid.*, v. 1 139-1 145.

46 Le détail paraît insignifiant, mais il s'agit d'une nuance de taille avec le *Lancelot en Prose* qui se contente de renvoyer ses personnages au tragique de leur solitude émotionnelle, comme nous pourrions l'observer au gré de notre analyse du cycle du *Lancelot en Prose* dans le chapitre prochain.

par toute l'intensité de son amour vain pour Tristan et de sa colère de se voir ainsi trompée. Ces émotions fortes ne l'empêchent de les manipuler pour tromper à son tour Tristan, et le mener d'ailleurs à sa fin tragique. La portée narratologique du jeu des émotions se veut éclatante, puisqu'il détermine l'issue même du récit. Ainsi, si Tristan dissimule sa peine d'être privé d'Yseut la Blonde, Yseut aux Blanches Mains cache la sienne de se sentir délaissée par son époux :

Bien puis dire, si l'en pesast,
ja en son tens ne le celast,
come ele l'a, a ses amis⁴⁷.

Le lien tissé entre l'émotion et son secret est ici mis en exergue directement à la rime. Davantage que l'intensité de l'émotion, c'est cette fois celle de sa dissimulation qui est soulignée, qui s'avère n'avoir son pareil *en son tens*. Comme souvent, le public visé par les efforts d'Yseut est précisé, avec tout l'intérêt ici qu'il s'agit de son ami lui-même, là où le secret amoureux concerne plutôt la sphère extérieure au couple. La rupture avec l'optique de discrétion amoureuse habituelle paraît ainsi consommée par cet indice de désunion entre Yseut et Tristan. Au-delà du témoignage qu'il offre de la piètre qualité de ce mariage, il révèle la dynamique émotionnelle tout autre qui l'empreint, dans lequel le secret s'imisce entre les époux plutôt qu'autour d'eux. C'est ainsi que leur histoire se dégrade, non pas par le dévoilement du secret, mais par celui qui ronge d'abord leur propre relation. Bien sûr, ce secret finit par se rompre, mais c'est par un autre, d'autant plus fatal, que le récit se solde. Yseut aux Blanches Mains finit en effet par découvrir la cause de la distance de son époux à son égard, l'amour qu'il porte à Yseut la Blonde. Ce dévoilement induit alors une autre dissimulation, celle de la colère sourde qui anime dès lors l'épouse abusée :

Ysolt est en la chambre entree,
vers Tristan ad s'ire celee,
sert le e mult li fait bel semblant
cum amie deit vers amant.
Mult ducement a li parole
e sovent le baise e acole,

47 Thomas, *op. cit.*, v. 1 286-1 288.

e mustre lui mult grant amur
 e pense mal en cele irrur
 par quel manere vengee ert,
 e sovent demande e enquert
 kant Kaherdin deit revenir
 od le mire qu'il deit guarir.
 De bon curage pas nel plaint,
 la felunie el cuer li maint
 qu'ele pense faire, s'ele puet,
 car ire a iço la comuet⁴⁸.

Ainsi, davantage que celle des amants, c'est la propre ruse d'Yseut aux Blanches Mains qui se révèle la plus représentative des enjeux parfois essentiels de la simulation et la dissimulation d'émotions. Elle donne lieu à une double forme de jeu, à une manipulation totale des émotions, passant aussi bien par une dissimulation de son *ire* que par une simulation, longuement démontrée, de bienveillance, de *mult grant amur* même. Cette intensité de l'amour ainsi manifesté exacerbe bien sûr la teneur de la feintise, mais aussi le fossé qui s'installe entre l'apparence et les sentiments réels d'Yseut. Le narrateur prend d'ailleurs bien soin de préciser ensuite le désir de vengeance qui étreint Yseut et combien son cœur, bien autrement que d'amour, est emplí de *felunie*. La répétition de la colère qui *la comuet* témoigne de l'intensité de son dépit. Il l'émeut, la soulève même⁴⁹. Tout ceci contribue à mettre en exergue les émotions véritablement ressenties par Yseut, cette *ire* qui conduira alors tous ses actes. Cette colère et son camouflage se révéleront en effet capitaux pour la suite du récit : Tristan ignorant tout des nouvelles dont fut informée son épouse et de l'hostilité que celles-ci susciterent en elle, il ne se méfia en rien de son comportement et de ses mensonges, particulièrement celui, crucial, proféré quant à la couleur de la voile du bateau amenant Yseut la Blonde. Plus encore, c'est sa simulation de bienveillance qui induira Tristan en erreur en endormant sa vigilance. Le narrateur insiste ainsi sur sa dimension véritablement rusée, notamment par l'opposition créée entre l'image d'amour qu'Yseut renvoie et la félonie qui lui emplit en réalité le cœur. Tout se construit donc comme si l'intrigue même du roman reposait sur ces manipulations

48 *Ibid.*, v. 2773-2788.

49 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 juin 2020.

du *semblant* amoureux, difficilement dissimulé par Tristan, faussement affiché par Yseut. Surtout, aux efforts vains de Tristan pour garder secret son amour pour Yseut la Blonde se superposent ceux, bien plus efficaces, de son épouse qui parvient ainsi à le duper et, *in fine*, à le conduire à la mort. Les enjeux de la dissimulation émotionnelle ne pourraient être plus grands. Elle n'est pas seulement garante de la préservation de l'amour, mais même de la survie des amants. De manière intéressante, la maîtrise des émotions, qui s'avère cruciale dans cet épisode, réside donc du côté de l'épouse plutôt que du couple, les amants se révélant inaptes à camoufler leur amour. Le renversement de l'un à l'autre de ces jeux émotionnels est notable, significatif des dynamiques diverses qui peuvent les entourer et surtout du rôle qu'ils jouent dans la trame narrative. L'exemple d'Yseut aux Blanches Mains s'écarte à la fois des enjeux de discrétion amoureuse, mais aussi de bienséance courtoise, elle relève d'une vraie dynamique de ruse, voire de vengeance inscrite dans ce processus de manipulation émotionnelle. Cet épisode met en exergue la question centrale de l'intention poursuivie, plus encore si l'on compare ce double jeu auquel recourt Yseut pour lutter contre sa colère avec celui observé chez Brunmatin, qui ne se soucie que de se prémunir de Renart. Le parallèle entre ces deux épisodes révèle toute la symbolique d'un tel processus. Dans l'un comme dans l'autre cas, on peut y voir une preuve de la puissance des émotions à camoufler, qui nécessitent de les recouvrir par une autre pour mieux y parvenir. La simulation paraît comme justifiée par ce biais, quelles que soient les intentions qu'elle sert. Bien sûr, la fausse apparence d'amour de Brunmatin et d'Yseut aux Blanches Mains ne peuvent se lire à la même aune. La nuance semble tenir aux émotions qui se voient ainsi dissimulées, la peur dans le cas de Brunmatin, la colère et même la haine dans le cas d'Yseut. Elles paraissent toutes suffisamment malséantes pour expliquer leur souci de discrétion, mais elles ne connotent pas de la même manière le jeu opéré, selon l'intention qu'elles impliquent. Le contraste se veut plus explicite encore avec le cas du roi Marc dans le roman en prose.

Pareilles double mise en scène et logique évaluative se retrouvent en effet dans les romans en prose. De manière d'autant plus intéressante, il n'y est plus question des jeux émotionnels des amants, ou en tout cas de ceux qui aiment – comme c'est encore le cas d'Yseut aux Blanches Mains –, mais du roi Marc surtout. Au contraire de cette autre épouse

trompée, Marc agit en regard de tout autres instances de régulation. En tant que souverain de sa cour, Marc se doit d'y faire figure d'exemple et de maîtriser ses émotions sur la scène publique au centre de laquelle il trône. Pas moins touché qu'Yseut aux Blanches Mains, il recourt lui aussi à la simulation d'émotions pour mieux cacher les siennes. À de nombreuses reprises, il est dépeint éprouver une émotion de haine ou de colère, qu'il réprime et camoufle derrière une apparence bienveillante, de joie, voire d'amour. L'insistance mise sur cette mine convenante par la proximité des formules convoquées vient souligner l'importance conférée à cet enjeu de contrôle de soi et de sociabilité avenante. Décrit tour à tour « corresiés⁵⁰ », « dolenz⁵¹ » ou éprouvant « mortel haine⁵² », Marc « mes grant semblant li fist d'amor⁵³ » ou « neporquant si il fait semblant de joie⁵⁴ ». Le renversement est mis en exergue par la conjonction adversative qui marque la transition vers ce *semblant* d'amour ou de joie qu'il s'efforce de *faire*. On perçoit tout l'intérêt de la formule *faire semblant de*, qui met si bien en lumière le jeu émotionnel, dans sa portée apparente tout à fait centrale. Ce semblant ne relève cependant ici en rien de la ruse. La précision donnée dans le dernier passage cité vient témoigner de la dynamique tout autre dans laquelle il s'inscrit. Le narrateur justifie en effet la démarche de Marc : « por ce que nus de leanz ne s'aperceüst⁵⁵ ». Il éclaire ainsi la particularité de ce jeu émotionnel qui ne vise pas la tromperie, mais la discrétion et la bienséance. Nous devons également dédier une part substantielle de nos réflexions à ce paramètre fondamental des émotionologies médiévales, en particulier de celle mise en scène dans les romans courtois. Animée d'un souci de convenance directement lié à celui de l'honneur, la société médiévale se conçoit dans un rapport obsédant de performativité de la sociabilité courtoise. Les émotions bercent elles aussi dans cette conscience élevée du jeu public et du poids exercé par la sphère sociale. Ceci expliquerait le caractère policé toujours démontré, de manière exemplaire, par le

50 *La grant ystoire de Monsignor Tristan Li Bret, the First Part of the Prose Romance of Tristan, from Asbb. ms. 19, 1, 3 in the National Library of Scotland*, éd. F. C. Johnson, Édimbourg, Oliver & Boyd, 1942, 35, p. 47.

51 *Le Roman de Tristan en Prose*, éd. R. Curtis, t. 2, Leiden, Brill, 1976, 483, 10, p. 91.

52 *Ibid.*, 533, 20, p. 135.

53 *Ibid.*, 533, 21, p. 135.

54 *Ibid.*, 483, 11, p. 91.

55 *Ibid.*, 483, 11-12, p. 91.

roi Marc, dans l'expression de ses émotions, dirigées par un sens accru de la politesse et de l'affabilité. Marc ne consent pas à manifester ses émotions, les dissimule, voire même en simule d'autres pour mieux les recouvrir, dans le seul objectif de ne pas quitter sa posture royale et ce qu'elle implique. Céder à la colère, faire montre de tristesse en pleine cour ne saurait correspondre aux normes courtoises auxquelles le roi, plus que quiconque, doit se conformer, telle est en tout cas une intuition que nous chercherons à confirmer⁵⁶. Cette démarche pourrait en quelque sorte se voir opposée à celle de la communauté émotionnelle des amants, que l'amour détourne, selon un schéma assez courant dans la littérature médiévale, de la raison sociale, dictée par les lois courtoises suivies par le roi Marc – symbole tout désigné de ces préceptes. Le détachement de ces normes rapprocherait ainsi les amants de Renart, totalement désintéressé de ces questions sociales, ou des personnages de fabliaux, situés en dehors de la sphère courtoise. La propension à la dissimulation dans les romans tristaniens peut se comprendre dans ce contexte, davantage que dans la seule dynamique dictée par la loi du secret amoureux. On observe ainsi plusieurs logiques des *feeling rules* mises en scène, liées à la ruse, au secret amoureux ou au contrôle bienséant, que nous aimerions analyser plus en détails pour mieux en cerner toutes les nuances. Elles éclairent en tout cas déjà notre appréhension du traitement réservé aux émotions dans la saga tristanienne. Son rattachement au corpus de la ruse ne paraît, pas plus que celui du *Roman de Renart* ou des fabliaux, si ce n'est moins encore, instillé dans la sphère affective de ses personnages. Leurs émotions se caractérisent par une tendance à l'honnêteté ou du moins à la conformité bien davantage qu'à la manipulation éhontée. La dimension de ruse motivée par le caractère adultère de l'amour que se portent Tristan et Yseut apparaît néanmoins dans leur propre comportement émotionnel, eux qui simulent presque plus qu'ils ne dissimulent, dans une volonté de tromperie bien plus assumée que celle des autres personnages de ces récits. Aucune mention en effet de simulation d'émotions de la part des *losengiers* ou de tous les nombreux opposants des amants, pourtant eux aussi prodigues en ruses et fourberies pour

56 Cela fera surtout l'objet de nos réflexions du prochain chapitre consacré à la *garde*. Les analyses de Laurent Smagghe consacrées justement aux émotions du prince pourraient bien sûr déjà être citées ici pour asseoir ce constat : L. Smagghe, *Les Émotions du prince, Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

les piéger. Et s'il arrive à Marc de simuler ses émotions, nous avons vu que ses artifices se révélaient habités de plus nobles intentions : s'en tenir à son statut de roi. Quant à Yseut aux Blanches Mains, nous avons vu qu'elle aussi obéit aux règles difficiles de l'amour, d'autant plus quand il se voit ainsi contrarié. La faible proportion de simulations et leur cantonnement aux amants – distraits, comme on l'a vu, des règles sociales et courtoises – tendraient à traduire le caractère assez réduit de la dimension de ruse à proprement parler, la feintise étant davantage dictée par la pression sociale que par une réelle volonté de tromperie.

Avant de conclure cette analyse, nous voudrions tenter d'effectuer un rapprochement des résultats obtenus à la lecture de chacune de ces œuvres, pour offrir une perspective plus globalisante des phénomènes émotionnels. Le premier constat que nous pouvons en tirer tient à la sincérité paradoxale des émotions en dépit du thème général de la ruse. Il semblerait ainsi que cette étiquette de ruse accolée aux romans de *Tristan*, mais peut-être plus encore aux fabliaux et surtout au *Roman de Renart*, ne saurait s'appliquer à la dimension émotionnelle. Si la ruse y est prédominante, motivant chaque péripétie du récit, elle n'implique pas les émotions, ou très rarement seulement. La ruse transparaît malgré tout de la logique induite dans les quelques manipulations émotionnelles que nous avons pu détecter. C'est ainsi que nous aurions tendance à interpréter la propension à la simulation plutôt qu'à la dissimulation, surtout chez les personnages les plus trompeurs comme Renart, les dames rusées des fabliaux ou Tristan et Yseut. Face à eux, et le plus souvent dans la volonté explicite de répondre à leur propre tromperie, les manipulations de leurs victimes s'intègrent dans une logique presque défensive. Elles s'inscrivent en tout cas dans une autre optique en ne relevant pas de la simulation pure, mais d'un mélange de simulation mise au service de l'efficacité de la dissimulation. L'exemple du roi Marc met en lumière la volonté tout sauf rusée qui anime de telles manipulations émotionnelles. La nature du jeu émotionnel relève ainsi surtout du critère intentionnel, qui paraît tout aussi essentiel pour juger l'émotion que sa manipulation. Ses modalités exactes, de la dissimulation à la simulation, comportent aussi un grand intérêt dans la réflexion qu'elles induisent autour des apparences, érigées comme les instances fondamentales du jeu autour des émotions dans la société médiévale dite du spectacle⁵⁷. Les jeux

57 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 153.

émotionnels touchent donc à la polarité entre cacher et montrer ainsi complexifiée, plus encore dans son rapport à la polarité entre vrai et faux et dans ses implications sur la sphère affective elle-même. Ces deux démarches présentent un contraste fort intéressant en ce qui concerne l'émotion préexistante au jeu. Simuler n'en implique pas forcément une, au contraire de la dissimulation. Cela éclaire bien sûr de manière tout à fait différente le jeu opéré, au-delà du critère intentionnel. La nature des émotions manipulées paraît elle aussi jouer un rôle important dans ce processus. On pourrait ainsi tenter d'établir une typologie des émotions mobilisées. En-dehors des émotions tout simplement absentes dans les jeux de simulation, on peut noter que les occurrences de dissimulation touchent avant tout aux émotions considérées comme malséantes, tandis que celles de simulation visent à afficher des émotions positives comme la joie ou l'amour. Quand la simulation se concentre au contraire sur des émotions que l'on peut considérer comme négatives telles que la tristesse ou la colère, la dynamique trompeuse paraît bien plus évidente, comme c'est le cas de la dame des *Tresces* dont les fausses larmes révèlent les intentions rusées. La dissimulation d'émotions jugées peu séantes témoigne d'un souci important de préservation des apparences ainsi posées au cœur des jeux émotionnels. Les exemples de Brunmatin ou de Marc l'illustrent bien. Des émotions aussi pures que celle de la dévotion, mimée par Renart, ou l'amour, affiché par Yseut aux Blanches Mains, ne semblent cependant s'inscrire dans le jeu émotionnel que dans une optique trompeuse. L'amour feint des femmes des fabliaux ou celui de Brunmatin et de Marc semblent diverger quant aux intentions qui animent le jeu mis sur pied, dans une nouvelle démonstration de l'importance conférée à ce paramètre. Bien qu'il soit d'emblée relativisé par les occurrences de double jeu, un constat pourrait s'imposer pour différencier la dissimulation à essence bienséante et la simulation purement rusée. Le simple fait que ce corpus de la ruse ne présente que peu d'exemples de dissimulation semble d'ailleurs le confirmer. Les efforts démontrés pour cacher les émotions, toujours jugées négatives dans les cas de dissimulation-simulation analysés ici, témoignent de la prégnance des règles de sociabilité courtoise incarnées par le roi Marc. La situation même des personnages face à la scène publique et l'importance qu'ils y accordent paraissent influencer de manière considérable les jeux émotionnels auxquels ils recourent. Bien plus soucieux des convenances que

Renart, Brunmatin choisit de camoufler sa peur. On trouve le même contraste entre Marc et les amants, obsédés par le seul secret de leur amour plutôt que par la bienséance requise dans l'espace social. Les personnages des fabliaux, volontairement exclus de la sphère courtoise, s'inscrivent dans la même dynamique d'indifférence à l'égard de ses normes. C'est donc au cœur des situations et motivations spécifiques à chaque personnage qui choisit de se jouer de ses émotions que semble résider toute la nuance entre les divers types de manipulations qui peuvent les entourer. Mais on voit également déjà ici se dessiner tout un réseau d'influences essentielles pesant sur l'instance affective, des règles courtoises à celles qui touchent à la relation amoureuse ou même aux codes qui entourent la pratique dévotionnelle manipulée par Renart. Ces normes particulières apparaissent essentielles pour comprendre la logique propre au traitement émotionnel, qu'elles conditionnent bien plus que l'esprit de ruse de ces œuvres.

AMBIGUÏTÉS DES JEUX ÉMOTIONNELS

Cette première analyse, aussi brève s'avère-t-elle, offre déjà toute une série de pistes de réflexion prometteuses. Notre volonté d'interroger ce corpus d'œuvres liées à la ruse répondait à diverses exigences posées par la problématique du jeu des émotions que nous avons choisi de placer au cœur de notre étude de l'instance affective. Elle suscite en effet d'emblée de nombreuses questions liées à la nature du jeu ou à sa perception et aux conditions de sa mise en scène dans les textes littéraires par lesquels nous souhaitons nous y confronter. Ces quelques œuvres nous permettaient de traiter la première d'entre elles, liée aux contextes d'apparition de tels jeux émotionnels et aux logiques qui les imprègnent. Elles donnaient également l'opportunité de déconstruire d'emblée l'association entre jeu des émotions et fausseté qu'il convenait de repenser pour aborder au mieux nos analyses.

La portée méthodologique de ce chapitre préliminaire pousse tout d'abord à considérer les résultats des objectifs posés en la matière. La concentration proposée sur le vocabulaire de la ruse visait à éprouver

l'utilité d'une telle approche purement lexicale. Elle s'est avérée très efficace pour conduire cette remise en question du lien opéré entre ruse et manipulations émotionnelles. La proportion des occurrences identifiées qui touchent à la sphère émotionnelle attestait de manière évidente l'efficacité d'une telle méthode. Mais elle présentait aussi très vite ses limites. Il faut en effet constater la grande subtilité du vocabulaire, de la ruse et plus encore, à n'en pas douter, de l'émotion. Caractérisé par sa grande richesse, il est difficile à appréhender par un simple relevé électronique. Une lecture plus minutieuse en contexte se révélait aussitôt nécessaire pour mieux percevoir la logique de la ruse en question et surtout de son implication émotionnelle. Le lexique émotionnel paraît plus complexe encore. Dans notre souci de ne pas restreindre l'analyse à l'une ou l'autre émotion, nous sommes confrontée à toute la difficulté de cerner un champ du réel marqué par son ampleur comme par sa nature vague et abstraite. Les termes employés pour qualifier une même émotion peuvent être légion, rendant l'exercice de repérage contre-productif. Surtout, ils peuvent revêtir des nuances qu'il serait compliqué de cerner par cette seule voie. Plus encore, nous avons déjà pu constater que, quelle que soit notre ambition de nous concentrer sur l'émotion avérée, l'émotion, et plus encore dans ses jeux, est parfois tout simplement absente, du moins dans le vocabulaire qui la dépeint. L'exemple que nous avons cité du *Testament de l'Asne* de Rutebeuf en témoigne : on ne lit aucun terme émotionnel explicite, mais ce n'est pas pour autant qu'elle ne transparaisse pas de l'attitude physique des médisants qui *enclinent* ainsi de la tête pour marquer une bienveillance toute feinte. On touche ainsi à l'importance qu'il faut aussi accorder au vocabulaire, tout aussi large et flou, du jeu lui-même et des symptômes corporels par lesquels les émotions s'expriment le plus souvent.

La place réservée aux indices physiologiques des émotions se confirme, voire croît encore quand il s'agit de percevoir les manipulations dont elles peuvent être l'objet. Si on lit le plus souvent l'émotion par le biais de son processus d'extériorisation que par celui de la nomination de sa réalité psychologique, c'est plus encore le cas des jeux à son endroit, indiqués dans le fossé qu'ils creusent entre le cœur et le corps, plutôt qu'entre le cœur et la bouche d'ailleurs. Le lien tissé avec la problématique du mensonge méritera d'ailleurs que nous nous y arrêtions. C'est néanmoins à la sphère corporelle et aux apparences qu'elle livre

de l'instance affective que nous nous consacrerons avant tout dans cette étude des jeux émotionnels qui semblent se fonder sur la rupture du rapport entre intérieur et extérieur qu'ils impliquent. Émerge ainsi la question centrale du *semblant*, révélée d'ailleurs par l'étude lexicale que nous avons pu mener. Elle se trouve au cœur de bon nombre des formules employées pour mettre en scène les jeux des émotions et permet, par son sémantisme même, de véhiculer toute l'ambivalence de ce lien attendu, mais détourné, entre intérieur et extérieur. Elle coordonne en outre cette double dynamique de jeux que nous avons identifiée, entre la dissimulation qui vise à *ne pas montrer semblant* et la simulation qui cherche à *faire semblant*. On perçoit ainsi malgré tout l'intérêt de cette introduction aux jeux des émotions par le prisme du lexique qui a permis de mettre à jour plusieurs formules récurrentes dans leur mise en scène. Les lectures auxquelles nous voudrions dès à présent nous prêter de manière plus contextuelle, sans pour autant perdre de vue ce prisme lexical fondamental, bénéficieront à n'en pas douter de cette première expérience ainsi acquise du vocabulaire des manipulations émotionnelles.

La dynamique comparative sur laquelle nous avons terminé notre analyse comportait également de nombreux enseignements à tirer de cette exploration des œuvres associées à un esprit de ruse. Le premier d'entre eux touche à ces deux mouvements de manipulation de la sphère affective que sont la dissimulation et la simulation. Dans chacun des trois corpus envisagés, on constate une association de la ruse avec la simulation, au contraire de la dissimulation qui se veut plutôt animée par un souci de conformité à l'inverse des logiques trompeuses. Le constat vaut également, tout en se complexifiant bien sûr, pour les occurrences de dissimulation assurée par la simulation que nous avons pu observer. Dans notre souci de déceler des paramètres stables à l'analyse des jeux émotionnels au travers de ce corpus, nous devons cependant souligner l'importance de nuancer cette distinction en regard, davantage que de la dynamique de jeu, de l'intention qui la sous-tend. Il s'agit là d'un critère essentiel à l'évaluation de l'émotion elle-même dans l'idéologie médiévale, mais il paraît tout aussi incontournable pour celle des manipulations à son encontre. Celle-ci se révèle dans de nombreux détails qui peuvent venir préciser le jeu opéré, sous la forme de propositions finales fort explicites – comme celle qui venait compléter la présentation du roi Marc feignant la joie – ou des qualificatifs employés

pour déterminer les acteurs ou les conditions du jeu – tel que le faisait Rutebeuf en qualifiant ses personnages de médisants. On en revient ainsi à l'importance conférée au vocabulaire, pas tant de l'émotion elle-même que de la formulation du jeu, mais surtout à son appréhension en contexte, indispensable à sa perception correcte dans toutes les nuances qu'il véhicule. Les facteurs des jeux mis sur pied, au-delà de la logique dans laquelle ils s'inscrivent, méritent également l'attention. Ils révèlent un rapport de causalité souvent mis en exergue, en relation avec des émotions elles-mêmes devenues moteurs, et plus seulement objets, de la manipulation. Les émotions qui sous-tendent les jeux en question s'avèrent elles aussi fort intéressantes à considérer. Elles témoignent de dynamiques diverses quant aux enjeux de discrétion ou d'expression forcée liées à leur nature et à leur perception bienséante ou malséante. Elles portent ainsi la nuance entre deux mêmes phénomènes de dissimulation redoublée de simulation émotionnelle, qui tiennent à assurer les apparences convenantes de la joie ou, au contraire, à mimer la bienveillance seulement pour camoufler l'envie par exemple. La prise en compte des codes comportementaux qui dictent de telles manipulations variées s'impose pour étudier les logiques propres à la sphère affective. Ils permettront sûrement d'éclairer toute une série de nuances, liées au registre émotionnel impliqué, mais aussi à la position, au genre ou à l'âge des personnages qui sont dépeints jouer de leurs émotions. Les différences perceptibles entre les jeux opérés par Marc ou par Tristan et Yseut attestent la diversité de lignes directrices qui inspirent leur prise en charge émotionnelle. On a pu deviner l'influence de la sphère courtoise ou plutôt des conditions de la *fin'amor* sur les uns et les autres de ces personnages. Il conviendrait bien sûr d'étayer ces impressions par une analyse plus minutieuse des règles en la matière. Des critères sociaux, mais aussi de genre sont également apparus, en particulier dans le corpus des fabliaux. Suivant l'appel qu'il semble ainsi adresser, nous aimerions nous consacrer aux spécificités des manipulations émotionnelles de la gent féminine ou masculine. La prégnance du stéréotype de la femme emportée par ses passions, sur laquelle joue le fabliau, contribue à l'intérêt d'envisager la distinction potentielle entre hommes et femmes face à leurs émotions. Ce stéréotype dépasse d'ailleurs la seule identité féminine dans la perception longtemps caricaturale d'un Moyen Âge marqué par son manque de contrôle dans la

gestion émotionnelle⁵⁸. Cela ne fait bien sûr que renforcer l'intérêt de repenser ce cliché abusif de la gent féminine comme de l'homme médiéval, bien plus habitée-e de ce souci de maîtrise de soi que ce qu'une part de la critique, ou les auteurs de fabliaux, ont eu tendance à le représenter. Le tableau dressé dans les fabliaux offre d'ailleurs plusieurs arguments dans cette direction. Si l'on souligne leur grande sensibilité, les héroïnes de fabliaux sont aussi mises en scène capables de manipuler leurs émotions, dans une bien plus grande proportion que la gent masculine. La collusion entre leur nature passionnée, dans tout le sens subi du terme, et leur tendance rusée suscite une tension intéressante, révélatrice de la nature clichée de ce tableau. Mais elle pousse également à interroger les dynamiques particulières qui entourent le portrait livré des émotions selon qu'elles relèvent de personnages féminins ou masculins. Elles peuvent en outre toucher à celles dictées par l'instance de régulation en question, de ruse ou de discrétion amoureuse notamment. Les règles semblent en effet varier selon le genre du public visé, dans chacune de ces *feeling rules* particulières. La loi amoureuse paraît fort porteuse à ce niveau, ne serait-ce que pour l'importance de son influence dans la littérature médiévale française, animée de cet esprit de *fin'amor* dont les trouvères viennent l'irriguer. L'écho qu'y présente même le fabliau *Des Braies du cordelier* témoigne de la prégnance de ce code émotionnel particulier. Il s'avère d'autant plus intéressant qu'il semble traversé d'une ambivalence de recommandations autour de l'émotion, impérativement sincère et discrète tout à la fois. En réalité, il semble répondre en ceci à un paradoxe inhérent à la sphère émotionnelle, à la maîtrise aussi absolue que sa nature inaccessible. Obsédé par le rapport de transparence supposée entre intérieur et extérieur, l'homme médiéval est autant convaincu de la nécessité de contrôler les apparences offertes de son intériorité que de l'impossibilité de s'y fier. Il craint aussi bien que le lien soit rompu qu'il soit trop évident. Pareille dynamique pousse bien sûr à dépasser la seule association des jeux émotionnels à la ruse. Il paraît indubitable qu'ils relèvent de bien d'autres logiques, la seule proportion de jeux intégrés dans ce corpus associé à la ruse le démontrait déjà. Mais surtout, on perçoit dans toutes ces nuances ainsi mises en

58 C'était le point de vue de Norbert Elias en particulier, que nous avons eu l'occasion de citer en introduction. Voir p. 11.

lumières la complexité des instances qui régissent les manipulations émotionnelles. Elles se comprennent bien sûr avant tout en raison du contexte discursif dans lequel elles s'insèrent, cette analyse centrée sur un corpus aussi particulier que celui de la ruse en constitue un parfait exemple. La proximité qui se dessine entre les différentes émotionologies à l'œuvre dans la littérature médiévale et les genres littéraires qui les mettent en scène nous paraît justifier l'analyse que nous voudrions consacrer aux règles de la sociabilité courtoise, à celles de la communauté émotionnelle des amant-e-s et de celle des religieux-ses. Les exemples de Marc mimant la joie à sa cour, de l'héroïne du fabliau des *Tresces* feignant les larmes pour mieux préserver le secret de sa relation adultère ou de Renart manipulant les signes de la dévotion traduisent la diversité et la richesse de ces *feeling rules* que ces quelques œuvres révèlent déjà et invitent à interroger plus avant. En regard de l'importance conférée dans chacune de ces situations à la sphère corporelle qui porte le jeu mené sur les émotions, c'est aux théories liées à la *garde* de soi et de ses apparences que nous voudrions nous consacrer pour débiter cette exploration des logiques propres aux jeux émotionnels. Cela nous permettra du même mouvement de mieux concevoir l'importance des critères intentionnels, mais aussi émotionnels eux-mêmes, en revenant aux théories de considération de l'affect au Moyen Âge qui codifient l'apparence qui peut ou doit en être offerte.

DE LA GARDE À LA MANIPULATION DES ÉMOTIONS

Normes émotionnelles et premières dérivés

À LA RECHERCHE
DES ÉMOTIONOLOGIES MÉDIÉVALES

INTRODUCTION

À la source du jeu des émotions que nous souhaitons mettre en lumière s'inscrit un principe primordial dans le système de valeurs médiéval : celui de la *garde*. Il convenait, à l'aube de notre appréhension des manifestations et manipulations d'émotions, de circonscrire les tenants et aboutissants de cette recommandation obsessionnelle au sein de bon nombre de traités de comportement avant d'en envisager les influences dans la production littéraire médiévale. Nous voudrions dès lors tenter d'approcher ce cadre normatif, ses spécificités, ses sources et ses nuances, mais avant tout son importance et son étendue.

L'importance donnée au contrôle des émotions s'explique, comme le soulignent Damien Boquet et Piroska Nagy, dans le cadre de la compréhension médiévale des émotions, placées au cœur du lien social et symbolique¹. La société médiévale accorde une place essentielle à la sphère émotionnelle et, loin de se laisser diriger par elle, propose toute une série de lignes directrices pour l'endiguer. Les auteurs de *Sensible Moyen Âge* l'ont démontré : « Ils [les médiévaux] font au contraire un usage raisonné et calculé des émotions et de la violence, selon des modalités socialement acquises, voire requises² ». Parmi bien d'autres historiens,

1 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 88.

Martin Aurell défend dans ce sens la préexistence du phénomène de la civilisation des mœurs, développé par Norbert Elias, au cœur du Moyen Âge³. Les émotions répondent à un code culturel dicté par la raison et les lois sociales en la matière. Toute la logique du jeu que nous souhaitons approcher réside justement dans ces règles et dans l'influence qu'elles exercent sur la pratique émotionnelle. Jan Dumolyn et Élodie Lecuppre-Desjardin le soulignent dans leur analyse de la place prise par les émotions dans les dynamiques politiques et sociales : « À chaque émotion correspond un code ou un modèle de conduite tour à tour respecté ou trahi⁴ ». Cet univers normatif imprègne tant et si bien la société médiévale qu'apparaît pour le qualifier la notion de « grammaire émotionnelle⁵ », pertinente pour notre analyse de cette tendance codificatrice et du lot d'exceptions, de nuances ou d'infractions qu'elle véhicule.

Les normes qui pèsent sur l'émotion, les « *feeling rules* », telles que les nomme Arlie Russel Hochschild⁶, visent avant tout la contenance, nous pourrions l'observer au travers de divers traités emblématiques de la réflexion médiévale à cet endroit. Induites par la vocation éminemment publique de l'émotion⁷, ces règles se construisent en regard de la dialectique entre dedans et dehors qui berce la société médiévale. Il faut en effet noter le poids exercé par l'idéal, d'inspiration aristotélicienne, d'harmonie entre intérieur et extérieur, l'apparence étant alors supposée refléter les qualités, ou les défauts, intérieurs. Cet absolu de concordance d'héritage antique se conforte dans la conception chrétienne

3 M. Aurell, *Le chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie au XII^e et XIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2011, p. 43.

4 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, « Propagande et sensibilité : la fibre émotionnelle au cœur des luttes politiques et sociales dans les villes des anciens Pays-Bas bourguignons. L'exemple de la révolte brugeoise de 1436-1438 », dans *Emotions in the Heart of the City (14th–16th century)*, dir. É. Lecuppre-Desjardin et A.-L. Van Bruaene, Turnhout, Brepols, 2005, p. 41-62, ici p. 50.

5 Une formule intéressante employée notamment chez Damien Boquet : D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Crahm, 2005, p. 15.

6 Selon une notion porteuse développée par Arlie Russel Hochschild et enrichie par Barbara H. Rosenwein : A. R. Hochschild, « Emotion Work, Feeling Rules and Social Structure », *The American Journal of Sociology*, n° 85/3, 1979, p. 551-575 et B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 2006, p. 15.

7 D. Boquet, *op. cit.*, p. 316-317.

de l'union de l'âme et du corps⁸. Il se voit cependant bien vite accompagné d'une réflexion sur le véritable degré de transparence entre ces deux entités⁹. On prend conscience du fossé qui peut se creuser entre ces deux pôles de l'*homo interior* et de l'*homo exterior*, surtout en regard de l'intérêt témoigné à l'extérieur seul, dans l'univers laïc avant tout¹⁰, mais pas seulement. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette tension ainsi mise en lumière, sur la réflexion qu'elle induit autour de la manifestation émotionnelle et sur ses implications évidentes dans le jeu des émotions que nous cherchons à appréhender. Mais avant de considérer ses écarts, nous voudrions exacerber l'importance de cet idéal d'harmonie et l'influence qu'il exerce sur les émotions. Jeff Rider rappelle la place logique des émotions dans cette réflexion comme lieu de rencontre entre intérieur et extérieur, mais aussi entre les sphères intime et publique : « *Emotions are precisely where inner and outer life meet and open out one another*¹¹ ». Dans ce cadre, c'est avant tout l'exhortation à la discrétion qui irrigue la société médiévale. Martin Aurell en souligne l'importance et la vertu : « Dans l'esprit des clercs de l'époque, mais aussi des moines, la discrétion n'est pas nécessairement synonyme de cachotterie ou de mensonge. Elle apparaît souvent comme une marque de respect, relevant de la tempérance¹² ». Se conjuguent ici les maîtres-mots de la codification des émotions, animée d'un souci de tempérance qui vise ainsi leur discrétion et leur modération. Se construit sur cette base tout le système émotionnel que l'on peut résumer en ces termes : « Ce dont il est question ici, sous différentes colorations (chrétiennes ou non), c'est d'un contrôle, d'une maîtrise d'un mouvement¹³ ». Cette recommandation d'un usage contrôlé, voire raisonné, des émotions est

8 R. Schnell, « Wer sieht das Unsichtbare ? *Homo exterior* und *homo interior* in monastichen und laikalenn Erziehungsschriften », dans *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, dir. K. Philipowski et A. Prior, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2006, p. 83-112, particulièrement p. 93-96.

9 P. von Moos, « *Oculca cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge », *Médiévales*, n° 29, 1995, p. 131-140, ici p. 135.

10 R. Schnell, *op. cit.*, p. 93-96.

11 J. Rider, « The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature », dans *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature. Grief, Guilt, and Hypocrisy*, dir. J. Friedman et J. Rider, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 1-25, ici p. 3.

12 M. Aurell, *op. cit.*, p. 359.

13 D. Barbu, P. Borgeaud et P. Matthey, *Exercices d'histoire des religions. Comparaison, rites, mythes et émotions*, Leiden, Brill, 2016, p. 243.

portée par des autorités très variables. Nous nous concentrerons avant tout sur les témoins de cette emphase mise sur la maîtrise émotionnelle, avec un effet de source qu'il convient de reconnaître en amont de notre exposé. L'époque médiévale a également porté des appels très forts en faveur de l'expression émotionnelle et, si nous accorderons un intérêt tout particulier à la tension que peuvent présenter les textes entre ces deux recommandations, notre propos n'en restera pas moins orienté pour considérer le jeu des émotions qui nous paraît fondé sur les *feeling rules*. Dans toute la diversité (temporelle, générique et, dans une moindre mesure, linguistique¹⁴) dans laquelle nous souhaitons les envisager, ces ouvrages témoignent de différents intérêts qui illustrent tous l'importance accordée à la *garde* des émotions. Ce qui transparaît donc avant tout de cet enchevêtrement de normes pesant sur l'instance affective, c'est leur omniprésence dans l'idéologie médiévale.

Pour en décoder ensuite toutes les nuances, ou les dérives, qui font justement le jeu des émotions, nous voudrions nous consacrer à cette grammaire, ou à ce bon usage, des émotions. La codification de l'émotion s'avère d'autant plus importante qu'elle permet de libérer l'instance affective de sa considération vicieuse et de son impératif d'éradication pure et simple longtemps en vigueur. Plus encore, elle fonde la possibilité de sa réhabilitation. Les réflexions que Thomas d'Aquin mène autour des émotions offrent un exemple représentatif, de par la portée de la *Somme Théologique*, de ce mouvement de défense. Dans « le schéma thomiste, la vertu réside dans le bon usage des émotions¹⁵ ». Richard de Saint-Victor témoigne aussi de cette valorisation de l'émotion ainsi érigée au rang de vertu, pour peu qu'elle se voie contrôlée : « *Siquidem, nichil aliud est virtus quam animi affectus ordinatus et moderatus : ordinatus, quando ad illud est ad quod esse debet, moderatus quando tantus est quantus esse*

14 Nous avons eu à cœur tout au long de notre exposé de préserver dans la mesure du possible une certaine cohérence linguistique pour soutenir notre logique d'analyse lexicale. Nous avons dans ce sens favorisé, quand elles existaient, les traductions données en ancien ou moyen français d'œuvres incontournables de la tradition latine, mais nous avons aussi intégré l'une ou l'autre référence latine à des textes par trop immanquables pour les exclure en regard de ces considérations linguistiques. Sur le plan temporel, il convient de préciser aussi d'emblée que nous citerons donc comme modèles de ces *feeling rules* des ouvrages parfois postérieurs aux œuvres narratives considérées dans la suite de nos analyses. Ils nous semblaient en effet offrir un exemple des normes émotionnelles au long cours.

15 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, *op. cit.*, p. 55.

*debet*¹⁶ ». La condition posée par le moine victorin se fait double, comme pour mieux souligner l'importance de l'ordre et de la modération de l'émotion. Il est ainsi à la fois question de l'objet et de l'intensité de l'émotion, laissant deviner une véritable typologie des émotions vertueuses, sur la base de leur contrôle. Son enjeu essentiel réside donc du côté de la maîtrise, conçue comme un processus de modération et non de minoration de l'émotion.

Ces spécifications ne peuvent que pousser à la réflexion quant à la terminologie qui recouvre le précepte de contrôle. C'est en effet sous des étiquettes diverses que se formule la codification des émotions, de la *garde* à la tempérance mise en lumière par Martin Aurell. La variété terminologique employée pour qualifier cet ensemble de normes permet de révéler d'emblée les nuances dont s'entoure ce phénomène de contrôle émotionnel. Un examen plus approfondi du vocabulaire qui gravite autour de ce phénomène nous semble dès lors constituer une première étape obligée pour construire la réflexion que nous aimerions dédier aux définitions et aux modalités de la *garde* des émotions. Nous nous consacrerons ensuite à sa théorisation au fil du Moyen Âge pour approcher les logiques qui animent la mise en place de l'émotionologie médiévale. Cela nous permettra d'envisager au mieux les conditions particulières dans lesquelles s'inscrivent les émotions mises en scène dans la littérature narrative qui nous intéressera au premier plan. Elle se fait le plus souvent l'écho de ces *feeling rules*, mais en joue aussi et démontre ainsi tout l'intérêt d'interroger les émotions sous le prisme des normes qui pèsent à leur encontre et des jeux qu'elles suscitent. On le verra, les contraintes de l'expression émotionnelle paraissent fonder le jeu qui peut l'entourer. L'importance accordée à son contrôle jette en effet la lumière sur la possibilité de la manipuler à d'autres fins. On touche ainsi à la dialectique centrale du jeu des émotions, entre contrôle et ruse, mais surtout à la richesse de son étude.

16 Richard de Saint-Victor, *Les Douze Patriarches (Benjamin Minor)*, éd. et trad. J. Châtillon et M. Duchet-Suchaux, Paris, Éditions du Cerf, 1997, chap. 7, l. 6-9.

TERMINOLOGIE ET SÉMANTISME DU PRINCIPE
DE CONTRÔLE ÉMOTIONNEL

Tout comme l'étiquette *émotion*, l'emploi du terme *contrôle* constitue *stricto sensu* un anachronisme¹⁷. Mais il peut se justifier pour offrir une formulation explicite et productive du processus de régulation émotionnelle qui marque l'époque médiévale.

Bien qu'il soit utile pour désigner, dans notre conception moderne, le phénomène que nous désirons approcher ici, nous avons préféré à ce terme de *contrôle* celui de *garde*, tiré d'un chapitre que Brunet Latin consacre à ce motif dans le *Livre du Trésor*. Sa définition rend compte de l'importance de cette vertu qui vise de « garder soi des vices contraires » en « sieuv[ant] le mi en toutes choses¹⁸ », telle que nous avons pu la retrouver sous la plume des grands théologiens Thomas d'Aquin ou Richard de Saint-Victor. Son intégration dans le manuel de comportement à portée générale de Brunet Latin atteste l'importance conférée à cette réhabilitation et au principe de contrôle qui la sous-tend. Brunet Latin se fait aussi l'écho du succès rencontré alors par les théories aristotéliennes, surtout par celle du juste milieu qui traverse de nombreux courants de la philosophie du XIII^e siècle et participe de la réhabilitation de l'émotion au nom de ce principe. Surtout, il la concentre sur le « cuer », selon l'exhortation de Salomon¹⁹. Au carrefour de recommandations antiques et bibliques, la *garde* des émotions se fait fondamentale. Brunet Latin insiste d'ailleurs sur l'enjeu qu'elle constitue pour des émotions problématiques comme l'avarice ou la peur. Il poursuit dans cette optique son appel à se garder en « bon sens » pour insister sur l'importance de « contraindre [le] courroux²⁰ ». La colère constitue un objet central de la codification autour des

17 Le *Trésor de la Langue française* nous enseigne en effet que la signification figurée du contrôle comme « surveillance » n'est attestée qu'en 1580 chez Montaigne, tandis que le Moyen Âge ne connaît que ses acceptations plus matérielles, à savoir : « registre tenu en double pour vérification », apparue en 1367, et, en dérivant, de « vérification » plus largement, dès 1419. *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018. Les mêmes définitions sont fournies par le *Dictionnaire* de Godefroy (uniquement la première d'entre elles) et par le *Dictionnaire du Moyen Français*, versions en ligne consultées le 6 janvier 2018.

18 Brunetto Latini, *Tresor*, éd. P. G. Beltrami, P. Squillaciotti, P. Torri et S. Vatteroni, Turin, Giulio Einaudi, 2007, L. II, 61, 1-2, p. 464.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, L. II, 62, 1, p. 466. L'ensemble de la section qu'il consacre à cette émotion est révélateur de son importance dans les enjeux de maîtrise émotionnelle ainsi mise en lumière :

émotions, propice qu'elle est aux excès. L'éloge du contrôle ne saurait en effet se concevoir en dehors de la critique insistante de l'excès émotionnel, nous pourrions le confirmer tant au niveau sémantique qu'à celui de la mise en scène littéraire de ces préceptes.

La consultation des dictionnaires de référence rejoint ces premiers constats, mais permet surtout de porter un regard plus global et précis sur cette notion et celles qui gravitent autour d'elle. Nous voudrions rapidement revenir sur les éléments les plus saillants de chacune de leurs définitions pour mieux circonscrire la dynamique générale de la codification émotionnelle.

Le terme de *garde* s'inscrit, dès son apparition, notable, dans la *Vie de saint Alexis*, dans une dynamique de surveillance, avant d'impliquer la dimension concrète que nous lui connaissons toujours²¹. Il se comprend dans un sens protecteur face à un sujet de crainte²² qui se veut tout intérieur²³, de manière très pertinente pour saisir son association à la codification émotionnelle qui prend le plus souvent la forme d'une invitation à l'introspection au gré des divers traités qui se consacrent à cette question.

Conçue dès l'époque médiévale dans ses deux sens littéral et figuré²⁴, la *mesure* est souvent recommandée avec insistance, comme par Brunet Latin qui la définit d'emblée comme une vertu, de manière plus significative et laudative encore que dans le cas de la *garde* : « Mesure est une vertu que touz nos aornemenz, nos movemenz et touz nos affaire fait estre sens defaute et sans outrage²⁵ ». Elle se conçoit dans une perspective de

« Après garde se tu es en ton bon sens, paissiblement, sens ire et sens torblement dou coraige, car autrement dois tu taire et contraindre ton courrous. Tulles dit que il est grant vertu a contraindre les movemenz dou cuer ki sont troblés et faire tant que ses des[jirrier]s soient a raison. Senequa dit : 'Quant l'ome est plains d'ire il ne voit riens se de crime non'. Caton dit : 'Ire empeeche le coraige que il ne puisse trier la verité'. Por ce dit un saige : 'La loi voit bien home qui est surpris de ire, mes il ne voit pas la loi'. Ovide dit : 'Veinque ton coraige et ta ire, tu qui veinques toutes choses. Ire soit loins de nos ; car ou lui nulle chose puet estre bien faite ne bien pensee, et ce que l'en fait par aucun torblement ne puet estre parmanable ne plaire a ceaus qui i sont'. Pierres Anfox dit : 'Ce est en la humaine nature que quant le coraige est comeu par aucun torblement il pert les iauz de la connaissance entre voir et faus'. » *Ibid.*, L. II, 62, 1-2, p. 466-468.

21 *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

22 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

23 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

24 A. Paternoster, « Mesure », dans *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, dir. A. Montandon, Paris, Seuil, 1995, p. 587-605, ici p. 587.

25 Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 74, 1, p. 496.

lutte contre les excès²⁶, notamment par la fréquence de la formule *sanx mesure* dans le corpus de la chanson de geste²⁷, et de norme²⁸, qui nous rappelle bien sûr le processus important de standardisation qui entoure cette exigence de contrôle. La notion cumule les valeurs des mots latins *modus* et *metior*²⁹, tous deux révélateurs des enjeux de convenance et d'évaluation que les *feeling rules* induisent³⁰.

Le terme de *modération*, ou plus tôt de *moderance*³¹, véhicule, de par son étymologie, les idées de mesure et de sagesse³². Il prend aussi dès son apparition en français un sens de diminution qui s'inscrit dans l'optique de retenue qui anime la codification émotionnelle. Il s'attache très tôt au comportement et même à la vertu dans l'opposition aux excès³³ et s'inscrit ainsi à merveille dans la réflexion menée sur le bon usage des émotions. Fonctionnant comme son quasi-synonyme au Moyen Âge, la *modestie* se conçoit, en regard de sa racine latine, comme une vertu associée à la bienséance et à la sagesse³⁴, des moteurs importants dans le processus de codification émotionnelle.

Pensée par les auteurs antiques, et chrétiens à leur suite, comme un synonyme ou une sous-catégorie de la *moderatio*³⁵, la *temperentia* occupe un large spectre du champ de réflexion autour de la mesure des émotions. D'origine latine elle aussi révélatrice³⁶, la *tempérance*, ou la *temperation*

26 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

27 *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

28 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

29 J. Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève/Paris, Skaktine, 1985, p. 181.

30 *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

31 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

32 *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

33 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

34 Selon l'étymologie mise en exergue par Jean-Claude Schmitt et les définitions liées : J.-C. Schmitt, « La morale des gestes », *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, n° 46, 1987, p. 31-47, ici p. 33 ; *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 ; *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 ; *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 et *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

35 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 33.

36 *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

auparavant³⁷, vient spécifier une forme de modération liée aux plaisirs des sens³⁸. Elle sous-tend donc une orientation importante du principe de contrôle centré sur le corps et, par voie de conséquence, compte tenu de la représentation physiologique omniprésente des émotions, sur les émotions elles-mêmes. La notion renvoie aussi, dès son apparition en français, à un processus, concret puis figuré, d'adoucissement, porteur pour interroger ses objectifs moraux et bienséants. Davantage que la notion, ou du moins le terme exact, de *temperance*, c'est celui d'*attemprance* qui irrigue les manuels de comportement et les œuvres narratives du Moyen Âge. Il se comprend dans la même logique d'adoucissement, voire d'ajustement³⁹. Il se concentre surtout sur le tempérament, en renvoyant au système humoral, conçu ainsi dans sa normalité ou dans son équilibre, d'ailleurs précisé en lien avec le caractère et les sentiments qu'il implique⁴⁰.

Un autre terme du champ sémantique de la retenue mériterait encore que l'on s'y intéresse, celui, déjà plusieurs fois évoqué, de *contenance*. Il renvoie à la dimension comportementale⁴¹ qui peut venir traduire les émotions. De manière intéressante, elle se comprend d'emblée en rapport avec les limites qu'elle doit impliquer⁴², voire avec le risque que peut comporter tout débordement⁴³, et se concentre de manière explicite sur l'humeur qu'elle vient traduire⁴⁴. Cette spécification témoigne de la tendance révélatrice du comportement quant à la personnalité, à l'humeur et, avec elle, aux émotions. On rejoint ainsi le champ, extrêmement fertile, de l'apparence expressive, voire trahissant l'émotion, que cela soit par le visage, les gestes ou le comportement plus largement. Surtout, on comprend l'importance accordée au lien entre intérieur et extérieur et au comportement conçu comme révélateur de l'instance affective. Cela nous semble justifier l'intérêt que nous porterons aux manuels de comportement et autres règles de conduite,

37 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

38 *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

39 Inscrit en particulier aussi dans son étymologie latine, liée au verbe *attemperare* : *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 et *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

40 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 et *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

41 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

42 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

43 *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

44 *Dictionnaire du Moyen Français*, selon la référence déjà citée ci-dessus.

qui transmettent une réflexion importante sur la *contenance* et sur sa dimension émotionnelle incontournable.

On le voit, le champ sémantique du contrôle, pourtant sûrement loin d'avoir été traité avec exhaustivité dans cette rapide introduction, est vaste. Plus encore, il atteste la richesse et l'ampleur de sa prescription dans la pensée médiévale. Les quelques exemples cités témoignent de son importance, mais il convient d'appréhender également l'ensemble de l'univers normatif qui véhicule cette recommandation de mesure, dans une diversité de conseils, d'objectifs, d'applications. Un rapide panorama historique du concept et du principe de contrôle nous permettrait de mieux cerner les conditions et les variables du développement de l'idéal de mesure émotionnelle.

PANORAMA HISTORIQUE DE LA GARDE

Si la recommandation de *garde* s'avère omniprésente, sa définition et ses modalités varient au cours du temps. Loin de vouloir dresser un tableau *in extenso* de l'évolution des prescriptions en la matière, nous nous en tiendrons aux auteurs et penseurs les plus emblématiques, en nous concentrant en particulier sur ceux qui exercèrent l'influence la plus forte à l'époque médiévale.

Les philosophes antiques incitaient déjà à la mesure de soi et des émotions, dans une perspective essentiellement éthique alors⁴⁵. Aristote joue un rôle clé dans l'élaboration du concept de contrôle, auquel il insuffle la dimension vertueuse qui servira de ligne directrice à la pensée de la plupart des théoriciens médiévaux. Il développe une philosophie pratique des émotions, qui préconise leur maîtrise, comprise comme leur juste proportion, et donc leur manipulation⁴⁶. Dans l'Antiquité latine, Cicéron accorde pour sa part une grande importance à la mesure des émotions pour permettre l'adaptation d'un idéal de bien absolu aux conditions de la vie sociale. La mesure cicéronienne se conçoit dès lors comme une préoccupation de convenance à prôner pour assurer le maintien de rigueur au cœur du monde. Il insiste en outre sur la peur de l'excès pour développer sa réflexion, qui imprégnera à sa suite la pensée médiévale⁴⁷.

45 M. Aurell, *op. cit.*, p. 328.

46 D. Barbu, P. Borgeaud et P. Matthey, *op. cit.*, p. 228-229.

47 A. Pons, « Les fondements rhétorico-philosophiques des traités de savoir-vivre italiens du XVI^e siècle », dans *Traité de savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*,

Cicéron est surtout à la source de la conception proprement morale de cette recommandation et contribue dans ce sens à instaurer la règle du juste milieu comme idéal de contrôle de soi, reprise par Sénèque et les philosophes de l'école de Zénon. L'influence stoïcienne se fait aussi sentir dans la compréhension médiévale du concept de *garde* comme une vertu d'ordre⁴⁸. Les traités de savoir-vivre médiévaux qui véhiculent l'exigence de contrôle doivent beaucoup aux théories et réflexions de ces deux philosophes⁴⁹. Quintilien exerce lui aussi une influence notable. Il défend en particulier l'utilité des affects et promeut dans ce sens une stratégie socio-éthique visant le contrôle de soi et, ainsi, des autres⁵⁰. Tel est le cœur de la notion de gouvernement développée dans la philosophie médiévale, fondée sur celui de soi avant d'envisager celui des autres. On perçoit la source d'inspiration que représentent les réflexions stoïciennes. Elles bercent les penseurs de la fin de l'Antiquité, comme Macrobe, pour atteindre les philosophes médiévaux, à commencer par les Pères de l'Église⁵¹.

Ils jouent en effet un rôle primordial dans la construction des normes émotionnelles, nous l'avons vu en introduction⁵². C'est surtout chez eux que se développe le motif de la *moderatio* dont nous avons pu appréhender l'importance. Mais les premiers temps chrétiens sont avant tout ceux d'une évolution et d'une alternance entre les idéaux d'éradication et de modération⁵³. Ils se font l'écho de l'opposition des courants philosophiques antiques, mais en restent encore à une déconsidération tenace de l'émotion. Surtout, le lien qui s'instille au cœur de toute la réflexion médiévale autour des émotions entre affect et vice s'instaure alors chez les Pères du Désert⁵⁴. C'est sur cette base que se fonde le souci d'éradication ou, au

dir. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 173-189, ici p. 175.

48 *Ibid.*, p. 187.

49 A. Paternoster, *op. cit.*, p. 587.

50 D. Boquet, *op. cit.*, p. 39.

51 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 33.

52 Pour rappel, voir l'exposé consacré aux différents jugements portés sur l'instance affective par les premiers penseurs chrétiens dans la section introductive qui leur était dédiée : p. 37-41.

53 R. Sorabji, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 343.

54 S. E. Young, « Avarice, Emotions, and the Family in Thirteenth-Century Moral Discourse », dans *Ordering Emotions in Europe, 1100-1800*, dir. S. Broomhall, Leiden/Boston, Brill, 2015, p. 69-84, ici p. 69.

moins, de contrôle exacerbé de l'émotion. Lactance se consacre à cette représentation de l'émotion et définit dans cette perspective l'émotion mal orientée comme un vice⁵⁵. Il s'agit là bien sûr d'une idée fondamentale dans la valorisation du principe de contrôle. Cette perception vicieuse de l'émotion se conçoit en lien avec la théorie de la Chute qui s'élabore à la même époque, non sans accorder un rôle important à la notion de mesure : la malédiction de l'homme ne résiderait en effet pas tant dans l'émotion en soi que dans l'incapacité à la contrôler⁵⁶. Saint Augustin renforce cette réflexion. Surtout, il déplace le débat de la seule question de la licéité des émotions à celle des conditions et raisons de son utilisation⁵⁷. Il met l'accent sur la volonté à exercer dans ce cadre⁵⁸, selon un critère devenu essentiel au système émotionnel à sa suite. Cassien poursuit cet effort de domestication affective par une valorisation de la tranquillité de l'âme posée en objectif de l'ascèse⁵⁹, qui correspondrait à l'écrasement de tous les appétits sensibles⁶⁰. En parallèle de cette réflexion très ferme conduite autour de l'instance affective, Cassien est également à l'origine de l'élévation de la tempérance au rang des quatre vertus cardinales et promeut la mesure comprise comme le respect de l'ordre instauré par Dieu⁶¹. Grégoire le Grand jette un pont entre les théories de saint Augustin et de Cassien, dont il effectue une véritable synthèse. Il prône à son tour la maîtrise ascétique, mais recommande davantage la correcte orientation de l'émotion que son éradication⁶². Le Haut Moyen Âge est ainsi marqué par un appel constant à la mesure des émotions, particulièrement dans le monde monastique, selon une tendance bien ancrée qui ne se verra nuancée qu'avec le tournant qu'incarne le XI^e siècle sous l'effet du christocentrisme et de la reconsidération des émotions, surtout de l'amour, qui se développe alors⁶³. Le XII^e siècle constitue dans ce sens un temps fort pour le développement de la morale

55 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 37.

56 D. Boquet, *op. cit.*, p. 90.

57 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 42-43.

58 *Ibid.*, p. 69.

59 D. Boquet, *op. cit.*, p. 74-77.

60 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 61.

61 A. Paternoster, *op. cit.*, p. 587.

62 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 69.

63 D. Boquet, *Penser et vivre les émotions au Moyen Âge*. Texte de la conférence donnée à la Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris, La Villette), le 25 avril 2017.

des émotions. C'est en effet à la fois l'époque d'une forme de remise en cause de la considération des émotions peccamineuses et celle d'une naturalisation accrue des émotions. Cela ne remet pas pour autant en question la dimension morale ni la responsabilité individuelle qui les entourent⁶⁴. Au contraire, cela semble conduire à une hausse générale de l'effort de codification émotionnelle, mais aussi de sa complexité. La place accordée aux émotions en dehors des appels à leur éradication nécessite un effort de contrôle pour la légitimer. L'Église et l'idéologie chrétienne jouent un rôle important dans cette réglementation des émotions⁶⁵. En témoignent plusieurs ouvrages essentiels comme les *Institutiones* de Cassien, la *Règle du Maître* et la règle de Benoît de Nursie⁶⁶. Au nombre des traités les plus considérables, nous pourrions évoquer aussi le *Disciplina Clericalis* de Pierre Alphonse qui se consacre aux sept *atempranches*, qu'il applique aux divers vices de l'outrageux, du mangeur, du buveur, du luxurieux, du jureur, du menteur, de l'avare, et finalement de la mauvaise coutume⁶⁷ ; ou encore le *Facets* qui atteste la valorisation de l'attitude courtoise conçue pour réfréner les désirs spontanés et inciter à la discrétion, dans une association révélatrice des enjeux chrétiens et sociétaux⁶⁸. Les prescriptions d'ordre monastique s'avèrent en général plus pratiques, animées par l'idéal d'union mystique qui irrigue la considération potentiellement vertueuse de l'affect. Elles se concentrent ainsi sur des gestes quotidiens⁶⁹, qui portent la valorisation de l'émotion comme un levier du rapprochement de Dieu. Cette reconsidération de l'émotion vertueuse qui transparait dès le XII^e siècle intègre pour condition fondamentale un besoin de discrétion⁷⁰, comme l'illustre le *Facets*. Les Cisterciens participent à cette réhabilitation de l'instance affective, non plus sujette à l'amputation, mais à la correcte orientation. Soumise au

64 *Ibid.*

65 Par exemple au sein de la relation matrimoniale. Voir M. Guay, « Les émotions du couple princier au XV^e siècle : entre usages politiques et *affectio conjugal* », dans *Politiques des émotions au Moyen Âge*, dir. D. Boquet et P. Nagy, Florence, Sismel, 2010, p. 93-111, ici p. 93.

66 C. Roussel, « Le legs de la rose : modèles et préceptes de la sociabilité médiévale », dans *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, dir. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 1-90, ici p. 3.

67 *Ibid.*, p. 9-10.

68 *Ibid.*, p. 11-12.

69 M. Aurell, *op. cit.*, p. 329.

70 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 112.

principe d'ordination qui imprègne la réflexion monastique, l'émotion se fait outil de vertu⁷¹. Cette exigence de contrôle s'impose alors avec d'autant plus de vigueur, à force de discipline⁷². Le célèbre théologien Thomas d'Aquin témoigne de cette philosophie pratique élaborée autour des émotions. Il vante l'utilité des passions dans le cheminement vers Dieu, à la condition qu'elles se soumettent à la raison et se plient à cette norme de mesure⁷³. L'éducation émotionnelle des fidèles s'érige au fil du Moyen Âge en véritable enjeu pour les moines, que Carla Casagrande résume sous la formule de « pastorale des émotions⁷⁴ ». La nouvelle prédication qui s'élabore au XIII^e siècle assigne ainsi un rôle pédagogique aux émotions⁷⁵. Les discours pastoraux et les traités qui se consacrent à leur mise en forme offrent à leur tour un moyen d'expression et de propagation de cette codification émotionnelle. C'est ainsi que se développe la vertu de *temperantia*, dès lors essentielle dans la philosophie médiévale. Elle fait partie des vertus cardinales, d'origine antique, reprises par les Pères de l'Église et vantées en particulier dès l'époque carolingienne, en parallèle des vertus théologiques que sont la foi, l'espérance et la charité. Elle gagne ensuite en importance au fil du XIII^e siècle, notamment sous la plume de Thomas d'Aquin⁷⁶. Elle irrigue dès lors la littérature morale et fait l'objet de nombreux efforts de codification. Pierre le Chantre, par exemple, mène une ample réflexion autour de cette vertu et de ses subdivisions, visant toutes la mesure des mouvements de l'âme et du corps⁷⁷. La vertu de tempérance se rapproche alors de celle de prudence⁷⁸ et ainsi d'enjeux essentiels dans l'économie des relations humaines. Christine de Pizan démontre, au XV^e siècle encore, la proximité de ces deux vertus et l'importance conférée dans ce cadre à l'*attemprance* :

La vertu d'attemprance voirement peut estre dicte sa serour et semblable a prudence ; car attemprance est demonstrance de prudence, et de prudence

71 Pour rappel : voir la défense de Richard de Saint-Victor, citée p. 102-103.

72 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 243.

73 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 221.

74 C. Casagrande, citée par Damien Boquet et Piroška Nagy : *ibid.*, p. 331.

75 *Ibid.*

76 L. White, « The Iconography of *Temperantia* and the Virtuousness of Technology », dans *Action and Conviction in Early Modern Europe : Essays in Memory of E. H. Harbinson*, dir. T. Rabb et J. E. Seigel, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 181-204.

77 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 40-42.

78 A. Paternoster, *op. cit.*, p. 590.

s'ensuit attrempance. Pour ce dit qu'il la tiengne pour s'amie, ce que semblablement doit faire tout bon chevalier desirant le loyer deu aux bons. Sicomme dit le philosophe appellé Democritus : « Attrempance amodere les vices et parfait les vertus⁷⁹. »

Calquée sur une autorité antique, cette définition tirée de l'*Epistre Otbea* met en exergue la considération utilitaire, voire salubre, du concept de contrôle comme outil de perfection de la vertu. Davantage qu'un outil vertueux, l'*attrempance* est même présentée comme une vertu, selon cette valorisation croissante effectuée au contact de la *prudence*. Sur cette base, l'*attrempance* ne peut qu'être une *amie*, plus encore pour *tout bon chevalier* qui se respecte. On découvre ainsi déjà une orientation sociale de la vertu de tempérance, selon une tendance marquée à l'élégance des mœurs que nous aurons l'occasion d'investiguer. La mention de la modération des vices est elle aussi intéressante dans ce sens et semble rejoindre le traitement général des émotions dans la pensée médiévale qui, sous bon contrôle, peuvent servir de vecteur vertueux et d'arme contre les vices. On perçoit ainsi le lien qui s'instaure entre idéal monastique et idéal politique, l'un comme l'autre se fondant sur un impératif de retenue absolue. Peter von Moos souligne la conjonction des intérêts religieux et courtois : « Les deux enseignements, celui de l'ascèse monastique et celui de la prudence mondaine, tout différents qu'ils sont, ont en commun l'idéal de l'homme entièrement contrôlé⁸⁰ ». L'entremêlement de ces doctrines se révélera très intéressant dans la perspective qui est la nôtre. Nous avons en effet pour ambition, dictée par cet entremêlement de fait, de croiser les regards portés sur la manifestation des émotions, et surtout son contrôle, en prêtant attention aux objectifs poursuivis. De ces deux univers de recommandation émergent différentes modalités de contrôle.

La littérature politique constitue elle aussi un important laboratoire à l'élaboration et à la diffusion de ces règles comportementales. Les manuels de comportement se construisent à la croisée de lignes d'influence diverses, de la littérature morale antique abordée à l'instant, avec les autorités immanquables de Cicéron, Sénèque ou des *Disticha Catonis*. Mais ils témoignent également des idéaux portés par les théologiens, dans une

79 Christine de Pizan, *Epistre Otbea*, éd. G. Parussa, Genève, Droz, 1999, 2, l. 32-41, p. 203.

80 P. von Moos, *op. cit.*, p. 133.

valorisation absolue de la vertu de tempérance. Dans une perspective non plus seulement monastique, les traités de gouvernement, d'emblée nommés *miroirs* dès leur apparition au XII^e siècle, jouent un rôle conséquent dans la mise en place d'un objectif d'exemplarité⁸¹. Gilles de Rome, auteur du plus célèbre de ces *miroirs aux princes*, incarne parfaitement ce mouvement, dans l'organisation même de son ouvrage. Divisé en trois sections, son traité débute par un parcours éthique consacré à la conduite de soi présentée comme indispensable à la conduite des autres et plus encore à celle de l'État⁸². Ces manuels de gouvernement offrent un exemple éclatant de la défense et même de l'utilisation possible des émotions une fois soumises au principe de mesure. Cette dynamique particulière de la *garde* des émotions connaît d'ailleurs peut-être plus de succès encore dans la sphère courtoise animée de cet idéal de décence. Avec des variables dues aux périodes qu'ils traversent, les traités de savoir-vivre connaissent un succès constant tout au long du Moyen Âge. Ils témoignent, sous les formes diverses de l'allégorie propre au XIII^e siècle ou d'une attention accrue aux contraintes de la vie de cour au XV^e siècle⁸³, de la prégnance de l'idéal d'*attemprance*. De manière intéressante, celui-ci se concentre sur la maîtrise des émotions. Le *miroir* de Gilles de Rome participe de cette orientation, comme l'atteste sa traduction française donnée par Henri de Gauchy :

Et por cen que ces .iiii. vertuz [sagesse, attemprance, force de courage et justice] sont principalement es puissances de l'ame, eles sont plus dignes et plus principaux des autres. La seconde reson si est, que toute vertu est tiele qu'ele adrece les raisons humaines, ou ele fet les euvres humaines droitureres, ou ele atempre les movemenz de courage, por cen que li hons par les movemenz de courage desatempéré ne se departe de cen que reson enseingne. Donc comment sagesce principauement adrece les resons humaines, et justice face principalement les euvres humaines droitureres, atemprance principauement atempre les movemenz du courage, por cen que li hons ne se mueve a fere chose contre reson⁸⁴.

81 M. Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 47.

82 *Ibid.*, p. 180.

83 C. Roussel, *op. cit.*, p. 29.

84 *Li livres du gouvernement des rois : a XIIth century French version of Egidio Colonna's treatise de Regimine principum*, éd. S. P. Molenaer, Londres, MacMillan & Co., 1899, II, v, p. 35, l. 31 – p. 36, l. 5.

Aux côtés de la sagesse, de la force de courage et de la justice, l'*attemprance* vient incarner une force vertueuse qui applique le jugement indispensable de la raison aux *movemenz de courage desatempné* auxquels elle est dédiée. La seule qualification des émotions par cet attribut condense toute la tension qui les entoure et l'impératif qui s'impose de contrôler cette instance qui reste largement incontrôlable. Telle est d'ailleurs la voie d'entrée à la réflexion dédiée aux *movemenz du courage* : « Ceste .x. capitre enseigne, que des movemenz de courage acuns font a loër et aucuns a blasmer, et enseigne comment les rois et les princes se doivent avenaument contenir es movemenz devant diz⁸⁵ ». Il est ainsi aussitôt question d'émotions quand il est question d'*attemprance* et de *contenance* quand il est question d'émotions. Le lien tissé entre l'idéal de tempérance et les émotions se fonde, dans la sphère publique induite par les *miroirs aux princes*, sur la bienséance. L'adverbe *avenaument* témoigne de l'orientation de la contenance dans un objectif de convenance⁸⁶. Il s'agit d'une évidence dans les *miroirs aux princes* qui visent le bon gouvernement de figures hantées par l'espace public. Il ne faut en effet pas perdre de vue le contexte dans lequel s'inscrit cette recommandation, étant donné le lien qu'il induit entre contenance, mêlée de convenance, et capacité de gouvernement. Ce réseau de prescriptions imposées aux souverains est plus explicite encore dans l'introduction donnée à la section consacrée aux *movemenz de corage* :

Puis que en cest primier livre nos entendons a enseingnier comment li hons se doit gouvernier, et il ne se siet gouvernier se il ne siet queux movemenz il doit ensivre et quiex il doit lessier, nos enseignerons comment les movemenz de courage sont ordenez et les queux sont plus principaus des autres, quer par cen nos poun mieuz savoir les queux nos devons ensivre et les queux nos devons fuir⁸⁷.

Selon une conception traditionnelle du *regimen* à l'époque médiévale, le gouvernement est pensé comme celui de l'âme avant sa politisation sur un axe moral, qui préconise un rapport fort entre la conduite de soi et celle de l'État et qui induit dès lors une codification comportementale importante pour les princes. Il n'est ici question que du gouvernement de l'homme, sans aucune allusion encore à celle induite par le souverain

85 *Ibid.*, III, x, l. 2-5, p. 118.

86 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018.

87 *Li livres du gouvernement des rois, op. cit.*, III, II, l. 22-31, p. 97.

sur son peuple. La base même du gouvernement semble ainsi liée à celle des *movemenz de courage* qu'il faut suivre ou non. Nous pourrions observer la prégnance de cette logique de gouvernement et des codes émotionnels qui le sous-tendent et qui pèsent en particulier sur la figure du prince. La littérature narrative s'en fait l'écho au travers d'œuvres aussi essentielles que les romans arthuriens ou tristaniens. Ils offrent une vitrine exemplaire de cette émotionologie propre aux souverains, qui détermine chacune de leurs réactions émotionnelles, quelles que soient les difficultés auxquelles ils font face pour ce faire. Mais l'éloge de l'*attemprance* dépasse la seule condition des souverains. La portée généralisante du *miroir* de Gilles de Rome l'atteste déjà, mais c'est plus clair encore dans le traité de Brunet Latin. Le *Livre du Trésor*, que nous avons déjà pu citer pour sa définition de la *garde*, occupe évidemment une place centrale dans ce tableau des ouvrages de codification émotionnelle. Il s'appuie pour ce faire sur la morale façonnée par Guillaume de Conches dans ses *Moralia Dogma Philosophorum*⁸⁸. Comme bien d'autres manuels de comportement, il se construit sous la forme d'un mélange de principes moraux et de conseils pratiques⁸⁹, qui vise une éducation achevée⁹⁰. Il fonde un idéal d'*elegantia morum* pensé comme une discipline à acquérir et comme un apprentissage en soi⁹¹. La portée éducative de l'idéal de *garde* connaît d'ailleurs un retentissement important dans la littérature narrative qui se plaît à dépeindre le parcours initiatique de héros en devenir, nous le verrons. Or, l'effort de disciplinarisation ainsi prescrit s'élabore avant tout sous la forme d'une éducation du cœur⁹². Néanmoins, animés par les soucis posés par la visibilité de l'émotion, les guides de comportement visent avant tout sa bonne contenance extérieure⁹³. Brunet Latin insiste dans ce sens sur la dimension corporelle de l'*attemprance* qu'il définit comme « la tres noble vertus qui refraint les charnels delis⁹⁴ ». Selon un effort définitoire similaire à celui fourni

88 C. Roussel, *op. cit.*, p. 25-27.

89 Martin Aurell et Claude Roussel insistent tous deux sur la question : M. Aurell, *op. cit.*, p. 328-332 et C. Roussel, *op. cit.*, p. 1-2.

90 L. Smagghe, *Les Émotions du prince*, *op. cit.*, p. 179.

91 C. S. Jaeger, *The origins of courtliness. Civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 129-130.

92 R. Schnell, *op. cit.*, p. 96.

93 *Ibid.*, p. 86.

94 Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 72, 1-2, p. 494.

pour la *garde*, cette présentation de l'*attemprance* se veut significative de l'ensemble de ses dynamiques. Brunet Latin y défend la valorisation du principe de tempérance, qualifiée avec éloquence de « seingnorie » puis de *tres noble vertus*⁹⁵. Il témoigne ainsi de l'importance qu'il prend dans la sphère religieuse comme mondaine. Il jumelle encore les notions de « mesure », typiquement chevaleresque, et d'« attemprement » pour mieux en préciser la jonction sémantique, et ainsi en combiner l'éloge⁹⁶. Dans cet ancrage corporel qu'il assigne à l'idéal d'*attemprance*, il souligne aussi la question de la volonté, posée au cœur de la réflexion menée autour des émotions⁹⁷. Contrôles des émotions et du corps se conjuguent ainsi dans les traités de savoir-vivre. Les enjeux de régulation qui entourent l'instance affective ont en effet tendance à se concentrer sur les gestes qui la manifestent. Jean-Claude Schmitt rappelle dans ce sens que les gestes et attitudes se définissent comme des acquis sociaux, comme le fruit d'un apprentissage et de mimétismes, qu'ils soient formels ou inconscients⁹⁸. Le mouvement de codification de l'instance affective s'accompagne donc d'une réflexion similaire portée sur le corps. Lui aussi fait l'objet d'une considération nouvelle, à la même condition qu'il soit soumis à une surveillance accrue. C'est ainsi que s'épanouit ce que Jean-Claude Schmitt nomme la morale du geste⁹⁹.

Le système normatif développé autour des émotions pèse ainsi avant tout sur le corps, conçu comme la vitrine des émotions. Il nous paraît dès lors indispensable, pour approcher les règles qui pèsent sur l'instance affective, d'en saisir les dynamiques corporelles. Le corps joue en effet un rôle considérable dans l'approche de l'objet émotionnel. Laurent Smaghe l'affirme avec éloquence : « force nous est d'admettre qu'il n'y a d'émotion que dans la preuve de l'émotion¹⁰⁰ ». Damien Boquet et Piroška Nagy semblent s'associer à cette défense du caractère inaccessible de l'émotion hors de son extériorisation, qu'elle soit vocale, gestuelle ou corporelle, mais aussi de la pertinence d'interroger cette émotion qu'elle

95 *Ibid.*

96 Comme le souligne Lynn White : L. White, *op. cit.*, p. 189.

97 Voir la section consacrée à ce critère essentiel de l'émotion au Moyen Âge dans notre introduction, p. 38-48.

98 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 31.

99 *Ibid.*

100 L. Smaghe, *op. cit.*, p. 143.

soit dite ou montrée¹⁰¹. L'importance accordée à la dimension corporelle des émotions s'inscrit par ailleurs au cœur même des choix stylistiques posés par les auteurs médiévaux qui nous en offrent ainsi la trace. Il a été noté que les descriptions de l'intériorité au sein de la littérature du Moyen Âge s'avéraient très rares ou relativement stéréotypées, les émotions étant davantage présentées par le biais de leurs manifestations physiques ou des actes symboliques qui les incarnent¹⁰². L'attention accordée à la dimension corporelle des émotions se révèle donc essentielle parce qu'elle conditionne le plus souvent les descriptions données des émotions au sein de la littérature médiévale, mais aussi et peut-être surtout la réception et la compréhension de celles-ci. Les théoriciens des émotions accordent une grande importance à l'aspect physiologique de l'entité émotionnelle, comme l'atteste par exemple Thomas d'Aquin. Il définit les passions, auxquelles il consacre toute une série de questions de sa *Somme Théologique*, comme des mouvements du corps : « *Respondeo dicendum quod, sicut jam dictum est, passio proprie invenitur ubi est transmutatio corporalis*¹⁰³ ». Thomas d'Aquin met ainsi en lumière l'association entre dimension corporelle et manifestation émotionnelle. La notion de mouvement, de *transmutatio*, est évidemment très pertinente et semble d'emblée faire écho à celle de l'émotion en soi. La limite entre émotion et corps se veut ainsi des plus ténues pour souligner l'importance de l'emprise physiologique des émotions et plus encore de leur expression. Le corps prend une place considérable dans le système de représentation médiévale de l'émotion. Il est à la fois la voie d'accès obligée à cet objet historique autrement insaisissable, le moyen de construction privilégié de l'entité affective dans la littérature du Moyen Âge et surtout une composante essentielle de la compréhension médiévale de l'émotion.

Le lien qui s'établit entre corps et émotions se confirme au cœur du paradoxe qui les habite tout au long de leur histoire. Tout comme l'affect, le corps fait l'objet de recommandations variables, alternant entre répression et valorisation au fil du Moyen Âge. Jacques Le Goff atteste cette fluctuation : « Le corps médiéval est de part en part traversé par cette tension, ce balancement, cette oscillation entre le refoulement et

101 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 16-17.

102 L. J. Friedman, « La Mesnie Faux Semblant : *Homo interior* ≠ *Homo exterior* », *French Forum*, n° 14, 1989, p. 435-445, ici p. 435 ; P. von Moos, *op. cit.*, p. 136-137.

103 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris/Tournai/Rome, Desclée et Cie, 1949, 1^{re}, 22, 3.

l'exaltation, l'humiliation et la vénération¹⁰⁴ ». Or, la condition même de la valorisation du geste, et du corps, réside dans sa codification¹⁰⁵. Dominé par la même dialectique entre convenance et inconvenance qui pèse sur la régulation émotionnelle¹⁰⁶, le corps s'intègre à une réflexion intense menée sur son usage licite et approprié. L'Église joue un rôle central dans cette imposition d'une police des gestes¹⁰⁷ et surtout des gestes émotionnels. Dès la fin du XI^e siècle, la contenance de la gestuelle s'érige en critère fondamental au sein des ordres religieux¹⁰⁸. L'idéal de *temperantia* qui s'y développe se décline sur le pan corporel autour de la *modestia*. Elle vient figurer la vertu dédiée au geste, au maintien des manières et des mouvements, selon la présentation qu'en donne Guillaume de Conches en suivant le modèle de Cicéron ou de Sénèque¹⁰⁹. Surtout, la théorisation des émotions qui s'opère au XIII^e siècle dans l'anthropologie religieuse s'effectue dans une articulation de l'âme et du corps, qui exacerbe encore l'importance de la donnée physiologique¹¹⁰. Les émotions sont pensées à la jonction entre l'âme et le corps, selon cette conception duelle de l'entité humaine, mais aussi selon les théories humorales qui connaissent un essor tout particulier à la même époque. Les régimes de santé qui se vouent à leur diffusion plus large dans la société médiévale témoignent de cette place charnière attribuée aux émotions. L'un des plus célèbres d'entre eux, *Le Régime du corps*, rédigé par Aldebrandin de Sienna dans la première moitié du XIII^e siècle, illustre cette attention portée à la bonne santé à laquelle les émotions sont dites contribuer. L'influence des émotions, appelées « accidens de l'ame », sur le corps est bien mise en exergue : « saciés certainement qui de ces choses ne set garder, eles destruisent le santé del cors et soudainement le font venir a nient, et por ce, vous en dirons nous le bien et le mal que ele font, et coument eles sont engenrees¹¹¹ ». Aldebrandin de Sienna souligne

104 J. Le Goff et N. Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 13.

105 *Ibid.*, p. 162.

106 C. Roussel, *op. cit.*, p. 42.

107 J. Le Goff et N. Truong, *op. cit.*, p. 39.

108 M. Porret, « Le corps et ses enjeux », dans *Le corps violenté. Du geste à la parole*, dir. M. Porret, Genève, Droz, 1998, p. 7-38, ici p. 15.

109 J.-C. Schmitt, *op. cit.*, p. 40-42.

110 D. Boquet, « Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n° 13, 2014, p. 2-10, ici p. 2.

111 Aldebrandin de Sienna, *Le régime du corps*, éd. L. Landouzy et R. Pépin, Paris, Champion, 1911, l. 1-14, p. 31.

le lien tissé entre âme et corps par le biais des émotions. Propres à l'âme, les émotions peuvent surtout s'avérer fatales pour le corps. Tout l'impératif de *garde* de l'instance affective paraît se construire dans ce sens : les émotions doivent être mesurées pour préserver le corps et le corps contrôlé pour qu'il témoigne de cette retenue recommandée. Les normes de *garde* s'entremêlent ainsi autour des émotions et du corps, dans la relation complexe qu'ils entretiennent. Dans cette logique de rapprochement, le geste mesuré est loué en tant que signe de la maîtrise ferme des passions. Le clerc le valorise en opposition à la gestuelle du jongleur¹¹², critiquée pour son excès sous l'étiquette de *gesticulatio*¹¹³. La condamnation des excès qui porte l'éloge du contrôle émotionnel se conçoit donc aussi à la lumière de son emprise corporelle.

Dans ce contexte, les *feeling rules* que nous tentons d'approcher se concentrent sur le corps. Dans la société du spectacle qu'est celle du Moyen Âge¹¹⁴, les appels au contrôle des émotions tiennent à l'apparence qui en est offerte par le biais de leurs symptômes physiques. Daniel Lord Smail insiste sur ce paramètre central de l'émotionologie médiévale : « *The key lies in the publicity of all somatic reactions, for this publicity commits protagonists to a line of behaviour and helps explain the desmesure or lack of balance suffered by the protagonist*¹¹⁵ ». C'est en effet en regard de la révélation offerte par le corps des émotions démesurées qu'on saisit cet appel omniprésent au maintien de soi. Le corps est pensé comme le lieu d'expression et de transmission des émotions par le biais du langage et des gestes qu'il porte¹¹⁶. Il se voit de ce fait entouré de normes régulatrices au même titre que les émotions elles-mêmes. Laurent Smagghe souligne la portée publique du corps qui justifie cette concentration des instances de codification émotionnelle : « Vecteur expressif des affects, gouverné par un faisceau d'injonctions morales,

112 C. Casagrande et S. Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 34/5, 1979, p. 913-928, ici p. 916.

113 Voir en particulier les analyses de Jean-Claude Schmitt à ce sujet : J.-C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

114 Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 153, cité p. 91.

115 D. L. Smail, « Emotions and Narrative Gestures in Medieval Narratives. The case of *Raoul de Cambrai* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 138, 2005, p. 34-38, ici p. 36.

116 B. H. Rosenwein, « Pouvoir et passion. Communautés émotionnelles en France au VII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 6, 2003, p. 1271-1292, ici p. 1277.

religieuses et philosophico-médicales, le corps naturel dialogue avec le monde qui l'entoure, dont il absorbe et transforme les *stimuli* en autant d'émotions réelles ou représentées¹¹⁷ ». La nuance d'emblée introduite entre émotions réelles ou représentées présente bien sûr un grand intérêt dans notre analyse des manipulations des émotions. Elle témoigne de la place accordée au corps dans cette démarche, place dictée par sa fonction d'extériorisation de la sphère affective. Notons en outre l'entremêlement relevé ici des instances de régulation, philosophiques, morales ou religieuses, auxquelles nous voudrions encore ajouter celle liée à l'amour en regard de l'importance, que nous pourrions démontrer, de l'appel à la mesure dans la sphère amoureuse. Inscrit dans sa naturalité, le corps n'en est pas moins projeté dans le monde, avec tous les risques que cela engendre. Se pose alors avec d'autant plus d'insistance la question de sa retenue. Jan Dumolyn et Élodie Lecuppre-Desjardin exacerbent cette tension inhérente à l'émotion et à son rapport au corps : « Inutile de rappeler que le corps n'est pas seulement le miroir des émotions, mais celui qui, mal gouverné par la raison, ne parvient pas à le maîtriser¹¹⁸ ». Plus encore peut-être que l'émotion, le corps qui la projette doit répondre à l'exercice de la raison. Craint pour la révélation qu'il peut offrir de l'intériorité et pour son potentiel incontrôlable, le corps devient l'objet de prédilection de la mesure toujours recommandée. Peter von Moos s'est consacré à cette dimension essentielle du maintien de soi. Il insiste sur la peur que suscite le corps en tant que lieu d'émission de signes compromettants et involontaires¹¹⁹. C'est dans ce sens qu'il conçoit l'élaboration de manuels de comportement comme un remède à cette tare naturelle¹²⁰ et que la contenance de soi devient essentiellement une contenance du corps.

Les appels à la maîtrise des émotions se concentrent ainsi volontiers sur leurs indices corporels. Brunet Latin insiste sur ce danger que comporte le corps, en accord avec la théorie de la concordance entre l'*homo interior* et l'*homo exterior*¹²¹ :

117 L. Smagghe, *op. cit.*, p. 38.

118 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, *op. cit.*, p. 47.

119 P. von Moos, *op. cit.*, p. 137.

120 *Ibid.*, p. 137-138.

121 Voir les exposés de Lionel J. Friedman et de Rüdiger Schnell : L. J. Friedman, *op. cit.* et R. Schnell, *op. cit.*

Dont doit hom curer que raisons soit dame par devant et que li desirriers obeisse ; car, se la volenté, qui naturellement est souzmissse a raison, ne li est obeissant, il fait sovent trobler cors et coraige ; ou l'en puet conoistre les viaires a ceaus qui sont corrociés, ou esmeus par paor, ou qui ont grant volenté d'aucun delit, a ce que il muent et changent vout et color et vois et tout son estat ; car le cuer qui est enflaminé de ire bat fort, le cors tremble, la langue s'enpeeche, la face enflamble, les iauz estancelent, si que il ne puent conoistre lor amis ne lor accointes : la face mostre ce que est dedenz. Por ce dit Juvenaüs [Sat, 9-18] : Resgarde les tormenz et les joies dou cuer e[n] la face, qui tozjors mostre en apert son habit¹²².

Dans une accumulation des détails corporels dévoilant la colère, Brunet Latin met en garde contre la révélation involontaire bien importune de l'émotion. Il atteste ainsi le pouvoir de communication du corps, mais surtout l'impératif de contrôle qui doit peser à son encontre plus encore qu'à celle de l'instance affective. Le lien tissé entre les émotions et leurs symptômes physiques apparaît sans le moindre doute, tout comme la nécessité dès lors de contrôler ceux que l'on laisse percevoir. Bien sûr, la relation entre émotion et corps peut paraître simpliste, puisqu'elle est la condition même de l'extériorisation et souvent de la lisibilité de l'instance affective. Mais il est essentiel de considérer que l'expression émotionnelle ne doit en rien se concevoir comme une traduction de l'interne en externe, mais bien comme un *continuum*, tel que le rappelle Guillemette Bolens en introduction à son ouvrage consacré au *Style des gestes*¹²³. Le corps est lui aussi conditionné intrinsèquement par cette codification, car, poursuit-elle, « la réalité physiologique des muscles zygomatiques est perpétuellement hantée par la face de l'autre¹²⁴ ». La stabilité des codes mis sur pied est d'ailleurs justement assurée par une coïncidence entre l'expression gestuelle et l'émotion à sa source¹²⁵ qui se doivent toutes deux de refléter l'esprit de retenue qui les dirige. Tout autant que les émotions, l'expression corporelle n'est donc en rien naturelle, mais se voit culturellement codée¹²⁶.

122 Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 74, 3, p. 498.

123 G. Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008, p. 30.

124 *Ibid.*, p. 31.

125 *Ibid.*, p. 108.

126 J. Eming, « Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman », dans *Anima und sêle, op. cit.*, p. 249-262, ici p. 252.

S'élabore sur cette base un idéal de maîtrise de l'expressivité corporelle crainte pour le dévoilement de l'intériorité qu'elle peut occasionner. De manière révélatrice de l'importance qui lui est accordée, cette recommandation s'inscrit à la croisée de différents univers normatifs. Tout comme pour les émotions, les enjeux de la discipline corporelle sont multiples. Ils relèvent avant tout de l'idéologie chrétienne, animée de l'esprit de modestie et de retenue. Cette conception extérieure de la *contenance* des émotions semble en effet bien intégrée dans l'idéologie chrétienne. Outre les réflexions de Thomas d'Aquin ou de Richard de Saint-Victor que nous avons pu citer¹²⁷, le théologien Raoul Ardent distingue sur cette base la *modestia*, qu'il conçoit comme la tempérance de l'homme intérieur, de la *continentia*, centrée sur l'homme extérieur et dès lors attachée au conditionnement du personnage social¹²⁸. On le voit, la *garde* de l'émotion, comme du corps, se fait le moteur essentiel de leur considération vertueuse après des siècles de dépréciation. Mais la régulation émotionnelle centrée sur le corps dépasse rapidement les seuls murs du monastère pour s'immiscer jusque dans la sphère mondaine. Hors de toute considération purement chrétienne, on observe une sécularisation politique de l'appartenance sociale et institutionnelle justement basée sur la bienséance du corps, conçue comme le creuset de l'étiquette nobiliaire et des règles de savoir-vivre¹²⁹. L'apparence du corps prend de la sorte une place centrale sur la scène sociale, signalant la place de l'individu¹³⁰. C'est dans cette perspective que nous pouvons noter une stylisation des émotions qui se révèle avant tout corporelle¹³¹. L'expression émotionnelle se voit balisée par des répertoires de gestes formalisés et esthétisés qu'il convient de performer sur la scène sociale¹³². Comme le résume Joanna Bourke : « *in this way, the body plays a role in*

127 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, 1^{re}, 22, 3, cité p. 118 et Richard de Saint-Victor, *op. cit.*, chap. 7, l. 6-9, cité p. 103.

128 D. Demartini, « "Quant je ouï la voix courir..." : *Mesdire* dans le *Livre du duc des vrais amants* de Christine de Pizan », dans *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, dir. J. Härmä et E. Suomela-Härmä, Paris, Champion, 2017, p. 41-52, ici p. 48-49.

129 M. Porret, *op. cit.*, p. 15.

130 *Ibid.*, p. 16.

131 J. Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 92.

132 J. Eming, « On Stage. Ritualized Emotions and Theatrically in Isolde's Trial », *MLN*, n° 124/3, 2009, p. 555-571, ici p. 564.

*social agency*¹³³ ». Cette composante sociale exerce une influence décisive sur la production, mais surtout sur la codification de l'idéal de maintien de soi. Pierre Pachet, en introduction de la revue *Sigilia*, insistait notamment sur l'utilité sociale de la rougeur, en tant qu'expression, spontanée, mais aussi performante de la pudeur¹³⁴. Il témoigne ainsi d'une tension inhérente au pouvoir symbolique des symptômes corporels de l'émotion qui éclaire toute l'importance qu'ils prennent sur la scène sociale. L'époque médiévale ne fait pas exception, bien au contraire. Jutta Eming, par exemple, a défendu l'imprégnation culturelle de l'expression émotionnelle, peut-être moins naturelle que codée¹³⁵. Elle qualifie les gestes, en tant que fruit de l'expression émotionnelle, de démonstration de la compétence sociale¹³⁶. Elle pose même l'hypothèse d'un rapprochement entre expression émotionnelle et style du corps :

*Die Authentisierung des Gefühlsausdrucks beruht auf der Ostentation der Emotion, der Stilisierung und Ästhetisierung des Körpers, sie ist auf Sichtbarkeit und Wiedererkennbarkeit angelegt, beruht auf Wiederholungen und Ritualisierung. Damit transportiert der Gefühlsausdruck auch einen bestimmten Körperstil*¹³⁷.

Il est intéressant que le lien soit établi entre cette esthétisation du corps mise en lumière par Jutta Eming et l'authentification de l'expression émotionnelle. Il révèle la place essentielle qu'occupe la manifestation émotionnelle dans les relations sociales et dans l'appréhension de celles-ci. Il témoigne surtout de la tendance à la stylisation développée dans cette optique sociale. Au cœur de l'idéal de *contenance* se trouve en effet celui de la *convenance*, comme notre examen lexical le révélait¹³⁸. Pareil souci stylistique imprègne les enjeux de contrôle émotionnel dans l'univers social. Hantée par la crainte de se révéler, mais aussi de manquer aux exigences courtoises, la société médiévale accorde une importance

133 J. Bourke, « Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History », *History Workshop Journal*, n° 55, 2003, p. 111-133, ici p. 123.

134 P. Pachet, « La honte, la rougeur », *Sigilia*, n° 14, 2004.

135 J. Eming, « Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman », *op. cit.*, p. 252.

136 J. Eming, *Emotion und Expression*, *op. cit.*, p. 255.

137 *Ibid.*, p. 259. Cette conception de l'expression émotionnelle fait écho aux théories développées par Guillemette Bolens autour du style des gestes, auquel elle s'est particulièrement consacrée dans son ouvrage de 2008 : G. Bolens, *op. cit.*

138 Pour rappel : *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

fondamentale à la *contenance convenante*. Les manuels de comportement illustrent cette tendance au contrôle bienséant. En témoignent les nombreux passages cités de l'œuvre à portée encyclopédique de Brunet Latin autour de la vertu de la *garde*. Il y insistait sur ses composantes avant tout corporelles, témoins obligés sur la scène sociale d'une intimité parfois encombrante, si ce n'est malséante¹³⁹. Cela est plus vrai encore pour les *miroirs aux princes* destinés aux figures éminemment publiques des souverains. Nous pourrions constater combien les œuvres narratives se plaisent à mettre en scène ces *feeling rules* propres aux rois et autres hautes figures. Mais en rapprochant esthétisation et authentification des émotions, Jutta Eming révèle aussi une tension fondamentale entre la tendance à la stylisation et l'enjeu de la lisibilité des émotions, voire de leur sincérité. Il s'agit là certainement de l'un des enjeux essentiels de notre analyse. L'accès à la vérité des émotions constitue en effet une gageure. Tout le paradoxe de la théorie de l'*homo interior* et de l'*homo exterior* tient à cette double considération du corps comme reflet des émotions. Il en est à la fois la vitrine obligée et obligatoirement mesurée, sans que l'une et l'autre de ces injonctions ne puissent bien sûr toujours concorder. À la crainte du dévoilement de l'intériorité correspond ainsi celle de ne pas accéder à celle d'autrui. Souvent considéré – et craint – comme incontrôlable, le corps n'en constitue pas moins un intermédiaire parfois gênant, si ce n'est un obstacle, à l'appréhension de l'émotion. Appelée par la concentration sur l'*homo exterior*, la réflexion portée sur le corps pousse à interroger le rapport établi, ou manipulé, avec l'*homo interior*. Elle se conçoit donc au cœur d'une tension entre les appels à la sincérité et ceux à la mesure qui pèsent sur l'instance émotionnelle et en particulier sur sa manifestation.

L'expression émotionnelle se pose ainsi au cœur de dynamiques essentielles, mais paradoxales, de l'authenticité et de la bienséance qui entourent l'entité corporelle, tout autant que les émotions. Le corps n'offre en effet pas seulement une représentation physiologique pérenne de l'émotion, mais plutôt une projection sociale et culturelle¹⁴⁰ ; et c'est sûrement cette

139 Pour rappel : Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 61, 1-2, p. 464, cité p. 104 ou L. II, 74, 3, p. 498, cité p. 122.

140 Nous adaptons ici les constatations de Hervé Martin : H. Martin, *Mentalités médiévales II. Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 45-90.

double pression pesant à la fois sur le corps et sur l'émotion qui irrigue la dynamique de contrôle obsédante de la manifestation émotionnelle. C'est ainsi que se noue la tension entre l'apparence incontrôlable et le contrôle obsessionnel du corps. Les efforts de maîtrise ainsi revendiqués ouvrent la voie à une autre compréhension du corps, maîtrisable et donc manipulable. Damien Boquet défend sur cette base l'importance de l'expression physique de l'émotion : « Dans la mesure où désormais corps et émotions forment une même structure, les symptômes corporels peuvent avoir leur propre efficacité émotionnelle. On observe alors un usage émotif du corps¹⁴¹ ». La portée efficace de l'émotion et surtout de sa manifestation corporelle anime la dialectique que nous voyons se bâtir au cœur de notre analyse entre contrainte et jeu des émotions. L'impératif de contrôle dicte la manipulation de la sphère corporelle et permet ainsi de révéler son efficacité comme porte ouverte à d'autres manipulations. On observe ce faisant l'intégration absolue du corps au sein de la dynamique affective. Les enjeux de contrôle, plus encore dans cette optique bienséante voire esthétisante davantage que morale dictée par la scène sociale, posent la question de la mise en scène potentielle de l'émotion. Elle peut d'ailleurs se dédoubler dans l'accès que nous y avons en tant que médiévistes. Laurent Smagghe consacrait dans ce sens sa conclusion à interroger la part de mise en scène induite par les auteurs des chroniques royales envisagées dans son ouvrage. Une part de rituel ou de codage social pourrait également influencer plus en amont la manifestation décrite au sein du produit littéraire issu d'un événement émotionnel donné¹⁴². Une réflexion plus importante nous semblerait nécessaire pour appréhender cette notion complexe et si pertinente de la manifestation émotionnelle qu'est la performance. Damien Boquet et Piroska Nagy insistent sur la valeur des émotions performées et rejettent une opposition binaire entre rituel et authentique, performé et sincère¹⁴³. Il n'empêche qu'une rupture peut être envisagée au sein de ce code émotionnel entre émotion ressentie et émotion exprimée. Nous rejoignons à nouveau ici la théorie de l'*homo exterior* et l'ouverture qu'elle propose, dès le Moyen Âge, sur une potentielle non-concordance de l'intérieur

141 D. Boquet, « Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle », *op. cit.*, p. 5.

142 L. Smagghe, *op. cit.*, p. 411-413.

143 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 16-17.

et de l'extérieur¹⁴⁴. Bien sûr, la question n'est pas tant de juger le degré d'authenticité de l'émotion manifestée que d'envisager son contexte et son fonctionnement. Gary L. Ebersole revient sur ce point : « *It is not the role of the historian of religions to judge tears to be real or fake; rather, we must pay careful attention to how and why situated individuals cry*¹⁴⁵ ». Cela nous semble plus vrai encore quand on s'intéresse aux mises en scène discursives des mises en scène émotionnelles.

La lumière jetée sur les phénomènes de contrôle de l'émotion, et de rupture qu'ils impliquent face à son impératif de sincérité, nous semble dans ce sens des plus intéressantes à interroger. Considérer de plus près l'émotion à l'aune de ses facteurs culturels, selon ses paramètres corporels, tel est l'objectif que nous voudrions poser en amorce de notre réflexion sur le jeu des émotions. Cette introduction aux logiques qui sous-tendent la maîtrise émotionnelle nous paraissait indispensable pour l'appréhender au mieux. Davantage qu'aux manuels de comportement monastiques ou curiaux, c'est aux œuvres narratives auxquelles nous souhaiterions nous consacrer pour en envisager toute l'influence et toutes les nuances. Les règles de bienséance se diffusent en effet tout autant, voire plus encore, dans la littérature de fiction qu'au sein des traités didactiques¹⁴⁶. La littérature narrative et particulièrement courtoise s'érige en lieu d'instauration des idéaux de modestie, d'humanité, d'élégance, de retenue, de modération, d'affabilité et de respect¹⁴⁷. Elle offre même l'apogée de cet idéal de civilité qui empreint l'ensemble des cours féodales dès la fin du XII^e siècle¹⁴⁸. Elle se fonde surtout comme un vecteur de transmission incontournable de ce modèle, notamment par le biais du matériel romanesque dont C. Stephen Jaeger vante la fonction pédagogique de diffusion des idéaux courtois¹⁴⁹. Il défend par exemple l'intérêt de l'univers arthurien en la matière : « *The Arthurian material was supposed in the minds of its clerical authors to operate in the framework of moral instruction, whatever the actual practice may have been*¹⁵⁰ ». Le médié-

144 Voir L. J. Friedman, *op. cit.*, p. 435 ou P. von Moos, *op. cit.*

145 G. L. Ebersole, « The function of ritual weeping revisited : affective *expressio* and morale discourse », *History of religions*, n° 39/3, 2000, p. 221-246, ici p. 224.

146 C. Roussel, *op. cit.*, p. 1-2.

147 C. S. Jaeger, *op. cit.*, p. 3.

148 C. Roussel, *op. cit.*, p. 1-2.

149 C. S. Jaeger, *op. cit.*, p. 14.

150 *Ibid.*, p. 233.

viste allemand souligne encore, et à raison selon nous, l'importance des facteurs sociaux parmi les critères de diffusion de ces codes de conduite. Cet absolu de *garde*, dont nous avons cherché à appréhender les sources et les nuances, se décline diversement selon ses enjeux religieux, sociétaux, mais aussi amoureux, dont nous pourrions également observer la prégnance. Tous trois trouvent un écho retentissant au sein des romans et autres productions littéraires rattachées à l'idéologie chrétienne ou courtoise, qui nous intéresseront en tant que miroirs explicites des règles de retenue et de bienséance que nous voulions circonscrire par le biais du vocabulaire qui sert à les formuler et des traités monastiques ou curiaux qui se consacrent à les théoriser.

PETIT MANUEL DE LA GARDE DES ÉMOTIONS ET SES DÉRIVES DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

L'*attemprance* que célèbre Brunet Latin fait l'objet de nombreux autres éloges chez les auteurs du Moyen Âge. C'est le cas de Christine de Pizan qui vante, dans un registre fort similaire à celui observé dans *Le Livre du Trésor*, les mérites de la tempérance :

Attrempance estoit aussi appellee deesse ; et pour ce que nostre corps humain est composé de diverses choses et doit estre attrempeé selon raison, peut estre figuré a l'orloge qui a plusieurs roes et mesures ; et toutefois ne valt rien l'or<lo>ge, s'il n'est attrempeé, semblablement non fait nostre corps humain, se attrempance ne l'ordonne¹⁵¹.

On retrouve les mêmes composantes corporelles, l'appel à la raison comme moteur de la mesure recommandée et surtout une valorisation explicite de cette qualité d'*attemprance*, non plus seulement qualifiée de *seingnorie* comme chez Brunet Latin¹⁵², mais même de *deesse*. La proximité des conditions de valorisation de l'*attemprance* en indique l'importance, d'un bout à l'autre du Moyen Âge jusqu'en ce début de xv^e siècle qui voit paraître l'*Epistre Othea*. La comparaison qu'introduit Christine de

151 Christine de Pizan, *op. cit.*, 2, l. 1-7, p. 202.

152 Pour rappel : Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 72, 1-2, p. 494, cité p. 116.

Pizan entre corps et horloge s'avère intéressante pour appuyer la nécessité absolue de réglementation de soi. Elle témoigne de l'entremêlement des univers de recommandation dans lesquels s'inscrit l'idéal d'*attemprance*. Elle paraît en effet faire écho à *L'orloge amoureux* de Jean Froissart dont Christine de Pizan s'inspire sans aucun doute¹⁵³. L'impératif de *garde* se conçoit ainsi à la lueur de logiques diverses, sociétale, amoureuse, ou religieuse avant tout. Elles induisent des traitements variables de cet appel général à la maîtrise des émotions, qu'il nous semble intéressant d'approcher pour mieux cerner toute la richesse de l'appel au contrôle de soi tel qu'il est inscrit dans la littérature narrative médiévale. Nous voudrions envisager les particularités qu'induisent ces trois dynamiques des *feeling rules* dans l'idéal de *garde* et les dérives qu'elles peuvent d'emblée entraîner. Nous aborderons de manière plus spécifique le jeu induit autour des émotions dans des œuvres qui se posent en réaction au *Roman de la Rose*, central dans nos analyses. Mais il nous est assez vite apparu que la norme appelait aussitôt le jeu, et c'est à travers ces premières manipulations que nous souhaitons à présent envisager les particularités qu'induisent ces trois dynamiques des *feeling rules* dans l'idéal de *garde* et les dérives qu'elles entraînent d'emblée, bien avant la mise en lumière accrue qu'en offrira Jean de Meun avec la figure de Faux Semblant.

LA GARDE COMME VERTU RELIGIEUSE : DE L'IDÉAL DU *REPOST*
À LA *PAPELARDIE*

L'historique que nous avons proposé en introduction de cette analyse révèle le rôle essentiel joué par l'idéologie chrétienne dans la mise en place de l'émotionologie médiévale. Avant d'en envisager la mise en scène dans une optique courtoise, essentielle dans les œuvres narratives qui nous intéresseront, nous voudrions insister sur la prégnance du code religieux dans la littérature qui s'en fait l'écho. Il nous paraît d'autant plus indispensable à appréhender que l'idéal courtois s'inspire dans une grande mesure des réflexions monastiques menées autour des émotions : « *Similarly, the control of emotions, which became a theme in the handbooks of proper social comportment for the upper strata of lay society in the latter Middle*

153 Nous reviendrons sur cette œuvre révélatrice du mouvement de mise en scène de la codification amoureuse.

*Ages, owes much to monastic discipline*¹⁵⁴ ». Fondé sur le souci de justifier une perception vertueuse de l'émotion, l'objectif de *garde* se comprend avant tout dans son optique religieuse, quelle que soit sa prégnance dans l'univers social. La notion même de gouvernement, ensuite devenue purement politique, trouve ses racines dans la tradition religieuse. Ainsi que le rappelle Michel Senellart, le *regimen* est d'abord conçu comme un instrument de discipline en vue du salut¹⁵⁵. Bien sûr, il s'agit là de deux univers bien distincts, répondant à des objectifs fort divers, qu'ils relèvent de l'ascèse monastique ou de la prudence stratégique typiquement aristocratique¹⁵⁶. La définition qu'offre Michel Senellart du *regimen* en est significative : c'est la recherche de proximité intérieure avec Dieu qui est visée dans la perspective religieuse, tandis que seul le lien entre hommes, dicté par une logique strictement extérieure, est considéré dans la pensée courtoise¹⁵⁷. Martin Aurell offre un excellent résumé de cette divergence entre normes religieuses et courtoises :

D'un côté, la règle recherche explicitement l'harmonie entre la vie intérieure du moine et son comportement extérieur, entre l'esprit et le corps, entre l'être et le paraître. De l'autre côté, le code courtois vous apprend plutôt à cacher vos sentiments, pensées et états d'âme derrière un masque, pour ne pas heurter votre prochain et pour donner une image de soi en accord avec les modèles aristocratiques de comportement au profit de votre bonne réputation¹⁵⁸.

Ainsi, si l'ascèse tend au contrôle de soi, c'est essentiellement dans un objectif de salut, d'harmonie nécessaire à l'élévation vers Dieu, tandis que la réglementation courtoise concerne fondamentalement la réputation, l'apparence livrée de soi non pas à Dieu d'ailleurs, mais à l'autre. Dans une autre perspective, Damien Boquet soutient que la recommandation de modération du corps, liée à cette dynamique ascétique, ne vise en rien le bien-être du corps qu'il conviendrait de préserver de l'épuisement provoqué par le déchaînement émotionnel¹⁵⁹, mais, bien au-delà, celui

154 L. K. Little, « Anger in monastic curses », dans *Anger's past. The social uses of an emotion in the Middle Ages*, dir. B. H. Rosenwein, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1998, p. 9-35, ici p. 33.

155 M. Senellart, *op. cit.*, p. 84.

156 P. von Moos, *op. cit.*, p. 131.

157 R. Schnell, *op. cit.*, p. 103.

158 M. Aurell, *op. cit.*, p. 329.

159 Pour rappel, par exemple : Aldebrandin de Sienna, *op. cit.*, l. 1-14, p. 31, cité p. 119.

de l'âme¹⁶⁰. Quelles que soient ces nuances, le discours monastique et les manuels courtois convergent autour d'un « idéal commun de maîtrise de soi, de mesure, de transparence et d'harmonie¹⁶¹ ». Il nous paraît dès lors opportun d'éclairer chacune des dynamiques de l'appel à la maîtrise de soi.

Guillaume de Diguleville témoigne, dans son ample *Livre du pèlerin de vie humaine*¹⁶², de l'importance accordée à la vertu de Tempérance dans le cheminement qu'est censé mener le vrai chrétien vers Dieu. Il en vante les bienfaits au gré de la description qu'il livre de l'armure de vertus offerte par Grâce-Dieu au pèlerin. Outre le *gambeson* de Patience, le haubergeon de Force, l'épée de Justice, le fourreau d'Humilité, le ceinturon de Persévérance et sa boucle de Constance, ou encore la targe de Prudence, le pèlerin se voit accorder le heaume de Tempérance. Il vient servir le combat indispensable contre les défauts des cinq sens, dans une compréhension toute sensorielle et corporelle de la tempérance. Il se montre en ceci tout à fait conforme aux logiques de la notion d'*attemprance*, selon son étiquette alors en usage¹⁶³. L'attention qu'il accorde aux actions du heaume révèle son importance. Selon trois zones de force spécifiques, il peut distinctivement lutter contre la folie et la vanité liées aux sens de l'ouïe, de la vue et de l'odorat grâce à la Tempérance à proprement parler ; contre la glotonnerie par le biais du combat que livre le gorgerin de Sobriété autour du sens du goût ; et par celui des gantelets de Continence à l'égard du toucher¹⁶⁴. Le choix du heaume pour symboliser cette vertu en particulier est évidemment symbolique de l'étendue de la protection qu'il se doit d'appliquer pour contrer les excès que peuvent comporter les cinq sens et le corps. Surtout, il fait état du rôle qui lui est accordé dans le parcours d'élévation vers Dieu dépeint au gré du *Livre du pèlerin de vie humaine*.

160 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 230.

161 C. Roussel, *op. cit.*, p. 6-7.

162 Nous aurons l'occasion de l'étudier de bien plus près dans la suite de nos analyses consacrées au corpus qui suit le texte, pivot dans notre compréhension du jeu des émotions, du *Roman de la Rose*, mais nous souhaitons déjà citer ce passage si significatif de l'idéal de garde.

163 Pour rappel : *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018 et *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cités p. 107.

164 Guillaume de Diguleville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. et trad. G. R. Edwards et P. Maupeu, Paris, Le Livre de Poche, 2015, v. 5 203-5 726 et particulièrement v. 5 379-5 520.

L'intégration de la tempérance parmi les qualités essentielles du bon chrétien ainsi armé contre tous les vices auxquels il doit faire face traverse la littérature médiévale. Elle se retrouve même dans le *Lancelot en Prose*, œuvre emblématique de l'esprit courtois, mais qui se prête aussi, au fil de la *Queste del saint Graal* en particulier, à la démonstration des idéaux chrétiens. Le premier volet de cet imposant cycle en prose illustre déjà l'importance conférée aux enjeux religieux de la mesure, au-delà de ceux, plus proprement chevaleresques, dont relève le parcours initiatique mené par Lancelot¹⁶⁵. Ils y trouvent une place d'autant plus intéressante qu'ils se voient confrontés à la violence des émotions mises en scène dans les aventures de la cour arthurienne. L'appel au contrôle de soi n'en intègre pas moins les idéaux qui y sont véhiculés : « Et neporquant, trop en porriez vos faire, car l'an doit en totes choses esgarder raison et mesure¹⁶⁶ ». Cette recommandation formelle s'adresse à Hélène de Benoïc qui pleure alors la perte de son mari décédé et de son fils disparu. Elle lui est délivrée par un moine qui, sans manquer de compréhension à l'égard de son deuil¹⁶⁷, insiste sur la mainmise que raison et mesure doivent conserver sur l'instance affective. La justification que le moine donne à ce besoin de *mesure* est très éclairante de la portée religieuse de cette prescription : « Et puis que vos iestes partie del siegle et avez pris abit de religion por amor Deu, il n'est pas honeste chose de faire duel en chascun leu, car vos devez plorer et les voz pechiez et les autrui, non mie veiant lo pueple, mais en vostre cloistre et au plus an repost que vos porroiz¹⁶⁸ ». C'est dans la sphère religieuse que se construit l'appel à la *mesure*, qui se définit comme l'expression privée des émotions, du moins hors de toute publicité pour le *pueple* qui ne peut assister à ce *duel*. Une répartition des lieux de manifestation émotionnelle se dessine de la sorte, entre la scène publique et l'intimité du cloître, doublée d'une répartition idéologique qui leur correspond. La recommandation du moine semble effectivement dédiée en particulier à ceux qui, comme Hélène

165 Nous y reviendrons d'ailleurs dans le courant de notre analyse des composantes courtoises de la *garde*, p. 155.

166 *Lancelot du Lac*, éd. E. Kennedy et trad. F. Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (2^e édition), chap. 10, f. 17d, p. 166.

167 *Ibid.*, juste auparavant : « “Dame, dame, fait li preuzdom, certes, il a assez raison en vostre duel, car assez et trop avez perdu, et non mie vos seulement, mais maintes autres genz qui i avront de granz dommages.” »

168 *Ibid.*

de Benoïc, ont *pris abit de religion*. L'écart posé avec le *siegle* laisse deviner une distinction entre univers monastique et séculier qui se concevrait aussi dans le cadre de la maîtrise émotionnelle. Le terme de *repost* paraît révélateur d'une dynamique spécifique des prescriptions émotionnelles au cœur du cloître qui exclut tout trouble, tout mouvement excessif. Il pose pour objectif explicite le calme et la stabilité, dans une perspective conforme aux efforts d'ascèse monastique. La tranquillité personnelle connaît peu d'influence dans les logiques émotionnelles de la sphère plus proprement courtoise. La confrontation que sous-entend le moine entre *siegle* et *cloistre* trouve écho dans les autres appels à la maîtrise des émotions que met en scène le *Lancelot en Prose*, nous y reviendrons.

Nous voudrions auparavant nous arrêter sur le personnage de Renart qui témoigne lui aussi de manière exemplaire, mais en creux pourrions-nous dire, de la portée religieuse de la codification émotionnelle. Emblème de la ruse, il démontre l'importance prise par les signes religieux qu'il détourne, ce qui reflète bien leur pouvoir symbolique. Sa si grande aptitude à dissimuler qu'il simule, lors de chacune de ses tromperies, pourrait en soi démontrer la prégnance du précepte de *garde*. Mais Renart mobilise surtout les enjeux de l'habit monastique, de la confession et de la pénitence, fondamentaux dans le système émotionnel religieux. Il permet ainsi de mettre en lumière la tension qui anime la codification émotionnelle entre contrôle et sincérité et qui peut ainsi faire éclater des signes supposés formels de l'investissement dévotionnel¹⁶⁹. Ce chapitre de nos réflexions visant justement à appréhender le basculement de la *garde* au jeu, il nous paraît pertinent de nous arrêter sur les décalages que nous pouvons déjà observer par le biais de la figure de Renart.

Renart se caractérise à la fois par sa sincérité et par sa facilité à manipuler ses émotions. Il fait montre ce faisant d'une grande capacité de contrôle de ses émotions, mais aussi de ses dérives, plus encore quand elles touchent aux émotions si investies de la dévotion religieuse. En symbole de l'*art de papelardie*¹⁷⁰, Renart figure les limites des signes émotionnels que les préceptes religieux sont supposés encadrer, non sans difficulté d'emblée en ce qui concerne la confession par exemple. Renart vient servir de modèle des confessions animées par la ruse qu'il

169 Nous aurons l'occasion de revenir sur l'importance des rituels religieux, dans lesquels peut aussi s'immiscer le jeu des émotions, tel qu'en témoigne Renart.

170 Une fois encore, voir au chapitre précédent : *Le Roman de Renart, op. cit.*, cité p. 66.

incarne. On a souligné l'importance de l'expression de la *confession Renart*, symptomatique de la fausseté qui contamine l'univers religieux¹⁷¹. Concomitante de la montée de la pratique confessionnelle encouragée par le concile de Latran IV, cette expression pose la question de sa sincérité, liée au repentir qu'elle se doit de porter. Bohdana Librová propose un historique de la problématique de la confession hypocrite érigée comme motif littéraire sous cette formule de « confession Renart ». Du *De Lupo* qui l'introduit déjà dans l'univers de la poésie satirique animalière à la fin du XI^e siècle au *Chevalier au Barisel*, l'expression de la *confession renart* irrigue la littérature. Elle témoigne de l'importance prise par ce personnage dans la dénonciation du vice d'hypocrisie, plus encore dans le cadre d'un rituel dont la sincérité fonde l'efficacité¹⁷².

La tradition animalière se veut riche en remises en question des pratiques dévotionnelles instituées avec Latran IV. Les satires de confession de Renart jouent avec tous les codes développés alors. Nous pouvons ainsi l'observer se prêter aux aveux, aux formules d'imploration, voire aux larmes de contrition recommandés, dans une mise en scène qui paraît sur cette base bien plus sincère. L'analyse que Jean Subrenat propose de l'ultime confession introduite dans la branche VIII du *Roman de Renart* témoigne du poids accordé à l'engagement émotionnel et corporel requis¹⁷³. Renart y mobilise un grand nombre de signes essentiels à l'efficacité du rituel, des genuflexions aux larmes, symptôme incontournable de la théorie contritionniste. On perçoit ainsi combien le repentir s'avère indispensable au processus de la confession, et plus encore à ses manifestations extérieures. Cette importance accordée aux implications corporelles de la dévotion déborde la seule question confessionnelle. Renart recourt également dans ce sens à une autre pratique spirituelle en plein essor : celle du culte des reliques. Désireux de se libérer de Roenel venu le quérir à la demande du roi Noble, le goupil invente un stratagème qui vise à convaincre son compagnon que le piège tendu dans les vignes devant eux est une relique précieuse, à embrasser pour

171 B. Librová, « Une contribution à la description lexicologique des locutions françaises médiévales : *Confession Renart* », *Études Romanes de Brno*, n° 26, 2005, p. 61-75.

172 Voir notamment le conte très éloquent de cette pratique dans le *Chevalier au Barisel*, qui cite d'ailleurs lui-même la formule de « confession Regnart ». *Le Chevalier au Barisel. Conte pieux du XIII^e siècle*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1955, v. 134.

173 *Ibid.*

bénéficier de ses bienfaits. Bien sûr, le pauvre berné est pris dans les lacets qui entourent la prétendue relique. C'est par tous les signes de dévotion attendus que Renart parvient à mettre en place sa supercherie :

Savez comment l'a deceü ?
 Quant l'enging a apperceü,
 Devant le laz qui iert tendus
 S'est mis Renart et estenduz
 A genoillons et merci crie
 Au creatour et si li prie
 Qu'il le gart des mains au gaignon
 Dant Roenel, son compaignon¹⁷⁴.

La narration n'hésite pas à éclairer le lien qui s'effectue entre la ruse de Renart et son exploitation des signes religieux. L'interrogation qui introduit le passage dénote bien la volonté explicative de cette logique trompeuse. Renart mêle les rituels corporels et verbaux de la dévotion, qui n'est certes pas nommée, mais clairement convoquée au gré de sa prosternation et de ses prières. L'ironie est notable : c'est la prière de Renart aux fausses reliques qui portera ses fruits, quand bien même son engagement dévotionnel n'est que feint. Par contraste, Roenel, qui croit aux mensonges de Renart et donc aux reliques supposées, n'est accompli en rien dans ses demandes de bienfaits. Cet épisode révèle tout le potentiel humoristique instillé autour des pratiques dévotionnelles, à l'efficacité et surtout à l'investissement émotionnel rendus ainsi problématiques.

L'efficacité démontrée ici par Renart caractérise bon nombre de ses stratagèmes et des manipulations émotionnelles qu'ils impliquent. Ce n'est d'ailleurs que dans ce type de visée intéressée que Renart mobilise les signes de dévotion. Ses confessions participent souvent du même souci de préservation : dans la branche I, Renart accepte de se confesser à Grimbert, messenger de la sentence que lui adresse le roi Noble, mais essentiellement en raison de sa peur de mourir¹⁷⁵. La branche VII offre un épisode plus explicite encore de ce type de confession intéressée. Craignant la noyade, Renart interpelle le milan Hubert pour se confesser à lui, avant de s'irriter de la condamnation de Hersant et de tenter de le

174 *Le Roman de Renart*, éd. J. Dufournet et A. Méline, Paris, Flammarion, 1985, t. 2, branche X, v. 389-396, p. 212.

175 *Ibid.*, t. 1, branche I, v. 1 017-1 104, p. 94.

croquer¹⁷⁶. Le milan ne s'y trompe pas et souligne toute la malhonnêteté de sa démarche :

« En qui se fiera l'en mes,
 Quant cil qui se fesoit confes
 Voloit son provoivre manger ?
 [...]
 Un traïtor qui por un oef
 Traïroit uit homes hu noef!
 C'est uns leres, uns losengiers
 Qui, por moi ores engignier,
 Se fist ainsi con beste morte.
 La male passions le torte!
 Di di avant, mal es baillis,
 Ja n'ieres mes espeneïs¹⁷⁷. »

L'accent semble mis sur la volonté de Renart, en accord avec celle qui devrait en effet soutenir la confession¹⁷⁸, dans une belle démonstration de la rupture que provoque ce désir de dévorer son confesseur avec le repentir attendu. Le rapprochement entre le fait d'être *confes* et celui de *manger* renforce la rupture opérée. Il souligne l'opposition établie entre l'élévation spirituelle de la confession et le bas-ventre, seul souci bassement matériel de Renart, animé uniquement de sa colère à l'encontre du milan et de sa faim, caractéristique tout au long de ses aventures. Le milan dénonce alors la tromperie du goupil en exploitant tous les motifs habituels en la matière : le proverbe du traître dans lequel la rime met en contraste la bassesse du prétexte de trahison avec la portée de celle-ci, l'accusation de voleur, mais surtout de *losengier*, archétype du trompeur craint et vilipendé dans toute la littérature courtoise. Sa condamnation est à la hauteur de son hypocrisie, que Humbert saisit dans toute son ampleur. L'emphase mise dans cette critique illustre la gravité de la tromperie de Renart en jouant sur les signes religieux et en trahissant le pacte supposé s'établir entre le *confés* et son *provoivre*. Davantage que cette confession abusive, c'est même la fausse posture de mort qu'il critique, en écho probable à l'une des autres ruses bien

176 *Ibid.*, t. 2, branche VII, v. 309-798, p. 24-48.

177 *Ibid.*, t. 2, branche VII, v. 777-798, p. 48.

178 Nous aurons l'occasion d'examiner plus en détails les critères et impératifs de la confession dans la suite de nos analyses.

connues de Renart. L'immobilité de la *beste morte* que simule Renart peut elle-même faire écho à l'idéal du *repost* recommandé à Hélène de Benoïc, de manière révélatrice du décalage opéré dans l'émotionologie religieuse. Tous ces épisodes de l'univers renardien illustrent l'importance des recommandations émotionnelles dans l'univers religieux, mais aussi les débordements auxquels elles peuvent conduire, de par le pouvoir symbolique qui leur est accordé. De l'emphase de la *garde* à la maîtrise de soi symptomatique de la ruse de Renart et à sa mobilisation de nombreux indices dévotionnels, la frontière paraît ténue, selon la mise en scène explicite qu'en donnent les œuvres narratives.

De telles ruptures des codes émotionnels de la dévotion appelaient bien sûr une réaction. Émergent ainsi, en parallèle des démonstrations explicites de la ruse qui peut s'immiscer dans l'émotionologie religieuse, des appels à son respect le plus strict, sans aucune forme d'ambiguïté. Plus encore, la *garde* émotionnelle se trouve associée à une forme de sincérité. Le roman de la *Queste del Saint Graal*, représentatif de la portée religieuse instillée dans la littérature narrative, propose ainsi une dénégation totale de l'hypocrisie. Presqu'aucune occurrence de manipulation des apparences n'apparaît au gré de ce long épisode du cycle en prose du *Lancelot Graal*. Il est d'ailleurs révélateur que l'un des rares recours à la dissimulation des émotions ne puisse se contenter de la maîtrise de l'apparence, visiblement insuffisante à endiguer le flot d'émotions dépeint. Le roman nous présente en effet la reine Guenièvre accablée par le chagrin à la nouvelle du départ des chevaliers pour la quête du Graal : « ele comença a fere si grant duel com s'ele veist mort toz ses amis, et por ce que l'en ne s'aperceust coment ele en estoit corrocié, entra ele en sa chambre, si se lessa chooir en [son] lit¹⁷⁹ ». Animée par le souci, habituel, de ne laisser percevoir son émotion en public, la reine ne peut cependant retrancher sa tristesse que derrière les murs de sa chambre, là où aurait dans d'autres cas suffi la dissimulation de son état d'âme. Cas isolé lié à la force de l'émotion à contenir ou emblème d'une idéologie refusant la feintise même dans sa dimension de maîtrise courtoise, ce passage correspond à un projet plus vaste dans la *Queste del Saint Graal*. D'une portée symbolique essentielle, le rêve de Gauvain correspond tout

179 *La Queste del Saint Graal*, éd. F. Bogdanow et trad. A. Berrie, Paris, Le Livre de Poche, 2006, 27, l. 19-22.

à fait à cette logique du refus ou de l'impossibilité de la dissimulation en dépeignant l'incapacité des taureaux tachetés, métaphore des chevaliers de la quête non-élus, à cacher en eux leur vice : « par lor luxure et lor orgoil sont cheoit en pechié mortel si durement que lor pechié ne se puent tapir dedenz els, ainz les covient aparoir par defors, si qu'il en sont tachié et ort et mauvés si com li torel estoient¹⁸⁰ ». Péché ou émotion – parfois intimement entremêlés dans la conception médiévale – ne paraissent pouvoir se camoufler au sein de ce roman de la rédemption, mais surtout de l'élection divine. Semble ainsi se réinstaurer, au gré de cette littérature à tendance religieuse, la concordance entre intérieur et extérieur, au nom d'un recentrement vers Dieu duquel l'homme ne peut se cacher.

Les Miracles Nostre Dame de Gautier de Coinci illustrent à merveille toute l'importance accordée aux manifestations émotionnelles au cœur de ce rapport entre intérieur et extérieur à la fois souligné, pour répondre aux enjeux de bonne *garde* et de *repost*, et problématisé dans la perspective religieuse. À la croisée de ses objectifs édifiants et narratifs, ce recueil de littérature mariale promeut l'adéquation entre *homo interior* et *homo exterior* dans le plaidoyer que Gautier de Coinci livre pour la sincérité de la foi. Il ne manque pas pour autant de louer la dimension affective et même corporelle de la pratique spirituelle. Il répète à l'envi l'importance des gestes dévotionnels, de la genuflection ou de la prosternation surtout, mais aussi du signe de croix par exemple. Le célèbre *Miracle de Théophile* joue dans ce sens du motif bien connu de la défense offerte par la foi contre l'ennemi. Il met en scène son héros qui se voit interdire de se signer, tout comme d'appeler à l'aide de Notre Dame, lors de sa rencontre avec le Diable¹⁸¹. En la proscrivant, le Juif témoigne de la force de protection reconnue à la prière. C'est donc déjà en creux que se construit le pouvoir accordé aux manifestations de la dévotion, vantées pour leur efficacité tout au long du recueil.

Gautier de Coinci fonde donc ses recommandations sur ces critères de visibilité de la prière, mais sans se départir du fondement émotionnel.

180 *Ibid.*, 191, l. 19-23.

181 « N'aiez doutance ne peeur, / Fait li giux, por choze qu'oiez / Ne por merveille que tu voiez. / Ne te saingne por nule rien, / Car te commant et deffen bien, / Ne por rien nule qui t'apere / Ne reclaimme Dieu ne sa mere. » Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. F. Koenig, Genève, Droz, 1970, t. 1, I, M. 10, v. 304-310.

La valeur accordée aux apparences des émotions n'a d'égal que les précautions dont elles sont entourées, mais surtout que l'emphase portée avant tout sur la réalité qu'elles doivent refléter. Il s'appesantit autant sur cette exigence que sur celle de l'investissement corporel de la dévotion, comme en témoigne ce passage tiré du miracle *D'un clerc* :

Nus ne puet faire fin douteuse,
 Soit clers, soit lais, soit honz, soit fame,
 Qui de fin cuer aint Nostre Dame.
 Tuit cil qui l'aimment de cuer fin
 De finer de tres fine fin
 De Dieu ont chartre et previlege¹⁸².

Selon un jeu stylistique qu'il aime déployer, Gautier souligne l'association entre la finesse de l'amour porté à Notre Dame et la bonne fin ainsi promise à celles et ceux qui le ressentent. La collusion sémantique est mise en valeur par l'*annominatio* en « fin », répété à six reprises sur ces quelques vers. L'enjeu central de la dévotion mariale se situerait ainsi non dans la mise en place des gestes et signes requis, mais bien dans son investissement émotionnel. La reprise de la formule *de cuer fin* explicite ce critère fondamental de l'authenticité de l'amour, selon une insistance courante sur ce motif du cœur sincère. Gautier de Coinci se distancie ainsi d'un ritualisme strict et prône plutôt une attitude affective de confiance, dans laquelle prévaut l'intention, quelle que soit le rôle qu'il reconnaisse aux gestes¹⁸³. Sa démarche s'éclaire bien sûr à la lueur des suspensions qui continuent d'entourer les manifestations physiques et de l'insistance dès lors nécessaire sur la sincérité de cette expression. Mais plus encore, elle se conçoit dans le rapport à Dieu que Gautier de Coinci favorise sur tout autre. La définition de la sincérité et son obligation doivent beaucoup à sa compréhension divine. L'homme vrai l'est en effet vis-à-vis du Seigneur avant tout, ce qui renforce bien sûr cet impératif. Le miracle *De l'empeiris qui garda sa chasteté contre mout de temptations* valorise dans ce sens la sincérité du cœur de l'héroïne. Accusée de se dissimuler et de tromper son monde par un prétendant éconduit et piqué dans son

182 *Ibid.*, t. 4, II, M. 29, v. 520-525.

183 J.-L. Benoit, « La bonne mort dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci et *Le Gracial* d'Adgar », dans *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, dir. J.-F. Kosta-Théfaine, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 193-217, ici p. 207-208.

orgueil, la jeune femme se défend en soulignant que ses pensées n'ont pas à être connues de quiconque, puisqu'elles le sont de Dieu :

« Sire, fait ele, mes pensez
 Seit Diex mout mielz que nus ne face :
 Diex voit ou cuer, hons en la face ;
 Diex voit le cuer, le vis li hom¹⁸⁴. »

La supériorité divine est mise en exergue dans une comparaison explicite, renforcée par la rime, avec la *face* à laquelle l'homme peut seulement avoir accès en contraste. Le parallélisme, seulement nuancé par la construction du verbe *voir*, insiste, de manière presque superflue ainsi, sur cette distinction entre Dieu et les hommes. Il permet aussi de mettre en lumière le caractère limité du seul accès possible à l'intériorité pour l'homme, restreint aux apparences. La seule variation entre ces deux vers repose en effet, au-delà du chiasme, sur la qualification du visage, comme pour mieux souligner, par cette diversité tout apparente, l'irréductibilité de tout autre voie d'accès. Il s'agit là d'un argument essentiel de la prudence conservée à l'encontre des émotions, auxquelles l'homme n'a accès que par leur apparence. Et s'il va de soi que l'appréciation de la dévotion manifestée demeure au final dans les mains de Dieu, juge omniscient et seul valable, il n'en demeure pas moins compliqué pour les prêtres de savoir comment évaluer l'engagement affectif requis dans la pratique dévotionnelle. C'est pourquoi, davantage que de souligner l'importance du cœur sincèrement investi, Gautier de Coinci, en écho aux théologiens de son temps, en condamne l'absence, et l'hypocrisie qu'elle suppose¹⁸⁵.

La crainte qu'inspire l'irréductibilité de l'accès à l'intériorité cause chez Gautier de Coinci un souci de dénonciation important de la rupture du lien entre cœur et apparence. Tout autant investi dans la promotion du culte marial que dans la critique de ses opposants, il se consacre volontiers à la satire des clercs hypocrites. La portée satirique de ses miracles se concentre en effet avant tout sur les membres du clergé, eux qui se doivent justement d'offrir un exemple à imiter¹⁸⁶. Il rejoint ainsi la

184 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 3, II, ch. 9, v. 1 478-1 481.

185 *Le Chevalier au Barisel* déjà évoqué offre un exemple éclatant de l'importance conférée à l'investissement émotionnel au sein du rituel de pénitence. Voir par exemple *Le Chevalier au Barisel*, *op. cit.*, v. 780-782.

186 J.-L. Benoit, *Introduction à Cinq miracles de Notre-Dame*, Paris, Champion, 2007, p. 37.

logique de visibilité qui infiltre l'univers religieux et la pratique pastorale en particulier¹⁸⁷. Moins que tout autre, les moines ne peuvent mettre en péril l'interprétation des gestes et rituels développés dans la pratique dévotionnelle. Gautier de Coinci condamne l'hypocrisie et la vilénie des « pappelart » au gré d'une longue diatribe dans le miracle *D'un archevesque qui fu a Tholete*¹⁸⁸. Introduite en *queue* du miracle, cette critique, portée avec l'emphase et la colère coutumières de Gautier de Coinci, met en lumière, selon tout le champ sémantique de la tromperie, le « barat », la « gille » de ceux qui « tout sont faus et bon se font » et s'assurent ainsi que tous soient « deceü¹⁸⁹ ». Le chiasme renforce l'opposition entre la bonté prétendue et la fausseté avérée de ces hypocrites. Surtout, leur tort est souligné par le rapprochement entre la *gille* et « l'Évangille » qui fonctionne comme autorité de leur condamnation¹⁹⁰. Plus loin, Gautier de Coinci met encore en exergue cette opposition entre leurs « samblans » et leur « dedens ». La rime vient ainsi marquer le contraste, par sa sonorité même, entre cœur et apparence¹⁹¹. Il dénonce ces *samblans* d'apparence seulement « esperiteus », en opposant, à la rime, les « faces maigres et amorties » et leur *dedens* « tout plain d'orties¹⁹² ». La manipulation de l'extérieur est bien mise en lumière : la « symple chiere » est « faite » plutôt que simplement affichée, selon une forme d'art de la ruse révélée par le verbe « savoir¹⁹³ ». La ruse dont Gautier blâme ces hypocrites est explicite : la répétition de l'adjectif *esperitel* indique l'orientation de cette critique¹⁹⁴. L'opposition renforcée au fil de ce passage entre le *semblant* et le *dedans* se concentre donc sur l'émotion centrale de la vie religieuse, celle qui relève de l'investissement spirituel requis. L'accusation de *pappelart* vient confirmer cette orientation. Gautier redouble, et même triple, sur

187 D. G. Denery II, *Seeing and Being Seen in the Late Medieval World : Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 28.

188 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 157-1 200, surtout v. 1 198.

189 *Ibid.*, v. 1 158-1 162.

190 *Ibid.*, v. 1 159-1 160.

191 *Ibid.*, v. 1 182-1 184.

192 *Ibid.*

193 L'emphase mise sur le verbe *faire* pourrait rapprocher la réflexion de Gautier de Coinci de celle que formalisera Thomas d'Aquin sur le mensonge. Sa définition élargie dénonce en effet autant la rupture entre pensée et parole qu'entre pensée et acte, mis en lumière ici par ce verbe d'action. Voir Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 110, a. 1, s. 2, que nous citerons p. 441.

194 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11.

cette base le rapport d'opposition déjà introduit entre le *semblant* et le *dedens*, cette fois entre le « devant » et le « derriere », repris deux fois sur deux vers, mais aussi entre le « noir » et le « bai¹⁹⁵ ». La multiplication des contrastes que cultive Gautier de Coinci permet de mieux mettre en lumière l'importance de la rupture qu'ils impliquent et de la fausseté qu'ils véhiculent. La gravité de cette tromperie est révélée par le terme même de *pappelart*, et par la concentration religieuse qu'il induit, mais aussi par son ampleur, elle qui touche donc l'ensemble du « monde¹⁹⁶ ». Le danger que comporte l'hypocrisie spirituelle ne pourrait être plus explicite, dépeint dans toute sa diversité d'apparences possibles, de couleurs, de gestes ou d'implications corporelles. La diatribe se poursuit contre ces *pappelards* qui « dyable keuvent quanqu'il ponent », géniteurs de l'« Antecris » et pires « traïteur » même que « Caïm¹⁹⁷ ». Cette condamnation explicite joue des débordements de l'émotionologie. Il est en effet intéressant de noter que le tort reproché aux envoyés du Malin est qu'ils « lor grant malice coevrent¹⁹⁸ », un impératif souvent répété à l'envi dans les manuels de comportement amoureux ou courtois. Il est également frappant de voir apparaître une référence à la médiance¹⁹⁹, nœud des accusations de tromperie dans le registre amoureux, nous le verrons²⁰⁰. Cet entremêlement des atteintes aux sphères émotionnelles religieuses et amoureuses se concentre de manière significative sur l'opposition entre cœur et apparence. Dans ce cadre de dénonciation de

195 *Ibid.*, v. 1 198-1 200. Jean de Meun jouera lui aussi de ce contraste entre intérieur et extérieur fondé sur une opposition de couleurs dans la description de Faux Semblant (« Et li lierres enz en la place / qui de traïson ot la face, / blanche dehors, dedenz nergie, ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 12 015-12 017, que nous citerons p. 306). La simplicité affichée semble elle aussi offrir un canon de la dénonciation de la *papelardie*, elle revient dans le portrait qu'en dresse Guillaume de Lorris (*ibid.*, v. 407-417, voir p. 257), mais aussi dans la justification que donne Faux Semblant de sa dissimulation sous l'habit religieux (*ibid.*, v. 11 010-11 026, cité p. 260).

196 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 198.

197 *Ibid.*, v. 1 290, v. 1 291 et v. 1 301. Jean de Meun associera aussi ainsi Faux Semblant à l'Antéchrist dans un passage marquant de la critique portée contre les Frères Mendiants : « Je sui des vallez antecrist ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717, cité p. 250.

198 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 306.

199 *Ibid.*, v. 1 298 et v. 1 303.

200 Nous avons vu et verrons encore l'insistance portée sur leur menace dans la justification donnée des propres manipulations émotionnelles des amants.

l'hypocrisie émotionnelle, le cœur ne peut qu'être sombre, par contraste avec le « cler saÿm » qui le dissimule²⁰¹. La critique se fait plus subtile ainsi, au cœur de ce réseau biblique, mais aussi littéraire courtois. Gautier de Coinci démontre ainsi sa maîtrise parfaite des codes littéraires qu'il s'ingénie à détourner. C'est d'ailleurs aussi en référence à Renart que se construisent ses critiques des « begins » et « pappelars », « qui plus sei[en]t gille que Renards²⁰² ». Gautier de Coinci décrit ainsi le décalage entre apparences et actions, au gré de jeux phonétiques et de parallélismes révélateurs de sa dénonciation. La rime équivoquée entre celui qui « vielt c'on le tiegne por parfait » et le « fait » qu'il ne fait justement pas, puisqu'il se contente de la seule « contenance », en est révélatrice²⁰³. Gautier de Coinci s'ingénie à souligner la malignité de telles manipulations aussitôt qu'elles rompent le rapport de concordance avec le cœur. Pour mieux la mettre en exergue, il actualise cette opposition au sein de celle dont il joue aussi entre orgueil et humilité, qui en renforce bien sûr encore le vice. Pour clore son *Miracle de Théophile*, il insiste autant sur la critique de l'orgueil que sur le conflit entre « cuer » et « face », voire « robe » ou « habit » – dans une belle démonstration de l'importance que prend la problématique vestimentaire dans ce débat autour des apparences –, « dedans » et « semblant », mais même aussi entre « defors » et « cors²⁰⁴ ». Le lien entre habit et orgueil est bien dénoncé, ne serait-ce que par la critique du « si vil habit / ou a la fois orgiuelz n'abit²⁰⁵ », mais aussi dans la dynamique dissimulatrice de l'orgueil, qui « assez sovent se mucé²⁰⁶ ». Au fil d'une véritable accumulation de parallélismes, Gautier de Coinci met en lumière, dans la construction syntaxique même de sa critique, le contraste entre humilité et orgueil,

201 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 302.

202 *Ibid.*, v. 1 403-1 404. Jean de Meun se servira d'ailleurs aussi de cette association entre Renart et les *pappelars* au gré d'une rime célèbre : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 527-11 528, cité p. 254.

203 *Ibid.*, v. 1 405-1 406. La collusion avec les réflexions que Thomas d'Aquin mettra ensuite en exergue paraît explicite à ce niveau : la manipulation des actions, celle des gestes qui sont seulement affichés, en contradiction avec les actions réelles, semble dès lors aussi critiquée que celle des paroles (voir Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 110, a. 1, s. 2, que nous citerons p. 441).

204 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 1, I, M. 10, v. 1 849-1 884, en particulier v. 1 859-1 860, v. 1 863-1 864, v. 1 873-1 874, v. 1 867-1 868 et v. 1 853-1 854.

205 *Ibid.*, v. 1 883-1 884.

206 *Ibid.*, v. 1 875.

péché originel et capital des *pappelards*. Dans ce contexte, seule la face s'avère positive, le cœur étant systématiquement associé à la félonie, à la noirceur aussitôt qu'est révélé son lien avec l'orgueil. Le fondement de cette critique est explicite : « il estevoit par estevoir / humelité de cuer movoir²⁰⁷ » ; l'humilité doit résider dans le cœur, sous peine que ne s'opère cette inversion. Cette qualité religieuse essentielle étant dès lors rangée du côté des seules apparences, le cœur ne peut être que négativement connoté. La dimension religieuse de cette critique est une fois de plus évidente, les références aux habits monastiques sont nombreuses tout au long du passage, de la « chape noire » à la « aspre haire » en passant par le « voile », l'« habit réguler », en-dehors des qualifications de « pappelart » et de « marmite²⁰⁸ ». L'association tissée avec l'orgueil exacerbe le défaut de l'hypocrisie en le combinant au premier des péchés capitaux²⁰⁹. Elle détermine l'intention, indubitablement condamnable, de l'hypocrisie, qui dissimule l'orgueil ainsi logé dans le cœur. Toute l'insistance mise sur l'opposition entre cœur et apparence et entre orgueil et humilité paraît éclairer ce rapprochement entre l'orgueil et le cœur.

Dans une belle démonstration de l'importance de ce critère d'évaluation dans l'émotionologie religieuse, l'intention peut également justifier le jeu émotionnel qui relève de la bonne *garde*. Si Gautier de Coinci prêche pour la sincérité, il n'oublie pas pour autant l'enjeu de la maîtrise des émotions et il reconnaît à l'occasion l'utilité de la dissimulation. Dans

207 *Ibid.*, v. 1 851-1 852.

208 *Ibid.*, v. 1 866, v. 1 861, v. 1 878, v. 1 873, v. 1 876 et v. 1 869. La place accordée à l'habit dans cette dénonciation des pratiques dissimulatrices se révèle dans l'accumulation des références qu'y propose Gautier de Coinci. Elle gagnera tout autant en importance, la plupart de ces références irriguant les épisodes de dénonciation de l'hypocrisie. Le *voile* se retrouve au cœur de la définition même de Fauvel (*Le Roman de Fauvel*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2012, v. 229-242, que nous citerons p. 454), la *haire* dans l'opposition aux actions vides du sens que serait censé investir cet habit dans le *Liber Fortunae* (*Liber Fortunae*, éd. J. L. Grigsby, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1967, v. 794-828, que nous citerons p. 477). Quant au vice de *pappelardie* et aux apparences de *marmite*, elles se trouveront incarnées dans l'Image de Guillaume de Lorris (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 407-417, déjà évoqué ci-dessus p. 142).

209 Pareille association, si elle s'avère fort significative et influente, ne va pas pour autant de soi. Hélinand de Froidmont, certes inscrit dans une dynamique satirique autre que celle de Gautier de Coinci, mais à la même époque environ, se concentre davantage sur les vices d'orgueil et d'avarice que d'hypocrisie. Cela nous paraît justifier l'intérêt que nous avons trouvé à interroger l'œuvre de Gautier de Coinci, révélatrice d'une concentration sur la critique hypocrite avant même que ne survienne l'ombre de Faux Semblant.

le miracle *D'un clerc*, il n'introduit aucune condamnation du *bel semblant* du jeune marié qui camoufle sa prise de conscience et sa souffrance :

De la chapele mout tost ist
 Et a ses noces s'en revient.
 Pour ce que faire li convient,
 Biau samblant fait et bele chiere.
 D'or en avant n'a il point chiere
 Ne la feste ne l'asamblee.
 Par bel samblant leur a emblee
 La volenté de son corage²¹⁰.

Dédié à l'amour de la Vierge avant d'oublier sa promesse devant sa belle fiancée, le clerc reçoit la visite de Notre Dame, venue le sermonner pour sa trahison. Sa réaction est immédiate, en symbole de sa dévotion originale saluée par la Vierge qui prend pour cela l'initiative de cette apparition. Ce qui se dessine dans ce miracle, c'est donc l'opposition entre deux types d'amour. Le parallélisme qui s'instaure, dans les deux premiers vers de cette citation, entre la chapelle et les noces souligne le contraste entre les deux univers amoureux et religieux, mais surtout entre ces deux formes d'amour, pour la dame ou pour Notre Dame²¹¹. Ici, c'est le vœu à Notre Dame qui est rompu pour la jeune fille, ce qui suscite le souci de garder secrète, du moins discrète, la prise de conscience du jeune clerc. Une fois de plus, on peut observer le jeu mené par Gautier de Coinci sur la tradition littéraire courtoise. Mais la tendance n'est pas tant à la réorientation qu'à l'entremêlement ici. Si Gautier de Coinci tient à valoriser l'amour marial avant tout, ce n'est pas au détriment de toute logique courtoise pour autant. Avec le retour sur la scène sociale des noces se marque le poids des codes qui y sont liés. Ainsi, le clerc se prête à la simulation d'un *biau samblant* qui vise à camoufler son affliction d'avoir déçu Notre Dame. À trois reprises, Gautier de Coinci insiste sur la manipulation opérée, comme pour mieux la mettre en lumière, mais aussi peut-être, par la répétition de l'adjectif *bel*, pour mieux défendre

210 Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 4, II, M. 29, v. 326-333.

211 Pareille tension entre amour et chapelle peut faire écho à celle que dessinait aussi le *Lai de Désiré*. Le même schéma s'y trouvait inversé : le jeune homme trahissait le serment fait à sa dame en dévoilant le secret de leur amour à un moine. Voir *Lai de Désiré*, dans *Lais Bretons (XI^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. N. Koble et M. Ségué, Paris, Champion, 2011, p. 638-695.

son caractère acceptable. Bien loin des critiques adressées aux *pappelards* et autres faux dévots, Gautier de Coinci ne connote que positivement ce jeu d'apparences. Il l'associe en outre à la formule de convenance, tout à fait usuelle dans le cadre courtois, dans une autre démonstration de sa connaissance parfaite de ces codes. Le rapprochement, à la rime, des homophones *chiere-chiere* est également révélatrice de cette dynamique d'approbation. La *chiere* manifestée par le clerc se confond de la sorte avec son mépris de la fête et du monde, en amorce de sa décision d'en revenir au seul amour de la Vierge. Si Gautier de Coinci distille donc son accord face à cette simulation, il n'est pas moins question de rupture entre cœur et apparence pour autant. Le vers qui clôture ce passage atteste la place qu'occupent une fois encore le cœur et l'intention, en contraste avec les *semblants* affichés. Mais au contraire des noirs desseins des hypocrites, la *volenté* qui anime le jeune homme ne doit pas être blâmée ici puisqu'elle relève de l'amour marial. La nuance esquissée entre ces divers cas de figure s'éclaire donc à l'aune de ce critère intentionnel et de l'objet de la dissimulation, l'orgueil dans un cas, l'amour de la Vierge dans l'autre²¹². C'est autour de l'axe orgueil-humilité que paraît se fonder l'évaluation des manipulations des apparences et de l'intention qu'il inscrit au cœur de celles-ci. Il éclaire en tout cas le renversement de la condamnation des orgueilleux hypocrites à l'éloge du sacristain qui se dissimule par humilité, selon des nuances de grand intérêt. Les *Miracles* de Gautier de Coinci témoignent ainsi de la tension entre maîtrise émotionnelle à louer et ruse à dénoncer, et de la diversité des critères qui peuvent justifier, ou non, la manipulation des semblants émotionnels, qui entremêlent toutes les dynamiques des *feeling rules*.

212 Le miracle *Du sacrestain que Nostre Dame visita* est lui aussi représentatif de cette dynamique de justification. Gautier de Coinci y oppose, dans un univers uniquement religieux ici, les chants hauts du couvent et les larmes discrètes, et tendres, du sacristain, jouant ainsi de la valorisation de la tendresse dans l'investissement dévotionnel. Voir Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 3, I, M. 31, v. 189-191.

LA GARDE COMME VERTU CURIALE : CRAINTE DE LA DÉMESURE ET *ELEGENTIA MORUM*²¹³

Parfois bien loin de ses origines religieuses, l'objectif de maintien de soi connaît une orientation particulière au sein de la littérature courtoise et à la cour qu'elle met en scène. La plupart des occurrences que nous pouvons y trouver d'appels au contrôle et à la mesure s'inscrivent en effet dans une logique profondément extérieure, dont témoignaient déjà dans une certaine mesure les extraits cités pour illustrer l'idéal du *repost* et ses dérivés dans la sphère religieuse. Dans la veine courtoise, le maintien de soi relève d'un souci de la réputation et de l'image de soi renvoyée en société, essentiel dans la société médiévale dite de l'honneur²¹⁴. En effet, la vie aristocratique favorise grandement cette dynamique de maîtrise de soi et de stylisation émotionnelle²¹⁵. C. Stephen Jaeger a bien mis en exergue cette caractéristique de la culture de cour, qui tend à l'esthétisation des manières. Il résume son ambition fondamentale comme un raffinement intense centré sur l'émotion²¹⁶. La courtoisie se définirait ainsi comme le sommaire des qualités sociales rendant les hommes et les femmes agréables, dont l'*elegantia morum* constitue la clé de voûte²¹⁷. C'est dans cette optique que se conçoit l'intégration de l'idéal de mesure au sein de l'univers courtois, autour de cet objectif de contenance et de convenance de l'apparence : « *The assimilation of curialitas to elegantia morum was, from the perspective of the history of ideas, made possible across the bridge of kalokagathia; external refinements and scrupulousness of manners are insigna virtutum; the refinement of the outer man mirrors the well-ordered inner life*²¹⁸ ». S'élabore, oscillant entre concepts éthiques et sociaux, ce que C. Stephen Jaeger nomme la « *poetics of conduct*²¹⁹ ». Elle se fonde sur une discipline purement sociale qui vise la manifestation extérieure de la vertu intérieure²²⁰. La maîtrise vient assurer un objectif de cohésion sociale que toute forme d'excès mettrait en péril :

213 La formule est de C. Stephen Jaeger : C. S. Jaeger, *op. cit.*, p. 174, que nous citons plus bas.

214 Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 11 ou p. 48 par exemple, cité p. 71.

215 B. H. Rosenwein, « Pouvoir et passion », *op. cit.*, p. 1285-1286.

216 C. S. Jaeger, *op. cit.*, p. 13.

217 *Ibid.*, p. 158.

218 *Ibid.*, p. 174.

219 *Ibid.*, p. 14.

220 *Ibid.*, p. 127.

« la courtoisie se charge de policer tout abandon de la mesure, envisagé comme source potentielle de dérèglement, afin de préserver le groupe de toute transgression de règles qu'elle maintient vaille que vaille²²¹ ». On assiste à une spécification sociale de l'idéal de mesure, jusqu'alors essentiellement éthique. La donnée morale de cet appel au maintien de soi ne disparaît pas pour autant, mais, au-delà du souci du corps relevé dans les régimes de santé ou de celui de la progression vertueuse vers Dieu, on voit émerger celui d'une autre instance essentielle de la vie médiévale : celui de la société et de sa cohésion.

La volonté de stylisation de l'émotion répond aussi le plus souvent à un objectif d'exemplarité en société²²², à la source d'un véritable répertoire émotionnel tissé dans les normes sociales et curiales²²³. Barbara H. Rosenwein résume avec clarté cette composante essentielle de l'émotionologie médiévale : « *Emotional schemas are the internal representation of social norms or rules*²²⁴ ». L'émotion s'incarne ainsi comme la matière même de la relation sociale, voire comme son moyen d'expression en soi²²⁵. En parallèle de l'idéal du juste milieu, l'émotion se construit comme un objet à la fois rhétorique et éthique exprimant par essence la place sociale de celui qui la manifeste²²⁶. L'énoncé émotionnel ne peut dès lors se concevoir qu'en tant qu'acte social²²⁷, ce qui confère une dimension proprement ontologique à cette recommandation de *garde* qui imprègne les manuels de comportement et les œuvres qui s'en font l'écho. Ce modèle de contrôle de soi trouve donc sa justification directement au sein d'un idéal de paraître social qui dicte le respect des règles de décence établies par la société²²⁸.

Le roi Arthur témoigne de cette exigence de retenue bienséante envisagée comme un moyen de préservation de l'espace social. Plus que tout autre, en accord avec les injonctions des *miroirs aux princes*²²⁹,

221 D. LARGOGETTE, « Mots doux et insultes en moyen français, de la politesse à la transgression », dans *Aimer, haïr, menacer, flatter*, *op. cit.*, p. 113-139, ici p. 113.

222 M. GUAY, *op. cit.*, p. 98.

223 *Ibid.*, p. 111.

224 B. H. ROSENWEIN, « Controlling Paradigms », dans *Anger's past*, *op. cit.*, p. 233-247, ici p. 233.

225 D. BOQUET et P. NAGY, *op. cit.*, p. 77.

226 *Ibid.*

227 D. BOQUET et P. NAGY, « L'historien et les émotions en politique : entre science et citoyenneté », dans *Politiques des émotions au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 5-30, ici p. 14.

228 P. VON MOOS, *op. cit.*, p. 139.

229 Pour rappel : *Li livres du gouvernement des rois*, *op. cit.*, III, II, l. 22-31, p. 97, cité p. 115.

il doit faire preuve de sa capacité à se gouverner pour manifester celle à gouverner les autres. Au cœur de l'épisode de la fausse Guenièvre, il se voit confronté à la difficulté de maîtriser ses émotions en regard des normes courtoises. Si la disparition de l'usurpatrice ramène l'harmonie à la cour, elle affecte néanmoins son souverain, qui s'y était attaché. Quoique rasséréiné par cette stabilité retrouvée, il peine à ne pas y porter lui-même atteinte en manifestant un deuil inconvenant. Il est en effet décrit n'avoir « pas oublié le *doel* de l'autre, mais il s'efforça de bel semblant faire *por ses genz*²³⁰ ». Particulièrement soumis à la publicité, comme tous les rois²³¹, Arthur ne peut se permettre de laisser apparaître ses émotions, moins encore dans ce cas où il pleure celle qui a failli ravir la place de sa véritable épouse. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce passage, pour envisager le conflit qu'il met en scène entre les normes courtoises et l'intensité de l'émotion amoureuse éprouvée par Arthur²³². Mais nous voudrions surtout insister ici sur l'objectif poursuivi par Arthur au gré de ses efforts de maîtrise émotionnelle. Il ne relève pas de la retenue morale absolue, mais de celle qu'il doit assurer *por ses genz*, conformément aux attentes qui pèsent sur les souverains : « La dimension publique engage le prince dans une action politique forcément maîtrisée, forcément réglée, forcément maquillée²³³ ». La maîtrise prend volontiers la forme d'un maquillage selon sa tendance avant tout corporelle que nous avons pu souligner. Ainsi, les efforts d'Arthur se concentrent sur son *bel semblant* pour camoufler son *doel*. On perçoit l'importance accordée aux apparences dans cet idéal de contrôle, de manière logique quand il touche à la publicité des émotions sur la scène sociale. La précision causale *por ses genz* témoigne de cet enjeu essentiel pour Arthur. Plus que tout autre, le roi doit faire montre de contrôle et de régulation de soi pour affirmer et confirmer sa prépondérance politique²³⁴ et pour préserver l'image de pouvoir qu'il incarne. Gerd Althoff nous rappelle d'ailleurs que l'éthique même du gouvernement se base étymologiquement sur

230 *Lancelot du Lac III. La fausse Guenièvre*, éd. et trad. F. Mosès et L. Le Guay, Paris, Le Livre de Poche, 1998, chap. 10, f. 59vb, p. 326.

231 L. Smagghe, *op. cit.*, p. 22.

232 Voir les épisodes de *garde* plus proprement amoureuse dont fait aussi preuve Arthur. Voir p. 197-198.

233 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, *op. cit.*, p. 56.

234 M. Aurell, *op. cit.*, p. 39.

un appel à l'autodiscipline²³⁵. Dérivée d'une longue tradition, cette nécessité de contrôle de la part des dirigeants remonte au principe stoïcien selon lequel celui qui se régit est apte à gouverner autrui²³⁶. L'art de gouverner se conçoit dès lors tout au long du Moyen Âge comme l'art par excellence de la maîtrise de soi et de ses émotions²³⁷, comprises comme le lieu d'articulation du rapport à soi et du rapport aux autres²³⁸. L'instance affective investie d'une telle importance s'intègre dès lors aux codes mêmes du langage politique²³⁹ en tant qu'élément fondamental de la rhétorique du pouvoir²⁴⁰. L'émotion est ainsi érigée au rang d'instrument incontournable du pouvoir²⁴¹. Cette disciplinarisation de l'émotion implique avant tout sa modération, mais pas seulement. À la manière d'Arthur qui affiche ce *bel semblant* pour mieux dissimuler son *doel*, le roi Marc recourt le plus souvent à la simulation d'émotions pour mieux recouvrir celles qu'il souhaite cacher dans le *Tristan en Prose*. Nous avons déjà eu l'occasion de nous pencher sur ces démonstrations de retenue de la part de Marc et sur la part de jeu qu'elles induisent pour y parvenir²⁴². Submergé par la haine²⁴³, la colère²⁴⁴ ou la tristesse²⁴⁵ que lui inspirent les trahisons de Tristan et Yseut, Marc veille à faire *semblant* de joie voire d'amour. La visée publique de ses efforts de retenue est tout aussi claire que dans le cas d'Arthur. Ses objectifs sont bien mis en lumière : « por ce que nus de leanz ne s'en aperceüst²⁴⁶ ». Il s'agit là d'un paramètre

235 G. Althoff, « *Ira regis* : prolegomena to a history of royal anger », dans *Anger's past*, *op. cit.*, p. 59-74, ici p. 60-61.

236 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, *op. cit.*, p. 55 et P. Nash, « Reality and Ritual in the Medieval King's Emotions of *Ira* and *Clementia* », dans *Understanding Emotions in Early Europe*, dir. M. Champion et A. Lynch, Turnhout, Brepols, 2015, p. 251-272, ici p. 256.

237 D. Boquet et P. Nagy, « L'historien et les émotions en politique », *op. cit.*, p. 3-4.

238 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 229-230.

239 *Ibid.*, p. 251.

240 *Ibid.*, p. 309.

241 *Ibid.*, p. 152.

242 Voir l'analyse dédiée au corpus tristanien dans le chapitre précédent, p. 77-91.

243 Pour rappel : *Le Roman de Tristan en Prose*, éd. R. Curtis, t. 2, Leiden, Brill, 1976, p. 135, cité p. 89.

244 Pour rappel : *La grant ystoire de Monsignor Tristan Li Bret, the First Part of the Prose Romance of Tristan, from Asbb. ms. 19, 1, 3 in the National Library of Scotland*, éd. F. C. Johnson, Édimbourg, Oliver & Boyd, 1942, 35, p. 47, cité p. 89.

245 Pour rappel : *Le Roman de Tristan en Prose*, éd. R. Curtis, t. 2, Leiden, Brill, 1976, p. 91, cité p. 89.

246 *Ibid.*

qui paraît propre aux démarches des souverains, posés au cœur de l'univers social et soumis plus que tout autre à la visibilité. Il éclaire la dynamique avant tout dissimulatrice de ces efforts de retenue. Certes, Arthur comme Marc ne se contentent pas de cacher leurs émotions jugées inconvenantes, mais les recouvrent sous une apparence plus appropriée, qui peut assurer la cohésion sociale. Ceci tiendrait peut-être à ce besoin de contrôle exacerbé pour les princes, qui se doivent de procéder davantage d'émotions jouées que subies, selon la formule intéressante de Bernard Rimé²⁴⁷. Cela nous paraît en tout cas témoigner d'une forme plus développée du jeu mené pour garantir la *garde* des émotions. Surtout, cela semble révéler la nature des objectifs poursuivis sur la scène sociale. Ils ne relèvent pas tant de la dissimulation d'émotions considérées excessives que de la simulation d'émotions convenantes. Davantage que d'exclure la haine ou la colère, les normes courtoises paraissent recommander le *bel semblant*, au cœur des efforts d'Arthur et Marc. Si dans un cas comme dans l'autre, il est question du contrôle posé au cœur de l'émotionologie médiévale de la *garde*, on perçoit une nuance entre ces deux dynamiques de la maîtrise des émotions. L'exemple d'Hélène de Benoïc ne signalait aucun souci de l'émotion à afficher, mais seulement de celles à réserver à l'intimité. Mais il ne touchait pas tant aux retombées sociales du contrôle qu'à son injonction morale. On observe ainsi les particularités du traitement affectif des souverains mis en scène en littérature, qui démontrent toute l'efficacité de l'émotion au cœur de sa dimension politique²⁴⁸. Quelle que soit cette forme de double jeu qui vient la modeler, Marc et Arthur veillent avant tout à faire preuve de la retenue exigée sur la scène sociale.

Les normes courtoises, endossées de manière exemplaire par les souverains, dictent essentiellement cette attitude de repli. La discrétion se fait l'ingrédient *sine qua non* de l'interaction courtoise²⁴⁹. Elle fonde le maintien de l'apparence, érigé en obligation dans cette dynamique d'autocontrôle dictée par la dimension publique de cette norme²⁵⁰. La

247 B. Rimé, « Les émotions médiévales : réflexions psychologiques », dans *Politiques des émotions au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 309-332, ici p. 320.

248 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 153.

249 B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation : le spectre des fabliaux*, Craiova, Editura universitaria, 2015, p. 94.

250 M. Aurell, *op. cit.*, p. 320.

contenance recommandée se conçoit ainsi comme la surveillance de soi devant autrui²⁵¹. Elle prend une dimension proprement sociale ce faisant. Elle devient même une forme de synonyme de la conduite aristocratique, qui cherche, par ces codes, à se distinguer du vulgaire²⁵². C'est ainsi que cette injonction touche avant tout aux puissants, souverains en tête, mais pas seulement. Elle s'impose à tout personnage qui veut témoigner de la courtoisie indispensable à son rang.

Œuvre courtoise par excellence, le *Lancelot en Prose* est riche en exemples de ce type. Le personnage de Lancelot se prête bien sûr à la perfection à cette valorisation des *feeling rules* médiévales. En tant que héros de cet univers narratif, il se fait emblème des codes de conduite qui y sont mis en scène. Lui aussi fait montre d'efforts remarquables pour s'en tenir aux règles de maintien de soi. Lors de l'épisode célèbre, et riche en émotions, de la fausse Guenièvre, il veille à camoufler à Arthur sa colère, l'émotion qui appelle le plus au contrôle comme on l'a vu²⁵³. Par peur de « vilenie », défaut le plus honni du système de valeurs chevaleresques, Lancelot « çaille » ses émotions, aussi intenses soient-elles, pour faire bonne figure²⁵⁴. Ses efforts le rapprochent ainsi d'Arthur lui-même, toujours soucieux de dissimuler ses émotions jugées malséantes, selon les mêmes enjeux de publicité que ceux qui se trouvent mis en exergue ici. Les mentions de montrer et de cacher, de çouiller et de *faire bele chiere*, jouent sur cette dialectique du privé et du public qui s'avère centrale au sein du processus de codification, fondamentalement sociale, du comportement émotionnel : « Instance de contrôle, l'espace public – l'oreille publique et le regard public – a la fonction d'un instrument de régulation et de censure²⁵⁵ ». Mais si Lancelot, comme Arthur ou

251 *Ibid.*, p. 319. Nous nous plaisons à lire ici une forme de justification de l'étiquette de *garde* que nous avons choisie d'accoler à l'ensemble de l'émotionologie médiévale. Le sémantisme même du terme *garde* touchait en effet déjà à cet enjeu de surveillance. Pour rappel : *Le Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 105.

252 M. Aurell, *op. cit.*, p. 319.

253 Pour rappel : Brunetto Latini, L. II, 62, 1-2, p. 466-468, cité en note de bas de page p. 104-105.

254 *Lancelot du Lac II*, éd. E. Kennedy et trad. M.-L. Chênerie, Paris, Le Livre de Poche, 1993, chap. 70, f. 181c, p. 646.

255 D. Regnier-Bohler, « L'honneur des femmes et le regard public : l'accusé et son juge. Une étude de cas : *Le livre du Chevalier de la Tour Landry (1371)* », dans *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, dir. G. Melville et P. von Moos, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 1998, p. 411-433, ici p. 415.

Marc, vise la discrétion conforme aux normes courtoises, pour que *nus* ne s'en aperçoive²⁵⁶, elle ne relève pas des mêmes objectifs. L'attention qu'il accorde à la *vilenie* à laquelle il craint d'être associé témoigne d'un autre rang de la réflexion courtoise autour des *feeling rules*. Il touche à une forme de bienséance liée à l'honneur personnel fondamental dans la construction sociale au Moyen Âge.

L'importance qui y est accordée transparaît dans l'éducation qui sous-tend cette forme de sociabilité convenante. On forme en effet le comportement social par ce que Nathalie Nabert présente sous l'intitulé de pédagogie de la modération²⁵⁷. Les traités de savoir-vivre attestaient déjà cette dynamique éducative essentielle de l'appel à la *garde*²⁵⁸. Le parcours de Lancelot paraît jouer de cette mise en valeur d'un héroïsme fondé également sur la vertu de tempérance. Au cœur du récit initiatique qui se noue en particulier dans le premier tome du *Lancelot Graal* se pose cet idéal de retenue que doit acquérir le jeune héros. Le portrait qui en est dressé à l'aube de ses aventures révèle déjà toute l'importance conférée à la maîtrise des émotions et en particulier de la colère, cette émotion épique par excellence²⁵⁹, mais non moins problématique²⁶⁰. La critique que sous-tend le non-respect de l'idéal de tempérance touche en effet avant tout à la colère autant dans la littérature narrative que didactique. Dans sa traduction du célèbre *miroir aux princes* de Gilles de Rome, Henri de Gauchy en expose les raisons avec éloquence :

256 La même formule apparaissait pour Marc. Pour rappel : *Le Roman de Tristan en Prose*, *op. cit.*, t. 2, p. 91, cité p. 89.

257 N. Nabert, « Christine de Pizan, Jean Gerson et le gouvernement des âmes », dans « *Au champ des écritures* ». *III^e colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998)*, dir. É. Hicks, D. Gonzalez et P. Simon, Paris, Champion, 2000, p. 251-268, ici p. 260.

258 C. Stephen Jaeger insiste en particulier sur cette composante importante de l'émotionologie médiévale. Pour rappel : C. S. Jaeger, *op. cit.*, p. 129-130, cité p. 116.

259 Selon la célébration faite par Homère de la *furor* guerrière notamment.

260 Selon l'épisode célèbre de la colère violente de Lancelot, corrigée par celle, feinte, de la Dame du Lac pour l'inciter à mieux la contenir : *Lancelot du Lac*, *op. cit.*, p. 154-156. Nous nous permettons de renvoyer à l'article que nous avons consacré notamment à cet exemple révélateur de la pédagogie émotionnelle fondée sur la *garde* : C. Carnaille, « Du contrôle des émotions : entre préservation du corps, moralité et enjeux chevaleresques », dans « *Entre le cœur et le diaphragme* ». (*Décrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*, dir. C. Baker, M. Cavagna et G. Clesse, Louvain-la-Neuve, Presses de l'Université catholique de Louvain, 2018, p. 153-168.

La .ii. reson si est, quer ire et courouz desordonez empeësche le jugement de reson, quer en courouz desordonez le cors est trop esmeü et trop eschaufé por quoi li hons est desatempné et mauvesement disposé, et por cen il ne puet parfetement user de reson. Dont tieuz courouz desordone[z] chascun doit eschiver, et plus le[s] doivent eschiver les rois et les princes, quer il doivent du tout ensuivre le commandement de reson²⁶¹.

C'est toujours au nom du *jugement de reson* que la colère se voit dépréciée en tant qu'instance de désordre, liée à un échauffement du corps fort mal perçu. Sa condamnation relève de l'idéal de stabilité émotionnelle poursuivi dans l'appel à la *garde*. La répétition de l'adjectif *desordonez*, qui qualifie le *courouz*, ne laisse aucun doute sur la déconsidération vicieuse de l'atteinte portée à cette stabilité. De manière intéressante, elle paraît associer les enjeux religieux et sociaux de la *garde* dans sa quête du *repost* de l'esprit ou de la stabilité sociale en elle-même. Une vertu spécifique est d'ailleurs assignée à la maîtrise de la colère, la *débonnereté*, dont Henri de Gauchy vante alors les bénéfiques :

Et est assavoir qu'e[n] chose la ou li homme peüst fere pou et trop, il covient avoir une vertu par quoi li hons soit reulez si que il ne face pou ne trop en la chose, mes cen que reson enseingne. Et por cen que li hons puet fere mal en soi trop couroucier et en trop punir les maux qu'en li a fet, et puet autresi fere mal en soi pou couroucier et en pou punir les maux qu'en li a fet, il covient avoir une vertu que l'en apele debonereté, par quoi li hons se set couroucer en tens et en lieu et punir ceus que il doit punir selon reson et selon cen que il ont deservi. Dont tout aussi comme largesce oste l'avarice de l'omme et atempre la fole largesce de li, aussi devon nos dire que debonereté est une vertu qui oste l'ire et la felonnie de l'omme par quoi il couveite a fere vengeance plus grant que il ne doit, et fet ceste vertu que li hons ne defaut mie a punir cen que il doit punir²⁶².

Définie par Thomas d'Aquin comme un désir de revanche²⁶³, la colère est par essence liée à une recherche de justice, voire de punition de ceux qui sont à l'origine de la colère et de sa cause surtout. Ce n'est cependant pas cette recherche de vengeance en soi que Henri de Gauchy condamne, mais son excès, le fait qu'elle soit *plus grant que il ne doit*. La raison même de la *debonnereté* concerne donc cet idéal de juste milieu qui

261 *Li livres du gouvernement des rois*, *op. cit.*, III, vii, l. 18-28, p. 111.

262 *Ibid.*, II, xxviii, p. 83 l. 33-p. 84 l. 11.

263 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, 1^{re}-2^{de}, q. 46, 7.

se trouve au cœur de la codification émotionnelle et de son impératif de tempérance²⁶⁴. À deux reprises, la lutte contre le *pour* ou le *trop* fonde la vertu. Elle réside ainsi dans un courroux manifesté *en tens et en lieu* et qui se prête à la vengeance exigée *selon reson*.

Cette valorisation particulière de la *garde* des émotions trouve un écho particulier dans le portrait dressé du jeune Lancelot ou, par un jeu de contraste révélateur, de son cousin Lionel, ou encore de Gauvain. Au cœur de leur parcours initiatique se pose l'impératif de mesurer leurs émotions, en particulier la colère, émotion à haute valeur symbolique dans le système chevaleresque, mais non moins problématique. La colère occupe en effet une place particulière dans l'émotionologie chevaleresque et épique. Elle s'avère vecteur d'héroïsation, preuve de la bravoure et de l'énergie nécessaires aux preux combattants, selon le mythe de l'ire guerrière antique, mais se doit de rester modérée, comme en témoignent de nombreux exemples des romans arthuriens comme des chansons de geste, parmi lesquels *Beuve de Hamptone*, *Guillaume d'Orange* ou *Raoul de Cambrai*²⁶⁵.

Au cœur de toutes les nuances qu'ils peuvent présenter, ces épisodes de mise en scène d'une pédagogie émotionnelle illustrent la prégnance de l'idéal de la *garde* des émotions. En-dehors des rois ou des chevaliers, bien d'autres acteurs de la scène courtoise tentent de répondre à cet appel à la maîtrise émotionnelle. De manière intéressante, l'exigence de retenue bienséante qui pèse sur les héros des récits épiques ou arthuriens concerne tout autant, voire plus encore peut-être, les personnages féminins. Les femmes font elles aussi l'objet de recommandations de retenue. Ainsi en va-t-il de la reine Guenièvre, exhortée par Galehaut à contenir sa tristesse face aux accusations calomnieuses de la fausse Guenièvre : « “Dame, fait Galehoz, or ne vos desconfortez pas, mais segurement vos contenez, car dons sanbleroit il que vos fussiez corpable de la desleiauté dont cele vos apele”²⁶⁶ ». La recommandation de Galehaut s'apparente à celle du moine qui enjoignait à Hélène de Benoïc de réfréner son angoisse. Mais l'objectif visé diffère bien sûr. Il touche ici à l'être social de la reine,

264 Une fois encore, pour rappel : *Le Dictionnaire illustré latin-français* de Félix Gaffiot, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106. Son étymologie renvoie d'ailleurs à la tempérance de la noblesse, de manière significative dans ce code de conduite émotionnel.

265 Nous nous permettons de renvoyer ici aussi à l'article que nous avons consacré à tous ces épisodes démonstratifs de l'importance de la *garde* émotionnelle, dans la veine tant chevaleresque qu'épique : C. Carnaille, *op. cit.*

266 *Lancelot du Lac II*, *op. cit.*, chap. 70, f. 181a, p. 642-644.

menacé par l'impression de culpabilité qu'elle pourrait donner en faisant preuve de son *desconfort*. On est bien loin de la contenance dont doit faire preuve la dame de Benoïc, qui, au-delà de la seule apparence de mesure, vise une modération intérieure totale. Les efforts de Guenièvre se concentrent au contraire sur la sphère sociale. Ils relèvent du souci de la visibilité, comme la mention du verbe *sambler* paraît l'attester. C'est ainsi le seul semblant de culpabilité qui est posé au cœur du processus de contrôle, bien évidemment parce que la culpabilité réelle de la reine n'est en rien envisagée par Galehaut. Mais il témoigne aussi de l'importance conférée aux apparences dans la préservation de la réputation ici posée au cœur de la retenue conseillée à Guenièvre. La reine fait donc preuve de soucis similaires à ceux manifestés par Lancelot au fil de son apprentissage, plutôt que par Hélène de Benoïc, pour assurer sa réputation. Elle démontre ainsi l'égalité de l'application des *feeling rules* courtoises pour hommes et femmes confondues quand elles touchent à la visibilité de figures éminemment publiques.

Mais Guenièvre peut également se rapprocher d'autres logiques de l'idéal de *garde* émotionnelle qui trouvent ainsi à leur tour leur pendant féminin. La fuite de la reine pour dissimuler sa tristesse, au lancement de la quête du Graal, en offrait un parfait exemple²⁶⁷. Soucieuse de préserver les apparences, Guenièvre souhaite réfréner le *grant duel* qui l'étreint. Accablée de chagrin, elle ne peut cependant se résoudre qu'à quitter précipitamment la pièce et à se réfugier dans sa chambre où, dans l'intimité, elle peut laisser éclater sa tristesse. En cet instant symbolique où les chevaliers de la Table Ronde décident de mener à terme la quête du Graal qui définit la cour arthurienne, la reine ne peut se permettre de laisser libre cours à sa peine, fort peu convenable en public et moins encore dans ce contexte. De manière significative, les efforts de Guenièvre pour se contenir semblent vains sur le seul plan de la mesure de soi, et c'est dès lors par une dissimulation totale, et non seulement du visage – pourtant la plus fréquente – que la reine se couvre. Incapable de retenir ses larmes, la reine n'a d'autre choix que de s'isoler pour les laisser couler, ce qui illustre bien sûr l'ampleur de cette tristesse, impossible à contrôler, mais aussi les limites de cette obligation de *garde*. Sans aucune mention de ce code de conduite de contenance bienséante, on assiste ici à sa mise en scène, si

267 Pour rappel : *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, 27, l. 19-22, p. 12, déjà cité p. 137.

bien intériorisé qu'il ne nécessite aucune évocation formelle. La retenue de Guenièvre s'inscrit explicitement dans un objectif de discrétion, *por ce que l'en ne s'aperceust coment ele en estoit corrocié*. C'est l'apparence que la reine renvoie qui est ici mise en question, le verbe *apercevoir* le souligne. On retrouve ainsi la composante publique du souci de *garde* qui animait le roi Marc par exemple. Il est en effet de la même façon question du regard extérieur porté sur sa tristesse, comme sur celle de Marc ou celle d'Arthur, d'où la mention similaire au public de leur émotion. Laurent Smagge insiste sur l'égalité des genres face au besoin de maîtrise dont la dame, tout autant que le prince, doit faire montre²⁶⁸. Guenièvre poursuit donc le même objectif essentiel que les souverains, celui de la discrétion impérative dans cet idéal de tempérance centrée sur l'apparence. Comme l'affirme Linda Rouillard, « couverture *becomes the* modus operandi *in an environment built on appearances and impressions*²⁶⁹ ». Christine de Pizan, à qui est consacrée l'analyse de Linda Rouillard, construit son manuel de comportement sur cette nécessité de préserver la réputation et, pour ce faire, l'apparence²⁷⁰. Son *Livre des Trois Vertus* offre une preuve formelle de l'absence de spécification masculine autour des normes affectives. Il transpose les idéaux de contenance et de convenance véhiculés par les manuels de gouvernement que nous avons pu citer. Christine de Pizan défend une conception générale et asexuée de la contenance que tout un chacun doit assurer²⁷¹. Si nous aurons l'occasion d'analyser plus en détails ce riche plaidoyer de l'émotionologie féminine²⁷², il nous semble intéressant de déjà souligner la proximité de ses recommandations avec celles de Gilles de Rome par exemple : « Si gardera bien qu'elle n'ait point la chiere muee en enflamnee, ne les yeulx felons quant partira de lui, mais le visage rassis et la maniere asseuree, si comme se d'aultres choses eust parlé, afin que personne ne se peust de ce apercevoir²⁷³ ». Cet appel éloquent à la maîtrise de soi et en particulier du visage pourrait

268 L. Smagge, *op. cit.*, p. 143.

269 L. Rouillard, « "Faux semblant ou faire semblant ?" Christine de Pizan and virtuous artifice », *Forum for Modern Language Studies*, n° 46/1, 2009, p. 16-28, ici p. 18.

270 *Ibid.*, p. 17.

271 Comme le souligne également Dominique Demartini : D. Demartini, *op. cit.*, p. 48.

272 Nous nous y arrêterons surtout dans le dernier chapitre de nos analyses, dédié au traitement du jeu des émotions par Christine de Pizan.

273 Christine de Pizan, *Le Livre des trois Vertus*, éd. É. Hicks et C. C. Williard, Paris, Champion, 1989, I, chap. 25, l. 124-128.

très bien appartenir à la tradition des *miroirs aux princes*. Il se voit cette fois appliqué au genre féminin, à un *elle* auquel Christine de Pizan décide de dédier son traité de savoir-vivre destiné à la seule gent féminine. Les conseils dispensés par la figure allégorique de Prudence Mondaine – une orientation formelle du souci de *garde* sur la scène sociale – s'avèrent néanmoins fort similaires à ceux que l'on peut lire dans les *miroirs aux princes*. Ils se concentrent ainsi de la même manière sur des modalités corporelles. De manière assez courante, il est question de la mesure du visage et des yeux notamment, dans l'objectif d'éviter toute *mue* et, au contraire, d'assurer la stabilité de l'apparence. Christine de Pizan paraît ainsi jouer du *continuum*, central dans les traités de gouvernement, entre maîtrise de soi et maîtrise des autres, toutes deux fondées sur la stabilité. Le lien tissé entre ces deux sphères du bon gouvernement atteste en outre la place et surtout la problématique de l'émotion dans l'économie du gouvernement. L'instance affective se veut, dans son étymologie même, contraire à pareille stabilité, selon son appellation moderne d'émotion comme selon celle, en usage au Moyen Âge et d'autant plus révélatrice, de *mouvements de l'âme*. L'importance conférée à l'enjeu de la stabilité témoigne de l'entremêlement des appels au contrôle de soi, que visaient également les recommandations monastiques à cet égard. Le *repost* d'Hélène de Benoïc touche en effet à un immobilisme que Christine de Pizan paraît elle aussi valoriser, dans une tout autre optique bien sûr. Il semble ici relever de l'*assurance*, d'ailleurs abordée dans la définition de la contenance visée par Christine de Pizan²⁷⁴. La dimension publique de l'exigence de contrôle de soi et d'assurance qu'elle doit permettre d'afficher se fonde comme un facteur fort fécond du phénomène de surveillance de l'instance affective. Christine de Pizan insiste sur ce point dans la précision qu'elle donne de l'objectif poursuivi ici. La question de la visibilité peu souhaitable de tels *mouvements* anime bon nombre des appels au contrôle de soi, on l'a vu. Quant aux adjectifs *enflammée* et *felons*, ils incarnent, étant donné le sémantisme plutôt violent qu'ils induisent, la peur de l'excès que nous présentions à l'origine du principe de contrôle²⁷⁵. La *garde* conseillée par

274 Pour rappel : *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

275 Pour rappel, voir les appels à la mesure de Brunetto Latini, mais aussi la définition donnée par le *Dictionnaire du Moyen Français* de la *modération* que semble viser Christine de Pizan : Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 61, 1-2, p. 464 et L. II, 62, 1-2, p. 466-468,

Christine de Pizan se construit ainsi comme une surveillance indispensable du sujet de crainte qui l'inspire, conformément à ses définitions exposées en introduction²⁷⁶ et à tous les exemples observés jusqu'à présent. La tempérance se fonde, de la même manière sous la plume de Christine de Pizan que sous celle de Brunet Latin, sur l'idéal du juste milieu animé de la peur d'excès inconvenants. On peut donc noter qu'aucune distinction entre homme et femme ne semble être posée quant à cette nécessité de contrôle de soi. La reine Guenièvre en offre l'exemple le plus éclatant peut-être, en particulier quand elle fait montre de retenue de son amour pour Lancelot²⁷⁷. En dépit de l'intensité de l'émotion qui l'étreint, la reine s'efforce de la recouvrir, « au plus ke ele poet », au regard de son entourage. La *couverture* qu'implique la mesure de soi s'avère parfois bien plus complexe à mettre en œuvre, en particulier quand elle touche à la dimension amoureuse qui entoure la peur de Guenièvre. L'univers amoureux constitue un objet d'analyse immanquable quand on aborde la question de la retenue dans la codification émotionnelle du Moyen Âge, et c'est à présent de ce côté que nous aimerions nous diriger pour envisager toute l'importance de ces normes d'inspiration certes morale, mais aussi essentiellement sociale dans ce contexte également. Elles présentent en effet une déclinaison intéressante des idéaux courtois que nous avons souhaité appréhender dans cette analyse de l'*elegantia morum* et de la peur de la démesure qui la porte.

L'univers social dans lequel évoluent les personnages des romans courtois se fait le terreau des *feeling rules* médiévales centrées sur l'appel à la *garde* indispensable à la bienséance requise en public. Les souverains mis en scène en littérature portent haut cet idéal d'élégance et de stabilité sociale. Les héros de ces grandes œuvres démontrent aussi un souci fondamental de bienséance, qui s'oriente cependant dans une optique plus individualiste peut-être et surtout apparente. Il ne s'en avère pas moins essentiel et va jusqu'à infiltrer les enjeux cruciaux de leur éducation et de leur progression dans les valeurs chevaleresques

cités p. 104 et p. 104-105 ; *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

276 Pour rappel : *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

277 *Lancelot du Lac IV. Le val des amants infidèles*, éd. Y. Lepage et trad. M.-L. Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 2002, chap. 33, f. 50a, p. 396.

aussi animées de l'idéal de tempérance. La démesure se fait même critère d'exclusion pour mieux en souligner toute l'importance, dans l'atteinte qu'elle porte à la cohésion sociale²⁷⁸. À rebours des stéréotypes féminins, les reines veillent elles aussi à éviter tous les excès émotionnels difficilement compatibles avec la discrétion bienséante qui leur est dictée par leur position sociale. La règle de l'*elegantia morum* se veut absolue dans l'univers courtois qui applique ainsi l'idéal de tempérance monastique dans une logique publique développée en regard de la visibilité et, donc, des retombées inévitables des excès d'émotions qui portent atteinte à la contenance convenante érigée en norme.

LA GARDE COMME VERTU AMOUREUSE : DE L'ÉLOGE DE LA MEZURA, DU CELER ET AU-DELÀ

La loi d'amour est aussi très propice à la valorisation de la *garde*. De la même manière que l'idéal de tempérance se couple à celui de la mesure chevaleresque²⁷⁹, il se conjugue à celui de la *mezura* vantée par les troubadours. Élaboré de pair avec l'ensemble de l'éthique de la *fin'amor*, le précepte de *mezura* imprègne la poésie lyrique et se diffuse dès lors dans tous les champs d'expression de l'idéal amoureux au Moyen Âge. La production des troubadours offre une configuration originale et emblématique de la sensibilité affective. Elle se fonde sur cet absolu de *mezura*, que Damien Boquet et Piroska Nagy définissent comme l'usage harmonieux des émotions, non sans rappeler la notion antique de *metriopatia*²⁸⁰. La *mezura* troubadouresque se rapproche ainsi sans aucun doute de la contenance convenante centrale dans le culte de l'*elegantia morum*. Elle prône elle aussi le juste milieu dans la lutte menée contre les excès des émotions, surtout de celles aussi intenses

278 Dans les cas exemplaires de Lionel (*Lancelot du Lac*, *op. cit.*, p. 192, f. 19c), de Gauvain dans les derniers épisodes du *Lancelot Graal* (*La Mort le Roi Artbur*, éd. et trad. D. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009, dès la page 528 qui marque le deuil de Gauvain jusqu'à la page 788 qui relate sa mort, avec une exacerbation particulière dans le passage décrivant la préparation au duel que réclame et mène Gauvain contre Lancelot (p. 686-744)), ou encore de Raoul de Cambrai (*Raoul de Cambrai*, éd. S. Kay et trad. W. Kibler, Paris, Le Livre de Poche, 1996, par exemple CIV, v. 1 924; CIX, v. 2 033; XXIV, v. 320-323; LVII, v. 1 012-1 026). Nous renvoyons une fois encore à l'article dans lequel nous sommes dédiée à l'analyse de ces épisodes : C. Carnaille, *op. cit.*

279 En particulier chez Brunet Latin, pour rappel : Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 72, 1-2, p. 494, cité p. 104, selon la remarque de Lynn White : L. White, *op. cit.*, p. 189, cité p. 117.

280 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 161.

que l'amour. Nulle autre émotion ne semble autant appeler à la retenue et à la discrétion surtout. Hantés par le regard public qui en menace l'intimité, les amants combinent en effet à l'idéal de *garde* celui du secret. On constate ainsi une véritable particularisation de la recommandation de la *garde* dans le registre amoureux, qui en présente une version aussi aboutie que singulière. Nous voudrions en observer les spécificités, les lignes d'influence exactes, mais aussi les dérives dans ce contexte de tensions exacerbées entre diverses injonctions.

La prégnance de l'appel au contrôle de soi pour la communauté émotionnelle des amants s'illustre dans les arts d'aimer développés au Moyen Âge sur le modèle de l'*Ars amatoria*. L'influence ovidienne se ressent dans l'élaboration des codes émotionnels amoureux dispensés par André le Chapelain ou, dans le cadre de la traduction française de son *De Amore*, par Drouart la Vache. Ce traité, incontournable en la matière, met en exergue l'idéal de la *garde*. Il se concentre surtout sur ses composantes discrètes et sur l'appel omniprésent au *couvrir* et au *celer*²⁸¹. Outre l'inspiration ovidienne, Isabelle Coumert souligne la richesse des lignes d'influence qui se dessinent au cœur des normes amoureuses. Elle démontre que la littérature amoureuse d'oïl se construit comme un lieu de conciliation des vertus d'ennoblissement aristocratiques et de la morale chrétienne²⁸². La loi du secret amoureux répond en effet à une motivation double, dictée aussi bien par un souci de pudeur, qui vise la préservation de la réputation (et surtout de celle de la dame), que par une revendication d'élitisme amoureux fondé sur un véritable parcours d'élévation. La *garde* intègre les critères de démonstration de la valeur de l'amant et de la qualité de son amour pour sa dame, en même temps qu'elle en assure la pérennité en le préservant du danger des regards extérieurs. On rejoint ainsi à la fois l'objectif de la progression vers Dieu, poursuivi au sein des monastères, et l'enjeu de la défense de la réputation qui anime la société aristocratique. Damien Boquet et Piroska Nagy insistent sur la préexistence et la collusion des deux types de codification de l'émotion qui relèvent de la sphère religieuse et amoureuse. Ils soutiennent que « l'*ordo monasticus* au sein de l'église

281 C. Roussel, *op. cit.*, p. 66. On le trouve d'ailleurs dans le passage évoqué de Drouart la Vache, en particulier v. 4 578.

282 I. Coumert, « "Si ceste amur esteit seüe...". L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles) », *Questes*, n° 16, 2009, p. 51-63, ici p. 56.

est l'avant-garde de cette offensive générale dont la contrepartie laïque a été la *fin'amor*²⁸³ ». Quant à l'influence du code courtois, il se note dans cette obsession de la discrétion. Elle se voit certes orientée dans la dynamique amoureuse, mais elle s'inscrit dans la même crainte de la visibilité d'émotions jugées, pour d'autres raisons peut-être, inconvennantes sur la scène sociale. On découvre aussi les tenants courtois de la *mezura* amoureuse dans l'appel répété à l'*attemprance*, tout à fait similaire à celui qui rythmait les manuels de comportement.

La communauté émotionnelle des amants s'imposait donc à notre analyse des manipulations de l'instance affective. Plus que tout autre, elle fonde son existence sur la valeur de l'amour, ou du *talent*, à la base de l'ensemble des forces de sa grammaire émotionnelle²⁸⁴. La *fin'amor* développée chez les troubadours connaît un succès tout particulier au XII^e siècle, période de glorification de l'amour²⁸⁵. Elle concorde avec l'époque d'élaboration des codifications par l'Église des sentiments et comportements conjugaux²⁸⁶. L'importance prise par les règles de bonne conduite amoureuse n'en est évidemment que plus grande. L'amour courtois repose sur plusieurs critères essentiels : l'exclusivité, la constance, la pureté des intérêts poursuivis, la réciprocité, la spontanéité et le respect, la sincérité, mais aussi la mesure²⁸⁷. Bien sûr, la *fin'amor* relève avant tout d'une construction littéraire idéalisée²⁸⁸. Si nous interrogeons, ici comme ailleurs, la sincérité des émotions médiévales, il s'agit bien sûr de la sincérité telle qu'elle se trouve représentée dans les textes qui la dépeignent²⁸⁹. L'amour courtois se conçoit en outre autant dans sa dimension affective que dans sa dimension artistique bien évidemment

283 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 11.

284 B. Grigoriu, *Talent/Maltalent. Émotionologies liminaires de la littérature française*, Craiova, Editura universitara, 2012, p. 18.

285 J. Batany, *Approches du Roman de la Rose*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1973, p. 15.

286 M. Guay, *op. cit.*, p. 93.

287 R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I) », *Romania*, n° 110/437-438, 1989, p. 72-126, ici p. 80.

288 Comme le rappelle Peter L. Allen, la littérature médiévale ne se veut pas le reflet d'une réalité historique, mais celui des idéaux et des désirs de son temps. Voir P. L. Allen, *The Art of Love : Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 49.

289 Comme le souligne en particulier Gérard Le Gros, cité en introduction à ce sujet. Pour rappel : G. Le Vor, « Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XII^e et XIII^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 184, 2003, p. 353-380, ici p. 366, cité p. 51.

centrale. Cela éclaire d'ailleurs, selon Michèle Gally, le caractère peut-être peu émotionnel en soi de la poésie qui s'occupe de le chanter²⁹⁰. Mais surtout, cela permet de révéler toute l'importance de l'émotion dans le processus de construction littéraire. En tant que poésie d'amour, la tradition de la *fin'amor* réserve une place centrale au *sentement*. Didier Lechat insiste sur cette composante fondamentale de l'activité poétique : « La présence du *sentement* au moment de la composition lyrique n'est pas qu'affaire de "matière" poétique, elle est aussi une grâce, un gage de perfection esthétique²⁹¹ ». Plus encore, les émotions jouent un rôle capital dans l'intrigue, comme indices des qualités morales des personnages²⁹², de leur capacité relationnelle²⁹³, des relations sociales de pouvoir²⁹⁴ et surtout de leur prédisposition à l'action qui fait la trame narrative²⁹⁵. Ainsi, les émotions impliquées dans la relation amoureuse se posent d'emblée au cœur et même comme moteur des œuvres qui célèbrent les principes de la *fin'amor*. Elles sont autant les conditions d'existence de la relation fondée sur l'amour que les garantes de sa narration.

Au-delà du prisme littéraire, qu'il convient de prendre en considération, ces émotions se conçoivent également à la lueur de leur dimension culturelle que nous avons souhaité mettre en exergue. Le traitement réservé à l'émotion amoureuse ne fait pas réellement exception : elle aussi se doit de respecter les recommandations courtoises, tout en s'en détachant inexorablement. Ce double mouvement éclaire sans doute l'ambiguïté des manipulations émotionnelles dont les amants font preuve. Le lien entre éthique courtoise et amour courtois est cependant évident. Martin Aurell remarquait combien l'amour répond à la même

290 M. Gally, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2005, p. 8.

291 D. Lechat, « La place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », *Perspectives Médiévales*, n° 28, 2002, p. 193-207, ici p. 206.

292 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 181.

293 J. Cerquiglini, « Une parole muette : le rire amoureux au Moyen Âge », dans *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, dir. C. Faucon, A. Labbé et D. Quérueu, Paris, Champion, 1998, p. 325-336, ici p. 326.

294 A. Lynch, « Guinevere as "Social Person" : Emotion and Community in Chrétien de Troyes », dans *Understanding Emotions in Early Europe*, dir. M. Champion et A. Lynch, Turnhout, Brepols, 2015, p. 151-170, ici p. 154.

295 Comme le soulignent encore Damien Boquet et Piroška Nagy, mais aussi Sif Ríkharðsdóttir : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 181 et S. Ríkharðsdóttir, *Emotion in Old Norse Literature. Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017, p. 177.

exigence d'élégance que celle qui pèse sur le fait de parler, de manger ou de s'habiller²⁹⁶. Hantée par le regard d'autrui, la société médiévale exerce également son influence sur l'émotion amoureuse. Le précepte de *garde* s'y fait obsessionnel, et l'amour fait ainsi l'objet d'un nouveau paradoxe : émotion de l'intimité du cœur, elle est pourtant soumise au danger de sa publicité. Fuie par crainte de révélation, la sphère publique s'immisce ce faisant dans l'intimité de l'émotion. L'amour en vient à jouer un rôle éminemment public, comme geste social indispensable à l'autoreprésentation aristocratique²⁹⁷. Il s'inscrit ainsi dans la performance continue dans laquelle Susan Crane conçoit la société médiévale²⁹⁸. Georges Duby défend même la force civilisatrice de la *fin'amor*²⁹⁹, selon ces règles de raffinement courtois évoquées. Il est vrai que les paramètres de la conquête amoureuse contribuent à n'en pas douter à l'affirmation des principes de mesure et de convenance imposés par la société courtoise. Le *fin'amant* doit s'y soumettre pour prétendre obtenir l'amour de sa dame, ce qui constitue un impératif plus fort encore que celui qu'impose la société courtoise en elle-même. Mais les codes de la *fin'amor* ne se conjuguent pas toujours avec ceux de l'éthique courtoise. Le rapport obsessionnel qu'entretient la société courtoise avec la sphère publique vient en effet compliquer l'entremêlement des règles de conduite sociale et amoureuse. Mathilde Grodet analyse dans ce sens l'isolement fréquent des amants en réponse aux heurts de la société³⁰⁰. Jean Batany met lui aussi en lumière cette opposition entre l'amour et la réalité sociale, à la source de stratégies d'évitement, telles que celle, fondamentale, du secret cultivé avec insistance dans la tradition de la *fin'amor*³⁰¹. Isolés par leur amour qui doit rester caché, les amants se distancient des normes émotionnelles qui pèsent sur la scène sociale. Ils s'inscrivent ainsi dans une autre dynamique de discrétion que celle qui relève de la convenance pure qui anime souvent les souverains,

296 M. Aurell, *op. cit.*, p. 365.

297 C. S. Jaeger et J.-F. Sené, « L'amour des rois : structure sociale d'une forme de sensibilité aristocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 46/3, 1991, p. 547-571, ici p. 550-552.

298 S. Crane, *The Performance of Self. Ritual, Clothing, and Identity during the Hundred Years War*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002, p. 3.

299 G. Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, p. 47.

300 M. Grodet, « "Par bel mentir". Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, p. 1-7, ici p. 5.

301 J. Batany, *op. cit.*, p. 101.

selon des critères que nous voudrions explorer pour mieux en éclairer la dynamique. Cet impératif qui varie semble d'ailleurs induire d'autres logiques dans les jeux émotionnels qu'ils présentent. L'amour courtois ne s'oppose donc pas forcément à l'ordre de la société féodale, dont il reprend et adapte de nombreux codes. Il se présente plutôt comme une structure à la fois antagoniste et complémentaire³⁰².

Interroger l'émotion amoureuse à l'aune des règles qui l'entourent, et des manipulations qui en découlent, nous le verrons, permet en outre de repenser l'opposition surannée entre amour et raison. La littérature médiévale l'exploite d'ailleurs au cœur du motif de la maladie d'amour³⁰³, quand elle ne la problématise pas plus largement. Le discours amoureux se plaît à cultiver les contraires, celui de l'amour et de la raison, mais aussi celui de la sincérité et de la fourberie, de la vérité et de la semblance³⁰⁴. Cet entremêlement de problématiques témoigne de l'intérêt, manifesté par les auteurs médiévaux eux-mêmes, de remettre en question les polarités qui pèsent en particulier sur la sphère émotionnelle, dans son opposition fréquente à la raison et dans la difficulté qu'elle présente de discerner le vrai du faux. Cette réflexion centrée sur la *fin'amor* offre une occasion parfaite de problématiser les carcans qui entourent l'émotion, ceux de la raison et du contrôle qu'elle dicte, mais surtout de la sincérité, dans la tension qu'elle induit avec le culte du secret. Cette question s'impose d'ailleurs d'autant plus que, davantage que la constance et l'exclusivité évoquées par Rüdiger Schnell³⁰⁵, le secret s'érige comme la règle incontournable de la *fin'amor* : « L'on estime que le secret est l'une des composantes thématiques les plus essentielles de ce mode à la fois de pensée et d'écriture³⁰⁶ ». Frédérique Le Nan en défend la valorisation importante, qui allie mesure, secret et sagesse : « Il va de soi que seul l'amant plein de sagesse, patient et modéré quand il n'est pas inexpérimenté ou stupide, pourra contrôler son désir et préserver la loi du secret³⁰⁷ ». Nous pourrions dès lors le faire

302 C. Marchello-Nizia, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 36/6, 1981, p. 969-982, ici p. 981.

303 C. Saunders, « Mind, body and affect in Medieval English Arthurian romance », dans *Emotions in medieval Arthurian literature*, *op. cit.*, p. 31-46, ici p. 36.

304 M. Gally, *op. cit.*, p. 13.

305 Pour rappel : R. Schnell, *op. cit.*, p. 80, cité p. 162.

306 F. Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*. « Du lexique au motif », Paris, Champion, 2002, p. 395.

307 *Ibid.*, p. 399.

relever de la notion d'intelligence émotionnelle³⁰⁸. Répétée à l'envi dans des passages clés comme les prologues ou les épilogues³⁰⁹, l'injonction du secret s'érige comme ressort dramatique majeur³¹⁰, dont le non-respect entraîne des conséquences catastrophiques³¹¹. Son étymologie³¹² éclaire la dynamique de repli qui caractérise dès lors le couple des *fin'amants*, selon une association entre secret et isolement faite garantie du bonheur amoureux³¹³. L'impératif du secret émerge dans la littérature occitane, avant de se voir concilié aux vertus anoblissantes de la morale aristocratique et chrétienne³¹⁴, dans une belle démonstration du rapprochement de l'éthique amoureuse avec celle, à la fois, de la religion et de la courtoisie. Il est fixé dans les arts d'aimer, qui associent ainsi pudeur et élitisme amoureux³¹⁵. Le regard que l'homme médiéval porte sur le secret n'est cependant pas uniquement positif. Il fonctionne également comme un symbole de la Chute, le lieu où se love le péché dans l'oubli de l'omniscience divine. Une critique ferme peut donc également naître à son encontre, quand elle ne se voit pas atténuée par l'accord tacite donné dans le cadre fictionnel³¹⁶. La tradition de la *fin'amor* offre certainement la plus éclatante des justifications apportées au secret, dans un entremêlement d'impératifs d'ordres divers qui contribuent tous à sa sacralisation dans la sphère amoureuse.

Le secret porte tout d'abord la trace de la *geis* de l'héritage celtique qui marque bon nombre des romans courtois³¹⁷. C'est elle qui ouvre la porte à une version non condamnable du secret, posé comme condition de l'amour. La dimension volontiers adultère de la *fin'amor* renforce cette exigence de discrétion. Elle impose en effet de manière logique le secret face à l'obstacle que figure l'époux trompé³¹⁸. Sa jalousie constitue

308 Pour rappel : notion définie par P. Salovey et J. Mayer, cités par Brîndușa Grigoriu : B. Grigoriu, *Actes d'émotion, pactes d'initiation*, *op. cit.*, p. 100, cité p. 23.

309 T. Hunt, « The Art of Concealment : *La Châtelaine de Vergi* », *French Studies*, n° XLVII/2, 1993, p. 129-141, ici p. 129.

310 I. Coumert, « "Si ceste amur esteit seüe...". L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles) », *Questes*, n° 16, 2009, p. 51-63, ici p. 51.

311 T. Hunt, *op. cit.*, p. 131.

312 « Secret » vient du latin *secretum* : lieu écarté, pensée ou fait à ne pas révéler, comme le rappelle Frédérique Le Nan : F. Le Nan, *op. cit.*, p. 21.

313 I. Coumert, *op. cit.*, p. 55-61.

314 *Ibid.*, p. 56.

315 *Ibid.*, p. 61.

316 F. Le Nan, *op. cit.*, p. 61.

317 *Ibid.*, p. 395.

318 *Ibid.*, p. 397.

d'ailleurs, par la crise qu'elle incarne dans l'univers courtois, un indice révélateur du dévoilement, mais surtout de la nécessité qu'il ne survienne pas. Damien Boquet et Piroska Nagy insistent sur la connotation essentiellement négative de cette émotion qui témoigne d'un manque criant de la *mezura* indispensable dans l'univers courtois³¹⁹. S'établit ainsi une ligne de conduite réciproque pour les amants comme pour leurs opposants, fondée sur la mesure et le contrôle, de l'amour d'une part, du ressentiment de l'autre. Le spectre exercé par le regard extérieur et l'idéal de convenance qu'il induit ne pourraient être plus explicites. La *garde* constitue donc à la fois la conséquence de la transgression que représente cet amour interdit et sa condition *sine qua non*³²⁰. Notons au passage la répartition de genre qu'impliquerait la tradition de la *fin' amor* : la jalousie se rangerait essentiellement du côté masculin³²¹, tandis que l'adultère est condamné comme un péché avant tout féminin³²². On en cherchera l'influence sur les jeux émotionnels mis en scène, selon les efforts respectivement requis pour les hommes et pour les femmes de préserver le secret de leur cœur ou de leur désir de vengeance. Il semblerait intéressant de repenser la polarité entre masculin et féminin autour des manipulations d'émotions. Les avis sur la question divergent souvent beaucoup, preuve de la nécessité de nuancer les constats dressés autour de la maîtrise émotionnelle. On évoque à la fois la plus grande capacité de contrôle des hommes, moins extrêmes et plus rationnels face à leurs émotions³²³, et la nature plus policée du comportement féminin face à celle plus sauvage et impétueuse des hommes³²⁴. Quant au désir sexuel, lui aussi est tour à tour prêté plutôt à l'impétuosité masculine ou à l'appétit insatiable des femmes. Nombreux sont les exemples qui mettent en scène leur dépit de se voir repoussées, construit sur le modèle de l'aventure

319 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 182-185.

320 F. Le Nan, *op. cit.*, p. 69.

321 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 183.

322 L. Verdon, « La course des amants adultères. Honte, pudeur et justice dans l'Europe méridionale du XIII^e siècle », *Rives méditerranéennes*, n° 31, 2008, p. 57-72, ici p. 60.

323 A. M. Rasmussen, « Emotions, Gender, and Lordship in Medieval Literature : Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse », dans *Codierung von Emotionen im Mittelalter*, dir. C. S. Jaeger et I. Kasten, Berlin, De Gruyter, 2003, p. 174-189, ici p. 185-186.

324 Selon l'analyse de W. Frenzen, citée par Elke Koch : E. Koch, « Inzenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im *Parzival* Wolframs von Eschenbach », dans *Codierung von Emotionen im Mittelalter*, *op. cit.*, p. 143-158, ici p. 145.

de Joseph et de la femme de Putiphar³²⁵. S'opposent ainsi les constats d'une part du besoin d'extériorisation plus fort chez les hommes, par contraste avec l'attitude féminine plus discrète et efficace³²⁶, et d'autre part de leur tendance plus grande à la dissimulation³²⁷, voire même de la politisation de leurs émotions, de tristesse par exemple³²⁸. Mais ces efforts de contrôle sont également notés chez les dames, sur lesquelles pèse une contrainte sociale très forte. Une véritable école de maintien de soi s'érige ainsi dans l'éthique amoureuse de la dame³²⁹, en belle démonstration du secret indispensable dans la tradition de la *fin'amor*. Nous veillerons donc à la répartition des efforts de contrôle et des jeux déployés sur cette base chez les amants comme chez leurs dames, dans la volonté d'éclairer ces réflexions peut-être contradictoires, mais surtout révélatrices du poids des règles qui conditionnent l'expression amoureuse. L'orientation courtoise de la *fin'amor* et sa tendance à l'ennoblissement que nous avons pu noter redessine la logique du recours au secret, en y intégrant une part de culpabilité. Isabelle Coumert souligne à ce sujet comment les amants « se découvrent alors à l'occasion une autre raison de taire leur amour : la *pudor*, la honte³³⁰ ». Ce rapprochement du secret de l'amour adultère et de la honte est très intéressant dans la ligne de réflexion émotionnelle que nous souhaitons mener. On identifie ainsi un moteur lui-même émotionnel des manipulations de la sphère affective. On touche pleinement ce faisant à l'influence qu'exerce l'éthique courtoise sur la *fin'amor*. La *pudor* qui anime les amants répond aux logiques qui imprègnent la société médiévale fondée sur un sens de l'honneur essentiel³³¹. Son importance littéraire fait bien sûr écho aux scripts émo-

325 Nous remercions notre directrice de thèse, la professeure Yasmina Foehr-Janssens, pour cette remarque très juste pour nuancer encore la répartition de genre dans les codes émotionnels amoureux.

326 K. Dybel, *Être heureux au Moyen Âge d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain, Peeters, 2004, p. 117.

327 S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 126.

328 A. M. Rasmussen, *op. cit.*, p. 186.

329 Y. Foehr-Janssens, « Le genre du désir dans le *Lancelot* en prose », dans *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, dir. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Champion, 2015, p. 587-601, ici p. 590.

330 I. Coumert, *op. cit.*, p. 57.

331 Sif Ríkharðsdóttir souligne le rôle capital endossé par l'honneur comme force motrice du comportement émotionnel, dans toute la diversité du corpus qu'elle interroge : S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 62-63.

tionnels mis en lumière par les historiens³³². C'est sur l'amour plus que sur tout autre émotion que se concentre la pudeur, selon la conviction qu'il s'agit là de l'intimité la plus profonde. La *garde* prend ainsi la forme d'un moyen de défense légitime, que l'on peut rapprocher de la théorie du *face-work* d'Erving Goffman³³³. Notons que, comme le souligne d'ailleurs Erving Goffman, la défense ne vise pas seulement sa propre « face », mais aussi celle d'autrui et en particulier celle de la dame, dont l'honneur s'avère primordial dans la logique de la *fin'amor*. La *vergogne* exerce bien souvent son influence sur les personnages eux-mêmes et redouble ainsi l'opposition entre raison et affect d'une hésitation entre honneur et cœur, comme le souligne Jutta Eming dans son analyse des romans tristaniens³³⁴. Cette émotion centrale au sein de l'émotionologie médiévale joue ainsi un rôle fondamental dans l'établissement de la loi du secret qui encadre la *fin'amor*, au même titre que la loi de la *geis*, ou, plus pragmatiquement, la nature adultère de la relation amoureuse, mais aussi la peur qui vient se coupler à la honte³³⁵. Son importance n'a cependant d'égal que sa complexité, elle aussi mise en valeur dans les textes médiévaux. Les manipulations émotionnelles qui y sont mises en scène insistent sur les difficultés qu'elles comportent. Sif Ríkharðsdóttir lit dans ce sens les insistances notées autour des excès d'émotion ou des réactions physiques involontaires³³⁶. Ce sont d'ailleurs souvent les émotions amoureuses qui s'avèrent les plus complexes à contenir³³⁷. La difficulté de cette entreprise tient principalement au potentiel révélateur du corps, comme fenêtre parfois bien trop transparente des émotions, surtout des plus intenses comme l'amour. Certes, le plus grand danger de révélation de l'intériorité touche à la parole³³⁸, surtout celle qui médit

332 Voir notamment D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 184.

333 Comme le démontre Brîndușa Grigoriu : B. Grigoriu, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Craiova, Editura universitaria, 2013, p. 26 et p. 77.

334 J. Eming, *Emotionen im « Tristan »*. *Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik*, Göttingen, V&R Unipress, 2015, p. 75-80.

335 Nous pourrions en trouver un exemple remarquable dans l'*Orloge amoureux* de Jean Froissart.

336 S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 60 et p. 77.

337 J. Eming, « On Stage. Ritualized Emotions and Theatrically in Isolde's Trial », *MLN*, n° 124/3, 2009, p. 555-571, ici p. 558.

338 Comme le souligne notamment Danielle Bohler : D. Bohler, « Civilités langagières : le *bon taire* ou le *parler bastif*. Brèves réflexions sur la fonction sociale et symbolique du langage », dans *Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer*

et dénonce – nous aurons l’occasion d’y revenir –, mais le corps s’avère tout aussi, voire d’autant plus problématique dans cette optique³³⁹. Les conséquences désastreuses du dévoilement du secret reposent ainsi parfois directement sur les indices qu’en délivre le corps, selon le principe de conversion somatique des émotions mis en lumière par Nira Pancer³⁴⁰.

Nous avons déjà pu insister sur le rôle du corps dans l’énonciation des émotions. En accord avec les théories physiognomonistes³⁴¹, le corps se comprend comme le reflet d’un état intérieur. Il permet ce faisant d’actualiser les rapports de forces induits par les émotions dans leur expression corporelle autant que verbale³⁴². Les symptômes de l’amour s’avèrent dans ce sens essentiels, comme garants de l’implication affective requise³⁴³. Surtout, le corps s’incarne comme lieu même de l’amour³⁴⁴, frappé dès ses premières manifestations par des indices aussi intenses que les tressaillements ou les changements de température subits souvent dépeints dans la tradition de la *fin’amor*³⁴⁵. Mais ce faisant, le corps s’érige comme le terrain du conflit entre l’individu en soi et l’individu socialement construit³⁴⁶, entre son intériorité et son extériorité obligatoirement modulée par la loi courtoise. Les efforts de contrôle inscrits dans l’optique du maintien du secret se concentrent donc sur les gestes émotionnels. Tant les traités moraux que les œuvres

Interaktion im Mittelalter. Für Peter Moos, dir. A. Hahn, G. Melville et W. Röcke, Berlin, Lit, 2006, p. 115-133, ici p. 121.

339 Ceci en raison de cette impression d’authenticité que laisse le corps, voir p. 125, ou encore p. 211.

340 N. Pancer, « Entre *lapsus corporis* et performance : fonctions des gestes somatiques dans l’expression des émotions dans la littérature altimédiévale », *Médiévales*, n° 61, 2011, p. 39-54, ici p. 44.

341 Comme le rappelle en particulier Thomas H. Bestul : T. H. Bestul, « True and false *cheere* in Chaucer’s *Clerk’s Tale* », *Journal of English and German Philology*, n° 82/4, 1983, p. 500-514.

342 G. Bolens, « La narration des émotions et la réactivité du destinataire dans *Les Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer », *Médiévales*, n° 61, 2011, p. 97-118, ici p. 97.

343 Selon une observation consacrée aux déclarations politiques qui nous paraît aisément pouvoir être extrapolée et dédiée à la sphère amoureuse. C. S. Jaeger et J.-F. Sené, *op. cit.*, p. 552.

344 S. G. Nichols, « Deflections of the body in the Old French lay », *Stanford French Review*, n° 14, 1990, p. 27-50, ici p. 39.

345 N. Kremer, « Tout feu, tout flammes : le désir du corps féminin », dans *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l’Ancien Régime*, dir. L. Desjardins, M. Moser-Verrey et C. Turbide, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 2009, p. 267-284, ici p. 267.

346 S. G. Nichols, *op. cit.*, p. 39.

narratives insistent sur une discipline du corps qui assurerait les vertus de l'âme³⁴⁷. La tempérance requise dans la sphère affective se décline ainsi en techniques essentiellement corporelles, telles que la dissimulation du visage ou la fuite³⁴⁸, mais aussi le réfrènement des manifestations émotionnelles.

Dans notre volonté de mettre en lumière les *feeling rules* propres à la communauté émotionnelle des amants, nous voudrions en revenir aux manuels qui les théorisent sur le modèle ovidien avant d'en envisager l'influence sur les œuvres qui démontrent l'importance prise par ce système de jeux émotionnels, ensuite éclairé et détourné par Jean de Meun. La lumière jetée par les traités amoureux mérite d'être mise en relation avec la posture prise par les auteurs de certains des grands romans courtois qui marquent l'époque médiévale. Des tensions ont été notées entre les univers didactique et narratif, les uns se montrant sceptiques quant à la concordance des arts d'aimer avec la poésie amoureuse³⁴⁹, les autres soulignant au contraire la volonté de systématisation dont ceux-ci peuvent témoigner, sur la base des dynamiques attestées dans les œuvres de fiction³⁵⁰. Nous voudrions chercher à nuancer ces constats, explorer la mise en scène des jeux émotionnels inscrits dans une optique amoureuse telle que Drouart la Vache tend à la synthétiser. Nous pourrions ainsi comparer les résultats obtenus, chercher à percevoir les différences de points de vue portés sur les manipulations, *garde* ou davantage, du fait de l'amant ou de la dame, de la protection envers les *losengiers* ou de la mise à l'épreuve de l'aimé lui-même. Surtout, nous pourrions ainsi mieux comprendre comment la loi du secret déborde vers la tromperie, la dissimulation amoureuse vers la simulation plus ou moins rusée, toujours dans cette perspective de préservation de l'amour

347 C. Bouillot, « Aux antipodes du beau geste : le geste laid et inconvenant dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », dans *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000, p. 45-56, ici p. 45.

348 Comme le souligne Jutta Eming, dans une prise en compte intéressante des stratégies qui peuvent entourer la manifestation émotionnelle, mais cependant de manière encore fort partielle seulement puisque la manipulation de l'expression émotionnelle elle-même n'y est pas intégrée : J. Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 284.

349 C'est encore le cas de Rüdiger Schnell : R. Schnell, *op. cit.*, p. 78.

350 Armand Strubel insiste en particulier sur la volonté d'apprentissage qu'ils cristallisent par ce biais : A. Strubel, *op. cit.*, p. 129.

qui justifie de prime abord les manipulations du semblant amoureux. Ce faisant, nous tracerons inéluctablement notre voie vers l'exploration du *faux semblant*, tel que le personnage de Jean de Meun le personnifie et le problématise de manière emblématique.

Dans ce contexte dense de recommandations de *mezura*, de secret animé par la peur et la honte, la *garde* se fonde avant tout dans une logique de discrétion, dictée en particulier par la crainte de la révélation que font peser les *losengiers*. Pour d'autres raisons bien sûr que celles qui animaient les souverains par exemple, les amants doivent garder leurs émotions secrètes, seule réponse possible à la menace de la médisance. L'efficacité de cette *garde* discrète est vantée dans les arts d'aimer comme celui de Drouart la Vache et, à leur suite, dans toute la tradition littéraire de la *fin' amor*. Le modèle ovidien s'avère en effet essentiel à ce chapitre³⁵¹. L'*Ars Amatoria* rencontre un franc succès dès le XI^e siècle, avec la montée des écoles cathédrales et la lecture des auteurs classiques qui s'y développe. Ce mouvement culmine aux XII^e et XIII^e siècles avec les adaptations qui en sont alors proposées. C'est également l'époque du développement de l'intérêt porté aux femmes, au mariage et à la sexualité, qui s'avère fort propice à la réception de l'art d'aimer ovidien³⁵². Son influence est multiple et variée, par sa combinaison tout à fait particulière de poésie amoureuse et didactique³⁵³, par l'insertion de cet enseignement amoureux dans une fiction faite conventionnelle³⁵⁴ ou par la place qu'il laisse au lecteur dans la compréhension d'un idéal teinté d'ironie³⁵⁵, mais aussi par

351 M. Gally, *op. cit.*, p. 7.

352 P. L. Allen, *op. cit.*, p. 48.

353 A. Farber, *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi : the Rise of the Didactic in Andreas Capellanus, Jean de Meun, and John Gower*, thèse de doctorat, Philadelphie, Université de Pennsylvannie, 2011, p. 23.

354 Peter L. Allen souligne tout l'intérêt de sa démonstration de l'illusion d'amour, ou du moins de la nature conventionnalisée de la sincérité qui y est prescrite : P. L. Allen, *op. cit.*, p. 4. Ceci éclaire bien sûr la tension que nous pourrions constater entre la tromperie mise en lumière dans les traités d'amour et les conventions de sincérité qui marquent au contraire la poésie et la fiction amoureuse.

355 *Ibid.*, p. 11. Ceci rapprocherait en effet la démarche de Jean de Meun de celle d'Ovide lui-même. Ils livrent en outre tous deux un art d'aimer teinté d'ironie quant à l'idéalisation qui y est proposée. Armand Strubel note d'ailleurs que la réception médiévale d'Ovide ne fait pas l'impasse sur les aspects les plus cyniques de l'*Ars amatoria*, longtemps ignorés par la critique. Voir A. Strubel, « L'apprentissage de la passion », dans *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, dir. M. Cazenave, D. Poirion, A. Strubel et M. Zink, Paris, Philippe Lebaud, 1997, p. 125-184, ici p. 133. De manière intéressante, l'ironie devient elle-même stratégie

sa portée misogyne³⁵⁶. Le mouvement de reprise et de refonte de l'œuvre d'Ovide se caractérise par une grande diversité des postures endossées³⁵⁷, selon une tendance entre critique et glorification³⁵⁸. Si l'ironie ovidienne semble constituer un terreau fertile de cette adaptation, les difficultés qu'elle pose peuvent aussi pousser les auteurs médiévaux à la dépasser. Mathilde Grodet insiste sur les libertés prises à l'époque médiévale face au modèle ovidien et surtout sur la tendance à gommer la dynamique mensongère qui le caractérise³⁵⁹. Les réflexions sur la sincérité amoureuse se développent ainsi, dans une belle démonstration de la problématique qu'elle constitue pour les auteurs des *artes amandi* médiévaux, quelle que soit la prégnance de l'appel à la *garde* qui y est renouvelée. Les ruptures marquées face à l'*Ars amatoria* touchent également à l'esprit libertin qu'il instille, peu conciliable avec la morale chrétienne³⁶⁰. La première et plus emblématique des adaptations est celle d'André le Chapelain. Son *De Amore*, rédigé aux alentours de 1180-1185, a été qualifié par Michel Zink d'« art d'aimer comme il faut³⁶¹ ». Il témoigne d'une volonté de théorisation exemplaire des lois de la *fin'amor* chantée par les poètes³⁶². Il réalise ce faisant une synthèse des motifs et figures de la poésie lyrique et du roman chevaleresque³⁶³ et offre ainsi un objet d'étude d'autant plus intéressant pour interroger plus largement les scripts émotionnels qu'il véhicule, comme lieu de configuration originale et emblématique de la sensibilité médiévale³⁶⁴. Sa diffusion symbolise l'apogée de la glorification amoureuse après une longue dépréciation inscrite par la morale chrétienne³⁶⁵. La traduction française qu'en offre Drouart la Vache à la

pour résoudre les contradictions perçues dans l'éthique amoureuse ovidienne dans les adaptations médiévales qui en sont données. Voir à ce sujet A. Farber, *op. cit.*, p. 23.

356 Qu'il convient d'ailleurs d'éclairer, dans une certaine mesure, à l'aune de l'adresse purement masculine d'Ovide et des critiques à l'encontre des femmes qu'elle induit.

357 M. Gally, *op. cit.*, p. 50.

358 K. Dybel, *op. cit.*, p. 108.

359 M. Grodet, *op. cit.*, p. 4.

360 M. Gally, *op. cit.*, p. 43. Peter L. Allen souligne également que les efforts de christianisation concentrent dans une large mesure la volonté d'adaptation des arts d'aimer médiévaux. Voir P. L. Allen, *op. cit.*, p. 59.

361 M. Zink, « Un nouvel art d'aimer », dans *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 7-70, ici p. 22.

362 A. Strubel, *op. cit.*, p. 133.

363 M. Gally, *op. cit.*, p. 42.

364 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 159.

365 J. Batany, *op. cit.*, p. 15.

fin du XIII^e siècle marque une nouvelle étape de l'adaptation ovidienne et contribue beaucoup à son développement³⁶⁶. Drouart la Vache a à cœur de réorienter cet art d'aimer pour en faire émerger un amour pur, compatible avec la vocation religieuse du clerc³⁶⁷. Son *Livre d'Amours* s'inscrit dans un réseau révélateur des dynamiques qui imprègnent la codification amoureuse, à la croisée des influences ovidiennes et chrétiennes et dans ce souci de diffusion des normes émotionnelles qui y sont développées. Il nous intéressera au premier plan pour la traduction française, qui s'intègre ainsi au corpus que nous avons cherché à établir, qu'il offre de ce mouvement de réflexion et de mise en fiction des *feeling rules* amoureuses. Dans une belle démonstration de l'importance prise par l'*attemprance* dans la veine amoureuse, Drouart la Vache vante l'utilité du secret comme une prudence nécessaire à la préservation de l'amour. La nature didactique de son *Livre d'Amours* confère plus de poids encore à cette stratégie de mesure discrète, directement associée à la sagesse :

Dont, se li dui amant sont saige,
 Bien celeront en lor coraige
 L'amour, touz les jors de lor vie³⁶⁸.

La rime entre *saige* et *coraige*, en liant la sagesse et le cœur dans lequel doit se fondre le secret de l'amour, participe de cette valorisation qui s'intègre ainsi à une forme d'élitisme amoureux³⁶⁹. À plusieurs reprises, Drouart la Vache réitère cette recommandation pour souligner le caractère privé que doit revêtir l'expression émotionnelle dans une perspective de sage prudence :

S'aucuns domques a garder bee
 L'amour aquise longement,
 Il se doit garder saigement
 De li, plus qu'il ne doit, ouvrir,
 Et doit chascuns l'amour covrir.
 Car, puis que l'amours est seüe
 Et de plusours aperceüe,

366 A. Strubel, *op. cit.*, p. 136.

367 Comme l'a bien démontré Lucas Wood : L. Wood, « The Art of Clerkly Love : Drouart la Vache Translates Andreas Capellanus », *Medievalia et Humanistica*, n° 40, 2015, p. 113-149.

368 Drouart La Vache, *Li Livres d'Amours*, éd. R. Bossuat, Paris, Champion, 1926, v. 657-659.

369 Comme le défendait Isabelle Coumert. Pour rappel : I. Coumert, *op. cit.*, p. 61, cité p. 166.

Ses accroissemens prent default
Et ses premiers estas default³⁷⁰.

Se martèle ainsi l'impératif de *garde* qui conditionne l'expression émotionnelle. Ses paramètres amoureux sont explicites, liés à la discrétion indispensable à la relation. Les jeux de rimes viennent renforcer cette leçon, dans l'association qu'ils entraînent entre la durée de la relation et la sagesse du secret. Ils mettent aussi en lumière l'opposition topique entre l'ouverture et la couverture, mais surtout insistent sur le *default* de la révélation. Ses modalités sont bien précisées : l'amour est alors su et aperçu, les apparences prenant dans ce cadre toute leur importance. Le caractère révélateur des apparences amoureuses sert donc de socle à la loi du secret, érigée de manière absolue. Drouart la Vache renverse sur cette base le mythe de l'amour de loin, arguant qu'il est inutile à l'amour sagement couvert³⁷¹. Le savoir amoureux, à la fois sage et bel – selon l'association qu'implique la mise à la rime de ces deux adverbess – se définit uniquement selon la discrétion, le savoir se conjuguant, à la rime également, à l'absence d'apparences. Ce qui émerge dès lors de cet art d'aimer est une véritable grammaire des signes amoureux. Drouart la Vache poursuit dans ce sens :

Bien se gart que il ne la guingne
Et qu'il ne li face autre signe,
Ne por li son mestier ne change,
Ains l'ait ausi com une estrange,
Que mesdisant cause ne truissent,
Par quoi d'iaus .II. mesdire puissent.
Quant il seront priveement,
Si se guingnent hardiement
Et tieus signes comme il vorront,
Em prive lieu faire porront³⁷².

S'esquisse ici une répartition nette des signes à maîtriser, en public ou en privé. La reprise en fin de passage des *signes*, qu'il convient dans un cas *qu'il ne face pas* ou qu'il peut se permettre dans l'autre, rythme cette distinction essentielle dans la tradition des arts d'aimer. Elle éclaire ce

370 Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 4 574-4 582.

371 *Ibid.*, v. 3 413-3 420.

372 *Ibid.*, v. 4 617-4 626.

recours à la discrétion et surtout le caractère néfaste de son non-respect, cause de médisance de la part des *losengiers* qui motivent et justifient ce recours à la dissimulation. Ce passage est, à l'image de l'œuvre dans laquelle il s'insère, révélateur d'une conception largement partagée dans la tradition courtoise : le contrôle de soi et de son apparence a avant tout pour objectif de déjouer les pièges des opposants aux amants. Une défense morale est ainsi incluse dans ce phénomène de manipulation de l'expression émotionnelle. Le maintien de la relation amoureuse requiert une dynamique de protection qui légitime la dissimulation, mais aussi la simulation qu'elle implique. Plus que de camoufler les signes de l'amour, il est question de feindre l'indifférence, de se conduire envers la dame comme si elle n'était qu'une *estrange*. La fiction semble ainsi s'instiller dans le jeu émotionnel recommandé par Drouart la Vache qui ne se contente pas seulement de la dissimulation discrète. Il s'agit là d'une stratégie déjà observée de renforcement de la dissimulation par la simulation de l'émotion opposée, de l'amour par l'indifférence dans ce cas. Mais les jeux émotionnels recommandés dans *Li Livres d'Amours* dépassent parfois largement la *garde* à seule fin de protection.

Drouart la Vache ne traite pas seulement des astuces nécessaires pour préserver l'amour des *losengiers*, mais aussi de celles qui visent à s'en assurer, voire à mettre l'aimée à l'épreuve. Il témoigne ainsi de la multitude d'objectifs poursuivis dans la manipulation du semblant amoureux, et de son potentiel rusé. Plus que de dissimuler l'amour, il conseille de simuler pour manipuler la dame : « Apres, s'il vieut avoir enseigne / qu'il soit amez, iriez se faigne / et le dedaignex vers lui face³⁷³ ». Le vocabulaire employé atteste le débordement de la seule dynamique de contrôle. Davantage que de *faire* des signes d'amour, il est ici question de *faire le dedaignex* ou de se feindre *iriez*. Loin de la joie convenante souvent affichée ou de l'indifférence manifestée dans le seul objectif de mieux camoufler la douleur typique de l'émoi amoureux ou l'amour lui-même, la simulation d'émotions que l'on peut qualifier de négatives témoigne d'une volonté plus rusée. Elle s'écarte en tout cas de l'appel à la *garde*, pour les souverains en particulier qui veillent à afficher des émotions positives conformes à la bienséance requise sur la scène sociale³⁷⁴. De manière

373 *Ibid.*, v. 4999-5001.

374 Pour rappel, voir l'analyse dédiée à l'impératif de bienséance dans notre analyse de la *garde* : p. 147-170.

intéressante, la tromperie touche au nucléon du couple lui-même, et non à ses opposants. Mais elle relève tout autant de la sagesse que le secret dans l'enseignement dispensé par Drouart la Vache :

Tel doctrine devez avoir
 Que, se li amans vieut savoir
 S'il est amez certainement,
 Il doit faindre tout sagement
 Que l'amour d'un autre l'argüe
 Et souvent aler en sa rue³⁷⁵.

Un pont semble ainsi relier le *garde* et la tromperie plus explicite par cette qualification similaire de sagesse. Drouart la Vache conseille de la même manière d'aimer sagement, secrètement³⁷⁶, que de *faindre tout sagement*. Le renversement est notable : il n'est plus question de dissimuler l'amour, mais de le simuler. Si le verbe *faindre* peut relever de l'ambiguïté habituelle du jeu des émotions et qualifier aussi bien la dissimulation que la simulation³⁷⁷, l'*amour d'un autre* qui fait l'objet de sa feintise laisse peu de doute sur la nature du jeu recommandé. La place accordée à ce conseil est tout aussi soulignée que celle du secret. Drouart la Vache le qualifie de *doctrine*, un terme révélateur de son importance, encore renforcée par son caractère impératif : les amants *doivent* la respecter. Une fois de plus, la rime des adverbes garantit la logique du jeu. Pour s'assurer l'amour de sa dame, l'amant doit s'y prêter, la certitude s'associant directement à la sagesse d'une telle manipulation. La dimension fictionnelle du code amoureux courtois s'impose ainsi : pour susciter l'amour, on doit soi-même paraître le ressentir et s'engager ainsi dans une forme de fiction propre à la *fin'amor*. On trouve ici, de manière détournée bien sûr par la part de feintise qu'elle véhicule, une version performée de l'appel à aimer l'amour de saint Augustin. Le jeu établi avec cet idéal de mise en scène de l'amour se poursuit et se pose au cœur même de l'émotionologie amoureuse. Plus encore que de doctrine, Drouart la Vache fait même relever l'hypocrisie ainsi conseillée de « d'Amour droite nature³⁷⁸ ». Il est notable, dans cette réflexion critique, qu'il soit question de « grant

375 Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 4983-4988.

376 Pour rappel : *ibid.*, v. 3417, cité p. 175.

377 *Complément au Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 8 octobre 2020.

378 Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 5670-5677.

desir » feint plutôt que d'amour. Certes, le désir s'avère bien moins louable que l'amour, mais peut-être constitue-t-il justement un objet moins problématique à feindre que l'amour lui-même. Couplé à l'objectif répété une fois encore d'« esprouver » l'aimée, ce facteur paraît justifier la tromperie, présentée comme inhérente au maintien du couple de par sa qualification de nature d'Amour. La ruse s'érige ainsi en stratégie tout aussi indispensable que le secret à la conquête et à la préservation de l'amour. Le rattachement de l'une comme de l'autre à la sagesse et à la définition de l'amour renforce le rapprochement et rythme la transition du secret à la ruse parmi les astuces nécessaires à la *fin'amor*. Le ton n'est cependant pas toujours aussi complaisant. Les manipulations du semblant amoureux peuvent être traitées de manière bien plus critique. C'est surtout le cas lorsque Drouart la Vache met en garde contre l'amour feint des femmes cupides :

S'il avient qu'elle, par boidie,
 Te moustre d'amour aucun signe,
 Por ce que te regarde ou guigne,
 Saches qu'elle te vieut deçoivre
 Et qu'elle te vieut bastir tel poivre
 Qu'a lui donner soies meüs³⁷⁹.

Ce passage illustre la condamnation que peuvent sous-tendre les pratiques de simulation hors de tout enjeu de contrôle bienséant ou amoureux surtout. Les expressions *par boidie* ou *bastir tel poivre* dénotent une mise en lumière plus problématique de la ruse³⁸⁰. L'objectif visé, de *deçoivre* et plus encore de pousser son amant à *lui donner*, contribue bien sûr à la dénonciation. Comme toujours, l'intention poursuivie éclaire l'évaluation morale. Cette hypocrisie mal intentionnée, motivée par la cupidité, pourrait dans ce sens difficilement se justifier comme celle des amants cherchant à s'assurer de l'amour de leur dame. Ces allusions dénotent les nuances perceptibles dans les jeux du semblant. Au-delà de l'intention, la nuance tiendrait aussi à la dynamique de jeu insufflée, qu'elle soit de l'ordre de la dissimulation ou de la simulation, de la seule *garde* discrète

379 *Ibid.*, v. 4 314-4 319.

380 Cet esprit rusé prêté aux femmes dans des termes aussi familiers, et pour les mêmes motifs intéressés, se retrouve également dans les conseils de la Vieille du *Roman de la Rose*. Voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 13 799-13 803 ou v. 13 827-13 828, cités au chapitre suivant p. 321.

ou de la ruse. Le renversement est remarquable : il est question des signes d'amour, des regards et des *guignes* démontrés, tout comme dans le cas des amants qui devaient alors chercher à les dissimuler³⁸¹. Notons par ailleurs que cette tonalité critique concerne le jeu émotionnel de la dame, là où aucune ne semblait entourer celui démontré par l'amant, même quand il était question de manipuler son aimée. Bien sûr, la nuance tient avant tout à l'objectif poursuivi, mais il est intéressant que cette seule exception à la légitimation des jeux du semblant amoureux concerne les dames. Il pourrait s'agir d'un reliquat de la misogynie bien ancrée dans l'esprit clérical médiéval, quelle que soit la volonté de Drouart la Vache de s'en affranchir³⁸². Il peut s'avérer d'autant plus évident dans le cadre d'un art d'aimer destiné avant tout aux amants et non aux dames³⁸³, selon le modèle offert par Ovide à ce niveau aussi. Ce passage offre ainsi un exemple parfait des dynamiques diverses qui peuvent entourer la manipulation émotionnelle, selon son orientation, son intention, son auteur et son public. Soulignons une fois encore que la simulation semble concerner davantage les amants, là où seule la dissimulation est requise face au reste de la société, aux opposants des amants en particulier, de manière somme toute logique dans cet univers régi par la loi du secret. Néanmoins, la ruse semble donc s'immiscer au sein même du couple, une tendance pour le moins problématique dans l'esprit de la *fin'amor* animé tout autant par l'impératif de la sincérité que par celui du secret. Drouart la Vache signale déjà les jeux de l'expression émotionnelle qui anime la communauté émotionnelle des amants hors des seuls enjeux de contrôle bienséant. Jean-Pierre Cavaillé soulignait leur importance, qu'ils relèvent de la dissimulation ou de la simulation, « envisagé[e]s comme d'efficaces techniques de gouvernement, mais aussi de réussite sociale ou simplement de protection individuelle, ou encore comme les instruments ordinaires des relations amoureuses³⁸⁴ ». En reconnaissant l'efficacité de ces stratégies, Jean-Pierre Cavaillé exacerbe le rôle joué par

381 Pour rappel : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 4 617-4 626, cité p. 175.

382 L. Wood, *op. cit.*, p. 115.

383 Cela nous semble conférer plus d'intérêt encore à l'analyse que nous dédierons aux manuels de comportement destinés aux femmes dans le chapitre que nous consacrerons à l'œuvre de Christine de Pizan.

384 J.-P. Cavaillé, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Motte Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008, p. 22.

cette dynamique de l'apparence aussi bien dans la société du Moyen Âge que dans celle du siècle des Lumières à laquelle il consacre son étude. Il témoigne surtout de l'entremêlement des univers dans lesquels transparait cette efficacité reconnue aux émotions. Quelle que soit sa dynamique avant tout privée, la sphère amoureuse se révèle tout autant concernée par ce règne des apparences, l'intimité des amants se voyant en permanence confrontée à la publicité inhérente à la société médiévale.

Cet appel obsédant à la mesure de soi de la part des amants, dans toutes ses nuances, irrigue la littérature narrative. L'enjeu de la bonne *garde* amoureuse transparait en particulier dans l'œuvre de Jean Froissart, *L'orloge amoureux*, représentative elle aussi de la volonté codificatrice de la *fin' amor*. La comparaison du *fin' amant* à une horloge s'avère fort intéressante pour appréhender la place accordée à la mesure. Elle permet de fonder la recommandation du *gouvernement* même de l'amant :

Ensi Amours me fait considerer
Et m'a donné matere de penser
A un orloge, et comment il est fes.
Et quant j'ai bien consideré ses fes,
Il me samble, en imagination,
Qu'il est de grant signification,
Mes qu'il soit bien a son droit gouvrenés³⁸⁵.

Au fil d'une mise en scène aussi conventionnelle qu'accomplie des codes amoureux³⁸⁶, Jean Froissart adapte le commandement incontournable qu'est celui du gouvernement de soi à l'imaginaire horloger. Cette association se voit justifiée par l'autorité d'Amour même, présenté à l'origine de cette *matere de penser*. Jean Froissart introduit ainsi une métaphore qui connaîtra à sa suite un succès important. Julie Singer souligne en particulier l'intérêt, et la postérité qui l'atteste, du rapprochement opéré entre la mesure mécanique et la mesure comme vertu³⁸⁷. Christine de Pizan en témoigne dans le portrait qu'elle dresse, dans son *Epistre Otbea*, de la déesse Attemprance³⁸⁸. Jean Froissart offre en effet un tableau

385 Jean Froissart, *L'orloge amoureux*, éd. P. F. Dembowski, Genève, Droz, 1986, v. 19-25.

386 Julie Singer souligne en effet le caractère tout à fait traditionnel de Froissart dans sa représentation des conventions allégoriques amoureuses : J. Singer, « L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart », *Médiévales*, n° 49, 2005, p. 155-172, ici p. 159.

387 *Ibid.*, p. 160.

388 Pour rappel : Christine de Pizan, *Epistre Otbea*, *op. cit.*, 2, l. 32-41, p. 203, cité p. 113.

saisissant de la vertu d'*attemprance*, qu'il associe, « par droit », à la deuxième roue de son horloge³⁸⁹. La fonction de cette roue de rencontre est significative : elle a pour rôle de retarder et d'actionner le mouvement à la mesure du foliot qui lui permet de conserver sa régularité³⁹⁰ :

Car mon desir, qui est tres bien parés,
De la roe premiere de l'orloge,
Est attemprés, et tant bien dire en o ge,
Par la vertu de la seconde roe,
Qui nommee est Attemprance, et qui roe
Sagement, car le foliot le garde
Qui de Paour monstre la droite garde³⁹¹.

Jean Froissart vante l'utilité, la *vertu* même, de cette *seconde roe* qui permet que soit bien *parés* la première roue du *desir*. Toute son action semble résumée à sa sagesse : la roue paraît se déterminer par le fait qu'elle *roe sagement*. L'enjambement met en exergue cette qualité essentielle de la roue d'*Attemprance*. La répétition de la *garde* qu'elle assure joue de la valorisation. Elle permet de mettre en lumière, à la rime en outre, le rôle du foliot qui permet cette régulation de la seconde roue. Elle éclaire surtout son rattachement à la personnification de Peur, à la source de ce souci de maintien de soi³⁹². La *garde* que mène Peur se voit encore qualifiée de *droite*, un critère essentiel du mouvement ordonné de la roue d'*Attemprance*, mais aussi significatif de sa portée élogieuse. Elle constitue ainsi un outil indispensable à l'amant pour assurer sa bonne conduite en symbole de la crainte de la médisance et du dévoilement de l'amour. *L'orloge amoureux* revient à plusieurs reprises sur le lien ainsi établi entre peur et mesure³⁹³ et sur l'appel à la discrétion qu'il induit :

Et pour ce qu'il aussi ne passe point
La mesure de raison, fors a point,
Il li couvient, par bonne entention,
Mettre en son coer toute discretion,

389 Jean Froissart, *op. cit.*, v. 223.

390 *Ibid.*, v. 212-220.

391 *Ibid.*, v. 340-346.

392 Cette association était révélée déjà par la définition donnée par le *Dictionnaire* de Godefroy du concept de *garde*. Pour rappel : *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

393 Voir encore *ibid.*, v. 978 et v. 1 042-1 046.

Par quoi il puist faire par rieule aler
 Seürement l'oeuvre de Doulç Parler.
 Sans ce ne poet sagement descouvrir
 Ce qu'il li fault, ne sagement ouvrir
 Ensi qu'il apertient et que requiert
 L'estat d'amours tout tel que l'amant quiert³⁹⁴.

Outre l'association retrouvée entre mesure et raison, on note la valorisation de la sagesse du processus de révélation s'il est soumis à la discrétion recommandée. De manière intéressante, elle se concentre sur le cœur, siège des émotions. Davantage que sur le visage, c'est dans le cœur même qu'il faut insuffler la mesure nécessaire à *l'estat d'amours*. L'aveu amoureux s'avère bien sûr essentiel, mais toute *descouverte* doit répondre à cet impératif de discrétion.

C'est ainsi que se comprend l'idéal de sagesse amoureuse qui traverse le Moyen Âge. À l'instar de Jean Froissart qui en fait une pièce maîtresse de la mécanique amoureuse, Évrart de Conty accorde à *l'attemprance* une place centrale dans son *Livre des Eschez amoureux moralisés*. Dans une belle démonstration de l'association entre émotions et idéal de tempérance, il enchaîne la présentation des « .xij. manieres de passions ou affections d'ame³⁹⁵ » et celles des douze vertus qui servent à en contrer les effets qui déferaient la raison³⁹⁶. Il y intègre les quatre vertus cardinales, valorisées selon l'autorité aristotélicienne³⁹⁷. Il joue ainsi de toute la tradition laudative de la mesure de soi pour intégrer à sa leçon d'amour la vertu d'*attemprance* :

Atremprance est aussi as amans neccessere pour amoderer leurs desirs et leurs passions toutes ramener a mesure, a la fin que deliz, qui avugle raison, et qui cause mesmez est et peut estre souvent de l'amour amendrir ou defaillir du tout, quant il est pris trop excessivement, come il a esté dit, ne les puist decevoir ; car tout excés nuit, ce dit Aristote, ou il ne peut par raison profiter³⁹⁸.

Sa définition ainsi orientée dans une logique amoureuse se veut dans la droite lignée de celle que proposait Brunet Latin. On y retrouve tout

394 *Ibid.*, v. 649-658.

395 Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, CERES, 1993, f. 165v42, p. 441.

396 *Ibid.*, f. 166r8, p. 442.

397 *Ibid.*, f. 166r6-f. 166r8, p. 442.

398 *Ibid.*, f. 223v30-f. 223v36, p. 607.

le champ lexical de la *garde* : la force modératrice, l'objectif de mesure et l'évocation de la raison comme principe-maître et garde-fou de la chute d'Amour, la dimension d'excès présentée comme cause de tous ces maux, l'autorité antique pour la souligner. Évrart de Conty témoigne aussi de la portée corporelle des enjeux de la maîtrise des émotions. Il se concentre sur les *passions* et les *desirs*, à la manière de la roue de Jean Froissart dont l'action porte sur celle de Désir. Surtout, l'*attemprance* vantée par Évrart de Conty vise à empêcher le *deliz* d'aveugler la raison et de *defaillir* l'amour. Telle est l'utilité fondamentale de cette vertu qui permet de remplir les conditions des émotions vertueuses, qui doivent « bien maintenir es corporelles delectacions sanz les du tout fuir et les trop ensuire, maiz par bonne mesure et ainsy que raison le consent et ensaigne³⁹⁹ ». La dynamique du juste milieu, défendue sur le modèle aristotélicien, imprègne ainsi tout autant la forme d'art d'aimer d'Évrart de Conty que l'encyclopédie de Brunet Latin, dans la même logique corporelle d'ailleurs. La condamnation des excès qui sous-tend l'éloge de la mesure dans le *Livre des Eschez amoureux moralisés* transparaît aussi clairement dans sa définition de l'*attemprance* par l'accumulation des termes d'aveuglement, d'amoindrissement, de défaillance, de déception et de nuisance. Jacqueline Cerquiglini met en lumière, dans son analyse de la poésie de Guillaume de Machaut, l'importance que prend l'idéal du juste milieu : « L'idéal du moyen subsume tous les aspects de la vie amoureuse. Il détermine la bonne conduite [...]. Il définit les bonnes manières⁴⁰⁰ ». Des troubadours et de la théorisation qu'André le Chapelain offre de leur *fin'amor* à Guillaume de Machaut, la littérature amoureuse courtoise vante l'*attemprance* d'un bout à l'autre de son histoire à succès⁴⁰¹. Le très

399 *Ibid.*, f. 166r28-f. 166r30, p. 442.

400 J. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 182-184.

401 À titre d'exemple, peut-être plus anecdotique, mais qui nous semble révélateur de la portée de cette recommandation émotionnelle, on retrouve aussi cet appel à la sage discrétion des amants dans le corpus des *Cent Nouvelles Nouvelles*, pourtant plus propices à une forme d'esprit facétieux qu'à celui de la *fin'amor*. Voir la N81 qui met en scène un jeune homme exploré d'avoir été éconduit par son amie et qui s'attache cependant à dissimuler cette tristesse (« Comme sachant et gentil chevalier, il ne monstra pas ce que son pouvre cuer portoit » *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. F. Sweetser, Genève, Droz, 1996, N81, l. 109-111, p. 476) et insiste ainsi sur la sagesse et la bonne conduite d'une telle maîtrise émotionnelle, d'autant plus forte qu'elle opère une rupture avec le *pouvre cuer* du jeune homme qui endosse lui-même ces efforts ; ou encore la N26 (« Au fort, a l'heure qu'il se faillit monstrier, chacun s'efforça de faire aultre chere de semblant et de bouche que le

célèbre *Roman de la Rose* participe de cette valorisation, surtout sous la plume de Guillaume de Lorris qui fait l'éloge de la mesure et même de la discrétion dans les commandements d'Amour⁴⁰². Il exerce une influence durable au Moyen Âge, par l'exemple marquant qu'il offre d'un souci de codification de l'aventure amoureuse, mais peut-être plus encore par la mise en lumière des ambiguïtés que Jean de Meun y introduira. Le continuateur du *Roman de la Rose* s'efforce en effet de lever le voile sur les ambiguïtés liées à cet appel à la mesure et à la discrétion émotionnelle par le biais de Faux Semblant⁴⁰³. Ses révélations des dérives possibles de la *garde* émotionnelle suscitent des réactions diverses dans le tableau alors dressé des *feeling rules* amoureuses⁴⁰⁴. L'emphase mise par Évrart de Conty sur la vertu d'*attemprance* en est une, même si nous aurons l'occasion de revenir au *Livre des Eschez amoureux moralisés* pour l'ambiguïté qu'il sait instiller. Le *Champion des Dames* de Martin le Franc en est une autre. Il reprend lui aussi l'exposé des commandements d'Amour, qu'il inscrit dans un respect rigoureux de l'exigence de contenance convenante⁴⁰⁵, mais aussi de sincérité de l'amant. Le nom même du Champion des Dames, Franc Vouloir, est révélateur de ce mouvement qui vise la correction des leçons malintentionnées de Faux Semblant, nous le verrons⁴⁰⁶. Il réoriente ainsi l'ensemble des préceptes de l'*attemprance* amoureuse dans une optique univoque et honnête. Il témoigne ce faisant de la constance de sa valorisation, tout à fait conforme à la tradition en la matière :

Amours, Amours, vraye prudence,
Justice en bon pois mesuree,
Force puissant en excellence,
Attrempance bien moderee⁴⁰⁷.

desolé cueur ne faisoit » *ibid.*, N26, l. 176-179, p. 168) qui laisse transparaître autant la force des émotions que de la *garde*, dans un nouveau jeu de contraste entre le cœur et le semblant, offrant ainsi accès par la mise en scène même de la manipulation des émotions à leur sincérité, inextinguible, quels que soient les dehors qui les recouvrent.

402 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 2 267-2 274, que nous citons p. 282-283.

403 Voir l'ensemble du chapitre qui suit qui sera dédié à cette figure.

404 Nous pourrions nous y consacrer en particulier dans le chapitre dédié aux logiques amoureuses du jeu des émotions.

405 Voir par exemple : Martin le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, III, MDCCLXXV, v. 14 193-14 200, que nous citerons p. 424.

406 Une fois de plus, nous renvoyons pour cela au chapitre que nous consacrerons aux logiques amoureuses.

407 Martin le Franc, *op. cit.*, I, CDLXVIII, v. 3 737-3 740.

L'*attemprance* s'associe, selon le modèle des vertus cardinales, à la prudence, à la justice et à la force, au courage⁴⁰⁸. La redondance de la formule *attemprance bien moderee* met encore en exergue la qualité de retenue qu'incarne en premier lieu le dieu Amour lui-même. Le rôle accordé à la tempérance dans l'univers amoureux s'inscrit lui aussi dans une logique éprouvée. Martin le Franc l'intègre en effet parmi les armes de Franc Vouloir pour contenir et freiner son cheval, Ardant Desir. Dame Raison justifie cette fonction, en critiquant ce cheval qui perd la vue à force de courir :

Tant fort s'en cueurt, si fort s'en ride
 Qu'il en pert la veue et la voye.
 Si lui fault mettre bonne bride
 Qui le conduise et le convoye.
 Pour quoy convient qu'on y pourvoye
 Ainchois que plus avant alez,
 Et qu'Atemprance vous envoie
 Ung bon mors car vous le valez⁴⁰⁹.

La vertu d'*attemprance* vise donc, comme chez Froissart⁴¹⁰, le désir, qualifié d'*ardant*, dans cette dynamique d'excès qu'*Atemprance* est supposée venir contrer. Raison ne laisse aucun doute sur la question, elle insiste à plusieurs reprises sur la « trop outrageuse maniere⁴¹¹ » d'Ardant Desir. L'aveuglement que causent les excès d'Ardant Desir fait aussi écho à celui qu'Évrart de Conty reprochait au *deliz* de causer quant à la voie de raison⁴¹². Le *bon mors* qu'*Atemprance* permet de poser au destrier de Franc Vouloir est encore vanté à l'occasion de la bataille menée par le Champion des Dames contre Malebouche. *Atemprance* s'y avère fort utile en équipant Ardant Desir « d'ung frain doré⁴¹³ » qui le rend « tres asseuré⁴¹⁴ » et contribue à gérer sa « fureur⁴¹⁵ ». Martin le Franc loue

408 On peut noter la proximité en particulier avec la présentation donnée par Henri de Gauchy. Pour rappel : *Li livres du gouvernement des rois*, *op. cit.*, II, v, p. 35 l. 31 – p. 36 l. 5, cité p. 114.

409 Martin le Franc, *op. cit.*, I, LXXXIII, v. 657-664.

410 Pour rappel : Jean Froissart, *op. cit.*, v. 340-346, cité p. 181.

411 Martin le Franc, *op. cit.*, I, LXXVIII, v. 618.

412 Pour rappel : Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 223v30-f. 223v36, p. 607, cité p. 182.

413 Martin le Franc, *op. cit.*, I, CIII, v. 817.

414 *Ibid.*, I, CIII, v. 821.

415 *Ibid.*, I, CIII, v. 822.

ainsi le rôle essentiel joué par Attemprance dans la lutte contre l'ennemi premier de Franc Vouloir qu'est Malebouche. Il s'agit là d'un paramètre fondamental de l'éloge que la *fin'amor* fait de la vertu de tempérance. Bâtie sur le modèle du personnage du *Roman de la Rose*, la figure de Malebouche incarne la médisance qui menace l'honneur de la dame et ainsi l'amour des amants. On touche à nouveau à l'enjeu crucial de l'honneur, décliné, dans la logique amoureuse, sur le versant féminin. C'est dans ce cadre que la bonne *garde* des émotions connaît toute son importance chez les *fin'amants* : « Rien ne préserve en fait de la médisance, si ce n'est peut-être une pratique assidue de la mesure⁴¹⁶ ». Elle se pose au cœur des qualités des *fin'amants*, comme un signe de la bonne éducation nécessaire pour mener à bien leur parcours vers la dame. L'*attemprance* amoureuse se construit dans un appareillage complexe qui fait à la fois écho au savoir-vivre courtois⁴¹⁷ et à la progression vers Dieu⁴¹⁸.

Nous voudrions étayer et nuancer cette analyse de la garde particulière des *fin'amants* par les portraits dressés des plus célèbres d'entre eux. Lancelot et Guenièvre ou Tristan et Yseut portent à un degré de raffinement tout particulier l'impératif du *celer* dans les destins tragiques qui sont les leurs. Nous avons déjà pu évoquer les épisodes particuliers de maîtrise, et de manipulation, émotionnelle de la part de Tristan et Yseut⁴¹⁹. Pour illustrer toute l'importance de la *garde*, mais aussi la tension que cet impératif instille face à l'intensité des émotions amoureuses et aux objectifs particuliers qui sont prêtés aux amants, il nous semblait pertinent de nous arrêter plus en détails sur les exemples foisonnants qu'offre la littérature arthurienne, des romans de Chrétien de Troyes au *Lancelot Graal*. Nous pourrions ainsi démontrer la place cruciale de l'idéal de mesure émotionnelle, conjuguée à un impératif de discrétion propre à l'amour bien sûr, mais aussi à des enjeux qui mènent souvent les amants à dépasser la simple modération de leurs émotions.

La place que Chrétien de Troyes occupe dans le développement de la littérature narrative en ancien français nous semble sans peine justifier ce parcours, mais c'est surtout l'importance qu'il accorde à

416 C. Roussel, *op. cit.*, p. 56.

417 *Ibid.*, p. 60-66.

418 Damien Boquet et Piroška Nagy insistaient dans ce sens sur le lien tissé entre *ordo* monastique et *fin'amor*. Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 11, cité p. 162.

419 Pour rappel, voir les analyses que nous y dédions en préambule.

la sphère affective et aux jeux dont il l'entoure qui légitiment bien plus encore l'analyse que nous souhaitons lui consacrer. Les émotions n'y sont jamais de simples ornements de la trame narrative, elles deviennent des signifiants fonctionnels pour l'interprétation textuelle et se chargent d'un sens précieux⁴²⁰. Les manipulations dont elles font l'objet sous sa plume prennent dans ce cadre toute leur importance à leur tour. Chrétien de Troyes se fait ainsi porte-voix du regard porté sur les émotions et sur leur nécessaire maîtrise⁴²¹. Il souligne en particulier l'influence exercée par les codes courtois, chevaleresques surtout, par exemple sur les manifestations de chagrin, largement réprimées dans nombre de ses romans⁴²². On y observe aussi de manière exemplaire le règne du secret qui marque l'éthique de la *fin'amor* en belle démonstration de cet idéal de contrôle émotionnel. Son second roman, *Cligès*, en est révélateur. Les deux couples qui en occupent le récit font preuve de la *garde* recommandée aux amants. De leurs premiers émois aux émotions trop manifestes de leur attachement, ils se caractérisent par un contrôle de soi qui se veut infaillible, même face à la violence de leur amour difficilement maîtrisable. Les premiers symptômes amoureux de Soredamor et d'Alexandre révèlent ces enjeux topiques de discrétion amoureuse :

Adés croist lor amors et monte ;
 Mes li uns a de l'autre honte,
 Si se cele et cuevre chascuns,
 Quë il n'i pert flame ne funs
 Del charbon qui est soz la çandre.
 Por ce n'est pas la chalors mandre,
 Einçois dure la chalors plus
 Dessoz la çandre que dessus.

420 S. Ríkharðsdóttir, « Medieval Emotionality : The *Feeling* Subject in Medieval Literature », *Comparative Literature*, n° 69/1, 2017, p. 74-90, ici p. 74.

421 Brigitte Burrichter a notamment démontré son utilisation, tout à fait particulière, des larmes comme technique narrative déployée dans des perspectives diverses : les larmes deviennent par son biais énigmatiques, ambiguës, réprimées, traîtresses. Voir B. Burrichter, « Die Sprache der Tränen. Das narrative Potential des Weinens bei Chrétien de Troyes », dans *Körperkonzepte im arthurischen Roman*, dir. F. Wolfzettel, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 231-245, ici p. 231.

422 Anne Baden-Daintree et Andrew Lynch notent tous deux cette tendance du refus d'exprimer le chagrin dans *Érec et Énide* : A. Baden-Daintree, « Kingship and the Intimacy of Grief in the alliterative *Morte Arthure* », dans *Emotions in medieval Arthurian Literature*, *op. cit.*, p. 87-104, ici p. 87 et A. Lynch, *op. cit.*, p. 155.

Mout sont andui an grant angoisse,
 Que por ce que l'an ne conoisse
 Lor complainte nē aparçoive,
 Estuet chascun quē il deçoive
 Par Faux sanblan totes les janz ;
 Mes la nuit est la plainte granz,
 Que chascuns fet a lui meïmes⁴²³.

Notons tout d'abord que la montée de l'amour est concomitante au souci de dissimulation. La réciprocité se conjugue ainsi aussi bien à leurs émotions qu'à leurs efforts pour les camoufler. Le dédoublement des verbes de dissimulation atteste la difficulté de l'entreprise. La métaphore amoureuse bien connue du feu renforce encore cette impression. Surtout, elle participe de la mise en lumière de l'intensité de ces émotions dissimulées. La chaleur présentée plus forte sous la cendre qu'au-dessus joue de l'opposition, topique dans les jeux d'émotions, entre dedans et dehors ainsi que de l'image, tout aussi représentative de cette dynamique, de la couverture. Le souci de contrôle, jugé bienséant, de l'amour se révèle ainsi de manière explicite dans sa dynamique manipulatrice par cette image d'un conflit, entre dessous et dessus, entre dedans et dehors. Les derniers vers du passage s'inscrivent dans cette optique, tout en soulignant encore la mutualisation de la rupture opérée chez les amants entre leurs émotions et leurs apparences. Leur angoisse est mise en lien direct, à la rime, avec le souci de ne pas rendre public leur amour, et cette discrétion avec la tromperie qu'ils mettent ainsi sur pied. La rime *aparçoive-deçoive* souligne le lien de cause à effet qu'inclut ce jeu d'apparences et même de ruse finalement dicté par la crainte de la révélation. La tromperie est d'autant plus claire qu'il est question de *faux semblant* plutôt que du *bel semblant* souvent recommandé dans l'émotionologie fondée sur la bonne garde. La manipulation est explicite, tout comme la rupture opérée entre *les janz* et eux-mêmes, entre leurs *faux semblant* et leur *plainte granz*. La référence au public redouté de leurs émotions témoigne de l'impératif du secret amoureux, en lien surtout avec la figure du *losengier*, comme nous le soulignons en introduction. Nous constatons ainsi la tension oxymorique entre bel et faux semblant, entremêlés au nom de la discrétion indispensable de l'amour, bien avant le rapprochement qu'en

423 Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. W. Foerster et trad. M. Rouse, Paris, Flammarion, 2006, v. 601-615.

proposera Jean de Meun. Elle s'avère d'autant plus intéressante qu'il n'y a ici aucune raison sociale à cette dissimulation. Rien n'oppose Alexandre et Soredamor. Seule la tradition amoureuse courtoise du secret semble dicter leurs efforts. Ils relèvent ainsi d'une forme d'ironie à l'égard de l'inexpérience des amants, mais aussi de l'ensemble de ces *feeling rules* obsessionnels de contrôle et de discrétion. Mais ils permettent aussi de mettre en lumière l'intensité de leur attirance à l'aube de leur relation. La loi du secret amoureux ainsi mise en exergue pèse sur l'ensemble du roman. Hors de toute ironie, elle en vient à éclairer toutes sortes de manipulations émotionnelles. La première d'entre elles touche bien sûr, comme ici, à l'émotion amoureuse. Cligès est frappé du même impératif de maîtrise et veille à camoufler son amour immédiat pour Fénice lors de leur première rencontre, au nom de cette même association entre une attitude sage et couverte, dictée par amour même dans la crainte du jugement extérieur⁴²⁴. La crainte du regard d'autrui éclaire la plupart des manipulations du semblant amoureux, de la dissimulation de l'amour avant tout, mais pas seulement. Il convient en effet que les amants camouflent toute trace de leur attachement l'un à l'autre, désolations des séparations ou extases offertes par l'aimé. Ainsi en va-t-il d'Alexandre qui dissimule son plaisir de recevoir une chemise brodée d'un cheveu de Soredamor, qui exacerbe autant l'intensité du bonheur que celle de la *garde* qui doit l'entourer⁴²⁵. Elle justifie cette rupture entre dedans et dehors, *apert* et *couvert*, comme ici lors de la mort d'Alexandre que Soredamor peine à ne pas pleurer ouvertement :

Or cuide et croit que mar fust nee
 Soredamors qui ot le cri
 Et la plainte de son ami.
 De l'angoisse et de la dolor
 Pert le memoire et la color,
 Et ce la grieve mout et blesce
 Qu'ele n'ose de sa destresce
 Demostrer sanblant an apert ;
 An son cuer a son duel covert.
 Et se nus garde s'an preïst,
 A sa contenance veïst

424 « Mes Cligés par amor conduit / Vers li ses iauz covertemant / Et ramainne si sagemant / Quë a l'aler në au venir / Ne l'an puet an por fol tenir » *Ibid.*, v. 2800-2804.

425 « Mout an fet tote nuit grant joie ; / Mes bien se garde qu'an nel voie » *Ibid.*, v. 1635-1636.

Que grant destresce avoit el cors
 Au sanblant qui paroit defors⁴²⁶

Les effets ravageurs de sa tristesse sont bien présentés, dans toute leur intensité : ils sont, à chaque vers, dédoublés pour mieux les souligner, l'angoisse se liant à la douleur, la perte de mémoire à celle de couleur. Mais Soredamor est surtout *grievée* et *blescée* – dans un doublet révélateur – de ne pouvoir manifester son deuil. Il est intéressant qu'à la douleur déjà extrême de la disparition de son amant s'ajoute donc celle de ne pouvoir le pleurer *an apert*. La difficulté de la *garde* est ainsi manifeste. Elle l'est d'autant plus que ses efforts semblent voués à l'échec : la *destresce* dont elle cherche à ne *démontrer sanblant en apert* se révèle en réalité bien *au sanblant qui paroit defors*. Le jeu de reprise qui marque la présentation de ses efforts de manipulation et la réalité des apparences qu'elle laisse transparaître contribue encore à souligner la difficulté du jeu qu'elle souhaitait mettre sur pied. Il se fonde, comme cela est souvent le cas, sur une opposition entre *sanblant* et *cuer*, redoublée ici de celle entre *apert* et *couvert*. La rupture entre cœur et apparence est évidemment intéressante, elle témoigne de la manipulation opérée, *a fortiori* quand elle touche à un cœur si plein d'émotions comme l'est celui de Soredamor. La tristesse constitue l'un des objets essentiels des jeux émotionnels des amants, soucieux de dissimuler la douleur de leur séparation par exemple, plus ou moins définitive. Cligès et Fénice font preuve des mêmes efforts et des mêmes difficultés, avec la même insistance sur la cause de leur dissimulation et l'acuité de l'observation du public craint de leur amour⁴²⁷.

De manière compréhensible au vu des souffrances endurées par les amants pour vivre leur amour interdit, la discrétion indispensable à l'amour courtois adultère dicte le plus souvent la dissimulation de la tristesse, révélatrice de sentiments plus profonds. Mais force est de constater que Chrétien de Troyes semble se détacher de cette tendance bien attestée par ailleurs. Ainsi, les occurrences de dissimulation de tristesse qu'il met en scène ne concernent que dans moins de la moitié des cas ce souci de

426 *Ibid.*, v. 2 114-2 126.

427 « Mout ot fet sospirs et sangloz / Au partir celez et coverz, / Qu'ains nus n'ot tant les iauz overz / Ne tant n'i oï cleremant / Qu'apareveoir certainnement / D'oïr ne de veoir seüst / Quë antre aus deus amor eüst » *Ibid.*, v. 4 328-4 334.

discrétion amoureux. Souvent perçu comme contraire à l'éthique de la *fin'amor*⁴²⁸, Chrétien de Troyes préfère faire relever les efforts de maîtrise émotionnelle de la bienséance chère à la société courtoise. Toujours dans le roman *Cligès*, il représente Fénice en proie à la difficulté de contenir sa douleur de se voir promise « par force⁴²⁹ » à « celui qui plaisir ne li peut⁴³⁰ » à une fin bien plus courtoise qu'amoureuse⁴³¹. Dans le *Chevalier au Lion*, le même type de dynamique entoure la dissimulation d'Yvain, désolé d'avoir dépassé le délai que lui avait accordé son épouse et probablement perdu ainsi son affection : « A grant painne tenoit ses lermes, / mes honte li feisoit tenir⁴³² ». La répétition du verbe *tenir* met en lumière la difficulté éprouvée par Yvain pour contenir sa tristesse, déjà convoquée par la formule explicite *a grant painne*⁴³³. Cette répétition du verbe *tenir* permet de signaler la rupture opérée entre ses deux occurrences : ce n'est donc pas Yvain qui parvient à *tenir ses lermes*, mais sa *honte*. Yvain devient ainsi simple objet de ses émotions, de la tristesse qu'il ne peut contrôler et de la honte qui lui permet finalement d'y parvenir. Comme dans le cas de *Cligès par amor conduit*⁴³⁴, on observe la force motrice des émotions, pas seulement comme agent perturbateur, tel que la sphère affective en est souvent accusée, mais au contraire comme instance de régulation. Sa honte relève sans doute de ce sens de la bienséance qui imprègne la société courtoise et que Chrétien de Troyes met bien plus volontiers en scène. Sa résistance à la tradition de la *fin'amor* tient surtout, comme nous le savons, à sa plus grande adhésion à l'amour marital. Il

428 Et particulièrement à sa composante volontiers adultère, si propice au culte du secret comme nous le soulignons en introduction. Cela a été mis en lumière par Gaston Paris (*Romania*, n° 12, 1883, p. 459-534) et par Wendelin Foerster en introduction de l'édition qu'il offre du *Chevalier de la Charrette* (Halle, Niemeyer, 1899, p. LXVIII).

429 Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, v. 2 988.

430 *Ibid.*, v. 2 989.

431 « Et cez deux choses si l'ataignent / Que mout la palissent et taingnent, / Si qu'an le voit tot an apert, / A la color qu'ele pert, / Qu'ele n'a pas quanqu'ele viaut ; / Que mains jeu qu'ele ne siaut / Et mains rit et mains s'esbanoie. / Mes bien le cele et bien le noie / Se nus li demande qu'ele a. » *Ibid.*, v. 2 993-3 001.

432 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. W. Foerster et trad. M. Rousse, Paris, Flammarion, 1990, v. 2 702-2 703.

433 Notons par ailleurs que cette expression fournit une troisième occurrence émotionnelle sur ces deux vers, dans un véritable fourmillement affectif. La peine ressentie est ainsi contrôlée avec *peine* par la *honte* de la laisser apparaître. Le jeu construit autour des émotions d'Yvain paraît presque saturé, pour mieux en souligner l'intensité.

434 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, v. 2 800, cité p. 189.

démontre son attachement à ce modèle dans le roman du *Chevalier au Lion*, mais aussi de manière exemplaire dans celui d'*Érec et Énide*. Les jeux de dissimulation qui y sont intégrés touchent avant tout à l'amour que se portent les conjoints, et surtout au souci qui anime Énide de préserver son époux. Ainsi décide-t-elle de dissimuler sa souffrance à l'écoute des critiques émises à l'encontre de la « récréantise » d'Érec⁴³⁵. Elle refuse de manifester sa tristesse, animée par la peur, bien mise en exergue, de blesser son époux, dans un jeu de cause à effet tout à fait explicite du risque que cela comporte à ses yeux. Mais ce souci de préservation de son époux ne conduit pas seulement Énide à la bonne *garde* de ses émotions. Pour mieux les contenir, elle s'efforce même d'apparaître joyeuse devant Érec⁴³⁶. Cette forme d'altruisme dont Énide fait preuve est entourée de tous les paramètres habituels de mise en valeur de la *garde* émotionnelle : elle se voit qualifiée de « sage » et bénéficie de tous les efforts requis pour assurer cette contenance joyeuse, en regard de l'intensité des émotions éprouvées et d'une rupture marquée entre celles-ci et la manifestation qui en est offerte. Dans le contexte de ce couple marié, nulle raison de dissimuler l'amour bien sûr, mais plutôt de ménager l'être aimé⁴³⁷. La même dynamique de protection de l'amant gouverne ainsi ces jeux émotionnels, par le secret nécessaire à son honneur ou par ce souci de veiller à ses propres émotions. La reine Guenièvre veille elle aussi à maîtriser ses émotions pour ménager ses proches, si non son époux. Dans le *Chevalier de la Charrette*, elle camoufle ses émotions sous un semblant plus jovial lorsqu'elle apprend la disparition de Lancelot :

N'est pas la novele cortoise
 Qui la reine cest duel porte,
 Neporquant ele s'an deportte
 Au plus belemant qu'ele puet.
 Por mon seignor Gauvain l'estuet
 Auques esjoïr, si fet ele,
 Et neporquant mie ne cele
 Son duel que auques n'i apeire,

435 « De ceste chose li pesa, / Mais semblant faire n'en osa, / Car ses sire en mal le preïst / Assez tost, s'ele li deïst. » Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. et trad. J.-M. Fritz, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 2 465-2 468.

436 *Ibid.*, v. 2 676-2 680.

437 Dans une inversion notable face au portrait dressé par Drouart la Vache des manipulations au sein du couple.

Et joie et duel li estuet feire.
 Por Lancelot a le cuer vain,
 Et contre mon seignor Gauvain
 Mostre sanblant de passe joie⁴³⁸.

L'insistance mise sur le public devant lequel elle tente de dissimuler son émoi – le chevalier Gauvain – paraît dénoter une forme d'altruisme à son égard également. L'entremêlement émotionnel est manifeste, *joie* et *duel* finissant par se fondre dans un même vers. L'une et l'autre se rattachent respectivement à Gauvain ou à Lancelot, destinataire ou source de l'émotion impliquée. Gauvain offre évidemment un avatar parfait de la cour à laquelle Guenièvre ne peut faire montre de ses émotions. Neveu du roi, incarnation des mœurs courtoises, il symbolise l'ensemble des règles d'élégance et de maintien de soi que la reine s'efforce de respecter. La rime entre le cœur *vain* qu'elle a *por Lancelot* et le prénom de Gauvain participe de cette rupture, selon l'opposition habituelle des jeux émotionnels entre cœur et semblant⁴³⁹. Le décalage, voire l'oxymore, entre le *duel* qu'elle *porte* et ses efforts pour qu'elle *s'an deporte* met bien en lumière la manipulation émotionnelle, la transition de la douleur à la joie qu'elle se contraint d'afficher. Le verbe *porter* apparaît souvent pour qualifier ces émotions qui chargent le protagoniste, tandis que le verbe *deporter* exprime de manière évidente le contraire. Peut-être pourrait-on d'ailleurs le lire selon une re-sémantisation de *deporter* par l'intermédiaire de la rime. *De-porter* deviendrait ainsi *ne plus porter*, avec un préfixe à valeur négative, révélateur de l'annulation, du moins l'invisibilisation souhaitée de l'émotion⁴⁴⁰. La joie feinte tenterait d'annuler l'effet de la tristesse, en vain comme on le voit. On note cette fois aussi l'effort dont Guenièvre fait preuve avec la formule de comparaison *au plus qu'ele puet*, renforcée encore par l'adverbe *belemant*, révélateur de la dynamique bienséante qui l'anime. Son effort de paraître joyeuse paraît ainsi encore

438 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, éd. et trad. C. Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 5 190-5 201.

439 La nuance entre Lancelot et Gauvain s'inscrit d'ailleurs dans un parallélisme constant entre ces deux personnages, qui conduit tout le récit en jeu ici. Il témoigne d'une réflexion obsessionnelle de la part de Chrétien de Troyes sur l'homosocialité, que révèlent ainsi également les jeux émotionnels de Guenièvre.

440 Nous profitons de cette analyse pour exprimer l'immensité de notre gratitude à notre collègue et amie chère, Prunelle Deleville, pour nous avoir suggéré cette belle hypothèse, en plus d'avoir tant contribué à l'avancement de ce travail.

souligner sa tristesse. Bien sûr, ce *sanblant* de joie vise avant tout la *garde* du *duel* qui étreint Guenièvre à la nouvelle de la capture de Lancelot, et donc de l'amour qu'elle lui porte. Exception notable à la résistance de Chrétien de Troyes à la tradition de la *fin'amor*, *Le Chevalier de la Charrette* offre le récit d'un amour adultère devenu aussi mythique que celui de Tristan et Yseut.

Il inspire dès lors le cycle romanesque long et imposant du *Lancelot Graal* qui en détaille et développe les conditions. Ce n'est pas pour autant qu'il évite les questionnements liés aux jeux de pouvoir, et notamment aux conséquences de leur amour⁴⁴¹. Le *Lancelot Graal* contribue ainsi à valoriser la maîtrise émotionnelle, et les manipulations qu'elle induit en particulier dans la sphère amoureuse, en se concentrant sur cet amour interdit, que ses héros veillent tant à garder caché, avec l'insuccès que l'on connaît pourtant. La chute du royaume arthurien dépeinte dans le dernier volume de *La Mort le roi Arthur* tient en effet dans une grande mesure à la rupture opérée entre Arthur et Lancelot suite à la révélation de la relation adultère de la reine. La règle du secret gagne en importance avec cet exemple éclatant des effets désastreux de son non-respect. Les amants s'ingénient pourtant longtemps à le préserver, au gré de ruses diverses et variées. Un très grand nombre des jeux émotionnels mis en scène dans le *Lancelot Graal* concerne ainsi la communauté spécifique des amants et ses objectifs de *garde* fondée sur la discrétion. Ils ne se départissent pas pour autant de l'esprit de bienséance qui empreint la société médiévale, à l'instar de Guenièvre dans le roman de Chrétien de Troyes. Ainsi, la reine fait aussi montre de retenue dans cet objectif multiple de bienséance, de discrétion amoureuse, mais aussi d'attention pour Gauvain toujours : « et plus li grieve pour chou ke elle n'ose s'angousse descouvrir pour mon segneur Gauvain, et nepourquant tant en fait ke li pluisour s'en poent apiercevoir⁴⁴² ». On retrouve à n'en pas douter l'objectif de discrétion typique de la préservation amoureuse, appliquée ici à l'angoisse qui étreint la reine face au danger qu'encourt alors Lancelot. Celle-ci se voit encore aggravée par la nécessité justement de la dissimuler, comme dans le cas de Soredamor qui souffrait d'autant plus de l'agonie de son amant qu'elle n'osait démontrer sa

441 Y. Foehr-Janssens, « Le genre du désir dans le *Lancelot* en prose », *op. cit.*, p. 590.

442 *Lancelot du Lac V. L'enlèvement de Guenièvre*, éd. Y. Lepage et trad. M.-L. Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 14, f. 82a, p. 218.

détresse⁴⁴³. La conjonction adversative ne rythme cette fois pas la rupture entre émotion ressentie et émotion manifestée, mais entre ce souci de dissimulation et son échec. C'est comme si l'ampleur de sa peur, due justement à son désir de la contrôler, la rendait finalement impossible à dissimuler. Son angoisse paraît ainsi trop forte à contenir, et elle se *fait*, s'exprime malgré ses efforts. Elle se manifeste d'ailleurs à bien d'autres que Gauvain, sur qui se concentraient ses efforts, puisque *plusieurs* peuvent s'en apercevoir. Les apparences servent ainsi de socle à la connaissance des émotions, les qualificatifs *aperçu* et *su* s'alliant dans le processus de révélation, dans une belle démonstration des enjeux de la *garde*. Cet objectif particulier de maîtrise émotionnelle de la part de la reine afin de préserver son entourage se manifeste surtout à l'égard de son amant bien sûr : « Mais elle se garde bien de faire duel quant elle voit Lancelot, por ce qu'elle siet bien qu'il est si angoissous que par poi qu'il n'esrage⁴⁴⁴ ». La dynamique de *garde* est explicite dans les efforts de discrétion de Guenièvre de ne pas *faire* le deuil. Elle agit ici par égard pour son amant, dans un mouvement de compassion pure, dénuée de tout intérêt pour son propre sort ou son image, tout comme Énide qui s'efforçait de camoufler ou même également de feindre ses émotions afin de préserver son époux⁴⁴⁵. Le *Lancelot Graal* sort de cette logique essentiellement féminine. Il est en effet une relation qui, plus que tout autre, cultive l'obsession du bien-être de l'autre : celle qui unit Lancelot et Galehaut. Elle constitue un bel exemple de ces amitiés masculines que la littérature des XII^e et XIII^e siècles se plaît à mettre en scène en leur prêtant davantage d'intensité que celle démontrée envers l'aimée elle-même⁴⁴⁶. Le lien étroit de ces deux compagnons est également à l'origine d'émotions intenses, mais souvent préférées cachées, dans un effort de *garde* remarquable de ces efforts de préservation de l'aimé⁴⁴⁷. Lancelot en vient à dissimuler ses émotions à son ami non seulement pour le préserver, mais aussi pour lui cacher son amour pour la reine. On retrouve à cette occasion la logique d'opposition entre privé et public qui

443 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Cligès*, *op. cit.*, v. 2 114-2 126, cité p. 190.

444 *Lancelot du Lac III*, *op. cit.*, VII, f. 42vb, p. 226.

445 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *op. cit.*, v. 2 465-2 468 et v. 2 676-2 680, cités p. 192.

446 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 166-167.

447 *Lancelot du Lac III*, *op. cit.*, I, f. 7b, p. 74 ou I, f. 5b, p. 62.

empreint toutes les relations sociales, même les plus intimes⁴⁴⁸ comme celle de Lancelot et Galehaut :

Ce disoit de Lancelot dont il le voloit prier, car il n'estoit mie a cele assamblee del roi et de la roine, ainçois estoit a l'ostel, enserrez en une chambre maz et pensis, si ne voit riens qui le puist confort[er], car il li est avis qu'il a sa dame perdue, et neporquant il s'est mult bien celez vers Galehot meesmes⁴⁴⁹.

Dans une nouvelle mise en exergue de la force de ses émotions par le dédoublement de leurs qualificatifs, Lancelot *s'enserre* pour éviter de révéler qu'il est *maz et pensis*, incapable de se *conforter* lui-même. Néanmoins, *neporquant* – selon ce retournement que les textes introduisent volontiers –, il s'efforce de dissimuler sa tristesse. Son souci de garder secrète sa désolation, et l'amour qui en est à la source, concerne même son plus proche ami, Galehaut. Ceci témoigne de la séparation nette qui marque l'expression amoureuse entre celle permise dans l'entité du couple et toute celle qui en ressort. Ce passage démontre ainsi les efforts consentis non seulement par Guenièvre pour camoufler cet amour essentiel à la trame du *Lancelot Graal*. Même si Lancelot s'avère en proportion moins touché par cet impératif du secret amoureux, il fait lui aussi montre de retenue à cet égard à plusieurs occasions. Lionel en fait d'ailleurs le récit à la reine et à la dame de Malehaut dont leurs amants déplorent l'absence de la manière la plus couverte possible en regard de la « gent en lor compaignie », quel que soit ce que « li cuer ne lor aporent⁴⁵⁰ ». La proportion des manipulations émotionnelles qui relèvent de cette dynamique dans le *Lancelot en Prose* tend à révéler la solitude radicale de ses héros. L'importance conférée autant à leurs relations amoureuses contrariées qu'aux normes sociales de *garde éclairée* une tension indissoluble qui ne peut conduire qu'à cet isolement prescrit par l'idéal de discrétion⁴⁵¹. Au contraire des citations précédentes où seule une personne était ciblée par le jeu mis sur pied, c'est ici la multitude qui est justement soulignée pour justifier celui de Lancelot et Galehaut. Toute une série des manipulations d'émotions mobilisées visent moins

448 Comme entre Guenièvre et Gauvain. Pour rappel par exemple : *Lancelot du Lac V*, *op. cit.*, 14, f. 82a, p. 218, cité p. 194.

449 *Lancelot du Lac III*, *op. cit.*, X, f. 60a, p. 328.

450 *Lancelot du Lac II*, *op. cit.*, LXIX, f. 176a, p. 600.

451 Conformément au constat dressé par Mathilde Grodet : M. Grodet, *op. cit.*, p. 5, cité p. 164.

le secret propre à l'amour que ce souci de convenance toujours requis sur la scène publique. En chevalier accompli, Lancelot se plie aux règles, profondément courtoises, de maîtrise de soi, quelles que soient les difficultés qu'il rencontre surtout dans les derniers épisodes du cycle. Il veille ainsi à garder un dehors favorable en dépit de l'angoisse croissante qu'il éprouve face à la dégradation de ses relations avec la cour arthurienne : « si s'asiet entre ses chevaliers et fet greignor semblant de joie que ses cuers ne li aporte⁴⁵² ». Aucune mention explicite n'est faite aux émotions de Lancelot, mais on devine sans difficulté sa douleur sous ce *semblant de joie*. Il est présenté de manière intéressante dans une perspective comparative, rendue explicite par l'adjectif *greignor*, avec l'état réel de son *cuers*. Le recours à l'opposition entre dedans et dehors permet de souligner le caractère subi des émotions ressenties, par contraste avec celles qu'il choisit de manifester. C'est le *cuers* qui lui apporte la tristesse, tandis que c'est Lancelot lui-même qui *fet* – un verbe représentatif de la dynamique active de la manipulation – le *semblant de joie*. On perçoit ainsi une tension entre le caractère subi de ses émotions et son initiative pour les manipuler. C'est pour *ses chevaliers* que Lancelot veille à afficher ce qui peut aussi être qualifié de *bel semblant*. Le déterminant possessif permet de rappeler la position de Lancelot qui, en tant que chef de son clan, se doit d'assurer ses apparences. On retrouve ainsi l'esprit de convenance qui anime, de manière générale, la société courtoise et, en particulier, ses souverains.

Cet objectif de bienséance face à la cour réunie conditionne d'ailleurs toujours avant tout Arthur, même dans ses relations amoureuses. Ses sentiments à l'égard de la fausse Guenièvre portent la trace de ces efforts de convenance. Ses émotions sont ainsi systématiquement contrebalancées par le *bel semblant* qu'Arthur veille à afficher en public : « Més il se penoit de lui conforter a plus qu'il pooit et de faire bel semblant devant le pople⁴⁵³ ». Comme dans le cas de Lancelot, la peine qu'éprouve Arthur à la disparition de l'usurpatrice est effacée au profit d'une émotion plus appropriée. Le jeu émotionnel développé fonctionne ainsi comme si l'émotion jugée irrecevable en public ne pouvait être exprimée que par son opposé, de la tristesse à la joie. Cela semble garantir l'efficacité de la

⁴⁵² *La Mort le Roi Arthur*, *op. cit.*, § 115, l. 2-3.

⁴⁵³ *Lancelot du Lac III*, *op. cit.*, X, f. 59a, p. 322.

discrétion recherchée, mais relève aussi de l'idéal de bienséance dicté sur la scène sociale que nous avons observée, chez Arthur en particulier. La difficulté de la *garde* émotionnelle se fait plus grande dans ce contexte, avec ce renversement complet de l'émotion en son contraire, mais aussi les formules superlatives ou d'efforts introduites pour le qualifier. On retrouve dans tout cet épisode plusieurs mentions des larmes auxquelles Arthur se laisse aller une fois isolé, dans une belle démonstration de la distinction qui s'opère entre sphère privée et sphère publique. Plutôt que de la sphère privée, difficile, si ce n'est impossible, à circonscrire dans la culture courtoise, c'est même de l'intimité du roi dont doit relever sa tristesse. Elle s'oppose de manière évidente à la publicité à laquelle il est soumis sur la scène sociale qu'il préside. Le *bel semblant* que manifeste Arthur caractérise en réalité l'ensemble des manipulations émotionnelles qu'il met sur pied. Les émotions deviennent ainsi le lieu où se noue la nature indéchiffrable de la vérité du roi, tout comme de chaque individu. La narration s'attarde d'ailleurs sur cette vérité, tout autant mise en exergue que les efforts démontrés pour la camoufler. Ils ne diminuent en rien la douleur qu'il ressent à la perte de la fausse Guenièvre, soulignée à plusieurs reprises encore⁴⁵⁴.

Cette loi du secret tant amoureuse que bienséante touche, sans surprise, avant tout la reine, posée au cœur elle aussi de l'univers social et animée d'un amour bien plus soumis à la discrétion encore. Hors de toute considération d'empathie dont nous l'avons vue si bien dotée⁴⁵⁵, Guenièvre se trouve contrainte de contenir ses émotions, de taire sa tristesse au départ de Lancelot pour la mission périlleuse qu'il entreprend en allant combattre le cousin de Méléagant : « si em pleure la royne mout tenrement, mais chef u si celement ke nus fors euls deus ne le sot⁴⁵⁶ ». L'enjeu est de ne pas faire *savoir* sa tristesse et l'amour qu'elle implique, par le biais des larmes qu'elle veille à maîtriser, mais qu'elle ne peut s'empêcher de verser. Elle s'efforce cependant de les *celer* de sorte à ce que

454 Citons par exemple encore l'épisode des retrouvailles d'Arthur avec la véritable Guenièvre, marquées par les mêmes efforts de retenue et de manifestation émotionnelle bienséante de la part du roi : « Quant li rois les encontra, si fu grant la joie que il fist de Galehot et de la roine meesme, et neporquant si n'avoit il pas oblié le doel de l'autre, mais il s'efforça de bel semblant faire por ses genz » *Ibid.*, X, f. 59b, p. 326.

455 Pour rappel, voir par exemple les épisodes de considération de Gauvain, cités p. 192-193 et p. 194.

456 *Lancelot du Lac V, op. cit.*, 22, f. 89d, p. 268.

nul n'en ait connaissance hormis eux deux. Si l'opposition entre dedans et dehors n'est pas convoquée de manière explicite, elle transparait dans cette évocation de l'intimité du couple placée en contraste avec le reste du monde. En belle démonstration de l'intensité et de la multitude des émotions que l'amour à la fois impose et dicte de contrôler, la reine se doit tout autant de paraître plus joyeuse qu'elle ne l'est que de camoufler sa joie, bien trop éloquente, quand elle apprend le retour de Lancelot après une longue absence dans le *Chevalier de la Charrette* :

Et se Reisons ne li tolsist
 Ce fol panser et cele rage,
 Si veïssent tot son corage,
 Lors si fust trop granz la folie.
 Por ce Reisons anferme et lie
 Son fol cuer et son fol pansé,
 Si l'a un petit racenssé
 Et a mis la chose an respit
 Jusque tant que voie et espit
 Un boen leu et un plus privé
 Ou il soient mialz arivé
 Que il or ne sont a ceste ore⁴⁵⁷.

Plutôt qu'Amour – comme dans le cas de Cligès⁴⁵⁸ –, c'est ici Raison qui dicte à Guenièvre ses efforts de *garde*. Le renversement est intéressant et révélateur de la tension entre amour et raison qui rythme d'ailleurs toujours la conception des émotions. Le caractère irrépressible – et donc largement irrationnel – de l'amour fait partie des critères essentiels de la *fin'amor*⁴⁵⁹. En l'appliquant à la reine Guenièvre, Chrétien de Troyes semble ainsi révéler son point de vue sur cette forme d'amour adultère qui la lie à Lancelot, mais surtout sur la rupture des règles courtoises de bienséance et donc de discrétion qu'elle induit. En effet, *ce fol panser et cele rage* semblent davantage qualifier la possibilité qu'ils *veïssent tot son corage*, c'est-à-dire la visibilité de l'amour, que son amour en soi. La *trop granz folie* paraît ainsi désigner sa révélation plutôt que l'amour lui-même. La fermeté de Raison est bien soulignée pour compenser l'ampleur des

457 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 6842-6853.

458 Pour rappel, voir l'extrait cité p. 189.

459 Le débat avec Raison fait lui aussi partie des classiques de la tradition de l'amour courtois, comme l'illustrera avec éclat le *Roman de la Rose*.

sentiments de Guenièvre et le risque de divulgation qu'ils impliquent. Son action se dédouble dans la présentation qui en est donnée, comme en parallèle de la redondance des qualificatifs de *folie*. En confirmation de l'objet exact de son influence, Chrétien de Troyes précise bien le dessein de Raison : Guenièvre ne peut manifester que discrètement sa joie. Le *respit* imposé par Raison vise ainsi un lieu *boen* et surtout *plus privé*, dans une belle mise en lumière de cet objectif tout à fait usuel du contrôle émotionnel sur la scène sociale. La rime *privé-arrivé* révèle la connotation positive de la modération bienséante, le privé s'alliant à la bonne considération d'émotions jusqu'alors qualifiées de *fol*. La réorientation de la dynamique habituelle de la folie, qui empreint les théories amoureuses en vue de disqualifier non pas l'émotion en elle-même mais sa manifestation, est intéressante. Il est d'ailleurs notable que seule Guenièvre soit présentée, dans ce roman, dissimuler ainsi ses émotions, dans une démonstration très claire de la pression sociale qui pèse sur les femmes et en particulier sur une souveraine. Le roman d'*Érec et Énide* témoignait de la même tendance à la manipulation émotionnelle féminine⁴⁶⁰, bien que ces deux occurrences du *Chevalier de la Charrette* ne relèvent pas que du souci de préserver l'aimé. Les jeux émotionnels auxquels se prête Guenièvre s'inscrivent dans une tout autre optique, bien plus représentative de cette loi du secret érigée au cœur de la relation amoureuse médiévale. Ils relèvent néanmoins toujours d'une dynamique bienséante, presque davantage courtoise qu'amoureuse. Ceci éclaire de manière intéressante la répartition des rôles masculins et féminins, mais aussi sociaux dans les manipulations émotionnelles. Loin des stéréotypes de femmes rusées, Chrétien de Troyes met en scène ses héroïnes animées des meilleures intentions de jouer de leurs émotions, pour préserver leur aimé, pour dissimuler leur amour non par intérêt personnel, mais par souci de protéger leur entourage.

Un autre exemple est révélateur de la pression mise sur la gent féminine pour contrôler ses émotions. Il s'agit de l'épisode lors duquel la dame de Malehaut entraîne une demoiselle éplorée loin de la cour où elle ne peut laisser libre cours à sa tristesse : « Et la pucelle qui s'amie est fait tel duel que riens ne la puet conforter. Si l'a la dame de Malohaut enserree an une chambre que li commons des genz ne veïst lo duel que

460 Pour rappel, voir les extraits cités p. 192.

ele faisoit⁴⁶¹ ». Au contraire d'Arthur qui essayait de se *conforter au plus qu'il pooit*, la jeune fille ne *peut se conforter*. Le renversement paraît mis en lumière par l'usage différent du verbe *faire*. Il ne sert en effet plus à désigner la manipulation émotionnelle, mais bien l'émotion subie, avec tant d'intensité qu'elle ne peut être retenue et se voit manifestée librement, trop librement. De manière intéressante, la dissimulation ne prend plus la forme d'un réfrènement des manifestations physiques de l'émotion, mais celle, plus extrême, d'un camouflage complet. Face à l'impossibilité pour la jeune fille de contenir sa douleur, la dame de Malehaut ne peut que l'éloigner du public tant craint de ses émotions, à l'instar de Lancelot qui cachait ainsi sa peine à Galehaut. Elle élève ce faisant la discrétion, requise sur la scène sociale, à un véritable processus d'apprentissage⁴⁶². On comprend une fois de plus l'importance conférée à la maîtrise des émotions qui se fait critère essentiel de l'éducation donnée aux jeunes héros mis en scène dans les romans arthuriens. D'ailleurs, pour s'en assurer, davantage même que de l'éloigner, la dame de Malehaut *l'enserre* dans la chambre, une formule significative de la force de cette loi du secret amoureux, dans une nouvelle version de l'opposition entre dedans et dehors qui détermine toujours la manipulation émotionnelle. L'objectif est cependant le même : *que li communs des genz ne veïst lo duel*. Au-delà de l'objectif évident de bienséance que remplit cet effort de contrôle d'une douleur si manifeste, il s'agit bien sûr ici aussi de préserver la discrétion indispensable à l'expression amoureuse. La position d'*amie* de la jeune fille fait allusion à la nature de sa souffrance, d'ordre amoureux. Elle permet ainsi d'établir un parallèle avec l'enjeu le plus important de la *garde* émotionnelle pour la communauté des amants, celui du secret de l'amour bien évidemment.

Sans surprise, l'amour de Lancelot et Guenièvre est le plus riche en occasions de tels efforts de *garde*. La reine surtout se prête à de nombreuses reprises aux manipulations émotionnelles nécessaires au secret de sa relation avec Lancelot, parfois bien loin de la seule *garde*. Comme chez Drouart la Vache, ses efforts sont valorisés comme relevant de la sagesse

461 *Lancelot du Lac*, op. cit., LVII, p. 160-162.

462 On pourrait dans ce sens comparer le rôle de la dame de Malehaut à celui de la Dame du Lac à l'égard de Lancelot au tout début de ses aventures. Nous avons évoqué cet épisode analysé dans un article dédié à la pédagogie de la *garde* comme condition à l'héroïsation, cité p. 153.

de la reine : « Et la roine li respont non pas come fame esbaie mes come sage et aparcevant, car ele crient que li rois ne se soit aparceus des amors de lui et de Lancelot⁴⁶³ ». Le renversement est une fois encore souligné par la conjonction adversative et renforcé par le dédoublement des qualificatifs de sagesse, par contraste avec l'*esbahissement* qui ne peut ainsi lui être reproché. Le parallèle qu'instaure la reprise du verbe *apercevoir* signale le lien de cause à effet entre la lucidité de Guenièvre et celle redoutée de son époux. De manière somme toute logique mais non moins intéressante, c'est la peur de la reine qui semble à la source de ses efforts de contenance. Tout comme dans le cas d'Yvain qui camouflait sa tristesse par honte, c'est ici par crainte de la révélation que Guenièvre dissimule son amour. Cet exemple trouvera un écho tout particulier chez Jean Froissart qui pose la peur comme moteur même des appels à l'*attemprance*⁴⁶⁴. Comme souvent, une formule causale apparaît pour justifier le jeu émotionnel introduit, mais qui ne relève cette fois pas tant du souci de la publicité en soi, mais juste de celle offerte au roi. Cette concentration atteste le décalage d'une manipulation purement bienséante à celle qui touche au secret indispensable à la relation amoureuse. Mais davantage que cette stratégie aux allures défensives à laquelle Guenièvre recourait déjà sous la plume de Chrétien de Troyes⁴⁶⁵, le cycle en prose étend volontiers le recours à la *garde* émotionnelle qui prend ce faisant des allures plus rusées pour assurer le secret amoureux. C'est ainsi que la reine est dépeinte feindre, non plus la joie, émotion par essence bienséante, mais la surprise pour mieux camoufler ses sentiments pour Lancelot : « Et qant ele l'ot, si fait sanblant que a grant merveilles li viegne, et se seigne trop sovant⁴⁶⁶ ». Plutôt que l'émotion éprouvée, c'est ici l'émotion manifestée qui se trouve renforcée, par l'adjectif *grand* qui qualifie la prétendue *merveille* qui touche Guenièvre et par les manifestations physiques qu'elle en livre. Le signe de croix fonctionne comme un indice courant de l'ébahissement, il est frappant de le voir intégré ainsi aux processus de manipulation de cette émotion. Dans une belle démonstration du débordement du seul registre de la *garde*, la dimension potentiellement démesurée est soulignée : elle se

463 *Lancelot du Lac III, op. cit.*, IX, f. 53vb, p. 292.

464 Voir les passages que nous citerons de cette œuvre, p. 395-397.

465 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette, op. cit.*, v. 5 190-5 201, cité p. 193.

466 *Lancelot du Lac II, op. cit.*, LXIX, f. 173a, p. 576.

signe *trop* souvent⁴⁶⁷, comme pour signaler l'hypocrisie de son geste. Cet épisode témoigne de la manière dont la feintise aussi peut se fondre parmi les stratégies de discrétion recommandée aux amants, sans se départir pour autant d'une connotation plus proprement trompeuse. Celle-ci est d'emblée convoquée par la formule, de moins en moins équivoque, *fait sanblant*, révélatrice dans tous les cas de la dimension proactive de ce signe émotionnel qu'elle cherche à faire paraître.

De manière intéressante, quand bien même elles toucheraient à une forme de ruse qui s'annonce dans les traités amoureux comme nécessaire à la préservation de l'amour, les manipulations émotionnelles ne sont en rien dénoncées comme hypocrites quand elles sont mises sur pied par les amants. Le *Lancelot Graal* ne met ainsi qu'une fois en scène la dimension trompeuse du jeu émotionnel relaté, toutes occurrences confondues de la part de cette communauté ainsi formée par les amants. Il s'agit de manière significative de la fausse désolation de Mordred : « Quant Mordred, qui toute ceste traïson ot fete, si que nus n'en sot mot fors lui et le vaslet qui les lettres avoit aportees, oï ces noveles, si fist semblant qu'il en fust mout courrouciez et se lessa choir entre les barons ausi come touz pasmez⁴⁶⁸ ». Ce passage s'insère au cœur d'un événement crucial au récit de *La Mort le Roi Arthur* : celui de la trahison de Mordred, le neveu/fils du roi qui, pour conquérir Guenièvre, répand la fausse nouvelle de la mort d'Arthur et de sa prétendue volonté de le voir lui succéder sur le trône et auprès de la reine. La félonie de Mordred ne laisse aucun doute, sa *traïson* étant clairement affirmée dès le départ. Mais ce qui nous intéresse, bien au-delà de la ruse générale, c'est la ruse émotionnelle qui vient y contribuer. Pour assurer la véracité de cette fausse lettre tout en se forgeant l'image d'un neveu aimant et accablé par la mort de son roi, Mordred feint la tristesse en apprenant la nouvelle. Entouré de tous ses barons, dans cette perspective de visibilité, de spectacle même, Mordred va jusqu'à mimer la pâmouison. On perçoit ainsi le jeu auquel peut mener cette considération des émotions et plus encore de leurs manifestations physiques comme indubitablement honnêtes. C'est d'ailleurs l'évanouissement que choisit de jouer Mordred, sûrement conçu comme une manifestation plus forte et spontanée encore

467 C'est-à-dire très souvent, voire plus qu'il ne le faut. Voir le *Dictionnaire et Complément au Dictionnaire* de Godefroy, versions en ligne consultées le 7 octobre 2020.

468 *La Mort le Roi Arthur*, *op. cit.*, § 145, l. 3-4.

de l'accablement, mais aussi plus aisément feinte que les larmes. Le vocabulaire usité pour qualifier ce jeu émotionnel est à la fois révélateur de cette violence de l'émotion mise en scène et de la mise en scène à proprement parler. Plutôt que *dolent*, l'adjectif associé au substantif si fréquent *duel* déjà illustré dans le passage précédent, Mordred est ici dépeint comme *courroucié*, un terme éloquent de l'intensité émotionnelle mimée⁴⁶⁹. De leur côté, les formules *come touz pasmez* ou *se lessa cheoir* mettent en lumière la dimension trompeuse de la pâmoison, tandis que l'expression *faire semblant* ne laisse ici encore aucun doute sur la fausseté du *courrous*. On est bien loin des manipulations émotionnelles valorisées comme relevant de la sagesse, même quand il était semblablement question de feindre une émotion afin de tromper son auditoire. L'intention est tout autre et jette ainsi une lumière fort différente sur le jeu que Mordred met sur pied dans cet épisode capital dans la chute du monde arthurien. Elle joue de la nuance, que nous voyons s'esquisser, entre une forme de jeu digne qui relève de la *garde* en camouflant la peine sous la joie, et une autre qui, en dissimulant la joie sous des larmes feintes, relève de la trahison et de l'hypocrisie. Elle révèle avant tout la sombre intention de Mordred de tromper l'ensemble de la cour et Guenièvre au premier plan. Davantage que de se connoter ainsi, sa manipulation en éclaire une autre qui en découle directement, celle de Guenièvre qui camoufle sa tristesse de devoir épouser Mordred : « Et quant la reine entent ceste parole, si est tant dolente que il li est avis que li cuers li doie partir del ventre, mes semblant n'en osa fere, por ce que cil qui devant lui estoient ne s'en aperceüssent, car ele s'en bee a delivrer tout en autre maniere qu'il ne cuident⁴⁷⁰ ». La narration semble même mimer le rapprochement entre ces deux jeux émotionnels de Mordred et de la reine qui tous deux veillent à l'apparence offerte de leurs émotions à l'écoute de nouvelles capitales dans la trame du roman. Mais, autant la douleur affichée par Mordred paraît facile à mettre en scène, autant celle de Guenièvre s'avère difficile à réfréner⁴⁷¹. La rupture entre cœur

469 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 5 juin 2020.

470 *La Mort le Roi Arthur*, *op. cit.*, § 148, l. 9-12.

471 Le contraste entre ces deux types de jeux émotionnels fait écho à celui que l'on pouvait trouver dans le *Roman de Renart* entre celui de Brunmatin et celui de Renart, animé des mêmes viles intentions et des mêmes facilités à simuler ses émotions que Mordred. Pour rappel, voir l'analyse que nous réservions à ces deux épisodes p. 66-67.

et corps qu'elle manifeste se remodule pour signifier la difficulté pour le cœur de supporter la souffrance qui lui est ainsi imposée, plutôt que le décalage introduit entre son ressenti et les indices physiques qu'il en offre. La rupture est néanmoins amorcée juste ensuite, au gré de la formule habituelle de *faire semblant*, employée ici pour noter la crainte de ces apparences. Le jeu repose donc lui-même sur une émotion, celle de la peur de révéler l'intériorité. Comme si souvent, la raison en est donnée, en lien avec la visibilité que Guenièvre craint d'offrir de sa désolation, loin de tout souci de pure convenance ou même de secret amoureux. Au contraire, la discrétion de Guenièvre s'inscrit ici dans une visée plus globale, marquée par le verbe *beer* qui met en lumière l'importance du désir auquel se prête la dissimulation. L'intention paraît aussitôt moins pure, elle relève d'un stratagème de tromperie explicite. Le verbe *cuidier* offre une allusion certaine à cette démarche rusée, qui tend à induire en erreur le public de ce jeu émotionnel. Guenièvre espère en effet se sortir de cette situation délicate et préfère pour cela camoufler son ressentiment, à la source même de son souhait de liberté. La ruse transparaît donc de cette mise en lumière des objectifs poursuivis par Guenièvre, ainsi que d'un lexique plus connoté. Aucune déconsidération n'accompagne pour autant cette mise en place de la stratégie déployée par la reine pour se débarrasser de son prétendant malhonnête. Et c'est justement la propre malhonnêteté de Mordred qui paraît justifier celle de Guenièvre. De la même manière que la loi du secret amoureux légitime les manipulations émotionnelles, la défense à opposer aux véritables hypocrites, portés par de mauvaises intentions que le récit a à cœur de souligner, échappe à toute critique. Le roman *Floriant et Florete* présente un cas de figure fort similaire. La mère du héros, épouse d'un souverain juste et apprécié, se voit poursuivie des avances de son sénéchal pernicieux. Maragot a pour sa part véritablement tué son seigneur pour pouvoir demander sa dame en mariage, à la grande désolation de la pauvre reine de Sicile. Sa peine n'a cependant d'égal que la retenue dont elle veille à l'entourer, dans un effort mûrement réfléchi « en son cuer » même⁴⁷². Le cœur devient ainsi davantage qu'un objet d'opposition, avec le *semblant* qu'elle choisit de ne pas montrer, mais aussi la source du conflit, comme pour démontrer

472 *Floriant et Florete*, éd. et trad. A. Combes et R. Trachsler, Paris, Champion, 2003, v. 451-453.

peut-être le bienfondé de ce stratagème émotionnel. Quand il est mal intentionné et trop peu caché d'ailleurs, dans le cas de Mordred ou de Maragot, l'amour devient, plutôt qu'une invitation à la maîtrise émotionnelle, la porte d'entrée d'une manipulation plus conséquente des semblants émotionnels intégrée à la ruse indispensable pour la protection des pauvres victimes de cet amour malvenu. On touche ainsi, plutôt qu'à la *garde*, aux ruses émotionnelles, mais surtout à celles acceptables, légitimées par la propre vilénie du public qui en est la cible, des faux ou mauvais amants ou des *losengiers* bien sûr.

L'appel à la *garde* des émotions se montre aussi obsédant que nuancé dans l'univers amoureux. Il est évident que cet impératif se décline diversement pour la communauté des amants. On célèbre pour eux une forme particulière de secret, vantée pour la protection qu'elle leur offre. Sa valorisation n'a d'égal que les difficultés qu'elle pose, tout en en démontrant mieux encore la nécessité. C'est ainsi que la simulation peut s'immiscer parmi les logiques de discrétion, pour assurer une couverture d'autant plus complexe à assurer qu'elle touche à des émotions d'une grande intensité. Dans ce sens, de nombreux épisodes mettent en lumière les efforts consentis – dans des formules superlatives par exemple –, voire les stratégies de dissimulation complète indispensables pour y parvenir⁴⁷³. La part trompeuse que pourraient comporter ces jeux de simulation de l'émotion reste néanmoins sous silence. Tous les moyens semblent bons pour préserver la loi du contrôle émotionnel conjugué au secret amoureux. Les justifications qui y sont apportées sont révélatrices de la peur de la révélation. C'est au cœur des relations des amants avec le monde extérieur que se pose la question de la légitimité ou du moins de l'acceptabilité des manipulations émotionnelles. Là réside la frontière, souvent infime et fort variable comme on l'a vu, entre discrétion et ruse, à la lueur du paramètre intentionnel. Les amants eux-mêmes la brouillent au gré de simulations qui se veulent indubitablement vertueuses ou de dissimulations qui relèvent plus de l'hypocrisie que de la discrétion. Une réflexion s'impose également quant à la répartition des manipulations internes ou externes au couple, et

⁴⁷³ On trouve ainsi confirmation, dans la mise en lumière des jeux eux-mêmes, des réflexions portées sur l'intensité émotionnelle par Jutta Eming et par Sif Ríkharðsdóttir. Pour rappel : J. Eming, « On Stage », *op. cit.*, p. 558 et S. Ríkharðsdóttir, *op. cit.*, p. 60 et p. 77, cités p. 169.

surtout à leur connotation. Nous avons noté que les recommandations du *Livre d'Amours* incluait le nucléon du couple lui-même. Dans les romans courtois, il semble en aller tout autrement, surtout si l'on se fie au roman de Thomas analysé au chapitre précédent : la ruse qui s'imisce entre Tristan et Yseut aux Blanches Mains descelle bien plus qu'elle ne supporte leur relation. On ne peut manquer de repenser à cette aune la relation entre Arthur et Guenièvre qui se cachent aussi tous deux leurs émotions dans le *Lancelot Graal*, dans un autre facteur de désunion du couple qu'ils forment. On ne retrouve d'ailleurs aucune forme de mise à l'épreuve telle que la conseillait Drouart la Vache. Bien au contraire, ces grandes figures des *fin'amants* font preuve plutôt d'un souci de préserver leur aimé que de l'éprouver. Ce sont en outre surtout les dames qui se prêtent à de tels jeux si bien intentionnés, loin des femmes cupides et trompeuses dépeintes dans son *Livre d'Amours*. On constate ainsi, dans la fiction romanesque animée de *fin'amor*, une rupture avec l'esprit misogyne et plus volontiers astucieux des arts d'aimer construits sur le modèle ovidien. La loi du secret y prend en revanche tout autant d'importance et permet de justifier toutes sortes de manipulations animées par le souci de protéger l'amour de la menace des médisants. C'est dans le rapport qu'entretiennent les amants avec leurs opposants que se comprend le regard porté sur les stratagèmes qu'ils mettent sur pied. On touche ainsi au rapprochement que nous souhaiterions éclairer avec la dynamique particulière du jeu des émotions mis en scène dans le *Roman de la Rose*. Tout comme la menace de Malebouche appellera à l'intervention de Faux Semblant, c'est la ruse des médisants et autres opposants des amants qui appelle à la ruse des amants. Les exemples de la tristesse refoulée par Guenièvre ou par la reine de Sicile jouent de cette orientation du jeu émotionnel des amants hors du seul impératif du secret. Ils constituent des cas limites à une émotionologie par ailleurs bien en place parmi la communauté des amants, régie par l'idéal de discrétion vantée dans les arts d'aimer, avec toutes les nuances de stratégies que celui-ci peut impliquer. La *garde* amoureuse connaît ainsi des déclinaisons révélatrices de toutes ses limites et dérives potentielles, avec toutes les nuances voire même l'ironie qu'elles peuvent impliquer – les exemples du roman de Béroul en sont révélateurs. Sans la nier pour autant, les arts d'aimer et les romans courtois jouent de la frontière ténue entre ces jeux émotionnels, bienséants ou rusés.

Le contrôle des émotions revêt le plus souvent la forme d'une dissimulation, plus ou moins malaisée selon les cas et qui s'accompagne à l'occasion d'un jeu plus spécifique qui semble mis au service de l'efficacité de cet enjeu de modération. Bien sûr, toutes les occurrences de jeu émotionnel ne s'en tiennent pas à la seule sphère du contrôle de soi vertueux, nous pourrions le vérifier dans la suite de nos analyses. Mais le débat quant à la licéité d'une telle manipulation des émotions apparaît bien avant qu'il ne soit question de ruse à proprement parler. La sincérité émotionnelle demeure un enjeu primordial dans la pensée médiévale, indépendamment du poids accordé aux recommandations de contrôle, de retenue et de contenance. Il s'agit là d'un autre point commun aux trois instances émotionnelles considérées au gré de cette analyse que sont les univers de prescriptions religieuses, courtoises et amoureuses. S'ils déclinent cet impératif de *garde* selon des objectifs monastiques, sociétaux ou amoureux, touchant aux ambitions de l'élévation vers Dieu, de la préservation de la cohésion sociale ou de la réputation personnelle, si ce n'est de celle de la dame et de la relation amoureuse, ces trois univers semblent poursuivre un même objectif de stabilité, révélateur d'une tension inhérente à la sphère affective, par essence mouvante, qui se doit donc d'être canalisée. La *garde* des émotions s'intègre ainsi à un courant, vaste et obsessionnel, de dénonciation des excès, qu'ils relèvent d'une atteinte à l'exemplarité ou aux règles morales. Elle se conçoit au cœur d'un véritable réseau de prescriptions, qui porte un souci pédagogique remarquable de l'importance qui y est accordée. L'efficacité ainsi reconnue des émotions forcément contenues pour ne pas risquer les dangers de leur visibilité conduit à considérer le jeu qui en vient à se créer autour des émotions. On touche ainsi à l'ambiguïté des prescriptions émotionnelles induites par la crainte que suscite le rapport de concordance entre *homo interior* et *homo exterior*, mais aussi, une fois mise en exergue la possibilité de le rompre, par la crainte de la non-lisibilité des émotions dont on manipule les apparences offertes. L'idéal de *garde* se comprend à la fois comme la condition de la considération vertueuse de l'émotion et comme la porte d'entrée des dérives, à la source du vice d'hypocrisie que peuvent receler les émotions manipulées.

Cette analyse centrée sur le précepte moral de la *garde* nous permet ainsi d'éclairer toute la richesse des émotionologies médiévales et des intentions qui leur sont prêtées, selon un critère tout aussi essentiel

aux émotions qu'à leur contrôle et à leur manipulation. Mais elle nous semble aussi démontrer la place laissée à l'authenticité parmi la masse de règles de savoir-vivre qui rythment la société du Moyen Âge. L'appel au contrôle des émotions, obsessionnel dans toutes les sphères de la société, pose la question des limites des manipulations qu'il induit autour de la sphère affective. C'est en effet à la coexistence possible de ces deux régimes épistémologiques de la mesure et de la vérité des émotions que nous voudrions nous consacrer au fil de cette analyse du jeu des émotions et des nuances des manipulations qu'il induit.

DES LIMITES DES PRESCRIPTIONS DE MESURE ÉMOTIONNELLE

QUAND LA MESURE N'EST PLUS TOUT À FAIT VERTU

Notre parcours au fil des appels au contrôle émotionnel intégrés aux champs religieux, sociétal et amoureux aura mis en lumière la spécification qui s'opère au fil du Moyen Âge de la *garde* vers la *contenance*. Fondée dans la réflexion chrétienne autour de la vertu cardinale de la tempérance, cette qualité morale gagne en importance en se déclinant sur un pan social. L'idéal de mesure s'imprègne d'enjeux qui relèvent de la publicité des émotions à modérer. Les *miroirs aux princes* et autres manuels de comportement attestent cette orientation. C'est ainsi que l'appel au contrôle des émotions de Gilles de Rome ne se conçoit pas sous l'étiquette de *garde* ou de *mesure*, mais bien de *contenance*⁴⁷⁴. Surtout, ils se concentrent sur la vertu d'*attemprance*, qui atteste une logique extérieure dictée par le souci posé par la publicité si risquée des émotions. L'exhortation à la mesure relève ainsi avant tout du maintien de soi et des apparences. La dimension corporelle prend une place prépondérante dans l'ensemble des systèmes émotionologiques médiévaux. Brunet Latin témoigne de cette composante extérieure essentielle à la réflexion autour de la maîtrise des émotions⁴⁷⁵. Bien sûr, elle prend sens dans

474 Pour rappel : *Li livres du gouvernement des rois*, *op. cit.*, III, x, l. 2-5, p. 118, cité p. 115.

475 Pour rappel : Brunetto Latini, *op. cit.*, L. II, 72, 1-2, p. 494, cité p. 116.

la compréhension même des émotions, pensées comme le lieu d'une articulation entre âme et corps⁴⁷⁶. Les efforts de contrôle auxquels est soumise l'instance affective pèsent avant tout sur ses apparences. En tant qu'indices formels de l'intériorité, les signes corporels des émotions concentrent les appels à la vertu de tempérance⁴⁷⁷. Hantée par la crainte de révéler ce moi intime qu'elle préfère caché et dissimulé, la noblesse médiévale érige en règle première la modération du semblant qui est offert des émotions. Elle fonde ainsi l'impératif, plus encore que de la *temperantia*, de l'*elegantia morum*. L'enjeu essentiel de la *garde* des émotions touche dès lors à leur bienséance. Dans le cadre de la théorie de la concordance entre l'*homo interior* et l'*homo exterior*⁴⁷⁸, le bon maintien de l'apparence équivaut à celui de l'émotion et de l'âme elle-même. Mais, en veillant à la mesure de l'*homo exterior*, il faut considérer la manipulation qu'elle induit. L'étymologie même de l'idéal de tempérance signale d'emblée la dimension manipulatrice qu'elle implique⁴⁷⁹. L'*attemprance* des émotions dicte ainsi de creuser un fossé entre l'*homo exterior* et l'*homo interior*. Plusieurs passages cités illustrent cette tendance à mettre en exergue cet écart dessiné entre cœur et apparence⁴⁸⁰. Si de telles formules permettent de mettre l'accent sur l'émotion ressentie au moment de la camoufler, elles témoignent aussi d'une rupture peu compatible avec le principe d'harmonie qui sous-tend la théorie de la concordance. Elles poussent dans tous les cas à considérer l'ampleur de la manipulation prescrite. Les appels au contrôle émotionnel éclairent la possibilité de manipuler les indices émotionnels et ouvrent ainsi la porte à d'autres formes de manipulations que celles qui relèvent de la discrétion bienséante. On touche aux limites de l'éloge de la *contenance* et aux interrogations qu'il suscite quant à la véracité de l'expression émotionnelle, pas moins essentielle que sa bonne *garde*. Elle se veut garante

476 Pour rappel : D. Boquet, « Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle », *op. cit.*, p. 2, cité p. 119.

477 Ce qu'atteste également la définition que donne le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* du terme ancien français *temperance*, version en ligne consultée le 12 janvier 2018.

478 Pour rappel : P. von Moos, « *Occulta cordis* », *op. cit.*, p. 135, cité p. 101.

479 Sa racine latine, *attemperare*, se définit en effet comme le fait d'« ajuster, adapter ». Pour rappel : *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 6 janvier 2018, cité p. 106.

480 Pour rappel : *Lancelot du Lac II*, *op. cit.*, chap. 70, f. 181c, p. 646, cité p. 152 et *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, *op. cit.*, N81, l. 109-111, p. 476, et N26, l. 176-179, p. 168, cités p. 183.

d'une forme de communication, fondée sur la lisibilité des émotions posées au cœur des rapports sociaux. On perçoit ainsi le paradoxe qui marque la théorie de la concordance entre intérieur et extérieur. Elle conduit à l'impératif de contrôle de l'*homo exterior*, mais aussi à celui de la sincérité, selon une double injonction parfois peu compatible.

Peter von Moos témoigne de l'entremêlement de ces deux questions en envisageant, à la suite de la réflexion qu'il mène autour du contrôle de soi, la place tout aussi importante de l'expressivité et de la sincérité émotionnelle dans l'émotionologie médiévale⁴⁸¹. Les *feeling rules* semblent ainsi construites sur une forme de hiatus entre les appels à la *garde* et à la véracité, qui s'avère complexe à appréhender. La difficulté croît encore quand on considère l'inaccessibilité intrinsèque de l'émotion vraie, d'autant plus dans le contexte de la construction discursive des émotions médiévales dont nous avons gardé trace. Cela a conduit des chercheurs aussi aguerris que Damien Boquet et Piroska Nagy à évacuer cette question de la sincérité, arguant qu'aucune dissociation n'est possible entre sensation et valeur morale dans la compréhension forcément culturellement codée des émotions⁴⁸² et moins encore entre émotion ressentie et émotion exprimée⁴⁸³. Les historiens défendent à raison le caractère inaccessible de l'émotion médiévale en-dehors de ses modalités écrites qui constituent une barrière infranchissable entre le médiéviste et l'émotion réelle de l'homme médiéval. Mais, s'il va de soi que nous nous rangeons entièrement à cette opinion en ce qui concerne l'objet historique de l'émotion, notre approche des émotions centrée sur leur construction en littérature nous paraît offrir une voie de sortie à cette impasse. La sincérité que nous voudrions interroger est celle que les auteurs mettent eux-mêmes en scène. Plutôt que la manipulation, ils soulignent à l'occasion son échec, ou du moins ses difficultés, témoins formels de la force de l'émotion ainsi rendue irrépressible. Les occurrences qui soulignent l'écart entre émotion ressentie et affichée participent aussi de cette mise en lumière de l'émotion vraie, telle que le texte lui-même la construit. Nous pouvons ainsi dépasser l'opposition, par trop stricte, entre sincérité et fausseté de l'émotion, souvent comprise dans la manipulation requise à son endroit.

481 P. von Moos, « *Occulta cordis* », *op. cit.*, p. 131 et surtout P. von Moos, « *Occulta cordis. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge (suite)* », *Médiévales*, n° 30, 1996, p. 117-137.

482 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge, op. cit.*, p. 137.

483 *Ibid.*, p. 305.

La question n'en reste pas moins complexe, justement en raison des *feeling rules* qui en viennent à la poser. Dans une compréhension culturellement codée des émotions, il devient difficile de situer leur authenticité. L'impératif de contrôle qui rythme tout le système de codification de l'émotion, et du corps qui en est le reflet, laisse peu de place à sa naturalité. On a pu souligner son impossibilité dans la spiritualité médiévale qui vante le renoncement de la chair et déconsidère pour cela le corps et sa libre expression⁴⁸⁴. Hors de l'univers monastique, l'idéal de bonne conduite courtoise pose la même question de la spontanéité et de la vérité du geste, « à laquelle il est bien difficile de répondre cependant dans la mesure où celui-ci procède, plus encore pour le prince que pour le commun des mortels, d'un mouvement empreint de volontarisme⁴⁸⁵ ». De manière intéressante, la question semble donc relever de la volonté qui anime l'émotion et sa manifestation. Elle se fait ainsi critère essentiel aussi bien pour l'évaluation morale de l'émotion que pour celle de sa modération et de sa sincérité. Si les codes émotionnels en compliquent eux-mêmes la compréhension, la sincérité de l'émotion ne se pose pas moins au cœur des réflexions menées dans ces efforts de codification. On observe, en parallèle des manuels de comportement religieux, courtois ou amoureux, autant d'appels à l'honnêteté, mais aussi à la méfiance à l'égard des manipulations possibles autour des émotions. Les recommandations de *garde* émotionnelle se déclinent selon les autorités qui les énoncent, autant que l'emphase mise sur la véracité de l'émotion varie selon l'univers qui en est à la source.

L'idéal de l'authenticité se marque avant tout dans le système de valeurs chrétiennes. La régulation émotionnelle qui empreint l'univers monastique se conçoit d'abord dans son rapport à Dieu. Si la modération des émotions n'en est pas moins essentielle, elle se voit relativisée par l'accès dont dispose de toutes façons le Seigneur à l'instance affective. Surtout, la vertu de tempérance ne doit pas pousser à omettre celle de la sincérité justement dictée par la relation tissée entre Dieu et l'homme⁴⁸⁶. L'écart qu'elle peut induire entre l'*homo exterior* et l'*homo interior* pose alors question :

484 J. Le Goff et N. Truong, *op. cit.*, p. 152-153.

485 L. Smaghe, *op. cit.*, p. 78.

486 P. von Moos, « *Occulta cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge (suite) », *op. cit.*, p. 117.

Doit-on renoncer à la sincérité pour ne pas froisser ? Dans ce domaine, les scrupules sont de mise dans une vision des manières qu'on pourrait qualifier de monastique, prônant l'harmonie entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, entre la pensée et la réalité, entre l'être et le paraître⁴⁸⁷.

Nombre de théologiens et de penseurs issus des communautés monastiques se lèvent donc contre la pratique de l'*attemprance* et l'impératif de bienséance davantage que de sincérité qu'elle implique, comme chez Jean de Limoges⁴⁸⁸. Un mouvement de dénonciation de la rupture entre cœur et apparence, parallèle à une exaltation tout aussi importante des émotions dans toute leur intensité⁴⁸⁹, voit ainsi le jour dans l'univers monastique. On verra l'influence d'une telle réflexion dans la littérature qui s'en fait l'écho et cherche à donner corps à cet appel, davantage qu'à la retenue, à la sincérité de l'émotion⁴⁹⁰. Elle témoigne d'un souci pertinent de nuances dans les jeux recommandés autour des émotions, selon le rapport qui se maintient ou non avec leur vérité. Il s'agit là d'un critère tout aussi influent dans la sphère courtoise, nous le verrons.

La méfiance marquée à l'égard des manifestations émotionnelles infiltre également l'univers social, quelle que soit l'importance accordée au principe de *contenance*. En parallèle de l'éloge de l'*attemprance* que véhiculent la plupart des manuels de comportement point donc également une condamnation de l'équivoque qu'elle peut provoquer⁴⁹¹. C'est surtout la tromperie des faux amants ou des flatteurs qui est concernée par les critiques acerbes qui peuvent entourer les jeux émotionnels. La dénonciation des amants trompeurs irrigue la littérature médiévale, à

487 M. Aurell, *op. cit.*, p. 358.

488 *Ibid.*, p. 359.

489 Nous assumons ainsi un effet de corpus certain dans nos analyses : pour étudier l'importance des appels à la *garde* des émotions et le jeu qu'ils induisent ce faisant aussi, nous avons au passage exclu des textes passionnants pour l'étude de l'expression émotionnelle dans de tout autres paramètres que ceux que nous mettrons en lumière ici.

490 Nous dédions un chapitre au corpus religieux que nous avons pu construire autour du jeu des émotions. Outre l'exemple éloquent de Gautier de Coinci analysé ici (Gautier de Coincy, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 157-1 200, cité p. 141), nous pourrions y envisager encore celui de Guillaume de Digulleville : Guillaume de Digulleville, *op. cit.*, v. 7 887-7 902 ou v. 3 245-3 270, que nous citerons p. 486 et p. 502. Mais ce courant critique inspire bien sûr aussi le personnage de Faux Semblant, fait symbole des objets de dénonciation autant que porte-voix des critiques de l'hypocrisie religieuse. Nous le soulignerons dans la première partie de notre analyse du personnage de Jean de Meun.

491 L. Rouillard, *op. cit.*, p. 21.

l'égal de celle du *losengier* qui inspirait dans une grande mesure l'idéal de contrôle. Apparaît ainsi un second objet de crainte pour les vrais amants, qui conduit à mêler à l'injonction de la discrétion celle de la sincérité. *L'orloge amoureux* fait aussi place à cette qualité tout aussi indispensable que celle de l'*attemprance*. Jean Froissart présente sans doute dans ce sens l'amant contenant, par le moteur de la peur, ses émotions face à sa dame, mais aussi s'en excusant pour le péché que cela implique :

Pour ce qu'ignoramment, ce me sambloit,
 Mon coer, qui de paour trestous trambloit,
 S'ert contenus vers vous ains mon depart,
 Et de mon fait pas la centime part
 N'avoie dit, dont, en moi recordant,
 Je m'en tenoie assés a ignorant.
 Or ai mon coer de ce moult entechié,
 Dont, se g'i ai aucunement pechié,
 Certes, ce n'est ne pour mal ne pour visce
 Qui soit en moi par recreant servisce⁴⁹².

La mention de la *paour* sert ici surtout à souligner l'intensité de l'émotion qui frappe l'amant et insister ainsi sur sa véracité. Animé par la crainte de se révéler, le *coer* est dissimulé, mais ainsi *entechié*. La répétition du cœur, sujet des efforts de contrôle, mais objet du péché qui pourrait être reproché à l'amant, témoigne de la tension entre l'impératif de retenue et celui de l'honnêteté. La restriction émotionnelle vient ainsi à inquiéter, à susciter confusion et méfiance, dans l'univers amoureux, mais aussi plus largement sur la scène sociale. Dans ce sens, il devient tout aussi critiquable de ne faire preuve d'aucune manifestation émotionnelle que d'y laisser excessivement libre cours⁴⁹³. Les héros épiques en offrent un parfait exemple : ils sont tout autant admirés pour leur capacité à éprouver et exprimer leurs émotions qu'à les réfréner. La corrélation entre noblesse et expressivité modérée s'accompagne d'une association inverse où le manque de réaction somatique équivaldrait au manque de noblesse⁴⁹⁴. On peut lire dans ce sens les mentions de l'écart entre cœur et apparence dans les cas d'Arthur ou de Marc. Elles témoignent

⁴⁹² Jean Froissart, *op. cit.*, v. 878-886.

⁴⁹³ D. L. Smail, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 44.

de la réalité de leurs émotions, signal de leur qualité tout autant que leur souci de les camoufler sous un dehors plus adéquat.

Ces exemples présentaient en effet un cas de figure particulier des efforts de contrôle de l'émotion, non seulement dissimulée, mais cachée sous une autre émotion simulée. Ils mettent ainsi en lumière la diversité des manipulations possibles des émotions, contrôlées ou jouées. Cela induit bien sûr des nuances importantes dans la nature du jeu mené, mais aussi de la considération de la sincérité émotionnelle sous-jacente. Les seuls cas de Marc et Arthur, parmi les autres cités chez les amants, l'attestent⁴⁹⁵ : simulation ne rime pas forcément avec fausseté, l'emphase mise sur l'intensité des émotions qu'ils cherchent ainsi à camoufler en témoigne. Mais la simulation ne revêt pas toujours le même objectif. Et si manquer au principe de contrôle qui s'impose dans tous les univers normatifs de l'émotionologie médiévale est décrié comme un vice, les manipulations auxquelles la retenue ouvre la voie peuvent tout autant poser question. Au terme de notre réflexion sur les modalités de la codification émotionnelle, nous voudrions souligner le rapport de causalité qui nous semble unir la recommandation de *garde* et le jeu plus vaste qui peut entourer les émotions.

EN ROUTE VERS LE JEU

Les normes qui pèsent sur les émotions semblent en effet appeler, outre leur seul contrôle, une véritable mise en scène des émotions. La culture de cour impliquerait ainsi autant la maîtrise que la stylisation des émotions⁴⁹⁶. Les exemples de rois sur lesquels nous revenions à l'instant le démontrent : il n'est pas tant question de cacher leurs émotions que d'afficher un bel semblant conforme aux règles de la bienséance. Ceci semble valoir avant tout pour les souverains, mais aussi pour toute personne amenée à évoluer sur la scène sociale. Hautement consciente de sa dimension publique, la société médiévale vise la performance de ses émotions au même titre que leur dissimulation. Pour citer Michel Senellart, « la publicité, en d'autres termes, est le mode de contrôle gouvernemental d'une société qui, selon l'expression remarquable de

495 Pour rappel : *Lancelot du Lac III*, *op. cit.*, chap. 10, f. 59vb, p. 326, cité p. 149 et *Le Roman de Tristan en Prose*, *op. cit.*, t. 2, p. 135 ; t. 1, p. 47 ; t. 2, p. 91, cités p. 89.

496 Pour rappel : B. H. Rosenwein, « Pouvoir et passion », *op. cit.*, p. 1285-1286, cité p. 147.

Rémusat, “se fait spectacle d'elle-même”⁴⁹⁷ ». De la sorte, aux côtés de l'injonction à la contenance apparaît l'obligation d'exprimer ses émotions, rendues justement efficaces par leur réglementation⁴⁹⁸. Selon l'exemple des chevaliers ou des héros épiques dont les réactions somatiques sont tout autant célébrées que leur mesure comme démonstration de leur héroïsme⁴⁹⁹, l'ostentation émotionnelle prend valeur nobiliaire et chevaleresque⁵⁰⁰. La colère offre un excellent exemple de la dynamique particulière qui s'instaure autour de la codification émotionnelle, entre exigence de retenue et d'expression : « Loin cependant de l'oubli de soi-même, elle est objet de publicité et de contrôle, ne pouvant en conséquence s'exprimer que selon des modalités et dans un cadre déterminés. Plus que d'autres émotions peut-être, la colère évolue en effet aux limites de la transgression⁵⁰¹ ». La théorie du juste milieu s'immisce en effet également dans l'appréhension de l'idéal de mesure. Henri de Gauchy insistait sur la question dans son exposé sur la vertu dédiée au contrôle de la colère⁵⁰². Richard de Saint-Victor définissait dans le même sens la vertu comme relevant de l'émotion *ordinatus* et *moderatus* « *quando tantus est quantus esse debet*⁵⁰³ ». En recommandant leur contrôle, on met en lumière le pouvoir communicatif des émotions. L'efficacité qui leur est ainsi reconnue conduit à envisager leur utilité potentielle et donc leur instrumentalisation à des fins diverses⁵⁰⁴. On voit surgir une forme de double jeu de l'émotion, à la fois dissimulée et simulée, le second jeu servant souvent à assurer l'efficacité du premier. Dans bien des cas, la manipulation continue à répondre au souci de contrôle et de discrétion, comme nous l'avons vu avec Arthur, Marc ou Lancelot une fois encore⁵⁰⁵.

497 M. Senellart, *op. cit.*, p. 283.

498 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge, op. cit.*, p. 320.

499 Rappelons l'exemple de Guillaume dont la colère finalement manifestée signe la victoire ou celui du jeune Lancelot qui se voit rappelé à l'ordre, mais aussi valorisé, pour son accès de colère. Pour rappel : *Lancelot du Lac, op. cit.*, p. 156, f. 16c-f. 16d, ou *Le Charroi de Nîmes*, éd. et trad. C. Lachet, Paris, Gallimard, 1999, LIII, v. 1 352-1 357, analysés dans l'article que nous avons consacré à ce corpus : C. Carnaille, *op. cit.*

500 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge, op. cit.*, p. 323.

501 L. Smaghe, *op. cit.*, p. 167.

502 Pour rappel : *Li livres du gouvernement des rois, op. cit.*, II, xxviii, p. 83 l. 33-p. 84 l. 11, cité p. 154.

503 Pour rappel : Richard de Saint-Victor, *op. cit.*, chap. 7, l. 6-9, cité p. 103.

504 P. Nash, *op. cit.*, p. 256.

505 Pour rappel, une fois encore : *Lancelot du Lac III, op. cit.*, chap. 10, f. 59vb, p. 326, cité p. 149 ; *Le Roman de Tristan en Prose*, t. 2, p. 135 ; t. 1, p. 47 ; t. 2, p. 91, cités p. 89 ;

Ces exemples attestent l'intensité des émotions à camoufler et justifiaient ainsi peut-être la simulation nécessaire pour y parvenir. L'épisode lors duquel Pharien tente de faire face à la colère que lui inspirent les reproches du jeune, et colérique⁵⁰⁶, Lionel en est tout aussi révélateur : « Et de tant com il en avoit dit en fu Phariens mout iriez et esbaubiz. Mais neporquant, cortoisement en respondié plus qu'il n'avoit el cuer escrit⁵⁰⁷ ». Furieux face à tant d'accusations injustes, Pharien n'en fait pas moins preuve de contrôle. La critique de la propre démesure de Lionel croît ainsi par ce contraste avec Pharien qui, lui, parvient à recouvrir sa colère du voile de courtoisie indispensable sur la scène sociale. L'écart qui se marque entre sa réponse bienveillante et ce *qu'il n'avoit el cuer escrit* révèle cependant l'état d'esprit véritable de Pharien. Tout comme dans les exemples de ce type déjà cités, le décalage atteste le processus de manipulation mis en œuvre, mais aussi ses conditions et les émotions qui le sous-tendent. Bien qu'elle se voie ainsi dissimulée, l'émotion qui fait l'objet de tels efforts de contrôle paraît mise en valeur. Son intensité s'expose dans l'ampleur des démarches nécessaires à la camoufler. La réalité émotionnelle semble autant soulignée que la manipulation dont elle fait l'objet. Ainsi mise en exergue, elle prendrait même valeur d'indice. Comme dans le cas de la Dame du Lac dont la fausse colère venait camoufler le contentement face aux bravades et à la bravoure de Lancelot, la colère de Pharien vient indiquer le jugement, tu, mais ainsi sous-entendu, face aux excès de Lionel. L'adverbe *cortoisement* indique explicitement dans quelle optique s'intègre cet effort de retenue. Ainsi, si Pharien simule – cette autre forme de jeu que l'on pourrait penser fort éloignée des enjeux de contrôle –, ce n'en est pas moins pour se plier aux règles de bienséance de la société courtoise.

Les exigences de convenance semblent donc impliquer autant de stylisation que de mesure de l'émotion. Comme le défend Jutta Eming, la frontière peut s'avérer fort ténue entre ces deux modalités de la manipulation émotionnelle, nous l'avons déjà souligné en introduction : « *Vom bewussten zum strategischen Einsatz des Körpers oder von der Selbstkontrolle zur Verstellung ist es nur ein kleiner Schritt*⁵⁰⁸ ». Une précision s'impose à

Lancelot du Lac II, *op. cit.*, chap. 70, f. 181c, p. 646, cité p. 152.

506 Pour rappel : *Lancelot du Lac*, *op. cit.*, p. 192, f. 19c, mentionné p. 160.

507 *Lancelot du Lac*, *op. cit.*, chap. 17, f. 44a, p. 370.

508 Pour rappel : J. Eming, *Emotion und Expression*, *op. cit.*, p. 90, cité en introduction p. 51.

la lecture du rapprochement opéré par Jutta Eming entre contrôle et développement stratégique de l'émotion. Notre objectif est bien sûr d'approcher les jeux mis en scène et exposés comme tels dans les œuvres littéraires. Mais force est de constater que toute extériorisation est déjà jeu et implique une manipulation des signes manifestés, par le seul fait qu'il ait été décidé de les manifester. Mais c'est l'usage stratégique du corps mis en lumière par la linguiste allemande qui indique le jeu à proprement parler. Il relève de ce souci de la publicité sur lequel nous insistions dans nos analyses et que Linda Rouillard en vient à nommer « politique de la visibilité⁵⁰⁹ ». Dicté par la pression sociale qui érige l'impératif de la bienséance, il vise, davantage que la répression d'émotions jugées inconvenantes, la manifestation d'émotions conformes aux codes courtois. L'enjeu de la visibilité transparait de chacun des passages que nous avons pu citer en lien avec cette dynamique courtoise qui imprègne la codification émotionnelle et qui semble appeler au jeu au-delà du seul contrôle. Les conseils fournis encore dans *Le Livre de la Cité des Dames* sont révélateurs du souci obsessionnel de la visibilité offerte des émotions et du contrôle de leur apparence : « Et gardés bien que ne monstriez nul semblant de avoir de ceste chose nulle pesance, et que on ne vous voye triste, mais tres joyeux comme celluy qui moult en est comptent⁵¹⁰ ». La recommandation se dédouble, elle touche à la fois à la dissimulation de la tristesse éprouvée et à la simulation de la joie à afficher. Elle met ce faisant d'autant mieux en lumière l'importance conférée à la visibilité des émotions, à celles dont il ne faut *monstrer nul semblant* ou qu'on ne peut pas *voyr*. De manière intéressante, ce conseil est introduit par le verbe *garder* qui paraît ainsi le faire relever de l'idéal de retenue que nous avons cherché à circonscrire. Il en constitue une déclinaison intéressante, qui ouvre la voie, toute justification possible mise à part⁵¹¹, au jeu à proprement parler. Toutes sortes de nuances viennent parer ces jeux, de la même manière qu'elles teintaient ces appels au contrôle des émotions et

509 L. Rouillard, *op. cit.*, p. 22.

510 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des dames*, éd. M. C. Curnow, Michigan, Ann Arbor, 1975, II, xxix, 173a, p. 853.

511 Nous aurons l'occasion de constater, au gré des nuances dont ce jeu des émotions se pare ainsi, la justification qu'en apporte notamment Christine de Pizan en faisant relever la simulation, indubitablement trompeuse alors pourtant, de « justifiable hypocrisy » comme le résume Linda Rouillard (*op. cit.*, p. 22). Nous y reviendrons au cœur de notre analyse de l'œuvre de Christine de Pizan et du tableau ambigu qu'elle dresse du jeu émotionnel.

de leurs apparences. L'enjeu essentiel en reste le même : il s'agit d'assurer la cohésion sociale et la réputation. Mais ce pouvoir ainsi conféré aux émotions mène aussi à d'autres logiques autour de leur manipulation. Significative et signifiante, l'instance affective s'intègre à toutes sortes de stratégies communicatives, voire tout à fait trompeuses. Outre les usages de la colère rituelle, des manifestations d'amitié indispensables aux échanges de paix, on note par exemple l'apparition de la « pratique du pleur » comme démonstration du jeu également possible autour des émotions⁵¹². Il arrive *a fortiori* que les codes soient eux-mêmes objets de jeux, de reprises et de déviances, de réélaborations plus ou moins ludiques⁵¹³. Le personnage de Faux Semblant constitue un excellent exemple des réinterprétations possibles des logiques émotionnelles, mais aussi des variables d'intentions qui les entourent. Ce curieux personnage de la narration de Jean de Meun joue sur la plupart des enjeux de la codification émotionnelle : la dimension de visibilité des apparences, la lutte contre la médisance incarnée par Malebouche, l'efficacité amoureuse fondée sur la discrétion, mais non sans les détourner. Cette reprise singulière que Jean de Meun propose avec Faux Semblant pare les *feeling rules* tant religieuses qu'amoureuses de nuances d'intérêt quant aux modalités du jeu, mais surtout quant aux objectifs qu'il poursuit. Elle nous semblait donc offrir un point de départ tout indiqué de l'analyse que nous voudrions conduire autour du jeu des émotions, une fois son fondement dans l'émotionologie médiévale mis en lumière. Mais le personnage de Faux Semblant témoigne également d'une composante fondamentale de la codification émotionnelle qu'il nous semble intéressant de rappeler : sa construction littéraire et, avant cela même, linguistique.

ENJEUX LINGUISTIQUES ET LITTÉRAIRES DE LA CODIFICATION ÉMOTIONNELLE

Aux normes émotionnelles et aux réglementations de son expression se superposent les normes de représentation de l'émotion. Nous le soulignons, toute manifestation émotionnelle est déjà jeu. Mais c'est plus encore le cas quand on considère son inscription linguistique et

512 Laurent Smaghe évoque dans son analyse des émotions princières toutes ces pratiques révélatrices des intérêts de manipuler les émotions : L. Smaghe, *op. cit.*, p. 388.

513 T. Adams, « Faus Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *Exemplaria*, n° 23/2, 2011, p. 171-193, ici p. 171.

littéraire. Jan Dumolyn et Élodie Lecuppre-Desjardin insistent sur cette double construction de l'émotion pour en défendre la dimension culturelle essentielle : « D'ailleurs, si les spécialistes d'aujourd'hui s'accordent pour reconnaître leur caractère biologiquement défini, un consensus existe pour admettre l'importance de la construction sociale et surtout linguistique des émotions⁵¹⁴ ». Jutta Eming s'est beaucoup consacrée à cette question de la modélisation linguistique de l'émotion pour signaler l'influence non-négligeable des signes langagiers et écrits des émotions⁵¹⁵. Il convient en effet de considérer le filtre que la langue elle-même induit dans notre compréhension des émotions, sans parler bien sûr du filtre incommensurable de l'esthétisation des émotions mises en scène dans les textes littéraires. Bien sûr, ces textes reflètent avant tout les standards émotionnels attendus par la société à laquelle ils se dédient dans la perspective bien évidente d'assurer la bonne réception et compréhension du message qu'ils véhiculent⁵¹⁶. Mais il s'agit déjà là d'un médium de représentation, induisant toute une série de normes plus spécifiques à la production littéraire et aux paramètres de son élaboration⁵¹⁷. Dans ce sens, on remarque une construction moralisée voire moralisatrice des émotions au sein d'une littérature qui ne peut se démunir d'une volonté pédagogique, voire pastorale. C'est dans ce sens que s'observeraient, dans la plupart des romans médiévaux, des émotions typiquement sociales liées à la régulation de soi en public, dictées par une volonté d'exemplarité au-delà des données esthétiques⁵¹⁸. Damien Boquet et Piroska Nagy soulignent également cet entremêlement des logiques de représentation de l'émotion : « la mécanique des émotions et des événements répond à des scénarios relevant aussi bien du rite et des codes que de la singularité de chaque auteur⁵¹⁹ ». La voix auctoriale exerce bien sûr elle aussi son poids dans ce système de représentation qui entoure l'émotion et peut grandement en influencer la mise en scène et notre réception. La représentation littéraire des émotions ne conditionne ainsi pas seulement notre lecture et notre compréhension du système

514 J. Dumolyn et É. Lecuppre-Desjardin, *op. cit.*, p. 50.

515 J. Eming, *Emotion und Expression, op. cit.*, p. 57.

516 J. Rider, *op. cit.*, p. 5.

517 J. Eming, *Emotion und Expression, op. cit.*, p. 70-76.

518 *Ibid.*, p. 255.

519 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge, op. cit.*, p. 267.

affectif médiéval, elle l'oriente même : « *The representation of emotion in literature thus reflects and is determined by the ambient emotionology as well as purveying and shaping it; the representation of emotions plays with and on—but also according to the rules of—that emotionology*⁵²⁰ ». Tel est d'ailleurs sûrement le cas de Jean de Meun qui offre des codes émotionnels, amoureux notamment, une lecture singulière. Les lignes d'influence sont multiples, et interdépendantes, notre approche des sphères religieuses, courtoises et amoureuses de l'idéal de *garde* l'aura déjà démontré.

C'est donc au sein d'une véritable grammaire de représentation que s'encodent les règles émotionnelles⁵²¹. Il nous semblait important de conclure sur cette part tout aussi essentielle de l'émotionologie médiévale qu'est celle de sa mise en forme, elle-même codée, au-delà de ses paramètres historiques, corporels, religieux, sociaux ou amoureux. Tout l'intérêt de ce réseau dense et complexe de normes se conçoit bien sûr à la lumière des jeux auxquels il ouvre la porte. C'est au personnage de Faux Semblant que nous voudrions confronter ce constat de l'influence exercée par les codes émotionnels, non seulement sur l'impératif de contrôle, mais surtout sur les dérives qu'ils peuvent impliquer. Il porte à un degré tout particulier la crainte de la visibilité et le souhait de discrétion, voire de brouillage de piste qu'il devient. Dans une démonstration éclatante de toute la richesse du jeu des émotions, il mène cette réflexion sur tous les paramètres d'expression de l'émotion, de ses sphères d'influence diverses aux canaux verbaux comme corporels. Il confère ainsi une importance capitale à la manifestation et à la manipulation de l'émotion, qui éclaire la pratique religieuse, amoureuse, corporelle et discursive même, nous le verrons. L'étude du jeu des émotions permet ainsi de confirmer la place essentielle à rendre à l'instance affective dans l'approche des textes médiévaux, dans leur dynamique linguistique et littéraire même.

520 J. Rider, *op. cit.*, p. 5.

521 J. Bourke, *op. cit.*, p. 113.

DU *BEL SEMBLANT* AU *FAUX SEMBLANT*

Réflexions autour de la mise en scène émotionnelle
du *Roman de la Rose*

À LA RECHERCHE DES FAUX SEMBLANTS

INTRODUCTION

La réflexion menée autour des recommandations de *garde*, prégnantes au Moyen Âge, nous conduit en toute logique à envisager la place réservée à l'apparence des émotions dans ce jeu émotionnel que nous souhaitons interroger. La société médiévale se révèle obsédée par le rapport établi entre intérieur et extérieur et par sa concordance impérative. Mais, de manière paradoxale peut-être, elle accorde aussi une importance capitale à la bienséance à assurer en public. L'intérêt porté aux apparences s'avère ainsi ambivalent, ce qui ne les rend peut-être que plus pertinentes à examiner. Il s'agit tout à la fois de préserver le rapport de transparence entre cœur et apparence et de veiller à leur juste mesure sur la scène sociale. C'est donc au cœur du *semblant* offert des émotions que se tisse à proprement parler le jeu qui les entoure. C'est à son niveau que se construisent les dynamiques de dissimulation, mais aussi de simulation. Au-delà de la simple préservation des apparences induite par ces codes sociaux décortiqués au chapitre précédent, le *semblant* peut faire l'objet d'une manipulation plus vaste des émotions affichées. On dépasse ainsi la dimension de maîtrise des émotions pour envisager les jeux dont elles peuvent aussi se parer.

Le *Roman de la Rose* cristallise cette transition. Il met en scène la métamorphose du *bel semblant*, qui relève de l'injonction au contrôle de soi et à la convenance courtoise, au *faux semblant*, qui symbolise toutes les connotations trompeuses dont peuvent se revêtir ces instances régulatrices.

Le personnage de Faux Semblant témoigne de l'importance accordée aux apparences émotionnelles et surtout de leur ambiguïté. Il révèle, voire il dénonce leur rôle incontournable dans l'approche des émotions. Sa place dans le roman et surtout dans la réception qu'il connaît comme objet de concentration des réflexions portées autour des apparences nous paraît justifier l'analyse que nous souhaitons lui dédier dans ce chapitre. Ce faux moine nommé *ribauns* d'Amour offre un exemple éclatant du règne des apparences que sous-entendait déjà la recommandation obsessionnelle de *garde*, dont Jean de Meun met en lumière toutes les nuances. Il éclaire ce faisant la place fondamentale des émotions, et avant tout du semblant qui en est manifesté, aussi bien dans la sphère amoureuse que dans la sphère religieuse. Par son intégration dans l'armée du dieu Amour et son discours lié à la querelle autour des Ordres Mendiants, Faux Semblant contamine ces deux univers que nous aimerions considérer sous leur prisme affectif. Dans les deux cas, Faux Semblant expose l'hypocrisie qui empreint l'investissement émotionnel requis. Il trahit ainsi, dès son nom même, la fausseté du semblant offert de ces émotions cruciales que sont l'amour et la dévotion. En croisant ces deux univers, Jean de Meun met mieux encore en exergue les enjeux fondamentaux des apparences émotionnelles et de leurs dérivés. Ses continuateurs ne s'y tromperont pas, nous aurons l'occasion de le constater : pareille mise en lumière ne pouvait rester sous silence.

Suivant l'exemple de ce curieux personnage, nous voudrions nous consacrer aux logiques et spécificités de cette notion cruciale, multiforme, mouvante et ambiguë qu'est celle du semblant. Au-delà de la problématique que soulève la personnification du *Roman de la Rose*, le terme de *semblant* véhicule une conception ambivalente de la physionomie. Celui du *faux* témoigne pour sa part d'une orientation dans la veine religieuse dans laquelle s'immiscera le faux moine. Les jeux auxquels Jean de Meun se livre à leur entour méritent d'être éclairés par un détour lexical qui permettra une meilleure compréhension de la figure de Faux Semblant. Nous pourrions aussi appréhender toute l'importance de ces notions et les nuances dont elles se parent pour donner lieu à l'ambiguïté inhérente de Faux Semblant. Elles offrent surtout une entrée en matière éclairante de l'évaluation qui pèse sur la manipulation des apparences émotionnelles, quand elles se voient teintées de la fausseté incarnée par le personnage de Jean de Meun. De la dissimulation bienséante, mais

non sans nuances déjà, envisagée au chapitre précédent, on passe à une tout autre forme du jeu des émotions, dont Faux Semblant revendique sans détour la malignité, mais aussi l'utilité. Il met à jour un véritable système du jeu des émotions par ses aveux et techniques à la fois critiquées et louées au fil de la quête de l'Amant. Nous chercherons à approcher ce code sémiotique des semblants émotionnels, à la lueur des dynamiques religieuses, mais aussi amoureuses, investies par Faux Semblant. À l'issue de cet exposé introductif de la polysémie et de la tension du *faux semblant*, nous pourrons construire, selon ce double volet, nos analyses de l'épisode consacré au faux moine nommé *ribaous* d'Amour, de ses origines et de ses implications dans la querelle de l'Université de Paris, mais aussi de ses alliés et de son influence décisive sur les aventures de l'Amant. Nous percevrons ainsi toutes les nuances dont se parent les confessions et recommandations qu'il offre, mais surtout l'importance cruciale qu'il gagne dans la diégèse et dans la leçon délivrée par ce biais par Jean de Meun. Nous souhaitons de la sorte contribuer à défendre la place centrale dans le *Roman de la Rose* de Faux Semblant et, ainsi, celle des manipulations émotionnelles dans les univers religieux et amoureux que Jean de Meun présente contaminés par Faux Semblant.

APPROCHES LEXICALES ET SÉMANTIQUES DU FAUX SEMBLANT

La consultation des dictionnaires de référence offre un accès immédiat à toute la complexité de la notion de semblant¹. Elle recèle une ambiguïté inhérente au réseau sémantique qu'elle véhicule, au cœur des nuances qu'elle présente. Surtout, elle connaît une évolution révélatrice de la tension qui la traverse. De manière intéressante, cette évolution paraît concorder avec l'époque de rédaction de la seconde partie du *Roman de la Rose* qui donne naissance à Faux Semblant. Elle tient en effet avant tout à l'importance croissante donnée à la sphère trompeuse, à laquelle le personnage de Jean de Meun ne semblerait pas étranger. Elle relève d'une prise de conscience de la rupture potentielle de l'idée de similitude que recèle la notion de semblant et donc de la manipulation possible des apparences livrées.

1 Nous avons parcouru, pour ce rapide exposé terminologique, les entrées dédiées au *semblant* dans le *Trésor de la Langue française*, le *Dictionnaire* de Godefroy, le *Dictionnaire du Moyen Français* et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, versions en ligne consultées le 2 février 2017.

Le *semblant* porte dans son étymon un idéal de ressemblance, qui se lie à celui de concordance entre intérieur et extérieur dont nous avons pu souligner la prégnance dans la compréhension médiévale des émotions en particulier. Les émotions se conçoivent dans une tendance à l'extériorisation révélatrice de l'importance conférée à la visibilité qui porte la notion de semblant. Le *semblant* recèle ainsi d'emblée une portée signifiante, qui dicte sa définition comme signe, voire comme preuve. Il connaît une déclinaison importante sur le corps, qui relève dans ce sens de l'image offerte de quelqu'un. Dans cette dynamique de manifestation physique, l'émotion prend une place importante, comme objet possible de la révélation impliquée par cette visibilité qui en est ainsi offerte. La considération physique du *semblant* fait en effet écho à celle des émotions, toujours appréhendées par les signaux corporels qui en sont donnés. La fonction communicative conférée au *semblant* porte en elle la possibilité de rompre la ressemblance qu'il devrait aussi induire². Dans la conscience prise du pouvoir signifiant du *semblant*, le signe qu'il offre peut se voir manipulé. L'expression, aujourd'hui très équivoque, de *faire semblant* prend ainsi le sens de laisser apparaître, dans cette optique d'extériorisation fondamentale, mais aussi celui de feindre. Le *Trésor de la Langue française*, qui présente ces définitions dans sa section étymologique et historique, souligne la proximité de leur apparition, sur une trentaine d'années à peine dans le courant du XII^e siècle. La dimension extérieure qui sous-tend le rapport de ressemblance du *semblant* mène donc à sa rupture potentielle. Nous pourrions alors lire le caractère ambigu du semblant en lien avec une perturbation identitaire due au jeu sur l'apparence qui en est livrée. Cette concentration sur l'apparence rejoint très exactement la dimension d'extériorisation qui nous intéresse dans le phénomène de manifestation émotionnelle. La notion de conformité, elle aussi centrale dans la définition du semblant, induit pour sa part une réflexion autour des normes pesant sur l'apparence, celle qui est livrée des émotions en particulier, dans la culture médiévale. Cette notion se révèle d'autant plus intéressante qu'elle semble directement conduire

2 Telles sont également les conclusions des quelques études qui ont été données de ce terme ambigu. Elles soulignent tant son noyau sémantique de conformité que sa rupture potentielle. Voir P. A. Messelaar, *Le vocabulaire des idées dans le Trésor de Brunet Latin*, Assen, Van Gorcum, ca. 1963, p. 312 et H. Solterer, « Le bel semblant. Faux Semblant, Semblants romanesques », *Médiévales*, n° 3/6, 1984, p. 26-36.

au phénomène de dissimulation qui concentre nos réflexions autour des manipulations émotionnelles. Nous l'avons vu au chapitre précédent, la dissimulation découle de la pression de la conformité³, mais elle ouvre ainsi la voie à d'autres manipulations encore du semblant⁴, enjeu crucial du contrôle des émotions.

On touche ainsi aux enjeux du *semblant*, qui ne peut, de par son ambiguïté, se cantonner à une étiquette. Le *semblant* prend plus d'importance encore, nous le verrons, dans la sphère amoureuse, dans laquelle il assure le lien entre l'amant et la dame, mais aussi avec la société dans son ensemble⁵. Cette dimension d'observation sociale implique, malheureusement pour les amants, la présence de leur ennemi, le *losengier*. C'est dans ce cadre que le *semblant* se charge aussitôt d'un potentiel d'illusion⁶ que la littérature, et en premier lieu le *Roman de la Rose*, se plaît à cultiver. Les apparences se situent au carrefour de préceptes monastiques et aristocratiques, fondés sur leur contrôle, que les codes amoureux adoptent à leur tour⁷. On observe une tension indissoluble entre ces appels d'ordres variés à la maîtrise de soi et l'idéal de concordance, développé en particulier sur la base du nouveau modèle duel de l'âme, qui remplace au XIII^e siècle le schéma tertiaire, ainsi que de l'influence aristotélicienne⁸. Gil Bartholeyns confronte de manière intéressante ces

3 P. Zagorin, « The Historical Significance of Lying and Dissimulation », *Social Research*, n° 63/3, 1996, p. 863-912, ici p. 867.

4 Notons que le terme de *chere* revêt aussi toute cette équivocité. Laurent Smagghe évoque cette ambiguïté en conclusion de son ouvrage dédié aux émotions princières. Il souligne le doute qui plane le plus souvent sur les manifestations émotionnelles. L'historien pose ainsi l'hypothèse d'une véritable construction critique, dans ce cas des effusions de joie, du fait de ces références ambiguës à la *chere* et surtout du recours, parfois abusif, au champ lexical du paraître. Voir L. Smagghe, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Garnier, 2012, p. 404.

5 Comme le remarque Helen Solterer : H. Solterer, *op. cit.*, p. 29. La définition donnée de l'apparence dans le *Dictionnaire de l'historien* insiste également sur sa place centrale au cœur du contrat social. Voir G. Bartholeyns, M. Charpy, M. Meiss-Even et I. Paresys, « Apparence », dans *Dictionnaire de l'historien*, dir. C. Gauvard et J.-F. Sirinelli, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 23-24, ici p. 24.

6 H. Solterer, *op. cit.*, p. 34.

7 G. Bartholeyns, « Le tiers terme : le vêtement et la rationalité politique du corps au Moyen Âge », *Revue des Langues Romanes*, n° CXXII/1, 2018, p. 125-165, ici p. 140.

8 G. Bartholeyns, « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale », dans *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, dir. G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar, T. Golsenne *et al.*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 99-136, ici p. 121-122.

deux injonctions de l'idéal de transparence et de l'opacité nécessaire⁹. Il démontre surtout tout l'intérêt de cette confrontation en refusant l'opposition stricte entre les couples être-paraître et vérité-fausseté. Il insiste sur la nature variable d'une telle articulation, dépendante du point de vue sous lequel la question est envisagée. La transition qu'opère Jean de Meun du *bel* au *faux semblant* témoigne de ce phénomène. Il choisit de mettre en exergue le regard qu'il porte sur la pratique des beaux semblants en les qualifiant explicitement de faux. C'est à cette association entre faux et semblant que nous voudrions nous dédier, comme y invite le personnage de Faux Semblant. Il permet de révéler toute la portée rusée des apparences, tel qu'Armand Strubel le met en exergue : « Sans la manipulation des apparences, il n'est pas de ruse : cacher sa véritable identité et sa nature, feindre un sentiment, une émotion ou un état qui n'existent pas ou se travestir sous des accessoires vestimentaires, ce sont les armes classiques de la fourberie¹⁰ ».

Pour appréhender au mieux les modalités du jeu mené sur l'apparence émotionnelle, il convient de nous arrêter également sur la dynamique de fausseté qui peut l'entourer et qui la définit même dans le cas de Faux Semblant. La dénomination d'un personnage aussi important du récit par cet adjectif pour le moins connoté, dans le christianisme médiéval en particulier, interpelle et pousse à la réflexion. Son sémantisme est lui aussi révélateur des dynamiques essentielles dont Jean de Meun entoure son personnage¹¹. Il témoigne très vite d'une tendance religieuse, marquée dans des définitions données en lien avec la fausse religion par exemple. Le jugement que recèle la notion de faux tient surtout à son opposition à la vérité et se trouve donc dépendante des facteurs de sa compréhension dans l'idéologie médiévale, on le verra. Mais il peut aussi prendre le sens de contrefaçon, significatif dans le cas de Faux Semblant.

9 G. Bartholeyns, « Le tiers terme », *op. cit.*, p. 149-150.

10 A. Strubel, « Engins, pièges et “deceptions” : la “ruse” de Renart en mots et en actes », dans « *Deceptio* ». *Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle. Actes des journées d'études organisées en 1998-1999 par l'Équipe d'Accueil Moyen Âge, Renaissance, Âge Baroque MA-REN-BAR*, dir. F. Dubost et F. Laurent, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, p. 114-141, ici p. 132.

11 Nous avons parcouru, pour ce rapide exposé terminologique, les entrées dédiées au *faux* dans le *Trésor de la Langue française*, le *Dictionnaire* de Godefroy, le *Dictionnaire du Moyen Français*, le *Dictionnaire étymologique de l'ancien français* et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, ainsi que le *Dictionnaire Latin-Français* de Gaffiot, versions en ligne consultées le 4 octobre 2018.

Il peut dans ce cas s'agir du faux bruit, de la fausse nouvelle et donc toucher à la question de la réputation, elle aussi pertinente pour notre analyse. Elle évoque la problématique de la médisance qui se trouve au cœur des justifications des manipulations émotionnelles requises pour les amants, la lutte de Faux Semblant contre Malebouche en offre un exemple éclatant. L'association qu'opère Jean de Meun entre le *faux* et le *semblant* est plus nette encore dans l'idée de falsification des apparences qu'induit également la notion de *faux*. Le *Dictionnaire du Moyen Français* insiste sur cette définition du *faux* comme ce qui n'est pas ce qu'il paraît, et même qui ne mérite pas son nom. Elle pose question en regard du personnage de Faux Semblant, qui mérite justement son nom de par le caractère faux de son apparence, mais qui s'avère aussi problématique en l'affirmant de manière aussi explicite. Dans la sphère subjective et non plus objective du *faux*, sa dimension morale gagne en importance. L'intention trompeuse est soulignée, selon un paramètre de grand intérêt pour l'instance émotionnelle. Il est aussi question parfois d'emblée du menteur, dans une orientation langagière que nous aimerions d'ailleurs nuancer dans la suite de nos analyses. Surtout, on découvre une orientation émotionnelle, liée à l'affectation d'émotions inexistantes. La notion de *faux* se veut donc elle aussi vaste et complexe, ce que le *Dictionnaire étymologique de l'ancien français* atteste dans le triple niveau d'opposition qu'il en présente à la fois à la réalité, à la justice et à la morale. Nous ne manquerons pas d'exploiter ces spécificités et nuances révélées au gré de cette analyse sémantique, riche en allusions et effets d'annonce. Les connotations déjà trompeuses du *semblant*, la dynamique morale qui entoure la notion de fausseté, ou encore leur perspective intentionnelle nous paraissent enrichissantes pour appréhender le rôle de Faux Semblant, et tout son réseau d'influences posé au cœur de la compréhension médiévale de la fausseté.

L'idéologie médiévale se caractérise par un refus absolu de la fausseté, avec une influence certaine de la pensée chrétienne. La notion de Verbe comme vérité dans la foi d'un Dieu omniscient empreint les réflexions portées autour de la fausseté au Moyen Âge¹². Ce rapport à Dieu marque d'ailleurs en particulier l'approche de la fausseté des apparences, loin de la seule considération de la fausse parole :

12 M. Grodet, « "Par bel mentir". Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, p. 1-7.

L'homme ayant été créé à l'image de Dieu, toute simulation ou dissimulation du sujet est considérée comme une falsification, qu'elle soit physique (masque, travestissement, métamorphose, fard, qui mettent en question l'intégrité de l'être) ou morale (tromperie, mensonge, supercherie, hypocrisie, parjure)¹³.

Au-delà d'une concentration explicite sur la simulation, qui nous intéressera au premier plan, on note l'importance prise par la notion d'hypocrisie, plus encore que par celle de fausseté. Cette orientation logique de la dynamique trompeuse vers l'hypocrisie nous paraît porteuse au vu de l'association que Faux Semblant effectue entre fausseté et apparence. L'hypocrisie condense cette fausseté particulière qu'est celle des apparences¹⁴ et la dimension émotionnelle qu'elle implique¹⁵. Il est surtout question alors des émotions religieuses qui se trouvent simulées, ainsi que, de manière révélatrice, de la vertu. L'hypocrisie se définit d'ailleurs bien vite avant tout comme un vice. Pareille compréhension témoigne d'une perspective dépréciative importante, qui se lie même à une portée dénonciatrice, volontiers développée dans la littérature médiévale, satirique en particulier. La critique de l'hypocrisie occupe dans ce contexte une place centrale, au sein du texte biblique déjà. C'est le cas dans la parabole de Mathieu qui promet la damnation éternelle aux hypocrites comme les faux Christs et les faux prophètes (7:15). La figure de l'Antéchrist cristallise cette condamnation de l'hypocrisie par l'archétype qu'elle en offre et qui irrigue l'univers de la tromperie réprouvée dans les Écritures. Mais la dénonciation de la fausse dévotion prend la forme de bien d'autres accusations, des pharisiens ou des hérétiques en passant par les gnostiques ou les pseudo-apôtres. Une autre caractéristique intéressante de ce regard chrétien porté sur le *faux* se situe ainsi du côté de l'association, presqu'immédiate, qui est faite avec la problématique

13 A.-C. Fioratto, « Simulation/Dissimulation », dans *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, dir. A. Montandon, Paris, Seuil, 1995, p. 801-845, ici p. 807.

14 Son étymologie dicte d'emblée cette interprétation : le latin *hypocrisis*, lui-même tiré du grec hérité par le biais du domaine théâtral surtout, permet d'envisager la rupture entre intérieur et extérieur par l'opposition reconnue avec une vraie personnalité dissimulée sous des sentiments ou des qualités inexistantes. Voir le *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, version en ligne consultée le 7 octobre 2018.

15 Elle apparaît ainsi dans toutes les définitions données de ce terme pour l'époque médiévale : nous renvoyons une fois de plus aux définitions parcourues dans le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, le *Dictionnaire* de Godefroy et celui du *Moyen Français*, dans leurs versions en ligne consultées le 7 octobre 2018.

du vêtement comme moyen de tromper ou d'impressionner son prochain¹⁶. L'attention portée à la critique de l'hypocrisie se concentre ainsi sur l'écart établi entre réalité et apparence, davantage qu'entre vérité et fausseté. Cette orientation éclaire bien sûr la construction de la personnification de l'hypocrisie qu'est Faux Semblant. Le choix de Jean de Meun de prêter à son personnage l'aspect d'un faux moine, dont la fausseté se dissimule sous la sainteté de son habit, répond de manière significative à cette interprétation de l'affectation qu'induit la notion d'hypocrisie. C'est dans la lignée de la dénonciation des hypocrites comme des loups dissimulés sous leur habit de mouton, selon l'image de saint Matthieu (7:15), que semble se tisser cette critique spécifique de l'hypocrisie liée à l'habit. Cette condamnation ne va pas sans nuances. On observe dans la littérature médiévale des courants humoristiques fondés sur ces jeux de simulation ou de dissimulation qui animent les pratiques hypocrites¹⁷, comme la veine satiriste anticléricale endossée par Faux Semblant. Mais on constate aussi l'apparition de toutes sortes de justifications, du secret amoureux par exemple¹⁸, dont se joue Jean de Meun dans sa construction de la duplicité de Faux Semblant. On verra l'importance prise par la réflexion autour de la fausseté tant dans l'univers religieux que dans l'univers amoureux que convoque tour à tour Faux Semblant. Cet entremêlement est marqué dans l'évocation incessante du faux qu'inscrit Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*¹⁹. Faux Semblant incarne la volonté de Jean de Meun de mettre en lumière toute l'instabilité de la notion de vérité et surtout la faillibilité des sens humains pour y accéder²⁰. C'est ainsi que Susan Stakel en vient à considérer la plus grande stabilité du champ de la tromperie que de

16 F. Amory, « Whited Sepulchres : The Semantic History of Hypocrisy to the High Middle Ages », *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, n° 53, 1986, p. 5-39, ici p. 37.

17 A.-C. Fioratto, *op. cit.*, p. 808-809.

18 J. Batany, *Approches du Roman de la Rose*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1973, p. 108-109.

19 De nombreux spécialistes du *Roman de la Rose* ont noté la prégnance de la thématique de la trahison et du jeu mené, par le biais de Faux Semblant, sur le système du vrai et du faux, voir par exemple : F. Pomel, « L'art du Faux Semblant chez Jean de Meun ou "la langue doublée en diverses plications" », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 295-313, ici p. 295 et Y. Roguet, « Forme et trahison dans le *Roman de la Rose* », dans *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1997, p. 219-231, ici p. 219.

20 S. Stakel, *False Roses. Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's Roman de la rose*, Stanford, Anma Libri, 1991, p. 19-20.

celui de la vérité sous la plume de Jean de Meun. Elle souligne le critère essentiel de l'intention dans le système qu'elle crée autour du vrai et du faux, du secret ou de l'illusion. Cette notion d'illusion surtout nous paraît intéressante : elle vient qualifier un second régime de manipulation qui dépasse celui, envisagé au chapitre précédent, du contrôle ou du secret. Elle détermine ce qui relève du non-être et seulement du paraître par contraste avec le secret qui réside dans l'être qui n'apparaît pas²¹. Ces réflexions attestent la richesse des jeux développés autour de la tromperie et de la manipulation, en particulier des apparences d'ailleurs comme en témoigne la place prise par Faux Semblant. Fabienne Pomel insiste sur la valeur d'emblème que prend le faux moine dans cette réflexion produite autour de la fausseté :

Le personnage de Faux-Semblant fédère à lui seul l'interrogation sur la fausseté, déclinée sur le plan historique avec la querelle des ordres mendiants en toile de fond, sur le plan amoureux et moral, mais aussi, et c'est ce qui nous retiendra principalement, sur le plan de la parole et de l'écriture²².

Dans une grande diversité des sphères d'actions considérées, Faux Semblant s'érige comme le symbole de l'art du *comme si*, jouant des contraires qu'il expose et incarne entre le parler et le faire ou l'habit et le cœur²³. De manière d'autant plus intéressante, nous aurons à cœur de le souligner, Faux Semblant permet autant de définir que d'accuser l'hypocrisie²⁴. Il entretient un rapport paradoxal à la quête du vrai qui anime Jean de Meun, en revendiquant le vrai par l'évocation du faux²⁵. Sa fausseté sert d'appel au discernement, et c'est dans ce sens que l'on peut analyser le véritable fourmillement de modèles de la fausseté qu'il convoque, de l'*eiron* de Théophraste au caméléon de Protée, qu'il vient même surpasser²⁶. Faux Semblant n'incarne d'ailleurs pas seulement une incertitude radicale de la vérité, mais aussi du langage, et c'est en ceci qu'il s'intègre le mieux dans le projet d'écriture de Jean de Meun. Il ne touche pas seulement au dévoilement des apparences trompeuses,

21 *Ibid.*, p. 29.

22 F. Pomel, *op. cit.*, p. 295.

23 *Ibid.*, p. 297-299.

24 *Ibid.*, p. 295.

25 *Ibid.*

26 Comme le notent notamment Susan Stakel et Yves Roguet : S. Stakel, *op. cit.*, p. 100 et Y. Roguet, *op. cit.*, p. 221.

mais aussi au discernement du vrai du faux de la parole et, plus encore, de la pratique allégorique. Jean de Meun semble en effet rapprocher le défi de l'accès aux vraies intentions derrière les apparences et celui posé par la poésie allégorique, Faux Semblant fonctionnant dans ces deux cas comme un véritable levier de compréhension des enjeux de lecture de la vérité. En faisant exploser le rapport de personnification de l'allégorie, il symbolise tout l'arbitraire du signe que Jean de Meun cherche à mettre en lumière²⁷.

Ce parcours lexicographique visait à prendre conscience du poids des instances de contrôle qui régissent cet arbitraire du signe, en particulier, des apparences émotionnelles, mais aussi des dérives qu'il implique. Nous l'avons déjà constaté : dans cette obsession de maîtrise, le *semblant* se pare d'autres possibilités de manipulations, qu'elles relèvent de la bienséance ou, davantage, de la fausseté explicite. Le personnage de Faux Semblant nous paraissait dans ce sens offrir l'objet de réflexion le plus pertinent et passionnant pour cette analyse du *semblant*, c'est donc à son portrait, à sa généalogie et à ses fonctions dans le *Roman de la Rose* et le projet de Jean de Meun que nous voudrions dès à présent nous dédier.

LE SYSTÈME FAUX SEMBLANT AU CŒUR DU ROMAN DE LA ROSE

L'importance conférée au personnage de Faux Semblant influence beaucoup la réception du *Roman de la Rose*, avec les débats que l'on sait et auxquels nous aurons l'occasion de revenir dans la suite de nos analyses. Sans prétendre entrer en matière quant au projet exact de Jean de Meun, nous aimerions tenter de l'approcher par le biais du symbole qu'en offre Faux Semblant. Son discours ample et ambigu vise en effet à interpeller bien davantage que son public à la fois naïf et réticent qu'est le dieu Amour, mais aussi les lecteurs de Jean de Meun. Il permet surtout de poser un critère central pour l'évaluation de l'émotion, tout comme pour celle la vérité ou de l'œuvre littéraire conçue dans une dynamique horatienne : le critère de l'intention. Cette orientation poétique éclaire le souci de Jean de Meun à la fois de plaire et d'instruire²⁸,

27 F. Pomel, *op. cit.*, p. 299.

28 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995, p. 153.

mais sous un prisme particulier. Son œuvre ne se laisse en effet aisément approcher. Simon Gaunt la définit même selon sa nature profondément insaisissable : « *It is characteristic of Jean de Meun that it is not possible to glean a clear sense of his own views: he presents us rather with a series of competing voices that sometimes complement, sometimes contradict each other*²⁹ ». Tous les spécialistes du *Roman de la Rose* s'y accordent, l'œuvre de Jean de Meun est une œuvre polyphonique³⁰, marquée par une pluralité de personnages³¹ et un entremêlement de voix³², souvent contradictoires³³, fondé sur un jeu constant autour du langage³⁴. Dans un véritable art du brouillage³⁵, son opinion reste ainsi insondable parmi toutes celles de ses personnages³⁶, Faux Semblant au premier plan bien sûr. Nous pourrions revenir aux modalités de la querelle de l'Université de Paris dans laquelle Jean de Meun s'inscrit, ou semble s'inscrire, par le biais de son personnage, ou celles de l'apologie de la ruse amoureuse qu'il introduit, elles constituent un excellent exemple de cette détermination confuse du point de vue de l'auteur dans son œuvre. Sarah Kay résume avec éloquence toute l'ambiguïté de ces points de vue entremêlés au gré des discours pris en charge de cette seconde moitié du roman : « *Taken in conjunction, they illustrate Jean de Meun's perverse and playful refusal to commit himself to any unambiguous position*³⁷ ». Cette insaisissabilité prend

29 S. Gaunt, « Bel Accueil and the Improper Allegory of the *Romance of the Rose* », dans *New Medieval Literatures* 2, dir. R. Copeland, D. Lawton et W. Scase, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 65-93, ici p. 89.

30 N. D. Guynn, « Authorship and sexual/allegorical violence in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *Speculum*, n° 79/3, 2004, p. 628-659, ici p. 641.

31 J.-M. Mandosio, « La classification des sciences dans le *Miroir des amoureux* et l'érotologie de Jean de Meun », dans *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, dir. J.-P. Boudet, P. Haugeard, S. Menegaldo et F. Ploton-Nicollet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 137-173, ici p. 146.

32 D. F. Hult, « Language and Dismemberment : Abelard, Origen, and the *Romance of the Rose* », dans *Rethinking the Romance of the Rose. Text, image, reception*, dir. K. Brownlee et S. Huot, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 101-130, ici p. 105.

33 A. Strubel, « Jean de Meun figure de l'auteur dans le *Roman de la Rose* », dans *Jean de Meun et la culture médiévale, op. cit.*, p. 47-60, ici p. 57 et S. Kay, *The Romance of the Rose*, Cambridge, Grant & Culter, 1995, p. 59.

34 D. F. Hult, *op. cit.*, p. 110.

35 R. Dragonetti, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 200.

36 D. Kelly, *op. cit.*, p. 153.

37 S. Kay, *op. cit.*, p. 65.

plus d'intérêt encore dans le cadre allégorique, défini chez Quintilien comme le fait de dire une chose et de vouloir en dire une autre³⁸. Le rôle de Faux Semblant s'éclaire ainsi, lui dont le discours repose sur le paradoxe insurmontable du mensonge. Quelle que soit son atteinte aux conventions du genre, il s'inscrit en réalité à merveille dans cet art d'écrire que Douglas Kelly qualifie de mensonger, voilant la vérité, selon la pratique de l'*integumentum* qui inspire la lecture allégorique³⁹. Estelle Doudet rappelle également que la personnification classique repose sur la transparence entre le nom et l'être, par appui sur le système platonico-réaliste qui promeut l'allégorie, mais surtout sur les qualités herméneutiques de ses récepteurs⁴⁰. Toute l'intervention de Faux Semblant semble jouer de cette finalité essentielle du décryptage, à laquelle Malebouche se prête si mal. Mais elle se conçoit avant tout dans le rapport ironique que Jean de Meun entretient avec l'écriture allégorique⁴¹, que le faux moine permet également de symboliser. Cette ironie irrigue tout le travail de reprise de l'œuvre de Guillaume de Lorris, qui procède par décalages, voire par inversions⁴². Le dédoublement même des voix narratives auquel procède Jean de Meun avec la figure de Papelardie⁴³, mais aussi le guide de l'Amant qu'incarne dès lors Faux Semblant peut-être plus que tout autre, joue de cette ironie. Cette pratique ironique de l'allégorie permet de développer cette leçon de duplicité que Faux Semblant servira à l'Amant, avec l'aide de l'Ami, et éclaire, plus largement, la volonté qui anime Jean de Meun de proposer une réflexion sur l'intelligibilité du monde⁴⁴ et notamment

38 *Ibid.*, p. 12.

39 D. Kelly, *op. cit.*, p. 97.

40 E. Doudet, « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des xv^e et xvii^e siècles », *Apparence(s)*, n° 2, 2008, p. 1-13, ici p. 2.

41 C. van Dyke, *The Fiction of Truth : Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, p. 69-105, ici p. 84.

42 S. Kay, *op. cit.*, p. 52.

43 A. Leupin, « L'hérésie littéraire. Paradigmes textuels dans le *Roman de la Rose* », dans *De la Rose. Texte, image, fortune*, dir. C. Bel et H. Braet, Louvain/Paris, Peeters, 2006, p. 59-80, ici p. 64-66. Notons bien sûr aussi la dissociation bien étudiée de la propre voix de Jean de Meun avec celle de l'Amant. Voir S. Huot, *Dreams of Lovers and Lies of Poets. Poetry, Knowledge, and Desire in the Roman de la Rose*, Londres, Legenda, 2010, p. 38.

44 E. J. Richards, « *Les contraires choses* : Irony in Jean de Meun's Part of the *Roman de la Rose* and the Problem of Truth and Intelligibility in Thomas Aquinas », dans *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives du Roman de la Rose*, dir. D. M. González Doreste et M. del Pilar Mendoza-Ramos, La Laguna, Universidad, 2011, p. 383-398.

de l'univers amoureux sur lequel il jette le discrédit⁴⁵. L'ensemble des objectifs didactiques poursuivis dans la seconde partie du *Roman de la Rose* semblent ainsi soutenus par ce montage allégorique teinté d'ironie. L'œuvre de Jean de Meun fonctionne comme une allégorie de la lecture pour les lecteurs que sont l'Amant, avec un succès relatif comme on le sait, mais aussi le public que nous sommes⁴⁶. L'Amant démontre bien l'enjeu des enseignements du roman : il reste lui-même bloqué au niveau littéral, qu'il invite le lecteur à dépasser. Cet exercice de lecture que devient le *Roman de la Rose* inspire la pratique d'écriture de Jean de Meun. Il la conçoit comme un exercice d'interprétation et de glose, en recourant à ses connaissances des autorités antiques, religieuses, mais aussi de la partie de Guillaume de Lorris⁴⁷. La leçon qu'il nous incite à en tirer est claire : ne jamais se contenter du niveau littéral, plus encore dans le cadre de l'allégorie et de la continuation, construite comme une réinterprétation⁴⁸, qu'il propose. Faux Semblant occupe dans ce contexte une place essentielle. Il incarne cette tension insufflée par Jean de Meun, révélatrice de l'effort de lecture qu'il requiert⁴⁹. Elle invite à considérer le type de connaissance que Jean de Meun souhaite transmettre⁵⁰. Il s'avère explicite dans l'apologie composée pour son œuvre, révélatrice du jeu qu'il mène sur la figure auctoriale⁵¹, mais aussi de la portée universalisante qu'il souhaite insuffler à son œuvre. Il ne s'adresse en effet plus seulement à l'homme courtois, tel que le faisait Guillaume de Lorris, mais à l'ensemble des hommes⁵². Il démontre bien ainsi qu'il vise non seulement la subversion de l'éthique amoureuse, mais celle du système poétique entier. La provocation s'érige comme moteur de son

45 J.-M. Mandosio, *op. cit.*, p. 147.

46 M.-R. Jung, « Jean de Meun et l'allégorie », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 28, 1976, p. 21-36, ici p. 28.

47 M.-R. Jung, « Jean de Meun et son lecteur », *Romanistische Zeitschrift*, n°II, 1978, p. 241-245, ici p. 241.

48 *Ibid.*, p. 243.

49 S. Keck, « Faux Semblant, Guerrier du Dieu Amour », *Romanistische Zeitschrift*, n°II, 1978, p. 263-265, ici p. 265.

50 S. Huot, *op. cit.*, p. 84.

51 K. Brownlee, « Reflections in the *Miroër aus Amoreus*. The Inscribed Reader in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », dans *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, dir. J. D. Lyons et S. G. Nichols, Hanovre/Londres, University Press of New England, 1982, p. 60-70, ici p. 61.

52 *Ibid.*

œuvre, qu'il subvertit ainsi⁵³. Une fois encore, Faux Semblant permet une entrée en matière exemplaire de cette dynamique de l'œuvre de Jean de Meun. Son échange avec Amour et peut-être plus encore celui avec Malebouche exemplifient le souci de toucher à la subtilité du lecteur. Il invite à ne pas se laisser tromper par la duplicité du sophisme, en écho à la technique du syllogisme employée par les maîtres du XIII^e siècle⁵⁴. Le cœur de la leçon que Jean de Meun met de cette façon en exergue touche à la vérité même⁵⁵, présentée comme insaisissable et donc d'autant plus nécessaire⁵⁶.

Cette ambition de Jean de Meun d'approcher la vérité témoigne de son souhait de mener une enquête totale, qui embrasse tous les registres de l'existence humaine. Aussi diverse soit-elle, cette enquête se veut néanmoins cohérente, parfaitement entremêlée. Faux Semblant atteste

53 Marc-René Jung analysait dans ce sens le nom de *Miroir aus amoureux* en écho à la réflexion de Raison sur le caractère fallacieux des miroirs. Voir M.-R. Jung, « Jean de Meun et l'allégorie », *op. cit.*, p. 28. David F. Hult met en relation l'esprit de controverse de Jean de Meun avec le concept d'herméneutique de la censure d'A. Patterson (Comme le qualifie Sarah Kay : S. Kay, « Women's body of knowledge : epistemology and misogyny in the *Romance of the Rose* », dans *Framing Medieval Bodies*, dir. S. Kay et M. Rubin, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 211-235, ici p. 232), qui sert à circonscrire les œuvres cherchant à éviter toutes formes de répression, qu'elle soit sociale, religieuse ou politique, dans l'ambiguïté fonctionnelle qu'elles développent par le biais d'une indétermination linguistique pour problématiser la relation entre l'auteur et le lecteur. Voir D. F. Hult, « Words and deeds : Jean de Meun's *Romance of the Rose* », *New Literary History*, n° 28, 1997, p. 345-366, ici p. 350.

54 M.-R. Jung, « Jean de Meun et l'allégorie », *op. cit.*, p. 28. Jean de Meun intègre ainsi le jeu développé autour de la relation entre professeur et élève, sous l'influence des réflexions menées à ce sujet par Alain de Lille ou Boèce. Voir S. Kay, « Women's body of knowledge », *op. cit.*, p. 212. Le lien que Jean de Meun entretient avec Boèce permet d'ailleurs d'éclairer divers aspects de son écriture, notamment la réflexion qu'il propose autour de l'usage des mots. Il en offre finalement une sorte de contre-exemple, lui qui laisse Raison partir et dont le héros refuse la consolation de Philosophie (selon une remarque de Jean Dufournet, citée par Earl Jeffrey Richards : E. J. Richards, *op. cit.*, p. 394). Voir surtout à ce sujet D. Kelly, *op. cit.*, p. 45.

55 *Ibid.*, p. 387.

56 Elle se comprend en regard de la notion de *duplex veritas* qui irrigue la réflexion théologique. Apparue chez Pierre le Chantre, elle est popularisée chez Thomas d'Aquin qui s'en sert pour distinguer la vérité selon la raison et selon la foi. Earl Jeffrey Richards insiste dans ce contexte sur l'influence, pas assez considérée, du grand théologien sur la pensée de Jean de Meun. Il signale les échos au débat porté par Thomas d'Aquin dans son sermon *Attendite a falsis prophetis* de l'année 1260 dans lequel il revient sur cette opposition entre les deux vérités. Il note également dans ce cadre le goût pour les structures contrastées et l'ironie qui viendront également caractériser la deuxième partie du *Roman de la Rose*. Voir E. J. Richards, *op. cit.*, p. 394.

ce souci de faire concorder l'ensemble des champs de réflexion, animés par cette question fondamentale qu'est celle de l'accès à la vérité. La véritable débauche d'érudition que cela occasionne ne souffre cependant aucune digression⁵⁷, en dépit des critiques souvent émises notamment à l'encontre de la section Faux Semblant, tant l'ensemble se coordonne au gré des personnifications qui incarnent les divers aspects de cette réflexion générale. Davantage qu'une attitude ironique, l'étiquette de *Miroer* que Jean de Meun donne à son œuvre révèle sa volonté d'offrir sa leçon avant tout *aus amoureux*, l'amour restant la principale science traitée⁵⁸. Il souhaite pour cela compléter l'œuvre de Guillaume de Lorris, à la manière du Nouveau Testament qui offre une continuation fondamentale à l'Ancien⁵⁹. À la quête de la Rose que dépeint Guillaume de Lorris se superpose donc la véritable enquête sur l'amour qu'y greffe Jean de Meun⁶⁰. C'est ainsi qu'il y entretient ce rapport ambigu, à comprendre à l'aune de sa volonté de révéler la vérité de l'amour. Claire Nouvet éclairait dans ce contexte la contradiction souvent perçue dans la seconde moitié du *Roman de la Rose* entre style courtois et non courtois⁶¹. Elle s'expliquerait par la tendance de Jean de Meun à jouer et déjouer les oppositions pour mettre en jeu l'interprétation qu'il souhaite *in fine* en apporter, au gré de cet exercice de lecture qui inspire toute son œuvre. Faux Semblant nous paraît offrir une représentation éclatante de ce didactisme ambivalent, qui reste caché et ne se dévoile qu'au gré des efforts requis pour en saisir toute la subtilité. Ces dernières remarques tendent à signaler l'importance que nous souhaiterions à notre tour accorder à la dynamique amoureuse de cette réflexion incarnée par Faux Semblant. Quelle que soit son implication dans la polémique religieuse, Faux Semblant est avant tout nommé baron d'Amour et rendu indispensable au succès de l'Amant.

Toute la richesse de ce personnage exemplaire de la finesse de composition de Jean de Meun nous paraît nécessiter que nous nous arrêtions sur ses origines. Nous l'avons souligné à de multiples occasions,

57 *Ibid.*, p. 145.

58 K. Brownlee, *op. cit.*, p. 60 ; J.-M. Mandosio, *op. cit.*, p. 147.

59 L'analogie est d'Alexandre Leupin : A. Leupin, *op. cit.*, p. 64.

60 J.-M. Mandosio, *op. cit.*, p. 146.

61 C. Nouvet, « Les inter-dictions courtoises : le jeu des deux bouches », *Romanic Review*, n° 76, 1985, p. 233-250, ici p. 233.

Faux Semblant offre un concentré de la pratique allégorique de Jean de Meun, et de ses limites⁶², par l'ironie qu'il y instille⁶³. Placé au cœur des objectifs d'écriture de la seconde partie du *Roman de la Rose*, Faux Semblant se construit également en regard d'un vaste réseau de références qui lui permettent de résonner plus encore, mais bien sûr aussi de gagner en importance au vu de l'ampleur des réseaux qu'il mobilise. Sa source la plus évidente, et longtemps la seule considérée, le rattache aux événements historiques de la querelle de l'Université de Paris qui marque les années 1250. Faux Semblant naît dans ce contexte sous la plume de Rutebeuf qui s'en sert pour défendre Guillaume de Saint-Amour dans le débat qui l'oppose aux Ordres Mendicants. Mais en réalité, Faux Semblant s'inscrit dans un réseau plus large, notamment de par le lien qu'il tisse avec Papelardie, ou encore avec les personnages du *Roman de Renart*⁶⁴. Son association au champ de la ruse ne saurait être plus explicite au gré des parallèles qu'il présente avec Renart, pour son comportement insidieux et surtout trompeur, mais aussi avec Tibert le Chat qui se définit lui aussi selon son attitude extérieure⁶⁵. Il est intéressant que Faux Semblant y fasse lui-même mention : il prend ainsi une fois de plus en charge le jeu qu'il opère sur le semblant, comme son nom le révèle d'emblée. Faux Semblant revendique l'ensemble de ce tissu de références et ce rapprochement entre les deux figures les plus représentatives de la dynamique trompeuse qu'il vient à son tour incarner. Il emploie pour se définir une rime qui associe la *papelardie* et la *renardie*⁶⁶, comme pour mieux témoigner de sa fausseté qu'il veut totale. L'autoportrait auquel le faux moine se prête à la demande d'Amour l'atteste : il offre un symbole généralisé de l'hypocrisie⁶⁷. Il importe de ne pas cantonner Faux Semblant au seul univers religieux

62 A. Strubel, « De Faux-Semblant à Fauvel », *op. cit.*, p. 109.

63 S. Kay, *The Romance of the Rose*, *op. cit.*, p. 29. Kevin Brownlee insiste également sur la problématisation de la pratique allégorique que révèle Faux Semblant. Voir K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant : Language, History, and Truth in the *Roman de la Rose* », dans *The New Medievalism*, dir. M. S. Brownlee, K. Brownlee et S. G. Nichols, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1991, p. 253-271, ici p. 254.

64 Voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 407-417, cité p. 257, et v. 11 069-11 086, cité p. 263.

65 J. Batany, *op. cit.*, p. 120.

66 Voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 527-11 528, cité p. 254.

67 Comme le souligne par exemple Gil Bartholeyns : G. Bartholeyns, « Le tiers terme », *op. cit.*, p. 149.

auquel il porte atteinte sous son manteau de moine. Il s'avère d'autant plus intéressant quand, à l'instar de nombreux spécialistes du *Roman de la Rose* aujourd'hui, on envisage la réflexion qu'il induit sur le principe allégorique lui-même comme cachant la vérité derrière les fables de la fiction⁶⁸. Dans cette incarnation d'un projet littéraire, Faux Semblant figure l'invasion générale de l'hypocrisie, associée à tous les vices⁶⁹. Peter F. Dembowski résume l'importance qu'il prend dans le récit, et dans sa postérité : « La littérature du Moyen Âge a créé ce qu'on peut appeler le "genre Faux Semblant" : le mal déguisé en bien, c'est-à-dire l'hypocrisie, source de tous les vices, envahit tous les domaines de la vie et paraît y régner de façon constante⁷⁰ ». La menace qu'il représente est à la hauteur de ce règne absolu de l'hypocrisie.

Elle se révèle dès son entrée dans la trame du roman en marquant une rupture nette avec le reste de l'armée d'Amour, au « cuer gent », à l'exception d'Abstinence Contrainte et lui-même⁷¹. De manière intéressante pour notre propos, mais aussi pour la réflexion induite sur le genre allégorique bien sûr, l'opposition se concentre sur leur apparence trompeuse et surtout sur la dissociation entre leur « samblant par dehors » et leur « pensee » ou leur « cuer⁷² ». On perçoit ainsi d'emblée l'importance accordée à la vérité des émotions et surtout au dévoilement de leur potentiel fallacieux. Jean de Meun joue pour cela de l'opposition consommée entre dedans et dehors qui rythme souvent les exemples de jeux émotionnels. Le vocabulaire de l'apparence irrigue la présentation du nouvel allié d'Amour, tout autant que celui de la fausseté, selon le sémantisme même du nom de Faux Semblant. Sa description enchaîne sur celle de sa parenté, révélatrice de cette fausseté généralisée qui lui est accolée :

Baraz engendra faus semblant
 Qui va les cuers des genz enblant.
 Sa mere ot non ypocrisie
 La larronnesse, la honnie :

68 C'est en particulier le cas de Kevin Brownlee, comme nous l'avons déjà évoqué, ou de David F. Hult par exemple : D. F. Hult, « Words and deeds », *op. cit.* p. 353.

69 S. Stakel, *op. cit.*, p. 48.

70 P. F. Dembowski, « Le Faux Semblant et la problématique des masques et des déguisements », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. M.-L. Ollier, Paris/Montréal, Vrin / Presses Universitaires de Montréal, 1988, p. 43-53, ici p. 43.

71 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10466-10470.

72 *Ibid.*

Ceste l'aleita et norri,
 L'ort ypocrite au cuer porri
 Qui traÿst mainte region
 Par habit de religion⁷³.

Jean de Meun applique une logique rigoureuse à ce portrait, en choisissant de justifier le *barat* qui habite les pensées de son nouveau protagoniste par sa filiation. L'exposé qu'il y consacre ne laisse aucun doute sur sa nature trompeuse : le lexique en la matière abonde et fait transparaître la menace qu'elle représente et la dénonciation qu'elle nécessite. Le *semblant* rime immédiatement avec la tromperie, une tromperie fondée sur le cœur, comme pour mieux en souligner tant la portée émotionnelle que le vice. Jean de Meun redouble l'association à l'univers de la ruse, en présentant également la mère de Faux Semblant sous la figure d'Hypocrisie. Susan Stakel perçoit cette double filiation comme un dédoublement de la capacité au mal de Faux Semblant⁷⁴. Elle permet également de démontrer la prénance de la ruse dans le sang de Faux Semblant, descendant de Barat, nourri d'Hypocrisie. Celle-ci insuffle la portée religieuse de la propre hypocrisie de Faux Semblant. Elle concentre aussi la fausseté de Faux Semblant sur l'apparence, telle que nous la détaillons au gré de l'analyse lexicale de la notion d'hypocrisie. La parenté de Faux Semblant joue aussi bien de la dénonciation du vice d'hypocrisie que de l'effet d'annonce de la trahison perpétrée par le biais de son *habit de religion*. La menace qu'il incarne est également d'emblée révélée par la précision de la portée de sa trahison, qui se veut multiple comme l'atteste l'indication des *maintes regions* qu'il contamine. Le jeu de rimes témoigne de la source attribuée à ce danger, associé à cet habit trompeur dont Faux Semblant fera si bon usage. La formule *cuer porri* semble jouer du contraste avec le *cuer gent* du reste des barons d'Amour. Elle symbolise aussi, dès son arrivée, la malignité de Faux Semblant et l'atteinte qu'il incarne à l'égard de l'expression émotionnelle, lui qui camoufle ce *cuer porri* sous un *habit de religion*. Jean de Meun lève donc aussitôt le voile sur la fausseté et l'incongruité de son personnage. La réaction d'Amour est à la hauteur de la rupture opérée par Faux Semblant dans ses rangs : il est « esmeü » dans son

73 *Ibid.*, v. 10 471-10 478.

74 S. Stakel, *op. cit.*, p. 72.

« cuer » même⁷⁵, selon une mise en lumière immédiate de l'influence émotionnelle de Faux Semblant. Amour croit d'ailleurs avoir « songié », tant il est surpris de cette irruption, et multiplie les interrogations à son allié impromptu⁷⁶. La deuxième d'entre elles fait allusion à la fameuse rime *songe-mensonge* de Guillaume de Lorris⁷⁷ et témoigne du jeu instauré par Jean de Meun avec la première partie du roman, au moment d'introduire l'élément le plus disruptif peut-être de sa continuation. Abstinence Contrainte en livre une défense enflammée, au nom des « mainte honor » et « mainte aise » que lui a offertes son compagnon⁷⁸. Elle appelle pour cela le dieu Amour à ce « qu'il ne [lui] deplaise⁷⁹ ». Outre l'association formelle entre ces deux protagonistes liés « par compagnie⁸⁰ », son intervention fournit sa propre définition. Elle qui est dénommée Abstinence Contrainte remercie donc son compagnon de lui permettre de ne garder qu'apparente cette abstinence qu'elle est supposée incarner. Elle annonce du même mouvement la propre atteinte de Faux Semblant aux préceptes qu'il est censé représenter par la contamination qu'il induit sur sa partenaire. Mais surtout, sa défense comme « preudon et sainz hom clamez⁸¹ » témoigne de la nécessité de Faux Semblant, pour le dieu Amour lui-même auquel elle le recommande. Entre sa double filiation qui le prédispose à la fausseté et son influence sur Abstinence Contrainte, l'hypocrisie de Faux Semblant se fait déjà omniprésente. Il l'affirme d'ailleurs à l'issue de sa tirade au dieu Amour : ses parents, Barat et Hypocrisie, sont empereur et impératrice de « tout le monde », « mau gré qu'en ait sainz esperis⁸² ». Cette nouvelle allusion à sa parenté permet de mieux exacerber encore le danger qu'il représente, fondé sur sa capacité à « deçoivre » sans que « nus ne s'en puet aperçoivre⁸³ ». Faux Semblant joue les effets d'annonce de cette incapacité de Malebouche à détecter le faux de son semblant. Surtout, il martèle ainsi déjà sa leçon de révélation de la menace des hypocrites.

75 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10479-10480.

76 *Ibid.*, v. 10481-10483.

77 *Ibid.*, v. 1-2.

78 *Ibid.*, v. 10488.

79 *Ibid.*, v. 10487.

80 *Ibid.*, v. 10497.

81 *Ibid.*, v. 10495.

82 *Ibid.*, v. 11901-11904.

83 *Ibid.*, v. 11909-11910.

Faux Semblant le reconnaît lui-même : lui et sa parenté compliquent la compréhension de l'ensemble du monde, de la nature humaine rendue inaccessible par cette hypocrisie totale ainsi incarnée⁸⁴. Il illustre l'illusion du genre définie par Peter L. Allen⁸⁵ en référence à la définition brouillée, modulable à l'envi que donne Faux Semblant de lui-même⁸⁶. Ce jeu mené sur le genre semble trouver écho chez ses acolytes, l'Ami et la Vieille, dont les conseils se répondent pour la gent masculine comme féminine. Faux Semblant s'oppose ainsi à la vérité, à Dieu, et même au sens commun⁸⁷. Il brouille l'ensemble de la nature, par sa seule apparence. Sa seule constante repose dans son essence protéenne⁸⁸, lui qui expose sa capacité à changer d'identité à souhait⁸⁹. Il affirme lui-même son rapprochement avec ce symbole bien connu de la mutabilité des signes pour souligner combien est « forz la decevance » qu'elle en rend difficile « l'aperceance⁹⁰ ». Cette référence lui permet surtout de vanter sa supériorité sur le mythique Protée, « qui ne sot onc tant barat ne guile⁹¹ ». C'est tout l'intérêt de Faux Semblant : parfaitement conscient de ses pouvoirs, fondés sur une rupture entre vue et connaissance⁹², il n'hésite pas à en rendre tout aussi conscient son auditoire et à révéler la fausseté de son semblant inidentifiable. Telle est l'ambiguïté fondamentale du discours et des apparences de Faux Semblant qui peut ainsi porter la réflexion autour des conventions allégoriques et plus largement des rapports à la vérité. Faux Semblant trouble en effet l'accès à la vérité elle-même par cette instabilité des signes qui le caractérise :

84 J. Morton, *The Roman de la Rose in its Philosophical Context. Art, Nature, and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 28.

85 P. L. Allen, « Male/Female/Both/Neither », *Medieval feminist newsletter*, n° 14, 1992, p. 12-16, ici p. 13.

86 Nous le verrons en particulier dans la tirade d'autodéfinition qu'il propose en se rapprochant aussi bien de protagonistes masculins que féminins : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 191-11 218, cité p. 246.

87 V. Greene, *Logical fictions in medieval Literature and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 118.

88 L. de Looze, *Pseudo-autobiography in the 14th Century. Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffroy Chaucer*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 43.

89 S.-G. Heller, « Anxiety, hierarchy and appearance in thirteenth century sumptuary laws and the *Roman de la Rose* », *French Historical Studies*, n° 27, 2004, p. 311-348, ici p. 328.

90 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 183-11 185.

91 *Ibid.*, v. 11 187.

92 Révélée par la rime « N'entraï ou fuisse conneüz / Tant i fusse oïz ne veü » à l'issue de cette présentation. *Ibid.*, v. 11 198-11 190.

« Sire, j'ai mansions diverses
 Que ja ne vous quier reciter,
 S'il vous plaist a m'en respiter.
 Car se je le voir vous raconte,
 G'i puis avoir damage et honte.
 Se mi compaignon le savoient,
 Certainement il m'en harroient
 Et m'en procurroient anui,
 S'onques leur cruauté connui ;
 Quar il veulent en tous lieux taire
 Verité, qui leur est contraire⁹³. »

Faux Semblant l'établit dès ses tout premiers mots au dieu Amour : la vérité leur est *contraire* à lui et ses *compaignon*. Il joue d'ailleurs avec son rapport à la vérité, qu'il ne peut révéler sans mécontenter les autres pratiquants de la fausseté dont il fait partie. Mais bien davantage, le paradoxe qu'il vient personnifier empêche toute résolution de l'énigme de sa fausseté qu'il dévoilera pourtant en toute sincérité. Selon une ambivalence indépassable, son discours vise l'exposition d'une vérité rendue impossible par son hypocrisie⁹⁴. Carolyn van Dyke résume toute l'importance de Faux Semblant dans ce jeu mené autour de la lecture même des signes :

Voicing the most straightforward correctives to his dishonesty without seeming any less dishonest, False Seeming casts doubt on the efficacy of truth. Insincere in his virtue but sincere about his insincerity, he baffles our ability to distinguish truth from falsehood⁹⁵.

Ce paradoxe prend toute son ampleur dans le cadre du discours d'autodéfinition de Faux Semblant. Il offre tout le relief et surtout tout le piquant de sa présentation, qui se veut sans ambages :

« Sanz faille traïstres sui gié,
 Et pour larron m'a dieus jugié ;
 Parjurs sui. Mais ce que j'afin
 Set l'en anviz devant la fin,
 Car pluseur par moi mort reçurent
 Qui ainc mon barat n'aperçurent,

93 *Ibid.*, v. 10 956-10966.

94 I. Wei, *Intellectual Culture in medieval Paris, theologians and the university c. 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 364.

95 C. van Dyke, *op. cit.*, p. 92.

Et reçoivent et recevront,
 Qui jamais ne l'apercevront.
 Qui l'apercevra, s'il est sages,
 Gart s'en, ou c'iert ses granz damages⁹⁶. »

Il affirme son identité de trompeur, de traître même, condamné par Dieu. Il expose même tout le danger qu'il incarne, les méfaits qu'il a accomplis et les morts qu'il a occasionnées par sa trahison. Il livre ce faisant une leçon d'une grande force contre la faillibilité des apparences. La rime *recevront-apercevront* formalise le lien de cause à effet entre l'incapacité de déceler le *barat* et la mort que Faux Semblant inflige. Elle se redouble d'ailleurs juste ensuite comme pour mieux souligner cette menace à valeur prophétique. Plus encore, Faux Semblant valorise la sagesse de celui qui parviendrait à l'identifier comme trompeur, du même mouvement qu'il insiste sur le danger de ne pas y arriver. Cette capacité de Faux Semblant à dresser son autoportrait, sans nuances ni demi-teintes, concentre autant la subtilité que la menace de son échange avec le dieu Amour⁹⁷. Si Faux Semblant finit par accepter de se présenter à Amour, il ne lui révèle en réalité absolument rien⁹⁸. Il cultive le flou par la dimension dialogique de cette autoreprésentation adressée à Amour⁹⁹. Surtout, sa description se fonde sur une opposition constante, selon l'art de la définition par contraires exposée par Aristote. Nous y avons déjà fait allusion, cette autoreprésentation offre un exemple éclatant du paradoxe du menteur¹⁰⁰. On prend toute la mesure de ce discours d'autodéfinition ambiguë à la lumière du modèle du paradoxe du Crétois. Celui-ci permet, depuis la Grèce antique, d'envisager la vérité dans la fausseté¹⁰¹. Le Moyen Âge le connaît sous la formule popularisée *ego dico falsum*¹⁰², qui irrigue la confiance de

96 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 173-11 182.

97 « The most terrifying aspect of Faus Semblant's confession is that he is lucid in his evil ». B. L. Callay, « Jean de Meun's *Romance of the Rose* and the polemic on the theological method : a key to meaning ? », dans *De la Rose, op. cit.*, p. 21-40, ici p. 38.

98 D. Kelly, *op. cit.*, p. 65.

99 K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* : the literary context of "Amours qui a le pouoir / Faus Samblan m'a deceu / Vidi Dominum" », *Early Music History*, n° 10, 1991, p. 1-14, ici p. 6.

100 L. de Looze, *op. cit.*, p. 15.

101 V. Greene, *op. cit.*, p. 119.

102 A. Strubel, « De Faux-Semblant à Fauvel », *op. cit.*, p. 115.

Faux Semblant. Faux Semblant a en effet la particularité d'avouer sa tromperie avec une honnêteté incompatible avec son essence. Son affirmation « parjurs sui¹⁰³ » pourrait résumer l'ensemble de sa longue définition¹⁰⁴. Faux Semblant est un contradicteur, avec tout l'intérêt qu'il concentre son mensonge sur lui-même. Il s'oppose au principe de non-contradiction par l'adage qu'il défend et exemplifie *L'habit ne fait pas le moine*¹⁰⁵, auquel nous reviendrons au vu de son intérêt dans notre perspective. Cette autodéfinition toute en ambiguïté se fonde sur les contradictions qu'il multiplie jusqu'à la confusion :

« Trop sai bien mes habiz changier,
 Prendre l'un et l'autre estrangier :
 Or sui chevaliers, or sui moines,
 Or sui prelaz, or sui chanoines,
 Or sui clers, autre heure sui prestres
 Or sui deciples, or sui mestres,
 Or chastelains or forestiers ;
 Briement, je sui de touz mestiers.
 Or sui princes, or resui pages,
 Et sai par cuer trestouz langages.
 Autre heure sui vieulz et chenuz,
 Or resui juenes devenuz.
 Or sui Roberz, or sui Robins,
 Or cordeliers or jacobins.
 Si preign pour sivre ma compaingne
 Qui me soulace et me compaingne :
 C'est dame astinence contrainte,
 Autre desguiseüre mainte,
 Si com il li vient a plaisir,
 Pour acomplir le sien plaisir.
 Autre heure vest robe de fame :
 Or sui damoisele, or sui dame ;
 Autre heure sui religieuse :
 Or sui rendue or sui prieuse,
 Or sui nonnain, ore abesse,
 Or sui novice, or sui professe,
 Et vois par toutes regions
 Cerchant toutes religions¹⁰⁶. »

103 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 175.

104 S.-G. Heller, *op. cit.*, p. 333.

105 V. Greene, *op. cit.*, p. 122.

106 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 191-11 218.

L'anaphore *or sui* illustre à merveille ce culte de la mutabilité de l'identité qui caractérise Faux Semblant et inspire cette confiance biaisée qu'il livre à Amour. Elle s'inscrit dans la démonstration que fait Faux Semblant de sa capacité à changer d'apparence, à la manière de Protée auquel il se comparait juste auparavant. Elle permet de concentrer l'insaisissabilité du faux moine, dans la multitude des identités qu'il peut endosser. Il se mêle à celles d'Abstinence Contrainte qui paraît presque confondue avec son confrère dans cette présentation, ce qui permettait à Peter L. Allen de démontrer l'atteinte que Faux Semblant constitue également à la notion de genre. Cette association éclaire aussi l'entremêlement des vices dans la figure de Faux Semblant, lui qui incarne autant la fausseté que l'abstinence simulée de sa compagne. Faux Semblant brouille ainsi l'ensemble des rapports définitoires de la société médiévale fondée sur les apparences, qu'elles relèvent de la profession, du statut ou de l'âge. La richesse stylistique de ce passage dicte également d'insister sur le talent rhétorique que Faux Semblant déploie pour asséner sa leçon. Il lui confère une force révélatrice de la portée didactique dont Jean de Meun l'investit bien au-delà de la diégèse, avec toute l'originalité de faire dévoiler l'hypocrisie par un hypocrite. Faux Semblant s'inscrit pour ce faire dans la tradition satiriste, dont il rejoue l'*indignatio* caractéristique ici, dans une mobilisation émotionnelle d'intérêt d'ailleurs. En le déclinant à la première personne, Faux Semblant semble jouer de la ventriloquie qui peut lui être prêtée dans l'œuvre de Jean de Meun. Il nous semble en tout cas témoigner d'une prise d'autorité qui dépasse la fonction du personnage. Cette leçon doit se comprendre dans toute sa subtilité, exacerbée jusqu'à la confusion dans cette démultiplication des voix et identités endossées par Faux Semblant. Il devient ainsi son propre metteur en scène, dans une performance incroyable marquée par l'importance donnée à une première personne du singulier employée ici pour démontrer sa pluralité. Ce passage atteste ainsi la place de Faux Semblant comme emblème de la polyphonie cultivée par Jean de Meun, mais aussi du rapport dialogique que Faux Semblant tisse avec Amour¹⁰⁷. Cette dynamique d'entremêlement de voix conduit à considérer l'influence, voire la contamination, de Faux Semblant sur le

107 Kevin Brownlee met en exergue l'importance du jeu développé autour de la multitude des postures de Faux Semblant, tout à la fois Frère hypocrite, exégète biblique, critique social, prophète radical. Voir K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant », *op. cit.*,

dieu Amour, nous y reviendrons. En brouillant son rapport identitaire, Faux Semblant s'érige en arme fatale à l'encontre des règles du genre allégorique avec lesquelles il joue, notamment par ce discours auto-définitoire, l'un de ses artifices les plus fréquents¹⁰⁸. Plus encore, Faux Semblant démontre la rupture des signes linguistiques dans leur ensemble. En brisant le rapport de transparence entre intérieur et extérieur, il se fait symbole du détachement radical du signe de son référent et expose toute l'ambiguïté inhérente à la pratique discursive¹⁰⁹. En résumé, « *Faux Semblant is a destroyer of mimesis*¹¹⁰ ».

La menace qu'il fait peser sur l'ensemble du système signifiant touche également, et avant tout, aux apparences, même au plus infime et fondamental des signes qu'est l'émotion. Il est intéressant de noter que l'importance que Jean de Meun confère aux apparences davantage qu'aux seuls mots – avec lesquels Faux Semblant joue également, son nom même en témoigne – tient une fois de plus à la logique allégorique qu'il travaille et à la relation qu'il cherche à tisser avec la première partie du roman. Guillaume de Lorris déjà s'attachait aux apparences pour définir ses personnages, en particulier les Images du Mur du Verger. Quand il en débute la description, il précise en effet son objectif de donner « de ces ymages la semblance¹¹¹ ». Au-delà de la seule logique allégorique, le choix même de les qualifier d'images témoigne de ce rapport obsédant que la société médiévale entretient aux apparences¹¹². Guillaume de Lorris y revient à chacun des portraits des vices dépeints à l'extérieur du Verger. Celui de Tristesse est éloquent : elle est présentée « a duel faire ententive¹¹³ ». Cette remarque nous semble révélatrice de l'attention portée aux apparences par Tristesse, qui ne se contente pas d'être triste, mais de *faire*, c'est-à-dire manifester sa tristesse. Il s'agit là d'un mouvement commun au jeu des émotions, celui de la manifestation, qui paraît d'emblée calculatrice ici, comme la formule employée le démontre. Le

p. 264 et p. 256, mais aussi K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* », *op. cit.*, p. 11.

108 A. Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève/Paris, Slatkine, 1989, p. 84.

109 K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* », *op. cit.*, p. 6-7 et p. 9.

110 L. de Looze, *op. cit.*, p. 37.

111 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 137.

112 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 4 septembre 2020.

113 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 329.

jeu émotionnel, s'il s'intègre déjà chez Guillaume de Lorris, se trouve donc du côté avant tout du vice. La concentration de cette attention portée aux apparences sur les Images du Mur révèle en tout cas leur pouvoir de signification crucial dans le processus d'identification des vices. Tel pourrait être le cœur de la leçon que livrera Faux Semblant, au dépens de Malebouche. La subtilité de cette leçon tient bien sûr à l'ambiguïté du discours de Faux Semblant dont nous tenions à mettre en lumière la richesse en amorce de nos analyses. En biaisant d'emblée sa définition, Faux Semblant révèle la réflexion qu'il induit sur le travail d'écriture de Jean de Meun, fondé sur une pratique ironique de l'allégorie, non sans rapport à la fausseté des apparences qu'il dévoile autant qu'il condamne. Ce constat fondamental concentre l'ambiguïté de son discours de représentation minée : « Faux Semblant est ce qu'il n'est pas, ou plus exactement il dit le contraire de ce qu'il prétend dire, car sa profession de foi hypocrite, se donnant comme telle, se dénonce en même temps qu'elle se définit¹¹⁴ ». Influent en *maintes regions*, Faux Semblant fait peser les ramifications de cette défense/dénonciation de la fausseté des apparences aussi bien sur l'investissement émotionnel dévotionnel qu'amoureux. Il met ainsi en lumière la nature conventionnelle, et potentiellement faussée, des signes requis aussi bien dans l'un comme dans l'autre de ces univers fondés sur l'émotion et sur sa fiabilité aussi indispensable qu'impénétrable.

Pour mieux apprécier tout le talent déployé par Jean de Meun pour entremêler ces communautés émotionnelles d'apparence fort distincte que sont les hommes religieux et amoureux, nous nous y consacrerons séparément. Quoi que convaincue de l'intérêt de Faux Semblant dans ces deux dynamiques, il nous semblait plus efficace de les envisager une à une pour mieux en considérer les nuances et ainsi mieux percevoir toute la portée de Faux Semblant comme emblème d'une fausseté totale des apparences émotionnelles. L'importance parfois seulement accordée à la sphère religieuse du discours de Faux Semblant nous a convaincue de nous y dédier en premier lieu, pour mieux appréhender ensuite son utilité dans le cadre plus général de son dialogue avec le dieu Amour.

114 D. Poirion, « Jean de Meun et la querelle de l'Université de Paris, du libelle au livre », dans *Traditions polémiques. Cahiers V. L. Saulnier* 2, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985, p. 9-19, ici p. 16.

FAUX SEMBLANT, VALLEZ ANTECRIST¹¹⁵

FAUX SEMBLANT AU CŒUR DE LA QUERELLE ANTI-FRATERNALISTE

On a longtemps cantonné Faux Semblant à la figure du *faux ypocrites* inscrite dans la ligne critique du débat de l'Université de Paris. Il nous paraît essentiel de sortir de cette seule perspective pour envisager tout l'intérêt de ce personnage haut en couleurs, selon cette double dynamique religieuse et amoureuse. Nous ne pouvons néanmoins manquer de nous arrêter sur cet aspect effectivement primordial de sa personification, comme symbole du jeu émotionnel dans le rapport dévotionnel. Il témoigne ainsi de l'importance des apparences et de la fiabilité des signes de la foi au Moyen Âge.

Sans prétendre nous inscrire dans l'analyse du débat qui opposa les maîtres de l'Université de Paris aux Frères Mendiants, nous voudrions proposer un rapide rappel des événements comme base de réflexion au personnage de Faux Semblant et au discours anticlérical qu'il porte au gré de son dialogue avec Amour. Nous l'avons évoqué, le nom même de Faux Semblant apparaît dans ce contexte, sous la plume de Rutebeuf qui s'investit grandement au sein de cette querelle¹¹⁶. Il développe dans ce cadre la figure d'Hypocrisie dans le *Dit du Pharisien* et surtout celle de Faux Semblant dans la *Complainte maître Guillaume de saint Amour*¹¹⁷. C'est donc en défense de l'un des plus célèbres acteurs de cette polémique que nous trouvons la première mention de Faux Semblant, parmi la liste des coupables de tant de vilénie que sont « Ypocrisie / et Vaine Gloire et Tricherie / et Faux Semblant et dame Envie¹¹⁸ ». Cette première allusion à Faux Semblant résume tous les traits caractéristiques qui seront les siens au gré de son histoire littéraire. On note déjà sa proximité avec Hypocrisie bien sûr, mais aussi avec Vaine Gloire et

115 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717.

116 R. K. Emmerson et R. B. Herzman, « The Apocalyptic Age of Hypocrisy : Faux Semblant and Amant in the *Roman de la Rose* », *Speculum*, n° 62/3, 1987, p. 612-644, ici p. 613.

117 Comme le rappelle Guy Geltner : G. Geltner, « Faux Semblants : Antifraternalism reconsidered in Jean de Meun and Chaucer », *Studies in Philology*, n° 101/4, 2004, p. 357-380, ici p. 359.

118 Rutebeuf, *La complainte maître Guillaume de Saint Amour*, v. 76-78, dans *Œuvres complètes*, éd. et trad. M. Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

Envie, qui révèle l'entremêlement de vices auquel il se prêtera aussi chez Jean de Meun. On perçoit aussi son inscription dans la dénonciation des vices d'église, en particulier de celui qui relève de « doute[r] plus le cors que l'ame¹¹⁹ ». Rutebeuf ouvre ainsi un cycle de poèmes allégoriques de critique sociale dans lequel la deuxième partie du *Roman de la Rose* vient se greffer¹²⁰. C'est aussi au travers de la poétique de Rutebeuf que se marquerait l'orientation sémantique de la *guile* vers l'hypocrisie religieuse¹²¹. L'intervention de Rutebeuf dans la polémique des chansonniers contre les Mendians semble déterminer la propre construction du Faux Semblant comme symbole de la participation de Jean de Meun à la querelle de l'Université de Paris¹²². Le *Roman de la Rose* s'inscrit dans ce sens dans la lignée offerte par Rutebeuf de mise en scène littéraire de cette polémique¹²³, à laquelle nous voudrions revenir pour en envisager les lignes d'influence sur le personnage de Jean de Meun.

Guillaume de Saint-Amour, dont Rutebeuf prend la défense dans sa *Complainte*, incarne le vent de révolte qui souffle au sein de l'Université de Paris dans la première moitié du XIII^e siècle. Face aux privilèges et à la popularité croissante des Frères Mendians dans la scolarité et dans l'Église, la grogne enfle parmi les maîtres de l'Université. Le conflit va croissant, le clergé entre alors en scène au début de l'année 1254 sous l'impulsion du Pape Innocent IV qui, dans une volonté pacificatrice, prend la défense des clercs et des maîtres. La situation s'inverse cependant sous son successeur, Alexandre IV. C'est dans ce contexte que paraît le *De Periculis* de Guillaume de Saint-Amour, au début de l'année 1255, comme un résumé des griefs de l'Université et du clergé pour démontrer les torts des Frères Prêcheurs et les faire chasser. Guillaume de Saint-Amour les accuse notamment de causer la mort spirituelle des fidèles dupés par ces faux docteurs. Il blâme également leur pratique de la mendicité, la pauvreté devant résider dans le mépris des biens terrestres et non dans la mendicité en soi, que les maîtres dénoncent comme relevant de cette

119 *Ibid.*, v. 81.

120 A. Strubel, *Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier, 2012, p. 21.

121 R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*. Flamenca et Joufroi de Poitiers, Paris, Seuil, 1982, p. 37.

122 B. L. Callay, *op. cit.*, p. 33.

123 M.-M. Dufeil, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne 1250-1259*, Paris, Éditions Picard, 1972, p. 352.

hypocrisie tant reprochée aux Frères. Le danger que représenteraient les Mendiants, tout autant que les Béguines par ailleurs, est alors condamné comme un signe avant-coureur de la fin des temps. Son accusation des vices dont il revêt les Ordres Mendiants vaut à Guillaume de Saint-Amour de se voir exilé par Alexandre IV. C'est dans ce cadre que Rutebeuf prend sa défense. Il transforme la polémique en pamphlet et lui fait gagner une dimension proprement littéraire. Jean de Meun assure ensuite le passage du pamphlet au livre, en explorant l'ensemble de cette tradition critique¹²⁴. Il convient de souligner l'influence, au-delà de celle de Rutebeuf, de Guillaume de Saint-Amour lui-même. Constant J. Mews note dans ce sens la concentration que présente Jean de Meun sur la critique de la pauvreté davantage que de l'orgueil, à la manière du maître parisien et au contraire de Rutebeuf. Il souligne également l'importance des tonalités apocalyptiques, surtout dues à Guillaume de Saint-Amour¹²⁵, qui irriguent en effet le portrait de Faux Semblant. La volonté de Jean de Meun de s'inscrire dans la querelle contre les Ordres Mendiants ne laisse aucun doute : il revêt son personnage de l'habit de cordelier ou de jacobin pour mieux discréditer ceux qu'il vient ainsi incarner¹²⁶.

En preuve de sa relation complexe à ce débat, qu'il investit et dépasse à la fois, Jean de Meun y apporte une dimension supplémentaire en y investissant une dénonciation importante, en-dehors du cadre même de la querelle, du vice du sophisme¹²⁷. Faux Semblant illustre tout le danger de cette logique insidieuse : on le verra, il en fait un usage fatal contre Malebouche. Il en révèle déjà toute la dynamique fallacieuse au tout début de son explication au dieu Amour :

124 Pour cette rapide esquisse de la querelle parisienne, nous avons pu nous appuyer, au-delà des articles cités de manière ponctuelle, sur les présentations de Michel-Marie Dufeil, de Richard Kenneth Emmerson et de Ronald B. Herzman, de Daniel Poirion, ainsi que sur celle de Christine Thouzellier : M.-M. Dufeil, *op. cit.* ; M.-M. Dufeil, « Un universitaire parisien réactionnaire vers 1250 : Guillaume de Saint-Amour », dans *Saint-Thomas et l'Histoire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991, p. 445-456 ; R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.* ; D. Poirion, *op. cit.* ; C. Thouzellier, « La place du *De Periculis* de Guillaume de Saint-Amour dans les polémiques universitaires du XIII^e siècle », *Revue historique*, n° 156/1, 1927, p. 69-83.

125 C. J. Mews, *op. cit.*, p. 128.

126 J.-C. Payen, *La Rose et l'utopie : révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung*, Paris, éditions sociales, 1976, p. 83.

127 D. Poirion, *op. cit.*, p. 17. Brigitte L. Callay insiste également sur la nécessité d'affiner l'analyse de la réception de la querelle universitaire dans l'œuvre de Jean de Meun à ce niveau : B. L. Callay, *op. cit.*, p. 36.

« Ne sont religieus ne monde ;
 Il font .i. argument au monde,
 Ou conclusion a honteuse :
 Cist a robe religieuse,
 Donques est il religieus.
 Cist argumenz est touz fieus,
 Il ne vaut pas .i. coustiau troine ;
 Li abiz ne fait pas le moine.
 Nepourquant nus n'i set respondre,
 Tant sache haut sa teste tondre
 Voire rere au rasoir d'ellanches
 Qui barat trenche en .xij. branches ;
 Nus nel set si bien distinter
 Qu'il en ose .i. seul mot tinter¹²⁸. »

De manière révélatrice, c'est au cœur d'un exposé sur la fausseté des apparences que s'intègre cette critique des argumentations sophistiques. Elle sert à déconstruire l'adage *l'habit fait le moine* que Faux Semblant vient problématiser. La dénonciation est explicite, Faux Semblant jugeant, avec l'ironie qui le caractérise, ce type de raisonnement de *bonteux, fieus*, mais aussi malheureusement difficile à distinguer. Sa dénonciation semble gagner en importance en s'appuyant sur la seule citation à laquelle recourt Faux Semblant avec son allusion au *De Sophisticis Elenchis* d'Aristote. Elle joue d'ailleurs les effets d'annonce du propre rasoir de Faux Semblant, qu'il emploie exactement dans l'optique qu'il décrit ici pour tromper et vaincre Malebouche. Selon ce paradoxe inhérent à la nature de Faux Semblant, il révèle donc autant l'erreur de se fier à son apparence, à sa *robe religieuse*, que ses stratégies à venir. Aussi transparent soit-il, *nus nel* saura *distinter*, en tout cas pas Malebouche qui se verra en effet *trenché*. Cette critique vise les hypocrites qui ne sont ni *religieus ne monde*, ces faux Frères qui sont accusés de se prêter à cet *argument touz fieuz*. Il s'agit là aussi d'une influence de Guillaume de Saint-Amour, mais la question dépasse déjà celle des seuls Frères Mendiants. Cette condamnation des raisonnements fallacieux infiltre l'ensemble de l'œuvre de Jean de Meun, en tout cas toute la partie dédiée à la triade trompeuse formée par l'Ami, Faux Semblant et la Vieille. C'est comme si Jean de Meun insérait ces références à la polémique universitaire au service d'une contestation générale de la sophistique¹²⁹ et, de manière

128 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 055-11 068.

129 C'est le point de vue défendu par Daniel Poirion : D. Poirion, *op. cit.*, p. 18.

plus générale encore, du vice des conclusions hâtives, fondées sur des logiques non fiables telles que celles des manifestations émotionnelles, dont l'habit religieux devrait faire partie. La référence à la problématique des Frères Mendiants n'en est pas moins certaine, qu'elle doive être affinée ou relativisée à l'aune de questions plus générales du projet rédactionnel de Jean de Meun. Faux Semblant avoue d'ailleurs sans ambages son adhésion au parti de Guillaume de Saint-Amour : qu'importe qu'on « grouce » ou « s'en courrouce », même s'il devait « perdre vie », il martèle qu'il « ne [s]'en tairoie mie¹³⁰ ». À la liste des risques qu'il accepte de prendre pour affirmer son point de vue, il ajoute celui d'être « mis contre droiture », à l'instar de Guillaume de Saint Amour « baniz [...] a tort », à l'instigation « par grant envie » d'Ypocrisie, « [s]a mere¹³¹ ». De manière intéressante, il associe donc le pape Alexandre IV lui-même à Ypocrisie, avec une association marquante également au péché capital d'envie, découlant directement de l'orgueil dans la morale chrétienne du XIII^e siècle. Le rapprochement avec le propre sort de « saint Pol en chartre obscure » est plus significatif encore de sa volonté de dénoncer celui de Guillaume de Saint-Amour¹³². De manière plus concise mais tout aussi efficace, il juge cet exil comme une décision prise *a tort* – et l'enjambement met encore en exergue la portée de ce jugement – et opposée à la *droiture*. De manière intéressante, Faux Semblant mêle à sa défense de la « verité » de Guillaume de Saint-Amour son opposition à celui qui souhaite lui faire renier sa « mendicité » et le faire « laborer¹³³ ». Selon tout le paradoxe de sa figure, Faux Semblant intègre ainsi à la critique qu'il en a livrée jusqu'alors une sorte de plaidoyer de la pratique de la mendicité. L'oisiveté des Frères Mendiants est dévoilée sans nuances dans leur goût trop prononcé pour le prêche, par un rapprochement éloquent avec le vice d'hypocrisie. Il vante ainsi sa préférence à « devant les genz orer » en lien avec sa tendance à « affubler [s]a renardie / du mantel de papelardie¹³⁴ ». Cette mise en parallèle témoigne de la force rhétorique que Faux Semblant insuffle à sa critique des Frères Mendiants, hors même de la seule diégèse et de son échange avec Amour. Son investissement dans la querelle universitaire va bien sûr dans ce sens. Mais le talent dont il fait

130 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 503-11 506.

131 *Ibid.*, v. 11 507-11 513.

132 *Ibid.*, v. 11 508.

133 *Ibid.*, v. 11 520-11 523.

134 *Ibid.*, v. 11 526-11 528.

preuve pour ce faire atteste aussi ce souci de Jean de Meun de dépasser le cadre dialogique avec Amour pour envisager celui qu'il noue par ce biais avec son propre auditoire. Il insuffle à son personnage une colère digne de celle mobilisée par les satiristes, dans un jeu d'échos évident, mais d'autant plus ironique dans la bouche de cette incarnation des vices d'église qu'est Faux Semblant. Mais cette condamnation des Frères Mendians se voit aussi d'emblée dépassée. La rime *renardie-papelardie*, au-delà de la révélation qu'elle induit du pouvoir de l'habit, signale la volonté de Jean de Meun d'inscrire son personnage dans un réseau référentiel plus large que celui de la seule querelle universitaire. Les allusions faites aux deux personnages les plus représentatifs de la critique de l'hypocrisie religieuse que sont Renart et Papelardie nous incitent à envisager plus globalement la place de Faux Semblant.

FAUX SEMBLANT COMME ÉGÉRIE DE L'HYPOCRISIE RELIGIEUSE

Les appels à ne pas réduire Faux Semblant à cette seule perspective de critique à l'encontre des Frères Mendians se sont multipliés au gré des analyses qui lui ont été dédiées¹³⁵. Guy Geltner surtout a souligné le fonctionnement de Faux Semblant comme personnification de l'hypocrisie générale, et non d'un ordre en particulier¹³⁶. Il démontre notamment la large diffusion du motif du faux Frère servant le diable pour dépasser ce rattachement à la querelle universitaire. Il résume : « *Faux Semblant does not "depict" anyone; he typifies hypocrisy*¹³⁷ ». Il convient en outre de prendre quelque distance avec cette association de Jean de Meun à la défense des maîtres de l'Université de Paris. Il convient surtout de dissocier son point de vue de celui de son personnage et de considérer l'ironie potentielle dont il a pu teinter son discours à cet égard¹³⁸. Nous voudrions porter un regard plus large sur le discours de Faux Semblant, à l'instar de Fabienne Pomel qui insiste sur la nécessité de prendre la pleine mesure de l'image

135 C'est notamment le cas de Richard Kenneth Emmerson et Ronald B. Herzman, de Constant J. Mews, mais surtout de Guy Geltner : R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.* ; C. J. Mews, *op. cit.* et G. Geltner, *op. cit.*

136 *Ibid.*, p. 357. Comme le souligne aussi en particulier Constant J. Mews : C. J. Mews, *op. cit.*, p. 139.

137 G. Geltner, *op. cit.*, p. 365.

138 W. Wetherbee, « The Literal and the Allegorical : Jean de Meun and the *De planctu naturae* », *Mediaeval Studies*, n° 33/1, 1971, p. 264-291, cité par E. J. Richards, *op. cit.*, p. 390.

de fausse dévotion dans l'ensemble de la deuxième partie du roman¹³⁹. Elle souligne l'importance prise par Faux Semblant au sein du roman, qui invite à une réflexion plus vaste et fondamentale que celle qui concerne seulement le cas des Frères Mendiants. Bien davantage, il inciterait à « s'interroger sur les feintes du langage et le statut de la métaphore comme faux-semblant¹⁴⁰ ». Pareille réflexion se concentre d'emblée, dans sa portée critique, sur le pan religieux, propice aux condamnations de l'hypocrisie incompatible avec la morale chrétienne. Nous aimerions nous arrêter à cet aspect central de la figure de Faux Semblant et démontrer ainsi la portée de la réflexion qu'elle induit sur les jeux émotionnels qui infiltrent la pratique dévotionnelle tout entière.

La rime entre *renardie* et *papelardie*, par laquelle nous amorçons cette transition depuis le dernier passage cité, nous paraît constituer un exemple éclatant de la nécessité de considérer l'ensemble du réseau référentiel de Faux Semblant. Elle conclut en effet son exposé des griefs reprochés aux Frères Mendiants sur la technique qui paraît les résumer : le fait d'*affubler sa renardie du mantel de papelardie*. Elle témoigne ainsi de sa proximité à la fois avec la figure, bien connue, de Renart et avec celle de Papelardie, introduite dans la première partie du *Roman de la Rose*. Présenté comme le père littéraire de Faux Semblant¹⁴¹, Renart s'insère dans cette description comme pour mieux démontrer l'association de Faux Semblant à tous les vices. Symbole de l'envie, de la gourmandise, du sacrilège et de la tromperie, Renart se mêle à l'hypocrisie pour déterminer Faux Semblant. Tous ces vices se cachent derrière le *mantel de Papelardie*, en allusion à la neuvième Image du Mur du Verger décrite par Guillaume de Lorris. Si son manteau n'était pas dépeint, c'est sûrement là un clin d'œil de Jean de Meun au propre manteau de Faux Semblant et à l'entremêlement qu'il souhaite proposer de ces deux personnages. Papelardie incarnait déjà, alors hors du Verger, toute la malignité de l'hypocrisie. Armand Strubel atteste le rapprochement des deux figures à la lumière de la critique cléricale, non sans en relever les divergences : « l'enjeu n'est pas le même et la portée de la transgression n'a pas de commune mesure, entre le "vice" individuel (la fausse dévote insérée entre Vieillesse et Pauvreté) et

139 F. Pomel, *op. cit.*, p. 300.

140 *Ibid.*, p. 301.

141 G. W. Fenley, « Faus-Semblant, Fauvel, and Renart le Contrefait : A study in Kinship », *The Romanic Review*, n° XXIII, 1932, p. 323-331, ici p. 326. Nous citerons ses analyses en détails dans le chapitre dédié à la sphère religieuse p. 447-448.

la perversion sociale, voire ontologique (le faux moine)¹⁴² ». Surtout, l'hypocrisie n'est alors qu'un attribut de Papelardie. Elle ne peut donc que préfigurer le rôle tenu par Faux Semblant comme véritable appellatif de ce vice ainsi intégré au Verger de Déduit¹⁴³. Car telle est bien sûr la principale différence à noter quant à Papelardie : chez Guillaume de Lorris, la fausseté figurée sous ce « vis simple et piteus¹⁴⁴ » ne peut que se cantonner au Mur aux Images, ses fausses prières laissées inaudibles aux personnages de la Carole. Surtout, elle reste alors hors de la sphère du Verger du Déduit, sans aucun lien possible avec le dieu Amour¹⁴⁵. Elle offre un premier temps aux deux états successifs de l'hypocrisie intégrés dans le *Roman de la Rose*, une première réflexion autour de la dévotion prétendue, interdite d'accès au Verger qui symbolise l'univers courtois. On note déjà un important recours au lexique du paraître pour déterminer le vice de Papelardie, avec les références à son attitude par « dehors », à son « vis » ou les occurrences du verbe *sembler* qui qualifient autant son hypocrisie que son apparence sainte¹⁴⁶. Avec une ironie que son continuateur s'efforcera de cultiver bien plus encore, Guillaume de Lorris présente donc son hypocrisie selon l'apparence qui en est justement révélée. Il atteste le pouvoir signifiant des semblants, tout en le problématisant déjà au cœur de sa description des Images. Il définit sur cette base le nom de Papelardie en lien avec l'expression « en recelee », comme la rime « appelee-recelee » le signale¹⁴⁷. Celle-ci témoigne de la dynamique dissimulatrice qui vient déterminer Papelardie. Elle n'est certes alors vêtue d'aucun manteau, mais Guillaume de Lorris vient insister sur ses dehors trompeurs. Il souligne surtout ses mauvaises intentions, elle qui « soz ciel n'a male aventure / qu'ele ne pens en son corage¹⁴⁸ ». Son attitude sournoise se met au service de son souhait « de nul mal fere », qu'elle ne se prive jamais d'accomplir, à l'insu de ses victimes plus encore¹⁴⁹. Son attitude de « marmiteus¹⁵⁰ » condense ce jeu d'apparences manipulatrices.

142 A. Strubel, « De Faux-Semblant à Fauvel », *op. cit.*, p. 113-114.

143 *Ibid.*, p. 114.

144 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 414.

145 S. Keck, *op. cit.*, p. 264.

146 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 407-415.

147 *Ibid.*, v. 409-410.

148 *Ibid.*, v. 415-416.

149 *Ibid.*, v. 411-412.

150 *Ibid.*, v. 413.

Elle sert en effet avant tout à qualifier un état soucieux et préoccupé, comme c'est le cas dans la *Vie saint-Alexis*, parfait exemple de l'investissement émotionnel requis dans la vie spirituelle que véhicule cet adjectif¹⁵¹. Mais il peut aussi prendre un sens plus ambigu et suggestif, surtout dans cette expression de *faire le marmiteus* qui en vient à signifier le jeu hypocrite¹⁵². On rejoint ainsi l'ambivalence du terme *semblant*, plus encore du semblant émotionnel, seule voie d'accès à l'intériorité, *a fortiori* quand elle touche à la dévotion, infiniment intime. Guillaume de Lorris paraît insister sur la dimension seulement extérieure de cette tristesse affichée par Papelardie, en précisant encore qu'elle apparaît seulement *par dehors*. Pour souligner la fausseté de cette apparence, il la met aussitôt en opposition avec la réalité de son *corage*, selon un jeu on ne peut plus clair sur les émotions manifestées. La nuance est de taille, puisqu'à la sainteté de son apparence s'oppose la *male aventure* qui anime son cœur. Cette fausse affliction empreinte de sainteté répond parfaitement à la définition de la *papelardie* relevant de la religiosité affectée¹⁵³. La suite de la description de Papelardie continue à jouer sur les indices cultivés de sa dévotion. Comme pour mieux la dénoncer, Guillaume de Lorris insiste sur la fiabilité du portrait dressé sur le Mur des Images qui « mout la ressembloit / qui faite fu a sa semblance¹⁵⁴ ». Il étaye ainsi encore le lexique des apparences qui irrigue sa description. Il soutient un portrait fondé sur la « simple contenance » et la pauvreté affichée par Papelardie, « tout aussi com fame rendue¹⁵⁵ ». Le recours aux signes extérieurs de la dévotion se développe avec la présentation du « sautier » tenu par Papelardie, mais plus encore des « prieres saintes » qu'elle « mout se penoit » de faire¹⁵⁶. La dimension d'effort rejoue celle souvent convoquée pour qualifier la *garde* émotionnelle, dans un jeu de décalage explicite. Le jeu mené sur les conventions dévotionnelles est plus net encore pour conclure sa description. L'investissement émotionnel gagne en importance : non contente de simuler la tristesse ou la dévotion, Papelardie réfère toute manifestation de joie, au profit d'une concentration, toute apparente – la formule « par semblant » rompt avec certitude, et intérêt, avec ses prétendus efforts –, sur son souhait de « bones oeuvres

151 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 4 février 2017.

152 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 4 février 2017.

153 J. Batany, *op. cit.*, p. 118.

154 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 418-419.

155 *Ibid.*, v. 420-422.

156 *Ibid.*, v. 423-426.

faire¹⁵⁷ ». Bien sûr, son attention ne relève que du *semblant*, selon une rupture importante avec cette charité bien intentionnée qui est supposée animer les dévots. Comme pour mieux souligner cette dimension seulement apparente, une présentation de sa « heire » suit directement¹⁵⁸. L’empreinte religieuse que prend l’hypocrisie se fait plus claire encore ainsi, tout comme son ancrage affectif. La *heire* vient jouer de l’esprit de mortification feint par Papelardie, fondé sur l’affliction qui l’anime¹⁵⁹. Dans cette même logique, on dépeint ensuite l’aspect de Papelardie et les impressions qu’il offre de son investissement spirituel. Amaigrie, elle « sembloit de jeuner estre lasse » jusqu’à en apparaître « pale et morte¹⁶⁰ ». La ruse sous-entendue dans cette description est immanquable à cette allusion du cheval de l’Apocalypse, lui aussi caractérisé par sa pâleur morbide¹⁶¹. Si le vice que Papelardie incarne n’était pas assez clair, Guillaume de Lorris conclut sur la tromperie qu’elle induit en se concentrant, bien davantage que sur les ressorts spirituels de son existence, sur des considérations purement mondaines, selon une critique portée par « l’evangile » même : le « los par mi la vile » et la recherche de la « vaine gloire¹⁶² ». On retrouvera chez Faux Semblant, et plus encore, de manière logique, chez Abstinence Contrainte, ces contradictions entre les apparences dévotes et la recherche des honneurs. Ce portrait inspire sans aucun doute celui que Jean de Meun dressera de ces héros atypiques. Le *Roman de la Rose* offre ainsi deux états successifs de l’hypocrisie, dont Jean de Meun se joue pour mieux dénoncer le propre vice de Faux Semblant en écho à celui, clairement mis en lumière, de Papelardie. Exclue du Verger, elle ne peut porter atteinte au système amoureux mis en scène au gré des rencontres de l’Amant, au contraire de son homologue Faux Semblant. Nous aurons bien sûr à cœur de nuancer ce parallèle établi entre les deux grandes figures de l’hypocrisie, mais il nous semblait intéressant à souligner pour dévoiler la place occupée par Faux Semblant dans une réflexion globale sur la fausseté religieuse.

157 *Ibid.*, v. 427-429. Notons par ailleurs le parallèle avec la description donnée de la figure de Tristesse qui était présentée « a duel faire ententive ».

158 *Ibid.*, v. 430.

159 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée 5 septembre 2020.

160 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 431-433.

161 On la retrouvera d’ailleurs dans la description d’Abstinence Contrainte : *ibid.*, v. 12 069-12 076, cité p. 272.

162 *Ibid.*, v. 437-440.

Le faux moine insiste en effet sur le danger de la dévotion feinte tout au long de la présentation qu'il accepte de donner au dieu Amour. Son adresse se veut néanmoins d'emblée plus générale et prend une valeur proclamatrice qui signale l'importance de sa prise de parole comme un véritable discours de sagesse. Il revêt pour cela les habits du satiriste pour dénoncer ceux des religieux, au potentiel trompeur bien plus menaçant que l'habit séculier :

« Baron, entendez ma sentence !
 Qui faus samblant vorra connoistre
 Si le quiere au siecle ou en cloistre.
 Nul lieu fors en ces .ii. ne mains
 Mais en l'un plus, en l'autre mains.
 Briement, je me vois osteler
 La ou je me puis mieus celer,
 S'est la celee plus seüre
 Souz la plus simple vesteüre.
 Religieus sont mout couvert,
 Seculier sont plus a ouvert.
 Si ne vueill je mie blamer
 Religion ne diffamer
 En quel qu'abit que l'en la truisse ;
 Ja religion, que je puisse,
 Humble et loial ne blamerai,
 Nepourquant ja ne l'amerai¹⁶³. »

Entamant sa longue tirade d'autodéfinition, Faux Semblant commence par identifier les lieux qui lui sont le plus propices, les cloîtres bien davantage que le siècle. Les jeux de rimes sont révélateurs de l'association effectuée par Faux Semblant entre le cloître et son hypocrisie : c'est *en cloistre* que l'on semble pouvoir mieux le *connoistre*, son choix du lieu où il veut *osteler* se comprend selon sa possibilité de s'y *celer*, et celui de son habit avec la sécurité de son camouflage. Surtout, ces jeux de rime permettent de cristalliser l'opposition entre religieux et séculiers selon leur degré de couverture. Faux Semblant se prête ainsi à une dénonciation générale de l'hypocrisie religieuse. On retrouve dans ce sens l'idée de la simplicité de l'apparence que cultivait Papelardie dans cette optique trompeuse¹⁶⁴. Elle devient ici le moteur de Faux Semblant, le premier des critères qu'il

163 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 010-11 026.

164 Pour rappel : *ibid.*, v. 407-417, cité p. 257.

accepte d'exposer à l'ensemble des barons d'Amour, pour mieux révéler déjà la portée de sa condamnation, mais aussi le lien tissé avec l'Image de Guillaume de Lorris. Il précise d'ailleurs qu'il ne vise aucun habit en particulier, quelle que soit la portée de ses critiques orientées vers les Frères Mendiants dans la suite de son discours. Comme en annonce de l'apologie à laquelle se livrera Jean de Meun, Faux Semblant prend la peine de justifier qu'il ne blâme pas la religion en soi. C'est sur cette base qu'il porte sa condamnation des « faus religieux¹⁶⁵ ». Selon une tradition critique bien établie, chez les Cisterciens en particulier, Faux Semblant oppose la vraie religion au culte des apparences¹⁶⁶. C'est la rupture entre ceux « qui l'abit en veulent vestir / et ne veulent leur cuer mestir » qui anime l'accusation « des felons, des malicieus » que sont les faux religieux¹⁶⁷. Faux Semblant la met en exergue par l'opposition des verbes *vestir* et *mestir*, à la rime. La reprise du verbe *vouloir* rythme encore cette opposition. Ainsi, toute la critique, et la pratique, de Faux Semblant se fonde sur le jeu émotionnel prêté aux faux religieux qui se contentent de *vestir*, sans *mestir leur cuer*. Il détermine sur cette base la véritable pratique religieuse, fondée sur une autre opposition entre les tendances à « orgueill ensivre » ou à « humblement vivre¹⁶⁸ ». Avec l'ironie qui lui est propre, Faux Semblant dénigre ces véritables religieux, avec lesquels il ne pourrait rester que par ruse¹⁶⁹. Selon cette sincérité paradoxale qui le caractérise, il expose l'essence de sa nature trompeuse basée sur un habit revêtu seulement par feintise¹⁷⁰. Il confesse son usage détourné de l'habit religieux, lui qui ne peut se résoudre à ce que « de [s]on propos ississe, / quelque chiere qu'[il] y feïsse¹⁷¹ ». Il instaure ainsi une nouvelle nuance, qui lui sera chère, entre l'apparence et la parole ou, plus encore, les actes. Faux Semblant renoue ici avec l'enjeu de son exposé au dieu Amour pour préciser avec qui il réside réellement, bien loin des religieux dont il ne peut s'approcher que par feintise : « les orgueilleus¹⁷² ». Faux Semblant s'accorde ainsi au premier et plus grand

165 *Ibid.*, v. 11 027.

166 C. J. Mews, *op. cit.*, p. 130.

167 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 028-11 030.

168 *Ibid.*, v. 11 033-11 034.

169 *Ibid.*, v. 11 035-11 036.

170 *Ibid.*, v. 11 037-11 040.

171 *Ibid.*, v. 11 042-11 043.

172 *Ibid.*, v. 11 044.

des vices pour mieux dévoiler sa fausseté et le mal qu'il véhicule. Dans cette volonté de joindre tous les vices sous son manteau d'hypocrite, il y associe encore l'astuce des « artilleus » et surtout la vanité de ceux qui « mondaines honnors couvoient¹⁷³ », un péché condamné avec emphase chez les Frères, et chez les Frères Mendiants en particulier. Faux Semblant se définit ainsi à l'exact opposé exact de la religion qu'il détermine selon l'humilité et la miséricorde. De manière intéressante, le qualificatif de « piteus¹⁷⁴ » employé pour qualifier les religieux apparaissait également dans le portrait de Papeardie, dont Faux Semblant se rapproche par ce double épithète de *simple* et de *piteus* qui servait à décrire son apparence¹⁷⁵. Tout comme l'Image cantonnée à l'extérieur du Verger, Faux Semblant ne recourt qu'aux signes extérieurs de la dévotion. Sa critique des vices infiltrés dans l'Église n'en est que plus claire. Leurs objectifs de « couvoite[r] » et « exploite[r] » illustrent l'abus dont ils sont accusés¹⁷⁶. Surtout, et la condamnation se concentre ainsi sans aucun doute vers les Frères Mendiants, il leur reproche de « se f[aire] povre¹⁷⁷ ». Là semble résider le cœur de leur péché, tel que la rime entre la « povreté [qu'ils] preeschent » et « les granz richesses [qu'ils] peeschent » le révèle en dénonçant l'hypocrisie de leurs recommandations¹⁷⁸. Faux Semblant fait alors allusion à leur droit, si contesté dans la querelle universitaire, au prêche. Il renforce cette impression d'excès par une anaphore de *et* pour qualifier le contraste entre la pauvreté prétendue et le goût des « bons morsiaus » et des « vins precieus¹⁷⁹ ». Tel est l'argument, et, nous le verrons, la leçon essentielle de Faux Semblant : la vraie religion doit s'afficher dans les actes davantage que sur l'habit :

« Mais en quelque lieu que je viengne,
 Ne comment que je m'i contiengne,
 Nient plus fors barat n'i chaz.
 Aussi com dant Tyberz li chaz
 N'entent qu'a soriz et a raz,
 N'entent je a riens fors a baraz.

173 *Ibid.*, v. 11 045-11 046.

174 *Ibid.*, v. 11 031.

175 Pour rappel : *ibid.*, v. 407-417, cité p. 257.

176 *Ibid.*, v. 11 046-11 047.

177 *Ibid.*, v. 11 048.

178 *Ibid.*, v. 11 051-11 052.

179 *Ibid.*, v. 11 049-11 050.

Ne ja certes pour mon habit
 Ne savrez o quel gent j'abit ;
 Non ferez vous voir as paroles,
 Ja tant n'ierent simples ne moles.
 Les oeuvres regarder devez,
 Si vous n'avez les ieulz crevez,
 Car s'il font el que il ne dient,
 Certainement il vous conchient,
 Quelconques robes que il aient,
 De quelconques estat qu'il soient,
 Soit clers soit lais, soit hons soit fame,
 Sire, serjanz, baiasse ou dame¹⁸⁰. »

Il clôture ce premier volet de sa réponse à Amour en revenant à sa question première : le lieu où il réside. Il s'en sert pour rapprocher ce lieu et sa contenance, tous deux dépeints comme trompeurs. Faux Semblant se compare sur cette base au personnage de Tibert le Chat du *Roman de Renart*, avec lequel il aime jouer pour mieux dévoiler la fausseté qui le caractérise. Il se contente ici de rapprocher l'obsession du chat pour les rats et les souris avec la sienne pour le *baraz*. Le parallélisme *n'entent* témoigne, dans cette concentration qu'elle présente sur les appétits du chat, de la déconsidération du *baraz* de Faux Semblant, qui touche au bas-ventre et à cet entremêlement de vices déjà évoqué. Mais nous avons aussi pu noter que Tibert servait de symbole à une attention excessive sur les signes extérieurs¹⁸¹. La référence paraît intéressante au moment de conclure ce premier temps de l'aveu que Faux Semblant offre de la fausseté de son *semblant*. Il affirme la non-fiabilité de son habit, de son lieu de vie comme de ses paroles, dans une dénonciation globale de l'hypocrisie. Tout comme il s'est attardé à dénoncer la bonne impression que peuvent offrir l'habit religieux comme le cloître, il veille à prémunir contre les paroles, aussi simples et douces soient-elles. La collusion du *voir* et des *paroles* met en exergue le danger de prendre les mots à la lettre. Faux Semblant l'assène sans ambages : ce sont les *oeuvres* qu'il faut regarder. Dans un nouveau jeu d'annonce, teinté d'ironie, il souligne d'ailleurs qu'il faut être aveugle pour manquer à cette recommandation. La rime entre le verbe *devoir* et les yeux *crevés* qu'il faut avoir pour ne pas le faire le met en lumière. Faux Semblant livre sur cette base la

180 *Ibid.*, v. 11 069-11 086.

181 Pour rappel : J. Batany, *op. cit.*, p. 120, cité p. 239.

conclusion de sa réflexion : peu importe le lieu ou l'habit, le statut ou même le genre, celui qui n'est pas fidèle, dans ses actes, à ses paroles est animé d'intentions trompeuses. Il révèle le potentiel trompeur de l'ensemble des signes, physiques ou langagiers, qui comportent le risque de rompre la concordance impérative entre extérieur et intérieur. Cette menace se veut plus forte encore dans la sphère religieuse, en regard de l'exemplarité supposée des Frères, directeurs de pensée attitrés, avec tout le débat que cela peut provoquer. Dans son investissement dans la querelle universitaire, Jean de Meun y fait d'ailleurs écho en rendant Faux Semblant porte-parole de la dénonciation portée à l'encontre des Ordres Mendians qui comptent parmi leurs privilèges, condamnés par Guillaume de Saint-Amour, le droit de « confesser et assoudre¹⁸² ». La rime entre le fait de « cheoir dedenz [s]es pieges » et « [s]es privileges¹⁸³ » atteste l'inscription de Faux Semblant dans la querelle : il associe directement sa tromperie et ses privilèges, à raison au vu du sort subi par Malebouche. Mais la portée critique de Faux Semblant dépasse ce seul privilège, la conclusion du passage précédent l'illustre : peu importe la robe, si les actes ne concordent avec les dires, la tromperie est indubitable. Il l'assène, la robe n'offre aucune garantie :

« Bon cuer fait la pensee bonne ;
 La robe n'i tost ne ne donne ;
 Et la bonne pensee l'oeuvre,
 Qui la religion descoevre.
 Illuec gist la religion
 Selonc la droite entencion¹⁸⁴. »

Bien au contraire de la *robe*, c'est l'*oeuvre* qui se fait l'indice de la *pensee bonne*. C'est même elle qui permet de découvrir la religion, comme la proposition relative, et le jeu de rimes, le révèlent. La répétition de cette *pensee bonne* ainsi issue du *bon cuer* porte l'emphase sur la pureté des intentions, et des émotions, affirmée en fin de passage. La religion est affaire de *droite entencion*. La dénonciation des attitudes mystificatrices s'oriente ainsi avant tout dans une dynamique religieuse. Jean de Meun s'inscrit en ceci dans une tradition critique bien établie, développée déjà chez Jean

182 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 3 de l'interpolation.

183 *Ibid.*, v. 1-2.

184 *Ibid.*, v. 11 121-11 126.

de Salisbury, de l'hypocrisie condamnée comme un travers religieux¹⁸⁵. C'est sûrement dans ce sens que peut se comprendre l'association de Faux Semblant avec Abstinence Contrainte, autre vice d'Église¹⁸⁶. Bien sûr, ils se retrouvent également dans la personnification qu'ils offrent des abus des apparences. Ils se combinent ainsi à merveille dans la dénonciation voulue par Jean de Meun du règne des apparences qui subvertit l'investissement émotionnel indispensable à la pratique dévotionnelle :

Si Faux Semblant se présente dans l'habit de pauvreté, son amie, Attenance (Abstinence) Contrainte se présente comme le visage de la chasteté hypocrite, dans la robe d'une béguine. Dans un milieu saturé d'idéaux religieux, Jean de Meun se moque de l'importance accordée aux formes externes de la religion et s'attache à dénoncer l'hypocrisie que permet cette valorisation des apparences¹⁸⁷.

On voit combien le personnage de Faux Semblant dépasse la seule question des privilèges des Ordres Mendiants. Il vise une remise en question fondamentale de l'adéquation entre extérieur et intérieur, bien révélée par l'adage *l'habit ne pas fait le moine*.

*L'HABIT FAIT OU NE FAIT PAS LE MOINE : RÉFLEXIONS
AUTOUR DU SEMBLANT DÉVOTIONNEL*

Faux Semblant dédie une bonne part de son discours à condamner l'artifice et le vice de l'argument *l'habit fait le moine*¹⁸⁸. La formule semble porter l'ensemble de son raisonnement. Il s'inscrit ainsi dans une réflexion importante développée au Moyen Âge à ce sujet. Innocent III serait à l'origine de son développement. Il diffuse dans ce cadre un *exemplum* du VII^e siècle d'origine arabe, qu'il reprend dans son *De Miseria condicionis humane*, d'un philosophe, refusé à la cour en habit misérable, mais accepté aussitôt quand il se présente en habits somptueux, qui baise son habit pour vanter cette source d'honneur plus grande que la vertu elle-même¹⁸⁹. C'est ensuite sous Grégoire IX que l'expression de *prendre*

185 P. F. Dembowski, *op. cit.*, p. 45.

186 *Ibid.*, p. 46.

187 C. J. Mews, *op. cit.*, p. 131.

188 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 062, cité p. 253.

189 Lothaire de Segni, *De Miseria condicionis humane*, II, 39, cité par Peter Von Moos : P. von Moos, « Le vêtement identificateur. L'habit fait-il ou ne pas-il pas le moine ? », dans *Le corps et sa parure*, Florence, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 41-60, ici p. 41-42.

l'habit prend son sens le plus connu, lié à l'entrée, au transfert ou à la sortie d'un couvent¹⁹⁰. Cette identification du moine par l'habit suscite néanmoins d'emblée la réflexion, par exemple chez saint Bernard¹⁹¹. Ainsi, la critique des dérives qui peuvent en découler apparaît aussitôt. On retrouve déjà la condamnation de la tromperie de l'habit dans le *De hypocritis* du satiriste carolingien Theodolphus¹⁹². C'est ainsi que la dénonciation de l'hypocrisie se concentre sur l'habit¹⁹³, selon une tendance à laquelle Faux Semblant offre un éclat particulier. Aelred de Rievaulx contribue à la dénonciation de la duplicité de l'habit religieux : « *Forsitan enim sub habitu religionis uentrem colunt ; sub tunica paenitentium, ad mundiales glorias et honores anhelant*¹⁹⁴ ». Faux Semblant s'inscrit dans la même ligne critique en opposant la fiabilité supposée de l'habit religieux au vice de vanité. Il s'évertue ainsi à redéfinir l'adage *L'habit fait le moine*, dans une mise en lumière obsessionnelle de la non-fiabilité des apparences. Cette dénonciation se construit au cœur de sa critique des Ordres Mendiants, et plus largement de l'hypocrisie religieuse, mais la dépasse par l'ampleur des questions qu'elle suscite :

*Hiding his motives behind his holy garb, Faux Semblant's "habiz" illustrates the admittedly banal danger associated with the notion of habitus: the possibility of disguising bad motives behind the clothing, gestures and comportment associated with a particular social group. He warns, "la robe ne fet pas le moine" (11,028). But, more importantly for the present analysis, the character illustrates very precisely how habitus develops—how emotions and sexuality are acquired*¹⁹⁵.

Tracy Adams atteste l'importance des émotions dans le développement de l'*habitus* et l'entremêlement de l'investissement affectif et des signes requis dans ce contexte. Faux Semblant éclate cependant cette association, dans le cadre sexuel et amoureux comme dans le cadre religieux

190 *Ibid.*, p. 42.

191 « Aut si idoneum crediderunt ob habitum religionis, quod induor, in habitu species est sanctitatis, non sanctitas ». Bernard de Clairvaux, *Epistolae* 449, dans *Sancti Bernardi Opera*, éd. J. Leclercq, Rome, Éditions cisterciennes, 1957-1977, t. VIII, p. 426, cité par Constant J. Mews : C. J. Mews, *op. cit.*, p. 130.

192 F. Amory, *op. cit.*, p. 30-31.

193 Pour rappel : *ibid.*, p. 37, cité p. 231.

194 Aelred de Rievaulx, *Compendium speculi caritatis*, 6, éd. A. Hoste et C. Talbot, Turnhout, Brepols, 1971, p. 182, cité par Constant J. Mews : C. J. Mews, *op. cit.*, p. 130.

195 T. Adams, « Faux Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *Exemplaria*, n° 23/2, 2011, p. 171-193, ici p. 179.

d'ailleurs. Ainsi, bien loin d'associer l'habit à l'état religieux, il le lie à la tromperie :

« Mais je qui vest ma simple robe,
 Lobanz lobez et lobeours,
 Robe robez et robeours.
 Par ma lobe entasse et amasse
 Grant tresor en tas et en masse,
 Qui ne puet pour riens affonder ;
 Car se j'en faz palais fonder
 Et acomplis touz mes deliz,
 De compaignies et de liz,
 De tables plaines d'entremais
 – Car ne vueill autre vie mais –
 Recroist mes argenz et mes ors,
 Car ainz que soit vuiz mes tresors,
 Deniers me viennent a resours¹⁹⁶. »

Dans un jeu subtil de sonorités, paronomases, allitérations et assonances, caractéristique de la veine satiriste pour porter l'*indignatio*, Faux Semblant entremêle la *robe* et la *lobe*. De la *robe*, une fois encore qualifiée de *simple*, il passe à la *lobe* qui lui permet d'amasser richesses et honneurs. Il joue ainsi avec l'ensemble de la tradition critique des vices du clergé. Il s'approprie les indices d'investissement personnel de la figure thymique du satiriste en portant son discours à la première personne du singulier, avec tout l'intérêt qu'il soit tenu par un personnage lui-même hypocrite. Faux Semblant complique la donne en dénonçant sa propre hypocrisie par ce jeu de masques qu'il met en scène. Pareille construction atteste la richesse de son discours déjà dans ce seul cadre religieux. La rupture entre apparence et état est formelle : les *robeours* ne peuvent rimer qu'avec les *lobeours*. On retrouve ainsi tout à fait l'esprit critique d'Aelred de Rievaulx¹⁹⁷. Le vice de la ruse est bien souligné, par un jeu d'homophonie et de parallèle syntaxique sur le *grant tresor* que la *lobe* permet d'*amasser en masse*. Comme souvent, Faux Semblant

196 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 554-11 567.

197 Pour rappel : Aelred de Rievaulx, *op. cit.*, cité p. 266. Le lien perceptible entre ses réflexions et celles de Jean de Meun a été mis en lumière par Damien Boquet d'ailleurs : D. Boquet, « Jean de Meun et Aelred de Rievaulx : une amitié textuelle », dans *Les écoles de pensée du XI^e siècle et la littérature romane (Oc et Oïl)*, dir. V. Fasseur et J.-R. Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 301-311.

s'attarde sur l'ensemble des richesses et divertissements auxquels son hypocrisie lui ouvre la voie. Pas un des plaisirs mondains ne semble omis de la liste qu'il dresse. On perçoit une fois encore la critique de l'hypocrisie religieuse bien sûr, mais aussi sa concentration sur l'habit. Faux Semblant se construit ainsi dans le cadre d'une véritable dénonciation de la fiabilité des signes et démontre le pouvoir de communication de l'habit lui aussi dans ce contexte. Sa révélation est à la hauteur de sa propre maîtrise du signe vestimentaire, rendue éclatante dans sa ruse à l'encontre de Malebouche. Il fait preuve d'autant de savoir-faire quant à la manipulation des apparences qu'à celle du langage¹⁹⁸, dans un entremêlement complet des moyens de communication tous dénoncés pour leur potentiel fallacieux. Il dramatise ainsi l'impératif de stabilité sociale à laquelle le vêtement contribue et incarne la crainte que provoque l'hypocrisie vestimentaire¹⁹⁹. Le pouvoir de la visibilité est clair au gré de son intervention, tout comme ses dérives dans cette critique de l'hypocrisie religieuse : « s'il font oeuvres qui bonnes soient, / c'est pour ce que les genz les voient²⁰⁰ ». Si sa dénonciation se cristallise autour de l'adage *l'habit fait le moine*, elle déborde de la question de la robe monastique pour envisager tous les aspects de la manipulation de la dévotion. Même les *oeuvres*, dont Faux Semblant vante souvent la fiabilité par contraste avec celle des mots ou des apparences, peuvent s'investir dans une logique uniquement extérieure et frauduleuse. Mais plus que tout, il y revient de manière plus affirmée, les *robes* ne peuvent rimer qu'avec les *lobes*. C'est dans les *faiz* qu'il faut chercher la connaissance, quelles que soient les précautions dont il les entourait juste auparavant :

« Ja ne les connistrez as robes,
Les faus traïstres plains de lobes :
Leur faiz vous estuet regarder
Se vous voulez d'euls bien garder²⁰¹. »

Toute la stratégie de défense que Faux Semblant délivre contre les hypocrites repose sur l'observation des faits, la rime *regarder-garder*

198 S.-G. Heller, *op. cit.*, p. 330.

199 *Ibid.*, p. 331.

200 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 627-11 628.

201 *Ibid.*, v. 11 791-11 794.

en témoigne. L'obsession des apparences transparaît, tout comme la difficulté de les décoder correctement. Quant à la dénonciation de la fausseté des habits, elle est explicite. Elle sert même à déterminer la trahison, mise en exergue au gré d'une véritable accumulation des indices trompeurs : la fausseté, la trahison, la *lobe*, le tout coordonné à cette robe décidément non fiable. Cette manipulation généralisée des signes émotionnels induit une véritable réflexion, davantage que sur l'habit, sur l'identité elle-même. Susan Stakel insistait sur l'importance prise par l'habit dans le portrait identitaire dressé par Faux Semblant, l'un comme l'autre se voyant contaminés par la tromperie qu'il instille tout au long de son discours²⁰². Toute l'intervention de Faux Semblant repose sur cette association : en acceptant de s'autodéfinir, il se concentre sur ses apparences, trompeuses, mais déterminantes pour la présentation qu'il livre. Il démontre ainsi la place réservée aux apparences dans le processus cognitif et identificatoire. Il induit surtout une réflexion importante sur la concordance obsédante entre intérieur et extérieur, de manière exemplaire dans l'opposition qu'il met en exergue entre la blancheur de son habit et la noirceur de son cœur²⁰³.

L'importance qu'il accorde à la condamnation de l'hypocrisie religieuse paraît plus grande encore dans le contexte dans lequel il l'inscrit. C'est en écho à une tradition critique bien établie qu'il la développe, en témoignent ces références répétées à la fiabilité de l'habit ou ces indices rhétoriques déployés sur le modèle des satiristes. Faux Semblant fait preuve d'un grand respect à l'égard du réseau critique sur lequel il fonde son argumentaire. Il s'agit de l'un des nombreux paradoxes de son discours : déterminé par sa fausseté, il se révèle néanmoins d'une grande justesse. Il veille à rester conforme à la pensée dominante qu'il instille au gré de son intervention. On a ainsi pu noter l'exactitude de ses remarques exégétiques, surprenantes chez un personnage aussi sulfureux²⁰⁴. L'argumentation qu'il déploie contre les hypocrites en vient par exemple à trouver appui sur une réflexion de « saint Machi / – c'est a savoir l'evangelistre – / el vintetroisiesme chapistre²⁰⁵ ». De manière intéressante, les références auxquelles il

202 S. Stakel, *op. cit.*, p. 52-53.

203 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 017, cité p. 306.

204 K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* », *op. cit.*, p. 8.

205 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 606-11 608.

recourt servent à développer les conseils dispensés « pour les felons aperçoivre²⁰⁶ ». Elles confèrent une force décisive à cette argumentation déployée tout au long de son discours. Il cite et commente avec justesse le texte biblique, autorité incontournable ainsi mise au service de sa critique des apparences trompeuses et, en particulier, de la foi seulement ostentatoire des hypocrites. Une fois de plus, Faux Semblant veille à mettre en exergue toute la difficulté de discerner la tromperie, au gré de la première rime entre *aperçoivre* et sa critique de la tendance des hypocrites à « deçoivre²⁰⁷ ». Mais c'est sa citation qui s'avère la plus marquante dans ce discours, qui vise à l'inscrire directement dans le sillage de saint Matthieu. La tendance exégétique se prête ainsi également aux attaques de Faux Semblant, selon un paradoxe digne d'intérêt chez cette incarnation de la tromperie. Il exploite de manière tout aussi appropriée le réseau référentiel religieux par le biais de l'image du loup en habit de mouton, qu'il tire également de l'évangile selon Matthieu (7:15). Lieu commun des homélies patristiques, l'association des hypocrites aux loups se trouve par exemple chez saint Augustin qui contribue à sa diffusion²⁰⁸. Elle permet de cristalliser la dénonciation de la pureté prétendue des faux prophètes et sert dès lors de base à l'attaque livrée contre l'hypocrisie du clergé²⁰⁹. Elle se mêle ainsi à l'univers renardien convoqué pour mettre en lumière les dangers de la tromperie de l'habit religieux :

« Qui de la toison dant Belin
 En lieu de mantiau sebelin
 Sire Ysangrin affubleroit,
 Le leu, qui mouton sambleroit,
 Pour c'o les berbiz demorast,
 Cuidiez vous qu'il nes devorast ?
 Ja de leur sanc mains ne bevroit,
 Mais plus tost les en decevroit,
 Car puis qu'els ne le connistroient,
 S'il vouloit fuir, els le sivroient²¹⁰. »

206 *Ibid.*, v. 11 603.

207 *Ibid.*, v. 11 604.

208 Saint Augustin, *Sermon sur la Montagne*, II, XII, 41, cité par Frederic Amory : F. Amory, *op. cit.*, p. 17.

209 J. Morton, « Wolves in human skin : questions of animal appetite in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *The Modern Language Review*, n° 105/4, 2010, p. 976-997, ici p. 979-982.

210 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 127-11 136.

L'analogie avec les personnages du *Roman de Renart* démontre à la fois le vice et la popularité de l'image de saint Matthieu. Le rapprochement de l'apparence de Bélin avec un manteau de zibeline révèle les ambitions malintentionnées du loup qui s'en affublerait. La conjugaison des références bibliques et littéraires permet une mise en lumière efficace du vice de l'hypocrisie et de son omniprésence. La figure du loup offre un exemple révélateur de la menace de ces apparences trompeuses et du vice qu'elles peuvent dissimuler. Bien davantage, elle permet de personnifier tous les excès. Elle mêle au vice d'hypocrisie celui de la bestialité des appétits humains²¹¹, le loup étant un symbole bien connu de l'envie et de la voracité²¹². L'image connaît un certain succès au Moyen Âge, avec notamment un poème satirique du XI^e siècle consacré au loup qui feint la conversion par sa tonsure et son habit de mouton, puis l'*Ysengrimus*, exemple marquant de cette tradition²¹³. Faux Semblant démontre à ce niveau également son inscription dans un réseau critique bien identifiable, avec lequel il joue avec aisance pour donner plus de force à sa critique.

L'univers biblique qui irrigue son discours se retrouve aussi dans les références apocalyptiques qui contribuent à la définition de Faux Semblant. Il s'associe de manière frappante à l'Antéchrist :

« Je sui des vallez antecrist,
Des larrons dont il est escrist
Qu'il ont habit de sainteé
Et vivent en tel fainteé.
Dehors semblons aigniaus pitables
Dedenz sommes leus ravissables ;
Si avironnons mer et terre :
A tout le monde avons pris guerre
Et volons du tout ordener
Quel vie l'en i doit mener²¹⁴. »

Faux Semblant recourt encore à l'image du loup, dans une belle démonstration de son succès pour révéler le danger des apparences. Mais c'est bien sûr l'association à l'Antéchrist dont est dite enceinte Abstinence

211 J. Morton, « Wolves in human skin », *op. cit.*, p. 986.

212 Selon les modèles bibliques du livre d'Ézéchiel (22:27) ou de celui de Sophonie (3:3) où son opposition au mouton prend forme, comme le rappelle Jonathan Morton : *ibid.*, p. 978.

213 *Ibid.*, p. 979.

214 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717-11 726.

Contrainte qui constitue l'argument le plus éclatant de la menace de Faux Semblant. Pour mettre en lumière toute l'ampleur de sa fausseté, Jean de Meun va jusqu'à prêter à son personnage la parenté de l'Antéchrist. Il démontre ainsi à la fois la parfaite maîtrise exégétique du faux moine et sa tendance trompeuse. Il offre ce faisant une nouvelle allusion indubitable aux critiques anti-fraternalistes. Les Frères Mendiants et les Béguines symbolisent en effet, selon les dénonciations de Guillaume de Saint-Amour, les signes annonciateurs de la venue de l'Antéchrist²¹⁵. Les références de Faux Semblant au souhait de tout *ordener* s'inscrivent dans cette ligne critique, en allusion à l'interférence que les maîtres de l'Université voient dans la pratique de la confession par les Frères Mendiants. Mais plus largement, la figure de l'Antéchrist véhicule une dénonciation remarquable de l'hypocrisie ecclésiastique. Saint Augustin contribue à la diffusion de cette critique des hypocrites qui prétendent servir le Christ par leurs paroles seules plutôt que par leurs actes²¹⁶. On a pu noter combien Faux Semblant aimait recourir à cet argument. Loin d'une véritable application des préceptes religieux, la *sainteté* ne rime plus qu'avec la *fainteé*, l'habit s'opposant de manière révélatrice à la vie.

Toute la description de Faux Semblant se conforme à cet univers, lui qui se montre tricheur, menteur et même meurtrier. Sa rencontre avec Malebouche témoigne elle aussi de cette inspiration apocalyptique. Le portrait d'Abstinence Contrainte joue également de cette influence, l'insistance sur sa pâleur la rapproche de manière explicite de « la puste lisse, / le cheval de l'apocalisse²¹⁷ ». Abstinence Contrainte prend donc le chemin de son pèlerinage prétendu qui les mène à la porte de Malebouche vêtue « comme beguine²¹⁸ », drapée d'une « robe cameline²¹⁹ » et du « blanc drap » qui lui couvre le visage²²⁰. Elle témoigne à son tour de l'inscription dans la critique des Ordres Mendiants, souvent associée à celle des Béguines qui connaissent aussi tout à la fois un succès et une condamnation importants à cette époque. Sa description se clôture sur ses traits physiques et surtout sur sa pâleur. À trois reprises, cet élément

215 R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 619.

216 *Ibid.*, p. 621.

217 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 069-12 076.

218 *Ibid.*, v. 12 050.

219 *Ibid.*, v. 12 049.

220 *Ibid.*, v. 12 052.

distinctif du dernier cheval de l'Apocalypse est souligné. Symbolisé par Fraude et Hypocrisie, il représente le passé immédiat au moment de la fin des temps²²¹. La compagne de Faux Semblant contribue ainsi par ses propres attributs au tableau qu'ils offrent des vices de l'Église et à leur dénonciation comme indices de l'imminence de l'Apocalypse. Fils d'Hypocrisie, futur père de l'Antéchrist, Faux Semblant incarne la menace de l'effondrement du monde directement associée à la fausse apparence de sainteté. La description du départ des deux envoyés d'Amour pour vaincre Malebouche est révélatrice de la dénonciation de la manipulation des signes émotionnels religieux :

Or vous dirai la contenance
 De faus samblant et d'astinance
 Qui contre male bouche vindrent :
 Entr'euls un parlement tindrent,
 Comment contenir se devoient,
 Ou se connoistre se feroient
 Ou s'il iroient desguisé.
 Si ont par acort devisé
 Qu'il s'en ironent en tapinage
 Ausi comme en pelerinage,
 Com bonne gent piteuse et sainte²²².

Au moment d'entamer le récit de leur mission meurtrière, la narration s'arrête sur un nouveau tableau de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte. C'est à leur apparence même qu'elle se consacre, comme pour révéler son importance que Malebouche ne prendra pas la peine de déchiffrer. Dans ce contexte, la compagne de Faux Semblant est qualifiée seulement d'Abstinence, sans précision de sa nature contrainte. La rime produite est significative de la nature seulement apparente de ces personnages. Leur seule stratégie repose d'ailleurs sur l'apparence qu'ils vont offrir à Malebouche pour mieux le tromper, comme en témoigne la reprise du champ lexical de la *contenance*. Sa portée fallacieuse est également démontrée au gré de l'alternative proposée : se faire connaître ou se déguiser. L'apparence ne peut donc mener à la connaissance, le lien entre intérieur et extérieur se voyant définitivement rompu. Selon cette ambiguïté propre à tout l'épisode de Faux Semblant, il se trouve

221 R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 612.

222 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12037-12047.

aussi valorisé du même mouvement, l'absence de déguisement pour le déformer signifiant la connaissance. La ruse est mise en exergue par leur décision de partir *en tapinage*. Elle se fonde sur une apparence non seulement fausse, mais faussement pieuse, puisque c'est en pseudo-pèlerinage qu'ils prennent la route. Trois adjectifs servent à qualifier les *bonnes gens* qu'ils cherchent à imiter, comme pour mieux souligner le contraste avec les deux comparses. La rime de l'expression *en tapinage* avec le *pèlerinage* révèle la déformation des pratiques dévotionnelles. Le choix de ce déguisement s'inscrit dans la mise en lumière des vices que peut receler l'habit religieux. Quant à la formule *ausi comme*, elle pourrait résumer à elle seule l'art de Faux Semblant en cet instant crucial de ses aventures²²³. Tout autant qu'Abstinence Contrainte, Faux Semblant veille d'ailleurs à assurer sa ruse par une apparence dévote, « vestuz [d]es dras frere Soier²²⁴ ». Réapparaît la formule « aussi com », presque ironique ici quand elle sert à qualifier l'essai de cette tenue de Frère²²⁵. Selon le portrait qu'il dressait au dieu Amour, Faux Semblant ne paraît pas à son coup d'essai d'un tel habillement. Le reste de sa description s'attarde sur la mine qu'il laisse paraître. Jean de Meun démontre ainsi toute l'importance qu'il accorde aux signes émotionnels. Faux Semblant affiche une « chiere [...] simple » et « douce et paisible²²⁶ », supposée refléter l'état émotionnel religieux apaisé. À l'instar d'Abstinence Contrainte décrite pour sa pâleur, Faux Semblant est dépeint en vertu de la simplicité de toute son attitude, lui qui « a pié s'en va sans escuier²²⁷ ». Sa description évoque ainsi celle de Papelardie qui ouvrait le volet critique de l'hypocrisie religieuse du *Roman de la Rose*. La simplicité figurait au premier rang de ses attributs, tout comme la pâleur d'ailleurs, dans une belle démonstration de l'association d'Abstinence Contrainte et de Faux Semblant pour personnifier le vice d'hypocrisie religieuse. Papelardie se caractérisait également par son apparence malade²²⁸, que Faux Semblant mime lui aussi en s'appuyant sur une « potence », « aussi com par impotence²²⁹ ». Au moment d'inscrire

223 F. Pomel, *op. cit.*, p. 296.

224 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 087.

225 *Ibid.*, v. 12 088.

226 *Ibid.*, v. 12 089-12 091.

227 *Ibid.*, v. 12 093.

228 Pour rappel : *ibid.*, v. 407-417, cité p. 257.

229 *Ibid.*, v. 12 094-12 096.

l'action décisive de son personnage, Jean de Meun veille à tisser le lien avec celui de Guillaume de Lorris, ainsi infiltré parmi les rangs du dieu Amour. Il assure la transition de l'hypocrisie religieuse reléguée sur les murs extérieurs du Verger de Déduit à celle, encore montée en puissance, qui va s'avérer déterminante au sort de l'Amant. Notons d'ailleurs qu'il « a son col portoit une bible²³⁰ », comme un symbole de sa capacité à manipuler par sa parole même le texte biblique. Il avait démontré tout au long de son échange avec Amour sa parfaite maîtrise des Évangiles, il est intéressant que celle-ci soit aussi figurée au moment de sa rencontre avec Malebouche. Sa propension à la ruse se voit du même mouvement accrue et exposée dans toute sa perfidie. La nécessité de Faux Semblant dans la quête amoureuse ne fait donc pas l'impasse sur le vice de sa posture. C'est d'ailleurs exactement à cet instant que l'arme fatale de Faux Semblant est introduite : « .i. bien tranchant rasoir d'acier²³¹ », en écho à celui d'Ellenches auquel il faisait allusion au fil de sa condamnation des défauts de la sophistique²³². À l'image de Faux Semblant, cette arme, et le danger qu'elle véhicule, est dissimulée. Il la « fist en sa manche glacier²³³ », d'apparence d'autant plus inoffensive qu'il s'agit de celle de cet habit de Frère qu'il a revêtu. La menace qu'elle constitue pour Malebouche est néanmoins explicite, avec la précision de sa matière et de son caractère *bien tranchant*. Plus encore, il précise qu'il l'a fait « forgier en une forge », dénommée, de manière une fois encore annonciatrice, « coupe gorge²³⁴ ». Le danger est dépeint comme imminent, puisque c'est sur ce détail que la description des deux pseudo-pèlerins se conclut pour annoncer « qu'il sont venuz a male bouche²³⁵ ». Leur qualification comme « trespasanz » paraît elle aussi déjà évoquer le propre sort de Malebouche qui les observe arriver en des termes comme volontairement ambigus²³⁶. Mais l'allusion au rasoir d'Ellenches permet de dépasser cette seule menace pour le *Iosengier*. Sa dissimulation le fait relever de la menace de l'hypocrisie dans son ensemble. Or, son danger déborde de manière évidente du

230 *Ibid.*, v. 12 092.

231 *Ibid.*, v. 12 098.

232 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 055-11 068, cité p. 253.

233 *Ibid.*, v. 12 097.

234 *Ibid.*, v. 12 099-12 100.

235 *Ibid.*, v. 12 102.

236 *Ibid.*, v. 12 103-12 104.

seul cadre diégétique à l'issue de cette mise en lumière éloquente par Faux Semblant.

La dernière description de Faux Semblant réactive donc l'ensemble du réseau référentiel dans lequel Jean de Meun l'a introduit. Elle dénote l'obsession des apparences offertes dans la quête décrite dans le *Roman de la Rose*. Elle renvoie une fois de plus à la querelle anti-fraternaliste par l'habit que choisissent de revêtir Faux Semblant comme Abstinence Contrainte. Le rasoir joue lui aussi les rappels de la dénonciation des vices prêtés aux Frères Mendiants : celui du mésusage de la parole, au-delà de celui de l'habit religieux, par le biais des sophismes reprochés à l'argumentation fraternaliste. Réapparaît ainsi aussi l'univers apocalyptique. Faux Semblant rassemble donc l'ensemble des indices de condamnation de l'hypocrisie religieuse, ce que les évocations du portrait de Papelardie semblent confirmer. Mais surtout, ce qui transparait de cet ultime portrait du faux moine, c'est l'insistance mise sur la fausseté de ses apparences et sur la rupture qu'elles présentent avec la réalité de son cœur. Le choix de ce costume de pèlerin révèle la malignité de son attitude trompeuse. En feignant le pèlerinage, il démontre toute l'ampleur de son hypocrisie en manipulant même ce signe hautement symbolique de la pénitence religieuse. Ce portrait décisif synthétise donc l'ensemble des indices trompeurs de Faux Semblant et de l'univers hypocrite dans lequel ils se greffent. Surtout, il rappelle toute la portée de ce personnage, hors de la seule querelle, hors de la seule condamnation de l'hypocrisie religieuse : il officie comme l'un des barons d'Amour et son envoyé dans la stratégie développée pour assurer la prise du château de Jalousie. Si Jean de Meun a l'originalité de développer, sur le modèle de Rutebeuf, la querelle anti-fraternaliste au sein de sa dénonciation de l'hypocrisie religieuse, il s'inscrit néanmoins dans une tradition critique bien établie. Nous avons pu observer la force de la condamnation, dans cet univers référentiel, de la rupture entre apparences et réalité du cœur quand elle touche à l'investissement émotionnel indispensable à la pratique dévotionnelle. Nous pourrions dresser le même constat dans l'univers amoureux. Nous l'avons observé dans ce chapitre dédié aux logiques de *garde*, la manipulation des émotions dévotionnelles et amoureuses se ressemble souvent, mais avec des nuances d'intérêt. Or, telle est la plus grande originalité du personnage de Faux Semblant : au contraire de Papelardie qui figurait déjà l'hypocrisie, Faux Semblant ne se prête pas

seulement à la mise en lumière des manipulations de l'émotion religieuse, mais aussi de celles de l'amour posées au cœur du *Roman de la Rose*. Sa rencontre avec Malebouche, au-delà du dialogue qu'il entretient avec le dieu Amour, pousse à considérer le lien, et surtout l'atteinte portée par Faux Semblant également à la sphère amoureuse.

FAUX SEMBLANT, ROIS DES RIBAUUS D'AMOUR²³⁷

FAUX SEMBLANT AU CŒUR DE L'ÉTHIQUE AMOUREUSE DE JEAN DE MEUN :
DIALOGUE AMOUREUX

Il nous semblait essentiel de mettre en exergue la richesse du réseau référentiel dans lequel Faux Semblant se greffe pour porter la condamnation du vice incarné par les Frères Mendiants, et, plus largement, par l'hypocrisie religieuse. Mais il nous paraît plus important encore de démontrer l'entremêlement que cette réflexion sur l'investissement dévotionnel présente avec celle induite autour de la sphère amoureuse. Tout autant qu'il révèle et dénonce la fausseté des signes religieux, Faux Semblant personnifie les attitudes trompeuses qui peuvent contaminer la relation amoureuse. Cette mise en lumière de la manipulation des signes émotionnels requis dans la conquête amoureuse semble d'ailleurs prendre le pas sur celle de l'hypocrisie religieuse. Il convient de garder à l'esprit que la longue tirade à l'encontre des Frères Mendiants s'inscrit dans la confession livrée au dieu Amour et que le prétendu pèlerinage entrepris par Faux Semblant et Abstinence Contrainte vise la défaite de Malebouche et ainsi le succès de l'Amant. D'ailleurs, si la critique a longtemps cantonné la lecture de Faux Semblant à celle d'une personnification de l'hypocrisie, elle a depuis reconsidéré la place de ce personnage dans la trame du récit avant tout comme allégorie de la démarche amoureuse²³⁸. Il offrait donc un cas de figure idéal pour étayer notre analyse des semblants émotionnels au cœur de l'originalité

²³⁷ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10942 et v. 11988.

²³⁸ J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 82. C'est aussi dans ce sens que s'oriente l'analyse qu'Helen Solterer consacre à l'expression du semblant : en incarnant la fausseté des apparences, Faux Semblant ne représente pas seulement la problématique liée à la sphère religieuse,

même du projet d'écriture de Jean de Meun à l'égard de son subversif personnage. La fonction accordée au faux moine par le dieu Amour au sein de son armée est révélatrice de l'importance qui lui est conférée. De manière significative, Faux Semblant s'y voit intégré avant même que le dieu Amour ne prenne la peine de l'interroger. Certes, il fait part de sa surprise à l'irruption dans ses rangs de Faux Semblant et de sa compagne²³⁹. Mais il accepte aussitôt la stratégie établie par ses barons, fondée sur la ruse des deux hypocrites pour défaire Malebouche²⁴⁰. Loin de s'offusquer de la proposition de ses barons, Amour « l'otroi²⁴¹ ». Plus encore, il la fait sienne en affirmant son propre souhait de voir Faux Semblant à sa cour²⁴². Le rapprochement, sur le même vers, de l'ordre d'Amour qu'il « viegne avant » et de l'arrivée de Faux Semblant témoigne, par la rime entre sa « court » et Faux Semblant qui y « acourt²⁴³ », de l'inscription de ce personnage atypique dans la logique amoureuse²⁴⁴. S'il a déjà accepté sa présence et son rôle dans la prise du château de Jalousie, Amour paraît tenter de reprendre la main sur son armée et la place qu'y occupe Faux Semblant. Il formalise ainsi son accord en des termes qui relèvent du véritable contrat juridique. Il fait allusion au « covenant » ainsi établi et au « chapistres » qui l'a émis, comme pour mieux souligner sa légitimité d'engager Faux Semblant²⁴⁵. L'objet contractuel est présenté de manière explicite : Faux Semblant « seras a [lui] tout maintenant²⁴⁶ ». On dépasse ici la seule idée de la stratégie développée par les barons, il est question d'une forme de possession. Mais Amour ne se prémunit pas moins de Faux Semblant, dont il veut garantir l'inoffensivité, du moins pour « nos amis » qu'il doit aider et ne pas « grever²⁴⁷ ». Il démontre ce faisant sa parfaite connaissance du danger incarné par Faux Semblant, tout en touchant une fois encore à la question des objectifs poursuivis, essentiels dans tout processus

mais aussi et surtout l'aspect mensonger des attributs courtois. Voir H. Solterer, *op. cit.*, p. 27.

239 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 479-10 497, cité p. 242.

240 *Ibid.*, v. 10 723-10 728.

241 *Ibid.*, v. 10 932.

242 *Ibid.*, v. 10 933-10 934.

243 *Ibid.*, v. 10 933-10 934.

244 *Ibid.*, v. 10 934.

245 *Ibid.*, v. 10 935 et v. 10 943.

246 *Ibid.*, v. 10 936.

247 *Ibid.*, v. 10 937-10 938.

d'évaluation. Il oppose ainsi fermement, dans la logique combative dans laquelle le récit est dès lors engagé, le camp adverse au sien, et démontre la place prise par Faux Semblant par le biais des déterminants possessifs « nos » employés²⁴⁸. Il lui assigne même une fonction précise et symbolique de l'importance qui lui est accordée, celle de « rois des ribaus²⁴⁹ ». Il s'agit d'une charge administrative importante de la cour de France, qui touche à la justice et à la régulation de la prostitution, des sports et des jeux²⁵⁰. En lui conférant une telle fonction, Amour signale le rôle qu'il souhaite voir jouer par Faux Semblant. Il paraît ainsi nommé vérificateur du jeu d'amour, en chef même comme la précision de *rois des ribaus* l'induirait. Il semble aussi responsable de tous les excès auxquels il peut conduire, comme les questions de jeux ou de prostitution semblent l'évoquer. L'intégration de Faux Semblant n'implique cependant aucun manque de lucidité de la part d'Amour quant aux travers de son nouveau baron. À sa nomination suit directement le portrait sans ambages du vice qu'il incarne. Plus encore, Amour cumule les défauts qui sont prêtés à Faux Semblant, de « maus traÿstres », de « lerres », de « parjure » et de « trop desmesurez » justement²⁵¹. La précision est intéressante : elle atteste la place de la mesure dans l'éthique de l'amour courtois personnifié par Amour et l'atteinte qu'y constitue Faux Semblant. Tout le paradoxe tient bien sûr au fait qu'il soit lui-même nommé responsable des excès, en professionnel qu'il peut prétendre représenter. Dans la dynamique juridique insufflée au discours d'Amour, une condition est posée à l'intégration de Faux Semblant. Il lui est demandé qu'il « ensaingnes », « en audience », les clés de sa connaissance, par quelques « generaus ensaingnes²⁵² ». Il est notable que l'enjeu soit de le « connoistre²⁵³ », selon la problématique épistémologique qu'incarne Faux Semblant. Amour souhaite ainsi libérer ses barons de toute « doutance » à l'égard du faux moine²⁵⁴. Tel est bien sûr le nœud du problème personnifié avec tant d'éclat par Faux Semblant. Cette seule tirade, qui clôtüre le mouvement d'irruption de Faux Semblant

248 Encore ensuite : *ibid.*, v. 10940.

249 *Ibid.*, v. 10942.

250 Comme le rappelle Douglas Kelly : D. Kelly, *op. cit.*, p. 102-103.

251 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10944-10946.

252 *Ibid.*, v. 10947-10950.

253 *Ibid.*, v. 10953-10954.

254 *Ibid.*, v. 10948.

sur l'enjeu de le connaître pour le « grand sens » que l'on lui connaît, suffit à révéler la menace qu'il représente, comme symbole du vice de fausseté, mais plus largement de l'impossibilité épistémologique qu'il véhicule²⁵⁵. De manière tout aussi révélatrice, Amour introduit d'emblée des restrictions à sa demande, comme la formule « au mains » semble le sous-entendre²⁵⁶. Il paraît ainsi conscient autant des vices de Faux Semblant que de l'impossibilité d'obtenir sa présentation, et l'absence de *doutance* qu'elle offrirait. L'aide de Faux Semblant s'avère donc d'entrée de jeu aussi cruciale que sa non-fiabilité. On peut d'ailleurs noter qu'il se voit intégré à l'armée et aux stratégies d'Amour avant même qu'il ne livre la confession que lui demande Amour. Il lui accorde le pouvoir de réguler ses troupes à une condition qu'il sait d'emblée irréalisable ou peu s'en faut. Le rôle qu'il lui assigne révèle le jeu que Faux Semblant va mener autour de la tradition courtoise. En lui laissant ce contrôle, Amour démontre la nécessité de cette manipulation induite autour de ses préceptes édictés chez Guillaume de Lorris.

On constate en effet l'importance des allusions introduites, dans tout l'épisode Faux Semblant, à la première partie du *Roman de la Rose*. Loin de se contenter des parallèles établis avec la figure de Papelardie, Jean de Meun cultive surtout ceux que l'on peut percevoir avec Bel Semblant. Peter F. Dembowski pose comme hypothèse un lien d'opposition entre le Faux Semblant de Jean de Meun et le Bel Semblant de Guillaume de Lorris²⁵⁷. Nous souhaiterions donner plus de force à ce rapprochement, révélateur à nos yeux d'une tension inhérente à la tradition amoureuse et aux codes émotionnels. Tout comme le fera Faux Semblant, la cinquième des flèches décochées par Amour²⁵⁸ se caractérise par le réconfort qu'elle offre à l'Amant. Ce réconfort se veut d'ailleurs tout aussi ambigu que celui prodigué par Faux Semblant en tuant Malebouche, à la fois « douceur i a et amertume²⁵⁹ ». L'Amant reconnaît d'emblée le caractère « mout puissant » de cette ultime flèche d'Amour²⁶⁰. Il démontre ainsi l'importance accordée aux apparences, dont s'emparera ensuite Faux Semblant. Mais Jean de Meun profite surtout des échos à cette description

255 *Ibid.*, v. 10953-10954.

256 *Ibid.*, v. 10949.

257 P. F. Dembowski, *op. cit.*, p. 46.

258 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 946.

259 *Ibid.*, v. 1871.

260 *Ibid.*, v. 1838.

dans la présentation donnée du pouvoir « tranchanz » de Bel Semblant, « com razor d'acier²⁶¹ », que nous retrouverons dans la propre manche de Faux Semblant²⁶² et bientôt sous la gorge de Malebouche bien sûr. La transition du Bel au Faux Semblant n'en est que plus explicite. De manière intéressante, l'effet du rasoir est compensé, dans le cas de Bel Semblant, par celui d'un « oignement » dans lequel Amour a plongé la pointe²⁶³. Or, cet *oignement* paraît lui aussi trouver écho dans le *jus d'oignons* que l'Ami recommande à l'Amant pour mieux convaincre de sa tristesse²⁶⁴. Surtout, il semble fonder le besoin d'apparences avenantes, même si seulement dissimulatrices, de Faux Semblant. Tout comme Bel Semblant, Faux Semblant entoure sa menace et la douleur qu'il peut occasionner du manteau réconfortant de moine. Tout le paradoxe de Bel Semblant est présenté de manière explicite au gré d'une double rime entre le caractère tranchant de sa « pointe » et la « ointure » qui vient le relativiser²⁶⁵. Il s'imisce ensuite dans le rythme même, par un double parallélisme qui met en lumière la distinction entre l'un et l'autre : « d'une part oint, d'autre part cuit, / einssi m'aide, einssi me nuit²⁶⁶ ». La définition même de la flèche paraît fondée sur cet entremêlement de la douleur et du confort. On nous présente sa « costume » dans une perspective avant tout émotionnelle, elle qui est à la fois à la source de la *douceur* et de l'*amertume* dans le cœur de l'Amant²⁶⁷. La concentration sur son cœur est d'ailleurs soulignée pour les plaies qui lui rendent « le cuer [...] toz falliz²⁶⁸ ». Quelle que soit l'efficacité de l'*oignement*, la douleur subsiste et se marque donc directement sur les traits de l'Amant. Elle lui fait même « muer la color », un indice crucial de la « dolor », comme la rime le révèle²⁶⁹, mais surtout selon une association courante dans la tradition amoureuse²⁷⁰. Ce double effet paradoxal de Bel Semblant est ainsi à la fois la garantie de la persévérance et de la sincérité de l'amour. On perçoit combien le Bel Semblant de Guillaume de Lorris reste inscrit

261 *Ibid.*, v. 1 843.

262 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 086-12 104, cité p. 274.

263 *Ibid.*, v. 1 844-1 845.

264 Voir *ibid.*, v. 7 454-7 488, cité p. 314.

265 *Ibid.*, v. 1 844-1 845 pour le premier cas et v. 1 874-1 875 pour le second.

266 *Ibid.*, v. 1 876-1 877.

267 *Ibid.*, v. 1 870-1 871.

268 *Ibid.*, v. 1 857-1 858.

269 *Ibid.*, v. 1 868-1 869.

270 Nous nous y arrêterons plus en détails dans le chapitre prochain. Voir p. 369.

dans une logique respectueuse de l'éthique amoureuse. Si Jean de Meun construit les personnages de Faux Semblant et de l'Ami en écho à celui-ci pour mettre en lumière les dérives qui peuvent l'entourer, il reste ici une incarnation parfaite de la nécessité des apparences flatteuses en accord avec les recommandations courtoises.

Jean Batany assure d'ailleurs que Guillaume de Lorris n'envisage pas un instant un personnage tel que Faux Semblant²⁷¹. La première partie du *Roman de la Rose* prône seulement la dissimulation, en accord avec la loi du secret et du beau semblant qui en découle dans la tradition amoureuse courtoise²⁷². L'exposé des commandements d'Amour ne fait pas l'impasse sur cette règle fondamentale de la *fin'amor*. Amour insiste, dans son évocation des difficultés auxquelles les amants peuvent être confrontés, sur l'impératif de ne pas permettre d'« aparcevoir / le mal dont tu es angoisseus²⁷³ ». Il recommande de « partir des genz », de rester « touz seus » et de, dans ce cas seulement, laisser exprimer les « soupirs et plaintes, / friçons et autres dolors maintes²⁷⁴ ». La seule pensée de l'amour peut suffire à ébranler l'amant sincère – Amour revient d'ailleurs peu après sur ce critère décisif de la vérité de l'investissement émotionnel – qui doit néanmoins veiller à garder secret son émoi. La dynamique bienséante est révélée par le verbe « convenra » et par la formule « par estouvoir » par lesquels Amour amorce ses conseils²⁷⁵. L'impératif touche directement, comme le signale la rime entre *estouvoir* et *aparcevoir*, aux apparences. Il n'est pas question de maîtrise de l'émotion, mais seulement des signes qui en sont offerts. L'Amant n'est pas incité à les contrôler, mais, bien plus encore, à se dissimuler lui tout entier. L'angoisse ne peut rimer qu'avec la solitude dans laquelle elle peut alors s'exprimer²⁷⁶, selon une opposition nette entre l'attitude émotionnelle permise en public et celle qui relève de la sphère privée, intime même. On constate cependant l'importance accordée aux signes émotionnels : l'amant paraît submergé par l'angoisse qui l'étreint, source de *soupirs*, de *plaintes* et même de *friçons*, dans une accumulation de symptômes

271 J. Batany, *op. cit.*, p. 101.

272 Nous renvoyons à nos analyses présentées sur cette dimension importante de l'idéal de *garde*.

273 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 2 270-2 271.

274 *Ibid.*, v. 2 269-2 274.

275 *Ibid.*, v. 2 268-2 269.

276 *Ibid.*, v. 2 270-2 271.

propres à l'intensité du mal d'amour. Ceux-ci doivent dans ce sens d'autant plus rester cachés. Il s'agit là d'une injonction commune aux arts d'aimer fondés sur le modèle ovidien avec lequel Guillaume de Lorris compose à son tour. C'est également dans ce cadre qu'il prône le bel semblant que l'amant doit afficher quel que soit le *mal* qui l'atteint. Au-delà du souvenir de l'amour qui peut frapper l'amant²⁷⁷, Amour insiste sur celui que l'amant doit garder « d'anvoisseüre maintenir²⁷⁸ », dans une dynamique bienséante explicite. Loin des soupirs et frissons, il convient qu'il « a joie et a deduit [s]atorne²⁷⁹ ». Toute l'ambiguïté de cette prescription est révélée dans la formule « c'est maladie mout cortoise²⁸⁰ » : peu importe la douleur qu'il suscite, l'amour ne peut se départir de la courtoisie qui lui est propre. À la manière de la flèche de Bel Semblant – selon un rapprochement intéressant d'ailleurs –, l'amant est à la fois transpercé par l'amour et animé par son indispensable bienséance. La rime le souligne : l'éthique courtoise ne peut correspondre qu'au fait que l'amant s'« envoie²⁸¹ ». Le dédain d'Amour pour l'« ome morne²⁸² » est révélateur de l'incompatibilité de la souffrance, du moins celle manifestée, avec la *fin'amor*. On perçoit combien Guillaume de Lorris investit la problématique des apparences émotionnelles, conformément aux canons de l'éthique amoureuse courtoise. Nous avons noté la concentration, notamment au gré des portraits dressés des Images du Mur, sur les apparences²⁸³, elle se réactive de manière essentielle au fil des commandements d'Amour. L'importance qu'il accorde à la discrétion amoureuse et au maintien des apparences se voit ensuite personnifiée avec le personnage de Bien Celer. Il permet une incarnation exemplaire de la dynamique courtoise propre au *Roman de la Rose*²⁸⁴, que Jean de Meun remodèle pour en révéler toutes les dérives. Il y revient lors du combat final qui oppose l'armée d'Amour aux défenseurs du château de Jalousie, avec la confrontation de Honte et Pitié, épaulée par Plaisir et Bien Celer :

277 *Ibid.*, v. 2 267-2 268.

278 *Ibid.*, v. 2 173-2 174.

279 *Ibid.*, v. 2 175.

280 *Ibid.*, v. 2 177.

281 *Ibid.*, v. 2 177-2 178.

282 *Ibid.*, v. 2 176.

283 Pour rappel : *ibid.*, v. 137, cité p. 248.

284 S. Stakel, *op. cit.*, p. 28-29.

Bien celer fu mout bons guerriers,
 Sages et veziez terriers,
 En sa main une coie espée
 Ausi com de langue coupée.
 Si la brandist sanz faire noise,
 Qu'en ne l'oïst pas d'une toise,
 Qu'el ne rent son ne rebondie,
 Ja si fort ne sera brandie.
 Ses escuz ert en lieu repost
 – Onques geline en tel ne post –
 Bordé de seüres alees
 Et de revenues celees²⁸⁵.

Au-delà des qualificatifs usuels de la dissimulation comme relevant de la sagesse, on découvre à la main de Bien Celer une *coie espée* qui n'est pas sans rappeler le propre rasoir de Faux Semblant, *a fortiori* par l'évocation de la *langue coupée*²⁸⁶. L'intégration de Faux Semblant dans la tradition courtoise en paraît renforcée, lui qui inspire l'arme de Bien Celer autant que Bel Semblant avait inspiré la sienne. On trouve ainsi confirmation de la véritable transition opérée par Faux Semblant de la dissimulation à la simulation. Ce faisant, la dissimulation que Bien Celer incarne se voit connotée bien plus négativement que ce que l'on pouvait lire au sein des arts d'aimer traditionnels. Elle lui permet en effet une attaque sournoise, rendue efficace par sa discrétion, loin de celle qui vise seulement la préservation de l'amour.

On perçoit l'ampleur du jeu mené par Jean de Meun sur la tradition amoureuse. Il affirme dans ce sens l'ambition de son œuvre. Il entend livrer un « Miroer aus amoureux²⁸⁷ », à la manière de son prédécesseur qui présentait le titre du *Roman de la Rose* « ou l'art d'amours est toute enclose²⁸⁸ ». Il veille d'ailleurs à démontrer l'influence exercée sur son œuvre par l'art d'aimer ovidien et ses adaptations médiévales²⁸⁹. L'inscription de Jean de Meun dans la tradition amoureuse gagne en

285 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 15 491-15 502.

286 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 086-12 104, cité p. 274.

287 *Ibid.*, v. 10 655.

288 *Ibid.*, v. 38.

289 P. L. Allen, *The Art of Love : Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 108. Il souligne notamment que tout comme Ovide, Jean de Meun comprend le processus poétique comme une expérience amoureuse.

importance en se prêtant ainsi aux enjeux de son écriture. C'est peut-être dans ce sens que l'on peut comprendre la tension qu'il explore entre l'idéal de sincérité et celui de bienséance comme relevant de l'art poétique dans son ensemble au-delà de celui de l'amour. Il s'agit là d'une opposition commune aux arts d'aimer médiévaux. Leurs auteurs se heurtent en effet au problème de la sincérité et de sa preuve, au contraire de leurs prédécesseurs antiques qui privilégiaient l'habileté de l'éloquence²⁹⁰. Jean de Meun, dans la réflexion qu'il porte sur le processus d'écriture fictionnelle, exacerbe cette tension en mêlant celle qui pèse sur l'expression amoureuse et celle dont il entoure son écriture. Il témoigne de toute la portée de l'influence ovidienne dans sa volonté de synthétiser le savoir amoureux dans son *Miroer*. Notons, au rang des indices de l'influence ovidienne, le souci de mêler les points de vue masculin et féminin²⁹¹, tel que Jean de Meun veille à le faire en intégrant le discours de la Vieille après celui de l'Ami. Tout comme les autres arts d'aimer médiévaux, l'œuvre de Jean de Meun présuppose un projet didactique explicite, affirmé au gré de trois volets d'enseignements, respectivement portés par Raison, la triade trompeuse, puis Nature et Génies²⁹². Son projet se conçoit en outre à la lumière des problèmes moraux que l'amour pose à l'idéologie chrétienne, de la même manière que chez André le Chapelain²⁹³. Il favorise dans ce sens l'amitié dans le discours de Raison, selon les modèles offerts à ce niveau par Cicéron ou Aelred de Rievaulx ensuite²⁹⁴. Et, tout comme André le Chapelain, il souhaite présenter une grande diversité de situations liées à la relation amoureuse, qu'il tourne pour sa part à la négative comme pour mieux démontrer la calamité de l'amour²⁹⁵. Jean de Meun se distingue en effet aussi à de

290 M. Gally, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2005, p. 104. Roger Dragonetti distinguait dans ce sens l'art d'aimer de la *fin'amor*, le premier appartenant à la stratégie de la parole. Voir R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, *op. cit.*, p. 33.

291 D. Kelly, *op. cit.*, p. 35.

292 A. Strubel, « L'apprentissage de la passion », dans *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, dir. M. Cazenave, D. Poirion, A. Strubel et M. Zink, Paris, Philippe Lebaud, 1997, p. 125-184, ici p. 172.

293 P. L. Allen, *The Art of Love*, *op. cit.*, p. 108.

294 D. Kelly, « Amitié comme anti-amour. Au-delà du "fin amour" de Jean de Meun à Christine de Pizan », dans *Anteros. Actes du colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994*, dir. U. Langer et J. Miernowski, Orléans, Paradigme, 1994, p. 75-97, ici p. 75.

295 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 37-38.

nombreux niveaux du modèle d'André le Chapelain ou de son traducteur Drouart la Vache. Il réintroduit dans ce sens la distinction entre l'Amant et le Maître et libère ainsi des contraintes le servant d'amour dans l'exposé qui en est offert²⁹⁶. Surtout, il développe et paraît même soutenir le jeu des clercs séducteurs contesté par Drouart la Vache²⁹⁷. C'est dans ce jeu de reprise détournée et d'influence sans cesse remise en question que semble se situer le cœur du projet de Jean de Meun. Il souhaite porter un regard lucide et ironique sur le modèle amoureux courtois²⁹⁸. Il conteste le modèle du rêve d'amour comme source de bonheur au profit d'un bonheur contemplatif, à l'instar de celui défendu par Thomas d'Aquin²⁹⁹. Hermann Kleber interprète dans ce sens le rapport d'opposition qui marquerait la continuation de Jean de Meun : « L'intention foncière de Jean de Meun se trouve avant tout dans une ironie polémique qui fait de la continuation narrative la réfutation réelle de l'œuvre de son devancier³⁰⁰ ». Ce sont donc les implications émotionnelles de la relation, et de la fiction, amoureuse qu'il cherche à repenser, en dédiant une part importante de sa réflexion aux apparences. Essentiel dans la première partie du roman, le rapport de continuité entre intérieur et extérieur éclate chez Jean de Meun³⁰¹. Il touche ainsi à une problématique centrale de l'éthique amoureuse, comme l'exposé des commandements d'Amour chez Guillaume de Lorris l'atteste encore. Bien que volontiers caractérisé par son intensité, l'amour doit s'entourer de la modération indispensable à l'ensemble de la morale chrétienne³⁰². Nous l'avons vu, il se caractérise par un contraste impératif entre

296 L. Wood, « The Art of Clerkly Love : Drouart la Vache Translates Andreas Capellanus », *Medievalia et Humanistica*, n° 40, 2015, p. 113-149, ici p. 119-120.

297 *Ibid.*, p. 137.

298 A. Strubel, « L'apprentissage de la passion », *op. cit.*, p. 172.

299 H. Kleber, « La théorie thomiste du bonheur et ses rapports avec le *Roman de la Rose* », dans *L'idée de bonheur au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens de mars 1984*, dir. D. Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1990, p. 235-246, ici p. 242. Cette réflexion constitue un argument intéressant pour une meilleure considération des liens que Jean de Meun entretient avec les théories de Thomas d'Aquin, qui touchent ainsi autant aux enjeux émotionnels qu'à ceux liés à la tromperie et aux apparences.

300 *Ibid.*, p. 240.

301 T. Adams, « Performing the medieval art of love : medieval theories of the emotions and the social logic of the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris », *Viator*, n° 38/2, 2007, p. 55-74, ici p. 60.

302 R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I) », *Romania*, n° 110/437-438, 1989, p. 72-126, ici p. 112.

intérieur et extérieur³⁰³. La loi d'amour se fait ainsi école de maîtrise de soi³⁰⁴, jusqu'à accorder plus d'importance aux apparences qu'aux émotions, dans un véritable univers d'illusions³⁰⁵. L'éthique amoureuse fonde ses leçons sur un système de signes séparables de l'émotion authentique, qui substituent les signes naturels par des signes conventionnels³⁰⁶. La loi du secret qui anime ce souci de manipulation des signes amoureux s'accompagne cependant d'une réflexion importante sur la sincérité, elle aussi revendiquée dans l'éthique amoureuse³⁰⁷. La place exacte conférée à la tromperie dans les jeux de séduction se voit souvent interrogée, notamment au gré de jeux partis qui mettent en scène la décision entre la ruse et l'honnêteté des amants³⁰⁸. Une tradition critique importante se développe dans ce contexte à l'encontre des faux amants. Le *Roman de la Rose* s'en fait d'ailleurs l'écho sous la plume de Guillaume de Lorris qui dénonce, au gré du discours d'Amour, les faux « hommages » qui lui sont rendus³⁰⁹. Amour martèle la condamnation de la rupture entre les hommages reçus et ses attentes « deceüz³¹⁰ ». De manière intéressante, sa diatribe à l'encontre des « faus amant » s'arrête sur les signes qu'ils sont si prompts à manipuler pour feindre l'amour³¹¹. Avec emphase, il qualifie ces « angingneor » de « traïtor felon mortel » pour les accuser de rompre le rapport de transparence indispensable entre leurs paroles et leurs pensées³¹². Ils se distinguent des vrais amants surtout par le fait qu'ils puissent « sans paor » vanter leur amour. L'investissement émotionnel se fait donc critère de choix dans la réflexion menée sur les signes amoureux. Amour poursuit cette comparaison en identifiant les imposteurs selon leur poids. Il définit en tout cas les vrais amants comme nécessairement amaigris et pâles, une manifestation plus difficilement simulée par les hypocrites³¹³. Notons cependant que cette pâleur et cette apparence faiblarde se retrouveront justement chez Faux Semblant et

303 *Ibid.*, p. 96.

304 A. Strubel, « L'apprentissage de la passion », *op. cit.*, p. 136.

305 P. L. Allen, *The Art of Love*, *op. cit.*, p. 92.

306 T. Adams, « Performing the medieval art of love », *op. cit.*, p. 55-58.

307 M. Grodet, « "Par bel mentir" », *op. cit.*

308 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 35.

309 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 1 957.

310 *Ibid.*, v. 1 958-1 959.

311 *Ibid.*, v. 2 404-2 408.

312 *Ibid.*, v. 2 406-2 408.

313 *Ibid.*, v. 2 547-2 554.

sa compagne, dans une belle démonstration de la manipulation totale des signes qu'ils manifestent. Chez Guillaume de Lorris, une telle répartition du discours porté sur les signes de l'amour révèle une distinction nette entre les jeux de dissimulation ou de simulation. D'un côté, on retrouve les figures de Bien Celer et de Bel Semblant, les injonctions d'Amour au secret, de l'autre la condamnation des faux amants caractérisés par leur aisance à manipuler les apparences amoureuses. Bien sûr, Jean de Meun la mettra bien plus en avant lui-même. Ce qui émerge surtout ici, c'est l'importance conférée aux apparences, selon une ambiguïté inhérente, dictée par la crainte des *losengiers*. Les grands ennemis des amants inspirent le souci de préservation recommandé aux amants. Dès la présentation des danseurs de la Carole, Guillaume de Lorris insiste sur la menace de ces « curieus / de desprisier et de blasmer », qui s'opposent et menacent « touz qui font mieulz a amer³¹⁴ », selon une distinction intéressante, parallèle à celle entre vrais et faux amants, entre amants et médisants. Cette description des flatteurs hypocrites qui écument la cour de Richesse joue aussi de l'opposition, fréquente dans la mise en scène des jeux émotionnels, entre devant et derrière. Nulle rupture entre cœur et apparence ici, toute la manipulation réside dans la parole, flatteuse « par devant », diffamatoire « par desrier³¹⁵ ». Le renversement s'opère selon que la parole « oigne » ou « poigne³¹⁶ », dans un parallèle intéressant avec la description à venir de Bel Semblant³¹⁷. Le jeu sur les apparences livrées *par devant* est ainsi on ne peut plus clair, tout comme leur ambiguïté. Certes, l'intention n'est pas la même, et c'est là que réside toute la nuance : le Bel Semblant cherche à encourager l'amant, au contraire du « losengier » qui ne cherche qu'à l'« abesser³¹⁸ ». Par un effet sonore bien mis en exergue, le danger incarné par les *losengiers* est souligné : ils portent atteinte, « jusques a l'os », au « los³¹⁹ », central dans la société médiévale de l'honneur. Le spectre des *losengiers* se fait plus intimidant encore sous la figure de Malebouche, qui fait peu après son apparition :

314 *Ibid.*, v. 1 031-1 033.

315 *Ibid.*, v. 1 034-1 038.

316 *Ibid.*, v. 1 036-1 037.

317 Pour rappel : *ibid.*, v. 1 836-1 877, cité p. 280-281.

318 *Ibid.*, v. 1 035-1 039.

319 *Ibid.*, v. 1 040-1 041.

Male bouche qui le covine
 A mainz amans pense et devine,
 Et tout le mal qu'il set retrait,
 Se print garde dou bel atret
 Que bel acueil me daignoit faire,
 Et tant que il ne se pot taire,
 Qu'il fu filz d'une vieille ireuse,
 Si ot la langue mout pugnese
 Et mout poignant et mout amere,
 Et bien retraoit a sa mere³²⁰.

Ce premier portrait de celui qui deviendra l'opposant principal de l'Amant rassemble tous les enjeux de la médisance. Le *losengier* personnifié menace les amants par sa lucidité quant à leurs pensées supposées secrètes. Ses mauvaises intentions sont bien indiquées : il se concentre sur le *mal*, sa langue est qualifiée de *pugnese*, et même de *poignant* et d'*amere*. À l'instar des *losengiers* de la cour de Richesse, Malebouche se caractérise donc par un usage abusif de la parole. Son nom même l'indique, et cette description confirme l'importance conférée à sa langue traîtresse. Une fois de plus, l'adjectif *poignant* offre un écho à la description des *losengiers*, mais aussi de Bel Semblant. Tout le problème de Malebouche réside dans le fait qu'il *set le mal*, mais qu'il *ne se pot taire*. On retrouve ainsi déjà les enjeux cognitifs incarnés par Faux Semblant, dont on ne peut rien *connaistre* et qui ne *peut* rien révéler. D'ailleurs, la connaissance de Malebouche se veut en outre dissimulée, à la manière des *losengiers* manipulateurs. Il garde le savoir en *retrait*, ce qui inspire le contraste avec Bel Accueil et son *atret* envers l'Amant. Le rapport d'opposition entre Malebouche et l'Amant se marque ainsi déjà, avant de se cristalliser à la toute fin de la partie de Guillaume de Lorris. Il achève en effet sa narration sur l'érection du château de Jalousie, informée par Malebouche de cet *atret* de Bel Accueil. L'Ami avait déjà eu à cœur de mettre l'Amant en garde contre les méfaits de Malebouche³²¹, mais ses conseils paraissent insuffisants à évacuer la menace du *losengier*. C'est ainsi que Faux Semblant entre en scène et, surtout, que son intervention se voit justifiée. Sa confrontation avec Malebouche, avec toute la violence qu'elle implique, se veut à la hauteur de la malignité et de la menace du médisant.

320 *Ibid.*, v. 3 509-3 518.

321 *Ibid.*, v. 7 387-7 395.

Les intentions des pseudo-pèlerins transparaissent déjà dans la description fournie de leurs préparatifs. Le danger qu'ils recèlent se manifeste notamment de manière concrète dans le rasoir dissimulé dans la manche du manteau de Faux Semblant³²². Mais ils incarnent surtout la menace de la mélecture, de l'interprétation difficile des signes brouillés par leur prétendue dévotion affichée dans l'habit de pèlerin. Jean de Meun dédie une part importante de sa réflexion à l'exercice herméneutique et à la dénonciation de la manipulation des indices nécessaires à cette fin, dans la sphère émotionnelle surtout, inaccessible si ce n'est par les apparences qui en sont offertes. C'est sur cette problématique qu'il se concentre à l'arrivée de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte auprès de Malebouche. Tout comme lors de la description des Images du Mur³²³, l'attention se porte aussitôt sur les apparences, sur la manière dont les pèlerins « se contiennent³²⁴ ». La répétition de la formule « mout humblement » met en scène, avec une emphase ironique révélatrice de leur fausseté, l'attitude émotionnelle conforme au pèlerinage qu'ils sont supposés avoir entrepris³²⁵. Elle induit d'emblée Malebouche en erreur :

Astinance premierement
 Le salue et de lui va pres ;
 Faus samblant le salue après
 Et cil euls, mais il ne se mut
 Qu'il nes douta ne ne cremut,
 Car quant les ot veïz ou vis
 Bien les connut, ce li fu vis,
 Qu'il connoissoit bien astinance,
 Mais n'i sot point de contraignance :
 Ne savoit pas que fust contrainte
 La larronnesse vieille fainte,
 Ainz cuidoit qu'el venist de gré ;
 Mais el venoit d'autre degré !
 Et s'ele de gré commença,
 Failli le gré des lors en ça.

322 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 086-12 104, cité p. 274.

323 Pour rappel, une fois encore : *ibid.*, v. 137, cité p. 248.

324 *Ibid.*, v. 12 106.

325 *Ibid.*, v. 12 106-12 107. L'humilité figurait aussi au premier rang des fausses apparences de Faux Semblant, en rapport direct avec la réflexion qu'il porte sur la querelle anti-fraternaliste. Cette scène d'arrivée, essentielle dans l'action de Faux Semblant, revient d'ailleurs sur ce débat, dans une nouvelle parenthèse critique des Jacobins. Voir *ibid.*, v. 12 129-12 134.

Samblant ravoit il bien veü
 Mais faus ne l'avoit conneü.
 Faus ert il, mais de fausseté
 Ne l'eüst il jamais reté
 Car li samblanz si fort ouvroit
 Que la fausseté li couvroit³²⁶.

Aux saluts d'Abstinence Contrainte (seulement nommée Abstinence, de manière significative) et de Faux Semblant, le médisant répond sans inquiétude. Son absence de crainte paraît correspondre à l'absence d'orgueil manifestée par les deux pèlerins sous leurs dehors d'humilité. L'erreur de son interprétation est ainsi mise en lumière par ce parallèle avec une émotion seulement feinte. Comme lors de la présentation de Faux Semblant, l'enjeu réside dans la connaissance, rendue impossible ici. Elle reste inaccessible et tronquée, car fondée sur la seule apparence, sur la vue et leur *vis* si minutieusement composé. Les verbes cognitifs abondent dans ce passage et viennent s'opposer à celui de la vue. La rime *veü-conneü* employée pour présenter la faute d'interprétation du personnage de Faux Semblant révèle la rupture induite par cette manipulation des apparences émotionnelles. La répétition du verbe *savoir* vient s'opposer et contrecarrer celle du verbe *connaître* employé seulement pour déterminer la lecture du *vis* ou l'impression de Malebouche. S'il est capable d'identifier l'abstinence, il échoue à percevoir son caractère contraint, tel que la rime qui décompose son nom entre *abstinence* et *contraignance* le souligne. Une anaphore sur le *gré* qu'elle paraît manifester met en exergue ce caractère forcé et les intentions en réalité bien moins louables d'Abstinence Contrainte. La rime *de gré-degré* témoigne de cette mise en lumière de l'état d'esprit tout autre de la fausse béguine. Ce jeu sur sa *contraignance* paraît révéler la nature forcément imposée et affectée des attitudes dévotes telles que l'abstinence ou l'humilité. Cette leçon fait en tout cas écho à celle dispensée par Faux Semblant au fil de son autodéfinition mise au service d'une dénonciation haute en couleurs de la fausseté des apparences de l'investissement émotionnel religieux. Malebouche commet d'ailleurs la même erreur de lecture à l'endroit de Faux Semblant, berné par la qualité de son *samblanz*. Tout comme dans le cas d'Abstinence Contrainte, les adverbes adversatifs abondent pour

326 *Ibid.*, v. 12 108-12 128.

souligner la naïveté de Malebouche. L'utilité du *samblanz* est précisée : elle sert à *couvrir* la fausseté qui détermine bien plus Faux Semblant que son seul semblant identifié par Malebouche. Le choix de ce verbe est intéressant, il atteste ce double jeu que Faux Semblant incarne en dissimulant sa simulation. La couverture relève de l'exigence de contrôle, voire de dissimulation, souvent requise sur la scène sociale. Elle est ici détournée au profit d'une dissimulation des plus malhonnêtes puisqu'elle cache non pas une tristesse peu séante, mais la fausseté même. Au contraire de Bien Celer qui couvre courtoisement l'amour derrière un air indifférent, Faux Semblant camoufle son vice sous des dehors fiables. C'est ainsi qu'il parvient à s'infiltrer dans les rangs d'Amour et à tromper Malebouche. L'insistance démontrée encore à ce stade de la narration sur le rapprochement de Faux Semblant et des Ordres Mendians sert à exacerber le danger de mésinterprétation des signes trop aisément manipulés. C'est ainsi que cette nouvelle digression autour du vice des Jacobins se conclut sur la nécessité de détecter leur « duplicité³²⁷ ». Cela requiert cependant une « soutillité³²⁸ » qui dépasse Malebouche. Sa mésinterprétation des deux pèlerins place tout l'épisode sous le signe de l'exercice de lecture émotionnelle. L'accumulation des indices offerts des traits trompeurs des deux pèlerins éclaire la naïveté du médisant, mais aussi leur destinataire sous-entendu, le lecteur lui-même, dans un nouveau jeu sur le double niveau de compréhension possible des aventures du faux moine. La propre incompréhension de Malebouche préfigure surtout son échec et sa mort³²⁹. Celle-ci survient à l'issue d'un véritable parcours d'introspection, à la manière de la pénitence que se contentent de mimer Faux Semblant et sa compagne au gré de leur pèlerinage feint. L'exercice débute par une tentative de prise de conscience du vice incarné par Malebouche, menée par Abstinence Contrainte. Elle promet en effet, en échange de « l'ostel » qu'ils viennent demander, un « bon sermon³³⁰ ». Celui-ci se concentre aussitôt sur le défaut de la médisance et, par contraste, sur « la vertu premeraine » de « la langue refrener³³¹ ». Le propos se veut d'emblée orienté, trop d'ailleurs pour ne pas percevoir la manipulation induite dans

327 *Ibid.*, v. 12 150.

328 *Ibid.*, v. 12 149.

329 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 104.

330 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 171 et v. 12 175.

331 *Ibid.*, v. 12 183-12 187.

cette condamnation de la médisance. À la manière de Faux Semblant qui usait si habilement des références aux Écritures, Abstinence Contrainte déploie son sermon dans une accusation conforme aux canons du genre. L'identification de la *vertu premeraine* au fait de *refrener la langue* paraît néanmoins relever d'une interprétation propre à Abstinence Contrainte et à son souhait de condamner la médisance. De manière intéressante, le « pechiez » ne touche pas seulement à celui qui médite, mais aussi à celui qui « l'escoute³³² ». On perçoit ainsi le souci de décrier dans son ensemble l'atteinte au secret d'amour, par celui qui le dévoile et par celui qui y contribue en en prenant ainsi connaissance. L'écoute incriminée rime avec l'absence de peur de Dieu, défaut indéniable du bon chrétien. Il est ainsi encore question de l'investissement émotionnel, manquant quand il n'est pas joué. L'accusation d'Abstinence Contrainte se précise aussitôt : l'occasion d'en revenir au cœur du récit. Elle revient en effet sur le tort causé à l'Amant, à la base de toute cette stratégie développée par les barons d'Amour³³³. Sa critique de la « fole loquence » de Malebouche s'appuie sur une mise en lumière des dénonciations parfois abusives des médisants, fondées sur « chose qui n'a point de preuve / Fors d'aparence et de contreuve³³⁴ ». Abstinence Contrainte en profite pour faire une révélation forcément ironique dans ce contexte : « Dire vous os tout en apert / Qu'il n'ert pas voirs quanqu'il apert³³⁵ ». Elle n'hésite pas à dévoiler la clé de lecture de son personnage et de son compagnon. Elle souligne surtout la faute de Malebouche et lie son péché à sa conséquence : sa mort à venir s'associe à son incapacité à dépasser les apparences et à distinguer le vrai du faux. La rime en *apert* laisse transparaître toute l'ironie de cet aveu essentiel, mais incompris. La rupture entre vérité et apparence est ce faisant formalisée. Mais elle ne suffira pas à alerter Malebouche quant à la véritable identité de ses confesseurs. La condamnation du vice de Malebouche se couple ainsi à son incapacité à lire les signes, ceux qu'il dévoile à tort et à travers ou ceux qui lui seront fatals. Son exemple sert de base à la leçon, en filigrane, de l'importance pour le lecteur de dépasser le niveau de la couverture³³⁶.

332 *Ibid.*, v. 12 191-12 193.

333 *Ibid.*, v. 12 195-12 211.

334 *Ibid.*, v. 12 115 et v. 12 219-12 220.

335 *Ibid.*, v. 12 221-12 222.

336 F. Pomel, *op. cit.*, p. 304.

Faux Semblant poursuit cette mise en lumière des indices trompeurs, au rang desquels les apparences sont ainsi élevées, en détournant également les moyens de conviction dont ils usent pour amener sa confession à sa fin. Il prend le pas sur les accusations de sa compagne, insuffisantes à conduire Malebouche à la pénitence et à la confession. La confrontation se déroule ainsi en deux temps³³⁷, dédoublés dans ce second mouvement entrepris dans la révélation des techniques trompeuses, du semblant et de la parole. Pour faire avouer à Malebouche le tort qu'il a eu d'accuser l'Amant, Faux Semblant se sert des raisonnements syllogistiques dont il avait souligné la nature fallacieuse lors de son échange avec Amour. Il conclut son intervention dans ce sens pour indiquer à Malebouche qu'elle a « la mort d'enfer bien desservie³³⁸ » :

Faus samblant ainsi le li prueve.
 Cil ne set respondre la prueve
 Et voit toutevois aparance.
 Pres qu'il ne chiet en repentance
 Et leur dist :
 (male bouche) « Par Dieu, bien puet estre.
 Samblant, je vous tieng a bon mestre
 Et astinance mout a sage.
 Bien samblez estre d'un corage.
 Que me loez vous que je face³³⁹ ? »

La répétition du champ sémantique de la *prueve* signale en réalité son absence, dont il ne subsiste que l'*aparence*, opposées dans l'avertissement d'Abstinence Contrainte³⁴⁰. On retrouve la logique uniquement visuelle et extérieure qui conditionne la compréhension par Malebouche de Faux Semblant et de sa compagne. Le règne des apparences marque son apogée, puisqu'elles permettent la *repentance* recherchée par les deux confesseurs. Par le biais d'un raisonnement à la négative fondée sur les seules apparences visuelles – dans la lignée du propre discours d'Abstinence Contrainte – et langagières, Faux Semblant parvient à convaincre Malebouche de l'innocence de l'Amant³⁴¹. Toute l'ironie

337 *Ibid.*, p. 302.

338 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 329.

339 *Ibid.*, v. 12 331-12 339.

340 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 219-12 220, cité p. 293.

341 F. Pomel, *op. cit.*, p. 302.

tient bien sûr au fait qu'il avait démontré au préalable la teneur frauduleuse d'un tel raisonnement³⁴². Il offre ainsi une illustration éclatante de la rhétorique fallacieuse du *De Sophisticis Elenchis*. La vérité qu'il fait émerger est tronquée par le syllogisme, d'une forme irrégulière qui le rapproche même du sophisme : correct sur le plan formel, il ne peut l'être sur celui du contenu³⁴³. Faux Semblant brouille ainsi l'ensemble des dynamiques argumentatives. Il ne conduit qu'à une *aparence* de vérité, que cela soit par son détournement de l'habit ou par cet usage frauduleux de la rhétorique confessionnelle. Malebouche est donc victime des apparences qui lui font prendre Faux Semblant pour un vrai Frère, pour seulement *Samblant* comme elle le dénomme ici, et son argumentation comme valide³⁴⁴. La conclusion de ce pseudo-sermon vise à dénoncer le traitement abusif des « gent » tels que l'Amant. L'action de Malebouche y est connotée négativement comme excessive par l'adverbe « outreusement³⁴⁵ », qui porte une fois de plus l'idéal de bienséance et de juste mesure manipulé par Faux Semblant à ses fins, et par la nature de son *a-sservissement*. Le sermon se veut formel : Malebouche mérite la *mort d'enfer*. Il témoigne de la dépréciation du vice de médisance, au-delà des critiques apportées par les deux pseudo-confesseurs, mais surtout annonce l'assassinat de Malebouche. On peut bien sûr y lire aussi une condamnation d'une rhétorique abusive de la part des confesseurs, adeptes des formules toutes faites et des jugements excessifs, surtout de la part des Frères Mendiants personnifiés par Faux Semblant. Cette rhétorique permet en tout cas de convaincre le *losengier*. Son adhésion au sermon du faux moine se veut néanmoins nuancée : cela *puet* bien être le cas. La narration semble ainsi révéler, par cette apparence seulement de preuve et la possibilité seulement qu'elle soit correcte, l'erreur de Malebouche, tout comme elle insistait sur celle, répétée ici d'ailleurs, commise dans l'identification des deux pseudo-pèlerins. La qualification

342 Pour rappel, nous insistions surtout sur la conclusion de sa réflexion qui soulignait la subtilité nécessaire à détecter la duplicité : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 143-12 150, cité p. 192. C'est Fabienne Pomel qui a mis en lumière le rapport entre ces deux passages : F. Pomel, *op. cit.*, p. 302.

343 Selon l'analyse de Marc-René Jung : M.-R. Jung, « Jean de Meun et l'allégorie », *op. cit.*, p. 28-29.

344 Selon la conclusion éclairante de l'importance herméneutique de cette scène de Fabienne Pomel : F. Pomel, *op. cit.*, p. 304.

345 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 328-13 330.

de Faux Semblant comme *bon mestre* peut constituer un nouvel écho à la querelle universitaire. Elle témoigne surtout de la ruse de sa position : ce n'est que délesté de son étiquette de fausseté qu'il connaît ce type de valorisation. Ici aussi, les nuances sont éloquentes : Faux Semblant n'est pas directement qualifié de *mestre* et Abstinence Contrainte de *sage*, c'est Malebouche qui les *tient* ainsi. La narration prend ses distances avec son constat. Malebouche souligne également l'importance, pour le convaincre, de l'accord des deux confesseurs. Même celui-ci semble néanmoins dépendre des apparences, puisqu'ils lui *sambtent* être d'un même avis. Le *corage* peut aussi dénoter une certaine ironie. Il est en effet intéressant que le point de vue de Faux Semblant et sa compagne soit présenté comme relevant de leur *corage*, eux qui n'en dévoilent jamais rien derrière leur apparence trompeuse. Cette conclusion et cette adhésion bancales suffisent cependant à livrer Malebouche à la volonté de ses confesseurs. La *repentance* étant atteinte, ils passent à l'exercice de confession, selon cette pratique centrale dans la vie dévotionnelle, mais aussi dans le conflit qui anime l'Université de Paris. Dans une parfaite mise en scène du rituel de la confession, Faux Semblant exige que le péché soit avoué pour être formalisé et laisser place au repentir qui doit être exprimé³⁴⁶. Il prend néanmoins la forme d'une condamnation davantage que d'une invitation au repentir. La formule « en ceste place » évoque en effet davantage les lieux de châtement que d'absolution³⁴⁷. Une fois de plus, Faux Semblant joue donc des effets d'annonce du sort qui sera celui de Malebouche. Comme auparavant, Faux Semblant profite de son sermon à Malebouche pour réactiver l'ensemble de la critique qu'il a portée au gré de son échange avec Amour sur les faux confesseurs³⁴⁸. Il entremêle l'ensemble des griefs à l'encontre des Ordres Mendians, leur droit de confesser et d'enseigner. La menace qu'ils incarnent est renforcée par son étendue, eux qui ont « de tout le monde la cure », mais aussi par l'allusion qu'elle induit à la fin des temps qui leur est souvent associée³⁴⁹. La formule « com li mondes dure » peut en effet renvoyer aussi bien à sa dimension géographique que temporelle. L'une comme l'autre animaient la dénonciation du danger que constitue la montée des

346 *Ibid.*, v. 12 340-12 342.

347 *Ibid.*, v. 12 340.

348 *Ibid.*, v. 12 343-12 352.

349 *Ibid.*, v. 12 345-12 346.

Ordres Mendians, eux qui diffusent l'hypocrisie partout autour d'eux et se font indices de l'imminence de l'Apocalypse. Les effets d'annonce sont suffisants : c'est sa mort que Malebouche précipite en acceptant de se confesser. Jean Batany a mis en exergue la symbolique de ce sacrement débattu dans la mise à mort de Malebouche :

Mais Malebouche ne peut rien contre la duplicité : Faux Semblant le met à mort, et achève ainsi le passage à la *guilt culture*, où chacun est responsable devant sa propre conscience, et avoue dans le secret du confessionnal ses fautes commises elles aussi dans le secret, l'intention étant maintenant l'élément capital de la faute. Jean de Meun représente admirablement ce passage : Malebouche se confesse, fait paradoxal qui ne peut le conduire qu'à la mort, la confession privée relevant d'un autre univers moral que la médisance³⁵⁰.

Ce qui se joue ici, c'est l'opposition entre la sphère intime, que les médisants violent, et la sphère publique, qu'ils exploitent de manière excessive. Quant à l'intention, critère essentiel de cette nouvelle culture de la faute, Faux Semblant en a dénoncé la nature pernicieuse dans le cas de Malebouche qui agit pour le seul plaisir de nuire aux pauvres amants. L'instance émotionnelle paraît posée au cœur de cette réflexion, selon son investissement, son intention, mais surtout les apparences qui en sont offertes ou non, puisque toute la pratique pénitentielle en dépend. Mais quel que soit son repentir, Malebouche ne peut prétendre à l'absolution, seulement à la mort, tel que le soulignait Jean Batany :

Male bouche tantost s'abesse,
 Si s'agenoille et se confesse,
 Car veroiz repentanz ja ert.
 Et cil par la gorge l'aert :
 A .ij. poinz l'estraint, si l'estrange ;
 Si li a tolue sa jangle.
 La langue a son rasoir li oste.
 Ainsi chevirent de leur oste.
 Puis le tumbent en .i. fossé,
 Ne l'ont autrement enossé.
 Sanz deffence la porte quassent.
 Quassee l'ont, outre s'en passent,
 Si trouvent laienz dormanz
 Trestouz les soudoiers normanz
 Qu'il orent beü a guersai

350 J. Batany, *op. cit.*, p. 108.

Dou vin que je pas ne versai :
 Euls meïsmes l'orent versé
 Tant que tuit jurent enversé.
 Yvres en dormant les estranglent :
 Ja ne seront mais tel qu'il janglent³⁵¹ !

Le mouvement descendant de Malebouche, signe requis de la confession, marque aussi de manière très symbolique son assujettissement à Faux Semblant. Au contraire de Faux Semblant qui brouille constamment les signes qu'il manifeste, Malebouche les investit avec respect et sincérité. Malebouche manifeste un véritable repentir, se convainc réellement du tort qu'il a commis en maltraitant l'Amant. Or, si l'on se fie à l'issue du roman, Malebouche avait en réalité raison : les intentions de l'Amant s'avèrent tout aussi ambiguës qu'il les avait dénoncées. La nuance saute aux yeux avec Faux Semblant et Abstinence Contrainte qui se contentent de simuler le pèlerinage. Non content de jouer avec les signes de l'investissement dévotionnel, Faux Semblant fait preuve de toute sa perfidie en profitant de la contrition de Malebouche pour l'assassiner. La rime entre la présentation du repentir du médisant et le geste meurtrier de son prétendu confesseur est significative. Selon la loi du talion que cultivent les Psychomachies, Malebouche est vaincu par là où il a péché : les organes de sa parole déviante. La rime le révèle : Faux Semblant *l'etrangle* pour faire cesser sa *jangle*. On la retrouve d'ailleurs en fin de passage comme pour confirmer la nécessité de punir par la source même de la faute. Les actions se succèdent avec une grande rapidité après ces longues palabres, la répétition de l'adverbe *si* en témoigne, tout en indiquant ce lien de cause à effet entre le discours médisant de Malebouche et son assassinat. Le récit prend ici une dimension épique dans le tableau de ce meurtre nécessaire, qui permet et signe le début du siège du château de Jalousie. Mais Faux Semblant ne s'arrête pas à l'étranglement. Il lui tranche également la langue du rasoir qu'il avait dissimulé dans sa manche. Le lien avec l'usage pernicieux du raisonnement rhétorique est ainsi conforté : Malebouche est mort, pris au piège du syllogisme de Faux Semblant. Cet acte brutal témoigne d'une cruauté indéniable, marquée par son caractère gratuit³⁵². Mais il symbolise aussi un geste

351 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 365-12 384.

352 Voire même de la bestialité de Faux Semblant : J. Morton, « Wolves in human skin », *op. cit.*, p. 985.

de raffinement symbolique supplémentaire³⁵³. Il permet de confirmer le danger de ce rasoir, fait emblème de la duplicité de Faux Semblant et métaphore du discours fatal qu'il a servi au médisant. Toujours selon la loi du talion ainsi dédoublée, Malebouche meurt donc sous le coup du symbole des mauvaises langues que le rasoir représente déjà dans les Psaumes (52:4)³⁵⁴. Surtout, ce coup de rasoir marque le coup définitif porté à la médiance. On perçoit le lien avec le sermon d'Abstinence Contrainte sur le silence à préserver autour du secret de l'amour en particulier³⁵⁵. On peut néanmoins comprendre cette mise sous silence d'un autre point de vue. Elle peut indiquer le rejet définitif de la vérité au profit de la fausseté ainsi dépeinte comme voie de succès de la quête amoureuse³⁵⁶. Cet acte de violence peut d'ailleurs faire écho à celui de la castration de Saturne. Il signalerait la fin d'un âge d'or et le début du règne de Vénus et de la ruse qui conditionnent la suite de la quête³⁵⁷. Le meurtre de Malebouche, mis en exergue par ce dédoublement de sa mise à mort, marque ainsi une étape essentielle dans la quête de l'Amant. La suite du passage le souligne : il ouvre la voie à l'invasion du château de Jalousie. La narration s'arrête encore sur la perfidie de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte à l'égard de leur hôte Malebouche, bien mal récompensé de son accueil. Sans aucune considération pour son corps ou pour le moindre signe d'investissement religieux dans le respect de la mort, ils le laissent tomber dans un fossé. Sur cette base, ils peuvent aisément briser la porte qui gardait le château. La répétition du verbe *casser* et sa proximité phonique avec l'action de la *passer* et de pénétrer dans le château révèle l'importance conférée à leur action, mais aussi la brutalité dont ils font encore preuve. Les défenses qu'ils trouvent au-delà de cette porte s'avèrent fort limitées : les seuls gardes présents sont endormis et ivres. Dans la ligne de dénonciation de la propre fausseté des médisants, ils sont qualifiés de normands, réputés pour leur ruse³⁵⁸. Leur état d'ivresse peut en outre révéler les excès dont ils seraient friands et leur goût pour les plaisirs mondains, à la manière de ceux dénoncés

353 F. Pomel, *op. cit.*, p. 306.

354 *Ibid.*

355 S. Kay, *The Romance of the Rose*, *op. cit.*, p. 30.

356 B. L. Callay, *op. cit.*, p. 38.

357 F. Pomel, *op. cit.*, p. 306.

358 Comme le rappelle par exemple Leslie C. Brook : L. C. Brook, « Malebouche dans le *Roman de la Rose* et le *Champion des Dames* », dans *De la Rose*, *op. cit.*, p. 421-434, ici p. 427.

par Faux Semblant chez les Frères hypocrites. Les points de comparaison sont intéressants, ils jouent d'un entremêlement des univers critiques à l'encontre des hypocrites et des médisants, de Faux Semblant et de Malebouche. Surtout, ils justifient l'acte barbare de Faux Semblant, indispensable pour vaincre les médisants vaniteux et trompeurs. La leçon de tout cet épisode s'impose d'elle-même : la dérive langagière de Malebouche légitime celle plus grande encore de Faux Semblant. On constate un rapprochement de l'ensemble de ces condamnations qui donnent plus de poids à la brutalité de Faux Semblant, inscrite dans la dénonciation de la diffamation des *losengiers*, mais aussi dans la critique des Frères Mendiants et de leur usage détourné du raisonnement logique ou de la confession, et surtout dans la libération de Bel Accueil et ainsi dans la progression de la quête amoureuse³⁵⁹. Tous les échos au long discours que Faux Semblant livre au dieu Amour permettent de réactiver la réflexion induite autour de l'hypocrisie en général et de celle des Frères Mendiants en particulier. Son sermon à Malebouche propose une démonstration éclatante du danger du vice d'hypocrisie par le biais de cette confession biaisée. Il donne ainsi toute son ampleur à la critique qu'il livrait des faux religieux en la mettant au service du *Miroer aus amoureux*. Bien plus que de contaminer le sacrement de confession, c'est en effet l'armée entière du dieu Amour et l'idéologie qu'il incarne que Faux Semblant subvertit. Les retombées directes de cette pseudo-confession et du meurtre qui s'en suit touchent en effet au dieu Amour, à ses barons qui peuvent ainsi mener l'attaque du château de Jalousie et, bien sûr, à l'Amant qui peut sur cette base mener à bien sa quête. Notons à ce niveau le parallèle qui peut être perçu entre la propre posture de Faux Semblant, assujetti au dieu Amour, et celle de Malebouche qui l'est à lui dans cet épisode. Si Malebouche s'agenouille face au faux moine, c'est ainsi en réalité, par cet effet d'échos, face au *rois des ribaus* d'Amour qu'il s'incline. Cette fonction prend tout son sens à l'issue de cet épisode. Faux Semblant est chargé de réguler les instances disruptives de la sphère amoureuse. Il porte donc la condamnation de la plus grande d'entre elles, celle de la médisance, et livre sa sentence sans scrupules, armé des droits dont Amour l'a investi. La leçon qui

359 Selon un entremêlement d'objectifs poursuivis dans l'épisode de Malebouche que G. Ward Fenley met en lumière : G. W. Fenley, *op. cit.*, p. 324.

émerge du sermon à Malebouche se veut donc multiple. De manière intéressante, Faux Semblant ne la livre pas aussi explicitement qu'il ne le fait pour sa dénonciation du vice des Frères Mendiants. Mais s'il est avant tout question de l'hypocrisie religieuse – celle qui détourne les signes dévotionnels au profit de ruses qui s'opposent à l'humilité qu'ils sont censés incarner, qui touchent donc au péché d'orgueil –, c'est finalement la fausseté immiscée dans la sphère amoureuse qui est mise en lumière. Au-delà des confirmations du vice du syllogisme ou de la confession conduite par un moine hypocrite, c'est la nécessité de la tromperie dans la conquête amoureuse que l'on trouve au cœur de cet épisode. On ne peut manquer l'ironie de cette révélation. Faux Semblant recourt en effet à toutes ces stratégies hypocrites, détaillées au fil de son échange avec Amour, pour être mieux condamnées, mais finalement érigées en armes utiles, voire indispensables à la conquête amoureuse. Plus encore, elles se voient valorisées par l'acceptation, bien consciente, d'Amour, formalisée par l'intégration de Faux Semblant parmi les siens.

En tuant Malebouche, Faux Semblant se contente en effet de remplir la mission qui lui a été confiée par les barons du dieu Amour. Son rôle, endossé avec tant de panache, était explicite dès l'irruption du faux moine. Nous l'avions souligné, Amour acceptait et reconnaissait l'utilité de Faux Semblant avant même qu'il ne pose comme condition la présentation exigée du faux moine³⁶⁰. Elle s'avère néanmoins nécessaire au plein accord d'Amour, finalement donné à l'issue de cette longue parenthèse que constitue l'autodéfinition de Faux Semblant. Amour doit quelque peu insister pour obtenir ce portrait ambigu, offert lui-même sous forme de confession. Ses barons ne faisaient pas preuve du même zèle, ils reconnaissaient d'emblée l'utilité de Faux Semblant intégré à leur plan avant même qu'Amour n'ait pu faire part de sa stupéfaction. Ils s'avéraient ainsi moins naïfs que le dieu Amour sur le caractère indispensable de l'aide fournie par cette incarnation de la fausseté³⁶¹, non seulement religieuse, mais aussi amoureuse. On peut noter la tension dans la posture du dieu Amour, entre réticence et pleine acceptation. Il se veut plus prudent que ses barons, mais livre aussi son accord avant même la présentation de Faux Semblant, ce qui paraît annuler

360 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10932-10955, cité p. 278-279.

361 T. Adams, « Faux Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *op. cit.*, p. 171.

tout l'intérêt de cette tirade auto-définitoire, dans la diégèse tout au moins. De la même manière que les retombées des avertissements à Malebouche semblent annulées par son manque de lucidité, celles du dialogue avec Amour paraissent aussi concerner avant tout le lecteur extradiégétique. S'il complexifie la propre figure de lecteur d'Amour, le discours de Faux Semblant lui reste adressé avant tout pour la simple et bonne raison que c'est sa morale qu'il cherche à atteindre. L'influence exercée par Faux Semblant sur la sphère amoureuse est indubitable. Son intégration dans l'armée d'Amour est significative, mais c'est surtout le long dialogue qu'ils entretiennent l'un avec l'autre qui marque l'impact de Faux Semblant sur l'idéologie amoureuse. Il est en effet intéressant que ce soit à Amour lui-même que Faux Semblant offre sa leçon, plutôt qu'à l'Amant. Susan Stakel interprète dans ce sens cet épisode comme le lieu de transformation définitive de la notion d'amour³⁶². Le fait que cet échange se présente sous cette forme dialogique, si chère à Jean de Meun³⁶³, dénote ce rapport d'influence. Sa tendance confessionnelle renforce encore cette impression³⁶⁴. Selon cette dynamique dialogique, les rôles de confesseur et de confessé s'inversent au gré de leur échange, révélant une véritable remise en question d'Amour, bien plus que de Faux Semblant. Ce long exposé sur la fausseté et le vice personnifiés par le faux moine n'empêche pas Amour de donner son accord à l'entrée de Faux Semblant dans ses rangs. Celui-ci se veut révélateur de l'acceptation d'Amour de l'univers insidieux personnifié par Faux Semblant et de sa place dans le système amoureux :

Li dieus sozrit de la merveille.
 Chascuns s'en rit et s'en merveille
 Et dient : « ci a biau sergent
 Ou bien se doivent fier gent ! »
 « Faus semblant, dist amours, di moi
 Puis que de moi tant t'aprimoi
 K'en ma court si grant pooir as
 Que rois des ribaus m'i seras,
 Me tendras tu ma couvenance ? »

362 S. Stakel, *op. cit.*, p. 61.

363 Kevin Brownlee, comme nous l'avons déjà évoqué, s'est en particulier consacré à cette dynamique propre à l'épisode Faux Semblant : K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant », *op. cit.*, p. 256.

364 S. Stakel, *op. cit.*, p. 61.

« Oill, jel vous jur et fiance,
 N'ainc n'orent serjant plus loiaus
 Vostre pere ne vostre oiaus³⁶⁵ ! »

La longue présentation de Faux Semblant se clôture enfin, sur la réaction d'Amour et de ses barons. Elle fait écho à celle qu'il avait manifestée à l'arrivée du faux moine. L'épisode entier se voit ainsi encadré par les émotions d'Amour, *esmeiū*³⁶⁶ par l'irruption de Faux Semblant parmi ses rangs et émerveillé de leur échange. Cela démontre une fois de plus l'influence de Faux Semblant, directement sur le cœur d'Amour. Tout autant que la première, cette émotion d'Amour témoigne de la nature ambiguë de Faux Semblant. L'émerveillement dénote un rapport d'étrangeté inaltérable³⁶⁷, en dépit de son intégration dans l'armée d'Amour. Il révèle surtout le caractère paradoxal du discours de Faux Semblant qui ne peut se laisser appréhender, peu importe la sincérité dont il a fait preuve. Ce qui ressort donc de cette autodéfinition, c'est la nature protéenne de Faux Semblant, le paradoxe qu'il incarne et l'impossibilité d'accéder à la connaissance qu'il fait mine de dévoiler. Or, les barons vantent gaiement sa fiabilité. L'ensemble du discours paraît ainsi réduit à sa vanité. Faux Semblant a pourtant bien souligné qu'il était par essence hypocrite, il y revient d'ailleurs encore au moment de sceller le pacte qui le lie à Amour. Cette impression de vanité est renforcée par la déclaration d'Amour qui revient à la fonction déjà accordée à Faux Semblant en amont de sa présentation³⁶⁸. De la même manière, l'allusion à l'ensemble des barons d'Amour rappelle que ceux-ci avaient déjà reconnu le rôle de Faux Semblant avant même qu'Amour ne le fasse ou n'obtienne les réponses qu'il exige. L'ultime demande d'Amour révèle également combien l'enseignement de Faux Semblant reste incompris du public auquel il l'a livré et éclaire ainsi son importance pour le public situé en-dehors du cadre diégétique. Amour l'interroge sur sa *couvenance*, comme si elle pouvait s'avérer fiable. Elle offre en outre un nouvel écho au début de l'échange lors duquel Amour insistait sur le *couvenant* qui permettait d'intégrer Faux Semblant parmi

365 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 981-11 992.

366 Pour rappel : *ibid.*, v. 10 480, cité p. 242.

367 Nous avons souligné l'importance de cette émotion révélatrice dans un article publié dans la revue *Questes*, n° 35, 2017.

368 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 942, cité p. 279.

les siens³⁶⁹. La décision ne repose plus entièrement sur Amour ainsi, même s'il est toujours avant tout question de son autorité. Le serment qui est demandé à Faux Semblant se veut lui aussi superflu. Amour l'affirme de manière significative : Faux Semblant a déjà démontré sa proximité et son pouvoir dans la cour d'Amour. La contamination est déjà entamée avant même que Faux Semblant n'accomplisse sa mission et subvertisse, par son hypocrisie meurtrière, la conquête amoureuse. Amour fait ainsi dépendre de manière logique – la dynamique causale de son exposé en témoigne – son accord de la place que Faux Semblant a déjà prise. L'entremêlement des temps verbaux va également dans ce sens. La proximité de Faux Semblant avec Amour est déjà démontrée : son pouvoir est effectif à cet instant et sa fonction se veut inscrite sur le long terme par le temps futur employé pour la présenter, alors qu'elle était déjà inscrite en amont du discours du faux moine. Amour lui demande néanmoins sa pleine adhésion au plan élaboré par ses barons sur la base même du rôle que doit y jouer Faux Semblant. Sa réponse est à la hauteur de sa confession préalable. Il promet d'être loyal, plus que tout autre *serjant* qui ne s'est jamais mis au service des forces d'Amour. La valeur superlative et répétée – le doublet est significatif – témoigne de la force de cette promesse, ou de sa bizarrerie, ou de son hypocrisie. Au vu de l'issue de cet épisode, on sait néanmoins qu'il prête ce serment avec l'honnêteté paradoxale qui le caractérise. Il n'hésite d'ailleurs pas à la souligner une fois encore quand Amour manifeste sa surprise face à sa promesse :

(Li dieus d'amour)
 « Comment ? C'est contre ta nature ! »
 (Faus semblant)
 « Metez vous en en aventure !
 Car se pleges en requerrez
 Ja plus aseür n'en serez ;
 Non voir, se j'en bailloie ostages
 Ou lettres ou tesmoins ou gages.
 Car a tesmoing vous en appel :
 L'on ne puet oster de sa pel
 Le leu tant qu'il soit escorchiez,
 Ja tant n'iert batuz ne torchiez.
 Cuidiez que je ne triche et lobe

369 Pour rappel : *ibid.*, v. 10935, cité p. 278.

Pour ce que je vest simple robe
 Souz cui j'ai maint grant mal ouvré ?
 Ja par dieu mon cuer n'en mouvré
 Et se j'ai chiere simple et coie,
 Que de mal faire me recroie ?
 M'amie contrainte astinance
 A grant mestier de porveance :
 Pieça fust morte et malbaillie
 S'el ne m'eüst en sa baillie.
 Laissiez nous, moi et li, chevir³⁷⁰. »

L'étonnement d'Amour se veut presque aussi paradoxal que les affirmations de Faux Semblant. Il alterne en effet entre une crédulité et une lucidité, tout aussi surprenantes l'une que l'autre, à l'encontre de son *rois des ribaus*. C'est en tout cas l'occasion pour Faux Semblant d'offrir un résumé de sa définition première, hors de toute considération liée à la querelle mendicante : il est impossible de se fier à lui et surtout à son apparence. Il assène ainsi sa leçon dans un ultime rappel, qui ne suffit cependant toujours pas, au vu de la réaction d'Amour. Plutôt que jurer encore et exiger la confiance d'Amour – il est bien conscient qu'il n'est pas digne de cette confiance –, Faux Semblant insiste sur le fait qu'il est inutile de la chercher. Il propose plutôt l'*aventure*, dans une dynamique ludique de grand intérêt. C'est la seule option valable au vu de sa nature non fiable. Peu importent les *pleges* ou même les *ostages*, les *lettres*, les *tesmoins* ou *gages* – selon une véritable accumulation, teintée d'ironie voire de déconsidération, des signes de confiance qui peuvent être exigés –, Amour ne trouvera aucune certitude à son endroit. Faux Semblant profite de cette occasion qui lui est encore offerte pour rappeler l'ensemble du réseau trompeur dans lequel il s'inscrit. L'exemple du loup fait écho à la citation de saint Matthieu qui fondait son exposé de la fausseté et du danger de son habit. De manière peut-être plus explicite encore, Faux Semblant révèle ici que le loup ne peut se dissocier de sa nature trompeuse, quels que soient les efforts fournis pour l'en défaire par la violence ou la flatterie³⁷¹. Il reprend à cette fin la rime entre *lobe* et *robe* pour mieux les associer au moment de se voir

370 *Ibid.*, v. 11 993-12 013.

371 Le verbe *torchier* propose un effet d'annonce intéressant à la figure de Fauvel inspirée de cette mise en lumière pleine d'ironie de la fausseté.

adoubé par Amour³⁷². Sans plus aucun détour, Faux Semblant martèle sa fausseté et son vice. Il dévoile tout le mal qu'il peut accomplir sous son manteau de simplicité. Il intègre à son propos l'opposition, typique des jeux émotionnels, entre *chiere* et *cuier* pour mieux mettre en exergue la rupture entre cette simplicité affichée et le mal qui l'anime en réalité. Il la justifie même comme nécessaire, à son amie Abstinence Contrainte, et ainsi, par effet d'annonce, à Amour et à l'Amant. Sa *baillie* se fait condition de la survie de ses protégés, de manière révélatrice quant au caractère indispensable de l'hypocrisie. C'est sur cet aveu éloquent que Faux Semblant s'arrête pour prier Amour de les laisser, lui et sa compagne, prendre en charge leur mission. Il annonce à la fois leur succès, mais aussi leur nécessité indiscutable et avérée. Sur cette réponse aussi honnête qu'ambigüe une fois encore, Amour formalise son accord. Il exprime même sa confiance à Faux Semblant :

« Or soit, je t'en croi sanz plevir. »
 Et li lierres enz en la place
 Qui de traïson ot la face,
 Blanche dehors, dedenz nergie,
 Si s'agenoille et l'en mercie³⁷³.

La confiance qu'il accorde ne se fonde finalement sur aucun engagement, Faux Semblant en ayant démontré l'inutilité comme l'impossibilité. Elle se veut donc aussi ambigüe que l'aveu de Faux Semblant. Armand Strubel souligne d'ailleurs l'importance de cette dernière réplique qui illustre toute la difficulté d'insertion de ce personnage³⁷⁴. Faux Semblant prête alors son serment, agenouillé devant Amour auquel il marque son assujettissement³⁷⁵. La malignité de Faux Semblant est encore mise en exergue à cet instant. Comme lors de la première remarque d'Amour à son égard³⁷⁶, il est qualifié de *lierres*, dans une nouvelle démonstration

372 Pour rappel, voir le jeu sur cette rime déjà analysée : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 554-11 567, cité p. 267.

373 *Ibid.*, v. 12 014-12 018.

374 *Ibid.*, p. 643, note 1.

375 Nous avons noté le parallèle avec la propre posture de Malebouche à son égard, lui aussi à genoux en la *place* au moment de sa confession fatale. Il paraît assurer la continuité entre l'action de Faux Semblant envers le médisant et celle d'Amour qui intronise son nouveau baron. Pour rappel : *ibid.*, v. 12 366, cité p. 298 et v. 12 340, cité p. 296.

376 Pour rappel : *ibid.*, v. 10 945, cité p. 279.

de l'absence d'avancée de la compréhension d'Amour à son endroit, pas plus ni moins informé de son état après cette longue tirade. Mais la lucidité d'Amour semble aussi transparaître de la description finale de Faux Semblant au moment de sceller leur accord. Il le définit en effet directement selon sa *trahison* et son apparence. Le contraste entre *cœur* et *visage* se concentre ici uniquement sur la *face*. Il paraît indiquer qu'il s'agit là de la seule chose accessible chez Faux Semblant. La nuance se décline en une opposition, elle aussi fréquente, entre le *dedans* et le *dehors*, mais du visage seulement, à la manière d'un masque dont Faux Semblant serait revêtu en plus de sa robe. Celui-ci révèle les mauvaises intentions de Faux Semblant, qui s'affiche simple et innocent, tel que le suggère la couleur blanche, mais est en réalité noir au-dedans. Au-delà du pouvoir symbolique de ces deux couleurs, on peut y voir une dernière allusion aux loups en habit de mouton auxquels Faux Semblant se compare pour en dénoncer le danger³⁷⁷. Le jeu de rimes finales entre la couleur noire et la reconnaissance de Faux Semblant envers Amour témoigne de la contamination des stratégies amoureuses avant même que Faux Semblant n'accomplisse son noir dessein. Si Faux Semblant ne cesse de surprendre, ce n'est pas en raison du projet qu'il poursuit, dévoilé aussitôt qu'il intègre la narration. Cette absence totale de suspense laissé à l'endroit de l'action la plus essentielle peut-être de la conquête amoureuse – elle en permet l'accomplissement – atteste son importance, incontournable et décisive.

Quelque dissonant qu'il puisse paraître de prime abord, Faux Semblant prend donc une place certaine, et essentielle, dans l'économie de la quête amoureuse. Il ne se contente pas de porter son accusation à l'encontre des Ordres Mendians ou du vice de l'hypocrisie religieuse plus globalement, il la met au service d'une mise en lumière de la nécessité de l'hypocrisie dans la sphère amoureuse. Loin de l'impression de digression qu'il a longtemps laissée, il s'investit dans la fonction que lui accorde Amour. En tant que *ribaous*, Faux Semblant est chargé de faire respecter la loi d'Amour. La nature de sa mission témoigne de l'atteinte que constitue la médisance à celle-ci. C'est ainsi qu'il peut livrer sa justice, au nom même d'Amour, au-delà de sa leçon incomprise par Malebouche et de sa confession détournée. L'action de Faux Semblant se conçoit donc

377 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 127-11 136, cité p. 270, et v. 11 717-11 726, cité p. 271.

comme une mission officielle, légitime à l'amour, mais révélatrice d'une subversion importante de l'éthique amoureuse. Pour faire face à la menace des médisants, Amour n'a d'autre choix que d'investir Faux Semblant, à la fausseté émotionnelle pourtant proclamée. Non content de personnifier l'hypocrisie religieuse, il incarne la nécessité de manipuler les apparences offertes dans la quête amoureuse. Mais il n'en est pas le seul indice. Il s'inscrit au contraire dans un mouvement croissant vers l'hypocrisie mis en scène par Jean de Meun, en-dehors de la seule intervention du faux moine. La place de Faux Semblant s'éclaire dans son association avec l'Ami et la Vieille avec lesquels il forme une véritable triade trompeuse qui joue de l'impérativité de la ruse dans la sphère amoureuse. C'est dans ce contexte qu'Armand Strubel défend la position centrale de Faux Semblant contre les critiques persistantes quant à l'impression de personnage annexe qu'il a longtemps laissée :

Dans la constellation de personnifications qui se met en place autour du rosier puis du château, la présence de celui qui résume dans son nom seul les paradoxes de l'hypocrisie n'est peut-être pas totalement incongrue : la feinte, la dissimulation ou le déguisement ont été largement sollicités dans les propos d'Ami et de la Vieille, et placés au cœur de l'univers de la séduction amoureuse³⁷⁸.

La lecture de ce long et insaisissable épisode démontre l'importance accordée à Faux Semblant. Sa dimension dialogique a poussé à considérer le faux moine comme une fonction du dieu Amour³⁷⁹, voire comme son double³⁸⁰. Or, cette perception de Faux Semblant comme fonction du dieu Amour se décline de manière intéressante au niveau émotionnel qu'elle induit. Par cette confession mutuelle qu'ils se livrent, par l'efficacité de son intervention dans la stratégie d'Amour, Faux Semblant s'immisce dans le système amoureux et le manipule jusqu'à y prendre plus de place que le dieu qui l'incarne. C'est ainsi qu'il parvient à subvertir la pratique, non plus dévotionnelle, mais aussi amoureuse en une doctrine mensongère et vicieuse³⁸¹. L'alliance qu'il présente avec l'Ami

378 A. Strubel, « De Faux-Semblant à Fauvel », *op. cit.*, p. 115.

379 K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant », *op. cit.*, p. 256.

380 F. Pomel, *op. cit.*, p. 299.

381 C. McWebb, *Le Roman de la Rose de Jean de Meun et le Livre des Trois Vertus de Christine de Pizan : un palimpseste catoptrique*, Londres, University of Western Ontario, 1998, p. 134.

et la Vieille ne fait que renforcer ce processus, qui aboutira à la prise brutale et sans scrupules de la Rose par un Amant converti à la loi de Faux Semblant. Elle offre une mise en application éclatante de la leçon de Faux Semblant.

FAUX SEMBLANT AU CŒUR DE L'ÉTHIQUE AMOUREUSE DE JEAN DE MEUN :
LA TRIADE TROMPEUSE

L'importance conférée à Faux Semblant témoigne bien sûr de celle accordée à la leçon qu'il livre. Jean de Meun s'y dédie d'ailleurs bien avant l'irruption du faux moine dans la trame du récit. Le discours de Raison se fait déjà l'occasion de dénoncer les manipulations émotionnelles intrinsèques à la conquête amoureuse³⁸² :

« Tutevois fins amans se faignent,
Mais par amours amer ne daignent
Et se gabent ainsi des dames
Et lor promettent cors et ames,
Et jurent mensonges et fables
A ceuls qu'il tiennent decevables,
Tant qu'il ont leur delit eü.
Mais ceuls sont le mains deceü
Car adés vient il mieus, viau mestre,
Decevoir que deceüz estre ;
Meesmement en cele guerre,
Quant le moien ne sevent querent³⁸³. »

La critique de Raison en passe ainsi par la révélation des ruses des prétendus *fins amants*. Leur présentation révèle la dépréciation totale de Raison : elle associe les *fins amants* à la feintise (aux feints amants), tout en soulignant son vice. Cette feintise s'accompagne d'une annulation de l'investissement émotionnel requis dans la relation amoureuse. La rime entre *faignent* et *ne daignent* l'indique de manière efficace. Raison insiste d'ailleurs sur la question par la précision superflue *amer par amours*. On se trouverait donc plutôt ici confronté aux fameux faux amants condamnés par Amour au fil de l'exposé de ses commandements³⁸⁴, mais Raison

382 Jean Batany a relevé l'intérêt de cette première association entre amour et ruse : J. Batany, *op. cit.*, p. 102.

383 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 4 387-4 398.

384 Pour rappel : *ibid.*, v. 2 401-2 408, cité p. 287.

choisit de les nommer *fins amants* pour dénoncer l'ensemble du système idéologique de l'amour courtois. Cette étiquette témoigne d'un code en place, ainsi détourné pour révéler la manipulation qui peut s'immiscer dans les *feeling rules* et leurs apparences toujours aussi indispensables, mais problématiques. L'émotion amoureuse constitue en toute logique la condition *sine qua non* de la *fin'amor*. Raison instille déjà la déconstruction de l'éthique amoureuse par la ruse, que Faux Semblant viendra exemplifier avec éclat. Mais il n'est pas encore question d'apparences trompeuses, seulement des mensonges et fausses promesses typiques des faux amants. Raison n'hésite pas à dévoiler les intentions de ces hypocrites, liées au *delit* qu'ils comptent ainsi obtenir³⁸⁵. L'occasion pour Raison d'introduire un adage central dans la seconde partie du *Roman de la Rose*, dans laquelle Faux Semblant incarne la pièce maîtresse : mieux vaut *decevoir que deceiüz estre*. La mise à mort de Malebouche pourrait se comprendre comme une illustration, extrême, de cet enseignement qui irrigue toute la leçon dispensée au gré du *Miroer aus amoureux*. C'est dans le discours de l'Ami que ce conseil prend la plus grande place. Il tente de reconforter l'Amant, désolé de l'intervention de Malebouche et désespéré de parvenir à atteindre Bel Accueil retenu prisonnier sur le conseil du médisant. Il lui offre, pour sortir de cette impasse, toute une série de conseils concernant l'attitude à adopter face à Malebouche :

« Mais prenez garde toute voie
 Que male bouche ne vous voie.
 S'il vous voit, si le saluez,
 Mais gardez que vous muez
 Ne ne faites chiere nesune
 De haïne ne de racune.
 Et se vous ailleurs l'encontrez,
 Nul maltalent ne li monstrez :
 Sages hons son maltalent cuevre.
 Si sachiez que cil font bonne oeuvre
 Qui les deceveors deçoivent.
 Sachiez k'ainsi font ce qu'il doivent
 Trestuit amant, au mains li sage.
 Male bouche et tout son lignage,
 S'il vous devoient acorer,

385 Notons que tel semble aussi être le seul objectif de la quête de l'Amant, au vu de la conclusion que Jean de Meun y apporte.

Vous lo servir et honorer.
 Offrez leur tout par grant faintise,
 Cuer et cors, avoir et servise.
 L'en seult dire, et voirs est, ce cuit,
 Encontre vezié recuit.
 De ceuls bouler n'est pas pechiez
 Qui de bouler sont entenchiez³⁸⁶. »

L'Ami incite à la *garde* des émotions malséantes de la haine, de la colère, de manière tout à fait conforme à la tradition émotionologique. Ces émotions dénotent néanmoins déjà la nature peut-être problématique du jeu émotionnel. Il ne touche pas à la tristesse, commune, des amants, mais à la haine ou au désir de vengeance, émotions en effet peu adaptées au *bel semblant* à cultiver sur la scène sociale, mais qui relèvent aussi d'intentions tout autres que celle de la souffrance amoureuse. Or, ce sont les intentions qui servent de base à l'évaluation des émotions. Le *maltalent* éprouvé par l'Amant s'inscrit ainsi d'emblée dans une optique plus contestable. L'Ami souligne l'importance de n'en livrer aucune apparence. Il joue sur toutes les règles en la matière : les formules conformes à la tradition bien ancrée de la mesure de soi et l'insistance sur la sagesse d'une telle *couverture*. Il va cependant plus loin pour justifier la *bonne oeuvre* dont l'Amant se *cuevre*. Il reprend pour cela la même sentence que celle dénoncée par Raison chez les *fin'amants* : mieux vaut tromper que l'être. Il la condense sur un seul vers, vantant le bienfondé de *decevoir* les *deceveors*, dans une formule des plus efficaces. L'Ami prend bien en charge la fausseté du *servise* qu'il prône d'offrir à Malebouche. Il n'hésite pas à souligner sa *faintise*, qui touche autant à ce *servise* et aux biens offerts qu'au cœur et au corps surtout. La sphère émotionnelle, et ses manifestations, sont directement convoquées dans cet exposé révélateur des astuces trompeuses dont les amants doivent s'armer pour contrer celles de leurs ennemis, les *losengiers*. Comme pour mieux asséner sa leçon, l'Ami revient sur la nécessité, et la légitimité, de tromper les médisants. La reprise du verbe *bouler* concentre la justification, fondée sur l'absence de *pechiez* d'agir ainsi contre ceux qui ont eux-mêmes ainsi péché. En brochant sur la tradition de la mesure et sur l'adage inscrit dans l'éthique amoureuse par Raison elle-même, l'Ami parvient à pousser l'Amant à

386 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 335-7 356.

la ruse. Elle se veut purement défensive selon le discours de l'Ami, quoi que ses intentions peu louables transparaissent déjà au vu des émotions impliquées dans le jeu prôné. La tromperie gagne en importance tout au long de la section consacrée à cet étrange confident³⁸⁷. Elle dépasse bien vite la ruse défensive à l'encontre des *losengiers*. Poursuivant le plan qu'il dresse à l'intention de l'Amant, l'Ami détaille également les stratégies qu'il dédie à Jalousie et à la Vieille qui se trouvent aussi sur leur chemin pour atteindre Bel Accueil :

« Servez les de vostre mestier :
Faire leur devez cortoisie,
C'est une chose mout proisie.
Mais qu'il ne puissent aperçoivre
Que vous les beez a deçoivre³⁸⁸. »

L'Ami détourne le service courtois requis selon les codes de la *fin'amor*. Il en démontre ainsi le caractère feint et seulement intéressé. Le *devoir* de courtoisie est bien mis en exergue et comme dénoncé de la sorte. Surtout, on comprend que le *mestier* qui fait l'objet du service en question s'éloigne de la courtoisie en elle-même. Bien davantage que de l'activité attendue des *fin'amants*, il s'agit ici de la ruse qu'Ami recommande de *servir*. L'association de la fonction de l'Amant à la tromperie dénote une orientation marquante. L'Ami a conscience du potentiel critique d'une telle pratique, c'est pourquoi il conseille de la garder discrète. Débute ainsi le jeu émotionnel central dans la relation amoureuse mise en scène par Jean de Meun. Ce jeu se veut d'autant plus important et développé qu'il ne s'agit pas seulement de *servir* ce leurre de *cortoisie*, mais de camoufler qu'il ne s'agit là que d'un leurre. Le jeu se dédouble ainsi, dans une portée trompeuse immanquable puisque, bien loin des dissimulations bienséantes, renforcées à l'occasion d'une simulation de joie adéquate, ce qu'il faut ici cacher, c'est l'intention de ruse elle-même. La rime entre *aperçoivre* et *deçoivre* révèle l'hypocrisie, et l'importance conférée aux apparences, *a fortiori* parce qu'elle joue du parallèle tissé avec Faux Semblant qui y recourra également³⁸⁹. Le fait que cette ruse vise à tromper la Vieille peut se voir comme une incitation au deuxième

387 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 127.

388 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422.

389 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 909-11 910, cité p. 242, et v. 11 603-11 604, cité p. 270.

temps des recommandations hypocrites dans la communauté amoureuse, portées de manière exemplaire du côté féminin par la Vieille. Selon la leçon défendue par l'Ami, il convient en effet de tromper les trompeurs, ce que la Vieille ne manquera pas de souligner à son tour. La nécessité de parer les astuces des amants se justifie plus encore au vu de l'ampleur que leur fait prendre l'Ami. Non content d'inciter à mimer seulement la courtoisie qui est supposée fonder la conquête amoureuse, l'Ami va jusqu'à recommander de feindre les larmes, une manipulation qui ne laisse nul doute sur sa portée trompeuse :

« Et si vostre oeill devant euls pleurent,
 Ce vous iert mout granz avantages :
 Plorez ! Si ferez mout que sages ;
 Devant euls vous agenoilliez
 Jointes mains, et vos eulz moilliez
 De chaudes lermes en la place,
 Qui vous coulent aval la face
 Si qu'il les voient bien cheoir :
 C'est mout granz pitié a veoir ;
 Lermes ne sont pas despiteuses,
 Meïsmement a genz piteuses.
 Et se vous ne povez plorer,
 Covertement sanz demorer,
 De vostre salive preigniez,
 Ou jus d'oignons, et l'espreigniez,
 Ou d'auls ou d'autres licors maintes,
 Dont vos paupieres soient ointes ;
 S'ainsi le faites, si plorrez
 Toutes les fois que vous vorrez.
 Ainsi l'ont fait maint bouleour,
 Qui puis furent fin ameour,
 Que les dames voloient prendre
 As laz qu'el leur voloient tendre,
 Tant que par leur misericorde
 Leur ostoient dou col la corde ;
 Et maint par tels baraz plorerent
 Qui onques par amour n'amerent,
 Ainz decevoient les puceles
 Par leur pleurs et par leur faveles.
 Lermes les cuers de tex gens sachent,
 Mais sanz plus que barat n'i sachent.
 Mais se vostre barat savoient,

Jamais de vous merci n'avoient :
 Crier merci seroit naienz ;
 Jamais n'enterriez laienz³⁹⁰. »

On remarque d'emblée le poids accordé aux apparences émotionnelles, placées au cœur du jeu développé par l'Ami sur les signes de la tristesse qu'il recommande de manifester. On peut relever à ce sujet l'importance de leur visibilité, le verbe *voir* rythmant la présentation de ces astuces. Plus que tout autre symptôme physique de l'émotion, les larmes sont investies d'une véritable force de conviction – dans la tradition du don des larmes par exemple³⁹¹ –, et donc de manipulation. Mais l'Ami ne s'en contente pas pour autant : il joue aussi sur les genuflexions et les gestes de prière, et donc sur l'ensemble des signes de dévotion ainsi investis – faussement – dans la relation amoureuse. Un tel entremêlement des univers émotionnels religieux et amoureux n'est pas sans annoncer la figure de Faux Semblant bien sûr. L'Ami dévoile ainsi l'importance, au-delà des fausses promesses, des jeux émotionnels dans la ruse qu'il prône dans la conquête amoureuse. Il compose cette fois encore avec la tradition existante à ce niveau. C'est ainsi qu'il associe la manipulation à la sagesse, mais le débordement de la sphère de la *garde* est ici formel. La mesure de soi vise la préservation des apparences, fondée sur un souci de bienséance qui conduit à leur dissimulation voire à la simulation d'émotions jugées plus adéquates pour y parvenir. Ici, bien au contraire, il est question de feindre la tristesse si souvent camouflée derrière un semblant plus jovial. Plus encore, la seule chose qui se voit dissimulée, c'est le *barat* que l'Ami rappelle une fois de plus de garder discret. Il incite également à camoufler les astuces nécessaires pour simuler la tristesse. Ce besoin de recourir à de véritables instruments de manipulation, aussi vulgaires que de la *salive* ou du *jus d'oignons*, témoigne de la portée rusée, mais aussi de l'importance qui leur est conférée. On pourrait presque y trouver un parallèle avec les jeux émotionnels de pure bienséance qui ne peuvent s'appuyer sur les seules capacités de contrôle du personnage concerné et doivent compenser ses difficultés par une

390 *Ibid.*, v. 7 454-7 488.

391 Nous avons eu l'occasion de souligner cette particularité importante de la pratique dévotionnelle, en renvoyant notamment aux travaux de Piroška Nagy : Nagy, Piroška, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (v^e-xii^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.

dissimulation totale, dans une autre pièce par exemple. C'est d'ailleurs ce qu'Amour préconisait dans l'exposé de ses commandements³⁹². Un tel cas de figure dénote l'intensité de l'émotion impossible à camoufler par la seule maîtrise des indices physiques qui en sont offerts. Ici, on peut au contraire remarquer, par transposition, l'absence complète d'émotion pour susciter la réaction attendue. L'Ami met en scène une rupture complète du lien entre cœur et apparence. Elle est d'ailleurs elle-même mise en exergue, l'Ami présentant presque en adéquation ces larmes rusées et l'absence d'amour. Le verbe *plorere* en vient à rimer avec la négation du verbe *amer*. Ils s'opposent mieux encore au gré de leurs qualificatifs, les larmes relevant du *barat*, tandis que l'absence d'amour se voit encore renforcée par cette précision superflue *par amour*, dont usait également Raison pour mieux en souligner l'absence³⁹³. L'Ami scelle encore l'association des pleurs et de la ruse dans le parallélisme *par leurs pleurs et par leur faveles*. La dimension rusée d'une telle manipulation de la tristesse amoureuse ne laisse aucun doute. Le vocabulaire de la ruse irrigue son discours, de ces *faveles* liées aux larmes au *barat* répété à de multiples reprises, en passant par la qualification des *bouleour*, rapprochés de manière si intéressante des *fin ameour*. La rime évoque celle de Raison entre *faigner* et *amer daigner*³⁹⁴, dans une belle démonstration du cheminement logique de Jean de Meun parmi les recommandations trompeuses. Comme chez Raison, l'association se légitime selon l'adage « mieux vaut tromper que l'être ». L'Ami dénonce en effet les *laz* tendus par les dames pour *prendre* leurs amants. On observe ainsi le jeu déployé sur la tradition amoureuse et les astuces qui lui sont propres depuis l'*Ars amatoria*. Les lacets d'amour constituent en effet une métaphore bien connue, que l'Ami attribue cette fois aux femmes. On verra qu'elle se retrouve également chez la Vieille pour condamner la propre hypocrisie des hommes. C'est un véritable cercle vicieux de la ruse que Jean de Meun met en lumière ce faisant. Cette tentative de justification à part, les intentions de l'Ami paraissent peu louables. L'objectif poursuivi par ces fausses larmes est d'ailleurs affirmé : elles ne visent que le seul *avantage* de l'Amant. Bien loin de l'éthique amoureuse fondée sur le souci de la dame aimée, bien loin des manipulations bienséantes

392 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 2 267-2 274, cité p. 282-283.

393 Pour rappel : *ibid.*, v. 4 388, cité p. 309.

394 Pour rappel : *ibid.*, v. 4 387-4 388, cité p. 309.

qui visent le maintien de l'ordre social, les jeux émotionnels prescrits par l'Ami s'inscrivent dans une optique hypocrite et mal intentionnée indubitable. Les conseils de l'Ami sont ainsi l'occasion de percevoir toutes les nuances dont se parent les jeux émotionnels. Entre Bel et Faux Semblant, Jean de Meun met en scène la montée trompeuse qui les sépare. Le personnage de Faux Semblant se trouve ainsi encadré par la propre ruse de l'Ami et de la Vieille. Cette répartition égale de l'hypocrisie chez les hommes comme chez les femmes participe certainement de cette omniprésence de la ruse chez Jean de Meun³⁹⁵. Une telle mise en lumière de l'hypocrisie que l'Ami cherche à intégrer à l'éthique amoureuse ne peut laisser l'Amant indifférent. Il s'indigne de tels stratagèmes qu'il accuse d'hypocrisie et même de « deablie³⁹⁶ ». La sphère religieuse se fait ainsi argument de dénonciation de la fausseté qui s'infiltré dans l'univers amoureux. Elle se retrouvera dans la même optique, teintée d'une ironie mordante, dans le manteau de faux Frère de Faux Semblant, baron formidable du dieu Amour. Si l'expression de « faus ypocrites » de l'Amant relève avant tout du vocabulaire religieux, ce n'est pas sa première utilisation dans la sphère amoureuse³⁹⁷. Ce mouvement de contamination est intéressant : « L'emprunt de ce mot savant nous montre bien que les auteurs courtois avaient conscience de la parenté entre leurs problèmes d'amour et les problèmes religieux³⁹⁸ ». La volonté de mêler les champs religieux et amoureux pour porter la dénonciation de l'hypocrisie se marque donc dans les récriminations de l'Amant, avant même que leur fusion chez Faux Semblant ne lui semble si efficace et bénéfique. Ce ne sont cependant pas les fausses larmes ou les autres conseils de fausseté manifestée à Jalousie, à la Vieille ou même à Malebouche qui choquent l'Amant, mais le fait qu'il « ennore et serve » le *losengier*, « ceste gent qui est fausse et serve³⁹⁹ ». L'Amant insiste sur ce double défaut, par l'oxymore « faus voirement⁴⁰⁰ », en annonce de la

395 Sarah Kay a souligné que la séduction se fonde dans cette seconde partie du *Roman* sur la tromperie : S. Kay, *The Romance of the Rose*, *op. cit.*, p. 52-53.

396 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 798-7 799.

397 *Ibid.*, v. 7 798. Chrétien de Troyes l'emploie par exemple dans *Yvain* pour qualifier l'amoureux déloyal qui abandonne son amie, comme le rappelle Jean Batany : J. Batany, *op. cit.*, p. 102.

398 *Ibid.*

399 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 802-7 803.

400 *Ibid.*, v. 7 804.

justification qu'offrira l'Ami. L'Amant met néanmoins le doigt sur le nœud du problème : un service de « trahistres » qu'il ne rendrait que pour « decevoir⁴⁰¹ ». Il ne peut se résoudre à une telle entorse au code amoureux et à son investissement émotionnel indispensable. L'accusation de *trahistres* sera réactivée chez Faux Semblant⁴⁰², comme pour assurer la continuité entre ces figures trompeuses auxquelles l'Amant finit par se greffer. Tout comme Faux Semblant, l'Ami justifie donc cette hypocrisie par celle de Malebouche :

« Mais male bouche est trop couverz :
 Il n'est pas anemis ouverz
 Car quant il het homme ou fame,
 Par darriar les blasme et diffame.
 Traÿstres est, dieus le honnisse !
 Si est drois que l'en le traÿsse.
 D'omme traÿstre j'en di "fi !"
 Puis qu'il n'a foi, point ne m'i fi ;
 Il het les genz ou cuer dedenz
 Et leur rist de bouche et de denz :
 Onques tels hom ne m'abeli.
 De moi se gart, et je de li.
 Droiz est, qui a traÿr s'amort,
 Qu'il ait par traÿson sa mort
 Se l'en ne s'en puet autrement
 Vangier plus honorablement⁴⁰³. »

Il reprend l'accusation de *trahistres* de l'Amant pour l'appliquer à Malebouche et légitimer sa propre trahison à son égard. La répétition du champ lexical de la trahison atteste la transition de celle du *losengier* à celle de l'Ami. La haine que le *losengier* éprouve lui aussi se veut plus condamnable encore que celle qu'il suscite chez les amants. Malebouche ne cherche en effet pas tant à la dissimuler, comme l'Ami le recommande à l'Amant dans cette optique de *garde* toute relative, qu'à en camoufler les effets plus vils encore que sont les blâmes et la diffamation qui s'en inspirent. Le jeu émotionnel impliqué est bien souligné : on retrouve l'opposition habituelle entre *cœur* et apparence et entre dedans et dehors, redoublée comme pour mieux la mettre en

401 *Ibid.*, v. 7 806-7 807.

402 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 173-11 182, cité p. 245.

403 *Ibid.*, v. 7 823-7 838.

exergue. Le contraste se marque entre la haine logée dans son cœur, au *dedens*, et les rires qu'il affiche. La concentration sur les indices physiques d'une émotion joyeuse qui n'est pas nommée, *a fortiori* sur des indices tels que les dents – au-delà de l'allusion à la bouche que l'on sait *male* chez ce personnage – témoigne de la logique dépréciative. On constate en outre l'absence de toute émotion positive dans la manipulation à laquelle Malebouche s'efforce. On ne peut noter que l'absence de la joie seulement manifestée par les rires et surtout celle de la *foi* qui vient encore renforcer la condamnation. Tout comme dans sa première incitation à la *garde* à l'encontre de Malebouche, l'Ami insiste sur la dynamique protectrice d'une telle trahison, mais surtout sur son bienfondé. L'Ami le répète deux fois sur ce passage conclusif de ses conseils de ruse à l'égard du *losengier* : cela est bien *droit*. La deuxième occurrence se veut plus ferme encore, dans cette optique justicière que Faux Semblant amènera encore à un degré supérieur : ce *droit* dicte la *mort* méritée par Malebouche. On perçoit l'effet d'annonce du sort réservé au *losengier*. La loi du talion est d'ailleurs déjà instillée ici. Avant qu'elle ne se voie appliquée dans la double exécution de Malebouche étranglé et à la langue coupée, elle se lit dans cette sentence, menée par trahison, pour punir sa propre trahison. Le lien tissé avec Faux Semblant laisse peu de doute à ce stade du discours de l'Ami. Tous deux visent la défaite du *losengier*, avec plus d'efficacité encore de la part du faux moine qui accomplit finalement la sentence de l'Ami. Il annonce d'ailleurs déjà dans ce sens sa mort, obligatoire si aucune autre vengeance ne s'avère possible. Cela sera plus encore le cas avec Faux Semblant, mais ces propos suffisent à convaincre l'Amant d'abandonner ses scrupules. Il doit se résoudre à la nécessité de s'opposer au vil *losengier*, quels que soient les moyens déployés pour y parvenir. Son accord révèle la subversion du code amoureux qui se verra confirmée par l'intégration de Faux Semblant parmi les rangs d'Amour⁴⁰⁴. La leçon de l'Ami anticipe ainsi celle de Faux Semblant dans la mise en lumière éclatante qu'ils proposent de l'utilité et de l'omniprésence de la fausseté émotionnelle dans l'éthique amoureuse.

On constate l'importance accordée aux jeux des émotions dans ces stratégies déployées pour faire face aux propres ruses des médisants⁴⁰⁵. Ils

404 McWebb, Christine, *op. cit.*, p. 316.

405 Une double comparaison s'impose ici : à l'art d'aimer de Drouart la Vache qui incitait ainsi, dans cette perspective amoureuse teintée de ruse réactivée ici avec une telle emphase, à

s'infiltrèrent tant et si bien dans l'univers de la *fin'amor* qu'ils conditionnent les réactions de Bel Accueil lui-même. Face à « la pute vieille redotee », il « trestout son pensé li nia », sans savoir « s'el dist voir ou ment⁴⁰⁶ ». Par manque de confiance en elle et par suspicion de sa propre ruse, il préfère lui dissimuler « ses cuers » et la peur qui y est logée, et même les tremblements qu'elle lui suscite⁴⁰⁷. Plus que de n'en « monstrar semblant », il s'efforce de faire « bele chiere⁴⁰⁸ ». C'est donc un double jeu que Bel Accueil met sur pied pour s'assurer de la discrétion de son émotion et ainsi se « garder [...] de mesprison » par sa « paour de traïson⁴⁰⁹ ». La *garde* dont il relève se veut détournée. Bel Accueil n'agit pas ainsi par souci de bienséance, mais par celui de ne pas se voir trompé. La peur de la Vieille se justifie dans la rime qui la dépeint à la fois comme « redoutée » et comme la « pute vieille redotee » qu'elle est⁴¹⁰. La manipulation émotionnelle de Bel Accueil se légitime donc en regard de celle dont il craint être lui-même la victime de la part de la Vieille, selon l'enseignement qu'offrait l'Ami à l'Amant. Cette transposition dans le camp de la dame anticipe la propre leçon que la Vieille délivre à Bel Accueil. Elle se veut tout aussi explicite que l'Ami quant à l'importance de la ruse dans la sphère amoureuse. Ce passage témoigne de l'importance gagnée par l'adage « mieux vaut décevoir qu'être déçu », dès lors personnifié par Faux Semblant. Il se voit ainsi intériorisé de manière remarquable chez Bel Accueil, figure de la dame, en démonstration de l'influence exercée par le faux moine sur l'ensemble du système de la *fin'amor*.

Le discours de la Vieille offre un contrepoint parfait à la fois à celui de l'Ami, comme incitation aux manipulations émotionnelles dans la relation amoureuse, et à celui de Faux Semblant, dont elle rejoue la scène

tromper les dames pour anticiper et parer leurs propres tromperies ; mais aussi aux exemples révélateurs de la dynamique protectrice de tels jeux émotionnels, et de la possibilité de les justifier dans ce sens, mis sur pied par Guenièvre face à Mordred et par la reine de Sicile face à Maragot. Voir Drouart La Vache, *Li Livres d'Amours*, éd. R. Bossuat, Paris, Champion, 1926, v. 5 670-5 677, cité p. 177 ; *La Mort le Roi Arthur*, éd. et trad. D. F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009, § 148, l. 9-12, cité p. 204 et *Floriant et Florete*, éd. et trad. A. Combes et R. Trachsler, Paris, Champion, 2003, v. 451-453, cité p. 205.

406 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 565-12 581.

407 *Ibid.*, v. 12 569-12 572.

408 *Ibid.*, v. 12 581-12 586.

409 *Ibid.*, v. 12 582-12 583.

410 *Ibid.*, v. 12 580-12 581. Armand Strubel note d'ailleurs dans son édition qu'il s'agit là d'une parfaite synthèse des caractéristiques de la Vieille. Voir *ibid.*, p. 671, note 1.

d'aveu dans une ample présentation de ses déboires et des enseignements qu'elle en a tirés. Elle scelle cette association trompeuse fondée sur la nécessité de tromper pour ne pas l'être. Elle met ainsi en exergue la ruse des amants pour justifier la sienne à leur égard. La dénonciation de la Vieille porte le spectre des figures de l'Ami et surtout de Faux Semblant. Les hypocrites sont décrits « bouler » et « tricher », conformément aux appels de l'Ami à ruser face à la Vieille⁴¹¹. Ils sont surtout qualifiés de « ribaut », comme en écho à la propre fonction de Faux Semblant⁴¹². La Vieille réactive ainsi la polysémie de cette étiquette et indique par-là la tradition trompeuse dans laquelle elle s'inscrit. L'entremêlement des verbes « tricher » et « fichier », à la rime, révèle la mutualisation de la tromperie, son omniprésence du côté masculin et la nécessité pour cela de ne pas « son cuer en .i. fichier⁴¹³ ». Elle base donc sur ce double jeu de rimes le cœur de son argumentaire qui vise à défaire l'impératif de fidélité en regard de l'hypocrisie masculine. La reprise du complément direct « les » qu'il faut *tricher*, comme volontairement vague, atteste cette réciprocité de la ruse qui s'infiltré dans les relations entre hommes et femmes. Jean Batany résume : « Voilà la duplicité démasquée chez la femme et recommandée chez l'homme, dans leurs rapports mutuels⁴¹⁴ ». Ce constat tiré de l'analyse du discours de l'Ami s'applique en réalité aussi bien, en se renversant, au discours de la Vieille, qui dévoile, ou confirme, l'hypocrisie masculine et prône celle des femmes. Cette prise en charge du discours féminin s'avère intéressante. Certes, on note l'influence ovidienne aussi bien dans les conseils de l'Ami que de la Vieille, nous y reviendrons d'ailleurs. Les arts d'aimer médiévaux travaillaient à l'occasion leurs personnages féminins dans cette perspective. Jean de Meun donne néanmoins à son personnage de la Vieille une autre ampleur. La portée misogyne du *Roman de la Rose* ne s'en voit cependant pas vraiment nuancée, au contraire⁴¹⁵. Certes, il est autant question de la ruse masculine que féminine, mais plutôt que de

411 *Ibid.*, v. 13 269. Pour rappel : *ibid.*, v. 7 335-7 356, cité p. 311, et v. 7 454-7 488, cité p. 314.

412 *Ibid.*, v. 13 270. Pour rappel : *ibid.*, v. 10 942, cité p. 279, et v. 11 988, cité p. 277.

413 *Ibid.*, v. 13 271-13 272.

414 J. Batany, *op. cit.*, p. 101.

415 Comme Christine de Pizan le dénoncera d'ailleurs quelques siècles plus tard. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre dernier chapitre d'analyse consacré à l'œuvre de Christine de Pizan et au regard qu'elle porte, avec une influence certaine de l'œuvre de Jean de Meun d'ailleurs, sur les manipulations émotionnelles dans la sphère amoureuse et au-delà.

dénoircir le portrait des femmes, il s'agit de dresser le tableau d'une corruption généralisée de l'éthique de la *fin'amor*⁴¹⁶. Le discours de la Vieille a néanmoins la particularité de se fonder sur sa propre expérience, son « sens et usage », comme pour lui conférer davantage d'autorité⁴¹⁷. Elle insiste sur le « grant damage » qui lui a conféré cet *usage*, dans une valorisation particulière de son expérience, qui vient pleinement justifier la nécessité de ses conseils dans l'univers amoureux courtois dominé par la ruse masculine⁴¹⁸. Par une mise en relief de la dynamique temporelle, elle souligne l'importance de cet *usage* qui lui a permis de renverser la tendance trompeuse. La reprise du participe passé « deceü[e] » joue de ce rapport d'inversion entre l'époque où elle l'était elle-même et celle où elle est devenue actrice de cette *decepcion*⁴¹⁹. On retrouve les « las » dont l'Ami accusait, à raison au vu de cette confession de la Vieille, les femmes de piéger les hommes⁴²⁰. De manière intéressante, le renversement, et ainsi l'*usage* de la Vieille, se concentre sur sa capacité à ce qu'elle se « fusse aperceüe » qu'elle est *deceüe*⁴²¹. On perçoit le pouvoir signifiant des apparences, celles des émotions manipulées par les prétendus amants dans ce cas. C'est en toute logique sur les apparences qu'elle concentre à son tour sa leçon d'hypocrisie. Ses conseils laissent une large place aux jeux émotionnels à adopter pour bernier les hommes :

« Si doit fame, s'el n'est musarde,
Faire semblant d'estre coarde,
De trembler, d'estre paoreuse,
D'estre destroite et angoisseuse,
Quant son ami doit recevoir⁴²². »

Ou encore « Puis doit la dame souspirer / Et soi par samblant aïrer⁴²³ ». La dame qui n'est pas *musarde* doit pouvoir jouer sur une vaste palette

416 J.-M. Mandosio, *op. cit.*, p. 160.

417 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12829. Il peut d'ailleurs être intéressant, sinon ironique, de constater que Christine de Pizan usera du même procédé pour revendiquer l'autorité de sa posture d'écrivaine. Nous reviendrons à l'ambiguïté de son rapport au *Roman de la Rose* dans le chapitre que nous lui dédierons.

418 *Ibid.*, v. 12830.

419 *Ibid.*, v. 12831 et v. 12833.

420 *Ibid.*, v. 12832. Pour rappel : *ibid.*, v. 7454-7488, cité p. 314.

421 *Ibid.*, v. 12833-12834.

422 *Ibid.*, v. 13799-13803.

423 *Ibid.*, v. 13827-13828.

émotionnelle, de la peur à simuler pour convaincre l'amant du danger qu'elle encourt à le recevoir à la tristesse prétendue de le voir lui préférer une autre dame. Les attitudes émotionnelles se comprennent ainsi de manière tout aussi importante des côtés féminin et masculin dans cette guerre des sexes que Jean-Charles Payen discerne dans ces deux sections de l'Ami et de la Vieille⁴²⁴. Le message qui en ressort est remarquable : pour parvenir à ses fins, ce sont sur les émotions et leurs apparences qu'il faut jouer pour tromper son ami.e. On peut une fois de plus noter la proximité de ces conseils avec ceux de l'Ami qui incitait lui aussi à afficher tous les signes de déploration possibles⁴²⁵. Les parallèles induits attestent le souhait de Jean de Meun d'offrir un enseignement global et symétrique des manipulations émotionnelles. C'est un véritable art d'aimer, ou de tromper, au féminin qui se dégage du discours de la Vieille. Quelle que soit son originalité, il embrasse toute la tradition didactique amoureuse existante. Le lien tissé avec le modèle ovidien s'affirme d'ailleurs au moment de clore le récit du *Roman de la Rose*. La description des chemins que peut emprunter l'Amant-pèlerin – nous tiendrons à souligner l'intérêt d'une telle identification – se fait l'occasion d'une nouvelle digression sur la ruse des vieilles femmes habiles. Avec toute l'autorité que « Ovide meïsmes afferme / par sentence prouee et ferme », la narration revient sur la ruse respectivement reprochée et recommandée par l'Ami et la Vieille surtout⁴²⁶. Pour souligner la difficulté pour celui « qui vieille prie » (et trompe donc, par un jeu de décalage remarquable), il convient qu'il « s'i gart [...] qu'il ne face riens ne ne die / qui ja puisse aguiet ressembler⁴²⁷ ». Pareille dissimulation de la ruse à servir aux vieilles rusées joue des parallèles avec les discours de la Vieille et l'Ami. On retrouve la rime qui servait à la Vieille pour présenter l'acquisition douloureuse de son expérience, elle qui ne s'était longtemps pas aperçue qu'elle était déçue⁴²⁸. Les *faveles* conseillées par l'Ami à l'Amant réapparaissent également, comme pour mieux souligner

424 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 106. Notons d'ailleurs encore le parallèle avec le conseil de Drouart la Vache : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 5 670-5 677, cité p. 177.

425 Pour rappel, une fois encore : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 454-7 488, cité p. 314.

426 *Ibid.*, v. 21 449-21 450.

427 *Ibid.*, v. 21 454-21 457.

428 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 829-12 834, cité p. 321. Ici : « Quant plus ont esté deceües, / Plus tost se sont aperçües / Des bareteresses faveles », *ibid.*, v. 21 465-21 466.

le lien tissé entre ces divers portraits de l'hypocrisie amoureuse⁴²⁹. L'expérience des vieilles, « ou jadis ont esté flastees / et seurprises et barettees », est posée en contraste avec la crédulité des « tendres puceles » qui de tels « aguez point de ne doutent⁴³⁰ ». Elle se révèle en particulier dans l'association des « baraz et guile » et de l'« Evangile » qu'elles ne sont pas capables de différencier. Pareille naïveté ne va pas sans évoquer celle de Malebouche. La nature comparative entre vieilles et jeunes filles tend à révéler la nuance ainsi esquissée entre les capacités de perception de la Vieille et celles du pauvre médisant. Pour continuer à vanter la ruse des « dures vieilles ridees, / malicieuses et recuites », une métaphore de la chasse aux oiseaux vient révéler toute la perfidie potentielle des *laz* des « oiselières » que sont les faux amants « flajoleur », mais que, « par tans et par experience », elles sont capables de percevoir⁴³¹. La nuance se construit donc entre Malebouche, comparé lui aussi à un « fols oisiaus », et la Vieille capable de percer à jour les *oiselières*⁴³². L'allusion au *losengier* se veut d'autant plus certaine qu'il est question du « sophisme » qui fonde la « deception⁴³³ ». Toutes les astuces détaillées par l'Ami à destination de la Vieille et de Jalousie sont ici réactivées, parfois au mot près, dans une portée presqu'ironique. Ces recommandations témoignent d'un excès explicite par l'accumulation incroyable des efforts pour « souspire[r] », « s'umilie[r] », « merci crie[r] », « s'encline[r] et s'agenouille[r] », « pleure[r] si que touz se moillent » et même « se croicefi[r]⁴³⁴ ». Elles révèlent ainsi, pour les dames aussi, la fausseté qui les anime. Leur défaut transparait sans doute possible par leur inefficacité, les vieilles ne se laissant pas berner, mais aussi par leur rapprochement avec les « figure de diction » dénoncées et employées avec tant de malice par Faux Semblant⁴³⁵. L'ensemble des instances trompeuses se rejoignent dans cette véritable synthèse des stratégies auxquelles hommes comme femmes sont présentés recourir. On ne peut manquer de constater le rapprochement entre la Vieille et Faux Semblant. Elle aussi se présente

429 Pour rappel, une fois encore : *ibid.*, v. 7 454-7 488, cité p. 314. Et ici, voir le vers cité ci-dessus : *ibid.*, v. 21 466.

430 *Ibid.*, v. 21 463-21 464 et v. 21 468-21 469.

431 *Ibid.*, v. 21 474-21 524.

432 *Ibid.*, v. 21 501. Comme le souligne Fabienne Pomel : F. Pomel, *op. cit.*, p. 304.

433 *Ibid.*, v. 21 502 et v. 21 503.

434 *Ibid.*, v. 21 483-21 488.

435 *Ibid.*, v. 21 505.

comme une véritable maîtresse des apparences, dont elle possède l'*usage* et le *sens*. Les premiers vers de ce dernier passage sont d'ailleurs révélateurs de la « science » des vieilles en matière de ruse⁴³⁶. L'influence du faux moine se note aussi dans les stratégies qu'elle prône elle-même de « la louve ressembler / quant el vait les berbiz ambler⁴³⁷ ». Ce jeu sur les apparences qu'elle recommande d'afficher prend une forme des plus intéressantes en se rapprochant de ceux mis en lumière, et en pratique ensuite avec le succès que nous connaissons, par Faux Semblant⁴³⁸. L'image de saint Matthieu assure ainsi la continuité entre ces diverses figures d'hypocrites. Les viles intentions des dames qui se prêtent à de telles manipulations laissent ce faisant peu de doute. On trouve dans la section de la Vieille beaucoup d'arguments similaires à ceux de Faux Semblant. L'un comme l'autre fondent leur leçon sur un règne des apparences. Ils se concentrent en particulier sur l'habit, comme le remarquait Jonathan Morton pour souligner leur jeu développé autour du langage tel un voile contrastant toujours avec la vérité⁴³⁹. Le discours de la Vieille présente en outre un large spectre d'interprétations⁴⁴⁰. On a pu le lire dans ce sens comme l'expression de l'hétérodoxie de Jean de Meun⁴⁴¹, tout comme celui de Faux Semblant. Mais les appels se sont également multipliés pour ne pas confondre le point de vue de la Vieille avec celui de son auteur⁴⁴², ce qui se retrouve également dans les analyses du personnage de Faux Semblant. Les leçons de la Vieille et de Faux Semblant se rejoignent surtout dans le cadre de cette triade trompeuse qu'ils forment avec l'Ami pour subvertir toute l'éthique amoureuse en portant atteinte aux lois d'Amour⁴⁴³. Au contraire du commandement central d'Amour fondé sur la fidélité, la Vieille promeut un amour libre, vanté selon l'image boécienne de l'oiseau en cage ainsi

436 *Ibid.*, v. 21 477.

437 *Ibid.*, v. 13 587-13 588.

438 Ce portrait de louve n'est pas sans évoquer le loup en habit de mouton auquel Faux Semblant se comparait lui-même. Pour rappel : *ibid.*, v. 11 127-11 136, cité p. 270.

439 J. Morton, *The Roman de la Rose in its Philosophical Context*, *op. cit.*, p. 127.

440 C. Wood, « La Vieille, free love, and Boethius in the *Roman de la Rose* », *Revue de littérature comparée*, n° 51, 1977, p. 336-342, ici p. 336.

441 C'est le point de vue de Franz Walter Müller, cité par Chauncey Wood : *ibid.*, p. 337.

442 Comme le souligne John V. Fleming, cité par Chauncey Wood : *ibid.*

443 A. Farber, *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi : the Rise of the Didactic in Andreas Capellanus, Jean de Meun, and John Gower*, thèse de doctorat, Philadelphie, Université de Pennsylvanie, 2011, p. 159.

détournée au profit de cette leçon licencieuse⁴⁴⁴. Plus encore, elle en détourne l'essence au profit du seul plaisir. La Vieille accorde en effet une importance significative à la jouissance, qu'elle inclut dans la liste des attitudes émotionnelles à affecter. À l'absence de plaisir de la dame, qui « n'i a point de delit », doit correspondre un plaisir qu'elle « faindre doit⁴⁴⁵ ». L'émotion absente se voit donc annulée par celle simulée, dans une grande attention pour l'ensemble des « singnes » mobilisables à ce niveau⁴⁴⁶. La passivité de la dame face au plaisir sexuel se mue ainsi en une forme particulière de prise en charge par la simulation qu'elle en propose. L'hypocrisie d'une telle attitude est mise en avant, par la répétition du verbe *faindre*, mais surtout par la comparaison finale de l'attention réelle de la dame à une « chasteingne⁴⁴⁷ ». La Vieille ne laisse aucun doute non plus sur l'objet de son conseil : il n'est pas question d'affection, mais bien de seul plaisir, comme la répétition du terme *delit* l'indique bien⁴⁴⁸. Une telle concentration sur la sphère sexuelle se voit également intégrée chez l'Amant, par le biais de ce trio de maîtres que sont l'Ami, Faux Semblant et la Vieille. Nous pourrions en effet généraliser à ces trois personnages le constat d'Annika Farber :

In Jean's Rose, even the characters that might typically be considered non-didactic (such as Ami and Faux Semblant) present themselves as authority figures and join the others in providing instruction for the lover-student, who, at the end of the text, poses as an instructor himself and offers his own story as an exemplary narrative⁴⁴⁹.

Bien sûr, la Vieille s'adresse en réalité à Bel Accueil et non à l'Amant. Mais on peut dans ce sens aussi comparer sa leçon à celle de Faux Semblant, qui dédie la sienne à Amour plutôt qu'à l'Amant. L'influence de ses conseils sur ce dernier s'impose néanmoins avec certitude. L'importance accordée à la question du *delit* en constitue un parfait exemple au vu de l'épisode final de la conquête de la Rose.

En inscrivant l'épisode de Faux Semblant au centre des leçons livrées par l'Ami et la Vieille, Jean de Meun accorde plus de poids encore à

444 C. Wood, *op. cit.*, p. 336.

445 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 14 309-14 310.

446 *Ibid.*, v. 14 311.

447 *Ibid.*, v. 14 310-14 311 et v. 14 314.

448 *Ibid.*, v. 14 309, v. 14 310, v. 14 312.

449 A. Farber, *op. cit.*, p. 194.

la mise en lumière des jeux émotionnels qu'il insère dans l'éthique amoureuse. Si l'Ami faisait preuve d'une sorte de progression quant à la ruse impliquée dans ses conseils, il n'en va pas de même pour la Vieille qui, à la suite du discours de Faux Semblant, ne s'encombre d'aucune demi-mesure pour prôner une forme de tromperie légitimée par celle dont elle et toutes les femmes sont elles-mêmes victimes. L'influence exercée par Faux Semblant se lit ainsi déjà dans l'épisode de la Vieille avant même qu'elle ne touche à l'Amant. Les discours de l'Ami et de la Vieille permettent en outre d'éclairer la portée didactique de la section consacrée à Faux Semblant. S'il n'offrait aucun conseil spécifique, sa prétendue dénonciation des usages hypocrites constitue un modèle plus éclatant encore de l'efficacité de telles pratiques. Celui-ci se conçoit d'autant mieux encadré des recommandations des modèles que sont ces deux personnages pour l'Amant et Bel Accueil. Ils appellent à une manipulation générale des signes offerts des émotions dans la relation amoureuse, de la tristesse à la haine en passant par le plaisir sexuel même. Toute une gamme de jeux émerge de leurs prescriptions rusées, des recommandations de maîtrise de la haine suscitée par Malebouche chez l'Ami aux appels à feindre la jouissance chez la Vieille. La réflexion produite dans le *Roman de la Rose* autour des manipulations émotionnelles dépasse d'ailleurs le cadre de ce trio d'hypocrites. L'importance accordée aux apparences dès le début du roman paraît annoncer la dénonciation de leur potentiel trompeur. Les personnages de Bel Semblant ou de Bien Celer révèlent pour leur part déjà la place essentielle de la maîtrise émotionnelle dans la conquête amoureuse. Mais la première partie de Guillaume de Lorris n'implique bien sûr aucune once rusée, si ce n'est dans la condamnation des faux amants par Amour. Jean de Meun investit la place laissée aux apparences par Guillaume de Lorris et toute la tradition de la *fin'amor* avant lui pour en révéler l'ambiguïté. De la loi du secret à la manipulation éhontée de l'émotion amoureuse, il n'y a au final qu'un pas, incarné dans le renversement du Bel au Faux Semblant. Au fil de la narration, on obtient un véritable carré sémiotique qui oppose la dissimulation bien intentionnée à la simulation purement hypocrite :

	<i>Bien Celer</i>	<i>Faux Semblant</i>
	Positive	Négative
Dissimulation	Dissimulation d'émotions jugées malséantes	Dissimulation de l'absence d'émotion (par la simulation d'émotions jugées bienséantes)
Simulation	Simulation d'émotions jugées bienséantes	Simulation d'émotions jugées malséantes, à vocation rusée
	<i>Beau Semblant</i>	<i>Fausse larmes de l'Ami</i>

Le critère intentionnel joue, tout comme pour l'émotion elle-même⁴⁵⁰, un rôle fondamental dans l'appréciation du jeu développé. L'émotion manipulée revêt aussi une grande importance, puisque le schéma varie selon que l'émotion soit positive ou non, qu'elle fasse ainsi l'objet d'une manipulation bienséante ou non. Mais le cas le plus extrême réside dans l'absence d'émotions camouflée sous une fausse émotion. Faux Semblant vient incarner le climax du jeu mal intentionné, lui qui joue de l'émotion religieuse, plus pure encore peut-être que celle d'amour, pour dissimuler l'absence d'amour – ou de dévotion d'ailleurs aussi – qui l'anime. Abstinence Contrainte faisait d'emblée allusion, à leur entrée à la cour d'Amour, à la sécheresse du cœur de son compagnon, qui vient comme éclairer l'association déjà soulignée chez Raison et chez l'Ami entre les pseudo-*fin'amants* et les hypocrites⁴⁵¹. Quant à l'absence de dévotion de Faux Semblant, elle laisse peu de doute à l'issue de sa confession au dieu Amour. C'est pourquoi l'on peut analyser le personnage de Faux Semblant construit sur un renversement de celui de Bel Semblant, qui vise l'apparence positive bienséante et bien intentionnée, animée du souci de reconforter l'être aimé. Entre le symbole de la *garde* typiquement courtoise et de la loi du secret amoureux qu'est Bien Celer, cette flèche d'Amour certes douloureuse, mais indispensable à la survie de l'amour, et Faux Semblant, l'Ami vient rythmer la progression et éclairer l'ensemble du système qui se bâtit entre ces deux extrêmes. Il met en scène la dissimulation mal intentionnée d'émotions peut-être

450 Voir, pour rappel, le panorama consacré à l'histoire des émotions médiévales en introduction.

451 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 493, cité p. 242.

plus négatives encore – si ce n'est trop négatives comme dans le cas de la haine et du désir de vengeance – face à Malebouche avant d'offrir un exemple éclatant de la ruse que peut receler la manipulation émotionnelle par le tableau des fausses larmes. La Vieille offre un contrepied ou, mieux encore, une confirmation de cet exposé déformé de la tradition de la *fin'amor*. En réponse à la propre hypocrisie des amants – difficilement discutable puisqu'elle correspond en tous points à celle prônée par l'Ami juste auparavant –, la Vieille conseille aux dames d'appliquer les mêmes pratiques trompeuses. Les fausses larmes de l'Ami trouvent ainsi écho dans celles que la Vieille recommande de verser pour manipuler l'amant. Les dissimulations convenantes sont bien éloignées de ces appels à la simulation d'émotions aussi peu bienséantes que la tristesse affichée grâce à du jus d'oignons ou le plaisir sexuel. Leur perfidie est assumée dans les deux cas par la forme de jeu qu'ils mettent sur pied, mimant une émotion inexistante, la tristesse ou le plaisir par exemple. Le discours de la Vieille vient ainsi renforcer le constat, imposé déjà au moment de la mort de Malebouche par Faux Semblant, de la nécessité de manipuler les apparences émotionnelles dans la conquête amoureuse, des deux côtés de cette guerre des sexes. Le parallélisme indéniable des conseils de l'Ami et de la Vieille induit une réflexion intéressante sur la perspective genrée de la pratique émotionnelle. Ils témoignent ainsi d'une porosité des genres dans les émotions jouées dans la sphère amoureuse, trop rarement considérée⁴⁵².

La réaction de l'Amant joue un rôle non négligeable dans cette mise en lumière de l'importance accordée à la fausseté émotionnelle. Son indignation initiale face aux conseils de l'Ami signale une forme de résistance bientôt balayée par la force de persuasion, bien plus que de l'Ami, de Faux Semblant. Tout comme lors de la pseudo-confession de Malebouche, Faux Semblant réussit là où l'Ami – ou Abstinence

452 Notre analyse répond ainsi à l'appel lancé par Damien Boquet et Didier Lett qui constataient, dans un article de 2018, le manque d'études consacrées à l'histoire des émotions qui envisagent la porosité des genres. Voir D. Boquet et D. Lett, « Les émotions à l'épreuve du genre », *Clio*, n° 47, 2018, p. 7-22. Notons d'ailleurs l'intérêt à ce sujet de la responsabilité sexuelle ainsi placée du côté des femmes dans le discours de la Vieille, un point de vue qu'il serait, parmi de nombreux autres à intégrer dans cette perspective de genre, intéressant de développer. Les conclusions que nous avons pu tirer de la section amoureuse de la *garde* rejoignent également ces constats de genre que nous pouvons dresser d'une analyse de la maîtrise et de la manipulation émotionnelle.

Contrainte alors – échoue. C’est comme si la fausseté, et celle des apparences émotionnelles avant tout, avait besoin de gagner en importance pour gagner en efficacité. Faux Semblant offre ainsi une confirmation éclatante de cet adage présenté sous forme de dénonciation par Raison : mieux vaut tromper qu’être trompé. L’Ami et la Vieille viennent eux-mêmes le mettre en scène en se l’opposant entre gent masculine et gent féminine. Ils démontrent ce faisant l’omniprésence, et ainsi le plus grand besoin encore, de cette fausseté dans la communauté amoureuse. Telle est la leçon inculquée à l’Amant au gré des discours de cette triade trompeuse que forment l’Ami et la Vieille avec Faux Semblant, de manière indubitable en regard de l’issue du récit.

FAUX SEMBLANT AU CŒUR DE L’ÉTHIQUE AMOUREUSE DE JEAN DE MEUN : UN MODÈLE À SUIVRE

Si c’est au dieu Amour que Faux Semblant livre son étrange confession, les impacts de la leçon d’hypocrisie qu’elle implique se font ressentir surtout chez l’Amant. Ce carré sémiotique ainsi identifié porte donc son influence, dans sa forme maximale incarnée par Faux Semblant, avant tout sur le héros et, ce faisant, sur la conclusion de la quête amoureuse. L’Amant ne se contente pas des incitations de l’Ami au mimétisme émotionnel face à Bel Accueil⁴⁵³, ni même de ses appels à feindre les larmes pour l’émouvoir⁴⁵⁴. Il semble embrasser toute la fausseté promue par Faux Semblant, selon ce jeu émotionnel le plus rusé et le plus mal intentionné qu’il vient symboliser. On a souligné l’importance du modèle que constitue Faux Semblant pour l’Amant et son rôle essentiel dans la progression vers la Rose⁴⁵⁵. Faux Semblant s’érige en symbole de la transition opérée par l’Amant d’un amour raisonnable à un amour trompeur et charnel⁴⁵⁶. L’entremêlement des leçons de la triade trom-

453 Selon un autre conseil de l’Ami pour toucher Bel Accueil : « “De lui ensuivre vous penez : / S’il est liez, faites chiere lie, / S’il est courouciez, courroucie, / S’il rit, riez, plorez s’il pleure, / Ainsi vous tenez chascune heure” ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7730-7734.

454 Pour rappel : *ibid.*, v. 7454-7488, cité p. 314.

455 Le faux moine a même été qualifié d’attribut de l’Amant. Voir D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 36 et p. 110. Voir aussi W. W. Ryding, « Faux Semblant : Hero or Hypocrite ? », *Romanic Review*, n° 60/3, 1969, p. 163-167, ici p. 164 ou S.-G. Heller, *op. cit.*, p. 329.

456 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 105.

peuse n'est que plus efficace à cette lumière. Il implique en outre une répétition et ainsi une insistance sur le grand besoin du jeu émotionnel. Il est évident à la lecture de ces leçons cumulées que la trahison de Faux Semblant constitue la seule voie d'accès vers la Rose⁴⁵⁷. Face à la tromperie qui s'infiltré même entre les amants, le succès de la quête amoureuse ne se conçoit qu'à travers un jeu de masques symbolisé par la fausse face blanche du moine⁴⁵⁸. Même l'Amant reconnaît l'utilité, si ce n'est le grand service, qu'il lui rend :

« Dieus ! quel avantage me firent
 Li vallet qui la deconfirent !
 De Dieu et de saint Beneoit
 Puissent il estre beneoit !
 Ce fu faus samblant li traïstres,
 Li filz barat, le faus menistres
 Dame ypocrisie sa mere
 Qui tant est en vertuz amere,
 Et dame astinance contrainte
 Qui de faus samblant est ençainte,
 Preste d'enfanter Antecrist
 – Si com je truis en livre escrit –
 Cil la desconfirent sanz faille.
 Si pri pour euls, vaille que vaille.
 Seigneurs, qui veult traïstres estre,
 De faus samblant face son mestre
 Et contrainte astinance praigne :
 Doubles soit et simples se faigne⁴⁵⁹ ! »

À la vue de Malebouche assassiné, l'Amant ne peut contenir sa joie. Il manifeste toute sa reconnaissance à l'égard de ses sauveurs. Son éloge fait l'effet d'une absolution de la cruauté et de l'hypocrisie dont ils ont fait preuve pour défaire le médisant. Cette dynamique valorisante est d'autant plus marquante après la confession de tous les vices incarnés par Faux Semblant. Certes, l'Amant n'en était pas le destinataire, mais il paraît y faire écho lui-même pour en offrir la synthèse. On retrouve la filiation symbolique de Faux Semblant, qui paraît faire relever le meurtre de Malebouche autant de Faux Semblant et sa compagne que de

457 F. Pomel, *op. cit.*, p. 310.

458 W. W. Ryding, *op. cit.*, p. 164.

459 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 14739-14756.

Barat et d'Ypocrisie dans ce condensé du portrait dressé du faux moine. Réapparaît également son étiquette de *traïstres* répétée à l'envi au dieu Amour⁴⁶⁰, à tort au vu de la fiabilité démontrée par Faux Semblant dans l'accomplissement de sa mission. L'appellation de *vallet* rappelle celle que Faux Semblant employait lui-même pour se présenter comme l'envoyé de l'Antéchrist⁴⁶¹. L'Amant revient d'ailleurs lui-même sur la paternité révélatrice de toute la malignité du faux moine dans sa portée apocalyptique. La référence au *livre* joue de l'autorité biblique encore invoquée pour affirmer l'hypocrisie et le danger de Faux Semblant, pourtant ici mis sur un piédestal. Il évoque bien sûr aussi l'implication de Faux Semblant dans la dénonciation anti-fraternaliste. La charge de *menistre* qui lui est associée est également intéressante. Elle pourrait faire allusion à celle de *ribaus* attribuée par Amour au faux moine⁴⁶². Elle peut en effet qualifier à la fois l'administrateur, le directeur – un rôle qu'il semble en effet endosser en prenant le pas sur tous les barons d'Amour pour résoudre leur problème – et le serviteur – une signification qui s'imposera avec le temps avec une orientation religieuse, notable au sujet de Faux Semblant⁴⁶³. Elle témoigne dans tous les cas d'une responsabilité accordée au faux moine, au service – ambigu – d'Amour. Tout le paradoxe de l'intégration de Faux Semblant au sein de l'armée d'Amour ainsi que celui de sa posture prétendument religieuse, à son arrivée et plus encore lors de son pèlerinage macabre vers Malebouche, se voit ainsi résumé dans cette nouvelle fonction de *menistre*. L'Amant se montre donc conscient du vice incarné par Faux Semblant au moment de le remercier. Il définit sa mère, et, avec elle, Faux Semblant lui-même, comme étant *en vertu amere*, une formule révélatrice de l'incompatibilité de l'hypocrisie personnifiée avec la vertu, avec plus de danger encore par Faux Semblant que par Ypocrisie. Ce qui ressort cependant plus encore de ce passage, c'est la gratitude de l'Amant pour le meurtre commis en son nom. Le verbe *deconfrent* apparaît deux fois, comme pour mieux souligner que la mort de Malebouche était la seule solution à l'obstacle qu'il constituait. Avec toute l'ambivalence de cette scène, cette action

460 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 173-11 182, cité p. 245.

461 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 717, cité p. 250.

462 Pour rappel : *ibid.*, v. 10 942, cité p. 279, et v. 11 988, cité p. 277.

463 Voir les définitions successives du *Dictionnaire* de Godefroy et du *Dictionnaire du Moyen Français*, versions en ligne consultées en ligne le 1^{er} septembre 2020.

suscite la joie et les bénédictions de l'Amant qui en appelle à la protection de Dieu et de saint Benoît pour les deux meurtriers. La valorisation de Faux Semblant et sa compagne ne pourrait être plus grande, ni plus ambiguë bien sûr. La conclusion de son éloge révèle toute l'adhésion de l'Amant aux valeurs de Faux Semblant. Il le recommande en effet comme *mestre*. Or, nous avons vu toute l'importance de ce terme dans le cadre de la querelle universitaire, mais aussi quant à la portée du faux moine dans l'éthique amoureuse. Sa recommandation touche aux *traïstres*, mais elle paraît dénoter son propre souhait de faire partie du nombre pour profiter de tels avantages. L'Amant récapitule encore l'attitude de Faux Semblant, selon cet état d'opposition qui le caractérise entre son *estre* et ce qu'il *faint*. Plutôt que la couleur noire ou blanche, le vice ou la vertu, ce qui se voit ici opposé est la prétendue simplicité de Faux Semblant et sa nature double. Ce qualificatif condense l'ambiguïté de Faux Semblant qui insistait dans son autodéfinition sur sa pluralité⁴⁶⁴. Quant à celui de *simple*, il évoque une fois encore Papelardie, comme intégrée elle aussi par ce biais dans la louange de l'Amant. Il joue de la menace des apparences trompeuses personnifiée par Faux Semblant, dont l'Amant démontre avoir conscience au moment d'en vanter les mérites. Aucun doute ne subsiste quant au rôle joué par Faux Semblant et sa compagne, ni quant au vice dont ils teignent l'armée d'Amour et la quête de l'Amant ce faisant. Jean de Meun démontre combien ces compagnons, et leur hypocrisie, s'avèrent nécessaires pour accomplir la conquête amoureuse⁴⁶⁵. La fausseté de Faux Semblant se voit donc une fois de plus dénoncée, mais surtout valorisée comme source d'inspiration, sans objection aucune, de la part de l'Amant⁴⁶⁶. Au contraire, il révèle toute l'importance du faux moine et de sa leçon d'hypocrisie infiltrée dans l'univers de la *fin'amor*, avec le succès remporté par son expédition. Faux Semblant vient symboliser une étape cruciale dans l'acquisition nécessaire à l'Amant pour progresser sur le chemin d'amour⁴⁶⁷.

464 Pour rappel, par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 191-11 218, cité p. 246.

465 R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 628.

466 A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *Revue des langues romanes*, 2008, p. 435-461, ici p. 445.

467 Tracy Adams la perçoit comme relevant même de la prise de conscience de l'Amant pour dépasser les impératifs contradictoires de la *fin'amor*. T. Adams, « Faux Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *op. cit.*, p. 173.

L'influence de Faux Semblant se note également dans l'application par l'Amant du plan exposé par le faux moine pour approcher Bel Accueil et la Rose. Sylvia Huot note toute l'importance de cette leçon dispensée cette fois directement à l'Amant⁴⁶⁸. L'aide de Faux Semblant se dédouble ainsi dans ces deux temps des obstacles dressés entre l'Amant et Bel Accueil. Les conseils de Faux Semblant se veulent pourtant une fois de plus explicites quant à sa nature hypocrite. Ils se fondent sur un nouvel appel à la prudence face aux apparences trompeuses⁴⁶⁹ et sur la nécessité d'y recourir soi-même. Il recommande à l'Amant de dissimuler son entrée en passant par le « moustier⁴⁷⁰ » une nuit sans lune⁴⁷¹. Surtout, il prône la cueillette du bouton de la Rose « sanz deffense⁴⁷² ». L'Amant marque aussitôt son accord face à ce projet, décidé à « [s]e pens[er] [...] com faus samblant ot pensé⁴⁷³ », pourtant bien éloigné de la logique de la *fin'amor*. La répétition du verbe *penser* pour qualifier la réflexion de Faux Semblant et celle de l'Amant en est révélatrice. On sait la fin que connaît la quête de la Rose, cueillie sans scrupule par l'Amant revêtu, de manière éloquente, d'un habit de pèlerin. L'Amant mène donc à bien sa conquête en se glissant dans les propres pas de celui qui, bien plus que l'Ami, le dieu Amour ou encore Raison, se fait son maître. La question de la prise de la Rose révèle la prise de conscience de l'Amant de sa propre condition déterminée par son désir, excessif et irrépensible⁴⁷⁴. Tout comme il n'était possible de vaincre Malebouche que par la ruse, la seule solution qui s'impose face à cette nouvelle entorse aux codes amoureux courtois animés par la mesure, du désir avant tout autre chose peut-être⁴⁷⁵, est de recourir à l'aide de Faux Semblant. Les réactions de l'Amant témoignent de la subversion de l'éthique amoureuse. Il se réjouit de la défaite de Malebouche, symbole de la médisance qui porte atteinte au système de la *fin'amor*, vaincu par

468 S. Huot, *op. cit.*, p. 38.

469 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 500-12 504.

470 *Ibid.*, v. 12 505.

471 *Ibid.*, v. 12 516.

472 *Ibid.*, v. 12 531-12 535.

473 *Ibid.*, v. 12 537-12 543.

474 T. Adams, « Faux Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *op. cit.*, p. 182-183.

475 Comme tend à le révéler également Jean Froissart dans son *Orloge amoureux*. Pour rappel : Jean Froissart, *L'orloge amoureux*, éd. P. F. Dembowski, Genève, Droz, 1986, v. 340-346, cité p. 181.

l'attitude trompeuse de Faux Semblant. La loi du secret toujours vantée pour faire face à la menace des *losengiers* se voit ainsi détournée au profit d'un nouveau régime qui promeut l'hypocrisie pour mieux y faire face et n'hésite pas à recourir à toute la violence nécessaire pour ce faire. Mais la seconde atteinte aux codes de la *fin'amor* se veut bien plus ambiguë, puisqu'elle touche à l'Amant lui-même qui, en adhérant au projet de cette cueillette abusive, avoue la force de son désir, incompatible avec la pureté et la mesure de l'amour courtois. À nouveau, il ne peut que se tourner vers le faux moine, personnification de la fausseté des apparences, mais aussi de la violence et de la cruauté qui s'infiltrèrent dans l'univers courtois, dans une contamination générale des vices qui en étaient supposés exclus. L'Amant fait ainsi de Faux Semblant son *mestre* à la manière des *traïstres* auxquels il le recommandait. Or, la première apparition de cette dénonciation de trahison se retrouvait dans la propre bouche d'Amour qui accusait par cette étiquette les faux amants de se jouer des dames en dissociant leurs paroles de leur pensée⁴⁷⁶. L'Amant s'intègre ainsi parmi les séducteurs condamnés par Amour, et par la Vieille⁴⁷⁷, dans une confirmation révélatrice de l'omniprésence de la ruse dans la communauté amoureuse.

L'adhésion de l'Amant au modèle que lui offre Faux Semblant se marque dès lors dans toute une série de rapprochements cultivés par Jean de Meun. Le plus important d'entre eux réside dans l'habit de pèlerin dont l'Amant se vêt à son tour pour achever sa conquête de la Rose, « comme bons pelerins, / hastis, fervanz et enterins / de cuer comme fins amoreus⁴⁷⁸ ». Cette présentation, au moment crucial de la fin de sa quête, atteste la contamination complète de l'Amant, aussi faux dans son apparence dévote que dans son amour, dans une démonstration flagrante de l'influence de son maître Faux Semblant⁴⁷⁹. Ses véritables intentions dissimulées sous son habit, l'Amant ne vise plus l'octroi d'amour, mais bien la cueillette

476 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 2 401-2 408, cité p. 287.

477 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 36.

478 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 21 351-21 353. A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *op. cit.*, p. 456 ; R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 628.

479 Outre par le costume de pèlerin, le parallèle se trouve étayé par la reprise de la formule *comme* qui marquait de la même manière la distance perceptible entre les attitudes affichées et les émotions réelles des pseudo-pèlerins. Pour rappel : *ibid.*, v. 12 037-12 047, cité p. 273, et v. 12 086-12 104, cité p. 274.

brutale de la Rose. La fausseté de l'Amant paraît *a priori* moindre que celle de Faux Semblant, qui entraîne des répercussions sur la société tout entière, en mêlant les univers religieux et amoureux notamment. Mais les allusions au contexte apocalyptique bien pris en charge par l'Amant révèlent que ses propres actions prennent elles aussi une mesure plus vaste. Jean de Meun témoigne ainsi de l'association, portée par Bernard de Clairvaux, entre hypocrisie privée et corruption publique⁴⁸⁰. L'inscription de la fausseté de Faux Semblant dans la sphère religieuse prend ce faisant tout son sens, au-delà de la gravité qu'elle conférerait à cette dénonciation. Cet habit de pèlerin dont la description détaillée rythme la progression de l'Amant vers la Rose se veut significatif de son inscription dans une dynamique hypocrite et perfide. En s'en revêtant à l'instar de l'assassin qu'est devenu Faux Semblant, il témoigne même de la menace dont s'entoure son approche de la Rose. Le triplet d'adjectifs dont l'Amant se pare dénote aussi une forme d'excès révélatrice de leur ironie et de la distance prise face aux critères essentiels du véritable *fins amoneus*. L'ironie se veut plus grande encore quand on considère les remerciements qu'il adresse, avant son départ, à Bel Accueil pour lui avoir donné son accord à ce qu'il puisse accéder à la Rose, au nom de l'absence de tromperie qui l'anime⁴⁸¹. L'Amant fonde sa demande sur la sincérité de son amour, quand son cœur se veut en vérité habité par le seul désir et l'hypocrisie qu'il implique dans sa proclamation d'amour⁴⁸². Tout comme Faux Semblant, l'Amant rompt donc le rapport de transparence entre ses paroles et ses actes⁴⁸³. Il ne se définit dès lors plus que par les actions couvertes qu'il entreprend pour atteindre ses objectifs. À la manière de Faux Semblant, celles-ci visent cependant, avec une ironie délectable, le dévoilement. La fausseté de Faux Semblant à l'égard de Malebouche servait à faire avouer au médisant son propre vice, à lui faire porter une parole vraie, lui qui se définissait par le mensonge. Quant à la prise de la Rose que souhaite l'Amant, elle peut se lire comme une ultime action de dévoilement, accomplie par ces moyens voilés⁴⁸⁴. L'Amant se veut donc

480 R. K. Emerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 628.

481 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 21 350 et v. 21 315-21 323.

482 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 42.

483 S. Stakel, *op. cit.*, p. 58.

484 R. Blumenfeld-Kosinski, « *Overt and covert : amorous and interpretative strategies in the Roman de la Rose* », *Romania*, n° 111, 1990, p. 432-453, ici p. 448.

aussi hypocrite, vil et brutal que Faux Semblant et en offre un excellent relai au moment de sa disparition⁴⁸⁵. Il se voit d'ailleurs qualifié de *sire faus* par Peur, Danger et Honte, dans une formule significative du lien tissé entre le faux moine et l'Amant⁴⁸⁶.

Mais plus que le vice du système du faux semblant, ce qui s'impose à l'issue de cette quête, c'est sa nécessité. Faux Semblant vient répondre à un besoin réel pour dépasser la menace des *losengiers* et, davantage, pour parvenir à ses fins en amour⁴⁸⁷. Sans pourtant avoir été appelée, ni même prévue chez Guillaume de Lorris, son action s'avère indispensable au succès de la quête⁴⁸⁸. Là réside peut-être le cœur de la leçon délivrée par Faux Semblant, et par Jean de Meun lui-même. Le continuateur du *Roman de la Rose* semble animé du désir de mettre à jour une altération fondamentale de la notion d'amour, par l'hypocrisie émotionnelle à laquelle il fait place. Le succès de l'Amant est, sans doute possible, dû avant tout à Faux Semblant, à sa prise de la porte de Malebouche – et à l'éviction même de la menace de médisance – et à son initiative dans le projet qui mènera la conquête amoureuse à son terme. Or, l'une comme l'autre de ces étapes cruciales dans la progression de l'Amant touchent à la manipulation des apparences émotionnelles. Plus encore, elles touchent à la plus délicate des émotions, celle de la dévotion, qu'elle relève de la sphère religieuse ou amoureuse. Faux Semblant mêle en effet l'apparence dévote du faux moine et du prétendu pèlerin à celle de l'application qu'il met à accomplir la mission d'Amour. Surtout, l'Amant adopte la même posture feinte de pèlerin, selon une métaphore tout à fait attendue de la progression amoureuse, mais viciée par le modèle offert à ce niveau par Faux Semblant. Mais l'un comme l'autre de ces pseudo-pèlerinages témoignent de l'efficacité de tels jeux portés sur l'investissement émotionnel requis dans la sphère amoureuse, quel que soit leur caractère contestable. Nous pouvons encore ajouter à cette démonstration de l'utilité des faux semblants les propres leçons de

485 A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *op. cit.*, p. 437.

486 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 14913. Selon une très juste remarque de Fabienne Pomel : F. Pomel, *op. cit.*, p. 299.

487 F. Bouchet, « Performativité et déceptivité du langage courtois dans *Le Roman du châtelain de Coucy* », dans *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, dir. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Champion, 2015, p. 367-379, ici p. 377.

488 S. Keck, *op. cit.*, p. 265.

l'Ami et de la Vieille qui, en se répondant, confirment l'omniprésence et l'impérativité plus grande encore de l'hypocrisie émotionnelle. Le message est tout à la fois évident et subversif : « Ce qui s'impose dans toute séduction, c'est un machiavélisme avant la lettre, au nom de l'efficacité⁴⁸⁹ ». Ce machiavélisme se concentre sur le vice tant critiqué de l'hypocrisie. Toute la condamnation des Frères Mendiants paraît mise au service de cette révélation caractérisée par cette honnêteté paradoxale de Faux Semblant. À l'instar de son personnage, Jean de Meun cherche à la fois à mettre en lumière et condamner la fausseté des apparences, religieuses comme amoureuses, mais surtout à en sous-entendre le besoin inaliénable. La leçon, de Faux Semblant comme de Jean de Meun, s'impose ainsi autant qu'elle échappe au lecteur, qui ne peut surmonter cette ambiguïté de l'accès à une vérité qui se veut entourée, si ce n'est cernée, par la fausseté. La conclusion portée par Faux Semblant à son long sermon-confession à Amour en témoigne. Avec l'ambiguïté qui a caractérisé l'ensemble de ses réponses à Amour, Faux Semblant achève son discours sur la revendication de sa sincérité et de sa fausseté intrinsèque⁴⁹⁰. La condition de sa fausseté est présentée en lien avec la capacité, ou non, d'Amour à « l'aperce[voir] ». Faux Semblant souligne le lien de cause à effet entre le manque de discernement à cet égard et le « mensonge » qu'il n'hésite pas à mobiliser dans ce cas⁴⁹¹. Il paraît ainsi avertir Amour de la nécessité de percer à jour la nature de son *rois des ribaus* et surtout de ne pas l'en blâmer. Plus encore, la tolérance d'Amour vis-à-vis de l'hypocrisie incarnée qui s'infiltré dans ses rangs devient la clause du succès de sa bataille. C'est sur cette base qu'Amour acceptera l'*aventure* d'intégrer Faux Semblant dans son armée⁴⁹². Il marque néanmoins d'abord son étonnement face au serment que Faux Semblant accepte de lui livrer, *contre [s]a nature*⁴⁹³. L'accord d'Amour s'entoure ainsi de la lucidité requise et remplit toutes les exigences de Faux Semblant. C'est donc une véritable leçon de lecture qu'offre Faux Semblant. Il révèle l'importance du problème de la crédibilité, entièrement placé sous la responsabilité du récepteur. Au contraire

489 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 41.

490 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 973-11 980.

491 *Ibid.*, v. 11 975-11 976.

492 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 994, cité p. 305.

493 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 993, cité p. 305.

d'Amour qui s'en montre digne, Malebouche est incapable d'assumer cette responsabilité qui lui incombe. Jean de Meun met ainsi en lumière la nature ambiguë de la pratique discursive, dont il joue au gré du discours et de l'intervention de Faux Semblant⁴⁹⁴. Il prouve ce faisant l'importance conférée à ce personnage central de sa narration, quel que soit son caractère *a priori* périphérique. Faux Semblant porte la réflexion autour des faux semblants qui, d'abord inscrits dans la dénonciation anti-fraternaliste, s'imposent comme condition *sine qua non* de la conquête amoureuse. Il concentre la condamnation de l'hypocrisie religieuse et la mise en valeur de l'hypocrisie amoureuse, selon une ambivalence qui empreint non seulement son discours, mais l'ensemble de celui tenu par Jean de Meun au gré des interventions de ses personnages. Surtout, il met en exergue le rôle accordé aux capacités de lecture et de discernement. Il illustre les difficultés de dépasser le niveau littéral, mais aussi l'importance d'y parvenir pour accéder à la connaissance et surtout à l'efficacité recherchée. La défaite de Malebouche comme la fiabilité du *rois des ribaus* à l'égard d'Amour le démontrent, tout autant qu'elles éclairent le danger et la nécessité des jeux émotionnels. Cette double leçon de Faux Semblant semble valoir pour l'ensemble du *Roman de la Rose*. L'influence du faux moine se retrouve chez tous les personnages du roman qui jouent de cet esprit hypocrite qu'il personnifie et s'infiltrer même dans la réflexion portée sur la démarche allégorique. Faux Semblant se trouve au cœur du *Roman de la Rose* à tous les niveaux investis par Jean de Meun au fil de sa rédaction. Il s'intègre dans les débats de son temps pour porter la défense des maîtres de l'Université de Paris, surtout pour mieux mettre en lumière le vice autant que l'impératif des faux semblants dévotionnels. Sa sincérité toute paradoxale lui fait gagner sa place dans les rangs du dieu Amour malgré son opposition indubitable aux codes de la *fin'amor*. Il y prend une grande importance en vainquant et assassinant Malebouche. Il assied plus encore son message en s'entourant de l'Ami et de la Vieille et en se faisant le modèle de l'Amant. Tous les niveaux de cet épisode long et d'apparence tortueux se comprennent ainsi à la lumière de cette réflexion à portée herméneutique. De manière intéressante, elle joue avant tout sur les signes liés aux apparences, au-delà de ceux du langage

494 K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant », *op. cit.*, p. 262-263.

détournés au gré de bon nombre de discours du *Roman de la Rose*⁴⁹⁵. Et au cœur de la réflexion tant religieuse, dictée par l'incarnation des Ordres Mendiants par Faux Semblant, qu'amoureuse, logique au sein de cette allégorie de la conquête amoureuse, c'est l'investissement émotionnel et l'apparence qui en est offerte, dissimulée pour être mieux protégée ou jouée pour mieux manipuler ses destinataires, qui se pose. Tout en faisant mine de ne chercher en rien à s'y intégrer, Faux Semblant démontre son influence sur l'éthique amoureuse. Son échange avec Amour en révèle toute la dynamique dialogique et problématique, son pseudo-pèlerinage et la prétendue confession de Malebouche témoigne de son efficacité et de sa vilénie, son association avec l'Ami puis avec la Vieille rend compte de la portée de la contamination trompeuse qu'ils représentent, et la place qu'il prend comme modèle de l'Amant éclaire finalement l'importance accordée à la fausseté et aux jeux émotionnels dans la conquête amoureuse. Bien loin de l'impression d'électron libre qu'il a souvent laissée, Faux Semblant revêt une importance capitale dans le récit du *Roman de la Rose* ainsi que dans le projet rédactionnel de Jean de Meun.

DE L'OMNIPRÉSENCE DES FAUX SEMBLANTS

LE SYSTÈME FAUX SEMBLANT AU CŒUR DU *ROMAN DE LA ROSE*

Nous entamons notre réflexion autour du système Faux Semblant en défendant sa position centrale au sein du *Roman de la Rose*. La scène de confession de Malebouche révèle l'importance conférée à l'exercice de lecture par la menace dont Faux Semblant l'investit. Elle permet d'éclairer l'entremêlement subtil des dynamiques convoquées par le personnage du faux moine, du Frère Mendiant et du maître adepte du sophisme dans toute leur portée aussi dans la sphère amoureuse. Elle s'avère indispensable à la destruction de la porte gardée par Malebouche et à l'irruption de l'Amant dans le château de Jalousie puis auprès de

⁴⁹⁵ Nous pouvons bien sûr citer la seule réflexion de Raison autour du mot *coilles* qui atteste la volonté de penser le poids des mots et leur concordance avec la réalité qu'ils désignent.

la Rose. Faux Semblant incarne ainsi le souhait d'analyse totale de Jean de Meun, qui n'hésite pas à se prêter à une critique historiquement construite de l'hypocrisie religieuse pour alimenter son entreprise de révélation de la fausseté inhérente à l'éthique amoureuse. Mais au-delà de son incidence dans le projet d'écriture de Jean de Meun, l'importance de Faux Semblant se comprend à la lumière de l'impulsion décisive qu'il offre à l'action du *Roman de la Rose*⁴⁹⁶. Son intervention survient dans un moment de doute qui offre sa pleine mesure à l'efficacité et à la nécessité du faux moine⁴⁹⁷. Le poids accordé à ce curieux personnage se marque également dans sa position véritablement centrale dans le récit⁴⁹⁸. Kevin Brownlee mettait aussi en lumière dans ce sens toute la portée de l'opposition entre Amour et Faux Semblant, placée au cœur de l'intrigue⁴⁹⁹. Une telle structure vient exacerber le renversement du code amoureux qui s'y joue. La centralité de Faux Semblant se perçoit également dans son encadrement par les personnages de l'Ami et de la Vieille, mais aussi par une autre paire contrastive formée par Raison et Génies qui rythment la réflexion de Jean de Meun⁵⁰⁰. Le spectre de Faux Semblant finit ainsi par contaminer l'ensemble du récit, par sa répercussion sur les autres figures du *Roman*, par l'empreinte qu'il laisse sur Amour au gré de ce dialogue problématique, par le rôle qu'il joue en défaisant Malebouche. Cet épisode, marqué par une ironie et une cruauté déroutantes, peut se lire comme un levier de compréhension d'enjeux cruciaux dans la trame narrative et le projet de Jean de Meun :

Le meurtre de Male Bouche offre donc un concentré des interrogations centrales du roman sur l'ambivalence du faux-semblant, à la fois néfaste, dangereux et moralement condamnable, et instrument utile à l'amant et à l'artiste, instigateur d'un plaisir lié à la transgression voire à la perversion. Le personnage double de Faux-Semblant soulève la question de l'usage trouble du langage par l'écrivain, lui-même falsificateur des mots⁵⁰¹.

C'est ainsi l'ensemble du système Faux Semblant qui se voit mis en valeur par la centralité structurelle qu'il présente, par la centralité des

496 A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *op. cit.*, p. 436.

497 D. Poirion, *op. cit.*, p. 15.

498 J. Morton, « Wolves in human skin », *op. cit.*, p. 977.

499 K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* », *op. cit.*, p. 5.

500 S. Keck, *op. cit.*, p. 264.

501 F. Pomel, *op. cit.*, p. 307-308.

questions qu'il pose et surtout bien sûr par son impact décisif sur la trame du récit. Son influence sur l'Amant vient offrir la démonstration éclatante de la place prise par Faux Semblant dans l'univers amoureux, entièrement contaminé par son système de valeurs en dépit de sa disparition. Telle est toute l'ironie de Jean de Meun qui parvient à mettre en lumière l'omniprésence et la fonction essentielle des faux semblants tout en en faisant disparaître le symbole.

LE SORT DE FAUX SEMBLANT ENTRE DISPARITION
ET CONTAMINATION GÉNÉRALE

Avec l'incertitude qui entoure l'ensemble de l'épisode consacré à Faux Semblant, Jean de Meun choisit d'éliminer son personnage une fois sa mission accomplie et sa leçon délivrée. Il ne fournit pas plus d'indication formelle au moment de son départ qu'il ne l'avait fait à son arrivée, qui en paraissait presque abrupte. Sa disparition n'est quant à elle constatée qu'*a posteriori*, quand Nature et Génies rejoignent l'armée d'Amour à l'issue d'une autre confession ambiguë de Nature à Génies :

Mais faus samblant n'i trueve pas :
Partiz s'en ert plus que le pas
Des lors que la vieille fu prise
Qui m'ouvri l'uis de la pourprise
Et tant m'ot fait avant aler
K'a bel acueill me lut parler.
Il n'i vost onques plus atendre,
Ainz s'en foï samz congïé prendre⁵⁰².

Le retour à la narration après la longue plainte de Nature se concentre donc aussitôt sur Faux Semblant, du moins sur l'absence de Faux Semblant. Aussitôt remarquée, son absence révèle l'importance qu'il a prise dans l'armée d'Amour. Son départ remonte cependant déjà à la rencontre de l'Amant et de Bel Accueil, permise par le faux moine, comme le soulignait lui-même l'Amant, près de cinq mille vers plus tôt. La mise sous silence du départ d'un personnage aussi fracassant joue du flou qui continue à l'entourer même *in absentia*. Elle offre surtout l'occasion à l'Amant de saluer une fois de plus l'aide salvatrice qu'il lui a offerte et toute l'efficacité de sa mission. Les coordinateurs temporels

502 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 19449-19456.

mettent en lumière le souhait immédiat de Faux Semblant de quitter l'armée une fois son rôle rempli. La proximité, voire l'empressement, entre ces étapes est explicite. Le désir de Faux Semblant de partir sans même *congié prendre* illustre une dernière fois son caractère insaisissable, et dissident. Il détone parmi les barons d'Amour, ne peut rester parmi eux, même une fois son utilité démontrée. Il arrive comme il est venu, auréolé du mystère que nul n'aura su percer, sans avoir été demandé ni demander son dû. Nature venait d'ailleurs d'offrir un résumé de l'ambivalence de ce personnage, tout aussi malvenu qu'indispensable. Les salutations que Nature envoie à Amour et à « toute la baronnie » ne peuvent inclure le personnage de Faux Semblant, auquel elle refuse de faire preuve de cette politesse⁵⁰³. Le portrait qu'elle en dresse pour se justifier est un véritable condensé du personnage, pourtant riche et polymorphe. Elle insiste sur son association avec les « felons orgueilleux », selon un lien toujours marquant avec le premier des vices, et « les ypocrites », et sur le danger qu'ils recèlent⁵⁰⁴. Elle revient même sur la dimension apocalyptique qui entoure les hypocrites en faisant référence à l'« escripture » qui condamne de tels « seudophrophete⁵⁰⁵ ». Tout l'univers critique de l'hypocrisie religieuse mobilisée par Faux Semblant se trouve ainsi réactivé, de même que sa proximité avec Abstinence Contrainte. De manière presque ironique, Nature la met en exergue en reprochant à Abstinence Contrainte elle aussi « d'estre orgueilleuse », mais surtout « d'estre a faus samblant samblable », la similitude de la dissimilitude – très éloquente – étant centrée sur le *samblant* « humble et charitable⁵⁰⁶ ». Les émotions manipulées par Abstinence Contrainte relèvent donc une fois encore de celles, intouchables, de la dévotion la plus pure. En relevant de son seul *samblant*, sans aucun véritable investissement émotionnel, elles témoignent de la vilénie de ce personnage, selon ce carré sémiotique que nous avons pu identifier. Abstinence Contrainte joue ici de la plus condamnable de ces catégories, celle qui touche à la simulation d'émotions bienséantes, mais qui n'est fondée sur aucune réalité émotionnelle et s'inscrit en outre dans une optique trompeuse. Bien sûr, la condamnation

503 *Ibid.*, v. 19 346-19 349.

504 *Ibid.*, v. 19 350-19 352.

505 *Ibid.*, v. 19 353-19 354.

506 *Ibid.*, v. 19 355-19 358.

d'Abstinence Contrainte s'avère assez logique de la part de Nature qui prêche contre l'abstinence. Par transposition, cette critique peut compléter celle de Faux Semblant lui-même, bien plus concerné encore par ce jeu malintentionné des signes émotionnels. Nature insiste ainsi sur la menace que représentent de « tels traïstres prouvez » et sur la faute qu'elle reproche à Amour de ne pas les « bouter / hors de son ost⁵⁰⁷ ». Il est d'ailleurs intéressant de noter le lien de cause à effet, mis en exergue par le jeu de rimes, entre leur apparence « a redouter » et cette décision qu'aurait dû prendre Amour de les *bouter*. Il semble déjà sous-entendre qu'un tel raisonnement n'était pas tenable, le danger que représente Faux Semblant constituant très justement la raison de son maintien parmi les barons d'Amour. La dénonciation de Nature se veut en effet aussi nuancée. Elle pose une condition à l'exclusion de Faux Semblant, accusé de *traïson* seulement « se plus est trouvez⁵⁰⁸ ». Cela témoigne de la parfaite compréhension de la part de Nature de la confession du faux moine et de son utilité en faisant planer le même doute que celui que Faux Semblant instillait dans sa confession à Amour. Mais cela peut aussi relever d'une crédulité criante à l'issue de celle-ci, ou plutôt encore d'une réflexion assez ironique sur la nouvelle situation de Faux Semblant, héros des barons d'Amour, que l'on ne pourrait, mais devrait peut-être, qualifier dans leur ensemble de *traïstres prouvez*. Cette ambivalence de perspective se trahit déjà dans le conditionnel employé pour condamner l'association de Faux Semblant avec les *felons orgueilleus*⁵⁰⁹. On perçoit ainsi qu'à aucun moment Nature ne critique directement Faux Semblant, seulement ceux auxquels il s'assemble, sans pour autant être formelle sur la question ni du côté de ces *felons* ni du côté d'Abstinence Contrainte. La seule chose dont Nature se montre certaine réside du côté de la nécessité de ces adjuvants contestables d'Amour. La décision d'Amour de ne pas les *bouter* se marque dans une double proposition conditionnelle « s'il li pleüst » et « se certainement ne seüst / qu'il li fussent si neccessaire / qu'il ne peut sanz euls rien faire⁵¹⁰ ». On retrouve ainsi le champ lexical de la connaissance et du savoir qui restait insaisissable dans tout le discours de Faux Semblant.

507 *Ibid.*, v. 19 360-19 365.

508 *Ibid.*, v. 19 359-19 360.

509 *Ibid.*, v. 19 350.

510 *Ibid.*, v. 19 365-19 368.

Ici au contraire, la connaissance s'impose avec évidence. L'anaphore de *qu'il* révèle toute l'efficacité de Faux Semblant et de sa compagne, par contraste avec Amour dont la capacité d'action est directement dépendante de ses deux nouveaux barons. La logique grammaticale de ces deux vers est intéressante, au-delà de l'anaphore. Elle met en exergue la passivité d'Amour, respectivement objet du besoin et agent de l'incapacité marquée par le verbe *puet* à la négative. L'action réside dans les mains seules de Faux Semblant, comme l'issue de la conquête du château l'a d'ailleurs bien démontré. Nature ne se fait aucune illusion sur le caractère indispensable de Faux Semblant, quelle que soit sa volonté – relative – de le condamner. Mais plus encore, elle « pardonne » même « cest barat », qui ne peut qu'être celui de Faux Semblant au vu de son lignage, s'il se met « en la cause as fins amoureux⁵¹¹ ». La condition, la troisième posée par Nature, paraît à coup sûr remplie : l'Amant a bien remercié Faux Semblant pour l'aide qu'il lui a accordée. Le pardon de Nature constitue une absolution plus grande encore que l'acceptation d'Amour l'était. Il témoigne de la place essentielle attribuée à Faux Semblant, indispensable à la réalisation de la quête d'amour et soutient, juste avant d'en constater la disparition, la pleine intégration. Nous voudrions dans ce contexte nuancer la remarque d'Armand Strubel au sujet du départ de Faux Semblant, justifié par le fait que Faux Semblant a achevé sa mission, mais aussi par son caractère – certes – scandaleux et encombrant⁵¹². Il nous semble cependant important de souligner que le départ de Faux Semblant relève de sa propre volonté, bien soulignée d'ailleurs dans le passage cité juste auparavant. Il ne s'agit là bien sûr que d'un détail, mais un détail qui nous paraît éclairer la nature indécise de la disparition, comme de la dénonciation par Nature, de Faux Semblant. Il joue de la pleine intégration du faux moine au système de ce *Miroer aus amoureux*. Celle-ci s'impose d'autant plus en regard de la contamination générale qu'il induit sur la suite du récit⁵¹³. On a noté son influence dans le *Roman de la Rose* au-delà de sa seule association avec l'Ami et la Vieille⁵¹⁴. Il éclaire l'ensemble de la

511 *Ibid.*, v. 19 369-19 372.

512 *Ibid.*, p. 1005, note 1.

513 Comme le souligne d'ailleurs également Armand Strubel : A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *op. cit.*, p. 456.

514 S. Stakel, Susan, *op. cit.*, p. 66.

quête, dont le discours de Raison par exemple⁵¹⁵, tous deux menant à une remise en question du statut de *fin'amant* et de la nature de l'amour. Il colore aussi celui de Nature⁵¹⁶, comme cette condamnation en demi-teinte semble d'ailleurs en témoigner. Surtout, en disparaissant, Faux Semblant laisse la place à Génius, au discours fondamental lui aussi dans le projet rédactionnel de Jean de Meun⁵¹⁷. On constate encore son influence dans le combat entre les héros de l'Amant et les défenseurs de la Dame : Franchise combat avec cajolerie, Pitié n'hésite pas à verser quelques larmes, Bien Celer, nous l'avons vu⁵¹⁸, recourt aux lieux cachés pour mieux tromper son adversaire⁵¹⁹. Les armes de la tromperie s'insinuent partout, même, et surtout, chez l'Amant. Faux Semblant reste ainsi présent dans le héros de la quête qui ne se dépare plus de l'ombre du faux moine⁵²⁰. Quoiqu'absent, Faux Semblant s'avère omniprésent⁵²¹, comme il l'annonçait lui-même dans son exposé à Amour⁵²².

Bien loin d'être exclus de l'intrigue, Faux Semblant y gagne encore en importance une fois son départ constaté. Sylvia Keck note dans ce sens l'intérêt, finalement, de sa sortie du cadre narratif⁵²³. C'est une fois disparu qu'il démontre toute la portée de son intégration dans l'armée d'Amour. Sous ses airs de pièce rajoutée, Faux Semblant joue un rôle essentiel dans la conquête amoureuse, comme dans le projet de Jean de Meun. Il y sert de mise en garde contre les lectures simplistes, une ambition cruciale de la deuxième partie du *Roman de la Rose* instillée dans ce goût de l'écriture oblique que cultive Jean de Meun⁵²⁴. La véritable leçon qu'il offre à ce niveau lors de sa rencontre avec Malebouche n'est cependant pas la seule délivrée par Jean de Meun par le biais de Faux Semblant. Kevin Brownlee voit dans le dialogue entre Amour et Faux Semblant une autoreprésentation de l'entreprise de Jean de Meun par la rencontre entre poésie courtoise et histoire qu'il

515 R. K. Emmerson et R. B. Herzman, *op. cit.*, p. 631.

516 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 139.

517 D. Kelly, « Les visions du Paradis chez Jean de Meun et Alain de Lille : contraires choses ? », dans *De la Rose*, *op. cit.*, p. 3-20, ici p. 9.

518 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 15 491-15 502, cité p. 284.

519 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 129.

520 A. Leupin, *op. cit.*, p. 70.

521 D. Kelly, « Les visions du Paradis chez Jean de Meun et Alain de Lille », *op. cit.*, p. 7.

522 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 901-11 910, cité p. 242.

523 S. Keck, *op. cit.*, p. 264.

524 A. Strubel, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *op. cit.*, p. 456.

véhicule⁵²⁵. Fabienne Pomel insiste également dans cette perspective sur la figure paradigmatique que constitue Faux Semblant, alliant problématique sexuelle et littéraire dans une réflexion sur l'utilité du faux et la voie vers le plaisir⁵²⁶. Faux Semblant semble concentrer tout le talent de Jean de Meun, mêlant l'ironie et le sens de la provocation qui l'animent⁵²⁷. La difficulté posée par ce personnage semble s'inscrire dans cette perspective, voulue par Jean de Meun pour porter son projet. Elle se trouve cependant aussi à la source d'un besoin de justification de sa part : « *Even Jean himself seemed to feel the need to gloss and contain Faus Semblant, offering an apology and clarification*⁵²⁸ ». Il démontre sa parfaite conscience du trouble que jette son personnage et des critiques qui pourraient s'élever à son encontre. Il s'immisce pour cela au cœur de son récit pour livrer une longue défense de son œuvre, et du « chapitre » Faux Semblant en particulier⁵²⁹. Jean de Meun veille à anticiper les réactions de ceux qui « contre [lu]i groucent, qui se tormentent et corrouent » du discours de Faux Semblant, au nom de son « entencion⁵³⁰ ». On retrouve ainsi ce critère d'évaluation essentiel aussi bien pour l'œuvre poétique que pour l'émotion et sa manipulation. Le rapprochement est d'ailleurs significatif de l'importance conférée à la réflexion autour des jeux émotionnels et de leur perception. Jean de Meun s'oppose ainsi à la lecture simpliste qui pourrait être faite de ce *chapitre* en précisant qu'il n'y est pas question pour lui « de parler contre houme vivant / sainte religion sivant⁵³¹ ». Le dédoublement des participes présents témoigne de l'essence même de la distinction faite par Faux Semblant, et Jean de Meun à son tour : il convient de suivre à proprement parler la *religion* en question. Il se montre d'ailleurs plus spécifique encore ensuite en nuancant, à la rime, la vie passée « en bonne oeuvre » et « quelque robe » dont on « se coevre⁵³² ». L'habit, dont Faux Semblant

525 K. Brownlee, « The Problem of Faux Semblant », *op. cit.*, p. 26.

526 F. Pomel, *op. cit.*, p. 302.

527 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 81-82.

528 T. L. Stinson, « Illumination and interpretation : the depiction and reception of Faux Semblant in *Roman de la Rose* manuscripts », *Speculum*, n° 87/2, 2012, p. 469-498, ici p. 469.

529 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 15 250.

530 *Ibid.*, v. 15 247-15 248 et v. 12 256.

531 *Ibid.*, v. 15 257-15 258.

532 *Ibid.*, v. 15 259-15 260.

a révélé le peu de fiabilité, ne suffit pas. La sainte religion ne doit pas se *couvrir*, mais au contraire s'ouvrir de manière bien plus sincère dans les *œuvres* qui permettent de la manifester. Jean de Meun parvient ainsi à résumer en quatre vers seulement l'enjeu véritable de ce chapitre Faux Semblant. Il ne manque néanmoins pas cette occasion de revenir sur le cœur du débat relayé par son personnage. Il dresse à cette occasion un portrait de lui-même similaire à celui du dieu Amour, présenté tirer ses flèches au tout début du *Roman*⁵³³. La blessure bénéfique de sa « saiete », « pour connoistre » et non « pour affoler », n'est elle aussi pas sans rappeler celle de Bel Semblant, dont l'*oignement* apaisait l'effet tranchant de la flèche⁵³⁴. Ici, l'*oignement* se décline donc en cette connaissance, posée au cœur du *Miroer* de Jean de Meun, concentrée ici sur les « desloiaus gens », qu'ils « fussent seculier ou de cloistre⁵³⁵ ». Il justifie ainsi la longue digression de Faux Semblant autour des hypocrites, de tous bords comme il le souligne, à l'instar de son personnage dans sa propre présentation⁵³⁶, au nom du projet presque encyclopédique de son œuvre. Il offre ce faisant un résumé d'une grande efficacité de la condamnation du faux moine, mais aussi de tout ce qu'il incarnait. Son insistance sur l'omniprésence de l'hypocrisie dénoncée hors même du cloître lui permet bien sûr de se laver des soupçons des Frères Mendiants. Mais il rappelle aussi sa concentration sur le vice des apparences trompeuses. La manipulation de ces *desloiaus genz* est mise en exergue par leur souci de « sambler plus honestes⁵³⁷ ». Leur recours aux signes de « penitance » et d'« astinance » est dénoncé surtout en regard de la « venimeuse entencion » qui les anime⁵³⁸. Jean de Meun se montre explicite quant à l'importance dont il investit ce critère intentionnel, pour son œuvre comme pour la condamnation des jeux émotionnels des hypocrites. Poser comme objectif de cette mise en lumière la connaissance de leur vice et du danger qu'ils représentent permet d'ailleurs de mieux associer encore ces deux *entencions*. Il dévoile ainsi tout l'intérêt qu'il porte au défi herméneutique que pose la

533 *Ibid.*, v. 1 678-1 695 et, ici, *ibid.*, v. 15 261-15 263.

534 *Ibid.*, v. 15 263-15 265 et, pour rappel : *ibid.*, v. 1 836-1 877, cité p. 280-281.

535 *Ibid.*, v. 15 266-15 267.

536 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 011-11 012, cité p. 260.

537 *Ibid.*, v. 15 269.

538 *Ibid.*, v. 15 271-15 276.

manipulation des semblants, de ceux qui relèvent d'émotions aussi intouchables comme celles de la dévotion plus encore. Il l'investit dans cette réflexion générale qui anime la soif de connaissance à laquelle vient répondre le *Roman de la Rose*. Il lui accorde une place centrale, en regard du danger qu'il y perçoit, comme il le dénonce aussi bien par le biais du discours de l'Ami, de la Vieille, de Raison ou de Génies encore, mais surtout de Faux Semblant, dont la connaissance restera inaccessible. Cette apologie illustre ainsi le rôle essentiel que Jean de Meun accorde à Faux Semblant. Ce qui s'impose également à la lecture de cette ample *excusatio*, c'est toute la subtilité de la critique adressée par Faux Semblant. Les arguments de Jean de Meun l'élèvent même à l'égal du roman tout entier. Il les défend, l'un comme l'autre, en ceci qu'ils ne critiquent que ceux qui s'y retrouvent⁵³⁹. Le lien ainsi tissé entre la leçon de Faux Semblant et celle du *Roman de la Rose* dans son ensemble renforce bien sûr l'importance conférée à son contenu. L'insistance de Jean de Meun sur l'enjeu de la connaissance qu'il posait au cœur du *chapitre* de Faux Semblant signale l'importance dont il dote la recherche de la vérité dans son œuvre. Nathalie Coilly et Marie-Hélène Tesnière dépeignent dans ce sens la proximité des enjeux du discours de Faux Semblant et du *Roman de la Rose* dans son ensemble : « Comme le discours satirique de Faux-Semblant contre les ordres mendiants, il [Jean de Meun] appelle à rechercher la vérité au-delà de la fable et des apparences, d'une certaine manière à "réformer" le monde⁵⁴⁰ ». Telle semble être la conclusion que l'on peut tirer de son apologie, centrée sur une justification de sa bonne intention, au contraire de celle des hypocrites qu'il dénonce dans un souci presque justicier. Cette mission dont il investit Faux Semblant au-delà de celle dont l'investissait Amour éclaire toutes les difficultés posées par ce curieux personnage. C'est dans ce sens qu'il entrelace vérité et fausseté, selon ce paradoxe immuable qui le caractérise, et en vient à incarner toute la pratique allégorique développée dans la seconde partie du *Roman de la Rose*⁵⁴¹. Il se fait symbole de l'usage particulier que fait Jean de Meun de l'allégorie, dès lors fondé, comme Faux Semblant, sur l'alliance des

539 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 26.

540 N. Coilly et M.-H. Tesnière (dir.), *L'art d'aimer au Moyen Âge. Le Roman de la rose*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2012, p. 57.

541 D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 132.

contraires pour mieux inciter à en dépasser le sens premier⁵⁴². Comme le résume Daniel Poirion, Faux Semblant se définit comme un personnage masqué, mais qui a la particularité, et l'ambition manifeste, de laisser passer la vérité sous son masque⁵⁴³. Ce qu'il révèle ainsi, c'est la place accordée à la problématique posée par les apparences dans cet exercice herméneutique, et en particulier celles des émotions si aisément, nécessairement, mais surtout si vilement manipulées.

FAUX SEMBLANT, MAÎTRE À PENSER LES JEUX DES ÉMOTIONS

Par son masque de faux moine, Faux Semblant en vient à signaler la fausseté de l'ensemble des masques portés dans la sphère amoureuse. Sa confession à Amour ne reconnaît pas seulement la fausseté de son semblant, elle met en lumière que le semblant ne peut qu'être faux⁵⁴⁴. Les liens qu'il cultive avec la première partie du roman ne témoignent pas seulement de la contamination de l'hypocrisie religieuse dans l'univers de la *fin' amor* symbolisé par le Verger de Déduit. Ils servent à répandre la leçon de Faux Semblant. Tous les conseils de convenance qui y étaient prodigués relèvent de la même illusion que celle de sa robe. Le Jardin dans son ensemble s'érige en royaume des illusions⁵⁴⁵, dévoilées par le faux moine qui vient le corrompre de sa fausseté et, ce faisant, en révèle la propre fausseté. Faux Semblant se fait le porte-voix de la moralité instillée par Jean de Meun dans son œuvre :

La moralité s'établit pour Jean de Meun également sur l'adéquation, l'« accordance » du « fet » à l'intention ou de l'apparence à l'idée ; sa problématique éthique est à l'image de sa problématique épistémologique : comme la connaissance, la qualité et la qualification morales dépendent de l'adéquation, de la « leialté », de la « justece » de l'acte avec l'intention et de la formalisation avec la réalité, l'acte et l'intention se jugeant autant que selon une référence hétéronomique, naturelle ou culturelle, selon la fidélité qui les unit : « bone amor doit de fin queur nestre » (v. 4 567) et « bon quer fet la pensee bone » (v. 11 087), sont des conditions nécessaires à la vertu mais c'est le « frans voloirs » (v. 17 169) qui en établit la moralité⁵⁴⁶.

542 F. Pomel, *op. cit.*, p. 309.

543 D. Poirion, *op. cit.*, p. 15.

544 Comme y fait allusion Yves Roguet en insistant sur la part traîtresse de toutes les mises en forme humaines face à la spontanéité naturelle : Y. Roguet, *op. cit.*, p. 225.

545 *Ibid.*, p. 225-226.

546 *Ibid.*, p. 227.

Mais surtout, Faux Semblant vient personnifier la rupture entre le cœur et son apparence, dans la forme la plus condamnable des jeux des émotions. À la dissimulation bienséante de Bien Celer et au réconfort de Bel Semblant, Faux Semblant oppose la simulation éhontée d'une dévotion sans aucun fondement affectif, mais d'une efficacité indiscutable. Mais ce faisant, il révèle aussi la part de faux de tout bel semblant qui ne reflète pas la réalité du cœur. Il ré-établit l'idéal de concordance entre intérieur et extérieur pour en démontrer l'ampleur des détournements. Il symbolise l'artifice et la trahison constante des signes. La réflexion qu'il induit se veut totale, fondée autant sur le voile du langage que sur celui du déguisement et des apparences, sans parler de celui, joué tout au long du roman, de l'allégorie. C'est sur cette base que Susan Stakel défend l'importance du personnage de Faux Semblant au cœur du *Roman de la Rose* : « *We are unable to count on anything being what it seems, a condition incarnate in Faux Semblant and implicit in the other personifications of the Roman de la Rose. Structurally and thematically, therefore, Faux Semblant is an integral part of the Rose*⁵⁴⁷ ». Faux Semblant devient le symbole d'une incertitude viscérale, fondée sur la non-fiabilité des apparences qui compliquent voire rendent impossible l'accès à la connaissance d'un être tel que lui. L'emphase mise sur sa fausseté n'a en effet d'égal que celle qui entoure l'enjeu de la connaissance souhaitée par Amour au fil des questions posées au faux moine. La seule certitude qu'Amour acquiert tient à l'impossibilité d'obtenir la moindre réponse fiable. Ce constat touche à la nature profonde de Faux Semblant, entièrement défini par son apparence, dont il met en exergue la part forcément trompeuse. Jonathan Morton souligne toute l'importance de cette démonstration faite par Faux Semblant : « *Faux Semblant presents both his fictional and Jean de Meun's real audiences with a disconcerting and destabilizing uncertainty about our ability to judge someone's character and personality from the outside*⁵⁴⁸ ». La réflexion qu'il propose autour de l'adage de l'habit qui fait ou ne fait pas le moine s'intègre bien sûr à merveille dans une telle dynamique. L'ensemble de la prétendue digression de Faux Semblant autour des Ordres Mendiants se comprend ainsi dans sa volonté de remettre en question le pouvoir accordé aux apparences. C'est aussi dans ce sens qu'il invite à plusieurs reprises à se concentrer

⁵⁴⁷ S. Stakel, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁴⁸ J. Morton, « *Wolves in human skin* », *op. cit.*, p. 977.

plutôt sur les actes, jugés bien plus fiables⁵⁴⁹. En prenant la pleine mesure du message de Faux Semblant, on peut saisir tout l'intérêt de sa posture de moine, de sa longue diatribe à l'encontre des Ordres Mendians, de son prétendu pèlerinage vers la porte gardée par Malebouche. Toutes ses références aux signaux dévotionnels contribuent à la mise en lumière des manipulations qui peuvent entourer une émotion aussi pure et fondamentale et qui fondent sa ruse. C'est en se jouant de cette émotion d'apparence périphérique à toutes celles investies dans la quête amoureuse que Faux Semblant parvient à démontrer le tout aussi grand potentiel frauduleux de l'émotion amoureuse. Son intégration dans l'armée d'Amour et sa contribution magistrale à la prise de la Rose, dédoublée dans sa victoire contre Malebouche et dans son conseil à l'Amant, viennent confirmer cette contamination de Faux Semblant. Tout l'intérêt réside bien sûr dans la confession paradoxale de Faux Semblant, à la fois avertissement et leçon de l'utilité des faux semblants qu'il incarne. En surinvestissant ainsi tous les aspects de son intervention dans la trame du *Roman de la Rose*, Faux Semblant s'en fait le maître à penser. Il éclaire l'importance conférée par Jean de Meun à cette problématique des apparences et surtout de celles qui touchent aux émotions. Son nom résume à lui seul la leçon que souhaite offrir Jean de Meun par son biais : les semblants ne sont pas beaux, ils sont faux. Il confirme et brouille à la fois le carré sémiotique auquel Bel Semblant, Bien Celer et l'Ami avaient déjà contribué à donner forme. Faux Semblant vient assurer la transition d'une catégorie à l'autre, de la dissimulation bien-séante à la simulation mal intentionnée. Mais son nom révèle combien la frontière peut être ténue. Tout le discours de l'Ami l'indiquait déjà : il n'y a qu'un pas entre les attitudes bienséantes indispensables à la séduction et la ruse à proprement parler. Faux Semblant souligne néanmoins toute la malignité dont peut se parer la manipulation émotionnelle. Il en éclaire ainsi les dynamiques essentielles et surtout la place laissée au critère intentionnel. Jean de Meun y revient encore au gré de son apologie : l'intention distingue de manière formelle le jeu innocent de celui qui ne peut être que blâmé. Or, la conquête de l'Amant ne se conclut pas par la séduction de la Rose, mais par sa cueillette brutale. Toute l'efficacité reconnue à Faux Semblant dans la progression de

549 Voir en particulier : D. Kelly, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, *op. cit.*, p. 10-11.

l'Amant vient se parer de la lumière pour le moins ambiguë que jette la conclusion de ses aventures. L'Amant porte le coup final à l'éthique amoureuse, décidément mise à mal par ce jeu trompeur révélé, dénoncé et exemplifié, dans tout son éclat, par Faux Semblant. La réponse qu'offre le discours de la Vieille à celui de l'Ami joue de l'effet de miroir que Faux Semblant mettait déjà en scène en démultipliant ses identités. L'entremêlement des jeux masculin et féminin participe de cette mise en exergue de l'omniprésence de la ruse en amour, à laquelle Bel Accueil vient lui-même contribuer en se dissimulant à la Vieille. Elle s'infiltré donc dans le camp même de la Dame, et même entre deux membres de son camp, dans une belle démonstration de la tension qu'implique le jeu émotionnel dans la sphère amoureuse. Bien plus que Faux Semblant posé au cœur de ce chapitre, c'est l'ensemble des instances trompeuses du *Roman de la Rose* que nous avons donc souhaité interroger. Elles nous semblaient d'autant plus intéressantes à intégrer à notre réflexion qu'elles touchent elles aussi toutes à la sphère affective bien plus qu'aux mensonges, pourtant essentiels dans la dénonciation du péché de langue des *losengiers* – bien démontré par la fin de Malebouche – et de la ruse des faux amants. L'Ami comme la Vieille jouent bien davantage de leurs émotions et des apparences qu'ils s'efforcent à en manifester pour manipuler l'être – prétendument – aimé que des fausses promesses et déclarations. Sur tout, l'Amant fonde lui aussi son approche de la Rose sur une attitude faussement dévote davantage que sur des proclamations de sincérité qu'il se garde bien de faire. Tout comme Faux Semblant, l'Amant finit par refuser le mensonge et se contente de jouer des apparences dont aucun défenseur de la Rose ne pense à se prémunir. Du Bel Semblant réconfortant à l'Amant faussement rassurant, mais plus encore de Papelardie exclue du Verger à Faux Semblant posé au cœur de l'armée d'Amour, toutes les incarnations et démonstrations de l'utilité reconnue aux manipulations émotionnelles ont ainsi été passées au fil de cette analyse que nous voulions consacrer au *Roman de la Rose*. La dimension herméneutique du projet de Jean de Meun justifiait le chapitre qu'il nous paraissait falloir lui dédier. Les longs détours que nous avons pris, des origines de Faux Semblant trouvées dans la querelle anti-fraternaliste aux propres discours de ses acolytes que sont l'Ami et la Vieille, en passant surtout par son influence décisive sur l'armée d'Amour et sur son héros, visaient à donner toute l'ampleur des logiques induites dans

ce récit allégorique amoureux aux jeux sur les émotions. Ils nous semblaient nécessaires pour porter l'analyse qui suivra, qui se veut révélatrice de l'influence de ce système mis en lumière par le biais de Faux Semblant. Ce long parcours permet de donner toute sa force à la transition amorcée de la partie de Guillaume de Lorris à celle de Jean de Meun, du Bel au Faux Semblant. Si la première partie du *Roman de la Rose* s'attachait à témoigner du danger des Images fixées sur le Mur du Verger par leur apparence, sa continuation tend plutôt à illustrer tout le danger des apparences elles-mêmes. La leçon de Faux Semblant ne pourra être ignorée, plus encore au vu de la portée de sa dénonciation. Son insistance première sur l'hypocrisie religieuse démontre combien les jeux émotionnels s'avèrent omniprésents et d'autant plus périlleux qu'ils ne restent en rien cantonnés au Mur du Verger. Mais surtout elle sert à révéler la propre hypocrisie du code amoureux courtois, pourtant lui aussi marqué par cet idéal de mesure, mais surtout de sincérité qui empreint la sphère religieuse. En les unissant sous son manteau de faux moine, Faux Semblant rend compte de la proximité de ces deux codes émotionnels. Il porte atteinte autant à l'un qu'à l'autre, ou plutôt révèle la tendance trompeuse de l'un comme de l'autre. Cet entremêlement caractéristique de Faux Semblant fondera la suite de nos analyses qui, à l'instar de ce chapitre, se construiront en deux temps, centrés sur la dimension amoureuse des faux semblants, puis sur la sphère religieuse à laquelle s'en prend d'abord Faux Semblant. Autant au niveau amoureux que religieux, les questions soulevées par Faux Semblant suscitent la réaction d'auteurs qui se jettent dans la réflexion lancée par Jean de Meun autour des jeux émotionnels. Ils y formulent des réponses complexes, désactivant et réactivant l'ensemble du système Faux Semblant. Tout un prisme de solutions, toutes d'une grande originalité, voient le jour, portées tant par les détracteurs que par les défenseurs de Jean de Meun et de son personnage. On tente ainsi d'encadrer et de réorienter les dynamiques propres aux jeux émotionnels sur la base de ce carré sémiotique mis en lumière par Faux Semblant, joué, détourné, légitimé ou blâmé dans des œuvres aussi essentielles que celles d'Évrart de Conty, Guillaume de Digleville, Antoine de la Sale ou Martin le Franc. Il restait cependant un pan essentiel de notre analyse à envisager avant de conclure ce parcours parmi les grandes logiques des jeux émotionnels mis en scène dans la littérature française médiévale. Si Faux Semblant compose avec

les univers amoureux et religieux qu'il veille à rapprocher, il finit par appeler, par cette généralisation totale des jeux émotionnels qu'il induit dans le *Roman de la Rose*, à une réflexion plus globale encore. C'est chez Christine de Pizan qu'elle aboutit, dans une réponse d'une grande complexité, révélatrice de toute la tension incarnée par le faux moine *ribaus* d'Amour. À l'instar de cette figure paradoxale, Christine de Pizan paraît superposer à sa condamnation de Jean de Meun et de ses recommandations trompeuses une forme d'adhésion, du moins de reconnaissance de la nécessité des jeux émotionnels requis sur la scène non seulement amoureuse, mais aussi, de manière plus large, sociale. Tout autant qu'il s'inscrit dans la tradition émotionologique préexistante qu'il a le talent de mettre sous le feu des projecteurs, Faux Semblant porte en germe l'ensemble de sa réception, qui se veut à la fois condamnatrice et élogieuse, à la manière de cette étrange confession qu'il livrait au dieu Amour quant à la place des faux semblants. Ancré dans son temps par ses références à la querelle anti-fraternaliste, il joue en même temps les précurseurs, dans cette réflexion liée aux signes émotionnels comme dans celle qu'il porte autour de la pratique poétique et allégorique en particulier. Le théâtre du XV^e siècle présente en effet des usages intéressants des masques allégoriques comme « meneurs de jeu dont la puissance repose sur un masque déceptif⁵⁵⁰ ». De telles dérives paraissent tout à fait similaires à celles portées par Faux Semblant :

La fixité allégorique n'est plus qu'un prétexte pour une effarante complexité identitaire, qui piège les autres personnages dans leur tentative d'interprétation. Les héros maléfiques de ces pièces sont alors des manipulateurs de discours [...]. Ceux-ci ont pour conséquence la non-reconnaissance par les autres protagonistes d'un corps désormais caractérisé non plus par la fixité, mais par le mouvement⁵⁵¹.

Cette réflexion stimulante d'Estelle Doudet témoigne d'un jeu riche et complexe mené au XV^e siècle autour des conventions allégoriques, mais qui n'est en réalité pas sans rappeler celui déjà induit par Faux Semblant. La dimension historique de la réflexion qu'il dédie aux Ordres Mendicants ne limite donc en rien la portée de ce personnage hors norme, tant au niveau de la leçon qu'il délivre que de celle dont

550 E. Doudet, *op. cit.*, p. 7.

551 *Ibid.*

Jean de Meun l'investit également. Sa plus grande contribution au débat herméneutique lancé par Jean de Meun en parallèle de celui de l'Université de Paris touche aux signes les plus ténus et aux plus problématiques d'entre eux, ceux de l'émotion. Son enseignement se veut aussi paradoxal que sa propre figure, lui qui dénonce autant qu'il loue les jeux émotionnels qu'il dépeint. Il en dévoile toute la malignité, mais aussi toute l'efficacité, au gré des simulations malhonnêtes qu'il met sur pied pour mieux dissimuler, pire que les émotions négatives camouflées par Bel Accueil ou par l'Ami, l'absence totale d'émotion positive portée dans son cœur. Il vient incarner une forme maximale de la rupture entre cœur et apparence qui, bien loin du Bel Semblant de Guillaume de Lorris, ne peut plus se dénommer que Faux Semblant, tout en s'avérant bien plus nécessaire encore que cette flèche aux effets déjà si ambivalents d'Amour. Il porte ainsi à son apogée le jeu des émotions requis tant dans la communauté religieuse qu'amoureuse, et en affiche les résultats éclatants. Il révèle toute l'ampleur de cette problématique insoluble qu'est la maîtrise émotionnelle, prise entre ses impératifs de bienséance et d'honnêteté inconciliables. La *garde* ne peut que déborder dans la ruse, ses justifications s'entourer d'une part de soupçon, que les auteurs médiévaux n'aient de cesse de repenser sur la base de cet héritage incontournable de Faux Semblant.

*SE N'EST PAR BIEN CELER, PAR FAULX
SAMBLANT ET PAR SAGEMENT FAINDRE*

Le réseau Faux Semblant à la lumière
des jeux émotionnels amoureux

DE L'AMBIGUÏTÉ DES JEUX AMOUREUX

L'inscription du *Roman de la Rose* dans la tradition des arts d'aimer médiévaux laisse peu de doute à la lecture de ce roman animé d'une volonté didactique qui ressort davantage renforcée que voilée par sa construction allégorique. Le roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun inspire d'ailleurs d'autres auteurs d'œuvres à tonalité didactique à recourir au montage allégorique pour asseoir leur message. C'est notamment le cas d'Évrart de Conty ou de Martin le Franc, à chaque extrême du spectre que dessine l'influence du *Roman de la Rose* et surtout du personnage de Faux Semblant. Le succès du *Miroer aus amoureux*, selon la formule éloquente de Jean de Meun, contribue ainsi aux efforts de définition de l'éthique amoureuse courtoise, mais la met en question aussi. Faux Semblant détonne face aux normes et représentations courtoises qu'il invite à reconsidérer. Son entrée en scène ne pouvait donc passer inaperçue, et il convenait, pour les auteurs qui se sont inscrits à sa suite, de lui accorder l'attention requise. Faux Semblant s'érige dès lors comme repoussoir des attitudes et stratégies perfides des faux amants ou, au contraire, suivant le modèle du *Roman de la Rose*, comme source d'inspiration pour assurer la conquête amoureuse. Mais la mise en lumière abrupte des manipulations amoureuses que propose Jean de Meun par la figure de Faux Semblant n'est pas sans faire écho aux décalages déjà perçus dans la tradition de la *fin'amor*. Elle paraît se construire sur les impératifs qui entourent l'émotion amoureuse dans la lignée ovidienne. La

sphère amoureuse est en elle-même très propice aux jeux émotionnels, le plus souvent valorisés comme relevant de la discrétion indispensable à la relation des *fin'amants*¹. Mais cette émotionologie requise chez les amants présente, on l'a vu, des nuances dans la mise en scène qu'en offrent les auteurs médiévaux, bien avant celle, certes éclatante, de Faux Semblant. Les raisons qui sous-tendent l'ensemble de ces manipulations émotionnelles s'avèrent fort intéressantes pour affiner la morale qui entoure comme toujours, voire plus encore dans ce contexte, l'instance émotionnelle. Le passage du *bel* au *faux semblant* se veut motivé et ne l'est peut-être que plus encore à la suite du *Roman de la Rose*. Les dynamiques de tromperie ainsi exacerbées répondent à une logique bien identifiable, de la figure du *losengier* à celle du prétendu amant, selon une transition cristallisée par Faux Semblant. Celle-ci reste néanmoins problématique, et de nombreux auteurs s'efforcent de le souligner à la suite de Jean de Meun. Les Faux Semblants continuent à agiter la communauté émotionnelle des amants dont nous aimerions interroger les scripts émotionnels particuliers, entre renfort indispensable au succès amoureux et objet de condamnation implacable pour la fausseté dont ils souillent alors l'amour. Le faux moine permet certes de contrer la menace des *losengiers*, mais aussi dès lors de concentrer la crainte d'un débordement du *fin* au *faux amant*, et surtout de la difficulté de son discernement. Se pose alors, une fois encore, la question de la lecture de l'intériorité, de la très intime émotion amoureuse, inaccessible par essence, cachée par recommandation, mais aussi feinte et manipulée par jeu.

Nous voudrions ainsi démontrer comment le *Roman de la Rose* s'inscrit au cœur d'une dynamique inhérente à l'éthique de la *fin'amor*, dont l'injonction du secret se conçoit d'emblée dans un rapport ambigu à l'hypocrisie. Le passage du *bel* au *faux semblant* opéré par Jean de Meun répond en réalité à une exigence toute logique de la discrétion recommandée aux *fin'amants*. Nous avons pu percevoir que le système qui se dessine avec Faux Semblant prend ses sources bien en amont, dans ses connotations ironiques également d'ailleurs. La mise en lumière que Faux Semblant en propose n'est pas anodine pour autant, et la tradition littéraire témoigne de l'impact de l'introduction d'un tel personnage dans les rangs du dieu Amour. Elle se fait plus complexe pour affronter

1 L'étiquette de *fin'amants* sera employée tout au long de ce chapitre pour renvoyer à l'ensemble, mixte, de la communauté émotionnelle amoureuse.

l'héritage du faux moine, offrant toute une gamme de réponses originales au problème qu'il pose, de manière si explicite, aux injonctions contradictoires du *bien celer*, mais aussi de la sincérité. Une fois de plus, cette tension s'inscrit sur le corps qui porte les émotions, avec d'autant plus de force dans l'univers amoureux. Les réflexions menées à son endroit chez les poètes courtois sont ainsi nombreuses pour affronter les difficultés que pose le corps comme reflet trouble de l'âme. Quelles qu'en soient les atteintes évidentes, démontrées par les conseils de dissimulation et de simulation des émotions, les poètes médiévaux continuent de chanter ce rapport de continuité entre intérieur et extérieur. C'est notamment le cas de Guillaume de Machaut qui célèbre avec un enthousiasme presque nostalgique la vérité du corps amoureux. Ce sont justement les symptômes de l'intensité du vécu émotionnel – successions de couleurs, soupirs et larmes – qui rendraient compte de la sincérité de l'amant². Mais Guillaume de Machaut lui-même a cependant conscience du risque de contrefaçons, quelle que soit sa conviction de la pureté des signes de l'amour, comme le révèle Jacqueline Cerquiglini :

Car la voix du corps ne peut-elle être, à son tour, imitée et, par là même dévaluée ? Machaut est conscient de cette difficulté et toute la réflexion médiévale sur le singe, – le singe qui « fait grimacer dans la texture anagrammatique de son nom, le “signe” » – serait là, d'ailleurs, pour la lui rappeler. Le geste peut être imité, « contrefait » comme dit le Moyen Âge, voire appris³.

Le danger réside d'abord dans l'équivocité de ces signes, qu'il convient encore de savoir interpréter correctement, soient-ils sincères ou non⁴. Mais bien sûr, le plus grand risque touche à la possibilité qu'a le corps de feindre les émotions. Les appels au contrôle de la sphère affective mettent en lumière du même mouvement son importance et la possibilité de la manipuler⁵. Les gestes émotionnels peuvent alors être considérés hors de

2 J. Cerquiglini, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève/Paris, Slaktine, 1985, p. 191.

3 J. Cerquiglini, « Syntaxe et syncope : langage du corps et écriture chez Guillaume de Machaut », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 60-74, ici p. 63.

4 M. Grodet, « “Par bel mentir”. Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, p. 656-666, ici p. 661.

5 Comme le révèle notamment avec intérêt Sif Ríkharðsdóttir : S. Ríkharðsdóttir, *Emotion in Old Norse Literature. Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017, p. 74-76. Nous nous sommes aussi arrêtée à cette dynamique intrinsèque du jeu émotionnel dans les derniers temps de notre analyse du principe de *garde*. Pour rappel : p. 209-215.

la concordance obligatoire entre intérieur et extérieur. Ils témoignent de la compétence sociale des émotions et surtout du corps qui s'en fait le témoin⁶ et intègrent ce faisant une fonction performative⁷. Plus encore, le corps – tout autant que les émotions – peut aussi devenir stratagème narratif. Daniel Lord Smail reconnaît aux gestes une fonction littéraire importante. On sort ainsi du rôle de représentation émotionnelle des indices somatiques pour les comprendre comme codes plutôt que signes⁸. Nulle autre émotion en effet que celle visible et, plus encore, mise en scène dans le récit. C'est donc une analyse centrée sur la visibilité de l'émotion que nous voudrions proposer, entre exigence de performance, mais aussi de sincérité, tel qu'y appelle Guillaume de Machaut par exemple. L'éthique amoureuse courtoise insiste en effet autant sur la tempérance émotionnelle – et corporelle – que sur la sincérité obligatoire, entre amants tout au moins⁹. Il s'agit là d'un critère tout aussi essentiel que la mesure elle-même, comme nous l'avons déjà souligné¹⁰. Rüdiger Schnell, qui rappelait ces différents facteurs d'évaluation de la *fin'amor*, insiste sur ce dernier paramètre, fondamental pour les amants :

Sincérité, *triuwe*, pureté de l'amour : tout ceci est indissociable de l'amour courtois, qu'il soit appelé *rehte minne*, *wariu minne*, *boine amour*, *fin'amors* ou *leal amor*. Si dans l'amour l'attitude intérieure et le juste sentiment deviennent si importants, il est évident que les valeurs spirituelles propres à un être humain prennent de l'importance : les apparences peuvent être trompeuses et être une menace pour une relation durable¹¹.

Telle est toute l'ambiguïté qui entoure la sphère amoureuse, à la fois obligatoirement sincère et tue, pure et contrôlée, voire manipulée. Cette tension s'inscrit déjà chez Ovide et dans les traités d'amour médiévaux à sa suite. La littérature narrative s'en empare également et en joue au

6 J. Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2007, p. 108.

7 J. Eming, « On Stage. Ritualized Emotions and Theatrically in Isolde's Trial », *MLN*, n° 124/3, 2009, p. 555-571, ici p. 564.

8 D. L. Smail, « Emotions and Narrative Gestures in Medieval Narratives. The case of *Raoul de Cambrai* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 138, 2005, p. 34-38, ici p. 43-44.

9 M. Grodet, *op. cit.*, p. 660.

10 Pour rappel : R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I) », *Romania*, n° 110/437-438, 1989, p. 72-126, ici p. 80, cité p. 162.

11 *Ibid.*, p. 96.

gré de stratagèmes mêlant habilement le respect du secret indispensable à l'éthique courtoise et une dynamique plus rusée.

Une fois mise en exergue dans toute son ampleur sous la figure de Faux Semblant, la part de ruse dont peuvent se revêtir les jeux émotionnels des amants ne peut rester sous silence. L'ambiguïté du système, révélée par Jean de Meun, ne peut plus bénéficier de la légitimité relative dont les auteurs des œuvres arthuriennes et tristaniennes l'entouraient. Elle appelle à toutes sortes de réponses plus ou moins favorables ou condamnatrices, brochant sur toutes les nuances mises en scène dans le *Roman de la Rose*, mais aussi, déjà avant lui, dans l'ensemble de l'univers amoureux courtois. Nous voudrions accorder l'importance requise à ces nuances, pour tenter d'approcher la frontière, aussi floue soit-elle, entre la valorisation et la condamnation du jeu émotionnel, dans la mise en lumière explicite du *bel* ou du *faux* semblant. La littérature médiévale oscille dès lors entre valorisation et rejet des manipulations émotionnelles requises, explore les conditions qui peuvent les autoriser, dans un nouvel écho à la théorie de l'intention qui éclaire la morale des émotions tout au long du Moyen Âge.

DU BEL AU FAUX SEMBLANT : L'HÉRITAGE DU ROMAN DE LA ROSE EN QUESTION

L'émotionologie amoureuse se construit d'emblée sur un discours ambigu, notamment par l'influence qu'exerce l'art d'aimer ovidien. Les manipulations du semblant amoureux y sont déjà dépeintes comme essentielles à la conquête et plus encore à la préservation de l'amour. L'éthique de la *fin'amor* chantée par les troubadours et reprise dans les romans courtois tels que ceux de la légende arthurienne ou tristanienne affine ce regard porté sur la manifestation des émotions de la part des amants. La loi du secret empreint leur code de conduite, comme stratégie de protection indispensable face à la visibilité trop évidente de leurs émotions. Les mentions obsessionnelles du public attestent ce souci de discrétion, dans une belle démonstration de l'intimité recherchée par le couple. Elles constituent également un argument d'intérêt pour l'étude des émotions et de leurs apparences. Elles témoignent en effet du rôle

essentiel qui leur est accordé : en redoublant la question du regard porté sur les émotions des amants après celui qu'y fixe lui-même le narrateur, la place prise par la mise en scène des émotions ne saurait être plus évidente. Les semblants émotionnels acquièrent ainsi une fonction cruciale dans la narration, comme indice formel des dynamiques et renversements qui la déterminent. À ce titre, l'évaluation qu'implique ce regard focalisé sur les apparences offertes des émotions joue un rôle fondamental. Celle-ci s'avère plus importante encore dans les cas de ruses explicites mises en scène dans la trame du récit, pour toutes les connotations impliquées et leurs répercussions souvent plus grandes encore.

On a observé comment l'idéal de *mezura* des *fin'amants* déborde dans une pratique du secret qui, gagnant en importance, finit par poser la question du pouvoir accordé à la manipulation des gestes émotionnels. Fondée sur un impératif de sincérité entre amants, l'éthique amoureuse se définit néanmoins de manière intrinsèque dans un rapport à l'obscurité. Indispensable à la discrétion des émotions amoureuses, elle ne peut cependant que conduire à la mise en lumière. Ceci témoigne d'une théâtralité inhérente à la vie amoureuse¹². Brîndușa Grigoriu pose ce très juste constat en introduction de son analyse des romans tristaniens, en soulignant qu'il ne s'agit pas pour autant d'opposer sincérité et jeu de scène. C'est néanmoins exactement à cette rupture entre sincérité et fausseté des émotions manifestées par la communauté émotionnelle des amants que nous voudrions nous consacrer, à celle que le texte expose lui-même, jouant de nuances subtiles, mais pas moins significatives. Jean de Meun illustre cette transition dans le passage qu'il offre du personnage de *Bel Semblant* à celui de *Faux Semblant*, la bienséance courtoise étant cette fois dénoncée pour son hypocrisie. Cette dénonciation s'inscrit toutefois dans une dynamique toute logique : la fausseté potentielle des jeux émotionnels dans la relation amoureuse constitue une donnée bien établie, mais peut-être jamais pleinement assumée dans les œuvres courtoises. Jutta Eming expose en tout cas cette constante qu'il convient en effet de prendre en compte : « *Auch und gerade die Liebesbeziehung ist kein Ort der Authentizität und Vertrautheit* per se¹³ ». Cette mise en lumière

12 B. Grigoriu, « *Amor sans desonor* » : une pragmatique pour *Tristan et Yseut*, Craiova, Editura universitaria, 2013, p. 23-24.

13 J. Eming, « Die Maskierung von Emotionen in der Literatur des Spätmittelalters. *Florio und Biancefora* und *Euralius und Lucretia* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*,

par Jean de Meun de la part trompeuse potentielle des manipulations émotionnelles conduira la suite de nos analyses.

EN QUÊTE DE LA RUSE AMOUREUSE : DES *LOSENGIERS* AUX *FAUX AMANTS*

Un paradoxe marque, ici comme ailleurs, le renversement qui s'opère dans la pratique de maîtrise émotionnelle. Le modèle de contrôle de soi qui empreint autant la scène sociale que la relation amoureuse – avec la diversité d'objectifs poursuivis que nous avons pu noter – dénote une réflexion portée sur la variabilité des degrés de transparence qui dictait cet idéal de *garde*. En cherchant à assurer la bienséance de l'*homo exterior*, c'est sa rupture potentielle avec l'*homo interior* qui est affichée. L'amour pose particulièrement question dans ce contexte, en tant qu'émotion profondément intime confrontée à l'univers social, tel que nous avons souhaité le mettre en exergue dans ce premier temps de nos analyses¹⁴. La communauté émotionnelle des amants offre un lieu propice de réflexion quant aux normes qui entourent la sphère affective. Leurs impératifs varient et semblent induire d'autres logiques dans les jeux émotionnels qu'ils présentent, ouvrant la porte à la ruse elle-même. Les exemples observés de simulation de tristesse mise sur pied par Tristan ou Yseut témoignent certes toujours du souhait de garder discret l'amour qui se cache derrière ce faux semblant affecté, mais aussi d'une dimension trompeuse¹⁵. Ils signalent une prise de conscience de l'efficacité des émotions, de leur pouvoir performatif. Les directeurs de l'ouvrage consacré aux émotions arthuriennes ont tenu à souligner cet aspect essentiel du traitement des émotions au sein de la littérature médiévale, qui révèle tout l'intérêt que nous souhaitons leur porter au gré de nos analyses : « *Emotion may be both performative, in the sense of achieving change within and external to the text, and performance: a strategic display of emotional signs which do not necessarily correspond to internal affect*¹⁶ ». Ils attestent ainsi le double pouvoir des émotions, performatives et performantes. On cesse

n° 138, 2005, p. 49-69, ici p. 63.

14 Pour rappel, voir la section dédiée à l'émotion amoureuse dans notre analyse de la *garde* émotionnelle : p. 160-209.

15 Pour rappel : Bérout, *Le Roman de Tristan*, éd. E. Muret, Paris, Firmin Didot, 1903, v. 8 et v. 3 490-3 492, cités p. 80.

16 F. Brandsma, C. Larrington et C. Saunders, « Introduction », dans *Emotions in medieval Arthurian Literature. Body, mind, voice*, dir. F. Brandsma, C. Larrington et C. Saunders, Cambridge, D. S. Brewer, 2015, p. 1-12, ici p. 10.

alors de considérer les émotions uniquement comme des objets à dissimuler pour envisager également l'utilité de leur simulation. Jutta Eming insiste à ce niveau sur la réflexion qu'imposent les émotions autour de la concordance entre dedans et dehors pas seulement par le biais des techniques de dissimulation, mais aussi par celles de simulation¹⁷. Il convient cependant de distinguer ces deux pratiques qui s'inscrivent le plus souvent dans des optiques différentes, nos analyses nous y ont aussi conduite : « Il peut s'agir d'un comportement négatif consistant à dissimuler la vérité ou bien d'une apparence visant à feindre une autre réalité. Ce sont là deux attitudes tout à fait différentes¹⁸ ». La nuance semble tenir avant tout à l'objectif poursuivi. Les jeux de simulation paraissent en effet pour la plupart dépasser l'enjeu de la préservation de l'amour. Déjà chez Drouart la Vache, nous notions que les appels à la feintise émotionnelle sortaient du seul cadre de la discrétion requise pour les amants¹⁹. Le constat s'impose : la dissimulation ne suffit pas à assurer le secret de l'amour ou, plus encore, à le gagner et à le conserver. C'est ainsi que d'autres stratégies sont déployées, que le faux semblant lui-même entre en scène. Son intégration parmi les astuces amoureuses, dépeinte de manière exemplaire par Jean de Meun, répond à la fois à la difficulté et à l'impérativité pour les amants de jouer de leurs émotions. Les efforts fournis par Guenièvre ou par Tristan attestent cette logique qui conduit finalement à la ruse nécessaire pour assurer la discrétion. C'est ainsi sur la base de cette loi du secret que se fonde la possibilité du jeu à proprement parler. L'une de ses attestations les plus atypiques en témoigne. L'exigence du secret amoureux traverse en effet la pensée médiévale jusqu'à apparaître au sein du corpus des fabliaux, nettement plus grivois que courtois pourtant : « Qui aime, il doit s'amor celer²⁰ ». Cet impératif se présente ici sous la forme d'une sorte de proverbe, qui témoigne encore de son emprise dans l'émotionologie. Intégré au récit, commun au sein des fabliaux, d'une femme s'étant attaché l'affection

17 J. Eming, *Emotion und Expression*, op. cit., p. 255.

18 A. Vélissariou, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans Les Cent Nouvelles Nouvelles*, Paris, Champion, 2012, p. 207-208.

19 Pour rappel : Drouart la Vache, *Li Livres d'Amours*, éd. R. Bossuat, Paris, Champion, 1926, v. 4983-4988 ou v. 5670-5677, cités p. 177.

20 Pour rappel : *Les Braies du Cordelier*, v. 206, dans *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. A. de Montaiglon et G. Raynaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, cité en guise de préambule, p. 76.

d'un clerc, dans le dos de son mari comme de bien entendu, le proverbe résonne en outre déjà comme une incitation aux jeux eux aussi esquissés dans cet appel au contrôle. Les situations éminemment rusées des fabliaux illustrent la prégnance de ces appels à la dissimulation amoureuse, mais aussi la réflexion qu'ils induisent autour de la vérité. Une casuistique de la tromperie paraît ainsi émerger au gré de toutes ces recommandations de discrétion et de la diversité des formes qu'elle finit par prendre. L'hypocrisie est certes mauvaise, son immoralité soulignée, mais son évaluation reste en réalité une affaire de contexte. Matilda T. Bruckner insiste sur l'équivocité de cette condamnation, arguant notamment que la vérité n'offre pas toujours le meilleur des choix²¹. La vérité ne s'avère en effet jamais pleinement et uniquement positive, comme le souligne aussi Mathilde Grodet dans son analyse de la pratique du *bel mentir*. Elle observe ainsi un brouillage des limites entre vrai et faux, en opposition aux exigences morales d'apparence très ferme²². Toute une série de justifications émergent autour des attitudes mystificatrices, selon des projets politiques ou religieux notamment²³, mais aussi au service de la lisibilité sociale qui permet ainsi une distinction nette avec la fausseté²⁴, sans parler des objectifs spécifiques à la sphère amoureuse. Les manipulations du semblant profitent d'une légitimation importante dans le cadre amoureux adultère de la tradition de la *fin'amor*²⁵. Un rapport essentiel s'y établit néanmoins aussi à la

21 M. T. Bruckner, *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 139.

22 M. Grodet, *op. cit.*, p. 5.

23 Catherine Gaullier-Bougassas insiste sur l'importance de cette logique de légitimation, sur laquelle nous pourrions d'ailleurs revenir dans la suite de nos analyses. Voir déjà : C. Gaullier-Bougassas, « Mystifications et ruses dans les *Romans d'Alexandre* du pseudo-Callisthène et de Thomas de Kent », dans « *Deceptio* ». *Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle. Actes des journées d'études organisées en 1998-1999 par l'Équipe d'Accueil Moyen Âge, Renaissance, Âge Baroque MA-REN-BAR*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000, p. 339-366, ici p. 342.

24 Jutta Eming le souligne notamment, ce qui annonce également la suite de notre réflexion que nous dédions à la dynamique sociale des jeux émotionnels. Voir déjà : J. Eming, « Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman », dans *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, dir. K. Philipowski et A. Prior, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2006, p. 249-262, ici p. 255.

25 Comme le souligne Jean-Louis Benoit : J.-L. Benoit, « Tromperie et vérité dans trois textes brefs : *Les Lais* de Marie de France, *La Châtelaine de Vergy*, *Les Miracles de Notre-Dame* », dans *Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, dir. N. Kremer, J.-P. Sermain, Y.-M. Tran-Gervat, Paris, Hermann, 2016, p. 85-101, ici p. 86.

vérité, tout en soulignant que la seule vérité importante, mais justement insaisissable, est celle de l'amour. La question de la culpabilité y reste volontairement floue, tout comme celle des valeurs de bien et de mal²⁶. La notion de vérité se trouble au service de la célébration de l'amour : les amants restent valorisés, voire protégés. L'amour échappe à la réprobation obsessionnelle par ailleurs du mensonge, dans les arts d'aimer comme dans les œuvres qui s'en font l'écho²⁷. C'est sur la base de la loi du secret que se fonde cette position paradoxale autour de la vérité et surtout des entorses qu'elle connaît. Mais la dissimulation à laquelle celle-ci incite présente vite des limites, nous l'avons vu. C'est la tromperie elle-même qui s'impose alors aux amants, aux femmes surtout, selon le constat dressé dans ce premier temps d'analyse. C'est aussi le point de vue de Matilda T. Bruckner :

We have seen that ladies, particularly ladies in love, are a special case when it comes to truth-telling, since any welcoming face ("bel semblant", v. 8401) they might show, even to a brother, is subject to people's penchant for gossip and scandalmongering. Deception is for them [ladies] a necessary fiction to survive in a courtly world, as demonstrated by the romance's narrative and validated by the narrator's commentary²⁸.

Cette distinction de genre paraît se confirmer au gré du corpus des fabliaux que nous citions aussi à l'instant²⁹, mais elle mériterait une réflexion plus large, que nous aimerions conduire dans la suite de ce chapitre, au fil des occurrences de manipulations émotionnelles relevant de manière explicite de la ruse. Mais davantage qu'une nuance de genre, celle qui s'impose à cette étude des considérations des *faux semblants* est celle qui entoure l'origine des manipulations recommandées. Une distinction semble s'établir dans la tradition amoureuse entre les mensonges officieux des amants et ceux jugés pernicieux de leurs opposants³⁰. Une réflexion d'intérêt entoure ainsi la notion de vérité, celle de l'émotion amoureuse et surtout de l'apparence qui en est offerte. Elle s'inscrit

26 M.-L. Ollier, « Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul », dans *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, dir. D. Buschinger, Göttingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 298-318, ici p. 300.

27 M. Grodet, *op. cit.*, p. 3.

28 M. T. Bruckner, *op. cit.*, p. 139.

29 Pour rappel, voir l'analyse que nous dédions à ce corpus en guise de préambule : p. 70-77.

30 M. Grodet, *op. cit.*, p. 4.

d'ailleurs au cœur d'une démarche auctoriale notable, qui a déjà été mise en exergue :

Car plus que le mensonge, la vérité est au cœur des arts d'aimer, notamment à travers la posture des auteurs revendiquant sans cesse la crédibilité d'un discours qui se veut édifiant. Par ailleurs, l'enjeu affiché de certaines de ces œuvres est d'aider le lecteur à distinguer amants loyaux et faux amants, sincérité et duplicité, dans une démarche qui peut dépasser l'amour profane³¹.

Le point de renversement entre sincérité et duplicité paraît se situer avant tout du côté de la position prise envers la tradition de la *fin'amor*. Ainsi, comme toujours, la question de l'intention préside à l'évaluation de la sphère affective. La pire intention possible est bien sûr celle de la médisance, de la dénonciation accablante de l'amour par son plus grand ennemi, le *losengier*.

Le *losengier* constitue sans aucun doute l'objet de condamnation le plus virulent des manipulations émotionnelles au sein des œuvres courtoises, dans ce rapport ambigu à la vérité. Il est à la fois l'exemple éclatant de la dénonciation de l'hypocrisie, qu'il mobilise afin de piéger les amants, et l'argument de justification de la tromperie, indispensable aux amants pour se prémunir de son influence néfaste. La vision élitiste du secret qui empreint la tradition amoureuse s'associe ainsi à ce personnage incontournable, qui légitime le recours au secret comme signe de repli du couple face au monde³². Toute la compréhension de la tromperie dans la sphère amoureuse repose sur ce rapport conflictuel à l'univers social. La difficulté qu'il induit s'incarne dans les trois ennemis des amants identifiés par Mathilde Grodet : le premier construit sur le modèle biblique de la femme de Putiphar, accomplissant sa vengeance par la calomnie et la révélation d'une vérité cachée ; le second figuré de manière logique par le mari jaloux, qui n'hésite pas à recourir à la ruse dans sa quête de la vérité ; et finalement le *losengier*, le pire d'entre eux³³. Il est le seul à dire la vérité, de manière paradoxale³⁴, ou justement moins paradoxale : la fiabilité de sa parole justifie la crainte des amants qu'il

31 *Ibid.*, p. 3.

32 I. Coumert, « "Si ceste amur esteit seüe..." L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles) », *Questes*, n° 16, 2009, p. 51-63, ici p. 55.

33 M. Grodet, *op. cit.*, p. 5.

34 *Ibid.*

ne les dénonce, et leur propre recours à la ruse pour l'éviter. Telle est la leçon qui émerge en tout cas du *Roman de la Rose* et de la confrontation haute en couleurs entre Malebouche et Faux Semblant³⁵. Cette ambiguïté propre aux rapports esquissés dans la tradition amoureuse courtoise avec les notions de vrai et de faux éclaire les jeux émotionnels qu'elle implique. L'hypocrisie des *losengiers* n'est pas pour autant remise en question. La poésie amoureuse s'évertue à la dénoncer avec une constance et une vigueur révélatrices de la peur suscitée par ces personnages déterminés à percer le secret essentiel des amants. Emmanuèle Baumgartner fonde d'ailleurs sur cette base la comparaison, significative, qu'elle propose, selon l'exemple de Roger Dragonetti, entre *losengiers* et faux amants :

Si l'on interroge les textes en ce sens, on s'aperçoit en effet, comme l'a d'ailleurs déjà signalé R. Dragonetti, que les *losengiers* sont souvent assimilés aux faux amants, c'est-à-dire à des êtres qui arrivent à leurs fins auprès des femmes, au *recovrier*, et lèsent ainsi les fins amants, les amants authentiques, par le biais d'un langage mensonger, insincère, mais que rien ne permet de reconnaître comme tel³⁶.

C'est l'insincérité et plus encore l'impossibilité de l'identifier comme telle qui constituerait donc le dénominateur commun aux médisants et aux faux amants, soit à tous les ennemis des vrais amants. L'appréciation de l'amant repose en effet avant tout sur sa loyauté et sa fiabilité, selon ce critère essentiel que nous mettions en exergue en introduction³⁷. Toutes les critiques portées à l'encontre des faux amants se concentrent sur leur malhonnêteté. Rüdiger Schnell cite, en guise d'exemple de cet impératif de la sincérité de l'amant, les vers du grand troubadour, Bernard de Ventadour :

Ai Deus! car se fosson trian
d'entrels Faux li fin amador,
e lh lauzenger e lh trichador
portesson corns el fron denan!
tot l'aur del mon et tot l'argen
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,

35 Pour rappel, voir l'analyse dédiée à cet épisode du *Roman de la Rose* au chapitre précédent.

36 E. Baumgartner, « Trouvères et "Losengiers" », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 25, 1982, p. 171-178, ici p. 174.

37 Pour rappel encore : R. Schnell, *op. cit.*, p. 80, cité p. 162.

sol que ma domna conogues
aissi com eu l'am finamen³⁸.

Le problème de la fiabilité des émotions se pose donc au cœur de la poésie amoureuse courtoise dès ses débuts. À l'autre bout du spectre chronologique que représente cette crainte de l'insincérité de l'amour exprimé par l'amant, Guillaume de Machaut dénonce encore l'hypocrisie des faux amants, les mensonges et les faux semblants dont ils servent les dames :

L'amant savoient trop bien feindre,
Sans mal sentir gemir et pleindre,
Et si savoient trop bien faire
Faux samblant et eaus contrefaire,
Com mauvais desloial truant.
Mais li Faux traître puant
En un cas trop se decevoient,
Car muër coulour ne savoient³⁹.

Guillaume de Machaut met bien en lumière la vilenie de ces amants prétendus, et l'enjeu, dans ce cadre, du jeu émotionnel trompeur qu'ils mobilisent, à feindre les plaintes et à se contrefaire. La rime la plus explicite de sa dénonciation sert cependant à souligner le renversement dans cette manipulation si habile des signes, mais qui connaît ses limites, selon Guillaume de Machaut, dans les pâleurs et rougeurs subites, typiques des affections amoureuses. On peut également noter l'usage du verbe *decevoir* non plus destiné aux dames ainsi trompées, mais aux faux amants qui se leurrent de pouvoir jouer aussi de ce signe incontournable de l'amour. Guillaume de Machaut démontre l'importance accordée aux signes amoureux, mais surtout à leur fiabilité. Le problème réside bien sûr dans la difficulté, voire l'impossibilité, de discerner les vrais des faux signes manifestés, que Jacqueline Cerquiglini présente même comme une rivière infranchissable⁴⁰.

38 Bernard de Ventadour, *Chansons d'amour*, éd. M. Lazar, Paris, Carrefour Ventadour, 1966, p.-c. 70, 31, cité par Rüdiger Schnell : *ibid.*, p. 91.

39 Guillaume de Machaut, *Dit dou Lyon*, v. 1 131-1 138, dans *Œuvres*, éd. E. Hoepffner, Paris, S.A.T.F., 1908-1921, cité par Jacqueline Cerquiglini : J. Cerquiglini, « Un engin si subtil », *op. cit.*, p. 191.

40 J. Cerquiglini, « Parler d'amour, penser l'amour aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, dir. J. Härmä et E. Suomela-Härmä, Paris, Champion, 2017, p. 13-25, ici p. 14.

Paradoxalement donc, le souci des amants de garder secret leur amour, tel que nous l'avons souligné dans notre analyse du principe de *garde*, va de pair avec une obsession pour la vérité qui éclaire toutes les dénonciations portées par ces *fin'amants*, des *losengiers* qui menacent leur secret, mais aussi des faux amants qui fragilisent la qualité des signes amoureux posés au cœur de leur relation. Cette ambiguïté révèle la place centrale réservée à la question du discernement du vrai et du faux dans l'économie des relations amoureuses. Il s'agit en réalité d'une véritable crise du signe animée autant par la crainte de sa révélation que par celle de son ambiguïté. Le personnage de Faux Semblant la révèle dans toute son ampleur. Les œuvres qui font suite au *Roman de la Rose* explorent cette fracture soulignée ainsi dans le pouvoir signifiant des manifestations émotionnelles. La transition mise en lumière par Jean de Meun du *bel* au *faux semblant* intègre diversement les stratégies recommandées aux amants pour assurer le succès et le secret de leur amour ou celles dénoncées justement pour leur hypocrisie incompatible avec l'éthique de la *fin'amor*. L'ambiguïté entoure donc toujours les manipulations émotionnelles. Elles se comprennent selon toute une palette de combinaisons et de regards portés à leur sujet dans la sphère amoureuse. Nous aimerions nous dédier à ces nuances d'évaluation au gré de plusieurs œuvres qui portent le plus souvent de manière explicite la trace du *Roman de la Rose* et la réflexion qu'il propose sur les jeux émotionnels requis pour la communauté des amants. Nous les traiterons en deux temps : celles qui paraissent s'inscrire directement dans l'héritage de Jean de Meun – dans la démonstration du rôle central des faux semblants tout comme de l'ironie dont elle s'accompagne –, comme le *Livre des Eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty et le *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* de Jakemés, et, dans un deuxième temps, les autres qui, au contraire, s'efforcent de condamner le recours à davantage qu'au *bel semblant* et l'hypocrisie indéniable des *faux semblants*. Les œuvres de Guillaume de Machaut cité à l'instant ou d'Eustache Deschamps offrent un exemple parfait – mais que nous ne traiterons que très brièvement – de cette dynamique, tout comme celle de Jean Froissart dans la réflexion qu'il induit également dans une construction allégorique de la mécanique amoureuse. Au vu de l'intérêt de la reprise des personnages du *Roman de la Rose* ou de l'ironie qui y est encore instillée, nous nous consacrerons surtout au *Jehan de Saintré*

d'Antoine de la Sale et au *Champion des Dames* de Martin le Franc. Nous pourrions ainsi observer les jeux de reprises du roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun de part et d'autre de ce spectre d'influence que nous esquissons entre acceptation et réfutation des faux semblants à la fois dans le cadre d'un roman – prétendument – courtois et dans celui d'une œuvre allégorique, tous deux fort significatifs dans l'héritage du *Roman de la Rose*.

ACCEPTATION DE L'UTILITÉ DES FAUX SEMBLANTS

Le roman de Jakemés témoigne de la mise en lumière effectuée par Jean de Meun du lien entre secret et ruse, entre *bel* et *faux* semblant. Sur le modèle offert par Faux Semblant entrant en scène pour réduire Malebouche au silence, il démontre l'importance de ces stratégies entremêlées pour répondre à la menace des *losengiers*. Le rapport de continuité est explicite, également dans la volonté partagée par Jakemés de mettre en exergue l'ambiguïté des préceptes de la *fin'amor*. Le renversement du secret à la ruse y est ainsi bien mis en scène.

Tout d'abord dédiés à la discrétion de leurs sentiments, le châtelain de Coucy et la dame de Fayel se préoccupent seulement de camoufler leur amour. Toute trace doit en être cachée. Sans surprise en regard des constats déjà posés pour les œuvres arthuriennes et tristaniennes⁴¹, c'est surtout la dame qui veille à assurer le secret. Ainsi, la dame de Fayel choisit par exemple de dissimuler sa tristesse de voir le châtelain blessé au combat :

Moult menoit grant doel coiemment,
Car n'osoit mie appiertement
Moustrer comment il li estoit
Ne comment Amours le tenoit⁴².

Tout l'intérêt réside dans la *monstration* des émotions, en belle démonstration de la concentration sur les signes cachés ou offerts, à regret, de cet amour adultère. Comme si souvent, les efforts de la dame de Fayel

41 Pour rappel, voir nos conclusions à ce sujet dans la section consacrée à la dimension amoureuse de la *garde*.

42 Jakemés, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. C. Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009, v. 1 767-1 770.

sont justement justifiés par sa crainte de rendre visible ce *grant doel*, mais surtout *comment Amours le tenoit*. Ce dernier vers est significatif du lien tissé entre la dissimulation de la tristesse en soi et celle de l'amour qui la cause. Le parallélisme souligne le rapprochement, mais aussi l'accablement de la dame, tenue à la fois par la douleur et par l'amour. La force des émotions amoureuses n'a cependant d'égal que celle des efforts mobilisés pour les camoufler. Ils en deviennent presque automatiques, comme ce nouvel épisode de dissimulation de la part de la dame de Fayel tend à le prouver :

Et la dame moult simplement
Couvri son anguissens talent⁴³.

Confrontée au refus de son époux de partir en croisade, la dame cache sa déception de ne pas être libérée de sa présence et de sa surveillance. Elle dissimule son *talent* tout *simplement*, comme naturellement donc. L'adjectif *anguissens* témoigne cependant de l'intensité de l'émotion à couvrir. Elle ne semble donc plus suffire à mettre les amants en difficulté, trop habitués qu'ils sont à fournir ces efforts de dissimulation. C'est le cas de la dame de Fayel, mais peut-être moins cependant du châtelain de Coucy, qui s'efforce certes de camoufler ses émotions pour son aimée, mais non sans mal :

Mais li castellains tant ne quant
Ne moustra ciere ne samblant
Viers sa dame, fors seulement
Que celi seul souspirement
Qu'el premier jour a table fist,
Et de celi mieus li vausist,
S'il peuïst, qu'il s'en fust tenus⁴⁴.

De manière intéressante, et révélatrice sûrement du jeu proposé par Jakemés sur cette grammaire des signes amoureux, les efforts du châtelain de Coucy vont de pair avec ses regrets d'y avoir tout d'abord manqué. Le soupir fait sans aucun doute partie des manifestations les plus symboliques de l'amour et de sa souffrance. La rime entre *seulement* et *souspirement* révèle son caractère difficilement maîtrisable et sa ténuité

⁴³ *Ibid.*, v. 7 049-7 050.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 3 889-3 895.

presque tragique. L'objectif poursuivi au travers de ses efforts de réserve est d'autant plus explicite que l'amant a bien conscience de s'être déjà par trop trahi par ce soupir qui avait fait germer le doute chez la dame traîtresse, première de leurs ennemis. Cette erreur, pourtant soulignée comme la seule commise, entraîne une rupture dans le secret des amants, mais aussi dans la logique émotionnelle. Tout comme les attitudes courtoises de l'Amant se révélaient insuffisantes face à Malebouche dans *Le Roman de la Rose*, la discrétion des amants ne saurait leur être d'aucune utilité une fois apparue la menace des *losengiers*. C'est pourquoi ils démontrent dès lors bien plus de propension à la feintise qu'à la seule modération. Il ne s'agit *a fortiori* plus de se protéger des regards extérieurs, mais surtout de contrecarrer leurs opposants et, pour ce faire, tous les moyens semblent bons. Ainsi, sur les quinze occurrences de manipulations émotionnelles qui rythment le roman une fois passé cet instant capital de basculement, et plus spécifiquement sur les sept qui concernent les amants, cinq les mettent en scène simulant pour mieux berner la dame ou le mari sources de leurs malheurs. Il est d'ailleurs significatif que, pour les vaincre, s'en venger ou tout du moins parvenir à leurs fins à leur insu, seule la tromperie peut convenir. Leur conseiller et principal adjuvant, Gobert, les incite tous deux à berner leurs ennemis par de faux visages :

« Dame, je lo que moi blasmés
 A mon singneur et rihotés
 A moi et tempre et tart souvent
 Et me mousterés dur talent⁴⁵. »

Cette fausse colère que la dame doit jouer s'avère d'ailleurs fort utile puisqu'elle permet à Gobert de se détacher de son maître, le seigneur de Fayel, sans éveiller ses soupçons, et de pouvoir ainsi servir Coucy et son amante. Elle intègre donc une stratégie plus vaste visant la défense des amants face à leurs ennemis, selon une nouvelle logique ainsi insufflée aux jeux émotionnels. Le recours aux *blasmes* et aux *rihotes* témoigne de cette inscription dans une ruse qui dépasse l'enjeu émotionnel seulement. Néanmoins, le lien du secret à la ruse est assuré. Son renversement est explicite : il n'est plus question de ne pas *moustrer semblant* ou de *couvrir*

45 *Ibid.*, v. 5 291-5 294.

son talent, mais justement de *moustrer dur talent*. Peut-être plus perfide encore est le projet mis sur pied par le même Gobert et Coucy pour nuire à la dame traîtresse. Profitant de ses sentiments à l'égard de Coucy, ils se proposent en effet d'obtenir sa confiance en lui accordant l'amour, l'apparence d'amour du moins, qu'elle souhaiterait :

Et face teil samblant d'amour
 Que la dame sans lonc sejour
 Li voelle jour en un liu mettre⁴⁶.

Tout comme dans la citation précédente, aucun doute ne plane sur le jeu mené autour de la tradition amoureuse courtoise. Le châtelain de Coucy ne doit plus camoufler le *samblant d'amour*, mais justement l'afficher. Cette réorientation du jeu amoureux se fonde néanmoins sur la cible de la ruse et se justifie ainsi par son biais. La ruse de Coucy se construit directement sur celles de la dame, inspirée du modèle de la femme de Putiphar que nous identifions à l'instar de Mathilde Grodet⁴⁷. L'objectif visé est, une fois de plus, introduit dans le cadre d'une proposition finale qui révèle bien l'importance accordée aux enjeux des manipulations émotionnelles et, ici, à leur intégration dans les machinations des amants pour préserver leur amour. Cette manipulation, du *samblant d'amour* et ainsi de la dame, fonctionne d'ailleurs à merveille. Elle mènera à l'humiliation à laquelle Coucy rêvait de la vouer. Vengés, les amants s'appliquent à s'aménager les rencontres que le mari jaloux leur interdit. Ils développent divers stratagèmes, Coucy se déguisant tour à tour en écuyer blessé ou en marchand éreinté pour détourner la surveillance qui lui est assignée. Le parallèle avec les ruses de Tristan paraît certain. Il renforce encore une fois le jeu mené sur la tradition amoureuse bien sûr, sans se départir de la réflexion qu'elle implique au niveau de la sphère affective. Dans ces deux cas en effet, le châtelain de Coucy agrmente sa prestation de fausses émotions destinées à mieux illusionner son public. La ruse est patente dans ce passage qui le met en scène sous les traits d'un marchand venu vendre ses bijoux à la belle dame de Fayel :

Com mallades fait lait samblant,
 Mais le coer a liet et joiant

⁴⁶ *Ibid.*, v. 5 489-5 491.

⁴⁷ Pour rappel : M. Grodet, *op. cit.*, p. 5, cité p. 367.

Pour le deduit et le solas
 De çou quë il girra es bras
 Sa douce dame encore anuit⁴⁸.

Exultant de pouvoir passer la nuit avec son amie, Coucy parvient néanmoins à ne laisser apparaître que ce *lait samblant* de malade. Son utilité est indubitable : il assure le succès de la ruse mise sur pied pour rester à ses côtés. Le jeu émotionnel gagne une importance considérable et s'avère même indispensable aux stratagèmes des amants. Bien plus que le secret, la fiction émotionnelle se fait critère décisif de l'éducation inculquée aux jeunes amants, comme l'exemple du châtelain de Coucy paraît le mettre en valeur. Il s'agit ici de cette forme de double jeu si efficace qui tend à camoufler l'émotion ressentie, aussi intense soit-elle, sous une autre, son contraire le plus souvent. La force de ce *lait samblant* est évoquée par la comparaison qui la caractérise, *com mallades*. Toutefois, elle se conçoit en regard de l'intensité de la joie éprouvée par le châtelain, que les deux synonymes qui la dépeignent rendent aussi de manière explicite. Il est d'ailleurs intéressant, dans cette mise en lumière sans fard que Jakemés propose de la ruse des amants, que les précisions habituelles des émotions mobilisées touchent au ressenti véritable de Coucy et non à celui qu'il affiche seulement. On retrouve dans ce sens l'opposition topique entre *samblant* et *coer* qui rythme bon nombre des manipulations émotionnelles. Celle-ci se manifeste d'autant plus clairement qu'elle se marque également dans la syntaxe : ainsi, il *a* le cœur joyeux, tandis qu'il *fait* le semblant mécontent. Nous avons déjà pu évoquer la nuance que nous percevons entre ces deux verbes, le premier signifiant bien la force de possession de l'émotion, l'autre sa dimension active, de manière révélatrice dans cette logique d'opposition. Pareille logique d'opposition tenait néanmoins le plus souvent au cas de figure inverse, à la désolation camouflée sous une mine plus avenante. La ruse du châtelain de Coucy s'inscrit ainsi dans la tradition du secret amoureux, qu'elle renverse pour s'y intégrer. Le jeu est explicite, à la manière de celui que prône l'Ami.

Nous l'avons laissé entendre en évoquant les quinze occurrences de manipulations émotionnelles que ce roman offre une fois le secret éventé, les amants ne sont pas les seuls à recourir à de tels procédés

48 Jakemés, *op. cit.*, v. 6753-6757.

pour tromper ou se prémunir d'autres tromperies. Ce sont d'ailleurs avant tout leurs ennemis qui se prêtent à ces jeux d'émotions, à raison de huit des quinze épisodes concernés. Cependant, ceux-ci sont avant tout animés par un désir de dissimulation de leur colère, de leur jalousie, de leurs intentions plus généralement à l'encontre des amants qu'ils souhaitent surtout surprendre pour mieux les confondre et les séparer. Le mari dupé en particulier s'efforce de toujours dissimuler au mieux son ressentiment, voire même son envie de tuer son rival⁴⁹. Il lui arrive également de simuler une émotion pour mieux couvrir l'ampleur de sa colère, et la dimension rusée de sa démarche est alors bien mise en exergue. Mais quelle que soit cette insistance sur la perfidie de leurs ennemis, ce sont cependant les amants qui davantage rusent et jouent de leurs apparences pour mieux cacher et mystifier. Pareil traitement du semblant émotionnel rejoint bien sûr la leçon offerte par Faux Semblant. Son intervention en tant que personnification de l'hypocrisie requise dans la sphère amoureuse se justifie en raison même de la menace du *losengier* Malebouche. Mais elle marque avec éclat le règne de la ruse qui enveloppe dès lors la relation d'amour. Jakemés semble dresser le même constat : la tromperie des amants s'avère indispensable aussitôt que pèse sur eux le spectre de leurs ennemis. La tromperie des uns induit donc la tromperie des autres dans le roman du *Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, véritable roman de dupes comme le constatait Florence Bouchet⁵⁰. La réflexion proposée est évidente : sur le modèle du *Roman de la Rose*, le *bel semblant* des amants se révèle insuffisant dès qu'apparaît la crainte de la médisance et de la révélation, mais c'est la propre manipulation émotionnelle des amants qui conditionne et semble même nécessiter celle de leurs ennemis. L'entremêlement des jeux émotionnels mobilisés par le châtelain de Coucy et la dame traîtresse en témoigne : c'est certes le manquement de Coucy à la dissimulation obligatoire de son amour qui met la puce à l'oreille de la dame, mais c'est sa capacité à « faindre / pour mieux couvrir [sa] maniere⁵¹ » qui semble susciter le courroux et donc le désir de nuire de la dame. L'hypocrisie des amants s'avère ainsi

49 Voir *ibid.*, v. 4 240-4 242.

50 F. Bouchet, « Performativité et déceptivité du langage courtois dans *Le Roman du châtelain de Coucy* », dans *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, dir. S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Champion, 2015, p. 367-379, ici p. 378.

51 Jakemés, *op. cit.*, v. 3 824-3 824.

certes justifiée, à l'instar de celle d'autres victimes d'amoureux malvenus que nous avons pu observer sous les figures de Guenièvre face à Mordred ou de la reine de Sicile face au sénéchal Maragot⁵². Mais au contraire de ces deux exemples, la mise en scène du jeu émotionnel est plus connotée, avec une ironie qui n'hésite pas à souligner son caractère éminemment rusé, exactement dans la lignée du *Roman de la Rose*. Jean de Meun établissait la même leçon par le biais de l'intervention de Faux Semblant, à la fausseté aussi décriée que louée pour la solution qu'elle offrait à l'Amant désesparé par la menace des médisans.

L'influence exercée par le personnage de Faux Semblant sur la réflexion induite dans la sphère amoureuse dépasse cependant le seul cadre des romans courtois. Nous aimerions à présent aborder l'exemple, tout aussi révélateur des ambiguïtés dont les jeux émotionnels peuvent s'entourer sur le modèle du *Roman de la Rose*, du *Livre des Eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty. Il a le grand intérêt de renouer avec la tradition allégorique qui porte avec éclat la révélation souhaitée par Jean de Meun des faux semblants amoureux. Ce projet de rédaction rapproche d'emblée l'ouvrage d'Évrart de Conty de celui du plus célèbre roman du XIII^e siècle. Madeleine Jeay a souligné la richesse de ce jeu de reprise du *Roman de la Rose* tout comme des *Échecs amoureux* : « Évrart confère à la Glose une dimension narrative et poétique qui est à prendre en compte parallèlement au caractère encyclopédique qui semble la définir à première vue⁵³ ». *A fortiori*, comme Jean de Meun, Évrart de Conty vise une exposition complète⁵⁴. Il justifie dans ce sens son recours à la prose comme relevant d'une volonté d'explication totale⁵⁵. La portée didactique de son œuvre tient également à cet héritage, ainsi qu'à celui des *Échecs amoureux*⁵⁶. Mais davantage qu'une proximité formelle fondée sur l'écriture allégorique, son œuvre présente une réécriture certaine du

52 Pour rappel : *La Mort le Roi Arthur*, éd. et trad. D. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009, § 148, l. 9-12, cité p. 204 et *Floriant et Florete*, éd. et trad. A. Combes et R. Trachsler, Paris, Champion, 2003, v. 451-453, cité p. 205.

53 M. Jeay, « Entre encyclopédie et récit : dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des Échecs amoureux* d'Évrart de Conty », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 18, 2009, p. 253-261, ici p. 254.

54 *Ibid.*, p. 256.

55 *Ibid.*, p. 254.

56 M. Gally, « Le Miroir mis en abyme. Les échecs amoureux et la réécriture du *Roman de la Rose* », dans *Miroirs et jeux de miroir*, dir. F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 253-263, ici p. 254.

Roman de la Rose, dans son ensemble d'ailleurs. Michèle Gally insiste en effet sur la volonté d'Évrart de Conty de combiner les enseignements de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun⁵⁷. Là réside tout l'intérêt que nous trouvons à cet ouvrage qui offre une actualisation éclatante des faux semblants amoureux, ainsi parfaitement assimilés à l'éthique de la *fin' amor*. Pierre-Yves Badel note dans ce sens l'intégration de Faux Semblant dans le *Livre des Eschez amoureux moralisés* : « Comme l'auteur du "livre rimé", le commentateur rapproche Guillaume de Lorris et Jean de Meun au point que, quand il décrit la vie amoureuse, il ne voit pas d'incompatibilité entre les préceptes courtois et le recours aux services de Faux Semblant⁵⁸ ». Il s'agit là bien sûr du point central de l'analyse que nous aimerions mener autour de l'œuvre à portée encyclopédique d'Évrart de Conty. Le *Livre des Eschez amoureux moralisés* constituerait de cette façon l'un des exemples les plus aboutis de la fusion opérée par le biais du *faux ypocrite* de Jean de Meun entre amour et jeu des apparences.

C'est en particulier dans ses cinquième et sixième chapitres que son œuvre se rapproche le plus de celle de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun. Comme Guillaume de Lorris, Évrart de Conty pose le cadre de la poursuite amoureuse sous le voile de l'allégorie. Du rêve, il passe à la vision plutôt, selon le modèle que Boèce lui offre à ce niveau. L'engagement s'y veut plus actif ce faisant, comme le note Michèle Gally⁵⁹. On quitte donc le rêve de la Rose, tout en gardant le motif de la visite du Verger, mais on passe surtout de l'image du miroir à celle des échecs⁶⁰, fort propice pour symboliser la conquête de la dame. L'adaptation des diverses figures allégoriques en pions et autres pièces de jeu d'échecs ne fait pas l'impasse sur Faux Semblant, ses tendances trompeuses et ambitieuses, au contraire.

De manière générale, Évrart de Conty accorde une grande importance au semblant des émotions, dans le cadre de cette conception, essentielle dans la pensée médiévale, de l'adéquation entre intérieur et extérieur : « car a l'estat de dehors moult souvent congnoist on la pensee de dedens

57 *Ibid.*, p. 256.

58 P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 303.

59 M. Gally, « Le Miroir mis en abyme », *op. cit.*, p. 258.

60 *Ibid.*, p. 253.

et l'estat du couraige, sy come Architrenius dit⁶¹ ». Cette concordance implique bien sûr, et ce déjà depuis le développement de la *fin'amor*, une grande attention accordée à cet extérieur révélateur et à son observation en public. C'est ainsi que se voit élaboré le modèle de contrôle de soi imprégnant la société médiévale soucieuse de ses apparences, surtout de celles d'émotions aussi intimes que l'amour. Cette importance accordée aux apparences implique donc un souci de maîtrise de soi qui témoigne d'emblée d'un paradoxe déjà évoqué : la crainte de révélation qu'induit cette théorie d'adéquation entre *estat de dehors* et *estat du couraige* mène en réalité à une rupture de la concordance admise entre intérieur et extérieur. Évrart de Conty met en lumière cette ambiguïté, notamment au gré de la réflexion qu'il propose autour du vice d'hypocrisie. On y retrouve en effet l'intérêt qu'il porte aux signes :

Nous povons donc raisonablement dire que faindre ainsy, par paroles et par signes, estre ce qui n'est mie ou autrement qu'il n'est, malicieusement, pour l'exaltacion de sa personne ou pour autry decevoir, et frauder pour venir a s'entente, c'est vraie ypocrisie, et cely qui ainsy faint est ypocrites ; et ce nous est assez par son non demoustré car ypocrite en grec, c'est-à-dire en François simulateur ou dissimulateur. Et briefment, quiconques desire et veult estre veu autre qu'il n'est, selon la verité, est ypocrites⁶².

Ses efforts de définition de l'hypocrisie le conduisent à insister sur le rôle essentiel des *signes*. Au bénéfice d'un détour étymologique, Évrart de Conty associe formellement l'hypocrite et le dissimulateur ou simulateur. Aucune nuance ne semble posée entre ces deux attitudes, le même degré de tromperie leur est prêté à l'une comme à l'autre. Mais surtout, Évrart de Conty condamne, au nom de la vérité – la mise en exergue est intéressante –, l'hypocrite comme celui qui désire se montrer autre qu'il n'est. La visibilité est au cœur de son analyse, en accord avec toutes les recommandations de discrétion prônée dans l'univers social comme amoureux⁶³. Elle inspire une dénonciation ferme de la rupture dans la lecture des signes offerts par l'hypocrite. Ses mauvaises intentions sont également évoquées : les trois *pour* qui rythment la présentation – *pour*

61 Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, CERES, 1993, f. 262v40-f. 262v41.

62 *Ibid.*, f. 183v39-f. 183v45.

63 Pour rappel, voir la présentation que nous en donnions dans notre chapitre sur la *garde* : p. 160-209.

l'exaltacion, pour autry decevoir, pour venir a s'entente –, directement après l'adverbe *malicieusement*, témoignent d'une dépréciation certaine de ces volontés peu honorables. On perçoit bien la peur suscitée par la possibilité de rupture entre être et paraître qui anime cette condamnation. Ce n'est pas pour autant que disparaît celle de la révélation, selon ce paradoxe qui entoure ainsi la considération des jeux émotionnels. Évrart de Conty s'avère d'ailleurs être un fervent défenseur de la loi du secret amoureux, nuancant ainsi d'emblée sa condamnation. La discrétion reste primordiale dans son œuvre qui fonctionne comme un véritable art d'aimer en mettant en scène la conquête amoureuse sous la forme d'une partie d'échecs. Elle s'élève au-delà de tout soupçon, suivant le modèle offert par la tradition de la *fin'amor*. Évrart de Conty paraît même lui ouvrir la voie d'emblée en introduction de sa visite du Verger du Déduit. Il développe en effet une réflexion autour des douze vertus, qui font pendant aux Images du Mur proposées sur le modèle de celles du *Roman de la Rose*, et visent le contrôle des douze passions de l'âme qu'il vient d'exposer. La dixième de ces vertus est consacrée à la vérité, juste après celle de Debonairété qui permet à Évrart de Conty d'insister sur la nécessité de maîtriser les passions. La transition de l'une à l'autre est intéressante, *a fortiori* pour les nuances dont elle semble colorer la définition de la vérité :

c'est quant on se moustre par dehors en parler et en port tel que on est par dedens, sanz mentir et sanz faindre, en tant qu'il loist a faire en par raison, car il ne loist pas a dire tout le bien que on sentiroit en ly, ainz loist mielx a soy taire aucunesfoiz d'aucunes choses, pour ce que toute verité n'est pas bonne a dire tousdiz⁶⁴.

La vérité s'appréhende d'emblée ici par le prisme des apparences, selon cet idéal de transparence entre intérieur et extérieur. Elle implique aussi bien la vérité du verbe que celle du paraître⁶⁵, mais pose une condition dans ce contexte. Elle répond à l'ordre de la raison, comme l'ensemble de ces vertus supposées faire respecter son règne aux passions de l'âme. Et celui-ci semble dicter une exception à cette vertu de vérité. Cette

64 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 166v26-f. 166v30.

65 Un rapprochement qui ne va pas toujours de soi, nous aurons l'occasion d'y revenir dans la réflexion plus ample que nous dédierons à la définition de la vérité et du mensonge telles que les propose Christine de Pizan.

exception se situe du côté du ressenti qu'il ne convient pas de partager, de *moustrer par dehors*. Elle s'inscrirait ainsi dans la défense du secret amoureux, qui correspond à la perfection à cette vérité qui n'est pas bonne à dire. On peut d'ailleurs comprendre dans ce sens la valorisation du secret comme relevant du bon sens, présentée à de nombreuses reprises dans le *Livre des Eschez amoureux moralisés* :

Sens aussi l'amant garde de fol cuidier et de fole esperance et de presumption ;
sens ly fait sagement celer et couvrir son courage, laquelle chose est moult
forte, car nul ne cele bien communement s'amour, sy come dit Ovide⁶⁶.

On retrouve l'association habituelle dans la tradition amoureuse entre secret et sagesse⁶⁷, encore renforcée par l'ordre de raison. Le sens se fait même sujet de cette action de contrôle et de dissimulation de l'amour. De manière intéressante, il est aussi à l'origine de la *garde* de l'amant, loin du *fol cuidier* ou de la *fole esperance*. Leurs qualificatifs sont révélateurs de l'opposition entre raison et folie. À la raison s'accolle ici la discrétion. L'accent porté sur le bienfondé de la discrétion paraît mis au service d'une défense nécessaire de cette stratégie à la difficulté éprouvée, admise depuis Ovide comme Évrart de Conty le rappelle. Ainsi placé sous l'ordre de la raison, le secret amoureux se trouve tout à fait légitimé, en accord même avec la définition donnée de la vertu de vérité. On perçoit d'emblée les nuances dont Évrart de Conty revêt les grands concepts du vrai et du faux une fois intégrés à la logique amoureuse.

Ces nuances paraissent plus éclatantes encore à l'aune d'une autre logique dont le *Livre des Eschez amoureux moralisés* se fait également l'écho à la suite du *Roman de la Rose*. Évrart de Conty reprend en effet, parmi les images du mur du Verger de Déduit qu'il décrit en amorce de ce cinquième chapitre, celle de Papelardie. Il démontre par son biais combien son regard sur l'hypocrisie s'avère orienté, mais aussi, ce faisant, toute l'influence que les auteurs du *Roman de la Rose* exercent sur son œuvre⁶⁸. Cette double reprise ne va pas sans ambiguïté, en particulier

66 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 237r21-f. 237r25.

67 Pour rappel, voir les valorisations de ce type chez Drouart la Vache : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 657-659 et v. 4574-4582, cités p. 174 et p. 175.

68 Nous l'avons souligné à la suite de Pierre-Yves Badel ou de Michèle Gally, Évrart de Conty veille à composer avec les deux volets du *Roman de la Rose*. Pour rappel : P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 303, et M. Gally, « Le Miroir mis en abyme », *op. cit.*, p. 258, cité p. 378.

en ce qui concerne la question de la tromperie et des faux semblants. Si la défense de la discrétion amoureuse est assurée comme nous l'avons déjà constaté, il ne semble pas en aller de même en-dehors de la sphère amoureuse justement. Deux formes d'hypocrisie s'esquissent ainsi, au gré de ce double héritage travaillé, de manière significative, en deux sections distinctes. Pour ce qui est de Papelardie, Évrart de Conty s'aligne sur la condamnation de Guillaume de Lorris :

L'image après .ix. e fu de Papelardie, par laquelle nous devons a present ypocrisie entendre. Pour quoy nous devons savoir que ypocrisie est un moult vilain vices et moult vituperable, et qui moult est contraire a raison et a vertu; et par especial, il est ennemis et contraire a une notable vertu que Aristote appelle verité, de par defaulte d'aultre plus propre non, laquelle vertu nous encline, sy come il a esté aucunement ja dit, a nous sy maintenir en port et en paroles, sanz mentir et sanz faindre, que nous soions, a la verité, telx par dedens et de fait que noz paroles et noz pors par dehors moustrent et segnefient, en tant qu'il nous loist toutesfoiz a faire par raison, car il couvient garder en toutes choses les circonstances et la loy de raison, et pour ce que la vertu gist tousdiz ou moien de deux extremités vituperables, come il a esté dit par pluseurs fois⁶⁹.

La critique est explicite, portée par l'opposition à la raison comme à la vertu, surtout à celle de la vérité définie plus haut. La référence à Aristote en renforce encore l'importance, et, dans une dynamique pédagogique évidente dans la dimension encyclopédique du *Livre*, Évrart de Conty précise à nouveau la visée de cette vertu. Il met une fois de plus en lumière la portée aussi bien langagière qu'apparente de la vérité, mais aussi l'exception qu'il y introduisait. Il lui confère ainsi plus de poids, qualifiant même de *loy* l'ordre de raison, qui éclaire cet écart démontré à l'encontre de la vertu de vérité et ainsi la dénonciation de l'hypocrisie. Il se justifie d'ailleurs au nom d'une vertu qui paraît plus générale, fondée sur la règle du juste milieu. Rappelons qu'il s'agit là de l'argument central de la défense des convenances, émotionnelles notamment, revendiquée par la société courtoise. C'est sur cette base que se construit l'idéal de bienséance et le recours à la dissimulation qu'il implique⁷⁰. Évrart de Conty paraît ainsi faire écho au bon sens et

69 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 183r28-f. 183r39.

70 Pour rappel, voir l'analyse consacrée à l'*attemprance*, chez Évrart de Conty lui-même, que nous citons dans notre analyse du principe de *garde* : p. 182.

à la recherche d'équilibre par lesquels il légitimait le secret amoureux. Le rapprochement est notable, il témoigne du double régime qui pèse sur les manipulations des apparences émotionnelles. Le respect de la *vertu qui gist tousdiz ou moiien* éclaire l'entorse à la vérité que cela peut entraîner. Tout le travail de justification des faux semblants paraît fondé sur cette nuance, nous l'avons souligné à de nombreuses reprises. Suivant l'exemple de Jean de Meun, Évrart de Conty semble particulièrement goûter à cette mise en lumière des variables qui entourent la perception des jeux émotionnels. De cette entorse dans la condamnation de l'hypocrisie à la valorisation même de l'hypocrisie, il n'y a ainsi qu'un pas, qu'Évrart de Conty n'hésite pas à franchir, quelle que soit la dénonciation qu'il véhicule lui aussi à son encontre. En effet, si Papelardie, et avec elle toutes les allusions à la dévotion feinte, se voient sévèrement critiquées dans la partie dédiée au Verger de Déduit, aucune forme de résistance ne semble en revanche opposée à Faux Semblant dans la présentation de la partie d'échecs. La leçon paraît dédoublée, conditionnée par le champ d'action de l'hypocrisie considérée, ou par la communauté émotionnelle qu'elle touche. Évrart de Conty semble en effet dissocier la sphère amoureuse de la sphère religieuse, le Faux Semblant rois des Ribaus de Papelardie. Nous aurons l'occasion d'explorer les nuances dont se teinte l'héritage du *Roman de la Rose* dans sa dynamique religieuse dans le chapitre que nous consacrerons à la question des jeux émotionnels qui entourent la dévotion plutôt que l'amour⁷¹. Notons cependant déjà que cette forme d'appréciation à deux poids deux mesures se retrouve également chez Martin le Franc. Ce dernier critique en effet avec plus de force encore le faux semblant religieux. Ce rapprochement entre deux auteurs dont nous avons annoncé la divergence de points de vue sur la réception du *Roman de la Rose* est remarquable : il témoigne de l'intérêt de ce regard croisé que nous souhaitons porter sur les jeux émotionnels, dans une perspective amoureuse ou religieuse, telle que le proposait Jean de Meun par le biais de Faux Semblant. La critique des faux semblants religieux surtout semble bien plus admise, même si les nuances introduites par Évrart de Conty doivent être prises en compte. Une exception y est d'emblée posée, mais surtout l'ensemble de cette

71 Voir le chapitre suivant dédié aux jeux émotionnels religieux, en particulier pour leur dénonciation.

critique est situé hors du verger. Peut-être peut-on alors repenser la fonction des murs du Verger de Déduit. Ils servent bien sûr de remparts face aux vices exclus de l'univers courtois figuré par le Verger et par la Carole de Courtoisie. Mais ils peuvent aussi marquer la frontière entre deux évaluations de l'hypocrisie, celle – presque – fermement condamnée et celle bien plus légitime qu'Évrart de Conty reconnaît. Contre toute attente, ce n'est pas cette dernière qui se trouve peinte sur le Mur aux Images, à l'extérieur du Verger. Au contraire, l'hypocrisie admise, si ce n'est vantée, se trouve intégrée au Verger, à la manière de Faux Semblant accepté dans les rangs d'Amour. L'idéal de discrétion vanté dans toute la tradition amoureuse, recommandé au nom de la raison par Évrart de Conty, connaît en effet des développements intéressants dans la suite du *Livre des Eschez amoureux moralisés* :

Quant a ce que dit est que ceste pierre aussi, quant elle est bien a son droit preparee, fait sambler la personne qui la porte invisible, ce ne doit pas aussi estre entendu simplement a la lectre, maiz ce nous est une signifiante que les amans et les dames aussi doivent estre secret et bien celans, et sy couvrir leur amour et leur fait que nul vivant ne puisse appercevoir ne veir leur pensee, ne leur estat savoir ; et ceste invisibilité doit en amours suffire. Et a la verité, c'est ce que amours demande de son droit, et combien que ce soit aussi come chose impossible ou au moins forte a faire, car nul ne cele bien s'amour, sy come dit Ovide, neantmoins les sages amans y doivent mettre paine tant qu'i leur est possible, car Malebouche et dame Jalousie sont anemy mortel a tous amans, et sy sont si traitres qu'il n'est nul qu'il s'en puist seurement garder, se n'est par bien celer, par faulx samblant et par sagement faindre. Ainsy devons nous donc entendre que les amans doivent estre invisible⁷².

L'appel à la discrétion proposé ici s'inscrit dans la tradition courtoise du *bien celer*. Évrart de Conty fait ainsi écho à cette nécessité absolue du secret telle que la défendait Drouart la Vache, en vantant également la sagesse d'une telle retenue⁷³. Davantage que de discrétion, il est même question ici d'invisibilité. Évrart de Conty paraît donc insuffler davantage de force encore à ce précepte purement courtois. C'est *a fortiori* selon le commandement même d'Amour que s'affirme cette prescription, quelle que soit sa difficulté comme Évrart de Conty le précise encore, toujours en référence à Ovide. Son inscription dans la

72 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 247v39-f. 247v52.

73 Pour rappel : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 657-659, cité p. 174.

tradition amoureuse est immanquable ce faisant. Les efforts requis, et si souvent observés chez les amants, sont justifiés au nom de la menace des ennemis mortels des amants que sont les médisants. C'est dans cet esprit de défense contre les *losengiers* qu'Évrart de Conty développe ses conseils de couvrir l'amour, de le rendre même invisible conformément aux qualités de la pierre d'héliotrope qu'il vante à cette occasion. Celle-ci sert à représenter le rôle attribué au fou Pitié, placé aux côtés de celui de Franchise, lui-même figuré par la Colombe. Il est remarquable que cette fonction de discrétion soit prêtée à Pitié, adjuvant essentiel de l'Amant dans la première partie de sa quête. Pitié lui permet en effet de convaincre Danger de lui laisser approcher Bel Accueil, puis même de le vaincre lui et Honte dans le combat qui les oppose finalement⁷⁴. Évrart de Conty réoriente de manière intéressante cette aide dans le sens de la discrétion indispensable aux amants, mais pas seulement. Le décalage est peut-être perceptible dès la précision donnée autour des ennemis auxquels Pitié, par le biais de la pierre, fait ici face. Il ne s'agit pas de Danger, mais des médisants incarnés sous les figures emblématiques de Malebouche et de Jalousie. La solution qu'Évrart de Conty envisage pour se prémunir d'eux plutôt que de Danger se situe dès lors du côté du jeu des apparences, selon le modèle offert par Faux Semblant dans ce combat. La référence à l'invisibilité plutôt qu'à la discrétion l'attestait déjà. La précision donnée quant à la couverture recommandée est également significative. Ce n'est pas seulement l'amour qu'il convient de *couvrir*, mais aussi le *fait*, les gestes qui en portent l'apparence. La préservation de l'amour réside ainsi dans la capacité à en réfréner toute visibilité. Mais l'invisibilité seule ne semble pas suffire aux stratégies de défense développées ici. La pierre d'héliotrope se pare d'une autre fonction que celle d'invisibilité, en y adjoignant celle des faux semblants. Évrart de Conty démontre ainsi l'importance prise par Faux Semblant, non plus comme personnification, mais même comme un moyen pratique de préservation, pour se *seurement garder*. L'idéal de *garde*, sur lequel nous avons eu l'occasion de nous étendre, dépasse ici la seule injonction de la retenue pour envisager ses aspects les plus problématiques. La triple stratégie émise par Évrart de Conty,

74 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 3 245-3 339 et v. 15 395-15 490.

bien celer, faulx samblant et faindre, témoigne de l'importance accordée à la défense menée contre les médisants, qui se veut ainsi renforcée. Mais surtout, elle dénote une nuance entre ces pratiques et révèle une réflexion, porteuse, quant à la variabilité des degrés de transparence entre intérieur et extérieur, au-delà de la simple dissimulation courtoise. La mention de Faux Semblant au rang de ces tactiques rend compte de l'influence exercée par *Le Roman de la Rose*, mais aussi de cette compatibilité que Pierre-Yves Badel évoquait entre ses deux parties⁷⁵. C'est dans le cadre d'un principe énoncé par Amour lui-même que Faux Semblant apparaît. Le parallèle avec l'intégration de Faux Semblant au sein de l'armée d'Amour est immanquable. De l'éloge de Pitié, de son action redessinée ici comme relevant de la discrétion indispensable aux amants pour amadouer Danger, on passe à celui de Faux Semblant lui-même qui y est ainsi entremêlé. Son introduction entre l'injonction de *bien celer*, bien connu des recommandations de la *fin'amor*⁷⁶, et celle de *sagement faindre*, qui rejoue également l'association habituelle entre dissimulation et sagesse, est évidemment révélatrice. Faux Semblant se fonde au sein des stratégies amoureuses. Suivant le modèle de Jean de Meun, son intervention répond à l'emphase mise sur la trahison des ennemis, qui justifie ce recours à davantage qu'à la discrétion. Légitimé par la propre tromperie des médisants, défendu au nom d'Amour et même de la vérité, le faux semblant s'insère parmi les recommandations amoureuses au même titre que le secret. Évrart de Conty veille à dénoncer l'hypocrisie des ennemis d'amour pour assurer ces justifications, de la même manière que le faisait l'Ami pour légitimer ses conseils de fausses larmes⁷⁷. Il est en effet intéressant que la seule forme d'hypocrisie qu'il condamne sans détour soit celle qui relève de la haine cachée :

Et pour ce dit un sages moult notables que « ire comparee a hayne est aussi que un festu en l'oeil, maiz hayne est en l'oeil aussi come un grant tref », pour nous segnefier que hayne est un grant et un perilleux vices. Et pour ce dit a cest pourpos Seneques que « haynes couvertes sont pire que les desouvertes », car cely qui par dehors sa hayne descoeuve veult bien que on le congnoisse ;

75 Pour rappel : P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 303, cité p. 378.

76 Nous nous arrêtons d'ailleurs à l'importance de cette figure aussi dans le *Roman de la Rose*. Pour rappel : p. 283-284.

77 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 823-7 838, cité p. 317.

et pour ce dit oultre a son disciple que « l'anemi jengleur qui sa hayne par parole descoeuve le blece mains et ly fait mains de offence que ne fait cely qui se taist sanz mot dire⁷⁸. »

Bien avant celle de Papelardie, Évrart de Conty détaille l'image de Hayne et insiste notamment sur son plus grand défaut encore si elle se veut cachée. Aussi vicieuse soit-elle, la haine vaut donc mieux affirmée que dissimulée. La haine s'opposant directement à l'amour, moteur des amants, on peut comprendre l'allusion faite ainsi au danger que représente la haine cachée des médisants. Suivant l'adage « mieux vaut tromper qu'être trompé », la propre hypocrisie des amants paraît donc justifiée d'emblée par celle, dépeinte ici, de ceux qui vivent de haine plutôt que d'amour. Conformément à la dénonciation des actions viles de Malebouche et de Jalousie sur lesquelles Évrart de Conty insistait dans le passage précédent, cette haine cachée et périlleuse des médisants pousse même les amants à davantage qu'au secret. La triple stratégie émise l'atteste : Évrart de Conty recommande autant de *sagement faindre* que d'user de *faux semblants*.

Cette élévation de Faux Semblant au rang des outils mêmes d'Amour imprègne *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*. C'est peut-être dans ce sens qu'Évrart de Conty adjoint à Bien Celer, qu'il présente comme le huitième pion de l'Acteur, Beau Maintien. Ce pion supplémentaire offre l'occasion de préciser les nuances qui entourent le beau semblant qui touche au visage et à la physiologie, le bel accueil lié au comportement à adopter face aux autres et ce beau maintien, qui se veut plus général. Il est surtout intéressant bien sûr que le Bien Celer soit ainsi comme redoublé dans le pion de Beau Maintien. Évrart de Conty témoigne ainsi de l'importance accordée à la discrétion et à la bienséance des apparences. L'image du cygne qui le figure est remarquable. Elle sert à représenter l'impératif pour l'amant de sembler vertueux au-dehors bien qu'il soit enflammé au-dedans, à la manière du cygne, noir au-dedans, blanc au-dehors : « Et come qu'il en voit, il doit dissimuler et faindre par dehors qu'il soit tout froit d'amours et aussi come chastes et qu'il ne soit de riens en l'amoureux dangier⁷⁹ ». En distinguant Bien Celer de Beau Maintien, Évrart de Conty esquisse une dynamique

78 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 167v40-f. 168r4.

79 *Ibid.*, f. 262r37-f. 262r39.

double au sein de la tradition amoureuse : il se détache de la seule recommandation courtoise de discrétion que Bien Celer représente en louant cet amour secret comme démonstration de sagesse. Le Beau Maintien offrirait ainsi peut-être un niveau supérieur de la manipulation des semblants amoureux conseillée par les troubadours. Mais leur rapprochement est lui aussi révélateur. Il atteste l'entremêlement des normes émotionnelles, la ligne ténue entre les recommandations de bienséance et le recours à la ruse. Évrart de Conty semble dans ce sens jouer de l'ambiguïté du vocabulaire du jeu émotionnel. La description donnée révèle la manipulation en question : elle se concentre, comme si souvent, sur les apparences, sur le *debors* de l'*amoureux dangier* qu'il convient de garder discret. Le renversement entre dedans et dehors est exprimé ici avec subtilité : aucune formule adversative ou référence explicite au cœur opposée à celle du dehors dans ce cas. Mais la qualification de *froit d'amours* joue du contraste avec la métaphore amoureuse du feu, et l'évocation de l'*amoureux dangier* est significative de l'intensité émotionnelle. Il convient de considérer l'ambiguïté que recèle cette présentation. Elle est inscrite dans la comparaison au cygne, qui connote cette recommandation de dissimulation. Elle révèle la part condamnable de la dissimulation opérée du noir par le blanc. Le noir, autrement dit le vicieux, se situe ainsi à l'intérieur, camouflé sous l'apparence blanche, vertueuse, selon une association évidente de la symbolique des couleurs. Surtout, cette image évoque celle de Faux Semblant, lui aussi dépeint noir au-dedans et blanc au-dehors⁸⁰. L'analogie avec Faux Semblant, à l'hypocrisie indubitable, met en lumière la part trompeuse de cette dissimulation de l'amour sous un dehors plus vertueux. *A fortiori*, ce n'est pas uniquement l'amour qui doit être caché. L'adjectif *chastes* tendrait en effet aussi à connoter cette présentation : davantage que l'amour, c'est le désir qui doit être couvert. Cette allusion à la part charnelle de l'amour paraît le dépurifier d'emblée et pare sa dissimulation d'une dimension plus trompeuse. À l'instar de Jean de Meun, Évrart de Conty veille donc également à infiltrer la révélation de l'amour courtois comme masque du désir. Il porte en outre un regard pour le moins défavorable sur la prétendue chasteté au gré de sa présentation de Papelardie. Nous l'avons dit, c'est

80 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 015-12 018, cité p. 306.

l'optique religieuse qui dicte la critique virulente qu'il livre alors de l'hypocrisie. Quand il s'en prend dans cette veine aux *pappelards*, il les critique en effet de feindre la religion autant que la chasteté :

Ainsy voit on souvent aucuns qui faignent estre juste, religieux et chaste et tout plain de vertu, dont il n'est riens de fait quant a la conscience, ainz font du tout le contraire, en derriere, de ce que leur samblant par defors segnefie, et tel foiz est qu'il faignent orisons et jeunes et font moult de abstinences et de afflictions grandes qui la face amaigrient et grievent moult au corps, pour la loenge acquerre et la grace du monde, car il leur semble bien que par autre chemin ilz n'y pevent venir⁸¹.

L'accusation de *papelardie* touche ainsi également à l'apparence chaste dénuée de *la conscience* requise. Évrart de Conty insiste par trois fois sur la dimension seulement apparente de ces vertus, qui ne sont qu'*en derriere*, de *leur samblant, par defors*. La dénonciation est explicite, *a fortiori* quand il énonce les actions supposées investies des faux religieux qui prient, jeûnent, s'abstiennent et s'affligent faussement. Comme toujours, leur intention surtout est condamnée, puisqu'elle vise la *loenge* seulement. Comme pour mieux souligner le vice d'une telle démarche, Évrart de Conty détourne la recherche de grâce divine en *grace du monde*. Il est dès lors difficile de ne percevoir aucune critique dans l'attitude *aussi come chastes* de l'amant⁸². Évrart de Conty s'inscrit exactement dans la lignée de Jean de Meun, jouant de l'éthique amoureuse, qu'il éclaire et remodule par le prisme religieux, pour mieux en démontrer la portée trompeuse. Il témoigne à son tour de l'entremêlement des manipulations nécessaires à la conquête amoureuse, liant les stratégies de la dissimulation et de la simulation, non sans faire allusion à la part proprement rusée qu'elles induisent. La mention des *faux semblants*, tout comme celle de la chasteté attestent cette volonté de révéler le caractère problématique des jeux émotionnels requis pour la communauté des amants. Non content de suivre son modèle, Évrart de Conty veille à asseoir le message de Jean de Meun en le conjuguant à celui de Guillaume de Lorris, et ainsi à lier le *bel* au *faux semblant*. C'est dans ce sens qu'il intègre la menace de Malebouche aux justifications de l'utilité de Pitié et de la pierre d'héliotrope qui la figure. Nous l'avons souligné, il n'y est en effet plus

81 Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 183v45-f. 184r2.

82 Pour rappel : *ibid.*, f. 262r37-f. 262r39, cité p. 387.

question de Danger, mais directement des médisants, légitimant ainsi la transition immédiate du *bien celer* aux *faux semblants*.

Cette volonté de réorienter la leçon du *Roman de la Rose* afin d'en légitimer pleinement l'épisode de Faux Semblant apparaît encore lors de la section consacrée aux dernières pièces de l'Amant, ses tours représentées par Patience et par Persévérance. Évrart de Conty revient à cette occasion sur la règle essentielle du secret, et sur le jeu dont il l'a entourée tout au long de cette partie d'échecs :

Il convient aussi en amours faindre et dissimuler en moult de cas, et ly couvertement et closement tenir, come il a esté dit, pour eschaper, se on peut, des paroles de Malebouche et de la souspeçon aussi de Jalousie, laquelle chose aussi ne se peut sagement faire sans fainte pacience. Et c'est ce que veult dire le *Romant de la Rose* quant il faint et qu'il dit que Faulx Samblant et Contrainte Abstinence vindrent en l'ost du dieu d'amours pour sa gent conforter, car on ne peut, selon la verité, ces deux grans anemis d'amours mielx decepvoir que par bien faindre et bien dissimuler et par bien sagement tousdiz celer s'amour⁸³.

Au moment de conclure sa présentation, il confirme ainsi la nécessité absolue de Faux Semblant pour gagner la partie d'Amour. Louant la patience dont l'Amant ne peut se départir, il souligne le rôle capital rempli par Faux Semblant en intégrant l'armée d'Amour. On voit combien, davantage que la dissimulation premièrement évoquée, sa présence se révèle indispensable pour vaincre les ennemis d'Amour, au nom de ce précepte fondamental : mieux vaut tromper qu'être trompé. On a pu noter que les arts d'aimer de tradition ovidienne, comme celui de Drouart la Vache, ouvraient déjà la porte à cette dimension de tromperie défensive. Il n'y était alors pas question d'obtenir l'amour ou de le préserver des *losengiers*, mais plutôt de s'en assurer, de mettre l'aimée à l'épreuve⁸⁴. La ruse y était à la fois recommandée et critiquée, notamment dans le cas des femmes cupides⁸⁵. Cette construction en demi-teinte de la tromperie semble également perceptible chez Évrart de Conty. En effet, s'il dresse sans nuance l'éloge des stratégies du *faulx semblant* pour conquérir la Dame, son traitement de l'hypocrisie n'est pas entièrement univoque. C'est avec beaucoup de subtilité, la même

83 *Ibid.*, f. 270r32-f. 270r40.

84 Pour rappel : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 4999-5001, cité p. 176.

85 Pour rappel : *ibid.*, v. 4314-4319, cité p. 178.

subtilité ironique qui était celle de Jean de Meun, qu'Évrart de Conty connote ces descriptions de la ruse amoureuse. Ici encore, il n'évoque en rien la tromperie qu'impliquent les actions de Faux Semblant et de Contrainte Abstinence. Il est seulement question de *faindre* et *dissimuler*, de *couvertement tenir*. Même la triple stratégie sur laquelle le passage se clôt, et dont l'importance est bien mise en exergue par sa construction syntaxique, ne comporte aucune allusion explicite à la ruse, aux faux semblants même. Elle sert cependant à *decevoir* les ennemis d'amour. Plus encore, nous savons parfaitement comment Faux Semblant parvient en effet à les *decevoir* : en les assassinant. Sans la spécifier ou la condamner pour autant, l'hypocrisie s'infiltré ainsi dans l'éthique amoureuse mise en scène par Évrart de Conty. La réception de Faux Semblant, dans sa reprise du *Roman de la Rose*, est pour le moins intéressante : sans apparaître parmi les pièces de l'Amant, Faux Semblant imprègne pourtant la quasi-totalité des mentions à la loi du secret amoureux. Évrart de Conty s'ingénie à démontrer à son tour combien, du *bel* au *faux semblant*, il n'y a qu'un pas, que les amants ne peuvent hésiter à accomplir une fois soumis à la menace des *losengiers*. Le souci de justification est révélateur, dans l'entremêlement des critiques nuancées tout comme des allusions qui percent dans chaque description de l'influence de Faux Semblant.

Évrart de Conty comme Jakemés cultivent ainsi l'ironie chère à Jean de Meun pour révéler la part trompeuse de l'éthique amoureuse. Ils mettent en lumière le rôle essentiel des faux semblants, directement intégrés aux normes qui pèsent sur la communauté émotionnelle des amants. Les allusions à l'hypocrisie qu'ils impliquent abondent, mais il en va tout autant des justifications que ces deux auteurs souhaitent offrir aux manipulations émotionnelles des amants. La menace des ennemis des amants, femme vengeresse, mari jaloux, ou *losengier*, légitime, à chaque allusion des ruses des amants, la nécessité, bien davantage que de *celer*, de *decevoir*. Nous aurons constaté combien ces deux œuvres mettent en exergue la tromperie bien plus néfaste des opposants, comme pour mieux excuser celle des amants, à l'instar de la leçon dressée dans le *Roman de la Rose*, mais aussi déjà, dans une certaine mesure, dans certaines des grandes œuvres de la littérature courtoise. Au gré de ces allusions et justifications réapparaît néanmoins toujours la démonstration implacable de la ruse, sans qu'elle ne soit jamais proprement critiquée

bien sûr. Les deux auteurs profitent ainsi de l'insolvabilité qui entoure les manipulations émotionnelles des amants dès l'instauration de la *fin'amor*. L'importance accordée à la discrétion leur permet de déborder de la seule sphère du secret à celle de la ruse, dans un simple entremêlement des stratégies nécessaires à l'assurer. Cette répartition et cette complaisance à l'égard de la fausseté amoureuse ne sont cependant pas généralisées dans la littérature médiévale.

RÉFUTATION DE L'UTILITÉ DES FAUX SEMBLANTS AMOUREUX

La mise en lumière des faux semblants amoureux ne laisse jamais indifférents les auteurs qui s'inscrivent dans le sillage de Guillaume de Lorris et surtout de Jean de Meun. Elle ne suscite néanmoins pas toujours cette adhésion pleine d'enthousiasme – et d'ironie – qu'est celle de Jakemés et d'Évrart de Conty. Si la crainte de la révélation et l'impératif du secret peuvent inspirer le souci de légitimer la manipulation des semblants amoureux, et même leur ruse, tel n'est pas toujours le cas. Au contraire, ils peuvent justement provoquer une obsession de la fiabilité des signes, renforcée par la menace, bien plus que de Malebouche, de Faux Semblant. De la peur des *losengiers*, on passe ainsi à celle des faux amants, selon cette proximité que nous avons déjà pu constater dans la dénonciation de l'hypocrisie propre à la sphère amoureuse⁸⁶. Nous aurions pu citer de nombreux exemples de cette volonté de révéler le vice des faux semblants et leur incompatibilité avec l'éthique de la *fin'amor*. Nous nous contenterons de rapidement souligner combien Eustache Deschamps et Guillaume de Machaut s'investissent dans la condamnation de toute forme d'inauthenticité amoureuse ou comment Jean Froissart remodule le schéma allégorique pour le libérer du spectre de Faux Semblant, pour nous concentrer sur les œuvres d'Antoine de la Sale et de Martin le Franc. Elles nous semblaient offrir de parfaits contrexemples de celles de Jakemés et d'Évrart de Conty. Elles jouent à leur tour de la tradition romanesque courtoise ou de celle de l'allégorie, mais les réorientent cette fois dans le sens d'une dénonciation manifeste des jeux émotionnels trompeurs déployés par les amants.

Nous ne nous arrêterons que bien trop brièvement aux œuvres des grands poètes Eustache Deschamps et Guillaume de Machaut. L'un

86 Pour rappel : E. Baumgartner, *op. cit.*, p. 174, cité p. 368.

comme l'autre dédient nombre de leurs poèmes à la dénonciation des faux semblants amoureux, en écho souvent direct au personnage de Faux Semblant. Compte tenu de l'ampleur de leur œuvre, nous avons néanmoins choisi de ne les citer que de manière partielle. Nous ne pouvions nous résoudre à ne pas évoquer au moins les exemples éclatants qu'ils offrent de la réfutation de la veine hypocrite insufflée par Jean de Meun à la tradition de la *fin' amor*. Guillaume de Machaut accorde beaucoup d'importance à l'authenticité émotionnelle, au sein de la relation amoureuse comme de sa production poétique. Il l'inscrit à la source même de son inspiration et en défend le caractère impératif pour toute œuvre de qualité. Didier Lechat cite dans ce sens l'une des lettres du *Voir dit* : « qui de sentement ne fait, son dit et son chant contrefait⁸⁷ ». Guillaume de Machaut relève ainsi l'équation qu'il perçoit entre sincérité du contenu lyrique et réussite formelle. De la même manière, Eustache Deschamps met en exergue le lien de cause à effet qu'il perçoit entre la fausseté des sentiments et la contrefaçon ou, du moins, la malfaçon du chant. Convaincu de l'impératif de l'authenticité émotionnelle, il dénonce les faux amants, les « faintis en amours » qui s'ingénient à « contrefaire » les vrais amants⁸⁸. Le regard qu'ils portent sur le risque de révélation du corps est tout aussi intéressant. Loin de la crainte qu'il inspire généralement, Guillaume de Machaut souligne au contraire l'argument de sincérité que le corps offre aux amants. Dans sa quête de la vérité, il lui accorde un rôle primordial, par opposition avec la parole si facilement fallacieuse⁸⁹. Pareille recherche ne peut bien sûr que s'opposer à l'héritage de Jean de Meun et surtout au personnage de Faux Semblant. L'influence du *Roman de la Rose* pèse sans aucun doute sur chacun de ces auteurs. L'inspiration qu'il offre à Eustache Deschamps est remarquable⁹⁰. Cependant, il se désolidarise

87 Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, éd. et trad. P. Imbs, Paris, Livre de Poche, 1999, lettre VIII, p. 170, cité par Didier Lechat : D. Lechat, « La place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », *Perspectives Médiévales*, n° 28, 2002, p. 193-207, ici p. 204.

88 Eustache Deschamps, *Ballade 1297*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1891, t. 7, p. 49-51, cité également par Didier Lechat : *ibid.*, p. 205-206.

89 J. Cerquiglini, « Syntaxe et syncope », *op. cit.*, p. 61.

90 Lui aussi se sert de l'outil allégorique pour développer son propos (M. Lacassagne et T. Lassabatère, « Courtoisie et chevalerie : la critique de Jean de Meun et d'Eustache Deschamps », dans *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, dir. J.-P. Boudet, P. Haugeard, S. Menegaldo et F. Ploton-Nicollet,

de Jean de Meun quand il est question de l'héritage spécifique de Faux Semblant. Refusant toute transigeance, il dénonce le danger de cette incarnation de la *faulse desloyautez*. Il la conçoit même comme contraire à l'épanouissement courtois⁹¹ et souligne le danger social qu'implique pareille manipulation des apparences⁹². Quant à Guillaume de Machaut, s'il témoigne d'une volonté similaire à celle de Jean de Meun de lier art d'aimer et art poétique dans son *Voir Dit*⁹³, il s'oppose avec force à l'association que l'auteur du *Roman de la Rose* proposait entre Amour et Faux Semblant. Il y consacre un motet célèbre, *Amour qui a le pouvoir*. Kevin Brownlee souligne tout l'intérêt de la réflexion qu'il y mène autour de la chute des signes au fondement du discours courtois figurée par Faux Semblant⁹⁴. On le voit, la désapprobation irrigue l'œuvre, l'esprit et la production poétique des grands poètes que sont Eustache Deschamps et Guillaume de Machaut. Ils participent de l'emphase portée également dans l'éthique amoureuse sur la sincérité et surtout de la dénonciation de toute atteinte à ce critère tout aussi essentiel que celui du secret. Faux Semblant ne peut bien sûr intégrer pareil système de valeurs, mais permet justement de cristalliser l'opposition aux manipulations malhonnêtes des faux amants. Le *Dit dou Lyon* de Guillaume de Machaut, que nous citions à l'occasion de notre réflexion sur l'impératif de sincérité, constituait un excellent exemple de l'intégration de Faux Semblant non plus au sein des stratégies louées pour la conquête amoureuse, mais de celles dénoncées chez les plus

Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 231-255, ici p. 233), volontiers didactique tout comme celui cultivé par Jean de Meun (J. Devaux, « Entre didactisme et modèle courtois : Eustache Deschamps, héritier du *Roman de la Rose* », dans *Les dicteux vertueux d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, dir. M. Lacassagne et T. Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 43-56, ici p. 46). Il lui reprend également son art de l'écriture jouant d'arguments contraires et sa volonté de réinterroger l'ordre établi (M. Lacassagne et T. Lassabatère, *op. cit.*, p. 252). Surtout, lui aussi se prête à la lecture et à l'interprétation d'événements historiques par le biais d'une critique courtoise (*ibid.*, p. 232). Il finit à son tour par dénigrer le discours amoureux au profit d'une démonstration morale voilée au fil de son *Lay de Franchise* par exemple (J. Devaux, *op. cit.*, p. 48).

91 J. Devaux, *op. cit.*, p. 45.

92 P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 210.

93 M. Gally, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante*, *op. cit.*, p. 8.

94 K. Brownlee, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* : the literary context of "Amours qui a le pouoir / Faux Samblan m'a deceu / Vidi Dominum" », *Early Music History*, n° 10, 1991, p. 1-14, en particulier p. 12.

grands ennemis des amants que sont non plus les *losengiers*, mais ceux qui se jouent de leur apparence⁹⁵.

Peut-être plus anecdotique, mais non moins intéressante, la réflexion que Jean Froissart propose autour de l'univers allégorique amoureux envisage également la place laissée aux jeux émotionnels requis chez les amants. Nous avons déjà pu insister sur l'intérêt de son *Orloge amoureux* dans le cadre du chapitre que nous dédions à l'importance de la *garde* des émotions. Sa personnification d'Attemprance met bien en exergue son rôle crucial dans la dynamique amoureuse⁹⁶. La place qu'il lui accorde ne souffre néanmoins aucun dérapage de la discrétion à la ruse plus explicite. Au contraire d'ailleurs : celui qui épaulé Attemprance dans sa lutte contre Malebouche n'est pas Faux Semblant, mais Peur. Il s'agit là d'une réorientation surprenante du modèle allégorique de l'économie amoureuse. Chez Guillaume de Lorris et Jean de Meun, cette figure apparaît dans le cadre d'une triade qu'elle forme avec Danger et Honte. Elle se voit justement vaincue par Pitié, comme nous l'évoquions au gré de notre analyse du fou d'Évrart de Conty⁹⁷. Elle se situe donc du côté des défenseurs de la Dame, allié de l'un des plus grands ennemis de l'Amant avant Malebouche. Dans l'économie de ce changement de valence de Peur, notons le déplacement de genre de cette émotion, féminine dans le *Roman de la Rose*, rattachée à l'amant sous la plume de Jean Froissart. Cette réappropriation participe d'un souhait de revoir la tradition de l'amant couard, comme il insiste d'ailleurs lui-même sur la question⁹⁸. Jean Froissart modifie donc ce schéma en dépeignant Peur comme le « foliot d'amours⁹⁹ », indispensable au bon fonctionnement de cette deuxième roue d'Attemprance. Ce changement de camp interpelle. La description qui en est donnée est néanmoins explicite de ce retournement, et de la confiance que Jean Froissart place dans la vertu de cette nouvelle personnification des forces de l'Amant :

Pour ce fault il que Paours y sourviene,
Car Paours est le foliot d'amours

95 Pour rappel : Guillaume de Machaut, *Dit dou Lyon*, *op. cit.*, v. 1 131-1 138, cité par J. Cerquiglini, « Un engin si subtil », *op. cit.*, p. 191, cité p. 369.

96 Pour rappel : Jean Froissart, *L'orloge amoureux*, éd. P. F. Dembowski, Genève, Droz, 1986, v. 340-346 par exemple, cité p. 181.

97 Pour rappel : Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 247v39-f. 247v52, cité p. 384.

98 Jean Froissart, *op. cit.*, v. 289-300, que nous citerons p. 397.

99 *Ibid.*, v. 235.

Qui a l'amant fait attemprer les mours,
 Et son desir mouvoir par tel mesure
 Que nuls ne voie en son fait mespresure ;
 Car aultrement il poroit ou dangier
 De Male Bouche escheïr de legier
 Et resvillier Dangier et Jalousie,
 Qui sont contraire a toute courtoisie,
 Et heent par leur nature envieuse
 Toute personne honnourable et joieuse,
 Et par especial trop ont d'envie
 Dont est Paours a l'amant necessaire,
 Car elle fait attemprer son afaire,
 Et le nourist en cremeur d'entreprendre
 Chose dont nuls ne le peüst reprendre.
 Car tout ensi que le foliot branle,
 Doit coers loyaus estre tous jours en branle,
 Et regarder, puis avant, puis arriere,
 Qu'on ne se puist cognoistre a sa maniere
 Ne percevoir a quoi il pense et vise.
 Briefment, Paours, qui ses vertus devise,
 Fait a l'amant maint bel et bon servisce,
 Car par son fait sont esquiewé li visce,
 Et mis en avant, par vertu noble et grande,
 Meurs de tel pris qu'Attemprance demande¹⁰⁰.

On perçoit d'emblée l'emphase mise sur l'utilité et même sur la nécessité de l'intervention de Peur : il *fault* qu'elle survienne. Ce souci de valorisation irrigue l'ensemble du passage : le lexique employé en est révélateur. Il va de pair avec une insistance portée sur l'objet de l'action de Peur : l'amant lui-même. Par trois fois, Jean Froissart précise que le destinataire de cette influence si *necessaire* est l'amant, objectivé ainsi au gré de cette intervention de Peur qui lui *fait attemprer* et, ainsi, *maint bel et bon servisce*. Jean Froissart semble cependant bien conscient du caractère singulier de ce déplacement des forces en présence : cinq *car* étayaient sa description. Cet effort de justification s'inscrit bien sûr aussi dans la valorisation de Peur, par un vocabulaire élogieux, mais surtout par l'association qui s'y dessine avec *Attemprance*, et même par l'insistance sur la vertu de son action, en écho à la vertu du foliot. Dans une belle démonstration du jeu qu'il introduit dans l'allégorie

100 *Ibid.*, v. 234-260.

amoureuse, Jean Froissart défend également son action en mettant en lumière les dangers, les vices mêmes, dont Peur protège l'amant contre le vil Male Bouche et ses comparses que sont Danger et Jalousie. Loin de s'associer à Danger comme elle le fait dans le *Roman de la Rose*, Peur se définit comme une *vertu* par contraste avec le *visce* de son ancienne alliée. Elle permet à l'amant de se prémunir de sa *nature envieuse* en l'aidant à mesurer les signes guettés par ses ennemis. Son utilité est défendue avec insistance, notamment quant à la nature continuelle du travail qu'elle mène pour *esquiever li visce*. Le caractère perpétuel de son action anime la comparaison avec le foliot et déplace ainsi dans le champ mécanique l'évocation, habituelle, du secret qui se doit d'entourer la pensée et l'objectif de l'amant pour faire face aux *losengiers*. L'importance accordée à la mesure et à son moteur qu'est Peur traverse l'*Orloge amoureux*. Jean Froissart résume avec autant d'éloquence leur action bienfaisante au moment de conclure la présentation qu'il leur dédie :

Et quant j'en sui auques pres a la voie,
 Adont Paours Attemprance m'envoie
 Qui me semont trop bien de l'avisier.
 Lors me couvient couvertement viser
 Et regarder a senestre et a destre,
 Que Male Bouche entour moi ne puist estre.
 Ensi Paours me tient en grant soussi.
 Mes savés vous de quoi je me soussi ?
 De ce qu'on dist, oublié ne l'ai mie,
 Que couars homs n'avra ja belle amie.
 Mes sans faille, dame, ma couardise
 Ne me vient point de mal ne de faintise,
 Fors que de tres parfette loyauté
 Que Bonne Amour a en mon coer enté¹⁰¹.

Louant encore l'utilité de Peur, Jean Froissart démontre néanmoins ici aussi qu'il a bien conscience de la surprise que celle-ci suscite. Il paraît dès lors soucieux de contrer les critiques qu'elle pourrait occasionner. Il vante pour cela le choix d'Attemprance, qui le *semont trop bien de l'avisier* en lui envoyant Peur, de lui occasionner ce *soussi* salutaire à sa défense contre Male Bouche. La rime entre le *soussi* offert par Peur et celui qui anime le poète de le valoriser témoigne de la réinterprétation positive de

101 *Ibid.*, v. 289-300.

l'inquiétude amoureuse qu'il souhaite mener. Jean Froissart se prête à un vif plaidoyer de la peur, de la couardise même, comme relevant de la loyauté de l'amant. Il invoque à nouveau pour ce faire l'autorité d'Amour et oppose cette peur loyale à la feintise. On croirait ainsi retrouver une nuance esquissée dans le *Roman de la Rose*. Au gré de son exposé sur les périls amoureux, le dieu Amour insiste sur la nécessité de dissimuler en public les tourments ressentis au souvenir de la dame, mais aussi sur la tromperie des faux amants qui seuls peuvent rester maîtres de leur discours et de leur apparence, par contraste avec l'amant véritable trop accablé par la douleur pour y parvenir aussi aisément¹⁰². Ce contraste paraît presque paradoxal au vu de l'injonction du contrôle de soi qui la précède directement dans les recommandations d'Amour. Mais peut-être peut-on le lire en rapport avec cette valorisation de la peur que Jean Froissart propose : la peur différencie les vrais des faux amants, qui en sont dépourvus, tout comme ils le sont, dans la description de Jean Froissart, d'*ordenance*, de *mesure*, d'*art*, tel que pourrait l'induire cette même formulation centrée sur la préposition *sans*. Guillaume de Lorris vantait déjà le rôle bénéfique de la peur, en écho à la tradition de la *fin'amor* dans son ensemble d'ailleurs. La peur apparaît en effet assez souvent comme justification ou comme moteur des dissimulations émotionnelles auxquelles s'efforcent les protagonistes. Plusieurs exemples que nous avons cités témoignent de la place accordée à la peur dans la manipulation mise en scène. Tel était le cas de la dissimulation d'amour d'Alexandre et Soredamor, pourtant difficile en raison de l'intensité de leur émotion, animée par leur *angoisse* de se dévoiler¹⁰³, ou celui de la reine Guenièvre qui veille à se montrer *sage et apercevant* par crainte de révéler son amour pour Lancelot¹⁰⁴. Certes, la peur reste exempte des entités amoureuses dépeintes dans les grandes œuvres allégoriques, tout comme des arts d'aimer tels que celui de Drouart la Vache, mais ce n'est pas pour autant qu'elle est étrangère à la tradition de l'amour courtois.

102 Pour rappel : « Il n'iert ja nus si apensez / Qu'il en ce point n'oblit asez, / Si tieus n'est qui d'angin se serve ; / Mes Faux amant content leur verve / Si com il velent, sanz paor. / Icil sont fort angingneor ; / Il dient .i. et pensent el, / Li traïtor felon mortel ». Guillaume de Lorris et Jean Meun, *op. cit.*, v. 2 401-2 408, cité p. 287.

103 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. W. Foerster et trad. M. Rousse, Paris, Flammarion, 2006, v. 601-615, cité p. 188.

104 Pour rappel : *Lancelot du Lac III. La fausse Guenièvre*, éd. et trad. F. Mosès et L. Le Guay, Paris, Le Livre de Poche, 1998, IX, f. 53vb, p. 292, cité p. 202.

Les troubadours déjà en soulignaient l'importance, comme Glynnis Cropp l'indique dans son analyse du vocabulaire chez les troubadours : « *C'om non ama finamenz / Senes gran temensa gaia*¹⁰⁵ ». Il n'empêche que cette mise en lumière de la place de Peur parmi les adjuvants plutôt que les opposants de l'amant nous paraît significative, *a fortiori* dans le jeu de reprise allégorique du *Roman de la Rose*. L'emphase mise sur l'aide apportée par Peur pour vaincre Male Bouche est remarquable. Elle atteste un véritable souci de réorientation de la conquête amoureuse, loin de toute connotation trompeuse véhiculée par Faux Semblant. Quelque périphérique qu'il puisse sembler, ce rapide parcours dans l'œuvre de Jean Froissart nous semblait offrir un bon indice de la volonté de remodeler le schéma amoureux offert par le *Roman de la Rose* dans une tout autre veine que celle d'Évrart de Conty. Il n'y en effet plus question de soutenir l'action de la mesure et de la discrétion indispensables aux amants par la ruse, mais au contraire par la peur, certes de tous temps sous-entendue dans le souci de l'amant de ne pas révéler ses émotions, mais ainsi mise en exergue dans une optique purement courtoise. Le rôle qui lui est accordé ne laisse aucune place à la tromperie, rendue inutile par la force et la constance de son action. Jean Froissart offre ainsi un exemple significatif de réécriture de l'allégorie amoureuse et du souci de la libérer du spectre de Faux Semblant.

Le roman *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale s'avère tout aussi intéressant pour considérer l'influence exercée par le *Roman de la Rose* sur l'univers de la *fin'amor* jusqu'au xv^e siècle. Antoine de la Sale partage avec Jean de Meun l'ironie dont il instille le tableau qu'il offre de l'apprentissage amoureux du jeune Saintré. Faux Semblant y connaît une postérité remarquable dans le personnage de damps Abbé, que Florence Bouchet présente comme son lointain cousin. Antoine la Sale dénoncerait par son biais la fausse comédie de la séduction masculine¹⁰⁶. Davantage qu'à cet ennemi, aussi haut en couleurs soit-il, c'est à l'amant lui-même et à sa dame que nous aimerions nous consacrer. L'ironie et la réflexion dont Antoine de la Sale entoure ses personnages ne touchent en effet pas seulement au prêtre licencieux. Nous voudrions envisager celles dont il

105 RO IX, 48-49 (Car un homme n'aime pas parfaitement sans une grande peur gaie), cité par Glynnis M. Cropp : G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 200.

106 F. Bouchet, *op. cit.*, p. 376.

connote son tableau des jeux émotionnels de la communauté spécifique des amants formée par le naïf Jehan et par Belle Cousine. Ces jeux se révèlent d'autant plus dignes d'intérêt qu'ils s'inscrivent au cœur d'une véritable leçon dispensée au fil du roman autour de l'utilité du secret courtois et plus encore de la feintise¹⁰⁷. Cette forme particulière d'art d'aimer ainsi mis en abyme dans l'enseignement de Belle Cousine permet de mettre en évidence toute l'ironie de situations dans lesquelles les personnages se voient partagés entre leur for intérieur et l'apparence courtoise qu'ils doivent offrir aux autres¹⁰⁸. Voici un trait commun aux leçons d'Antoine de la Sale et au *Miroir aus amoureux* de Jean de Meun bien sûr : tous deux insistent sur le caractère indispensable des manipulations émotionnelles pour mener à bien la conquête et plus encore la préservation de l'amour. Antoine de la Sale cultive cependant autant l'ironie dont il teinte son récit que le conformisme face aux préceptes courtois. Chacun des jeux émotionnels qu'il insère se conçoit dans l'objectif d'assurer le secret amoureux, ou du moins d'y initier. L'intention didactique prêtée à Belle Cousine anime ainsi même les fausses colères qu'elle offre à plusieurs occasions à son jeune amant¹⁰⁹. Elle s'inscrit dans la logique de la fausse colère de la Dame du Lac à l'égard du jeune Lancelot¹¹⁰. Ce parallèle atteste l'importance accordée au rôle formateur de la dame aussi dans la relation amoureuse. Mais il témoigne également d'un changement majeur opéré par Antoine de la Sale face à la tradition offerte par le *Roman de la Rose*. L'objet d'amour y était en effet dépourvu de toute agentivité, les jeux émotionnels ne relevant en aucun cas de son fait. L'attitude de Belle Cousine signale un retournement important et une intégration notable de la dame dans les stratégies amoureuses. Cette dynamique pédagogique se confirme dans la plupart des jeux émotionnels de Jehan, mis sur pied à la demande expresse de sa dame. Ainsi, quatre des cinq simulations qu'il est dépeint mobiliser afin de garder discrète leur relation répondent à la recommandation de Belle

107 F. Bouchet, « "Que reste-t-il de nos amours ?" L'écriture ironique du roman au xv^e siècle », dans *Le Romanesque aux xiv^e et xv^e siècles*, dir. D. Bohler, Bordeaux, Eidôlon, 2009, p. 15-27, ici p. 20.

108 *Ibid.*

109 Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*, éd. J. Blanchard et trad. M. Quereuil, Paris, Le Livre de Poche, 1995, 32 [35], p. 128.

110 Pour rappel : *Lancelot du Lac*, éd. E. Kennedy et trad. F. Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (2^e édition), p. 156, f. 16c-f. 16d, cité p. 216.

Cousine. Elle lui conseille par exemple de camoufler sa joie derrière une apparence de surprise :

ne aussi vueil je que point vous en riez, affin que mes femmes ne se aperchoivent de noz voullentez, mais devant elles faittes ainssi l'esbahy comme par avant faisiez, et attendez moy cy, car je revenray tost¹¹¹.

Le jeu émotionnel s'inscrit donc dans la volonté même de la dame. Elle sous-tend l'intention de discrétion de cette double manipulation, bien précisée par la mention au public visé : les *femmes* de Belle Cousine. La tendance paraît générale dans le roman de *Jehan de Saintré*, cet exemple en est significatif : on observe une inversion des rôles sociaux de genre dans la logique des jeux émotionnels. Ce ne sont plus les hommes du chevalier ou du souverain qui sont concernés par la dissimulation souhaitée, mais les *femmes* de la dame. Le renversement est notable, plus encore quand on constate la prégnance des appels de Belle Cousine à la dissimulation des émotions de Saintré. L'initiation courtoise à laquelle elle le soumet en passe par une véritable éducation émotionnelle, qui se rapproche de celle que la Dame du Lac inculque à Lancelot. Mais surtout, elle peut se lire en opposition avec les propres incitations à la discrétion de Gobert à la dame de Fayel¹¹², de Galehaut à Guenièvre¹¹³, ou du moine à Hélène de Benoïc dans le *Lancelot Graal*¹¹⁴. Ce sont les femmes qui possèdent les clés des codes émotionnels courtois dans ce roman du XV^e siècle et peuvent ainsi les intégrer aux leçons cruciales délivrées au jeune chevalier. Mais c'était aussi déjà le cas dans le *Tristan* de Béroul lorsque Brangien recommandait à Tristan de mimer la colère à son égard¹¹⁵. Le parallèle est intéressant et dénote une forme de propension trompeuse prêtée à la gent féminine ou, du moins, la qualité de ses conseils quand elle vise la maîtrise des émotions des hommes amoureux. De manière intéressante, à la volonté de la dame que Saintré dissimule son plaisir se superpose leur *voullentez* à tous deux. Comme souvent, la manipulation émotionnelle s'intègre dans une stratégie plus

111 Antoine de la Sale, *op. cit.*, 26 [29], p. 108.

112 Pour rappel : Jakemés, *op. cit.*, v. 5 291-5 294, cité p. 373.

113 Pour rappel : *Lancelot du Lac II*. éd. E. Kennedy et trad. M.-L. Chênerie, Paris, Le Livre de Poche, 1993, chap. 70, f. 181a, p. 642-644, cité p. 155.

114 Pour rappel : *Lancelot du Lac*, *op. cit.*, chap. 10, f. 17d, p. 166, cité p. 132.

115 Pour rappel : Béroul, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 517-520, cité p. 81.

vaste. Son succès se veut assuré par le double jeu ainsi recommandé. Il n'est en effet pas seulement question que Jehan ne manifeste pas son plaisir, mais qu'il apparaisse *esbaby*. Sur la base du renversement habituel entre l'émotion ressentie et celle qui est affichée, Belle Cousine conseille à Jehan de simuler la surprise. Le choix de l'émotion est notable, il joue des habitudes du jeune homme, mais surtout de sa naïveté, bien soulignée lors de ses premières aventures. La surprise est d'ailleurs l'émotion la plus souvent manifestée par Jehan de Saintré, toujours selon le conseil de son aimée, avec une ironie évidente. Mais elle lui recommande également à l'occasion de simuler le mécontentement : « Saintré, qui de Madame avoit sa leichon, faingnant de estre couroucé, se agenouilla et sans dire mot prend congie¹¹⁶ ». La relative précisant la source de la manipulation précède donc sa description, comme pour mieux insister sur le rôle joué par *Madame* dans cette fausse désolation. Les objectifs d'éducation de Belle Cousine à l'égard de Jehan sont explicites dans ce passage qui présente le jeu mis sur pied par le jeune homme comme relevant de *sa leichon*. Plutôt qu'une leçon d'amour, c'est donc une leçon de faux semblant que la dame paraît délivrer. L'enjeu de sa leçon correspond tout à fait à celle dispensée dans les arts d'aimer que nous parcourions en introduction : elle vise la discrétion, indispensable à leur relation amoureuse et aussi, dans ce cas, au parcours initiatique mené par Saintré par ce biais. Les gestes choisis pour assurer cette impression de colère sont significatifs : il garde le silence comme pour mieux garder le secret, s'agenouille comme pour faire montre de son respect aux règles courtoises qu'il endosse avec cette simulation de colère. Le choix de cette émotion, toute logique qu'elle soit pour assurer la discrétion de leur relation derrière une fausse apparence de mésentente, s'avère néanmoins plus représentatif de la dimension rusée qui peut empreindre les jeux émotionnels des amants que de la dynamique bienséante propre à la courtoisie. Nous avons en effet pu souligner que celle-ci recommandait plutôt l'expression d'émotions positives comme la joie pour dissimuler justement tristesses et mécontentements¹¹⁷. En outre, si le public visé n'est pas précisé, on perçoit bien le désir de tromper dans ce prétendu mécontentement. L'agenouillement paraît dans ce sens témoigner de

116 Antoine de la Sale, *op. cit.*, 32 [35], p. 130.

117 Pour rappel, voir surtout l'analyse que nous dédions à cette dynamique de *garde* bienséante dans l'univers courtois, mais aussi amoureux.

l'entremêlement de ces injonctions de la manipulation émotionnelle, la ruse amoureuse et la convenance courtoise, et surtout de leur réorientation dans une optique bienséante.

Sans l'intervention de Belle Cousine, les jeux émotionnels mobilisés par Jehan sont bien plus conventionnels, plus simplistes aussi. Les trois seules occurrences de manipulation du semblant offert de ses émotions touchent en effet toutes à la dissimulation de sa tristesse. Elles attestent l'intensité de l'investissement émotionnel du jeune homme. Nous avons noté, dans les œuvres arthuriennes et tristaniennes, la propension à un tel jeu émotionnel autour de la tristesse difficile à maîtriser par les amants. L'inscription de Jehan dans cette dynamique attesterait un clivage entre les jeux dictés par sa dame et ceux qu'il mène lui-même, dans une optique moins rusée. Ils paraissent en effet viser plus simplement la discrétion amoureuse, loin des stratégies plus développées de Belle Cousine. Ainsi Jehan camoufle sa peine à ses compagnons dans l'espoir que l'amour qui en est la cause ne leur soit pas révélé : « et en riant leur demanda comment chascun estoit content de sa dame. Hellas ! mais il ne dist pas de la sciencie, ne de la fainte douleur que son triste coeur portoit¹¹⁸ ». On perçoit bien le souci courtois de Saintré, qui veille à dissimuler sa *dolour*. Son intensité comme le jeu qui l'entoure sont mis en exergue par sa présentation. Elle se situe en effet dans son *coeur*, lui-même encore qualifié de triste comme pour mieux insister sur la rupture opérée entre l'apparence qu'il offre à ses compagnons et la réalité de son cœur. Il est d'ailleurs précisé qu'il s'enquiert d'eux *en riant*, ce qui témoigne encore de sa volonté toute courtoise. Il recouvre donc son émotion sous son contraire, selon ce double jeu usuel de la dissimulation voulue plus efficace par la simulation qui l'assure. À une autre occasion encore, il fait montre de cette maîtrise de soi, exacerbée ici par le public de sa joie prétendue :

Le seigneur de Saintré, qui de tous poins avoit sy tresfaulcement perdu sa dame, que tant et sy tresloyaument servie avoit, prist en soy maniere telle que se de tout ce ne fust riens esté. Lors a grant façon de lye chiere vient redoubler la leesse de Madame avec celle de damps Abbés¹¹⁹

La joie que Saintré s'efforce de manifester s'inscrit sans aucun doute dans une optique bienséante. Bien que cela ne soit pas précisé de manière

118 Antoine de la Sale, *op. cit.*, 132 [138], p. 408.

119 *Ibid.*, 163 [165], p. 490.

explicite, elle sert à recouvrir le ressentiment de la *tresfaulce* rupture de sa relation avec Belle Cousine. Surtout, elle concorde avec la propre *leesse* de Madame et de *damps* Abbé. Le verbe *redoubler* témoigne de ce souhait révélateur du souci de convenance qui l'anime. Jehan choisit en effet de le camoufler à la source même de son ressentiment : Madame. Cependant, les raisons n'en sont cette fois pas données. Ce qui est justifié, au contraire, est son ressentiment pourtant inexprimé. Cette ambiguïté paraît souligner encore l'émotion de Saintré, et ainsi les efforts qu'il fournit pour la dissimuler. La formule employée pour les signifier atteste aussi l'intensité de l'émotion suscitée par *tout* cela. C'est ainsi non seulement l'émotion qui en découle qui est cachée, mais aussi toutes ses causes. L'outrage qu'elles impliquent est patent, évoqué surtout par ces justifications qui précèdent, dans la description qui en est donnée, le jeu lui-même. Le parallélisme presque parfait des relatives l'atteste : le service *tresloyal* de Saintré correspond à la perte *tresfaulce* de Madame. Les adverbes intensifs *sy* et *tres* se suivent pour mettre en exergue le lien de cause à effet et surtout la rupture entre la qualité du service d'amour rendu à la dame et l'abjection de son rejet. La comparaison est renforcée par la position similaire de la dame, présentée comme l'objet du service comme de la perte, tout en étant en réalité le sujet de l'un comme de l'autre : du parcours initiatique amoureux que comportait ce service et de l'abandon. La faute lui incombe ce faisant, et sa vilénie est soulignée, *a fortiori* par le rapprochement qui est introduit avec *damps* Abbés dans la suite du passage. C'est l'occasion d'ailleurs de mettre en exergue tout l'intérêt, dans la leçon d'amour ainsi dispensée, du choix de Belle Cousine pour l'Abbé. Il révèle en effet tout le danger que représentent les faux amants, qui s'érigent comme les véritables ennemis des amants à la place des *losengiers*. Toutes les astuces déployées pour couvrir l'amour ne peuvent suffire face à la propre tromperie non pas des médisants, mais de ceux qui recourent honteusement aux apparences amoureuses pour s'approprier le cœur des dames. L'adverbe *tresfaulcement* témoigne du lien tissé entre la propre fausseté de l'abbé et celle de la perte qu'elle engendre. Tout ceci fait bien sûr écho aux leçons d'Ami, de la Vieille et de Faux Semblant, qui mettaient en lumière l'hypocrisie dont l'amour peut se teinter. L'intervention de Faux Semblant permet certes à l'Amant de remporter la Rose, mais nous avons pu noter que cette conquête ne semble pas exempte d'une certaine ironie qui révélerait combien les moyens

déployés pour ce faire tendent à rapprocher l'Amant des faux amants. La fausseté de *damps Abbés*, et ainsi sa dénonciation, est néanmoins bien plus injustifiable encore dans contexte : elle ne vise en effet en rien la défense de l'amour face à la menace des *losengiers*, mais démunit seulement le véritable amant, Jehan. Paradoxalement, ces deux épisodes de double jeu de la part du jeune Saintré témoignent du succès de ses leçons, non pas dans leur amour justement, mais dans la maîtrise émotionnelle dont il sait maintenant faire preuve. Il est en effet intéressant que sa capacité à manipuler les apparences offertes de ses émotions soit acquise une fois la rupture consommée. Il est ainsi clair que son souci n'est en rien d'assurer le secret d'un amour perdu, mais plutôt d'assurer la bienséance requise par la société courtoise. Il est révélateur à ce niveau qu'il ne camoufle plus ses émotions sous une mine faussement surprise, symbolique – nous l'évoquions – de la naïveté de sa position de jeune amoureux, mais sous une apparence de joie, émotion éminemment sociale comme les jeux émotionnels des souverains, par exemple, l'attestaient¹²⁰. Jehan passe ainsi du statut de *nice* d'amour à celui de *seigneur*, employé dans ce passage pour le qualifier, par le biais de cette initiation amoureuse. Toute l'utilité de la relation d'amour s'en voit redistribuée, au profit d'une leçon de la maîtrise émotionnelle. Le secret amoureux ne sert ce faisant plus que d'intermédiaire à la véritable manipulation émotionnelle qui compte, celle qui relève de la bienséance sociale.

Le jeu qu'Antoine de la Sale paraît proposer autour de l'importance accordée aux semblants émotionnels touche également au portrait dressé de la dame. Certes, les recommandations qu'elle donne à Jehan témoignent d'une habileté qui tend à la rapprocher des femmes rusées dénoncées tout au long du Moyen Âge dans une littérature volontiers misogyne. Inspirée du modèle biblique de Dalila, repris d'ailleurs par André le Chapelain¹²¹, cette dénonciation anime l'ensemble des œuvres de la *fin'amor*. Bernard de Ventadour déjà reprochait l'illusion que les femmes se plaisent à cultiver en rapprochant le semblant affable de la dame à de l'eau qui dort, « en réalité plus menaçante que l'eau qui bruie (XXIII, v. 33-40)¹²² ». Il

120 Pour rappel, voir l'analyse que nous y dédions dans le chapitre sur la *garde*.

121 F. Le Nan, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250)*. « Du lexique au motif », Paris, Champion, 2002, p. 68.

122 L'exemple est proposé par Francis Gingras que nous citons ici : F. Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002, p. 139.

conviendrait néanmoins de nuancer ce constat en ce qui concerne Belle Cousine. Certes, elle s'érige en maîtresse de l'art amoureux et, donc, de l'art de ménager les apparences offertes d'émotions nécessairement cachées dans ce contexte. Mais tous les exemples de ses propres jeux émotionnels attestent son propre investissement affectif dans la relation qu'elle entretient avec son jeune élève. Bien loin de souhaiter le tromper, elle a surtout le souci de le préserver, à la manière d'Énide qui s'ingéniait à dissimuler ses émotions pour ménager son époux : « Madame, qui derriere lui veoit ses femmes rire et s'en tenoit le plus que pouvoit, lui dist¹²³ ». Avant même que débute leur relation, Belle Cousine témoigne de son affection pour le jeune homme en réfrénant le rire que lui communiquent ses compagnes. Le narrateur souligne les efforts qu'elle consent pour ce faire, dans une belle démonstration de son intérêt à son égard. La joie, davantage que ce rire quelque peu moqueur, constitue l'émotion la plus souvent dissimulée par Belle Cousine, selon une dynamique particulière des jeux émotionnels des amants. Loin de la tristesse propre aux difficultés éprouvées par les amants, Madame veille en effet plutôt à garder secret le plaisir que lui inspire le jeune homme, dans l'ensemble des occurrences de dissimulation qu'elle est dépeinte mettre sur pied. La plupart d'entre elles ponctuent les succès de Jehan, dont Belle Cousine tente de se réjouir discrètement seulement. Ainsi s'efforce-t-elle de camoufler sa joie au retour glorieux du jeune Saintré à l'issue de ses classes d'armes à Barcelone : « lors va a Madame qui de joye avoit tant que a paines savoit soy maintenir, combien que, comme saige dame que elle estoit, sa tresentiere joye elle celoit¹²⁴ ». La mise en scène du jeu émotionnel se voit dédoublée ici pour souligner l'ampleur du plaisir ressenti par Belle Cousine et, ainsi, des efforts consentis pour le maîtriser. Ils se révèlent presque insuffisants pourtant, comme le précise la proposition qui vient justement compléter l'intensif qui caractérise sa joie, dans une formulation proche de celle qui était donnée des efforts vains de la reine Guenièvre pour cacher sa tristesse¹²⁵. La difficulté n'a d'égal que la valorisation de sa contenance. Sa dissimulation lui vaut

123 Antoine de la Sale, *op. cit.*, 8 [7], p. 54. Et, pour rappel : Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. et trad. J.-M. Fritz, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 2 465-2 468 et v. 2 676-2 680, cités p. 192.

124 *Ibid.*, 79 [82], p. 256.

125 Pour rappel : *Lancelot du Lac V. Le val des amants infidèles*, éd. Y. Lepage et trad. M.-L. Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 2002, 14, f. 82a, p. 218, cité p. 194.

en effet d'être reconnue comme *saige dame*, à l'instar des amants soucieux de garder leur amour discret chez Drouart la Vache¹²⁶. Cette qualification démontre l'inscription de Belle Cousine dans une optique amoureuse, que dénote bien sûr aussi la joie éprouvée face aux succès de l'amant. Celle-ci s'intègre aussi à la perfection dans la dynamique formatrice qu'insuffle Belle Cousine à cette relation. Sa joie, dont l'intensité est bien soulignée aux deux occasions de sa présentation, correspond en effet à la reconnaissance d'une étape de l'initiation amoureuse voulue, dans la tradition de la *fin'amor*, comme relevant aussi bien d'une démonstration de vaillance que de fidélité. Ce souci pédagogique anime également l'une ou l'autre des fausses colères de Belle Cousine, comme nous l'évoquions en amont de cette analyse du roman d'Antoine de la Sale. Elle va jusqu'à lui manifester sa colère à la seule fin d'exemplifier ses recommandations : « "Or, vous en allez : je vueil dormir, et de chose que je vous tansse devant les gens, comme je vous ay dit, ne vous esbahissiez." Lors Madame, comme par couroux, lui dist¹²⁷ ». La volonté didactique est encore plus manifeste dans ce cas qui redouble la prétendue colère dans la présentation que la dame en donne avant de la simuler. La précision *comme je vous ay dit* atteste pour sa part la continuité d'une leçon inscrite dès ses prémices dans ce qui se veut un exposé des commandements d'amour¹²⁸. La recommandation s'avère d'autant plus intéressante qu'elle touche elle-même aux émotions du jeune homme, qui doit réfréner sa surprise face aux pseudo-récriminations de sa dame. À l'objectif formateur du prétendu courroux de Belle Cousine se greffe donc celui de discrétion que vient assurer l'absence d'étonnement de la part de Saintré. Sa surprise équivaldrait en effet à reconnaître que sa colère à son égard n'a pas de place dans la relation privilégiée qui est la leur. Bien plus que Jehan, Madame veille en effet au secret de leur amour. À l'exception du rire maîtrisé lors de leurs premières rencontres, tous les jeux émotionnels qu'elle présente s'inscrivent dans cette dynamique de discrétion, révélatrice de sa propre inscription dans la communauté amoureuse. Nulle occurrence de manipulation véritablement trompeuse de sa part. Il est d'ailleurs notable que l'on ne relève plus aucun épisode de jeu émotionnel une fois consommée sa rupture avec Jehan. Elle ne vise donc jamais la ruse, pas même quand

126 Pour rappel : Drouart La Vache, *op. cit.*, v. 657-659, cité p. 174.

127 Antoine de la Sale, *op. cit.*, 32 [35], p. 130.

128 *Ibid.*, p. 62-68.

elle se détourne du *fin'amant* qu'elle a aidé à former au profit du vil damps Abbé. Le seul autre objectif qui lui est prêté réside du côté de ce souci de préservation de son amant, à la manière de ce rire réfréné ou encore d'une fausse joie qu'elle affiche pour s'accorder à celle de Jehan : « Madame, qui le voist sy tresjoyeux, lors son coeur changea propos et se mist de grant dueil en tresgrant joye¹²⁹ ». L'altruisme manifesté par Belle Cousine à l'égard de Jehan est bien mis en valeur par la nature de cette manipulation qui ne touche pas au semblant, mais bien au cœur directement. Le renversement est souligné, mais pas selon la rupture qui nous devient presque habituelle entre dedans et dehors. Ici, c'est le cœur qui s'avère le lieu du *changement*. L'intensité émotionnelle est pourtant cette fois aussi mise en exergue : la dame passe ainsi d'un *grant* deuil à une *tresgrant* joie, l'intensité finissant par toucher davantage la prétendue émotion que celle qu'elle éprouve à la base. Cet épisode témoigne de l'investissement émotionnel très fort de Belle Cousine, bien loin d'un tableau stéréotypé de la dame hypocrite, plus encore dans le contexte de douce manipulation qu'elle instaure autour de son jeune amant. Certes, elle vise avant tout la formation amoureuse, et ainsi – on l'a vu – la formation émotionnelle de Jehan, mais elle ne se détache pas pour autant de la sphère amoureuse qui conditionne l'ensemble des jeux émotionnels qui lui sont prêtés. La portée didactique des manipulations qu'elle met elle-même en scène, comme celles qu'elle conseille à Jehan, participe du jeu instauré autour des préceptes qui pèsent sur la sphère affective dans la *fin'amor*. Elle permet de révéler toutes les nuances qui les entourent, mais surtout de les réorienter ainsi. L'ironie dont Antoine de la Sale teinte le portrait de ses héros sert au final à dévoiler non pas leur hypocrisie, comme le faisait Jean de Meun, mais le bienfondé de leur parcours émotionnel. Jehan acquiert par ce biais la maîtrise requise sur la scène courtoise, tandis que Belle Cousine trouve dans la leçon amoureuse qu'elle offre les meilleures raisons de manipuler autant ses semblants émotionnels que le jeune Saintré. Les jeux émotionnels gagnent ce faisant une importance considérable, tout en se réintégrant dans une dynamique avant tout respectueuse des normes courtoises de bienséance et de discrétion pure. La preuve en est donnée par l'absence d'investissement émotionnel dans les ruses du vil damps Abbé et de la, dès lors, tout aussi condamnable Belle Cousine.

129 *Ibid.*, 85 [88], p. 274.

Le point de vue est bien plus affirmé dans l'œuvre de Martin le Franc. Il n'y est nullement question de nuances ou de jeux en demi-teinte portés à l'encontre de l'éthique amoureuse redessinée par Jean de Meun. Au contraire, ses préceptes y sont dénoncés avec force dans la reprise, révélatrice dans le cadre allégorique ainsi réintroduit, qui est proposée du personnage de Faux Semblant. Cette dénonciation est d'autant plus éclatante que l'influence du *Roman de la Rose* marque l'ensemble du *Champion des Dames*. Au gré de citations ponctuelles, d'efforts de réaménagements du décor ou de reprises détournées, la volonté de réécriture de Martin le Franc est ample et polymorphe¹³⁰. Celle de ces reprises détournées qui nous intéressera le plus touche bien sûr à Faux Semblant. Elle fournit un exemple significatif de la réluctance et même de l'opposition avec laquelle le faux moine pouvait être perçu. Le nom-même du héros qui y fait face, Franc Vouloir, illustre la contestation d'une philosophie telle que celle que proclamait le personnage de Jean de Meun. Martin le Franc souligne par son biais, ainsi que par celui de son propre nom bien sûr, la morale de la sincérité qui anime son œuvre en réponse à celle du second *Roman de la Rose*. Il convient de préciser l'inspiration offerte à Martin le Franc par Christine de Pizan à ce niveau. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect important de la réflexion qu'elle mène dans le chapitre que nous lui consacrerons¹³¹. Elle se marque également dans le projet même de Martin le Franc d'offrir un champion aux dames. Il s'agit en effet d'une idée tirée de la *Cité des Dames*, qu'il décline au masculin, pour accorder la protection souhaitée aux dames. L'empreinte que laisse la pensée de Christine de Pizan sur le *Champion des Dames* ne peut faire l'impasse sur celui qui permet à l'Amant le succès que l'on connaît à la conquête, et à la défloration, de la Rose.

Le cinquième livre du *Champion des Dames* accorde une place centrale au personnage de Faux Semblant, dernier des ennemis que le héros Franc Vouloir doit défaire pour défendre les dames :

Cy commence le quint et derrenier livre du Champion des Dames, ouquel Franc Vouloir chevaleureusement se combat contre maistre Faulx Semblant lequel osa jadis affermer et tenir que la Vierge glorieuse fut salie de la commune tache¹³².

130 P. Frieden, « Le temps de la glose. Pratiques de réécritures dans le *Champion des Dames* de Martin le Franc », dans *Sens, Rhétorique et Musique*, op. cit., p. 99-110, ici p. 99.

131 Voir le chapitre dédié à l'œuvre de Christine de Pizan.

132 Martin le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, V.

L'amorce de cet ultime chapitre du combat que Franc Vouloir livre contre Malebouche témoigne de l'importance conférée au faux moine, mais surtout de l'ampleur de sa vilénie. Sa présentation, et sa critique bien sûr, sont animées par l'attaque qu'il porte à l'encontre de la Vierge, la plus noble des Dames dont Franc Vouloir se fait le champion. Faux Semblant semble s'ériger ainsi en ennemi le plus notable des dames puisqu'il ose s'en prendre à la meilleure d'entre elles. L'ombre de Faux Semblant prend ce faisant une fois encore des proportions théologiques. Il se fait l'écho des débats qui entourent la pureté de la Vierge, quoi que depuis longtemps contestés – le culte marial étant alors bien établi –, tout comme il le faisait de la querelle des Ordres Mendicants sous la plume de Jean de Meun. Il s'agit d'une récupération intéressante, pour mettre en exergue le vice de Faux Semblant bien sûr, mais aussi pour démontrer l'inscription de Martin le Franc dans l'héritage du *Roman de la Rose*. La réécriture se veut avant tout courtoise dans le contexte du *Champion des Dames*. Il n'empêche que la portée religieuse du personnage de Faux Semblant continue à animer la dépréciation dont Martin le Franc souhaite également témoigner dans son œuvre, nous le verrons. Mais c'est avant tout dans une optique amoureuse, dictée par la menace qu'il impose aux dames, que Faux Semblant se construit, comme symbole de l'hypocrisie des faux amants. Martin le Franc envisage et dénonce le danger qu'il incarne dès l'introduction même de son ouvrage, bien avant l'affrontement final de Franc Vouloir :

Les dames pas ne se doubtoient
 Que le traître larron les prit
 D'assault, mais asseures n'estoyent
 De Faulx Semblant qui trop mesprit
 Jadis, car la maniere aprit
 D'avoir chasteau sans grant effort
 Et par sa trahison sousprit
 Bel Accueil en son chasteau fort¹³³.

D'emblée, Martin le Franc fait part de son projet de réécriture du *Roman de la Rose*, révélé par cette condamnation de Faux Semblant pour l'aide induue qu'il y offrait à l'Amant pour approcher Bel Accueil. Loin de louer, comme le faisait l'Amant chez Jean de Meun¹³⁴, l'action de Faux

¹³³ *Ibid.*, I, x, v. 73-80.

¹³⁴ Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 14739-14756, cité p. 330.

Semblant, Martin le Franc la critique au contraire avec véhémence comme étant de l'ordre de la *mesprison* et de la *trahison*. Les titres de *larron* et de *traître* sont repris aux descriptions données par Jean de Meun, mais pour qualifier cette fois Malebouche, son ennemi dans le *Roman de la Rose*, devenu ici, de manière si intéressante, son allié. Martin le Franc souligne ainsi la menace bien plus grande que Faux Semblant fait peser sur les dames, qui ne peuvent s'en *asseurer*. Bien davantage que pour son caractère par essence non fiable, Faux Semblant est surtout condamné pour la facilité qu'il offre indûment à l'Amant, qui devrait plutôt conquérir le château de Jalousie par *grant effort*. Cette superficialité de l'amour tel que Faux Semblant permet de le concevoir est amplement décriée au gré des aventures de Franc Vouloir. Martin le Franc consacre un long développement à la condamnation des astuces trompeuses recommandées par Ovide et Jean de Meun, érigés en modèles des faux amants :

Chevalier fait celui quicunques
 Scet tromper dame et allourder.
 Et n'ait il pas vaillant deux conques,
 Il est prince de bouhourder.
 Trahir, mentir, faindre, bourder
 Sont les engins, les croqs, les hains
 Dont tout amant se doit hourder,
 Disant : « Ma dame, je vous aime¹³⁵. »

Il dévalorise presque avec hargne ces attitudes trompeuses. Pas moins de six synonymes sont employés pour qualifier la ruse des prétendus amants. On est loin des jeux lexicaux cultivés par Évrart de Conty pour préserver l'ambiguïté de la manipulation émotionnelle. Elle est ici décriée sans aucun doute, plus encore quand elle est rapprochée des *engins* et même des *hains* ainsi dressés aux dames. La rime qui rapproche ces pièges de la prétendue déclaration d'amour illustre bien la mécanique de mise en lumière des ruses des faux amants. Explicite, le vocabulaire se veut aussi fort familier pour mieux porter la dévalorisation. La comparaison aux *conques* joue de cette dévaluation, fondée de manière intéressante sur la vaillance des faux amants. La dépréciation se veut ainsi totale et révélatrice dans l'insertion dans l'univers de la joute qu'est celui du *Champion des Dames*. Comme le notait Pierre-Yves Badel, Faux Semblant

¹³⁵ Martin le Franc, *op. cit.*, III, MCDVII, v. 11 249-11 256.

devient au fil du temps un « symbole de l'hypocrisie la plus générale¹³⁶ », et ainsi même de la fausse vaillance ici. Mais au contraire des constats dressés quant à la réception de Faux Semblant au XIV^e siècle, sa dimension religieuse est loin d'être oubliée chez Martin le Franc. La menace qu'il fait peser à un niveau amoureux est évidente, mais Franc Vouloir veille à rappeler toute l'ampleur des manipulations de celui qui reste ainsi le faux moine créé par Jean de Meun :

Ainsy la fausse gent falye
 Par le moyen de Faulx Semblant
 Monstrant chiere sainte et palye
 Languist et vivote en tremblant.
 Quant Franc Vouloir vit le preusdome
 Les yeulx abessiez et mains jointes,
 Emmantellé et couvert comme
 Cellui qui ne doit estre cointes,
 Il dit : « Faulx Semblant, qui t'acointes
 De Malebouche mensongier,
 Neantmoins si saintement t'appointes
 Qu'on n'y scet que tout bien jugier¹³⁷. »

L'influence même que Faux Semblant exerce sur *la fausse gent* se conçoit dans cette optique. Le *moyen* qu'il offre aux hypocrites paraît inspirer la *chiere sainte*, que Jean de Meun dépeignait déjà¹³⁸. Tout le corps est même impliqué dans ce *faux semblant*, comme pour mieux souligner toute sa portée trompeuse, par ces tremblements feints. Dès son arrivée, Faux Semblant s'inscrit donc dans la lignée que lui offrait le *Roman de la Rose*. La dévotion prétendue s'affiche dans toute son attitude et même, une fois encore, dans son manteau qui évoque bien sûr celui qu'il revêtait pour accomplir son funeste pèlerinage. Franc Vouloir manifeste d'ailleurs sa bonne connaissance des méfaits passés de son nouvel opposant, tout en jouant peut-être du renversement opéré dans le *Champion des Dames*. Il souligne en effet le rapprochement entre Malebouche et son nouveau jouteur, mais sa formulation peut également faire allusion à l'approche détournée de Faux Semblant auprès de Malebouche¹³⁹. La

136 P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 261.

137 Martin le Franc, *op. cit.*, V, MMDLXIII-MMDLXIV, v. 20 501-20 512.

138 Pour rappel, par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 037-12 047, cité p. 273.

139 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 045-12 046, cité p. 273.

proximité qu'ils gagnent semble en effet pouvoir se comprendre dans le cadre de l'alliance qui les unit tout comme de celle qui s'avérait fatale à Malebouche dans le *Roman de la Rose*. Cette allusion s'inscrit en outre en amont d'une dénonciation du caractère non fiable propre à Faux Semblant. Elle se construit justement sur la base du rapprochement avec Malebouche qui permet d'éclairer la rupture entre sa tendance mensongère et son apparence sainte. L'alliance que Martin le Franc propose entre Malebouche et Faux Semblant revêt plus d'intérêt encore ainsi. Placer Faux Semblant aux côtés de Malebouche – autrement que pour l'égorger – constitue un changement de camp pour le moins surprenant dans cette réélaboration de l'allégorie amoureuse développée dans le *Roman de la Rose*. Leslie C. Brook soulignait, à raison, toute l'ironie de cette nouvelle dynamique entre Faux Semblant et Malebouche dans le contexte de la réponse que Martin le Franc souhaite donner au *Roman de la Rose* et à sa misogynie¹⁴⁰. Elle offre en réalité au *Champion des Dames* le moyen de dénoncer tout à la fois tous les ennemis de la dame, tous ceux qui mettent son honneur en péril par leurs attitudes trompeuses. Devenu symbole de l'hypocrisie générale, Faux Semblant incarne une malversation de l'amour tout aussi préjudiciable aux *fin'amants* que la médisance en soi. En ce qui concerne Faux Semblant, sa réorientation permet de mieux souligner le vice qui lui est inhérent. L'introduction que Franc Vouloir donne à sa longue tirade dépréciative l'atteste déjà : la présence de Faux Semblant auprès de Malebouche permet de révéler la réalité de ses dehors que l'on pourrait *tout bien jugier*. C'est néanmoins avec une ironie fort similaire à celle que cultivait lui-même Jean de Meun que Franc Vouloir dénonce la fausseté de ce personnage. Il poursuit en effet en ridiculisant les effets dévastateurs de ses prétendus jeûnes sur son aspect cadavérique et même sur sa capacité à prêcher. Franc Vouloir joue ainsi du droit débattu des Frères Mendiants à prêcher, tout comme de celui de Faux Semblant à intégrer l'armée du dieu Amour :

« Qui t'a en ce champ amené,
Faulx Semblant ? Par ton sacrement,
T'a l'on commis ou ordonné
Que tu faces le preschement ?

140 L. C. Brook, « Malebouche dans le *Roman de la Rose* et le *Champion des Dames* », dans *De la Rose. Texte, image, fortune*, dir. C. Bel et H. Braet, Louvain/Paris, Peeters, 2006, p. 421-434, ici p. 434.

Certes, je ne sçay pas comment
 Prescheras, car en verité
 Tu as jeuné trop longement :
 Ton corps est tout debilité.
 Quicunques te voit ou viaire,
 Il te juge mains vif que mort.
 Ce font les jeunes et la haire
 Dont la char mastines trop fort.
 Preng ung petit d'humain deport,
 Car avec ce que tu mendies
 Et que tu as bien mesgre aport,
 Chascun scet que trop estudies¹⁴¹. »

Le *sacrement* de Faux Semblant nous paraît évoquer tout autant son statut de moine supposé que son intégration dans l'armée du dieu Amour. Sans jamais y faire la moindre allusion explicite, Franc Vouloir parvient à critiquer aussi bien l'atteinte de Faux Semblant aux préceptes amoureux que celle, qu'il dénonce ici, à la dévotion religieuse. Bien sûr, l'ironie à l'égard de son *corps tout debilité* peut servir également à souligner la faiblesse de Faux Semblant et ainsi annoncer sa défaite évidente face à la courtoisie incarnée de Franc Vouloir et des véritables *fin'amants*. L'*humain deport*, que Franc Vouloir recommande de prendre, offre un autre indice de l'ironie avec laquelle il traite la dévotion feinte de Faux Semblant. Elle réside avant tout dans la référence aux propres aveux que le faux moine faisait au dieu Amour, affirmant son goût *de tres bons morsiaus et de vins* pour révéler l'hypocrisie de son apparence de *sainz bermites*¹⁴². De manière intéressante, cette séquence des confidences de Faux Semblant visait à dénoncer les excès, de richesse comme de pauvreté, pour louer *li moiens où la gist des vertuz l'abondance*¹⁴³. Or, ce sont justement les excès, de mortification comme d'étude, que Franc Vouloir tourne ici en ridicule chez Faux Semblant. La réorientation que Martin le Franc propose de Faux Semblant, non plus allié, mais ennemi des amants, comporte donc une exception. Elle est d'autant plus marquante qu'elle touche aux préceptes qui semblaient justifier le recours aux faux semblants. On pourrait comprendre que, si la manipulation rusée se voit condamnée dans le *Champion des Dames*,

141 Martin le Franc, *op. cit.*, V, MMDLXV-MMDLXVI, v. 20 512-20 528.

142 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 239 et v. 11 235.

143 *Ibid.*, v. 11 279-11 280.

celle qui vise le juste milieu paraît exemptée de cette condamnation. Cette lecture, tout à fait orientée bien sûr, nous semble cependant supportée par la concentration proposée sur les indices physiques de la dévotion, jeûnes, mortifications et, plus encore, sur les références au corps et à la chair même, et ainsi sur l'investissement émotionnel qu'ils impliquent. Dans la lignée de Jean de Meun, Franc Vouloir met en lumière la fausseté des signes émotionnels, en particulier de ceux que l'on peut offrir de la dévotion. Comme chez Jean de Meun également, cette dénonciation des faux dévots se consacre en particulier au sort des Frères Mendiants. Martin le Franc fait ainsi écho, presque deux siècles après les faits, à la querelle de l'Université de Paris, en mentionnant « le bon saint Dominique¹⁴⁴ » ou « saint Franczois atout sa corde¹⁴⁵ » pour relever, avec tout autant d'ironie, la rupture entre leur prêche « du bien de vertu¹⁴⁶ » et « l'estat de son contraire¹⁴⁷ ». Le lien tissé avec la querelle universitaire portée par Faux Semblant chez Jean de Meun se confirme. Franc Vouloir conclut avec la même ironie mordante pour souhaiter la bienvenue à son nouvel opposant, mimant toujours la naïveté à l'égard de Faux Semblant « que l'on scet certainement / que de mentir n'a[vez] envie¹⁴⁸ ». Pareille attitude ne peut qu'évoquer celle de Malebouche qui, dans le *Roman de la Rose*, reste incapable de percevoir l'ambiguïté de son faux confesseur. Franc Vouloir se voit d'emblée valorisé ainsi : Faux Semblant, chez Jean de Meun, soulignait en effet la sagesse des rares personnes capables de discerner sa fausseté¹⁴⁹. Ce passage, qui semblait annoncer la perte de Malebouche, permet *a contrario* de vanter les qualités de Franc Vouloir qui « apercevera » bien le « barat » de Faux Semblant et s'évite ainsi « ses granz damages¹⁵⁰ ». Le jeu de reprise du *Roman de la Rose* se poursuit tout au long de la joute verbale qui oppose Faux Semblant à Franc Vouloir. Les références à ses fausses apparences dévotes rythment l'ensemble de leur débat, dans une belle démonstration de l'attention que Martin le Franc prête à mêler les univers religieux et amoureux auxquels Faux Semblant

144 Martin le Franc, *op. cit.*, V, MMDLXVII, v. 20 533.

145 *Ibid.*, V, MMDLXVII, v. 20 534.

146 *Ibid.*, V, MMDLXVIII, v. 20 539.

147 *Ibid.*, V, MMDLXVIII, v. 20 540.

148 *Ibid.*, V, MMDLXIX, v. 20 545-20 552, en particulier v. 20 551-20 552.

149 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 177-11 182, cité p. 245.

150 *Ibid.*, v. 11 181, v. 11 178 et v. 11 182.

porte atteinte dans l'œuvre de Jean de Meun. Ainsi, au moment de rappeler son allégeance à Malebouche et donc sa menace à l'égard des dames, la critique se concentre encore sur son rapprochement avec les Ordres Mendiants :

« Je suis obligié et tenu
 D'accomplir vo commandement
 Sire, pour ce suis je venu. »
 Si s'en revient mettre en chaire
 A long pas et le col enclin,
 En plus grimacheuse maniere
 Que cordelier ou jacopin.
 Il semble estre escoux d'ung patin
 Tant est il mesgre et abatu,
 Mais il entent bien son latin
 Soubs sa chappe a grant vertu.
 Il commença de ses deux dois
 Torchier sa bouche doucement,
 Puis souspirer deux cops ou trois
 Levant la teste tendrement.
 Fus tu jamais a preschement
 Ou de begart ou d'ipocrite ?
 Leur maniere est entierement
 En maistre Faulx Semblant escrite¹⁵¹.

La mise au service de Faux Semblant devant Malebouche ne va pas sans rappeler celle qu'il offrait au dieu Amour dans le *Roman de la Rose* et souligne donc encore le changement de camp opéré dans le *Champion des Dames*. Cette différence d'allégeance témoigne de la volonté de Martin le Franc de réorienter l'éthique amoureuse pervertie par Jean de Meun. Il ne s'agit plus d'opposer la tromperie à la tromperie, mais de les allier pour mieux les condamner. Comme pour mieux insister sur la nécessité de cette réforme, la description de Faux Semblant s'attache encore à ses dérives dans la sphère religieuse. On met ici aussi en exergue comment il mime le moine qu'il est supposé incarner. On note à nouveau le recours à l'ensemble du corps pour ce faire : sa démarche comme son visage, son habit et ses soupirs. La description de ses grimaces supporte une comparaison avec les Cordeliers ou Jacobins attaqués par Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*. La *chappe* propose une nouvelle référence explicite

151 Martin le Franc, *op. cit.*, V, MMDLXXXIV-MMDLXXXVI, v. 20 670-20 688.

à son personnage qui y trouvait le moyen de *s'échaper*¹⁵². Ici aussi, on devine que ses stratégies sont percées à jour et donc inutiles pour tromper Franc Vouloir. Le dernier geste évoqué est lui aussi significatif de l'héritage de Faux Semblant : il *torche* sa bouche, à la manière des courtisans qui torchent Fauvel dans le roman éponyme¹⁵³. Symbole de la vanité et de l'hypocrisie, ce geste s'inscrit dans une véritable généalogie des attitudes trompeuses dont Fauvel incarne un représentant lui aussi éclatant. Mais il introduit également à la dénonciation plus générale sur laquelle ce passage s'achève. Faux Semblant y est condamné comme le maître de tous les hypocrites, des *begarts* en particulier, objets favoris de la critique de l'hypocrisie religieuse avec les Frères Mendiants chez Jean de Meun également. C'est leur *manière* qui est ainsi visée, c'est-à-dire leur façon d'apparaître¹⁵⁴, dans la lignée bien sûr de Faux Semblant aux apparences trompeuses. Martin le Franc démontre donc, au gré de ce cinquième et dernier épisode du *Champion des Dames*, sa maîtrise parfaite de la *mesnie* Faux Semblant, de ses avatars et de ses lignes critiques. En remodelant son rapport à Malebouche, il confirme cependant sa portée avant tout amoureuse bien sûr. Le combat de Franc Vouloir contre Faux Semblant s'inscrit dans une dénonciation virulente des faux amants, menée depuis le début de la joute. Jean de Meun paraît toujours en ligne de mire de ces critiques. Martin le Franc ne s'en prend en effet pas seulement à Faux Semblant, mais aussi aux autres personnages de la triade trompeuse qu'il forme avec l'Ami et la Vieille. Franc Vouloir dénonce l'ensemble des stratégies trompeuses mises en lumière par Jean de Meun avec un peu trop d'enthousiasme selon Martin le Franc. La référence, et l'opposition, s'avère indubitable quand Franc Vouloir condamne les amants qui simulent la tristesse pour mieux trahir les dames :

« Il pleure, et s'il ne poeut plourer,
D'oignons et par son nez pinchier
Scet faire ses yeulx esplourer.
Halas, le vaillant espichier !
Au puis se laira trebuchier

152 « Savez comment je m'en eschape ? Je faz entendant par la chape » ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 267-11 268.

153 Nous aurons l'occasion de nous réarrêter au personnage de Fauvel dans le chapitre suivant, voir p. 453-466.

154 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 26 juin 2020.

S'elle ne l'aime, il se pendra
 Plus hault que ne soit le clochier.
 Puis Dieu a elle s'en prendra¹⁵⁵. »

L'allusion au discours de l'Ami est immanquable, tout comme l'accusation que Franc Vouloir porte à l'encontre de ses manipulations. Plus encore que le recours aux oignons, Franc Vouloir révèle d'autres techniques tout aussi ridicules pour feindre les larmes qui servent à manipuler les dames : pinçages de nez et trébuchages. Tout comme dans la description de l'aspect famélique de Faux Semblant¹⁵⁶, il paraît tout autant condamner que moquer les hypocrites, ou plutôt les moquer pour mieux les condamner, par le tragique de leur prétendue déploration conclue dans la pendaison. Il a à cœur de souligner les effets néfastes pour les dames, pas seulement trompées, mais aussi placées en porte-à-faux de cette douleur affichée par les faux amants, à l'encontre de Dieu. En évoquant Dieu, Franc Vouloir donne plus de force encore à sa critique de l'hypocrisie des faux amants qui implique aussi Dieu lui-même. Martin le Franc veille ainsi à conserver l'ensemble du réseau dans lequel Faux Semblant s'inscrit. Il paraît d'ailleurs lui permettre d'alimenter sa critique, à chacun des épisodes de la joute que Franc Vouloir mène contre Malebouche et bien avant sa lutte finale contre Faux Semblant. Cette référence aux fausses larmes conseillées par l'Ami s'insère en effet dans son combat contre Villain Penser, le deuxième des champions de Malebouche. Mais il fait également allusion aux stratégies de la Vieille au gré de son combat contre Trop Cuidier qui suit directement¹⁵⁷. L'introduction de ce troisième défenseur de Malebouche sert d'ailleurs déjà d'occasion à la dénonciation des attitudes trompeuses :

« Du vray amour a l'amour faint
 Ainsy me convient il descendre,
 Monstrant que l'omme plus y faint,
 Plus y pesche et fait a reprendre¹⁵⁸. »

Martin le Franc paraît ainsi réélaborer les règles de la conquête amoureuse proposées par Jean de Meun. Au contraire de son célèbre prédécesseur, il associe de manière explicite la feintise au péché. La répétition de la

155 Martin le Franc, *op. cit.*, II, MXIII, v. 8097-8104.

156 Pour rappel : *ibid.*, V, MMDLXV-MMDLXVI, v. 20512-20528, cité p. 414.

157 Voir *ibid.*, III, MDCCCXIII-MDCCCXV.

158 *Ibid.*, III, MCCCXCI, v. 11121-11124.

feintise atteste le souci de mise en lumière, tandis que la rime entre *descendre* et *repandre* témoigne de celui d'en souligner le vice. Le parallélisme *plus y faint, plus y pesche* contribue encore à cette condamnation formelle de ce qui ne peut constituer une stratégie de conquête acceptable aux yeux de Martin le Franc. La lutte qu'il mène tout au long du *Champion des Dames* témoigne de son refus absolu de la feintise, réitéré à chacune de ses étapes. Déjà lors de son opposition au tout premier champion de Malebouche, Brief Conseil, Franc Vouloir affirmait son opposition aux attitudes trompeuses, et surtout à cette rupture entre cœur et apparence que Faux Semblant finit par incarner :

« Et primes, que vous ne diez
 Que la bouche aultre chose die
 Que le cueur, force ne vous cuidiez
 Que j'aye vostre maladie.
 Je requier a Dieu qu'il mauldie
 Celle ame qui ou corps me bat,
 Ou cas que ma langue desdie
 Mon cueur en tout cestui debat¹⁵⁹. »

Dans le sillon creusé par Faux Semblant, la critique de la feintise se construit sur la discordance entre dedans et dehors. Cette citation permet d'éclairer le lien tissé entre Faux Semblant et Malebouche et leur concentration similaire sur la rupture avec la vérité du cœur. Elle inspire, sinon la tromperie recommandée dans le *Roman de la Rose*, de *maudire* ceux dont la langue choisit de *dédire* le cœur. La médisance se rapproche ainsi de l'hypocrisie même dans sa condamnation obsessionnelle dictée par la menace qu'elle représente pour les amants. C'est ainsi que bien plus que la bouche mensongère de Brief Conseil – en parfait représentant de son chef Malebouche –, la feintise vicieuse de Trop Cuidier, les fausses larmes de Villain Penser, Franc Vouloir dénonce la tromperie de Faux Semblant, ultime défenseur de Malebouche. Au moment de critiquer son hypocrisie plutôt que de seulement la moquer en ironisant la crédulité à son égard, Franc Vouloir témoigne de l'ampleur du danger que Faux Semblant représente :

« Nous avons bien experience
 Que trop sçavez dissimuler

159 *Ibid.*, I, CCCLII, v. 2 809-2 816.

Et en manteau de patience
 Sans honte et sans vergogne aler.
 Barat estoit tout desconfit
 Par ung eschec de descouverte
 Quant cest habit faire vous fit
 Affin que fraude en fut couverte.
 Son jeu depuis ne fut en perte
 Et tant l'avez vous tenu quier
 Que pour lui faictes guerre ouverte
 Es meilleurs poins de l'eschequier¹⁶⁰. »

La généalogie de Faux Semblant est rappelée par son lien avec Barat, qui lui offre son fameux habit qui ne fait pas le moine. La difficulté d'appréhender la fraude de Faux Semblant est révélée par le désarroi de Barat lui-même, tout ironique une fois encore, et soulignée par la rime entre la *descouverte* rendue impossible et la fraude ainsi si bien *couverte*. Les succès remportés par Faux Semblant dans le combat qu'il mène au nom de son père sont eux aussi mis en exergue, tout comme la dimension trompeuse qu'ils impliquent : la seule chose qui s'avère *ouverte* avec lui, par contraste avec sa fraude *couverte*, est la guerre livrée de tous côtés. La référence à *l'eschequier* alimente l'inscription dans l'univers amoureux, plus encore peut-être en allusion aux *Échecs amoureux*, ou même à ceux moralisés par Évrart de Conty. Martin le Franc témoigne ainsi de la puissance de Faux Semblant dans la conquête amoureuse figurée dans la partie d'échecs. Son propre échec dans la joute qui l'oppose à Franc Vouloir est cependant annoncé ici par la *descouverte* justement de sa *fraude couverte*. Tout en soulignant sa fausseté, Franc Vouloir insiste en effet sur le fait qu'elle ne le dupera pas lui, puisqu'il en a l'*expérience*. Franc Vouloir ne s'y trompe pas comme son ennemi Malebouche et, conscient tout aussi bien des dangers que Faux Semblant fait encourir dans l'optique dévotionnelle, éclairée auparavant, qu'amoureuse, il en condamne la fausseté d'une manière qui se veut totale. Notons tout l'intérêt de cette présentation qui continue à cultiver l'ambiguïté propre aux manipulations émotionnelles chères aux amants. Avant qu'il ne soit question de Barat, de la fraude couverte et de la guerre ouverte qu'elle induit, Franc Vouloir mentionne seulement la dissimulation et la prétendue patience de

160 *Ibid.*, V, MMDXCVII-MMDXCVIII, v. 20 773-20 784.

Faux Semblant. En lieu du manteau *de papelardie* dont Jean de Meun affublait son personnage¹⁶¹, Martin le Franc revêt sa version de Faux Semblant de celui de patience. La nuance est remarquable : elle tend sûrement à mettre en lumière les apparences faussement vertueuses et bénignes, qui se révèlent en réalité bien plus problématiques. La critique paraît se concentrer ici sur l'absence de honte et de vergogne, des émotions essentielles dans l'éthique affective médiévale, plus encore pour les dames dont Franc Vouloir est le champion¹⁶². Percé à jour, Faux Semblant s'avère inefficace et, donc, mis en échec. Sa défaite face à Franc Vouloir suit en effet assez rapidement :

Encores mis ne l'avoit pas
 Sur le chief du preu combatant
 Quant Faulx Semblant fait son trespas
 Et mort de doeul trebuche a tant¹⁶³.

Sa mort survient avant même que Franc Vouloir ne soit sacré champion : le lien entre sa défaite – par sa révélation – et sa mort est assuré. Elle ne laisse aucun doute ici, comme pour insister sur cette disparition voulue définitive par contraste avec celle, énigmatique seulement, du *Roman de la Rose*¹⁶⁴. Martin le Franc la met en exergue en variant les formules et les signes de ce *trespas*, indiqué dans la mort qu'il *fait* même, dans sa chute, dans la douleur qui l'entoure. La mort de Faux Semblant importe d'autant plus qu'elle se veut parallèle à celle de Malebouche. Martin le Franc indique ainsi le lien qu'il perçoit dans la médisance commune aux *Iosengiers* et à Faux Semblant, tel que Leslie C. Brook le souligne au sujet de cette fin commune : « Faulx Semblant et Malebouche disparaissent ensemble suivant la décision de Vérité : Faulx Semblant meurt et Malebouche est englouti par le sol¹⁶⁵ ». Notons tout de même que la mort de Malebouche paraît moins assurée que celle de Faux

161 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 528, cité p. 254.

162 Voir notamment les études menées par Damien Boquet sur l'importance de cette émotion, *a fortiori* pour la gent féminine justement. Voir pour exemple son dernier ouvrage : D. Boquet, *Sainte vergogne. Les privilèges de la honte dans l'agiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2020.

163 Martin le Franc, *op. cit.*, V, MMMXL, v. 24 313-24 316.

164 Pour rappel, voir l'analyse dédiée au sort de Faux Semblant en conclusion du chapitre précédent : p. 341-349.

165 L. C. Brook, *op. cit.*, p. 432.

Se blant. Le mystère qui plane sur la disparition du faux moine chez Jean de Meun paraît ainsi préservé et transféré à celle de Malebouche. La mort de Faux Semblant assure néanmoins les objectifs poursuivis par Franc Vouloir d’annihiler la feintise dont Jean de Meun avait teinté la conquête amoureuse. Les critiques variées qu’il porte à l’encontre des attitudes trompeuses formalisent son refus d’une telle conception de l’éthique amoureuse qu’il s’efforce de redresser. Un constat s’impose à la lecture du *Champion des Dames* : aucune occurrence de manipulation émotionnelle n’y apparaît, si ce n’est pour la condamner. On est bien loin des discours tenus par la triade de l’Ami, la Vieille et Faux Semblant ou même des enseignements dispensés dans l’art d’aimer de Drouart la Vache par exemple. Martin le Franc manifeste son souci de réorienter les jeux des émotions impliqués dans la sphère amoureuse, de les réinscrire dans une dynamique courtoise ainsi épurée. Seule la loi du secret reste assurée, avec la force qui l’a toujours caractérisée. Franc Vouloir assène en effet que l’« Amours en secret se nourrist¹⁶⁶ ». Même son opposition aux enseignements d’Ovide et de Jean de Meun, centrée sur la ruse qu’ils impliquent¹⁶⁷, est l’occasion de rappeler l’importance de préserver la discrétion de l’amour. Le combat mené contre Malebouche ne saurait faire l’impasse sur le secret vanté depuis les troubadours pour protéger l’amour de la menace des *losengiers*. Martin le Franc insiste de manière révélatrice sur cet impératif :

... Couvrir, taire,
 Dissimuler, et maint contraire
 Souffrir, ung amant appartient
 Ainçois qu’a personne desclaire
 Le riche don qu’en son cueur tient¹⁶⁸.

Trois synonymes servent à mettre en exergue la nécessité de camoufler l’amour. L’insistance dont cette répétition témoigne va de pair avec la précision qu’elle permet : il est seulement question de *couvrir*. La dissimulation se veut d’autant plus vertueuse qu’elle vise le secret d’un *riche don* effectivement tenu dans le *cueur*. C’est comme si Martin le Franc cherchait à redessiner la polarité entre dissimulation et simulation, et

166 Martin le Franc, *op. cit.*, III, MCDXCVI, v. 11 961.

167 Pour rappel : *ibid.*, III, MCDVII, v. 11 249-11 256, cité p. 411.

168 *Ibid.*, III, MCDXCIV, v. 11 948-11 952.

surtout celle qui entoure leur objet. L'action de camoufler une émotion, aussi positive qu'elle est rapprochée d'un don, est ainsi acceptable, au contraire des apparences faussement amoureuses. Il s'agit bien sûr aussi du motif d'une telle manipulation : loin de vouloir tromper les dames, Franc Vouloir cherche à les protéger des médisants. Le nom même du champion des dames, tout comme de son auteur – Martin le Franc – l'attestait : c'est la bonne intention qui éclaire l'évaluation des manipulations émotionnelles. Cette métaphore de la richesse dissimulée paraît d'ailleurs commune à la valorisation d'une forme de dissimulation bien intentionnée¹⁶⁹. Elle conditionne la seule exception de la condamnation de l'hypocrisie martelée, nous l'avons vu, à chaque étape de la lutte contre Malebouche. Franc Vouloir s'en défend d'ailleurs contre Malebouche qui se moque des ruses des amants, des faux amants en l'occurrence bien sûr. Il lui rétorque que cette feintise qu'il autorise est toute particulière, au contraire de celle professée et même exemplifiée Faux Semblant :

« Dissimuler contre le voir
Certes c'est un villain refuge¹⁷⁰. »

Le *refuge* dont lui se sert n'a rien de *villain*, puisqu'il sert à protéger ce qui est réellement dans le cœur et ne s'oppose donc pas au *voir*. On retrouve ainsi la loi de la vérité qui doit animer le rapport aux émotions. On retrouve surtout le système établi autour de Faux Semblant, dont la simulation d'émotions tout à fait absentes de son cœur fondait le cas maximal. Soucieux de justifier cette forme de manipulation jugée bien-séante, Franc Vouloir s'arme de tous les arguments. Davantage même qu'au secret de l'amour, la bonne intention qu'il revendique tient au souci de préserver l'honneur féminin. Il le souligne au gré d'un retour, significatif, sur les commandements d'Amour :

« Tiercement, se tu veuls avoir
Grace en amours certainement,
Il te fault faire ton debvoir
De te contenir sagement.

169 Nous la retrouverons en effet sous la plume de Guillaume de Diguleville qui veille lui aussi à condamner toute forme de manipulation des émotions offertes au public, à l'exception de celle de la vertu représentée par un trésor caché dans un pain. Pour plus de détails, voir l'analyse fournie de ce motif dans le chapitre suivant, p. 502-508.

170 Martin le Franc, *op. cit.*, III, MDCCXIX, v. 13 751-13 752.

C'est de gouverner tellement
 Ton maintien, tes yeulx et ta bouche
 Que Malebouche aucunement
 L'onneur de la dame n'atouche¹⁷¹. »

Ces quatre nouveaux commandements impliquent donc la nécessité de se *contenir*. Elle se présente de manière conventionnelle à l'éthique de la *fin'amor* en relevant de la sagesse même. Cette contenance requise pour obtenir la *grace* d'amour cible l'ensemble des apparences que l'amant peut offrir, de sa parole à son *maintien*. Comme si souvent dans ces occurrences de manipulation de l'amour, l'objectif est précisé. La peur de voir l'honneur de la dame *atouché* par Malebouche anime cette dissimulation valorisée alors comme *sage*. La seule forme de manipulation du semblant que tolère Martin le Franc se situe donc du côté de cette pratique typique de la *fin'amor*, à la seule fin de préserver la Dame :

« En est il ung qui considere
 A garder l'onneur de sa dame
 Et qui sagement amodere
 Son desir que trop hault ne flame ?
 Je n'en voy nul couvrir sa flame
 Ne dissimuler sa destresse,
 Et qui le plaisir du corps n'ame
 Plus que l'onneur de sa maistresse¹⁷². »

On observe les efforts de justification et de dissociation de toutes manipulations bien plus malhonnêtes. Il s'agit ici seulement de *contenir* ou encore d'*amoderer*, c'est-à-dire de faire montre de la juste mesure vantée tout au long du Moyen Âge, tous champs d'action confondus. Bien sûr, celle-ci se conçoit dans une dynamique amoureuse, éclairée par le souhait de défendre *l'onneur de sa maistresse*. Elle se concentre sur toute la palette émotionnelle de la *fin'amor* : l'amour ressenti et figuré sous la *flame* que l'amant doit *couvrir* et la *destresse* qui est si souvent la sienne mais qu'il convient qu'il *dissimule*. La tendance à la tempérance se marque autant dans le lexique sélectionné pour qualifier cette manipulation de l'émotion, que dans la dévalorisation des excès, du désir qui brûlerait *trop* haut. Une fois encore, il est question du désir davantage que de

171 *Ibid.*, III, MDCCLXXV, v. 14 193-14 200.

172 *Ibid.*, III, MCDLXIX, v. 11 745-11 752.

l'amour à contrôler et d'autant plus à contrôler donc¹⁷³. Franc Vouloir démontre bien son souci de distinguer cette forme de manipulation au détriment des autres qui ne semblent animées que par *le plaisir du corps*. La nuance est ainsi bien perceptible avec le choix *d'amoderer* au contraire le désir. Le renversement face à la propre conclusion du *Roman de la Rose* est notable à ce niveau. L'éloge que Franc Vouloir souhaite porter se marque dans la collusion d'une double intention louable, celle de la mesure bienséante et celle de la préservation de l'honneur féminin. La formule *garder l'onneur* témoigne de cette association de la *garde* à la protection de l'aimée. Pareille emphase sur l'honneur de la dame fait bien sûr écho aux combats livrés par Christine de Pizan dans ce sens. On ne peut manquer l'influence exercée à ce niveau par l'auteure du *Livre des Trois Vertus* sur lequel nous aurons l'occasion de nous arrêter dans la suite de nos analyses. L'insistance mise sur la bonne intention, tout comme sur la situation des femmes si longtemps soumises à l'opprobre des misogynes et autres médisants, rappelle sans aucun doute sa défense d'une *juste ypocrisie* qui vise justement la préservation des dames et surtout de leur honneur¹⁷⁴. Dans sa lignée, Martin le Franc souhaite à son tour s'opposer à la misogynie véhiculée par la littérature amoureuse et Jean de Meun au premier plan. Tout comme la grande poétesse, il reconfigure pour cela le recours aux manipulations des émotions, essentielles à la protection des dames dont il veut se faire le champion, mais délicates. Il cherche cette fois à les orienter à leur avantage plutôt qu'à celui de leurs ennemis que sont les faux amants conduits par le vil Faux Semblant. La place accordée à Faux Semblant au sein du combat mené par Franc Vouloir prend tout son sens dans cette optique de défense de l'honneur féminin, son atteinte à celui de la Vierge le démontrait déjà¹⁷⁵. Tout autant que Malebouche dont il vient ici rejoindre les rangs, Faux Semblant menace la condition des dames trompées par les apparences faussement vertueuses et amoureuses qu'il incarne.

173 Nous avons noté la conjonction des leçons de Martin le Franc et de Jean Froissart à ce niveau dans notre chapitre sur la garde. Pour rappel : *ibid.*, I, LXXXIII, v. 657-664 et Jean Froissart, *op. cit.*, v. 340-346, cités p. 185 et p. 181. C'est aussi le cas chez Évrart de Conty : Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 262r37-f. 262r39, cité p. 387.

174 Comme nous le verrons dans le chapitre consacré au *Livre des Trois Vertus* en particulier.

175 Pour rappel : Martin le Franc, *op. cit.*, V, cité p. 409.

Dans une réécriture évidente du *Roman de la Rose*, Martin le Franc redessine de manière conséquente le schéma allégorique amoureux. Le traitement de Faux Semblant éclaire l'esprit qu'il souhaite y insuffler : bien loin de s'accorder à Jean de Meun, il martèle son refus du *Miroer aus amoureux* esquissé au fil de la seconde partie du *Roman de la Rose*. Nulle justification ne peut excuser l'intervention d'un personnage tel que Faux Semblant. Tout ce qu'il représente se voit dénoncé dans chaque section du *Champion des Dames*. La manipulation des apparences ne peut être acceptée comme une stratégie défensive *légitime*, quelle que soit la menace de Malebouche. Pour mieux en mettre en lumière la vilenie, Martin le Franc la rapproche même de celle des médisants. Elle est condamnée, qu'elle relève des astuces de Brief Conseil, de Villain Penser, de Trop Cuidier ou directement de Faux Semblant. Martin le Franc en revient ainsi à la seule recommandation du *bel semblant* conjugué au *bien celer*, qui relève de la mesure bienséante. Il paraît ainsi chercher à annuler l'ensemble de la seconde partie du *Roman de la Rose* au profit de la première. Il renoue d'autant plus avec cette dimension courtoise des manipulations émotionnelles qu'il se concentre sur la question de l'honneur, éminemment sociale, de la dame. Il éclaire ainsi un nouvel idéal de convenance manifestée dans le souci de l'aimée, inhérent à la *fin'amor*. Nous nous retrouvons ainsi à la croisée des objectifs de discrétion amoureuse et de préservation de l'être aimé observés dans le premier temps de notre analyse, réintégrés dans leur optique bienséante par cette insistance sur l'honneur. Cette volonté est également révélée dans l'emphase portée sur la démesure de telles manipulations. Martin le Franc insiste en effet sur son refus de tout excès, blâmant les extrêmes qui peuvent entourer les manifestations émotionnelles. Le lien qui se tisse avec l'émotion de l'honneur relève de la dynamique de *face-work* identifiée par Erving Goffman¹⁷⁶. Il est néanmoins intéressant de noter que le moteur qu'elle peut constituer se construit ici de manière épurée par rapport aux occurrences induites dans un contexte d'amour adultère. À ce niveau également, Martin le Franc vise une réorientation de la tradition de la *fin'amor*, conçue dans une convenance absolue. C'est ainsi qu'il parvient à valoriser à nouveau le secret comme relevant de la seule vertu d'une éthique amoureuse qu'il s'est efforcé de retravailler.

176 Pour rappel : B. Grigoriu, « *Amor sans desonor* », *op. cit.*, p. 26 et p. 77, cités p. 169.

ENTRE RÉORIENTATIONS ET AMBIGUÏTÉS PERSISTANTES DES FAUX SEMBLANTS AMOUREUX

Les œuvres d'Antoine de la Sale et de Martin le Franc attestent le souci de réorienter la tradition didactique amoureuse dans une optique plus convenante et surtout moins polémique que celle que transmettait la conclusion du *Roman de la Rose*. Elles renouent avec un souhait pédagogique bien affirmé, à l'aune des leçons de Belle Cousine ou des nouveaux commandements d'Amour professés par le biais de Franc Vouloir. Elles marquent ainsi une deuxième tendance observée quant à la réception du roman emblématique de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun et du traitement qui y est réservé aux jeux émotionnels. Bien au contraire d'Évrart de Conty qui y voyait une arme défensive incontournable à la lutte contre Malebouche, Martin le Franc conçoit Faux Semblant comme le dernier et le plus grand des ennemis de la dame et de son véritable champion. Ils témoignent ainsi tous deux de regards fort différents portés sur la problématique que Faux Semblant soulève au sein de l'éthique amoureuse. La transition du *bel* au *faux semblant* y est repensée, raffermie ou dénoncée selon les objectifs visés par ces deux auteurs. La nuance est évidente à ce niveau : Évrart de Conty vise lui aussi la conquête amoureuse, figurée non plus comme le rêve de la Rose mais, de manière plus explicite peut-être encore, comme une partie d'échecs. Au contraire, Martin le Franc se veut le défenseur des dames, des roses qui risquent d'être percées par les amants si vilement armés par Faux Semblant. La lutte qu'il mène en leur honneur le conduit à révéler la fausseté de ces prétendus amants qui ne peuvent faire preuve des efforts requis dans une conquête amoureuse honnête. Faux Semblant ne peut plus figurer une aide bienvenue à la quête des amants, mais seulement une entorse à celle qui veut rester respectueuse des lois amoureuses. Faux Semblant ne peut plus demeurer dans le camp d'Amour et rejoint celui de son ancien ennemi, Malebouche, au nom de la menace qu'il représente tout autant que les médisants pour l'honneur féminin.

La place accordée aux femmes comme argument de dénonciation des faux semblants amoureux conduit à repenser les nuances de genre qui

entourent les jeux émotionnels. Nous le soulignons en introduction, il nous semblait intéressant d'éclairer cette problématique particulière dans la répartition des manipulations déployées par la communauté émotionnelle des amants. Un premier constat s'impose à l'issue de cette analyse conclue sur l'œuvre de Martin le Franc, en écho à celui que nous avons pu dresser quant aux attitudes de *garde* des femmes dans la communauté amoureuse. L'optique didactique qui est la sienne, similaire à celle des arts d'aimer à proprement parler, induit une concentration avant tout sur la gent masculine visée par ces enseignements. Elle pourrait donc dénoter une orientation de genre, qui ferait reposer le secret amoureux avant tout sur les épaules de l'amant. Mais elle démontre surtout l'intérêt de concevoir la situation des amants de manière plus globale, ce que permettent les romans du corpus arthurien, de Jakemés ou d'Antoine de la Sale. Les conclusions que nous pouvons tirer de leur analyse tendent dans une tout autre direction : les femmes paraissent, bien plus que leur amant, garantes de la discrétion de leur relation. Elles n'hésitent pas à mobiliser toutes sortes de moyens pour l'assurer, simulent même pour mieux dissimuler leur émoi, comme le faisaient Yseut ou Guenièvre par exemple. Cette propension aux jeux émotionnels féminins se conçoit néanmoins en-dehors de toute portée trompeuse. Leur bonne intention transparaît en particulier des occurrences de manipulations de la part d'Énide, animée d'un souci tout à fait altruiste à l'égard de son époux¹⁷⁷, mais aussi de Guenièvre qui paraît s'assurer du secret de sa relation autant pour sa préservation que pour le bien de son entourage¹⁷⁸. Surtout, tous ces épisodes témoignent de la prise en charge obligatoire pour les dames de leur relation et du maintien de sa bienséance. Cette forme de responsabilité entoure toujours les jeux déployés dans l'œuvre de Jakemés ou celle d'Antoine de la Sale. Nous avons en effet pu noter combien la dame de Fayel se dédiait à la protection de sa relation amoureuse, avec une aisance remarquable en comparaison avec celle de son amant. Quant à Belle Cousine, si elle doit elle aussi s'efforcer à de nombreuses reprises de contenir ses émotions, elle reste tant et si bien maîtresse des

177 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, *op. cit.*, v. 2465-2468 et v. 2676-2680, cités p. 192.

178 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, éd. et trad. C. Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 5 190-5 201, cité p. 193 ou *Lancelot du Lac V*, *op. cit.*, 14, f. 82a, p. 218, cité p. 194.

jeux émotionnels requis dans la sphère amoureuse qu'elle les enseigne au jeune Jehan. Cette position de guide dans l'initiation amoureuse, tout à fait conforme à la tradition de la *fin'amor*, prête à la dame un rôle proéminent dans la mesure des émotions qu'elle implique. Tous ces portraits féminins semblent ainsi participer d'une mise en lumière de la place essentielle que les dames occupent dans l'émotionologie amoureuse, comme protectrices du secret indispensable à la *fin'amor* et même tutrices des amants qui doivent eux aussi l'assurer. Le parcours de Jehan de Saintré démontre l'importance accordée à la *garde* émotionnelle dans l'établissement du modèle des *fin'amants*¹⁷⁹. Le tableau dressé d'amants exemplaires comme Lancelot ou Tristan en constituait déjà un exemple révélateur : le véritable amant est celui qui parvient à veiller à la discrétion de son amour et ainsi, Martin le Franc le met finalement en exergue, à l'honneur de sa dame. Cette concentration sur l'honneur féminin, alliée à la proportion imposante de manipulations prises en main par les dames elles-mêmes, tend à révéler l'importance qu'elles accordent à l'apparence de leurs émotions. Ces deux tendances paraissent d'ailleurs tout à fait liées : leurs efforts peuvent en effet se comprendre plus aisément quand on conçoit que c'est leur propre honneur qui est en jeu. Quant à ce souci de l'honneur des dames, il témoigne de la pression sociale qui pèse surtout sur la gent féminine¹⁸⁰. On en revient ainsi aux dynamiques avant tout courtoises qui animent l'éthique amoureuse, dans cette lutte entre l'intimité de l'émotion amoureuse et l'obsession du regard public qui pèse à son encontre.

Le conflit qui marque la communauté des amants avec la société dans son ensemble, scrutatrice obsessionnelle des émotions qui sont manifestées sur la scène sociale, sous-tend l'orientation des jeux émotionnels. Elle s'éclaire selon cette morale de l'intention qui entoure autant la sphère affective elle-même que ses manipulations. Il est ainsi toujours question du public visé, comme pour mieux justifier ce recours aux faux semblants pour protéger l'amour ainsi dissimulé. Elle semble

179 On rejoint ainsi la vertu civilisatrice de la *fin'amor* défendue par Georges Duby. Pour rappel : G. Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988, p. 47, cité p. 164.

180 Nous pouvons ici faire écho aux analyses de Yasmina Foehr-Janssens concernant l'école de maintien des femmes en particulier, ce que nous pourrions d'ailleurs continuer à explorer dans notre analyse de l'œuvre de Christine de Pizan. Y. Foehr-Janssens, « Le genre du désir dans le *Lancelot* en prose », dans *Sens, Rhétorique et Musique, op. cit.*, p. 587-601, p. 590.

supporter la répartition des manipulations légitimes ou condamnables. La nuance paraît aussi tenir à leur rapport à l'entité du couple, selon qu'elles la concernent ou en sortent justement. La ruse se cristallise dans la manipulation émotionnelle au sein même de l'intimité des amants, tandis que celle qui sert à préserver le secret de l'amour en-dehors de celle-ci reste acceptable¹⁸¹. C'est dans ce sens que se fonde la dénonciation des médisants, tout aussi incessante que leur observation menaçante. L'exemple que Jean de Meun offre de la victoire de Faux Semblant sur Malebouche anime l'évaluation des jeux d'émotions requis dans la sphère amoureuse. Il ne va pas sans nuances cependant, nous l'aurons constaté. Si la préservation du secret amoureux paraît dans une large mesure excuser les moyens qui peuvent être mobilisés pour l'assurer, tel n'est pas toujours le cas. Au contraire, la menace des médisants peut devenir le support d'une mise en lumière cette fois sans fard de l'hypocrisie des prétendus amants qui tendent à s'en libérer par des faux semblants. Il est intéressant alors de retrouver la réciprocité des lignes de conduite entre les amants et leurs opposants que nous notions au sujet de l'idéal de *mezura* qui anime les uns comme les autres¹⁸². Nous pouvons en effet noter une dynamique similaire en ce qui concerne leur hypocrisie. Elle se construit de la même manière comme moyen de justification presque réciproque – la tromperie des uns légitimant celle des autres – ou, au contraire, comme argument de condamnation conjointe. Tel est le point de vue défendu de manière exemplaire par Martin le Franc qui rapproche la menace de Malebouche de celle qu'il perçoit tout autant chez Faux Semblant.

Cette divergence qui marque l'héritage du *Roman de la Rose* se conçoit en réalité à l'aune des ambiguïtés inhérentes aux manipulations émotionnelles. D'emblée, la polarité qui les entoure se teinte de flou. De la loi du secret qui pèse sur les amants aux astuces développées pour l'assurer, il n'y a souvent qu'un pas que le plus courtois des *fin'amants* qu'est Lancelot n'hésite parfois pas à effectuer pour protéger son amour. La particularité de l'œuvre de Jean de Meun est néanmoins de mettre en lumière, sans

181 Nous trouvons ici un parallèle avec les conclusions de Mathilde Grodet qui insistait sur l'impératif de sincérité à l'intérieur même du couple. Pour rappel : M. Grodet, *op. cit.*, p. 5, cité p. 367.

182 Comme nous le soulignons en introduction, à l'instar de Damien Boquet et de Piroška Nagy : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 182-185, cité p. 167.

fard, que ce pas est franchi : même les *fin'amants* composent avec des faux semblants plutôt que de se contenter de leur seul bel semblant ou de celui de leur dame. Il s'y trouve figuré dans la transition du *bel* au *faux semblant* et s'accompagne d'un dévoilement qui se veut complet des attitudes mystificatrices qu'elle sous-entend. Il devient dès lors nettement plus difficile de passer sous silence le potentiel problématique de ces manipulations indispensables des semblants amoureux. Sans jamais rompre avec l'idéal de discrétion qui les inspire, les jeux émotionnels se trouvent dès lors posés au cœur d'une réflexion sur leur bienfondé ou leur vice incontestable. La tromperie qu'ils impliquent nécessairement quand ils servent à lutter contre la menace des médisants conduit en effet à diverses justifications ou condamnations, selon que l'on s'accorde à l'éloge proposé par Jean de Meun de telles stratégies ou que l'on s'y refuse. On note dans tous les cas l'intégration remarquable de Faux Semblant au sein des stratégies amoureuses. C'est dans ce sens que nous avons souhaité nommer ce chapitre de nos analyses en référence à la triple stratégie proposée par Évrart de Conty¹⁸³. Elle nous paraît révéler de manière exemplaire cette incorporation des faux semblants dans la loi du secret qui anime l'éthique amoureuse et qui permet si souvent de les justifier. Nous avons insisté sur cette intégration significative des faux semblants entre le *bien celer* emblématique de l'impératif de discrétion et la *sage feintise* qui joue autant de la valorisation commune à l'éthique amoureuse que de l'ambiguïté du vocabulaire employé pour qualifier ces manipulations chez Évrart de Conty encore. Mais la tendance n'est pas toujours à l'entremêlement et à la nuance. D'autres auteurs comme Antoine de la Sale et Martin le Franc s'efforcent plutôt de dresser une ligne de démarcation formelle entre la manipulation acceptable et celle condamnée avec fermeté comme une atteinte à cet autre critère fondamental de la *fin'amor* qu'est la sincérité obligée des amants. Ainsi, le spectre de Faux Semblant pèse sur l'ensemble de la tradition amoureuse. Il s'immisce au cœur de tous les arts d'aimer, miroirs, jeux d'échecs ou joutes amoureuses, mis en scène pour représenter les dynamiques à l'œuvre dans la sphère amoureuse. Il se voit tour à tour vanté comme l'outil indispensable à la lutte contre les ennemis d'Amour et dénoncé pour l'entorse qu'il symbolise lui-même face à l'éthique amoureuse.

183 Pour rappel : Évrart de Conty, *op. cit.*, f. 247v39-f. 247v52, cité p. 384.

Quelles que soient ces nuances, une constante semble se dégager dans l'héritage du personnage de Faux Semblant : aussi bien chez Évrart de Conty que chez Martin le Franc, la dimension religieuse de l'hypocrisie personnifiée par Faux Semblant se voit condamnée avec emphase, pour mieux légitimer ou, au contraire, mieux critiquer les tendances trompeuses du faux moine dans la sphère amoureuse.

Nous voudrions à présent nous consacrer à cette autre dynamique essentielle du personnage de Jean de Meun, tout aussi révélatrice de l'émotionologie médiévale et de l'importance qui est accordée aux jeux émotionnels. Nous nous dédierons ainsi à une autre émotion tout aussi délicate et problématique peut-être que l'est l'amour : celle de la dévotion également mise en question et problématisée par Faux Semblant. Celle-ci revêt plus d'importance encore qu'elle paraît soutenir la condamnation du défaut des manipulations amoureuses, la dénonciation combinée de Martin le Franc l'illustre. La mise en lumière des ambiguïtés inhérentes aux jeux émotionnels amoureux doit beaucoup au lien tissé pour ce faire par Faux Semblant avec les jeux émotionnels religieux. Ils semblent, de prime abord, portés par un discours bien plus univoque de dénonciation de l'hypocrisie religieuse. C'est sur cette base même que Faux Semblant peut porter sa révélation de la malignité des jeux émotionnels amoureux d'ailleurs. Martin le Franc reprend ce schéma pour dénoncer avec plus de fermeté encore les attitudes trompeuses des faux amants. Mais Faux Semblant éclaire aussi les nuances dont peuvent se parer les jeux émotionnels dévotionnels. Nous voudrions dès lors nous pencher aussi sur la richesse du regard porté sur les manipulations émotionnelles déployées, recommandées ou critiquées dans la sphère religieuse.

ENTRE *DECEPCION* ET *MISERACION*

Le réseau Faux Semblant à la lumière
des jeux émotionnels religieux

AUX SOURCES DU RÉSEAU FAUX SEMBLANT

Le personnage de Faux Semblant connaît une postérité importante dans la veine religieuse dans laquelle l'inscrit Jean de Meun sous son habit de Frère Mendiant. Il incarne à la perfection la peur de la dévotion hypocrite qui se pose alors avec obsession. Il dépasse largement les enjeux de retenue des émotions et invite à une réflexion plus vaste sur les dynamiques mensongères qu'ils peuvent impliquer, dans la sphère religieuse en particulier, revendiquée d'emblée dans *Le Roman de la Rose*, et à sa suite. Celle-ci s'actualise autour des problématiques de l'habit ou des rituels, tels que celui de la confession, en écho aux propres particularités et aventures du moine mendiant. Avec l'éclat qu'on lui connaît, Faux Semblant met en question les signes supposés formels des émotions investies dans la foi chrétienne. Jean de Meun offre ce faisant un témoignage remarquable du développement de ces pratiques, qui semblent répondre aux objectifs de contrôle toujours plus importants de l'Église. De manière presque paradoxale, ce désir d'encadrer la pratique religieuse se caractérise aussi bien par un idéal de retenue généralisé que par une attention accrue portée aux apparences jugées indispensables, pour leur évaluation justement, des émotions convoquées – par le biais des tenues ou des indices physiologiques alors fort sollicités. L'essor que connaît la vie affective au sein des cloîtres et monastères n'a en effet d'égal que celui de sa dimension corporelle. Un processus de revalorisation la conduit même au rang de signe de l'intériorité. La prise en compte des évolutions essentielles dans la réflexion religieuse nous paraît indispensable pour saisir toute la subtilité des jeux mis en

place par Faux Semblant, et surtout après lui. Nous avons pu mesurer toute l'influence que l'idéologie chrétienne exerce sur les appels au contrôle des émotions¹, mais elle joue également un rôle fondamental dans les appels à leur manifestation. L'importance conférée aux indices émotionnels et corporels au cœur des rituels dévotionnels alors en plein développement dicte que nous nous y arrêtions en amorce de notre analyse des manipulations émotionnelles dans l'univers religieux, en réaction au personnage de Faux Semblant.

Nous l'avons dit², la réforme grégorienne s'avérait déjà propice à la propension émotionnelle. Elle soutenait en particulier le développement de la prière intérieure et laissait ainsi une place croissante à l'introspection³. Le renouveau culturel du XII^e siècle renforce cet intérêt pour l'affect, sous l'influence des théories platoniciennes et arabes notamment⁴. Un modèle d'intériorisation, nourri entre autres de la morale de l'intention d'Abélard⁵, se met progressivement en place et ouvre la porte au développement des théories des passions dans la théologie morale des XII^e et XIII^e siècles. Un nouveau paradigme affectif émerge ainsi. Il promeut une définition du sujet humain par ses émotions, en particulier chez Jean de La Rochelle et Thomas d'Aquin, qui marque l'aboutissement de ce mouvement de réflexion⁶. Un bon usage des passions se dégage des pratiques dévotionnelles, liées notamment aux rituels de l'eucharistie et de la pénitence élaborés dans ce contexte au XII^e siècle⁷, mais aussi dans la prédication et dans la mystique du XIII^e siècle⁸. Ce

1 Pour rappel, voir la section consacrée à cette perspective du principe de *garde* : p. 129-147.

2 Pour rappel, voir le panorama historique des émotions au Moyen Âge que nous avons souhaité proposer en introduction : p. 37-48. Nous désirions le compléter ici dans la perspective religieuse qui sera la nôtre dans ce chapitre pour soutenir nos analyses littéraires.

3 P. Nagy, « Au-delà du verbe. L'efficacité de la prière individuelle au Moyen Âge entre âme et corps », dans *La prière en latin, de l'Antiquité au XVI^e siècle. Formes, évolutions, significations*, dir. J.-F. Cottier, Nice, CEPAM, 2007, p. 441-471, ici p. 453.

4 X. Biron-Ouellet, « Affectivité et sens chrétien de l'histoire dans la *Chronica sive Historia duabius civitatibus* d'Otton de Freising », *Memini*, n° 16, 2012, p. 45-62, ici p. 47.

5 P. von Moos, « *Oculca cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge », *Médiévales*, n° 29, 1995, p. 131-140, ici p. 128.

6 A. Boureau, « Un sujet agité. Le statut nouveau des passions de l'âme au XIII^e siècle », dans *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, dir. D. Boquet et P. Nagy, Paris, Beauchesne, 2008, p. 187-200, ici p. 189.

7 D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 261.

8 *Ibid.*, p. 281-301, mais aussi C. Casagrande et S. Vecchio, « Les théories des passions dans la culture médiévale », dans *Le sujet des émotions au Moyen Âge, op. cit.*, p. 107-122, ici p. 115.

bon usage, qui conditionne l'ensemble de l'expérience religieuse, a donc la particularité de mêler appel au contrôle des émotions et incitation à leur manifestation. L'importance accordée à la sphère publique dans divers rituels favorise cette concentration sur les données visibles de l'affectivité religieuse. De manière plus générale, les rapports entre corps et âme, le plus souvent construits au préjudice du premier dans la morale chrétienne, se complexifient⁹. Les dogmes de l'Incarnation et de la Passion contribuent à cette reconsidération, qui aboutit aux environs du XI^e siècle¹⁰. Toujours sous garantie de contrôle bien sûr, le corps s'associe alors au Salut de l'âme, au gré d'une valorisation de la sphère corporelle comme véhicule de communication avec Dieu et même d'intensification du lien spirituel forgé dans l'émotion¹¹. Le corps joue ainsi un rôle croissant dans la spiritualité des XII^e et XIII^e siècles, sous l'influence une fois encore de Thomas d'Aquin, mais aussi de Pierre le Chantre, par exemple, qui en défend le caractère authentificateur¹² : « *Gestus vero corporis est argumentum et probatio mentalis devotionis. Status autem exterioris hominis instruit nos de humilitate et affectu interioris*¹³ ». Sa formule est révélatrice des efforts dédiés à repenser le lien entre *homo interior* et *homo exterior*, dans une volonté double d'encadrer les usages pénitentiels et de contrôler leurs dérives. La valeur accordée au corps est rendue explicite par le doublet *argumentum et probatio* qui atteste le souhait de défense de l'instance corporelle dans la pratique dévotionnelle. Le corps est ainsi envisagé comme un « lieu privilégié de cette efficacité religieuse de l'émotion¹⁴ », dans une dynamique réciproque de grand intérêt. Les symptômes physiques sont perçus comme autant de preuves formelles des émotions, mais peuvent aussi dès lors revêtir leur propre efficacité émotionnelle¹⁵. Nous aurons l'occasion de commenter davantage l'engagement corporel requis dans la pratique religieuse, à

9 C. Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption : Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991, p. 221.

10 D. Boquet, « Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n° 13, 2014, p. 2-10, ici p. 3.

11 *Ibid.*, p. 5.

12 P. Nagy, *op. cit.*, p. 458-459.

13 Pierre le Chantre, *De oratio et speciebus illius*, dans *The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual attributed to Peter the Chanter (d. 1197)*, éd. R. C. Trexler, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1987, p. 208.

14 D. Boquet, *op. cit.*, p. 5.

15 *Ibid.*

la source de nombreuses modifications dans les rituels chrétiens, mais aussi de dérives potentielles, découlant de cette efficacité qui peut lui être attachée en tant que gage d'authenticité. Ces dérives trouvent un écho certain dans les débats qui entourent la question du mensonge, dans l'ouverture qu'ils impliquent justement alors à la sphère corporelle. La rencontre des réflexions corporelles et mensongères nous permet d'interroger la place exacte des jeux des émotions, portés par l'apparence qui en est livrée, dans la théorie du mensonge.

Cette ambivalence de prescriptions, entre retenue et extériorisation, se reflète en effet dans les réflexions portées sur la question du mensonge. Son évaluation, fondée jusqu'alors avant tout sur les critères augustiniens, se voit élargie. Elle intègre des paramètres liés davantage à l'intention qu'à la faute inhérente de la fausseté, mais aussi des composantes non-verbales, tout en étant plus débattue que jamais. Le rôle que cette discussion joue dans la postérité de Faux Semblant nous conduira aussi à l'envisager plus en détails au gré de nos analyses. Tout autant que l'importance prise par les apparences et les rituels, Faux Semblant reflète ces prises de position et les questionnements qui les accompagnent. Il s'inscrit donc en parfait accord avec l'ensemble des problématiques mises en lumière à son époque. C'est ainsi que son personnage évolue dans la littérature qui s'en fait l'écho, davantage qu'en lien strict avec le Frère Mendiant qu'il incarnait, comme un symbole de ce double mouvement de crainte et de dénonciation de l'hypocrisie. Faux Semblant suscite d'autant plus de réactions qu'il révèle le potentiel mensonger de la plus intime des intériorités, celle des émotions, et plus encore des émotions religieuses, intégrées dans un rapport direct à Dieu. La provocation était trop grande pour être omise ou passée sous silence. Les continuateurs de Jean de Meun témoignent ainsi de toute l'actualité d'une réflexion de grand intérêt en regard des problématiques émotionnelles.

À rebours du raisonnement suivi dans cette rapide introduction, nous nous pencherons d'abord sur la problématique du mensonge, telle qu'elle s'actualise par exemple avec le personnage de Fauvel, célèbre comparse de Faux Semblant qu'il rejoint au sein d'une véritable triade trompeuse débutée par Renart. Elle éclaire à la fois la tradition sur laquelle Jean de Meun construit son personnage et l'influence qu'il connaît à sa suite. Surtout, elle permet une prise en compte des dynamiques qui entourent

la notion d'hypocrisie, de ses explorations définitoires à sa dénonciation. En amorce de cette analyse, nous aimerions peser toute l'importance des réflexions portées sur cette topique de l'hypocrisie dans l'univers religieux. Il nous paraissait nécessaire de renverser les *aprioris* de déconsidération absolue qui l'entourent, avant d'en envisager la mise en place dans la littérature narrative. Le roman de *Fauvel* et celui de *Renart le Contrefait* mobilisent de manière originale les préjugés qui pèsent sur le vice d'hypocrisie. Sans aucune prétention d'appréhender dans son ensemble la tradition qui les entoure, les figures animales, comme celle de Fauvel ou celle de Renart, déjà envisagée dans le chapitre consacré à la *garde* des émotions et à toutes ses premières limites et dérives, offrent une vitrine emblématique de ces réflexions. Elles en proposent une mise en lumière sans fard, avec une ironie mordante dans la portée anticléricale que cette littérature se plaît à cultiver.

Nous élargirons ensuite notre réflexion pour observer plus globalement la place des émotions et de leur manipulation dans la pratique religieuse, en écho aux développements de la pratique dévotionnelle. Nous pourrions ainsi mieux problématiser cette ambiguïté qui entoure le jeu émotionnel recommandé et pratiqué dans l'univers religieux, entre répression et incitation, entre condamnation comme *deception* et revendication comme *miseracion*. L'œuvre de Guillaume de Diguleville nous intéressera au premier plan à ce niveau. Elle livre une critique acerbe de l'hypocrisie en regard de l'importance qu'elle accorde aux rituels de dévotion, mais tout en la nuancant. Tout comme chez Gautier de Coinci que nous avons évoqué dans notre réflexion sur la *garde* dans la sphère dévotionnelle, on perçoit la possibilité de renverser la condamnation de la *deception* en éloge de la *miseracion*, autant en amont qu'en aval du *Roman de la Rose* ainsi.

À l'instar de la communauté amoureuse qui porte un regard ambigu sur la manipulation émotionnelle, la sphère religieuse est marquée par ce paradoxe de points de vue *a priori* contraires, qui permet en réalité d'éclairer la perception exacte du jeu des émotions. Le personnage de Jean de Meun y contribue tout autant qu'il le faisait dans l'univers amoureux, mais tout en se fondant, ici encore, sur une tradition bien établie. Celle-ci se voit perpétuée, détournée, voire même retournée sur la base de la topique de l'habit endossé par Faux Semblant, tout en nécessitant plus que jamais d'être entourée de nuances. Les questions de l'habit, de

la confession, de la pénitence ou du pèlerinage actualisent toute la diversité de cette problématique, dans toute la diversité de réponses qu'elle peut présenter. Elles signalent la nécessité de repenser, dans l'univers religieux surinvesti à ce niveau, la corrélation de la dichotomie entre le bien et le mal avec celle du mensonge et de la vérité des émotions.

Nous mènerons cette réflexion en deux temps, d'abord à la recherche du vice du mensonge, de sa mise en scène pleine d'ironie chez les confrères de Faux Semblant, ses héritiers Renart le Contrefait et Fauvel. Nous chercherons ensuite à approcher les injonctions exactes des pratiques dévotionnelles et la place réservée à l'émotion et au corps dans cette optique. Le *Liber Fortunae* ou le roman de Guillaume de Diguleville illustrent ces réflexions dans ces œuvres qui vantent la beauté du chemin vers Dieu. Il peut ainsi démontrer toute l'importance accordée à l'émotion dévotionnelle et à son investissement dans la sphère corporelle, forcément ambigu et complexe à appréhender. Il nous permet surtout de percevoir les nuances dont il se pare, selon ce risque d'hypocrisie mis en lumière par Faux Semblant, mais aussi selon les qualités qui peuvent être reconnues à la manipulation du semblant religieux. Il fait preuve d'une mobilisation rhétorique exemplaire de ce double regard porté sur l'hypocrisie, qui sert de fondement au retournement opéré.

DE LA DECEPCION DES FAUX SEMBLANTS

Le personnage de Faux Semblant s'inscrit à n'en pas douter dans les débats de son temps. Les échos à la querelle autour des Frères Mendiants, qui agite alors l'Université de Paris, participent de cette réflexion à laquelle se prête lui aussi Jean de Meun. Elle dépasse cependant largement la seule sphère de dénonciation de l'activité mendicante, plus encore chez ses avatars comme Renart le Contrefait et Fauvel. La mise en lumière de la fausseté du semblant, amoureux comme religieux, posait la question de l'hypocrisie et du mensonge de Faux Semblant. Il nous semble important de considérer les débats dont il se fait ainsi le relai, *a fortiori* au vu de leur intérêt pour appréhender la question du jeu émotionnel. Nous l'avons souligné, l'évaluation du jeu des émotions et du

mensonge repose bien souvent sur des critères similaires, qui justifient encore l'utilité de mieux concevoir la place accordée au mensonge dans la sphère religieuse en particulier.

DE LA THÉORISATION DU MENSONGE À LA PROBLÉMATIQUE DES APPARENCES

Le rapport à l'hypocrisie se complexifie au fil du Moyen Âge, en particulier dans le champ émotionnel. L'évolution du regard porté sur l'émotion s'accompagne en effet de réflexions importantes autour de sa licéité, et aussi de sa vérité. Nous avons eu l'occasion de le constater, elles se concentrent avant tout dans l'univers religieux¹⁶. Il nous paraissait nécessaire de nous y attarder à nouveau pour saisir toute leur richesse dans la prise en compte du jeu émotionnel, mais surtout pour les rapprocher de celles qui portent sur la problématique du mensonge. Nous pourrions ainsi mettre en exergue le lien qui se tisse entre ces deux sujets de débats et de réflexions incessantes et qui paraît animer la fausseté exacerbée de Faux Semblant et de ses semblables.

Aux environs du XII^e siècle, l'instance affective connaît une réévaluation importante, qui doit beaucoup au développement d'une pratique spirituelle fondée sur l'intériorité. L'objectif n'en est plus l'annihilation ou la répression, mais toujours le contrôle. Il relève plutôt d'une exigence de sincérité, d'autant plus intéressante qu'elle s'associe directement à une orientation vertueuse de l'émotion¹⁷. Cette prise en compte de l'émotion, et de son authenticité impérative, dans la vie dévotionnelle, pose question. Elle implique de considérer la sphère corporelle en tant que garante du vécu émotionnel, avec les difficultés que cela peut entraîner, mais surtout une crainte fondamentale quant à ses limites et à ses dérives. Elle contribue à n'en pas douter aux discussions qui apparaissent autour de la définition du mensonge et de sa classification chez de nombreux théologiens et penseurs scolastiques, soucieux de les adapter aux défis et interrogations de leur temps. Mais le rapprochement entre la problématique émotionnelle et celle du mensonge ne va pas pour autant de soi, surtout quand on considère la conception avant tout

16 Pour rappel encore, voir l'analyse que nous proposons des codes émotionnels médiévaux : p. 129-147.

17 C'est notamment la pensée de Richard de Saint-Victor, ce dont témoignent Damien Boquet et Piroška Nagy : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 137.

langagière du mensonge. Les réflexions portées sur sa dénonciation et sur ses paradigmes témoignent néanmoins peu à peu d'une perception plus large, en lien avec les concepts de simulation et de dissimulation posés au cœur de nos analyses. Bien sûr, l'influence exercée par les théories augustinienne reste encore largement dominante, même si elle a, à diverses reprises déjà, fait l'objet de discussions. Rappelons d'ailleurs que la condamnation ferme du mensonge est une innovation due à saint Augustin. De nombreux Pères de l'Église avant lui s'étaient accordés aux perceptions plus souples de penseurs antiques comme Platon ou Cicéron. Le mensonge était alors admis pour peu qu'il s'avère utile ou animé de bonnes intentions, ce que reconnaissent encore Clément d'Alexandrie ou Jean Chrysostome par exemple¹⁸. C'est en écho à ces justifications que se fonde très vite, même si toujours de manière minoritaire, une tradition alternative à la pensée augustinienne¹⁹. Cette réflexion connaît son apogée au XI^e siècle, dans la reconnaissance qu'elle offre de formes justifiables du mensonge, mais aussi dans celle de pratiques mensongères qui dépassent la sphère verbale en elle-même. C'est à la lueur de ces développements que nous pouvons intégrer le jeu émotionnel dans l'univers du mensonge.

Directement issu de la compréhension divine de la Vérité, le lien entre verbe et mensonge n'est toutefois pas exclusif. Pour citer l'étude éclairante de Carla Casagrande et de Silvana Vecchio consacrée aux péchés de la langue, la parole est « privilégiée entre tous les signes²⁰ », mais n'est donc pas le seul d'entre eux capable d'exprimer le mensonge. Si l'on en revient à l'analyse de saint Augustin qui fait autorité en la matière tout au long du Moyen Âge, on découvre la possibilité d'une double voie d'expression du mensonge : « *Quapropter ille mentitur qui aliud habet in animo et aliud verbis vel quibuslibet significationibus enuntiat*²¹ ». La porte

18 P. Sarr, « Discours sur le mensonge de Platon à saint Augustin : continuité ou rupture », *Dialogues d'histoire ancienne*, n° 36/2, 2010, p. 9-29.

19 M. L. Colish, « Rethinking Lying in the Twelfth Century », dans *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, dir. I. P. Bejczy et R. G. Newhauser, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 155-173, ici p. 161 et B. Ramsey, « Two Traditions on Lying and Deception in the Ancient Church », *The Thomist : A Speculative Quarterly Review*, n° 49/4, 1985, p. 504-533.

20 C. Casagrande et S. Vecchio, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. P. Baillet, Paris, Les éditions du Cerf, 1991, p. 191.

21 Augustin, *De Mendacio*, III, 3, dans *Œuvres de saint Augustin. Les problèmes moraux*, éd. et trad. G. Combes, Paris, Desclée de Drouwer et C^{ie}, 1948 (Mentir c'est avoir une pensée dans l'esprit et, par paroles ou tout autre moyen d'expression, en énoncer une autre).

est donc ouverte à une définition du mensonge qui engloberait la notion de simulation, quelle que soit sa concentration avant tout verbale. La plupart des théologiens refusent cependant cette possibilité, préservant une démarcation nette entre ces deux pratiques²². Albert le Grand, par exemple, renforce l'importance conférée au Verbe qu'il conçoit comme « *immediatius nuntius cordis* » pour affirmer l'impératif de sincérité de l'expression verbale²³. Plus encore, il poursuit dans cette lignée pour garantir la distinction entre paroles et gestes ou actions : « *in opere autem aliud potest esse, quia ad nuntiandum cor non est institutum*²⁴ ». Les gestes ne seraient donc pas soumis au principe de concordance avec le cœur qui fonde la définition de la vérité, en raison même de la préférence donnée au verbe comme voie d'expression. Ce raisonnement apparaît également chez le grand disciple d'Albert le Grand, Thomas d'Aquin, qui insiste à son tour sur la nuance entre la parole, comme voix obligée du cœur, et l'action, qui n'est pas conçue pour exprimer la pensée²⁵. Il fonde néanmoins sur cette base sa définition de la simulation, qu'il inclut directement dans sa réflexion sur le mensonge, dans un rapprochement formel de grand intérêt. Il reprend dans ce sens la définition augustinienne du mensonge pour souligner la place à laisser à sa dimension non-verbale : « *Ad secundum dicendum quod, sicut Augustinus dicit, in 2 de Doctr. Christ. [cap. 3], voces praecipuum locum tenent inter alia signa. Et ideo cum dicitur quod mendacium est "falsa vocis significatio", nomine "vocis" intelligitur omne signum. Unde ille qui aliquod falsuum nutibus significare intenderet, non esset a mendacio immunis*²⁶ ». En incluant, dans sa conception de la *vox*, tous

22 I. Rosier, « Les développements médiévaux de la théorie augustinienne du mensonge », *Hermès*, n° 15, 1995, p. 91-103, ici p. 94.

23 Albert le Grand, *Commentant in Sententiarum Libros quatuor*, III, d. 38, q. 1, dans *Opera omnia*, éd. P. Jammy, Lyon, C. Prost, 1651, t. 15, p. 399.

24 *Ibid.*

25 « In opera potest simulari factum quod non est ; ergo et sermone potest simulari quod non est – dicendum quod non sequitur. Et ratio est, quia factum non est institutum ad significationem mentis conceptum, sermo autem ad hoc institutus est ut sit nuntius mentis et interpretis ». Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Pars II, inquisition III (4:581B), cité par D. G. Denery II, « Biblical Liars and Thirteenth-Century Theologians », dans *The Seven Deadly Sins : From Individuals to Communities*, dir. R. Newhauser, Leiden/Boston, Brill, 2007, p. 111-128, ici p. 122.

26 Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Paris/Tournai/Rome, Desclée de Drouwer et C^{ie}, 1949, q. 110, a. 1, s. 2 (Comme le dit S. Augustin, les mots, les paroles, tiennent la première place parmi les signes ou symboles. Dès lors, quand on définit le mensonge : un mot, une parole, qui signifie quelque chose de faux, on entend aussi bien tous les

les signes, il réfute la séparation nette toujours maintenue entre voix et gestes ou actions. La formule presque prudente, *non esset a mendacio immunis*, à laquelle Thomas d'Aquin recourt pour conclure ce passage, suggère sa volonté d'en repenser les contours. Surtout, il introduit ce faisant un autre critère d'évaluation auquel renvoient de plus en plus souvent les théologiens dans leur approche du mensonge : celui de l'intention. Ce principe devenant essentiel dans l'appropriation d'une logique déceptive joue bien sûr un rôle fondamental dans notre analyse des jeux émotionnels, en particulier chez les personnages de Faux Semblant ou de Fauvel, mais aussi plus largement dans la dynamique religieuse abordée ici. En-dehors de ses paramètres intentionnels, la définition du mensonge selon Thomas d'Aquin tend vers un élargissement des signes à inclure dans sa perception. Certes, la frontière subsiste entre mensonge et simulation, l'introduction de la question qu'il dédie à ces notions en témoigne d'emblée : « *Et primo, de mendacio; secundo, de simulatione sive de hypocrisi*²⁷ ». Mais cela ne l'empêche pas de souhaiter revoir la nature exacte de cette distinction et surtout d'insister sur les liens qui se tissent entre pratiques mensongères et simulatrices :

*ad virtutem veritatis pertinet ut aliquis talem se exhibeat exterius per signa exteriora qualis est. Signa autem exteriora non solum sunt verba, sed etiam facta. Sicut ergo veritati opponitur quod aliquis per verba exteriora aliud significet quam quod habet apud se, quod ad mendacium pertinet; ita etiam opponitur veritati quod aliquis per aliqua signa factorum vel rerum aliquid de se significet contrarium ejus quod in eo est, quod proprie simulatio dicitur. Unde simulatio proprie est mendacium quoddam in exteriorum signis factorum consistens*²⁸.

Jouant sur cette double voie de spécification bien soulignée par la conjonction symétrique *non solum... sed etiam*, Thomas d'Aquin oppose de la même manière à la vérité mensonge et simulation pour mieux les rapprocher. La valeur ainsi attribuée aux *facta* au même titre qu'aux

autres signes ou symboles. Celui donc qui, par des gestes, aurait l'intention d'exprimer quelque chose de faux, mériterait le qualificatif de menteur).

27 *Ibid.*, q. 110.

28 *Ibid.*, q. 111, a. 1 (La vertu de vérité fait que l'on se montre au-dehors tel qu'on est au-dedans, ce qui a lieu non seulement par des paroles, mais encore par des actes. Donc, s'il est contraire à la vérité de parler contre sa pensée, ce qui constitue le mensonge : il l'est aussi d'agir de manière à se faire passer pour autre que l'on est, ce qui constitue la simulation, qui est ainsi, à proprement parler, un mensonge en action).

verba est renforcée par la dynamique vertueuse qui les régit ici. Plutôt que comme une vertu abstraite, Thomas comprend la vérité selon cet idéal d'harmonie entre intérieur et extérieur hérité de la tradition aristotélicienne qui influence de manière générale sa représentation du mensonge²⁹. Le rapprochement de cet idéal de concordance avec la notion de vérité comporte d'ailleurs un intérêt certain. Il oriente la réflexion vers la question de l'expression émotionnelle, posée au cœur de la frontière entre intérieur et extérieur. Mais c'est aussi dans ce cadre que Thomas d'Aquin peut assimiler la *simulatio* au *mendacium*. Comme le défend Irène Rosier : « En considérant cette fois-ci la vérité principalement comme "représentation" du réel, Thomas peut rapprocher le mensonge et la simulation, déviation par rapport à ce qui est, dans les mots ou dans les faits³⁰ ». Cette définition de la *simulatio* comme sous-catégorie du mensonge liée aux signes extérieurs répond à n'en pas douter aux mouvements de réflexion concernant les attitudes trompeuses, eux-mêmes sûrement influés par cette intégration de la simulation au rang des formes de mensonge. On observe ainsi une concentration importante sur les pratiques hypocrites qui dépassent le seul cadre verbal du mensonge, décrié depuis Augustin au risque de passer sous silence d'autres formes de tromperie. Le paradoxe de Faux Semblant, qui personnifie l'hypocrisie sans proférer de mensonge quant à son identité dans sa présentation au dieu Amour³¹, constitue probablement l'un des cas limites

29 Cette mise en parallèle des dynamiques mensongères et simulatrices doit en effet beaucoup à la propre définition de la vérité qui s'instaure dès la seconde moitié du XII^e siècle. Apparaît alors une nuance entre deux formes de vérités, soutenue notamment par Simon de Tournai ou Raoul Ardent. Ils proposent de distinguer la vérité aristotélicienne, déterminée par une correspondance entre ce qui est dit et ce qui est, de la vérité fondée sur le jugement christique et établie sur l'adéquation entre ce qui est dit et ce qui est pensé. Thomas d'Aquin favorise surtout cette seconde forme de vérité dite théologique, ou morale, au détriment d'une vérité logicienne pure. Ce qui l'intéresse concerne davantage le champ des croyances que celui des faits en eux-mêmes (voir C. Marmo, « La définition du mensonge au Moyen Âge et dans le débat contemporain », dans *La vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*, dir. J.-P. Genet, Paris, Publications de la Sorbonne / École française de Rome, 2016, p. 81-94, ici p. 84-87), en lien direct une fois encore avec la problématique de l'intention qui anime donc de la même manière la définition de la vérité et du mensonge.

30 I. Rosier, *op. cit.*, p. 95.

31 Il acceptait en effet de manière explicite de donner cette présentation. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 11 011, cité p. 260.

qui participent du souci de repenser la définition et la dénonciation du mensonge à cette époque.

Le critère de l'intention constitue le second objet d'évolution essentielle de la notion de mensonge, d'autant plus marquant qu'il touche aussi à nos analyses des jeux émotionnels. Tout comme l'émotion, le mensonge se condamne en regard des objectifs qui le déterminent. Saint Augustin met déjà l'accent sur la question de l'intention dans sa définition du mensonge : « *Mendacium est quippe falsa significatio cum voluntate fallendi*³² ». Mais son importance croît au fil du Moyen Âge, au gré des débats portés sur la question du mensonge et de sa légitimité. De nombreux facteurs favorisent cette réflexion. On compte notamment l'influence des traditions rhétoriques anti-sophistiques représentées par exemple par Quintilien. Il défend l'usage rhétorique du mensonge, louable s'il s'avère être gouverné par un souci de protection des sensibilités³³. Toute une tradition fleurit autour de cette justification du mensonge bien intentionné. Elle se couple à la réflexion portée sur la dissimulation, sur la vérité tue plutôt qu'altérée, qui nous est également d'un grand intérêt. Bien qu'Augustin rejette en bloc toutes formes d'altérations du rapport de transparence du Verbe, certains épisodes bibliques qui mettent en scène le mensonge lui posent difficulté. C'est le cas de celui d'Abraham, qui sert de base à l'introduction de nuances dans la condamnation d'Augustin. Celles-ci s'avèrent indispensables pour soutenir son argument de l'impossibilité du mensonge par Dieu et donc dans la Bible. Saint Augustin recourt pour ce faire à une distinction entre mensonge et dissimulation : « *Aliquid ergo veri tacuit, non falsi aliquid dixit... Non est ergo mendacium, cum silendo absconditur verum, sed cum loquendo promitur falsum*³⁴ ». Thomas d'Aquin reprend cette distinction, qu'il pousse encore un peu plus loin en valorisant une forme prudente de dissimulation³⁵, en parallèle de ses réflexions sur la simulation. Il rapproche d'ailleurs à cette occasion dissimulation et simulation comme deux facettes d'une même pratique au degré de licéité débattu :

32 Augustin, *Contra Mendacium*, XII, 26, dans *op. cit.* (Mentir, en effet, c'est exprimer le faux avec l'intention de tromper).

33 M. L. Colish, *op. cit.*, p. 161-162.

34 Augustin, *Contra Mendacium*, X, 23, dans *op. cit.* (Il a donc tu une partie de la vérité, il n'a rien dit de faux... Mentir ce n'est donc pas cacher le vrai en se taisant ; c'est exprimer le faux en parlant).

35 Voir le raisonnement proposé à ce niveau par Dallas G. Denery II : D. G. Denery II, *op. cit.*, p. 120-121.

Ad quartum dicendum quod sicut aliquis verbo mentitur quando significat quod non est, non autem quando tacet quod est, quod aliquando licet; ita etiam simulatio est quando aliquis per exteriora signa factorum vel rerum significat aliquid quod non est, non autem si aliquis praetermittat significare quod est. Unde aliquis potest peccatum suum occultare absque simulatione. Et secundum hoc intelligendum est quod Hieronymus dicit ibidem, quod « secundum remedium post naufragium est peccatum abscondere », ne scilicet exinde aliis scandalum generetur³⁶.

Dans sa volonté de mettre en parallèle mensonge et simulation, il oppose de la même manière le silence laissé sur un sujet préférablement tu et la dissimulation. Tout autant que l'ouverture qu'il offre à la simulation dans sa définition du mensonge, cette légitimation de la dissimulation éclaire sans doute nombre de réflexions proposées à son époque autour des pratiques trompeuses. Elle démontre surtout le mouvement général d'acceptation possible du mensonge. N'étant plus obligatoirement condamné, le mensonge peut même devenir un outil, de succès ou de renommée, par exemple dans le *Roman de Renart le Contrefait* ou le *Roman de Fauvel* que nous voudrions à présenter aborder³⁷.

Ces quelques éléments de contexte posés, nous aimerions en effet observer comment ces définitions nouvelles et justifications nuancées de la tromperie sont intégrées aux jeux émotionnels mis en scène dans quelques œuvres révélatrices de l'influence exercée par Faux Semblant ou du contexte dans lequel il s'était inscrit. Même s'il peut de prime abord paraître distant, le lien que nous souhaitions tisser pour introduire ce chapitre consacré aux dynamiques religieuses est évident. Il le devient à coup sûr une fois éclairée l'importance du rapport à la vérité, du paramètre intentionnel ou de la sphère corporelle intégrée dans l'un et l'autre univers qui nous occupe, mensonger et émotionnel. Au cœur de la problématique entre intérieur et extérieur que pose le mensonge se dessine en effet celle de l'apparence livrée de l'intériorité et de la plus

36 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 111, a. 1, s. 4 (On ment quand on dit ce qui n'est pas, mais non quand on tait ce qui est, ce qui n'est pas toujours défendu; de même, on simule, quand on se montre tel que l'on n'est pas, mais non quand on ne se montre pas tel que l'on est. Ce n'est donc pas toujours simuler que de cacher ce qu'on a fait de mal. C'est ainsi qu'il faut entendre cette parole de S. Jérôme : « le second remède après le naufrage, c'est de cacher son péché », pour éviter le scandale).

37 Mais aussi de Renart déjà, comme nous l'avons vu et comme le soutient Mireille Vincent-Cassy : M. Vincent-Cassy, « Recherches sur le mensonge au Moyen Âge », dans *Études sur la sensibilité. Actes du 102^e Congrès national des sociétés savantes Limoges 1977*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, t. 2, p. 165-173, ici p. 170-172.

intime des intériorités, celle des émotions. C'est d'ailleurs sûrement dans cette perspective que se fonde la réflexion religieuse sur la question du mensonge, hantée par la peur d'une rupture entre cette intériorité supposée animée par Dieu et l'extériorité qui en est offerte, à la fois crainte et recommandée. Toutes les théories échafaudées autour du mensonge ne semblent s'inscrire que dans une volonté de mieux circonscrire et condamner la véritable tromperie, celle qui ne peut se justifier ni selon la forme qu'elle prend ni selon l'intention qui l'habite. Fauvel et Renart le Contrefait offrent de parfaits exemples des jeux qui peuvent apparaître à ce niveau. Nous aimerions confronter à leur mise en scène littéraire les constats dressés au fil de ce panorama historique du concept de mensonge. Il nous semblait indispensable pour comprendre les enjeux du jeu des émotions et de sa dénonciation potentielle. Mais nous voudrions surtout peser l'influence de la tradition religieuse construite autour du danger de l'hypocrisie dans les œuvres narratives. La dénonciation du vice d'hypocrisie y connaît une tendance croissante, plus encore après le *Roman de la Rose* peut-être. Nous souhaiterions approcher la richesse de cette tradition littéraire qui mobilise de manière originale, selon les visées autoriales ou les publics visés, la topique de l'hypocrisie et son investissement émotionnel évident à l'issue de ce parcours.

Les personnages de Fauvel et de Renart le Contrefait témoignent en effet du succès de la critique de l'hypocrisie monastique, que Faux Semblant porte dans le *Roman de la Rose*. Eux aussi se caractérisent par leur instabilité et par leur portée parodique dans une lignée religieuse. Surtout, ils illustrent à leur tour le paradoxe présenté comme inhérent au genre Faux Semblant, celui de l'hypocrite sincère³⁸, symbole de leur ambivalence. Ils personnifient ainsi le souci de dénonciation de la fausseté des apparences, même, ou justement surtout, de celles qui sont supposées les plus fiables. C'est en ceci qu'ils attestent le mieux la crainte obsédante de tromperie que comporte le rituel religieux, qu'il s'agisse de celui de l'habit ou de celui de la confession par exemple.

38 P.-F. Dembowski, « Le Faux Semblant et la problématique des masques et des déguisements », dans *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. M.-L. Ollier, Paris/ Montréal, Vrin / Presses Universitaires de Montréal, 1988, p. 43-53, ici p. 49.

AU CŒUR DU RÉSEAU FAUX SEMBLANT : L'ART DE RENART

Nous avons déjà présenté tout l'intérêt du corpus renardien pour repenser l'association entre ruse et jeu émotionnel³⁹, mais aussi les frontières des enjeux de *garde* dans l'univers dévotionnel⁴⁰. Mais il s'avère pertinent également comme confrère de Faux Semblant, surtout dans la dynamique religieuse qu'ils induisent tous deux. Comme le rappelle G. Ward Fenley, Renart est le père littéraire de Faux Semblant⁴¹, l'initiateur de cette riche lignée. Leur rapprochement s'illustre en particulier dans leur déguisement commun de moine, ainsi que dans leur contribution à la popularité de la sentence « l'habit ne fait pas le moine ». Renart et Faux Semblant offrent deux parfaits sujets de réflexion quant à la fiabilité de la dévotion religieuse, par la problématique de l'habit, mais aussi par celle de la confession, nous avons eu l'occasion de l'observer⁴². La place de Renart dans l'univers de l'hypocrisie religieuse s'avère d'autant plus influente qu'elle permet de dépasser la seule association aux Frères Mendiants, dans sa dénonciation générale de l'hypocrisie religieuse, mais aussi la sphère religieuse elle-même⁴³. Ce faisant, il intègre la duperie dévotionnelle au rang des pratiques trompeuses plus générales. L'inscription de la *papelardie* dans l'univers renardien comporte le grand intérêt de mêler le vice d'hypocrisie à tous les autres aussi incarnés par le goupil⁴⁴.

Le pacte qu'implique l'habit religieux continue à être mis en question dans la tradition renardienne, renouvelée dans le sillage de Faux Semblant. Le roman plus tardif de *Renart le Contrefait* le mobilise de manière intéressante. G. Ward Fenley note d'ailleurs la volonté de l'auteur, dans cette version ultérieure des aventures de Renart, de se

39 Pour rappel, voir l'analyse que nous y dédions en guise de préambule : p. 64-70.

40 Pour rappel, voir l'analyse que nous y dédions dans notre chapitre sur la *garde* : p. 129-147.

41 G. W. Fenley, « Faus-Semblant, Fauvel, and Renart le Contrefait : A study in Kinship », *The Romanic Review*, n° XXIII, 1932, p. 323-331, ici p. 323.

42 Pour rappel encore, voir l'analyse que nous dédions au *Roman de Renart* dans le chapitre sur la *garde* : p. 133-137.

43 A. Strubel, « De Faux-Semblant à Fauvel : la limite de la personnification », dans *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, dir. M. Demaules, Paris, Garnier, 2014, p. 109-128.

44 Avec le succès que l'on a pu constater sous la plume de Jean de Meun qui reprend cette association pour définir son personnage de Faux Semblant. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 527-11 528, cité p. 254.

rapprocher davantage de Faux Semblant que de Renart lui-même⁴⁵. Dans ce sens, il reprend à son compte le motif de la variabilité et plus encore de la non-fiabilité des apparences, dans un jeu de référence explicite avec Faux Semblant :

Pour Renard qui gelines tue,
 Qui a la rousse peau vestue,
 Qui a grand queue et quatre piés,
 N'est pas ce livre commenciez,
 Mais pour celui qui a deux mains,
 Dont il sont en cest ciecle mains,
 Qui ont la chappe faulx samblant,
 Qui va les coeurs des gens emblant.
 N'est nulz homs tant saiges sceüs
 Qui monlt bien n'y fut decheüs,
 Tant fu de la laine certains ;
 De larrechin fut ly estains,
 Gouté de barat et de guille⁴⁶.

L'habit servirait ainsi d'outil de distanciation avec le trop animalisé Renart pour mieux souligner la tromperie si vicieuse de la *chappe* de Faux Semblant. De la peau, bien plus naturelle, on passe à l'habit, qui s'assimile d'ailleurs sous ce terme, révélateur de son pouvoir de couverture, à une enveloppe⁴⁷. L'animalité, pourtant porteuse dans cette dynamique trompeuse avec la couleur rousse encore rappelée ici, s'oppose à une figure plus humanisée, mais surtout plus périlleuse. La narration souligne combien sont nombreux ces hypocrites, mais aussi combien ils sont dangereux. Elle met longuement en exergue la difficulté d'éviter les écueils dressés par ces trompeurs, quelque *saige* que l'on soit. On trouve ainsi une nouvelle allusion à la propre démonstration du danger de l'hypocrisie par Faux Semblant. Lui aussi concluait sur la subtilité de ceux qui parviennent à identifier son « barat » en soulignant le danger

45 G. W. Fenley, *op. cit.*, p. 328.

46 *Le Roman de Renart le Contrefait*, éd. G. Raynaud et H. Lemaître, Genève, Slaktine Reprints, 1975, branche I, v. 455-467, p. 6.

47 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 9 décembre 2019. Ce passage de la peau à l'habit est révélateur d'une dé-naturalisation de la tromperie, mais aussi de la dénonciation de sa portée sociale, et religieuse, par ce lien tissé avec l'habit. Pour développer la réflexion à ce niveau, nous renvoyons aux analyses majeures de Peggy McCracken : P. McCracken, *In the Skin of a Beast : Sovereignty and Animality in Medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.

pour ceux qui n'y arriveraient pas⁴⁸. La métaphore vestimentaire déployée suggérerait presque que ce danger soit tissé à même la laine, dans une intrication totale de l'image de l'habit et de la ruse. C'est bien sûr en référence à l'habit de Faux Semblant que se construit cette dénonciation des périls de l'habit dissimulateur. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cet habit est dit tromper les cœurs. La rime entre Faux Semblant et cette manipulation des cœurs tend à spécifier la ruse orchestrée et ainsi peut-être à la rendre plus condamnable. Surtout, la concentration émotionnelle met en lumière la problématique qu'incarne la rupture entre intériorité et extériorité, entre cœur et apparence, ou habit en particulier. Les allusions au *Roman de la Rose* se mêlent ensuite à cet art prêté à Renart dans le roman éponyme, dans un véritable condensé des personnifications de la tromperie :

Pignalion qui de taillier
 Estoit maistres et de pourtraire,
 Ne saroit pas tel robe faire ;
 Peroclitès, Virçès, Zeuxis
 Ains y seroient trop pensis,
 Ainçois que compassé l'eüssent
 Ne que pourtraire le sceüssent,
 Filer, ourdir, taillier ne traire
 La robe que Renard sceut faire,
 Qu'eüst vestue quant a court vint.
 Selon son art il se maintint,
 De samblant, de parole et d'œuvre
 Son sens demonstre et son sens coeuvre ;
 Comme coys et joyeux se tint,
 Avecques les meilleurs se tint⁴⁹

La comparaison à l'art de Pygmalion ne peut qu'évoquer le long épisode que lui dédie Jean de Meun⁵⁰. La contrefaçon de Renart s'avère ainsi supérieure encore à la mythique statue incarnée du sculpteur. Le quadruplet *filer, ourdir, taillier ne traire* contribue à la mise en valeur des qualités de Renart à ce niveau. Ce faisant, son pouvoir trompeur semble même défier les lois humaines outrepassées par Pygmalion. La mention de la

48 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 173-11 182, cité p. 245.

49 *Le Roman de Renart le Contrefait*, *op. cit.*, branche I, v. 480-494, p. 6.

50 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 20 815-21 218.

robe fait également écho à la propre robe que Faux Semblant endosse dans son pseudo-pèlerinage destiné à tromper et à tuer Malebouche⁵¹. Les intentions de Renart à son arrivée à la cour sont, par ce parallèle, d'emblée connotées. À ce réseau référentiel du *Roman de la Rose* se greffe donc celui de l'art renardien, directement associé d'ailleurs, dans le *Roman de la Rose*, à la *pappelardie*⁵². Cet art n'implique rien de religieux ici, mais l'allusion suffit pour rappeler cette dimension centrale dans la mise en lumière, et la dénonciation sous-entendue, de la ruse de Renart. Son art n'est cependant pas qualifié de rusé dans ce contexte : au contraire, il joue davantage du maintien de soi, de cette qualité essentielle de tempérance dont nous avons déjà pu souligner l'importance, *a fortiori* sur la scène sociale sur laquelle Renart entre ici⁵³. Les verbes *se maintenir*, *se tenir*, mais aussi *couvrir* s'inscrivent tous dans cette optique. La manipulation émotionnelle à laquelle il se soumet dans ce cadre répond en outre à la même logique d'*avenance*, puisque c'est la joie bienséante attendue en public qu'il manifeste. Et si seul le loup Ysengrin n'est pas dupe⁵⁴, l'auditoire ne peut ignorer les frasques passées du goupil et ainsi envisager son attitude comme tout à fait innocente. Une fois encore, la seule mention de l'*art* de Renart pourrait suffire à révéler la dynamique trompeuse que sous-entend forcément cette démonstration de retenue. La précision introduite quant aux sphères d'application de ce maintien de soi joue peut-être aussi le rôle d'indice à ce niveau. Renart l'étend de son apparence à ses actions en passant par sa parole, soit à l'ensemble des manifestations envisagées par Thomas d'Aquin dans sa définition élargie du mensonge⁵⁵. On pourrait y voir le signe de la diffusion de cette réorientation, formalisée par Thomas d'Aquin, du péché de mensonge. Il finit par inclure même l'idéal de retenue ainsi détourné par Renart, dans une mise en lumière, qui bénéficie sans doute de celle de Faux Semblant, des dérives potentielles de l'appel à la maîtrise de soi. La condamnation resterait bien sûr tout à fait implicite, mais le jeu

51 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 086-12 104, cité p. 274.

52 Pour rappel : *ibid.*, v. 11 527-11 528, cité p. 254.

53 Pour rappel, voir nos analyses au sujet du principe phare de l'émotionologie médiévale de la *garde* : p. 147-160.

54 Il se récrie en effet de la valorisation des sages manières de Renart, accusant même ses défenseurs de mensonge : *Le Roman de Renart le Contrefait*, *op. cit.*, branche I, v. 513-526, p. 6.

55 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 110, a. 1, s. 2, cité p. 441.

d'échos est intéressant dans un roman qui met en scène, à une époque marquée par une ample réflexion autour de l'hypocrisie, l'un de ses plus fameux avatars. Ce qui ressort sans aucun doute de cet épisode est le succès remporté par Renart, qui parvient ainsi à s'attirer l'amitié de ses ennemis : « Par ce fist de ses ennemis / les pluseurs devenir amis⁵⁶ ». La rime *ennemis-amis* est révélatrice du renversement opéré sur cette base, et donc de l'efficacité du maintien *coye et joyeux* de Renart. Le narrateur se fait simplement le porte-voix d'une conception largement partagée de valorisation de la retenue. Mais l'association introduite avec la ruse proverbiale de Renart peut contribuer à la mise en question de cette pratique sociale toujours dépeinte comme indispensable, mais non moins problématique. La tendance était la même dans le *Roman de la Rose*, qui jouait des limites des appels au secret amoureux surtout. Mais nous aurons l'occasion de revenir aux dérives possibles de l'idéal de *garde* et de *bel semblant* dans l'univers social qui l'édicte⁵⁷. La relation établie entre le souci de bienséance, rusé ou non, et l'habit de Renart au moment de son arrivée à la cour témoigne de l'importance accordée aux apparences, autant dans l'univers social que dans celui du cloître d'ailleurs. Elle fait écho aux réflexions vastes et nombreuses portées autour de la correspondance entre intérieur et extérieur, mais aussi de l'idéal de visibilité qui traverse le Moyen Âge⁵⁸. Ainsi, s'il convient que les apparences soient justes, accordées aux réalités intérieures, il convient également que ces réalités soient manifestées. Fanny Oudin résume à merveille cette double exigence dans l'article qu'elle consacre, de manière significative, à l'habit :

L'honorabilité est ainsi sous-tendue par une exigence de visibilité : il est nécessaire de faire semblant en accord avec ses qualités intérieures, de ne pas dissimuler la vertu, mais d'adopter une apparence en accord avec son être. Ainsi, être honorable pour le Moyen Âge consiste à paraître ce que l'on est... mais aussi, par un renversement, à être ce que l'on paraît, une fois que l'on a endossé une apparence⁵⁹.

56 *Le Roman de Renart le Contrefait*, op. cit., branche I, v. 513-514, p. 6.

57 Cela fera l'objet de nos réflexions du chapitre suivant centré sur l'œuvre de Christine de Pizan.

58 Au-delà des réflexions que nous avons déjà proposées à ce niveau dans notre chapitre sur la *garde*, nous aurons l'occasion de revenir à la problématique de l'habit dans cette perspective de correspondance animée par ses enjeux sociaux dans le chapitre suivant. Nous préférons nous consacrer ici à l'optique religieuse de cette réflexion, véhiculée par Faux Semblant déjà et portée avec éclat aussi par Renart et Fauvel.

59 F. Oudin, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires au Moyen Âge », *Questes*, n° 25, 2013, p. 1-21, ici p. 13.

Elle atteste une valorisation certaine du *faire semblant* dont Thomas d'Aquin met pourtant en lumière le caractère trompeur⁶⁰. Quelque paradoxal que cela puisse paraître, ces deux points de vue ne semblent pas entrer en opposition, au contraire. Comme Fanny Oudin le précise, cette simulation se doit d'être construite selon l'idéal de correspondance entre intérieur et extérieur, discuté, mais aussi problématisé par Peter von Moos⁶¹, puis renforcé dans cette analyse du proverbe « L'habit fait le moine ». Mais, outre ce critère de fiabilité des apparences, s'ajoute celui de leur contrôle une fois encore, comme base de la discipline même de l'âme :

Cet idéal rejoint la maîtrise du corps prônée par les religieux. Il s'agit, dans les deux cas, de se préserver de la corruption de l'âme par le corps par un *stoïcisme des apparences* qui « discipline[rait] les mouvements de l'âme vers le corps et ceux du corps vers l'âme, au moyen de la volonté⁶². »

Citant Gil Bartholeyns⁶³, Fanny Oudin souligne le rôle de la retenue des apparences, de l'habit en particulier, dans un mouvement de discipline commun aux religieux et aux laïcs. Ainsi, la mise en relation de l'art de Renart sur la scène sociale et de son association, intégrée dans le *Roman de Renart*, avec la *pappelardie* s'éclaire dans un contexte plus général de mise en parallèle des recommandations de discipline du corps et de ses dérives possibles, toutes sphères confondues. Dans une belle démonstration de la complexification des liens entre corps et âme, la maîtrise corporelle devient ainsi agente de celle de l'âme. Cela renforce bien sûr l'importance accordée aux apparences et rend plus indispensable encore l'évaluation de celles qui sont livrées. La remise en question de l'adage « L'habit fait le moine » par Faux Semblant participe de cette problématisation. Les stratégies de Renart le Contrefait s'inscrivent dans la même dynamique, ne serait-ce que par les références qui sont proposées à Faux Semblant. Sa retenue est en effet louée à l'issue d'un long exposé des dangers de son hypocrisie, centrée sur sa *chappe*, source de confusion. Le jeu introduit autour de la fiabilité de l'habit, du rapport de transparence prescrit

60 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 110, a. 1, s. 2, cité p. 441.

61 Pour rappel : P. von Moos, *op. cit.*, cité p. 434.

62 F. Oudin, *op. cit.*, p. 18.

63 G. Bartholeyns, « L'enjeu du vêtement au Moyen Âge : De l'anthropologie ordinaire à la raison sociale (XIII^e-XIV^e siècles) », dans *Le corps et sa parure*, Florence, Sismel, 2007, p. 219-258, ici p. 226.

et rompu par ces deux personnages est donc explicite dans la mise en lumière éclatante de leur ruse. C'est d'ailleurs autour de ce potentiel de variabilité des apparences que se concentre le rapprochement qu'effectue G. Ward Fenley entre ces deux figures⁶⁴. La reprise du motif de l'habit dans *Renart le Contrefait* et son association à la retenue dont témoigne Renart permettent de problématiser l'idéal de contrôle qui sert de base aux jeux émotionnels. Répétée à l'envi, cette recommandation comporte en effet des dérives, que Renart le Contrefait semble révéler en mêlant maîtrise de soi et usage de sa robe. Il participe de la réflexion menée autour de la symbolique de l'habit dans l'ambiguïté qu'elle présente entre la rhétorique de l'honneur et celle de la couverture. En rapprochant la robe de Renart de la *chappe* de Faux Semblant, le roman de *Renart le Contrefait* démontre aussi l'investissement essentiel de cette problématique sur le pan religieux, plus symbolique encore que celui qui relève de la sphère sociale. Faux Semblant comme Renart l'ont mis en lumière : l'habit qui devrait le mieux remplir cette condition de correspondance entre intérieur et extérieur est celui qui est supposé manifester la dévotion. Le cheval Fauvel offre un exemple plus révélateur encore de cette réflexion sur la fausseté de l'habit et des apparences dans leur ensemble. Il pose la question de la vérité du voile dans la signification même de son nom – selon un autre rapprochement éclairant avec Faux Semblant – qui devrait traduire l'intérieur à l'extérieur.

AU CŒUR DU RÉSEAU FAUX SEMBLANT : LE FAUX VOILE DE FAUVEL

Tout aussi révélateur de cette logique trompeuse revendiquée, et assumée notamment par le prisme de l'habit, est le cheval Fauvel, héros d'un roman du XIV^e siècle en grande partie attribué à Gervais du Bus. À l'image de celle de Faux Semblant, l'hypocrisie de Fauvel est inscrite dans son nom même. Il témoigne de la stigmatisation immédiate de la fausseté de Fauvel, qui porte phonétiquement déjà l'idée du faux. Surinvesti, le nom de Fauvel est en effet à la fois décomposé comme un *faux voile* et donné comme un acronyme de vices. C'est dans une volonté de dévoilement de sa « malice⁶⁵ », similaire d'ailleurs à celle qui anime Jean de Meun avec Faux Semblant, que s'inscrit sa présentation :

64 G. W. Fenley, *op. cit.*, p. 328.

65 *Le Roman de Fauvel*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2012, v. 228.

Or est il temps que le mistere
 De Fauvel plus a plein apere
 Pour savoir l'exposicion
 De lui et la descripcion.
 Fauvel est beste appropriee
 Par similitude ordenee
 A senefier chose vaine,
 Barat et fausette mundaine.
 Aussi par ethimologie
 Pues savoir ce qu'il senefie :
 FAUVEL est de FAUX et de VEL
 Compost, car il a son revel
 Assis sus fausette voilee
 Et sus tricherie mielee⁶⁶.

En le qualifiant de *mistere*, le narrateur joue sûrement de l'ironie qui teinte l'ensemble de son récit, mais surtout ce dévoilement de l'hypocrisie que Fauvel personnifie. La dimension *appropriee* de sa signification renforce à n'en pas douter cette coloration humoristique qui empreint ainsi le caractère faux, mais donc juste, du cheval Fauvel. Plus qu'à l'*exposicion* de son personnage, c'est donc à celle du fonctionnement du monde dans son ensemble que le narrateur semble se livrer. Fauvel offre en effet également une métaphore de la Vaine Gloire, placée à ses côtés aux commandes de cet univers animé par la nécessité et le goût de le *torcher*. L'association entre l'hypocrisie et la vanité est explicite dans cette présentation qui caractérise directement la fausseté de *mundaine* et rapproche la *chose vaine* et le *barat*. Les limites des exigences croisées de concordance entre intérieur et extérieur et de contrôle indispensable à la discipline de l'âme autant qu'à celle de la scène sociale sont également évoquées par l'allusion à la *similitude ordonnee*. Il est à la fois question de l'impératif de transparence et de celui d'ordre, mais de manière tout à fait détournée, puisque cette similitude ordonnée ne reflète que la tromperie de Fauvel. Nous retrouvons ainsi le paradoxe de Faux Semblant, dont le rapport de transparence est assumé, mais tronqué par l'affirmation forcément ambiguë de sa nature trompeuse⁶⁷. *Le Roman de Fauvel* poursuit ainsi les explorations de Jean de Meun autour du défi de la représentation

⁶⁶ *Ibid.*, v. 229-242.

⁶⁷ Incarnée notamment par le vers : « C'est voirs, mes je sui ypocrites ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 236.

allégorique de l'hypocrisie. Armand Strubel insiste sur ce critère du rapprochement entre Faux Semblant et Fauvel :

De Rutebeuf aux auteurs de *Fauvel*, l'hypocrisie, érigée en vice privilégié, propose aux écrivains le défi de sa représentation sous le masque la personnification, qui semble reposer sur le paradoxe permanent ou l'*adynaton* : comment donner une apparence à ce déguisement systématique du vrai sous le faux, alors que le procédé de personnification s'appuie en théorie sur le principe de la convenance⁶⁸ ?

Dès leur nom même, Fauvel comme Faux Semblant cherchent à éclater le rapport de concordance entre signifiant et signifié, d'autant plus fondamental qu'ils s'inscrivent dans une réflexion sur le discours allégorique lui-même. Leur intégration dans le schéma allégorique ne peut que reposer sur ce paradoxe, puisqu'il vise un geste de dévoilement de l'hypocrisie, dans la construction d'apparences véridiques qu'il suppose, inconciliable avec l'hypocrisie indépassable de Faux Semblant ou de Fauvel. La fausseté du voile de Fauvel fait sens dans ce cadre. Le voile, comme l'allégorie, est censé traduire l'intérieur en extérieur. En le qualifiant d'emblée de faux, il ne peut exhiber que la vérité de la tromperie, tout comme de la personnification, telle que la représentait Faux Semblant. Tout comme le faux moine le faisait en interrogeant le rapport de concordance qui ne peut être absolu dans la pratique allégorique, Fauvel met en lumière l'ambiguïté potentielle du voile. Si le voile doit traduire l'intérieur en extérieur, il ne le voile pas moins. La voie est ouverte aux dérives, et Fauvel s'y immisce avec éclat. Aucun doute n'est laissé quant à cette atteinte de Fauvel à l'idéal de transparence et de vérité. Son hypocrisie s'affiche donc, comme dans le cas de Faux Semblant, dès son nom, qui évoque aussi d'emblée la couleur fauve associée à la fausseté. Sa bestialité est aussi affirmée en amorce de cette définition livrée du *mistère* de Fauvel. Elle participe également de la dénonciation de son adéquation au monde, et donc de ce monde régi par la vanité et la fausseté. L'univers de Fauvel s'esquisse de la sorte avant même que débute cette *exposicion* annoncée de son identité. Elle prend tout d'abord la forme d'une réflexion étymologique, selon la pratique popularisée par Isidore de Séville, pour éclairer la *signification* de Fauvel. La reprise du verbe *signifier* pourrait d'ailleurs constituer une allusion intéressante à l'obsession des signes

68 A. Strubel, *op. cit.*, p. 109.

et au brouillage de pistes qu'incarne Fauvel, sur le modèle de Faux Semblant. Il témoigne dans tous les cas d'un désir de révélation bien mis en exergue dans ce passage, en lien probable avec la difficulté de discernement des signes également discutée par Jean de Meun par le prisme de Faux Semblant. Au-delà du rapprochement avec la couleur fauve attribuée à Fauvel, son nom s'entend donc comme la composition de la fausseté et du voile. On retrouve la notion de couverture incluse par la *chappe* de Renart le Contrefait avec cette référence, porteuse, au voile qui caractérise Fauvel. Une fois de plus, se pose donc la question de la lecture possible des signes sous les voiles, *a fortiori* quand ils sont d'emblée qualifiés de faux. En parfaite incarnation générale des vices – ce que la suite des explications données pour justifier son nom ne fait que confirmer –, Fauvel voit sa *fausseté* et sa *tricherie* comme sources mêmes de son orgueil, de sa violence, du vacarme qu'il occasionne, selon la polysémie du terme *revel*⁶⁹. L'origine de tous les vices se fonderait ainsi même dans cette fausseté dénoncée avec emphase tout au long de la définition donnée de Fauvel. L'association entre l'orgueil et la tromperie est révélatrice de la dynamique dans laquelle le *Roman de Fauvel* construit son rapport à l'hypocrisie, comme la source même de tous les vices, dont le tout premier d'entre eux même. La qualification de la tricherie *miellee* contribue à la réflexion portée sur la flatterie et la vanité indispensables sur la scène sociale, tandis que la nouvelle allusion au voile poursuit celle qui s'impose autour de la fausseté qu'elle caractérise. Fauvel se détermine donc comme un voile faux, qui, au-delà de dissimuler les signes, les brouille, aussi par sa fausseté elle-même dissimulée. La comparaison avec le *Roman de la Rose* s'impose une fois de plus. Sa triade trompeuse revendique à plusieurs reprises cette nécessité de camoufler la ruse pour en assurer l'efficacité⁷⁰. L'univers religieux est convoqué par le terme *voile*, qui désigne autant ce qui cache que la pièce d'étoffe en particulier qui y sert, avant tout pour les nonnes⁷¹. Réapparaît ainsi la portée religieuse de la dénonciation de l'hypocrisie

69 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 12 décembre 2019.

70 Pour rappel, par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

71 Voir les définitions proposées par le *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 11 décembre 2019, mais aussi l'historique du terme qu'offre le *Trésor de la Langue Française*, révélateur de la coexistence de ces deux rangs de signification dès son introduction à la fin du XI^e siècle, version en ligne consultée le 11 décembre 2019.

telle que l'introduit Jean de Meun en dépeignant Faux Semblant sous l'habit de moine. Comme pour Renart, la bestialité de Fauvel le distancie de prime abord de cette association spécifique, mais l'allusion répétée au voile qui fonde la signification de son nom y renvoie pourtant avec force. Elle s'avère même porter la réflexion centrale, introduite dans cette définition du héros du roman, sur sa nature insaisissable, à la fois trompeuse, car voilée, et voilée, car trompeuse. Fauvel reprend ainsi les enjeux de révélation de l'inaccessibilité des signes, et surtout du plus intérieur d'entre eux, brandie par Jean de Meun au gré de son long exposé autour de Faux Semblant. Le faux voile de Fauvel permet de dédoubler ce rapport de dénonciation entre l'univers social, convoqué par la critique de la flatterie, et l'univers religieux, induit par la question de l'habit trompeur. La spécification du voile constitue une alternative intéressante au manteau de Faux Semblant, orienté vers la critique des Frères Mendiants, là où ce voile permet une condamnation plus implicite et globale de la condition religieuse. Cette volonté d'élargir le regard porté sur l'hypocrisie religieuse s'inscrit dans un mouvement général de la tradition héritée de Faux Semblant, si bien incarnée par Fauvel. La suite de la description de Fauvel témoigne de cette tendance. Le nom de Fauvel est une fois de plus réactivé dans un acronyme accablant de vices⁷². À la dénonciation déjà entamée de la flatterie comme maîtresse d'un monde à la dérive, s'ajoutent celles de l'Avarice, de la Vilenie, de la Variété, de l'Envie et de la Lâcheté. On peut noter à ce sujet la proximité de Fauvel avec Renart, qui permet lui aussi de combiner la dénonciation de l'hypocrisie à celle de tous les vices dont il se fait aussi le symbole. Fauvel, le faux voile, la tromperie incarnée sous l'habit religieux, est ainsi fait père et origine non seulement de l'orgueil, mais aussi de nombreux autres péchés, au rang desquels on peut compter les odieux défauts d'avarice ou d'envie. Tous deux inclus dans la liste, canonisée par Grégoire le Grand, des sept péchés capitaux, ils sont l'un comme l'autre condamnés avec insistance au Moyen Âge. L'avarice, en particulier, fait l'objet de critiques dans la réflexion sociale portée sur la pauvreté dès la fin du XII^e siècle. Elle concurrence même l'orgueil comme péché fondamental, en réaction à la valorisation de la charité que connaît le XIII^e siècle⁷³. L'envie s'inscrit dans cette dynamique de

72 *Le Roman de Fauvel*, *op. cit.*, v. 243-254.

73 B. Cazelles, *La faiblesse chez Gautier de Coinci*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 16-20.

dénonciation des facteurs de déstabilisation sociale, au même titre que la lâcheté ou la vilénie. La variété nous paraît pour sa part participer à la mise en lumière de la non-fiabilité des signes. Fauvel fait ainsi encore écho au traître Faux Semblant qui clame son talent pour endosser toutes les identités⁷⁴. Mais cette fois aussi, l'allusion se veut plus générale et contribue ainsi à l'accroissement de la sphère du vice qu'incarne Fauvel. Doublement exploité, son nom indique d'emblée la volonté de l'auteur de dépeindre dans toute son ampleur un monde atteint par le vice essentiel de l'hypocrisie. Il est dans ce cadre même présenté comme proche de sa fin, tel que le souligne Peter F. Dembowski⁷⁵. Réapparaît de cette manière la dimension millénariste que véhiculaient Faux Semblant et Contrainte Abstinence dans *Le Roman de la Rose*⁷⁶.

Fauvel semble surtout jouer sur la convention paradoxale de l'hypocrisie honnête de Faux Semblant. Tout comme son modèle, Fauvel se voit intégré dans ce cadre à un discours courtois dont il remet profondément en cause les logiques et composantes. C'est avec une franchise proclamée et revendiquée que Fauvel se prête, en vain, à la conquête de Fortune. Sont ainsi réitérées les affirmations de la sincérité et même du caractère irrépressible des sentiments que Fauvel chante à Fortune :

« Ne m'en puis plus celer ne tere :
 Force d'amour le me fait fere !
 Pour ce, dame de déité,
 Veuillez avoir de moi pité
 Car vraie amour si ne commande
 Que je vostre amour vous demande⁷⁷. »

Ou encore : « Ja n'aura en mon cuer faintise / dont d'Amour doie estre repris⁷⁸ ». Reprenant à son compte tous les éléments essentiels du code courtois, Fauvel ne parvient cependant guère à faire oublier sa nature profonde. Même la Dame n'est pas dupe ici, et c'est d'ailleurs sur un

74 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 191-11 218, cité p. 246.

75 P. F. Dembowski, *op. cit.*, p. 45.

76 Pour rappel, voir par exemple la proclamation de Faux Semblant comme envoyé de l'Antéchrist : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717-11 726, cité p. 271.

77 *Le Roman de Fauvel*, *op. cit.*, v. 2 081-2 086.

78 *Ibid.*, v. 2 988-2 989.

rappel de sa perfidie diabolique que se conclut leur échange : « Tu es d'Antecrist le courrier⁷⁹ », selon une formule qui le rapproche sans doute possible de Faux Semblant et de ses stratégies douteuses⁸⁰. S'entrechoquent donc ici l'hypocrisie intrinsèque et affichée de Fauvel et une confession plus ou moins honnête de *fin'amant* qui tente de camoufler sous ce masque son identité de trompeur. Comme pour Faux Semblant, son honnêteté devient par essence non fiable. Elle se voit aussi mise à mal par les objectifs poursuivis par Fauvel dans sa prétendue déclaration d'amour. Sa tentative de séduction répond cependant avant tout à sa nature profonde, toujours à l'affût des flatteries et vaines gloires que pourrait lui prodiguer indéfiniment un mariage avec Fortune. Cette pseudo-sincérité amoureuse et cette nouvelle manipulation de l'idéologie et des règles d'expression courtoises participent du même jeu de masque que celui mené par Faux Semblant pour vaincre Malebouche, dans une optique hypocrite surexploitée ici aussi. Fauvel mêle toutes les sphères de dénonciation de l'hypocrisie : religieuse par le faux voile qui le détermine, amoureuse par cette appropriation du discours amoureux perverti par ses intentions intéressées, et sociales aussi par ses ambitions marquées dans son attention pour Fortune. Le *Roman de Fauvel* témoigne de cette manière d'un rapprochement plus important encore entre ces deux allégories de l'hypocrisie, mais aussi d'une parfaite compréhension des enjeux multiples incarnés par Faux Semblant au sein du *Roman de la Rose*.

Le personnage de Fauvel n'est pas le seul indice de l'influence qu'exerce l'œuvre de Jean de Meun sur la trame narrative du roman. Faux Semblant lui-même finit par apparaître aux côtés du cheval fauve. La cour de Fauvel intègre en effet le faux moine et sa mère, Hypocrisie. Outre l'incontournable Orgueil, mais aussi Presumpcion, Despit, Indinacion, Vainne Cointise, Vantance, Boban et Fole Outrecuidance, Ypocrisie et Faus Semblant sont présentés à la gauche de Fauvel :

Après se sist Ypocrisie,
 Qui par dehors moult s'umilie
 Mais en son cueur par grant mestrise
 Respont Orgueil et sa mesnie.
 C'est une dame merveilleuse :

79 *Ibid.*, v. 4000.

80 Pour rappel, une fois encore : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717-11 726, cité p. 271.

Une foiz est religieuse
 En habit et puis seculiere,
 Puis cordelier, puis cordeliere,
 Puis jacobin, puis jacobine,
 Une foiz dame, autre meschyne
 Et puis seigneur et puis garçon.
 Moult a cordes en son arçon :
 A l'une et puis a l'autre trait ;
 Devant la gent prie et barbete,
 Mes ou cueur a la goupillette.
 Bien set et par pais et par guerre
 A Dieu faire barbe et fuerre !
 Faus Semblant se sist pres de li
 Mais de ceste ne de celi
 Ne vous veil faire greigneur prose
 Car en eus nul bien ne repose.
 Et qui en veult savoir la glose
 Si voist au romans de la rose⁸¹.

Là où les précédents vices introduits sont seulement énumérés, Hypocrisie fait l'objet d'une description bien plus ample, à la hauteur de son importance dans l'univers sur lequel règne Fauvel. La présentation qui en est donnée commence, de manière très pertinente pour notre propos, par souligner le conflit entre *debors* et *cœur* pour la définir. C'est une fois de plus en regard du fond critique développé à l'encontre de l'hypocrisie religieuse que se construit cette rupture entre l'intériorité et l'extériorité d'Hypocrisie. L'opposition se concentre en effet sur l'humilité affichée en contraste avec l'orgueil qui anime en réalité le cœur d'Hypocrisie⁸². L'Hypocrisie prendrait ainsi sa source dans son cœur même, dans une dynamique directement émotionnelle. La noirceur du cœur en rupture avec le faux semblant manifesté évoque celle que souligne d'emblée Jean de Meun dans sa présentation de Faux Semblant⁸³. L'enjeu central

81 *Le Roman de Fauvel, op. cit.*, v. 1 611-1 634.

82 Il s'agit là bien sûr d'un autre paramètre commun à Faux Semblant et l'univers de Fauvel. Jean de Meun cultivait lui aussi cette opposition dans les portraits dressés de Faux Semblant et Abstinence Contrainte, surtout au moment de leur départ en pèlerinage, mais aussi dans la critique qu'en livre Nature, avec l'importance que nous avons souhaité lui donner : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 105-12 134 et v. 19 346-19 372, déjà cités p. 290-291 et p. 342-344.

83 Pour rappel : « Et li lierres enz en la place / Qui de traïson ot la face, / Blanche dehors, dedenz nergie ». *Ibid.*, v. 12 015-12 017, cité p. 306.

de ce passage se situe bien sûr du côté de la dénonciation de la *superbia* qui domine la pensée chrétienne, liée à la valorisation de l'*humilitas* construite selon le modèle christique. On retrouve ainsi l'association entre Hypocrisie et Orgueil déjà mise en lumière dans la définition même de Fauvel. C'est sur sa variabilité qu'insiste ensuite le narrateur, dans une autre démonstration de la proximité entre Fauvel et sa convive. Les alternances répétées entre *l'une* et *l'autre* ou l'anaphore de *puis* qui rythme son portrait participent, au niveau stylistique même, de cette caractéristique essentielle de l'Hypocrisie mise en scène ici. Tour à tour homme ou femme, jeune ou vieille, c'est surtout dans une dynamique religieuse que s'opèrent ses transformations⁸⁴. Elle constitue ainsi le fil rouge de ce personnage marqué par son instabilité. Sa mutabilité est dépeinte comme une arme de grande utilité, ce qui joue bien sûr de l'ambiguïté qui entoure ces techniques trompeuses. Elle se fonde ici encore dans un rapport d'opposition entre la publicité de son attitude et son intimité, la réalité de son cœur. Le redoublement de cette précision liée au cœur souligne l'importance, dans la définition de l'hypocrisie proposée dans ce roman, de l'expression émotionnelle sincère. Le cœur s'oppose aux dehors trompeurs, comme lieu même de la sincérité rompue. Cela confère un rôle majeur aux émotions comme garantes de sincérité, ou objets de tromperie. En effet, c'est au sein même du cœur que se loge la ruse associée à Hypocrisie. Celle-ci se présente, en allusion à l'univers renardien qui irrigue celui du *Roman de Fauvel*, dans un jeu de mots avec le *goupil* féminisé, pour concorder avec le portrait dressé d'Hypocrisie, et minimisé par le diminutif *-ette*. Cette mise en lumière de la dynamique émotionnelle fondamentale aux pratiques hypocrites se concentre sur l'affect religieux, si ce n'est sur la flatterie dénoncée tout au long du roman. Les prières seulement apparentes jouent de ce double registre. Mais c'est l'atteinte à Dieu lui-même qui marque le plus nettement l'application religieuse d'Hypocrisie, et sa condamnation sous-entendue. À ses côtés siège donc Faux Semblant, son enfant, selon la généalogie proposée dans *Le Roman de la Rose* cité directement ici⁸⁵. L'œuvre de Jean de Meun fonctionne ainsi comme une autorité dans la

84 Notons bien sûr le parallèle avec la propre mutabilité de Faux Semblant, concentrée aussi sur des changements de genre ou d'âge et dans une optique religieuse. Pour rappel : *ibid.*, v. 11 191-11 218, cité p. 246.

85 Pour rappel : *ibid.*, v. 10 471-10 478, cité p. 241.

dévaluation de ces deux personnages. Il est intéressant de noter que, tout comme dans le cas de Fauvel, aucune vertu ne peut leur être associée. Le réseau Faux Semblant ne pourrait être plus explicite à ce stade du roman. L'influence qu'exerce le faux moine est révélatrice dans tout ce qui détermine Fauvel, défini avant tout par sa fausseté, par son rapport ambigu aux apparences, par sa dynamique religieuse. Il empreint également l'ensemble du portrait de sa compagne Hypocrisie, qui fonctionne comme une anticipation de celui, cité ensuite, de son enfant Faux Semblant, dénoncée pour son instabilité avant tout autre chose. C'est dans une optique religieuse que se construit cette dénonciation, pour le danger de mélecture qu'elle constitue par ces faux semblants d'humilité. Il s'agit là d'une menace obsessionnelle exposée dans les pratiques dévotionnelles en grand développement dès la fin du XII^e siècle. Leur simulation infondée est fortement problématisée au gré des réflexions portées au cours du XIII^e siècle sur la dévotion, qui se doit autant d'être sincère que manifestée. On note ainsi à ce niveau également la source d'inspiration que constitue Faux Semblant comme personnification des *pappelards* et la mise en perspective des apparences dévotes qu'il supporte. Cette orientation de l'héritage de Faux Semblant est confirmée par les trois voisins de table d'Hypocrisie : Variété, Duplicité et Fausseté.

Dans la longue liste des convives qui nous est dressée, à la manière d'un exposé des vices, une certaine insistance s'observe donc autour des figures de la tromperie, encore rejointes par Barat, Boulerie, Faussart, Tripot et Tricherie, Traison (encadrée de Murdre et de Roberie, dans une belle démonstration de la dévaluation du vice de mensonge intégré parmi ceux du meurtre et du vol), Parjures et Foi Mentie⁸⁶. Présentées de manière très condensée, elles marquent l'omniprésence, presque angoissante, de l'hypocrisie. Mais l'accent se porte surtout sur la dimension versatile et non fiable de ce vice, avec le portrait connoté d'Hypocrisie, mais aussi ceux dressés de Duplicité et de Fausseté, critiquées pour leur « parole double » et leur caractère « desloial » quelle que soit l'apparence de « bien » qu'elles renvoient⁸⁷. C'est la description de Variété, déjà retrouvée dans la liste des vices endossés par Fauvel d'ailleurs, qui s'avère la plus porteuse à ce niveau :

86 *Le Roman de Fauvel, op. cit.*, v. 1 695-1 698.

87 *Ibid.*, v. 1 645-1 652.

Aprés se sist Varieté
 Qui en son dos avoit geté
 Un mantel fourré de penthere
 Fait de variable matere.
 Et cele qui toust se remue
 De chanjant est touz jours vestue :
 Une chose dit, mais du faire
 N'est riens fors que tout au contraire,
 Et par sa belle contenance
 Est elle appelee Inconstance⁸⁸.

La reprise de la formule *après se sist*, qui introduisait aussi la description d'Hypocrisie⁸⁹, renforce l'impression que les agents trompeurs sont omniprésents. L'instabilité dénoncée déjà chez Hypocrisie s'incarne à proprement parler ici. C'est, dans une autre référence très probable à Faux Semblant, sous la forme d'un manteau que celle-ci se problématise. Plutôt que celui d'un moine, il s'agit d'un manteau lui-même variable, selon une redondance révélatrice. La fourrure de panthère qui l'enveloppe pourrait quant à elle fonctionner en écho à la dimension bestiale souvent intégrée dans l'univers de la ruse, avec l'exemple fameux de Renart, mais aussi de Fauvel lui-même bien sûr⁹⁰. La panthère joue *a fortiori* d'une forme d'ambiguïté qui répond directement à la personification de la Variété. Elle apparaît en effet de pair avec le léopard, dont elle peut devenir le double positif. Investi de caractères négatifs, voire diaboliques⁹¹, le léopard s'oppose à la panthère qui se dote pour sa part d'un symbolisme christologique⁹². Le *Bestiaire d'Amours* développe une image intéressante autour de la panthère qui, lorsqu'elle a bien mangé et se réveille après trois jours tapie dans sa tanière, pousse un

88 *Ibid.*, v. 1 635-1 644.

89 Pour rappel : *ibid.*, v. 1 611-1 634, cité p. 460.

90 La figure animalière permet un dépassement intéressant de la démarche allégorique dans l'héritage de Faux Semblant. Armand Strubel le souligne dans son analyse de l'influence de Faux Semblant sur l'univers renardien : A. Strubel, *op. cit.*, p. 122.

91 Mais pas toujours d'ailleurs, selon l'ambiguïté fondamentale de ces symboles : le léopard se revêt de significations bien plus positives dans le *Lancelot Graal* où il représente Lancelot dans les rêves de Galehaut et de Gauvain. Voir *Lancelot du Lac III. La fausse Guenièvre*, éd. et trad. F. Mosès et L. Le Guay, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 69 et *Lancelot du Lac V. L'enlèvement de Guenièvre*, éd. Y. Lepage et trad. M.-L. Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 1999, 145b, p. 718.

92 R. Trachsler, « Quelques remarques à propos du mauvais Léopard dans la littérature française médiévale », *Reinardus*, n° 5/1, 1992, p. 195-207, ici p. 195.

rugissement et exhale un doux parfum, source d'attrait pour tous les animaux, à l'exception du serpent (ou, en particulier, du dragon)⁹³. La douceur de son haleine sert de tremplin à une association christique : descendu sur terre pour soustraire le chrétien à l'emprise du diable, le Christ rassemble, par sa bonne parole, l'ensemble des fidèles, tandis que le diable le fuit. Cette interprétation peut néanmoins se renverser et servir justement de critique de la pseudo-bonne parole, comme cela semble être le cas pour Variété qui *dit une chose*, mais fait le contraire. On retrouve de cette manière la nécessité d'une adéquation entre les divers signes d'expression, parole et pensée, mais aussi parole et fait. Y est encore adjoint le signe du vêtement, défini ici par sa mutabilité. De manière intéressante, celle-ci est présentée comme permanente, dans un nouveau paradoxe de l'univers de la tromperie par cette instabilité constante. La rime finale entre *contenance* et *inconstance* joue du même rapport définitoire des apparences par essence non fiables. La mention de la *belle contenance* participe en outre de la réflexion autour de l'idéal de contrôle et d'*avenance*, dont le potentiel trompeur est volontiers mis en lumière dans ces incarnations de l'hypocrisie. La transition du *bel* au *faux semblant* mise en scène par Jean de Meun paraît irriguer cette définition de la contenance inconstante. C'est une fois de plus par le biais du vêtement que se fonde cette réflexion sur l'apparence trompeuse. Au-delà de l'écho évident à Faux Semblant, on constate ainsi l'existence d'une véritable tradition de l'importance accordée à l'habit. Sa valeur symbolique et indicielle, plus encore que celle de la physionomie en soi⁹⁴, en fait un objet de contrôle de plus en plus essentiel au fil du XIII^e siècle. L'enjeu de ce contrôle varie selon les sphères de pouvoir envisagées, dans une perspective de régulation sociale surtout quand il s'associe aux intérêts royaux, mais aussi dans une volonté de réforme morale menée, de manière intéressante, par les Frères Mendiants aussi⁹⁵. Ce souci de limitation des abus s'accompagne d'une réflexion croissante sur le rôle signifiant de l'habit, dans un parallèle remarquable avec la propre logique qui entoure

93 Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiaire*, éd. G. Bianciotto, Paris, Champion, 2009, [16], 6-10.

94 P. von Moos, « Le vêtement identificateur. L'habit fait-il ou ne fait-il pas pas le moine ? », dans *Le corps et sa parure*, *op. cit.*, p. 41-60, ici p. 46.

95 Voir par exemple les réflexions d'Émilie Pilon-David : É. Pilon-David, *L'habit fait le moine : les discours sur l'apparence dans la France du XIII^e siècle au XV^e siècle*, mémoire de master, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010.

l'instance émotionnelle. Émerge une compréhension de l'habit comme reflet des dispositions intérieures, renforcée bien sûr par la pratique de prendre l'habit comme symbole de l'entrée dans les ordres, formalisée par saint Grégoire⁹⁶. Césaire de Heisterbach témoigne de cette association dans un *exemplum* de son *Dialogus miraculorum*. L'adoption du vêtement religieux s'accompagne, dans son récit, d'un changement d'attitude, qui révélerait l'influence pensée réciproque au Moyen Âge entre intérieur et extérieur⁹⁷. Les limites de cette connexion sont cependant tout aussi discutées que ses modalités et son importance. L'image des loups sous apparence d'agneau véhicule, depuis l'Évangile selon saint Matthieu (7:15), le danger de la distance qui peut se creuser entre l'extérieur et l'intérieur⁹⁸. Faux Semblant la reprend à son compte, tandis que la littérature animalière s'en empare pour exploiter la dynamique anticléricale qu'elle aime à développer. Cette problématisation se concentre sur l'habit religieux en particulier, de manière assez logique eu égard à la crainte que suscite la plus condamnable des hypocrisies. Au vu de la valeur investie dans l'engagement émotionnel de la dévotion, la manipulation des signes requis à ce niveau, avec une importance là aussi croissante, devient l'objet d'une inquiétude sourde dans la littérature religieuse. Elle peut se prêter à une mise en scène d'une ironie mordante des dangers de l'hypocrisie, comme le révèlent Renart ou Fauvel. Ils illustrent la menace que représente la manipulation des gestes et rituels dévotionnels, comme celui de la confession ou surtout celui de l'habit supposé refléter les qualités intérieures. Elle s'intègre dans ces deux romans à une démonstration éclatante et totale du vice d'hypocrisie, avec tout le danger que recèle l'instabilité et l'illisibilité qu'elle induit. Le détournement des signes religieux constitue un argument révélateur du vice de telles pratiques. Les fausses prières de Renart, sa *chappe* ou le faux voile de Fauvel intronisé parmi les vices de la ruse et de l'inconstance en offrent des exemples significatifs, *a fortiori* dans le succès qu'ils rencontrent l'un comme l'autre dans les viles stratégies que viennent servir

96 *Ibid.*, p. 125.

97 Césaire de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, éd. H. Schneider, Turnhout, Brepols, 2009 ; *Dialogue des miracles*, trad. A. Barbeau, Oka, Abbaye cistercienne de Notre-Dame-du-Lac, 1922, 1, 3.

98 Voir par exemple l'analyse de Jonathan Morton : J. Morton, « Des loups en peau humaine : Faus Semblant et les appétits animaux dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun », *Questes*, n° 25, 2013, p. 99-119.

ces faux signes religieux. Mais ce jeu autour des signes religieux révèle aussi toute l'importance qui est accordé à l'investissement émotionnel comme corporel qui le soutient. Davantage qu'à leur détournement hypocrite incarné avec éclat par Renart ou Fauvel, nous aimerions nous dédier aussi aux conditions de ces manifestations dévotionnelles, devenues indispensables dans la pratique contritionniste en particulier, et aux réflexions que celle-ci occasionne quant au rôle du corps et à la relation qu'il entretient avec l'âme dans ce rapport à la dévotion.

DE LA MISERACION DES MANIFESTATIONS ET MANIPULATIONS ÉMOTIONNELLES

À la mise en lumière des vices du mensonge et de l'hypocrisie plus généralement portée par Faux Semblant, Renart et Fauvel, se superpose, de manière presque paradoxale, une valorisation croissante des signes émotionnels dans la pratique dévotionnelle. Le développement de la confession, après le quatrième concile de Latran, suscite une réflexion importante sur les conditions de la bonne confession et accorde progressivement une place de choix aux émotions du repentir. Parallèlement, les relations entre corps et âme se nuancent, et ainsi les impératifs qui pèsent sur la sphère corporelle. Le corps devient peu à peu outil plutôt qu'obstacle de l'élévation spirituelle, pour autant qu'il soit dirigé par les idéaux de modération, de correcte orientation et de sincérité qui viennent le gouverner. L'idéal de correspondance entre intérieur et extérieur est de plus en plus investi, dans la compréhension des gestes comme des apparences qui doivent refléter l'investissement spirituel. Loin de sa rupture révélée avec éclat par Faux Semblant, c'est un impératif de concordance qui s'impose, avec toute l'importance qu'il confère aux manifestations émotionnelles supposées le permettre. Les rituels émotionnels et leurs indices corporels gagnent ainsi une importance cruciale dans la pratique dévotionnelle. En-dehors du détournement, et donc de la *decepcion*, potentielle de ces signes, il nous paraît important de mieux comprendre le rôle accordé à l'affect et au corps pour en envisager toutes les nuances de perception dans la littérature qui s'en fait l'écho.

L'AFFECT ET LE CORPS AU CŒUR DES RITUELS DÉVOTIONNELS

Nous avons pu insister en introduction sur le rôle que prennent l'affect et le corps dans la pratique dévotionnelle. L'effort de gouvernement, indispensable dans le monde post-adamique⁹⁹, se construit dans un idéal de gouvernement des âmes dans la logique ecclésiastique médiévale¹⁰⁰. Or, comme nous l'avons constaté avec Fanny Oudin¹⁰¹, la discipline de l'âme se conçoit de plus en plus par le biais du contrôle du corps, selon cet idéal de visibilité qui domine dès lors la pensée médiévale¹⁰². Cette nouvelle modulation de la relation entre corps et âme attribue un rôle essentiel aux émotions, situées à la frontière de ces deux instances. Elles acquièrent ainsi une tout autre importance dans la spiritualité et gagnent même une place essentielle dans l'économie du Salut. Thomas d'Aquin témoigne de cette reconsidération des émotions en élevant l'amour comme base d'une morale émotionnelle qui, fondée sur sa correcte orientation, devient voie de vertu¹⁰³. La culture affective est ainsi promue comme condition de l'éducation éthique, à l'école victorine notamment, essentielle dans cette mise en exergue des dynamiques émotionnelles de l'élévation¹⁰⁴. La pastorale contribue grandement à la promotion de ce projet éducationnel centré sur les émotions¹⁰⁵. Elle trouve aussi écho dans les pratiques sociales fondées sur la convenance, ainsi que dans les réflexions influencées par la pensée antique, en particulier aristotélicienne, fondée sur l'éloge du juste milieu. Le soutien dont bénéficie ainsi la pastorale facilite le développement de ces lignes de conduite et leur rapide propagation.

99 C. Leveleux-Teixeira et A. Peters-Custot, « Gouverner les hommes, gouverner les âmes. Quelques considérations en guide d'introduction », dans *Gouverner les hommes, gouverner les âmes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 11-35, ici p. 18.

100 M. Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995, p. 24.

101 Pour rappel : F. Oudin, *op. cit.*, cité p. 451.

102 Nous nous sommes arrêtée sur cette composante essentielle de la logique de contrôle qui empreint la sphère émotionnelle au Moyen Âge. Pour rappel, voir nos analyses du principe de *garde* : p. 117-127.

103 B. H. Rosenwein, « Who cared about Thomas Aquina's Theory of the Passions ? », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 2-15, ici p. 6.

104 C. Huber, « Geistliche Psychagogie. Zur Theorie der Affekte im Benjamin Minor des Richard von St. Victor », dans *Codierung von Emotionen im Mittelalter*, dir. C. S. Jaeger et I. Kasten, Berlin, De Gruyter, 2003, p. 16-30, ici p. 16.

105 D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 331-345.

La maîtrise émotionnelle se construit donc à la lumière d'exigences diverses et gagne ce faisant une importance considérable¹⁰⁶. Émerge un idéal affectif généralisé, à la croisée des normes monastiques, sociales et scolastiques¹⁰⁷. Le poids qui y est accordé et la multiplicité des recommandations qui pèsent à son encontre s'illustrent dans le personnage de Faux Semblant, inscrit dans une dynamique à la fois religieuse et amoureuse. Il est d'ailleurs possible que l'exergue mise dans la pratique spirituelle sur l'apparence nécessairement émise découle de cette interconnexion entre univers sociaux, courtois et religieux. La société du spectacle¹⁰⁸, que nous aurons l'occasion d'analyser dans notre dernier chapitre, s'organise en effet dans une logique de visibilité essentielle, qui n'est pas sans faire écho à celle des rituels dévotionnels. L'impératif de modération, qui irrigue les règles de conduite cléricales, répond lui aussi à une visée exemplaire, qui nécessite d'être observable et donc apparente¹⁰⁹. Le développement de la pastorale renforce cette exigence. Son activité publique allant croissant, le prêcheur abolit la distinction entre sphères intime et publique pour ne s'inscrire que dans une logique d'exemplarité et donc de visibilité¹¹⁰. La mise en place de rituels dévotionnels contribue également à la promotion des engagements à la fois émotionnels et corporels, en regard de cet impératif de visibilité. Aussi paradoxal que cela puisse sembler de prime abord, l'émotion est constitutive même du rite, dans l'implication affective qu'il nécessite, mais, de manière intéressante, toujours selon un idéal de mesure¹¹¹. Émile Durkheim concevait d'ailleurs le rituel comme un guide de comportement face au sacré, comme le rappelle Edward Muir en insistant sur la dynamique émotionnelle fondamentale dans ce processus : « *A ritual must do more than just recall an emotion*

106 Tel était, pour rappel, l'intérêt pour nous de mêler les instances d'appels à la *garde* dans le chapitre que nous consacrons à ce principe phare de l'émotionologie médiévale : p. 128-208.

107 M. B. Cels, « God's Wrath against the wrathful in medieval Mendicant Preaching », *Canadian Journal of History*, n° XLIII, 2008, p. 217-226, ici p. 224.

108 Nous avons déjà fait allusion à cette étiquette donnée à la société médiévale par Damien Boquet et Piroška Nagy. Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 153, cité p. 91.

109 D. G. Denery II, *Seeing and Being Seen in the Late Medieval World : Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 27.

110 *Ibid.*, p. 28.

111 D. Barbu, P. Borgeaud et P. Matthey, *Exercices d'histoire des religions : Comparaison, rites, mythes et émotions*, Leiden, Brill, 2016, p. 252-253.

*through repetition. It must be experienced as an unified performance*¹¹² ». Les notions croisées d'expérience et de performance sont révélatrices de l'entremêlement des prescriptions liées aussi bien à l'attitude intérieure qu'à sa manifestation au cœur du rituel. La prière offre l'un des meilleurs exemples de ce rapport au rite. Relevant autant du rite que de la croyance, comme le souligne Marcel Mauss, la prière « participe à la fois de ce qui est le plus formel et normé, à savoir la ritualité, et de ce qui est le moins formalisable : l'attitude intérieure¹¹³ ». L'emphase reste mise sur l'engagement intérieur au gré des nombreuses codifications qui entourent l'acte de prière. Certes, la dimension publique du rituel, de prière ou de pénitence également, s'avère capitale, mais il convient qu'elle s'ancre dans une réalité affective. Ainsi, la pratique rituelle se conçoit dans un rapport de négociation voulu harmonieux entre sincérité et performance. Jean-Marie Sansterre, dans l'analyse qu'il consacre au culte de la Vierge chez Gautier de Coinci, insiste sur cette corrélation, d'apparence inconciliable, mais qui fonde la conception de la liturgie et de la dévotion qu'elle requiert : « Il n'y avait pas d'opposition entre une piété sincère et des pratiques de dévotion ritualisées relevant de la liturgie au sens large qu'il convient de donner à cette notion¹¹⁴ ». Les signes extérieurs requis dans la pratique liturgique ou pénitente se comprennent en effet toujours comme une traduction de l'intériorité¹¹⁵. Ainsi, à l'importance accordée aux apparences s'accolle toujours celle qui est donnée à leurs racines affectives. Bien sûr, la crainte de voir ce rapport rompu influe très sûrement l'insistance avec laquelle il est justement mis en valeur. Une certaine distance se maintient donc dans cette relation aux signes physiques requis dans la pratique spirituelle, mais qui ne minimise finalement en rien le rôle qui leur est attribué. La formalisation des modes de prière déjà évoquée, mais surtout le développement des modes de repentir contribuent à cette valorisation des modes d'expression publics de la dévotion. La théorie contritionniste, en particulier, joue un rôle primordial dans la mise en exergue des larmes

112 E. Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 3.

113 P. Nagy, *op. cit.*, p. 446.

114 J.-M. Sansterre, « La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach », *Viator*, n° 41, 2010, p. 147-178, ici p. 152.

115 J.-C. Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967, p. 25.

et autres gestes de repentir. Nous nous y arrêterons donc rapidement pour envisager les particularités de ce développement essentiel à la prise d'importance de l'émotion dans la pratique spirituelle.

La notion de repentir, définie comme un sentiment spontané de volonté de réparation des fautes commises¹¹⁶, ne connaît dans ce sens pas d'invention réelle. Néanmoins, on observe l'instauration d'une tendance pénitentielle liée aux traditions ascétiques aux II^e-III^e siècles¹¹⁷. Son importance croît avec les réflexions de Tertullien ou d'Ambroise de Milan qui la considèrent comme une part du processus de conversion vers Dieu¹¹⁸. Apparaissent sur cette base des régimes pénitentiels spécifiques, qui évoluent selon les impératifs fixés en la matière. Jean Delumeau en identifie trois modes successifs¹¹⁹. À un premier régime fondé dans une grande mesure sur la publicité de la pénitence, requise par un aveu et par une réparation publics des péchés, succède un second, plus intime. Marqué par le rôle du directeur de conscience en essor dès les IV^e-V^e siècles, il n'impose plus la confession publique que pour les péchés de grande gravité. C'est aussi l'époque du développement de la confession tarifée, établie selon les manuels réalisés à cet effet. La philosophie pénitentielle change du tout au tout entre les X^e et XI^e siècles. Là où l'accent portait auparavant sur l'expiation en soi, c'est la conscience de l'intention qui devient essentielle. Pierre Abélard contribue beaucoup à ce schéma d'évaluation¹²⁰, en accordant un grand rôle à la honte qui doit notamment s'y lier. L'investissement émotionnel se veut plus important encore ce faisant. Nous avons déjà pu insister sur le rôle exercé par la honte dans la dynamique du jeu amoureux¹²¹. La nuance que nous y soulignons entre bonne et mauvaise honte paraît aussi essentielle dans l'univers religieux. Elle éclaire sûrement le retournement de la *decepcion* à la *misericordia* des jeux émotionnels. Cette réflexion fait écho à celle que suscitait

116 *Ibid.*, p. 17.

117 D. Konstan, « From regret to remorse : The origins of a moral emotion », dans *Understanding Emotions in Early Europe*, dir. M. Champion et A. Lynch, Turnhout, Brepols, 2015, p. 3-26, ici p. 4.

118 *Ibid.*, p. 19.

119 Pour cet exposé, nous avons pu bénéficier des lumières de Jean Delumeau : J. Delumeau, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident XI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983, p. 218-221.

120 Nous avons d'ailleurs déjà pu souligner son rôle dans l'établissement de la morale de l'intention. Pour rappel : P. von Moos, « *Occulta cordis* », *op. cit.*, p. 128, cité p. 434.

121 Pour rappel, voir nos réflexions à ce sujet dans le chapitre précédent : p. 167-170 et p. 191 en particulier.

le voile de Fauvel, dans l'ambiguïté qu'il recèle. C'est en effet la honte qui est à la source du voile, conçu alors comme une forme de bonne dissimulation. Le vrai voile se fait le vêtement de la *pudor*, cette forme positive de honte. L'émotion se trouve ainsi à la source même de sa manipulation, dans toute la diversité de regards qui peuvent être portés à son encontre. Elle exerce aussi un rôle crucial dans la rhétorique du voile ou du dévoilement qui l'entoure aussi vite. Cela accorde plus d'importance encore au bon voile, mais ouvre aussi la voie au voile faux tel que celui de Fauvel. La honte symbolise l'ensemble du mécanisme de manipulation, entre ces deux extrêmes qui la caractérisent de *deception* ou de *miseracion*. Dans la sphère religieuse, elle prend une place fondamentale comme indice et condition de la pénitence. Damien Boquet insiste dans ce cadre sur l'utilité de la honte comme indice de la norme morale (et ainsi sociale) et comme bouclier de la vertu¹²². Semblablement, la confession tarifée disparaît au profit du contritionnisme, qui gagne en importance au fil des X^e-XI^e siècles. La pratique pénitentielle s'oriente ainsi davantage vers l'intériorité du pécheur, même si la confession reste nécessaire dans ce processus. Elle est désormais secondaire cependant, l'emphase portant avant tout sur l'examen de conscience qui la précède. Le concile de Latran IV insiste sur ce point, tout en renforçant en parallèle la place du prêtre comme juge de ces démarches. À ce désir croissant de contrôle de la part du clergé se juxtapose néanmoins avant tout un phénomène d'intériorisation de la pénitence. Un tournant s'amorce ainsi au XI^e siècle : ce n'est plus la dimension extérieure, voire sociale, de la pénitence qui est favorisée, mais son engagement émotionnel¹²³. La doctrine contritionniste marque l'aboutissement de cette réflexion, mais aussi l'apogée de la notion de repentir elle-même¹²⁴. Elle prévaut aux XII^e et XIII^e siècles, avant de se voir concurrencée par la pratique confessionnelle plutôt dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Des solutions de continuité existent cependant, chez Hugues de Saint-Victor par

122 D. Boquet, « Rougir pour le Christ. La honte admirable des saintes femmes au XIII^e siècle », dans *Shame Between Punishment and Penance. The Social Usages of Shame in the Middle Ages and Early Modern Times*, dir. B. Sère et J. Wettlaufer, Florence, Sismel, 2013, p. 139-155, ici p. 149.

123 Voir aussi pour tout ceci les réflexions essentielles de Piroška Nagy : P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 267-270.

124 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 18.

exemple, qui exige à la fois la présence de larmes et la confession¹²⁵. Il mêle ainsi les recommandations de la pénitence extérieure, pour les actes, et celles de la pénitence intérieure, pour l'intention¹²⁶. La conjonction de ces conditions d'évaluation est bien sûr très pertinente, *a fortiori* chez un théologien si soucieux de l'investissement émotionnel¹²⁷. Mais la théorie contritionniste en elle-même comporte elle aussi un grand intérêt pour le développement affectif et pour la réflexion qu'il implique quant à sa sincérité. La contrition repose en effet sur un idéal de repentir sincère, manifesté par les larmes qu'il provoque, en signe visible du pardon divin¹²⁸. La dévotion larmoyante est ancienne : si elle n'est pas jugée indispensable à la conversion dans la Bible, de nombreux théologiens s'y consacrent dans leurs réflexions. C'est le cas de saint Augustin qui conçoit le don des larmes comme une effusion mystique, même s'il ne l'associe pas encore à une preuve de regret. Cassien y accorde une grande importance et valorise le plaisir qui peut en être retiré, à la condition que les larmes soient associées à Dieu. Évagre le Pontique est le premier à reconnaître la valeur des larmes comme symbole de mérite. On observe ainsi dès le VIII^e siècle le développement du don des larmes. Ce sont ensuite les règles communautaires qui contribuent à la réflexion sur les larmes, autant que sur le rire d'ailleurs. Saint Benoît surtout joue un rôle majeur dans la promotion de l'oraison larmoyante qui se voit institutionnalisée par son biais. La question du don des larmes demeure bien sûr complexe, comme le rappelle avec justesse Piroška Nagy en introduction de la thèse qu'elle a consacrée à la question¹²⁹. C'est pourquoi nous ne visons ici qu'un historique rapide de la place accordée aux larmes dans la pratique pieuse, comme exemple immanquable de l'investissement émotionnel, et corporel, requis dans la spiritualité, et des problématiques qu'il peut entraîner. Nous ne pourrions prétendre à

125 L'entremêlement des indices dévotionnels, tous manipulés et détournés alors, chez Renart le Contrefait par exemple, tout comme chez Faux Semblant, atteste cette tendance intermédiaire.

126 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 67.

127 Nous avons pu souligner en introduction l'importance de la réflexion victorine dans la défense de l'investissement émotionnel positif dans le cheminement vers Dieu. Pour rappel : p. 42-43.

128 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 10.

129 Pour tout cet historique de la considération des larmes, mais surtout pour cette dernière remarque, nous renvoyons aux analyses de Piroška Nagy : P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 19.

entrer dans le détail des théories et débats à mettre en perspective à ce sujet et préférons en proposer un exposé concis pour introduire les analyses que nous aimerions en donner dans le cadre littéraire. Le motif du don des larmes connaît une importance particulière dans l'hagiographie entre le IX^e et le XI^e siècles, mais c'est surtout le XII^e siècle qui s'avère le plus propice à la valorisation des larmes pieuses. L'élan mystique favorise ce développement, en parallèle des pratiques dévotionnelles et pénitentes que nous avons déjà pu mentionner. Le mouvement cistercien s'inscrit dans cet épanouissement en élaborant même toute une série de stratégies pour provoquer les larmes¹³⁰. C'est sous l'impulsion des Cisterciens que la dévotion larmoyante, aux racines anciennes donc, se voit réglementée, notamment dans sa dimension visible¹³¹. Les larmes, comme tant d'autres signes extérieurs, prennent de l'importance comme reflet de l'intériorité, et en particulier du repentir, volontiers traduit par ses signes physiques déjà dans les premiers textes édifiants en la matière¹³². Comme indices de pénitence, voire même de connexion avec Dieu, les larmes endossent une fonction rituelle, mais aussi sociale, centrale¹³³. Elles prennent ainsi de l'importance non seulement dans le contexte pieux en lui-même, mais aussi dans un cadre ritualisé. C'est d'ailleurs même leur portée rituelle qui peut fonder leur efficacité, comme le souligne William Christian dans un article pertinent consacré aux larmes provoquées¹³⁴. La théorie contritionniste leur accorde dès lors un rôle majeur dans le processus de pénitence, comme signe de sincérité, ou, à défaut, de soumission¹³⁵. Elle sous-tend dans ce sens la possibilité d'un apprentissage des larmes et de leur mise en scène, avec toutes les difficultés que cela peut poser¹³⁶. La pratique du don des larmes relève ainsi autant de la démonstration de l'importance accordée aux indices corporels de la spiritualité que de la déconstruction de la naturalité évidente du corps. Lyn Blanchfield

130 Pour tout ceci encore, nous renvoyons à la thèse de Piroška Nagy : *ibid.*

131 J.-C. Payen, *op. cit.*, p. 32.

132 *Ibid.*, p. 99.

133 P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 43 notamment.

134 W. A. Christian, « Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain », dans *Religious Organization and Religious Experience*, dir. J. Davis, Londres / New York, Academic Press, 1982, p. 97-114, ici p. 110.

135 L. Blanchfield, « Prolegomenon. Considerations of Weeping and Sincerity in the Middle Ages », dans *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, dir. E. Gertsman, New York / Londres, Routledge, 2012, p. XXI-XXX, ici p. XXIV.

136 W. A. Christian, *op. cit.*

problématise ce rapport à la sincérité des larmes dans le processus rituel de la contrition. Elle met en lumière la valeur performative que peuvent prendre les larmes, avec une réflexion intéressante liée à leur soumission plus qu'à leur sincérité¹³⁷. Elle atteste ainsi le poids exercé par l'exigence rituelle des larmes, et les dangers de mésinterprétation que cela peut occasionner. Les mises en garde fleurissent contre les erreurs d'interprétation des larmes. Jean Climaque souligne déjà l'importance de la responsabilité dans la progression spirituelle et donc les périls de la fausse componction¹³⁸. Cassien condamne de manière explicite les larmes forcées. Il conçoit les larmes de vraie componction comme un don divin incoercible et dissocie dans ce contexte la dévotion larmoyante des techniques corporelles, les gémissements et larmes seulement extérieurs de ceux du cœur¹³⁹. Dans cette lignée, Grégoire le Grand oppose les larmes qui manifestent seulement la crainte des péchés de celles d'amour et de désir de Dieu, de grâce à proprement parler¹⁴⁰. L'âge d'or de la contrition est source de davantage de réflexions encore à ce niveau. Aelred de Rievaulx, par exemple, insiste dans ce sens sur la confusion possible entre larmes de componction spirituelle et larmes d'hypocrisie passionnelle. Il souligne le rôle joué par la volonté pour considérer les larmes de componction comme réelles et utiles. Il intègre ce faisant les larmes au cœur de la réflexion qu'il dédie à la spontanéité des affects et à leur modération indispensable, fondée justement sur la volonté, érigée comme moteur du contrôle et donc de la revalorisation de l'émotion¹⁴¹. La question de la spontanéité des affects, comme de leur manifestation physique, se pose en effet en particulier pour les larmes. Leur considération comme signe divin complexifie la donne, mais ne s'accompagne pas moins de prudence quant à la valeur à leur accorder. Les articles de William Christian ou de Gary Ebersole mettent bien en lumière l'importance qui leur est aussi donnée en tant que geste rituel, et la rupture que cela peut provoquer avec la réalité intérieure qu'elles présupposent¹⁴². Les larmes s'inscrivent

137 L. Blanchfield, *op. cit.*, p. xxiii-xxiv.

138 P. Nagy, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 98.

139 *Ibid.*, p. 107-114.

140 *Ibid.*, p. 124.

141 D. Boquet, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Crahm, 2005, p. 225-230.

142 Voir W. A. Christian, *op. cit.* et G. L. Ebersole, « The function of ritual weeping revisited : affective *expressio* and morale discourse », *History of religions*, n° 39/3, 2000, p. 221-246.

donc dans la réflexion plus globale qui porte sur la nature du lien entre *homo interior* et *homo exterior*, très vivace pour les pratiques spirituelles qui la placent au cœur de leurs défis interprétatifs. L'émotion et son expression y occupent un rôle fondamental, s'y trouvent tour à tour valorisées et décriées, selon des nuances et des modalités d'évaluation de grand intérêt.

La littérature, édifiante, mais pas seulement, prend en charge ces réflexions. Elle met en scène l'importance qu'acquiert la contrition, mais aussi ses dérivés et les difficultés qu'elle peut causer, plus encore peut-être dans le contexte narratif lui-même soumis déjà aux interprétations des auteurs. Elle s'avère d'autant plus intéressante à interroger qu'elle fait preuve d'une mobilisation rhétorique d'une grande richesse pour porter sa dénonciation de l'hypocrisie. Elle développe tout un système d'oppositions entre intérieur et extérieur, cœur et bouche, couvert et ouvert qui permet en outre de renverser la condamnation en valorisation. Jouant des nuances qui conditionnent le regard porté sur le jeu émotionnel, les œuvres littéraires retournent le rapport entre mensonge et vérité au gré de ces logiques rhétoriques qu'elles inversent pour ce faire. Nous accorderons une place importante à cette mobilisation rhétorique révélatrice de toute l'ambiguïté que les regards portés sur le jeu des émotions peuvent receler. Cette présentation que nous avons souhaité faire en deux temps, de la *decepcion* de l'hypocrisie assumée de Renart le Contrefait et de Fauvel à la *miseracion* des manifestations émotionnelles, mérite d'intégrer ces nuances. En réalité, il est difficile d'opposer de manière stricte la critique et la défense du jeu des émotions. À l'instar du personnage de Faux Semblant, il faut considérer l'entremêlement de ces deux logiques d'évaluation. Les figures de Renart le Contrefait et de Fauvel jouaient chacune de cette ambiguïté, louant une hypocrisie qu'ils contribuent autant à éclairer qu'à dénoncer. Les œuvres dont nous aimerions interroger la mise en scène des rituels dévotionnels participent de la même tension. Inscrites sous le prisme de la *miseracion* dans notre présentation, elles s'avèrent, dans une certaine mesure, bien plus critiques que les romans de *Renart le Contrefait* et de *Fauvel* l'illustraient sous la couche d'humour dont ils instillent leur condamnation. Elles témoignent chacune de cette tendance double à la critique et à la valorisation, conditionnées par ces nuances qui paraissent ainsi d'autant plus essentielles. Nous voudrions d'abord

présenter les critiques acerbes des faux semblants dans le *Liber Fortunae*, avant d'envisager toute la diversité des enjeux émotionnels requis dans le pèlerinage de Guillaume de Diguleville. Ce parcours croisé éclairera de la même manière la condamnation, mais aussi la voie laissée ouverte au jeu des émotions. L'influence de Faux Semblant se conçoit ainsi dans une dynamique double, de dénonciation totale des manipulations ou d'une forme d'ambivalence qui mérite d'être mise en lumière au gré de cet exposé autour du bienfondé des manifestations émotionnelles. Aux manipulations éhontées de Faux Semblant viennent répondre d'autres justifications bien plus conformes aux idéaux de vérité, mais aussi de mesure qui continuent d'irriguer la réflexion autour des émotions. On observe ainsi, comme dans le cas de la communauté émotionnelle des amants, l'héritage de Faux Semblant, mais aussi la tradition sur laquelle il fondait son discours à l'égard de l'hypocrisie religieuse, en écho aux réflexions que nous avons pu mener à ce niveau. Le lien qui peut être tissé entre la dénonciation, mais aussi l'exception qu'y posait déjà Gautier de Coinci¹⁴³, et le propre traitement de Guillaume de Diguleville témoigne de la ténacité de cette tension inscrite dans le jeu des émotions.

ENJEUX ET PÉRILS DES MANIFESTATIONS ÉMOTIONNELLES :
LE *LIBER FORTUNAE*

La réception de Faux Semblant dans la littérature à dimension religieuse révèle toute l'importance qui a été accordée, au fil des réflexions menées sur l'investissement dévotionnel, au lien entre apparence et émotion spirituelles. La rupture que Faux Semblant y cause ne pouvait que susciter la réaction. Il devient le symbole de cette hypocrisie incarnée sous son manteau de moine et prend une place cruciale dans la dénonciation de telles manipulations du semblant dévotionnel. Le *Liber Fortunae*, rédigé dans la première moitié du XIV^e siècle, offre un exemple révélateur de la dénonciation des faux semblants :

« Je te pourroie sermonner
Jucques a demain a l'adjourner,
Si tu n'y avoies le cueur
Que jamés n'y trouveroies feur
D'iqui ou tu es mal couchié
Et mal vestu et pis chossé.

143 Pour rappel, voir la section dédiée à cette analyse dans le chapitre sur la *garde* : p. 145-146.

Pour [ce] dit on moult de legier
 En ung proverbe en reproveur :
 “Qui n’a couraige de bien faire
 Il ne doit ja vestir la haire.”
 Nulz hons ne doit faire semblant
 De bien faire si n’a tallent
 Du fie du tout de bon cueur
 Sens monstrier Faulx Semblent defeur,
 Car autrement se decepvroient
 Ceulx qui de bon cueur ne le feroient
 Et se seroit Ypocrisie,
 Qui de Faulx Semblent est norrie ;
 Et cē est ung mauvais pechié
 Dont moult de gens sont entechié,
 Qui font semblent qu’ilz soient bon
 Et il sont mauvais et felon –
 Si comme Jhesucrist le dit
 Des faulx prophetes en l’Escript,
 Qui se monstrerent a la gent
 Par dehors a leur vestement ;
 Qu’i sont a la brebis semblable
 Et dedans sont loups ravissables.
 Bien dient, mes n’en font neant,
 Qu’i sont vestuz de Faulx Semblant,
 Qui est frerē a Trahison,
 Qui traïct les gens sens raison,
 L’orde mauvaise tr[aj]istresse
 Qui de tant de gens est maistresse,
 Qu’elle a en sa subjeccion¹⁴⁴. »

L’influence de Jean de Meun est évidente dans le portrait dressé de Faux Semblant en référence à l’Antéchrist, au loup de saint Matthieu, mais aussi à la thématique de l’habit. Renart le Contrefait en offrait un autre exemple révélateur, il s’agit là d’un paramètre central dans la dénonciation des manipulations émotionnelles¹⁴⁵. La prise en charge du discours à la première personne du singulier, révélatrice de la mobilisation rhétorique volontiers déployée, renforce cette condamnation vigoureuse de la rupture entre apparences et actions. S’y inscrit par contraste l’accord entre cœur et extérieur, valorisé surtout au gré des bonnes

144 *Liber Fortunae*, éd. J. L. Grigsby, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1967, v. 794-828.

145 Pour rappel : *Le Roman de Renart le Contrefait*, *op. cit.*, branche I, v. 455-467, p. 6, cité p. 448.

actions qui peuvent en témoigner et du bon cœur qui doit les animer. La réalité du cœur et sa bonne intention continuent donc, plus encore après le *Roman de la Rose* et l'exemple si éloquent de Faux Semblant, à animer l'évaluation du jeu émotionnel. Le proverbe cité atteste de manière éloquente la dynamique de concordance nécessaire entre *faire* et *haire*, dans un écho probable à la rupture remarquable de la valeur de l'habit et des actions de Faux Semblant¹⁴⁶. La trahison est soulignée en fin de passage, tout autant que le vice d'un tel comportement, qualifié de *mauvais pechié*. Les adjectifs dépréciatifs sont nombreux, dans un rapport d'opposition explicite avec la valorisation du bon cœur. Une fois de plus, le danger de trahison est dénoncé comme étant omniprésent et puissant, au vu du grand nombre de *gens* qui sont dépeints en sa *subjeccion*. Là aussi, le parallèle avec la description donnée par Faux Semblant du règne de ses parents Barat et Hypocrisie est patent¹⁴⁷. La parenté prêtée à Faux Semblant participe d'ailleurs du sentiment d'oppression recherché. S'y adjoint encore Trahison, absente du tableau généalogique du *Roman de la Rose*. Néanmoins, le lien paraît logique. La figure de Trahison participe de cette omniprésence de la menace des hypocrites, surtout dans sa dimension politique. Celle-ci semble évidente à la mention de Trahison, *a fortiori* dans le lien tissé avec Envie et Orgueil, péchés capitaux surtout rattachés aux puissants. Mais l'entremêlement des vices se concentre avant tout dans une dynamique religieuse, insistante en fin de passage, avec l'allusion à l'*ordre* également. Nous devons aussi noter l'inversion dans le portrait dressé d'Ypocrisie, présentée comme la fille plutôt que la mère de Faux Semblant. Le jeu de reprise avec le tableau qu'en dressait Jean de Meun s'impose néanmoins sans aucun doute. Le rapport nutritif est réintroduit, tout comme la vaste question de la trahison, directement liée autant au mauvais cœur qu'à l'habit religieux¹⁴⁸. Le *Liber Fortunae* permute donc le rapport à Faux Semblant, comme pour mieux mettre en exergue le danger qu'il

146 Son habit de pèlerin se trouve en effet perverti de manière significative par le meurtre de Malebouche auquel conduit ce pseudo-pèlerinage. Pour rappel, voir l'analyse que nous en faisons dans le chapitre sur Faux Semblant.

147 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 901-11 910, cité p. 242.

148 Pour rappel : « Sa mere ot non ypocrisie / la larronnesse, la honnie : / ceste l'aleita et norri, / l'ort ypocrite au cuer porri / qui traYST mainte region / par habit de religion ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 473-10 478, cité p. 240-241.

incarne. Ce n'est plus Hypocrisie qui a la préséance du vice ici, mais Faux Semblant lui-même. Au vu du rapprochement proposé entre eux, on ne peut lire ce rapport de filiation inversé que dans le sens d'une dénonciation de la particularité même de Faux Semblant face à Hypocrisie : son rapport aux apparences. Davantage que l'hypocrisie elle-même, le *Liber Fortunae* a à cœur de mettre en lumière le vice des apparences trompeuses, dans une dynamique éclairée par la portée religieuse de cette condamnation. La question de l'hypocrisie religieuse et le débat qu'elle implique autour de l'habit, mais aussi le portrait brossé du conflit entre cœur et apparence, doivent ainsi beaucoup à la personification que Faux Semblant offre de ce conflit. Pareille réflexion s'imposait d'ailleurs aussi à la présentation des convives de Fauvel. Si leur ruse était mise en exergue, c'est surtout celle des apparences qui était soulignée, dans le portrait de Varieté parmi tous les autres¹⁴⁹. Soucieux de contrer le danger des apparences trompeuses, le *Liber Fortunae* livre une condamnation rigoureuse de tout écart entre *homo interior* et *homo exterior*, exemplifié par Faux Semblant. Il reproche ainsi aussi aux avares de simuler seulement la dévotion qu'ils affichent en priant Dieu pour ses bienfaits :

Des biens de quoy ont si grant gloire
N'en font a Dieu nulle memoire,
Fors que des levres et des mains ;
Et le cueur demeure tout plains
De barat et de tricherie¹⁵⁰.

C'est surtout leur ingratitude qui semble condamnée, ou plutôt leur prétendue gratitude. Leur tort est souligné par un jeu de rime entre la *gloire* qu'ils peuvent en tirer et l'absence de *memoire* qu'ils en manifestent. Comme si souvent, l'opposition entre intérieur et extérieur rythme la dénonciation de l'hypocrisie dont sont accusés les avares. La *memoire* qui devrait les animer n'occupe ainsi que leurs *levres* et leurs *mains*. L'adverbe à valeur restrictive *fors* souligne la rupture qui s'opère entre l'apparence seulement offerte de la gratitude et le ressenti du *cueur*. Le redoublement des lieux corporels sur lesquels s'inscrit la *memoire* se pose ainsi en contraste avec le *cueur* qui en reste dépourvu. Celui-ci est pourtant

149 Pour rappel : *Le Roman de Fauvel*, *op. cit.*, v. 1 635-1 644, cité p. 463.

150 *Liber Fortunae*, *op. cit.*, v. 455-459.

dépeint comme *plain*¹⁵¹, mais pas de spiritualité ou de gratitude. Le doublet *de barat et de tricherie* fait écho à la tradition riche de mise en lumière de la tromperie, incarnée par Faux Semblant¹⁵². Ces seuls passages du *Liber Fortunae* offrent un exemple révélateur de la place laissée à Faux Semblant et de l'orientation qu'il induit dans la dénonciation de l'hypocrisie religieuse. Ils nous semblaient intéressants à introduire pour éclairer le traitement des jeux émotionnels dans la communauté émotionnelle religieuse, dominé par le souci de critiquer et contrecarrer le vice de Faux Semblant. Mais l'emphase mise sur la manifestation dévotionnelle incite autant à critiquer les débordements aussi éclatants que ceux de Faux Semblant qu'à valoriser le semblant émotionnel.

C'est chez Guillaume de Diguleville que se dessine le plus nettement cette variation d'appréciation des *semblants* manifestés et des critères qui les entourent. Nous terminerons donc notre analyse par un parcours rapide dans l'œuvre monumentale du *Pèlerin de vie humaine*. L'influence qu'y pèse *Le Roman de la Rose* est essentielle et paraît même justifier, plus que les critiques des faux semblants, les exceptions qu'y introduit également Guillaume de Diguleville. C'est dans ce sens que nous voudrions nous concentrer à présent sur la défense des manipulations émotionnelles à laquelle semble inviter le personnage de Faux Semblant, autant qu'il appelle à leur critique bien plus ferme. Dans la même tension que celle qui caractérisait celle de Gautier de Coinci¹⁵³, l'œuvre de Guillaume de Diguleville mêle la condamnation et la valorisation du jeu des émotions, selon des nuances de grand intérêt pour percevoir les dynamiques qui peuvent le conditionner.

ENJEUX ET DÉFENSE DES MANIPULATIONS ÉMOTIONNELLES : LE PÈLERIN DE VIE HUMAINE

Le Livre du Pèlerin de vie humaine offre l'un des exemples les plus évidents de l'héritage du *Roman de la Rose*, ne serait-ce que par sa reprise du schéma allégorique¹⁵⁴. Le propos est cependant tout autre, bien sûr. La

151 Comme chez Gautier de Coinci qui soulignait ce même contraste. Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 157-1 200, cité p. 141.

152 Ce même vers apparaît en effet dans la présentation du faux moine, qui se dépeint comme leur enfant : « De barat et de tricherie / Qui m'engendrerent et norrirent ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 986-10 987.

153 Pour rappel, une fois encore : p. 141.

154 Cette seule similarité structurelle en implique bien d'autres, au niveau du projet rédactionnel lui-même. Guillaume de Diguleville s'inscrit sans aucun doute dans la continuité

dynamique de reprise n'en est que plus intéressante, tout comme l'ensemble du jeu établi autour des aventures de l'Amant. L'hommage qui leur est rendu en guise de prologue se complexifie très vite. Davantage qu'à la seule pratique allégorique, Guillaume de Diguleville se rattache en effet au genre des voies de l'au-delà, courant au XIII^e siècle, éclairé avant tout par une portée spirituelle¹⁵⁵. Telle est, à n'en pas douter, la nuance fondamentale entre les deux œuvres. Bien loin de toute exploration courtoise ou de tout enjeu amoureux, *Le Livre du Pèlerin de vie humaine* propose à lire un autre type de quête. Pierre-Yves Badel résume à la perfection les particularités de ce rapport ininterrompu, mais presque polémique que Guillaume de Diguleville entretient avec le *Roman de la Rose* :

sous couvert de l'imiter, il donne à lire un pèlerinage plus édifiant que celui de l'Amant, puisqu'il ne s'agit de rien d'autre que de montrer comment l'homme élevé dans les principes de l'Église et muni des sacrements et vertus qu'elle enseigne peut, quand il s'est fourvoyé, avec l'aide de la Grâce retrouver la voie du salut en se pliant à la discipline du cloître. Guillaume imite Jean de Meun tant par le choix de la forme du songe que par l'ampleur de l'œuvre qui expose de délicates questions théologiques (transsubstantiation, libre-arbitre et influence astrale) et prend parti dans le domaine politique ; mais c'est pour décrire un modèle de vie tout autre que celui qui se dessine à la lecture du *Roman*. Implicitement, la première rédaction du *Pèlerinage* est déjà un *Anti-Roman de la Rose*¹⁵⁶.

C'est dans cette optique d'opposition que se lit le plus souvent le lien entre Jean de Meun et Guillaume de Diguleville. La formule

du *Roman de la Rose* quand il introduit son œuvre comme le récit du songe d'une quête située dans un ailleurs peuplé de personnifications, exactement à la manière de la quête amoureuse dépeinte par Guillaume de Lorris. En outre, son traitement de l'allégorie se rapproche de celle mise en place dans le *Roman de la Rose*, sous un mode essentiellement narratif, mais augmenté par le développement du discours direct porté par les personnifications rencontrées (selon les réflexions proposées notamment par Anouk de Wolf : A. de Wolf, « Pratique de la personnification chez Guillaume de Diguleville et Philippe de Mézières », dans *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VII^e-XV^e siècles)*, dir. D. Boutet et L. Harf-Lancner, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1993, p. 125-147, ici p. 126). L'importance accordée aux discours contribue bien sûr à l'ampleur de l'œuvre, mais aussi à sa dynamique argumentative, elles aussi fort comparables à celles du *Roman de la Rose*. L'allégorie endosse ainsi la fonction persuasive qui peut lui être prêtée, de la même manière que la travaillait Jean de Meun.

155 P. De Wilde, « Rencontres : le *Pèlerinage de Vie humaine* et le *Roman de la Rose* », dans *De la Rose. Texte, image, fortune*, dir. C. Bel et H. Braet, Louvain/Paris, Peeters, 2006, p. 321-330.

156 P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 375.

de contrepartie religieuse du *Roman de la Rose* a fait succès parmi les spécialistes du *Livre du Pèlerin de vie humaine*. Ils insistent de cette manière sur le phénomène de transposition qui le caractérise. Animé par un important souci de diffusion de ses idées, Guillaume de Diguleville justifie son recours à la langue vulgaire et pose sûrement dans ce cadre également son choix d'offrir une forme allégorique au message qu'il souhaite faire passer. L'inspiration qu'il puise dans *Le Roman de la Rose* s'inscrit dans la même lignée. Guillaume de Diguleville profite du succès de cette œuvre profane incontournable pour mieux la détourner au profit de ses propres objectifs. Le ressort principal de sa transposition réside bien sûr dans l'esprit religieux qu'il insuffle à la quête dépeinte dans son propre songe, bien loin de celui de l'Amant¹⁵⁷. Fabienne Pomel commente dans ce sens le travail de réécriture du *Roman de la Rose* mené par Guillaume de Diguleville comme appelant à une vision spirituelle du pèlerinage. Elle met en lumière le processus de restitution de la métaphore du pèlerinage à la tradition sacrée elle-même, autour notamment des motifs essentiels de la quête, mais aussi du jardin et du miroir¹⁵⁸. Ses réflexions sur la question sont révélatrices de la richesse du jeu de reprise mis en œuvre dans *Le Livre du Pèlerin de vie humaine* :

Le miroir du *Pèlerinage de vie humaine* en reflétant la Jérusalem céleste et non plus le buisson de roses offre désormais un objet religieux au désir du songeur et un tropisme paradisiaque à la quête, réorientée vers un enjeu spirituel. Il s'oppose par sa taille et son unicité aux deux miroirs des cristaux au fond de la fontaine de Narcisse, qu'annonçait déjà le miroir d'Oiseuse, portière du jardin de Déduit. En cela, Guillaume de Diguleville suit Jean de Meun qui substituait aux deux cristaux une escarboucle unitaire et triple, renvoyant à la Trinité divine, et qui opposait, non sans équivoques, à la fontaine de mort du jardin profane la fontaine de vie de son parc de l'agneau¹⁵⁹.

157 Notons le parallèle qui peut être établi avec le miracle *D'un clerc* de Gautier de Coinci qui visait également la réorientation de la leçon d'amour, non au profit de la dame, mais de la Vierge elle-même. Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 4, II, M. 29, v. 326-333, cité p. 145.

158 F. Pomel, « Les modèles de la fiction allégorique dans les songes-cadres de Guillaume de Diguleville : *Roman de la Rose* et expérience visionnaire », dans *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, dir. H. Bellon-Méguelle, O. Collet, Y. Foehr-Janssens et L. Jacquière, Turnhout, Brepols, 2011, p. 253-266, ici p. 261.

159 *Ibid.*

La portée religieuse inscrite au cœur de la réécriture proposée par Guillaume de Diguleville éclaire également son rapport à la tromperie et à la tradition de Faux Semblant qui l'incarne dans le roman de Jean de Meun. La nécessité de repenser le personnage et l'influence de Faux Semblant s'impose plus encore à cette lumière, puisque le motif du pèlerinage se voyait détourné, dans le *Roman de la Rose*, par celui entrepris par Faux Semblant et sa compagne pour vaincre et tuer Malebouche¹⁶⁰. Sylvia Huot s'est consacrée à cette part de l'héritage du *Roman de la Rose* dans son analyse du *Livre de Pèlerin de vie humaine*, qu'elle conçoit comme le résultat d'un travail généralisé de remplacement de l'allégorie érotique par une allégorie religieuse. Elle souligne l'intérêt que présentent les figures de Genius ou de Faux Semblant dans cette perspective, mais aussi les difficultés qu'elles posent. Guillaume de Diguleville ne peut en effet passer outre les questions du cadre théologique offert à la quête érotique par Genius ou de corruption religieuse soulevées par Faux Semblant. Plus encore, ces deux personnages endossent, non sans le problématiser, le rôle de confesseurs, une pratique essentielle à l'époque de rédaction du *Livre de Pèlerin de vie humaine*. Leur ombre plane donc de manière presque obligatoire sur cette quête de la bonne foi que retrace le pèlerinage. Par trop problématiques sûrement, Guillaume de Diguleville ne les introduit néanmoins pas en tant que tels. C'est par d'autres voies qu'il critique la corruption monastique, surtout dans la deuxième version de son œuvre. La présence de Faux Semblant se devine derrière le portrait d'Avarice, associée à l'hypocrisie, à la tricherie, mais aussi à la haine de la pauvreté¹⁶¹. On retrouve ainsi un écho au débat sur les Frères Mendiants qui occupe beaucoup Jean de Meun à travers le discours de Faux Semblant¹⁶². Le faux moine influerait aussi le personnage de Satan lui-même¹⁶³. La déconsidération de l'hypocrisie ne saurait être plus explicite. Ce rapport d'opposition est d'autant plus marquant qu'il contraste

160 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 037-12 047, cité p. 273.

161 S. Huot, *The Romance of the Rose and its medieval readers : interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 220-221.

162 Cette association entre hypocrisie et avarice se trouvait aussi dans le *Liber Fortunae*, en démonstration une fois de plus de cette tradition critique bien établie. Pour rappel : *Liber Fortunae*, *op. cit.*, v. 455-459, cité p. 479.

163 Comme le souligne G. Ward Fenley : G. W. Fenley, *op. cit.*, p. 330. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'aborder, au cours de notre analyse, le portrait de Satan.

avec l'attitude générale de Guillaume de Diguleville vis-à-vis du *Roman de la Rose*, relativement élogieuse comme le souligne John V. Fleming dans son étude de la réception du roman¹⁶⁴. Son hommage à l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun se construit cependant dans un esprit par trop différent pour qu'il ne se voie pas relativisé autour de ses questions les plus problématiques¹⁶⁵, au rang desquelles Faux Semblant figure au premier plan. L'influence la plus manifeste de Faux Semblant transparaît dans une certaine ambivalence à l'encontre des jeux d'apparences, qu'il est intéressant de révéler. C'est *a fortiori* par le prisme de personnages emblématiques, celui de Trahison ou celui de Sapience par exemple, que s'exprime le double mouvement opéré dans cette œuvre, de dénonciation et de valorisation des manipulations des apparences émotionnelles. L'importance de ce roman dans l'héritage du *Roman de la Rose*, mais surtout les particularités de son traitement des enjeux autour des émotions et de leur manipulation requéraient que nous nous y arrêtions au terme de cette étude de l'empreinte de Faux Semblant dans la littérature de composition religieuse. Les nuances que *Le Livre du Pèlerin de vie humaine* y introduit légitimement ce parcours. Plus encore, elles ont l'intérêt de faire écho à celles que nous avons trouvées dans notre étude des dynamiques amoureuses et d'annoncer celles, plus grandes encore, que nous pourrons lire dans la perspective sociale sur laquelle nous voudrions clore notre analyse des jeux émotionnels.

Guillaume de Diguleville s'inscrit nettement dans la lignée critique exposée tout au long de ce chapitre. Il porte une condamnation haute en couleurs de toute rupture du lien entre intérieur et extérieur, indispensable à la correcte appréhension des pratiques dévotionnelles, contritionnistes, de confession ou de prière plus largement. L'importance qu'il accorde au pouvoir signifiant des rituels spirituels paraît évidente dans le cadre symbolique du pèlerinage qu'il choisit de dépeindre. Il s'intègre en ceci à la perfection dans la réflexion portée à l'encontre des atteintes et des limites des conditions de manifestation de l'investissement rituel. Les portraits de personnages révélateurs comme Trahison ou Satan offrent des occasions immanquables de dénoncer le vice de fausseté au gré des rencontres du pèlerin sur la voie de la bonne foi. Mais c'est aussi, avant

164 J. V. Fleming, « The moral reputation of the *Roman de la Rose* before 1400 », *Romance Philology*, n° 18, 1964-1965, p. 430-435, ici p. 434.

165 P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 362.

cela, par le biais de formules percutantes de concision que ce message s'exprime. Ainsi, la figure de Raison, directement reprise du *Roman de la Rose*, mais porteuse d'un tout autre type de discours, se lance dans une défense des bons vicaires, centrée sur la qualité essentielle de leur miséricorde. De manière intéressante, celle-ci se conçoit avant tout dans le cœur, quelle que soit la nécessité de son application pratique dans la mission des vicaires : « “Dedens soies misericors, / quel que tu soies par dehors”¹⁶⁶ ». Guillaume de Diguleville met en lumière l'opposition entre dedans et dehors dans la syntaxe même, présentée en chiasme ici. La reprise du verbe *être* marque plus encore l'enjeu de la nuance posée entre intérieur et extérieur, et donc de l'impératif présenté par Raison. Les apparences auraient ainsi peu d'intérêt dans ce cadre, à rebours de la tradition insistant sur l'importance du *bon semblant*, voire même du *faux semblant* selon le double mouvement esquissé au sein du *Roman de la Rose*. C'est au nom de la pureté du cœur que s'esquisse cette indifférence à l'égard du *dehors*. Une déconsidération marquée des signes extérieurs accompagne cette recommandation de Raison.

Davantage que leur caractère peu fiable, Guillaume de Diguleville dénonce leur fausseté potentielle, *a fortiori* dans le cadre rituel de la prière. L'écart entre cœur et extérieur occupe une place importante dans la condamnation qu'il porte tout au long de son œuvre à cet égard. En écho à la tradition développée à ce sujet par les théologiens évoqués en introduction, la critique se concentre sur l'acte de pénitence ou de prière, fondé sur une sincérité indispensable autant que difficile à appréhender. Vertu Morale s'y arrête au gré de son argumentaire, centré pourtant sur la valorisation du juste milieu dans l'élaboration de la bonne voie du pèlerin :

« Qui Dieu de la bouche prie,
 Et le cueur n'y entent mie,
 Qui fait cë affin que veü
 Il soit des gens et parceü,
 Qui le prie pour richesse[s],
 Pour honneurs et pour nobleces,
 Pour avoir mondaine gloire
 Ou pour chose transitoire,

166 Guillaume de Diguleville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. et trad. G. R. Edwards et P. Maupeu, Paris, Le Livre de Poche, 2015, v. 963-964.

Qui le prie en mortel pechié
 Ou pense que tost enteché
 En sera et prochainement,
 Qui le prie cru[eus]ement,
 Sens aucune devocion,
 Ne valent ses pris un bouton :
 Faus chemins sont [et] faus sentiers
 Par lesquieulx on est forvoisés¹⁶⁷. »

L'image du pèlerinage est convoquée en conclusion, comme pour insister sur le rôle central joué par la dévotion dans le rituel et le fourvoiement que toute entorse à celle-ci entraîne sur la bonne voie à suivre. Le défaut de la mauvaise prière dépeinte ici est explicite. La rupture qu'elle implique est d'emblée soulignée, dans le rapprochement présenté entre la *bouche* qui seule porte la prière et le *cœur* qui n'y est *mie*, dans la rime justement entre le verbe *prier* et l'adverbe de négation. La conjonction de la *bouche* et de *Dieu* contribue également à la mise en exergue du péché commis. La bouche s'intègre à la liste de ces signes extérieurs dépréciés, *a fortiori* dans le rapport d'opposition qu'elle entraîne avec la prière du cœur, devenue formulaire dans la valorisation de la prière sincère. On observe en effet, sur le modèle offert par le Christ qui recommande de prier en secret (Mt 6:5-6), une concentration sur la prière sincère silencieuse. La tradition rhétorique des oppositions fondées sur le corps et le cœur vient renforcer cet idéal de sincérité dans la bonne prière louée par Guillaume de Diguleville. Plus explicite encore, il présente l'acte de prière dans un lien direct à Dieu, destinataire d'une prière qui ne nécessite en rien l'action de la bouche. La bouche vient ainsi comme rompre l'acte de communion que la prière est supposée incarner, en s'immiscant, dans le texte même, entre Dieu et le verbe *prier*. Les compléments introduits pour qualifier l'auteur de cette prière de bouche relèvent de la même dynamique dépréciative. Vertu Morale commence en outre par souligner l'optique uniquement extérieure dans laquelle cet homme s'inscrit. Son objectif est en effet démontré, *a fortiori* par un doublet synonymique révélateur *veü-parceü* placé à la rime, comme résultant du seul souci des apparences. Le contraste avec Dieu est encore renforcé dans ce cadre : ce n'est en effet pas de lui dont il est question, mais des *gens* seulement. Cela étaye bien sûr l'opposition avec la portée divine de l'acte de prière et

167 *Ibid.*, v. 7 887-7 902.

annonce la critique mondaine introduite juste ensuite. Le détournement des signes dévotionnels faisait exactement l'objet de la condamnation que Thomas d'Aquin porte à l'encontre de la simulation. Il souligne pour cela une fois encore le vice de mauvaise intention qui la sous-tend, mais aussi son orientation uniquement mondaine, telle que la décrit ici Vertu Morale :

Ad primum ergo dicendum quod opus exterius naturaliter significat intentionem. Quando ergo aliquis per bona opera quæ facit, ex suo genere ad Dei servitium pertinentia, non quærit Deo placere, sed hominibus, simulat rectam intentionem, quam non habet. Unde Gregorius dicit, 31 Moral. [cap. 13], quod « hypocritæ per causas Dei intentioni deserviunt sæculi : quia per ipsa quoque quæ se agere sancta ostendunt, non conversionem quærunt hominum, sed auras favorum. » Et ita simulat mendaciter intentionem rectam, quam non habent, quamvis non simulent aliquod rectum opus quod agant¹⁶⁸.

L'argument intentionnel occupe une place centrale dans la dépréciation de Thomas d'Aquin, qu'il rattache directement à la sphère mensongère. La reprise de la relative *quam non habe[n]t* souligne le défaut de cette simulation, fondé sur sa mauvaise intention, mais surtout sur le détournement qui en est opéré. Notons au passage l'importance accordée par Thomas d'Aquin aux gestes extérieurs, qui permettent un accès immédiat, naturel même, à l'intention. On retrouve ici la logique du voile supposé refléter l'intérieur et donc l'idéal de lisibilité mis à mal à la source de la critique d'une telle simulation. Thomas d'Aquin confère ce faisant bien plus de poids à la dénonciation qu'il introduit, mais aussi plus largement à la mise en lumière du vice de simulation. Le recours à l'autorité de saint Grégoire exacerbe la critique de la vanité d'une telle simulation, qui ne vise, quelles que soient les bonnes actions accomplies par ce biais, que les applaudissements. Chez Vertu Morale aussi, la condamnation se poursuit, dans une logique progressive, par la démonstration de la vanité d'une telle prière, de son

168 Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 111, a. 2, s. 1 (Par sa nature même, l'œuvre extérieure que l'on fait signifie l'intention que l'on a. Faire de bonnes œuvres, que leur caractère destine au culte de Dieu, sans cependant vouloir plaire à Dieu, mais aux hommes, c'est donc simuler une bonne intention que l'on n'a pas. Ce qui fait dire à S. Grégoire : « Les hypocrites mettent les choses de Dieu au service d'une intention qui n'a rien de divin : même par les œuvres saintes qu'ils font et font voir, ils ne cherchent point la conversion des hommes, mais leurs applaudissements. » Ils simulent mensongèrement une bonne intention qu'ils n'ont pas, quoiqu'ils ne simulent pas la bonne œuvre qu'ils font).

péché et de sa futilité. La portée argumentative du discours de Vertu Morale transparaît bien à ce niveau, puisque c'est au fil d'un parallélisme, lui-même intégré à un jeu de répétitions, que se construit la dénonciation. Trois occurrences de la relative *qui le prie* la ponctuent en insistant sur la rupture opérée entre cet acte de communion supposé avec Dieu – directement rapproché de la prière ici – et les défauts de la prière en question. Les *richesses*, *bonneurs* et *noblesces* d'abord évoqués constituent autant d'arguments de la condamnation portée. Ils relèvent tous trois d'un souci purement terrestre, voire matériel, et ne peuvent que s'opposer à la dynamique d'élévation qu'est censée servir la prière. Deux autres *pour* scandent encore la liste dépréciative introduite ainsi par au moins cinq répétitions de cette préposition finale. Les épithètes ajoutées qualifient plus nettement encore la vanité de ces objectifs. La gloire n'est que *mondaine* et la *chose* visée *transitoire*, dans une nouvelle mise en exergue du contraste posé avec le caractère justement supposé éternel des objectifs de la prière. C'est sur la futilité de la prière et de son auteur que se clôt l'argumentaire de Vertu Morale. Celle-ci n'a d'égal que la futilité de son implication émotionnelle, dénuée de tout fond et surtout de toute dévotion. La formule proverbiale employée pour asséner cette conclusion *Ne valent ses pris un bouton* contribue, par sa tonalité familière, à souligner la critique, au-delà du réseau référentiel au *Roman de la Rose*¹⁶⁹. De manière intéressante, la condamnation des *chemins* suivis ainsi se concentre donc sur leur fausseté. Il ne serait d'ailleurs pas impossible de lire ici une allusion à Faux Semblant lui-même dans la qualification, redoublée comme pour mieux la souligner, des chemins et sentiers du mauvais pèlerinage blâmé par Vertu Morale¹⁷⁰.

L'écho est indéniable en tout cas dans le portrait dressé de Trahison. À l'issue d'un véritable tableau généalogique du vice paraît la figure de Trahison, nièce d'Orgueil, fille d'Envie, sœur de Detraction. Ce lien

169 On peut en effet y voir une allusion au bouton de la Rose élu, puis percé par l'Amant à l'issue de sa quête ainsi pervertie. Voir la première description du bouton : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 1 650-1 677.

170 On pourrait en effet faire le parallèle avec la description donnée, à la toute fin du *Roman de la Rose*, du chemin du pèlerinage effectué, sur le modèle de Faux Semblant, par l'Amant pour atteindre la Rose. Il était l'occasion de favoriser le choix des jeunes filles plutôt que des vieilles, au chemin trop arpenté déjà, dans une portée ironique notable, mais révélatrice une fois encore du manque de courtoisie de l'issue du *Roman* : *ibid.*, v. 21 000-21 600.

de sororité, renforcé par leur position dos à dos dans la première présentation qui en est donnée¹⁷¹, constitue d'ailleurs un rapprochement intéressant de la fausseté avec la médisance, incarnée par Malebouche dans le *Roman de la Rose*. Detraction se compare en outre elle-même à sa sœur Trahison, quand elle insiste sur la dissimulation qu'elle offre à ses futures victimes :

« Je les abaie derriere,
Ja soit ce que belle chiere
Aussi com ma suer par devant
Leur contreface et beau semblant¹⁷². »

La conjonction de ces attitudes trompeuses dénote une volonté de critique généralisée du vice d'hypocrisie. Les réflexions que celle-ci implique au niveau du jeu intertextuel produit autour du *Roman de la Rose* comportent elles aussi un certain intérêt. Le personnage de Trahison s'inscrit en effet dans un réseau riche et porteur, révélateur de l'influence exercée par Faux Semblant. Le *Liber Fortunae* témoignait déjà de cet héritage particulier de Faux Semblant, également dans une dynamique presque généalogique¹⁷³. La suite du portrait dressé par Guillaume de Diguleville pour cette figure révélatrice de la dépréciation des attitudes trompeuses témoigne mieux encore de cet univers référentiel :

L'une estoit emmuselee
D'un faux visaige et celee
Avoit au dessous sa façon
Affin que ne la veïst on.
Un coutel a la main destre
Et une boite a senestre
Tenoit, mes le coutel muçoit
Derriere li et reponnoit¹⁷⁴.

La description se concentre sur son apparence et sur sa fausseté, sa dissimulation et son inaccessibilité, tandis que la référence au couteau offre un clin d'œil immanquable au rasoir qu'emploie Faux Semblant

171 « Sus li a redos sëoient / Deulx autres qui bien estoient / Tant ou plus espoventables, / Horribles et redoubtables ». Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 007-10 010.

172 *Ibid.*, v. 10 309-10 312.

173 Pour rappel : *Liber Fortunae*, *op. cit.*, v. 794-828, cité p. 477.

174 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 011-10 018.

pour assassiner Malebouche¹⁷⁵. Pareillement porté, et caché, de la main droite, le *coutel* paraît endosser toute la symbolique du danger et de la fausseté qui caractérise Trahison, *a fortiori* en écho à celui de Faux Semblant. Son père, maître de l'école à laquelle sa mère Envie l'envoie pour mieux l'assister dans ses basses manœuvres, détaille dans ce sens les attributs qui lui sont ainsi associés. Le long discours qu'il dresse à sa fille constitue une véritable leçon de tromperie :

Quant me vist : « Or ça ma fille,
 Dist il, bien voi que de guille
 Et d'aucun malice savoir
 Tu veulx pour la gent decevoir.
 Je [le] t'aprendrai volentiers,
 Et se bien aprends serai liés. »
 Quant ot ce dit, il defferma
 Une huche et hors en sacha
 Ceste boiste et faus visage,
 Et bailla en tapinage
 Ce coustel quë en muça[i]lles
 Je porte et en repotailles,
 En disant : « Fille, *qui* oisiaus
 Veult decevoir, espoentaus
 Ne met pas en la pesiere
 Ou vont, n'en la cheneviere,
 Car se espoventail vëoient
 Ja dedans il n'enterroient.
 Pour tant ma fille le te di,
 Car se veulx decevoir autrui,
 Ne faut pas que (ta) laide face
 Espoventement (si) li face,
 Que ton visage contrefait,
 Hideus et tenebreus et lait
 Tu li monstres, quar perdroies
 Le labour quë y mectroies¹⁷⁶ »

Le préambule apporté à son enseignement précise déjà l'optique dans laquelle il se construit. Les enjeux usuels de telles scènes d'apprentissage

175 Pour rappel : « Et pour ses membres apuier / ot ausi com par impotence / en sa main destre une potence, / et fist en sa manche glacier / .i. bien tranchant rasoir d'acier, / qu'il fist forgier en une forge / que l'en apele coupe gorge ». Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 094-12 100, cité dans le chapitre sur Faux Semblant p. 274-275.

176 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 169-10 194.

sont ici détournés au profit de la *guille* et de la *malice*. Surtout, les attributs de Trahison sont présentés en amont de la leçon elle-même et gagnent ainsi encore en importance pour atteindre ses objectifs. De manière intéressante, ces objets sont dépeints soigneusement rangés, mais aussi cachés ainsi. Le verbe *defferner* désigne en effet avant tout l'acte d'ouvrir, mais aussi celui d'ôter ce qui est couvert, un sens qui fait écho aux enjeux de dissimulation et de révélation présentés ici¹⁷⁷. On retrouve ainsi la dynamique double recommandée par les personnages du *Roman de la Rose* de dissimulation de la simulation¹⁷⁸. La *boïste* s'inscrit sûrement dans cette logique en offrant un réceptacle portatif et donc une cachette permanente à ces objets¹⁷⁹, en attendant que son utilité soit davantage précisée. Là réside bien sûr le cœur de la trahison, qui requiert la discrétion nécessaire au succès de ses mauvaises intentions. Le faux visage constitue une allusion assez certaine à Faux Semblant, qui incarnait tout entier cette fausseté des apparences. Il proclamait en effet son utilisation de l'habit religieux dans cette optique de discrétion de sa ruse¹⁸⁰. L'introduction d'un couteau parmi les emblèmes accordés à Trahison laisse moins de doutes encore sur le jeu intertextuel monté ici par Guillaume de Diguleville. La présentation du couteau en est elle-même significative. Il lui est délivré *en tapinage*, autrement dit de la même manière trompeuse que celle qui caractérisait l'arrivée de Faux Semblant et d'Abstinence Contrainte auprès de Malebouche¹⁸¹. Bien sûr, la formule permet d'étayer la logique dissimulatrice dans laquelle l'ensemble de ces objets sont remis à Trahison, mais elle ne peut que rappeler les manières caractéristiques du faux moine, *a fortiori* dans le cadre du pèlerinage qu'il entame alors et du don d'un *coutel* servant des desseins fort similaires à celui du *coupe gorge* de Faux Semblant¹⁸². La rime *muçailles-repotailles* insiste encore sur ce paramètre essentiel de discrétion, que le parallélisme appuie à l'issue de cette présentation.

177 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 22 janvier 2020.

178 Pour rappel, par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, déjà cité p. 312.

179 *Dictionnaire* de Godefroy, version en ligne consultée le 22 janvier 2020.

180 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 010-11 026, cité p. 260.

181 Pour rappel : « Si ont par acort devisé / Qu'il s'en iroent en tapinage / Ausi comme en pelerinage, / Com bonne gent piteuse et sainte ». *Ibid.*, v. 12 044-12 047, cité p. 273.

182 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 100, cité p. 275.

La leçon en elle-même s'ouvre sur l'image fort symbolique de la chasse aux oiseaux. Elle évoque, outre, une fois de plus, le danger des pièges tendus par Trahison, un motif de la rhétorique amoureuse, celui de la capture dans les *laz* d'amour. Elle pourrait donc elle aussi proposer un écho au *Roman de la Rose* qui relate la quête entreprise pour s'emparer de l'amour de la dame. Mais notons d'emblée que l'objectif n'est pas même de prendre les oiseaux, mais bien de les *decevoir*, selon une forme de personnification explicite. Là aussi, on peut trouver un parallèle avec le *Roman de la Rose*, et ainsi une dénonciation de la leçon qu'il offrait. Il s'achevait en effet non pas sur la conquête, mais sur la prise presque abusive de la Rose, dans une forme de *decepcion* des codes de la *fin'amor*. L'allusion à la conclusion qu'offre Jean de Meun aux aventures de l'Amant se veut plus significative encore par cette critique implicite bien sûr. Pour Trahison, il convient surtout pour cela de ne pas effrayer les oiseaux, d'éviter donc les épouvantails au sein des champs dans lesquels elle pourrait les piéger. C'était d'ailleurs la leçon de la triade trompeuse du *Roman de la Rose* : endormir la vigilance de ceux qu'ils trompent en camouflant leur ruse pour en assurer l'efficacité¹⁸³. Dans la métaphore agricole développée par Trahison, il est question de champs de pois ou de chanvre, d'aliments peu nobles en soi, comme pour mieux révéler l'erreur de s'y laisser attirer peut-être. Le réseau métaphorique tissé autour de l'épouvantail est d'une grande complexité, mais surtout d'une grande richesse. Il révèle toute l'importance, et la malignité, de l'enseignement de Faux Semblant. Comme lui, l'épouvantail se veut sincère dans sa ruse. Surtout, il affirme lui aussi qu'il faut cacher que l'on souhaite les chasser pour attraper (et tromper) les oiseaux. En-dehors du rappel de la leçon du faux moine, cette analogie mêle, voire pervertit, l'image de l'agriculture, qui vise à effrayer les méchants oiseaux, avec celle de la chasse, qui vise, elle, à attraper les oiseaux, avec tout l'intérêt de la comparaison qu'elle induit avec l'Amour oiseleur. L'épouvantail symboliserait ainsi la nécessité de tromper, par la discrétion qui doit le caractériser, ceux qu'il cherche à attraper alors qu'il les chasserait s'il se montrait au grand jour. Se conjuguant, ces métaphores révèlent la part trompeuse de telles attitudes. Mais elles peuvent aussi rapprocher l'épouvantail de la pratique allégorique

183 Pour rappel, une fois encore par exemple : *ibid.*, v. 7 418-7 422, déjà cité p. 312.

elle-même, telle que Guillaume de Diguleville la cultive. Il la fonde en effet dans une dynamique de mise à distance insistante des dérives du droit chemin, révélée dans les figures très laides dont il cherche à détourner, à l'instar de celle de Trahison. Tout en témoignant de la rupture possible entre intérieur et extérieur, il la restaure donc dans ces portraits significatifs, à la manière de ceux qu'offrait Guillaume de Lorris des Images du Mur du Verger. L'objectif de ne pas épouvanter les victimes potentielles de Trahison est précisé sur un mode plus concret ensuite, hors de l'univers agricole, mais non sans que l'enjeu de tromperie ne soit justement répété. L'idée de travail fourni y est conservée même hors de la métaphore, dans une belle démonstration des efforts nécessaires pour *decevoir* qui sont détaillés. Il s'agit d'ailleurs là d'un parallèle intéressant avec les codes de maîtrise émotionnelle fondés sur les efforts à fournir pour ce faire. Le premier conseil réside dans la dissimulation des défauts concrétisés par la laideur de Trahison. Répété à deux reprises, le qualificatif de sa laideur s'accompagne de plusieurs autres adjectifs insistant sur sa difformité. Ils révèlent la propre noirceur de sa personnalité, selon l'association bien établie dans la pensée médiévale entre traits physiques et traits de caractère. On trouve une démonstration éclatante des dangers de la théorie de la concordance entre intérieur et extérieur et comme une justification, non sans critique bien sûr, de la rompre. Outre la dénonciation sous-entendue du vice de Trahison, la mise en lumière de sa laideur joue bien sûr de l'épouvante crainte par son père, *a fortiori* dans le contexte presque infernal dans lequel il la présente. La suite de sa leçon s'axe, plutôt que dans ce contrordre, vers un conseil qui relève, de manière intéressante, de la convenance :

« Mes il convient, chiere fille,
 Qu'aies maniere soutilte
 De li moustrer beau semblant
 Et belle chiere par devant,
 Que faces com l'escorpion
 Qui fait par simulacion
 Beau semblant et belle chiere,
 Et après point par derriere.
 Et pour ce que sens faillir
 Tu puisses faire et acomplir,
 Coutel et boiste *a* oignement

Et faus visage te present.
 Ce sont instrumens et oustis
 Par qui ont esté mains peris :
 Joab, quant Amasan tua
 Et Abner, jadis s'en aida ;
 Judas pas desgarni n'en fu
 Quant il vendi le roy Jhesu ;
 Triphon aussi et autres mains
 D'avoir les ne se sont pas fains.
 Je les te lo, fille, a porter
 Pour ta mere reconforter,
 Pour aidier li a parfaire
 Ce que seule ne puet faire.
 De l'oignement ceulx tu oindras
 Que du coutel ferir voudras,
 Et du painturé visage
 Au tien couvrir feras cage,
 C'est a dire que ton pensé
 Tu couvras de fausseté,
 Et par dehors demoustreras
 Autre que dedans ne seras¹⁸⁴. »

On retrouve la formule usuelle des codes comportementaux de bien-séance : il *convient*. Surtout, elle est suivie de recommandations centrées sur la bonne apparence à manifester, dans un jeu d'écho immanquable à cet univers. Dans un rapport d'inversion intéressant, il n'est plus question de ne *pas montrer* le *lait visage*, mais donc de *montrer* le *beau semblant*. Redoublée de son expression synonymique de *belle chiere*, la formule participe de cet intertexte, *a fortiori* valorisée comme elle l'est en se voyant associée à la subtilité. Pareilles manipulations du semblant sont volontiers dépeintes comme relevant de la sagesse dans les manuels de comportement ou dans les arts d'aimer notamment¹⁸⁵. Cette démonstration préconisée n'est cependant qu'apparente bien sûr, uniquement orientée *par devant*. Le retournement est d'autant plus notable qu'à ce *par devant*, qui caractérise l'exhibition d'un *beau semblant* – dans une nouvelle répétition du doublet synonymique qu'il forme avec *belle chiere*, comme pour mieux en souligner la reprise ludique, du moins

184 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 195-10 226.

185 Voir, pour rappel, les conclusions tirées des analyses de l'émotionologie médiévale fondée sur le principe de *garde* ou de sa déclinaison sur le versant amoureux.

détournée –, répond un *par derriere* venu qualifier, plus encore que des mauvaises intentions, les coups portés par le scorpion auquel Trahison est ainsi comparée. L'univers infernal réapparaît au fil de cette métaphore révélatrice de la dynamique trompeuse, et fatale, recommandée à Trahison¹⁸⁶. La noirceur de ses objectifs ne saurait se manifester plus clairement. On retrouve toujours l'héritage de Faux Semblant, qui jouait lui aussi du lien tissé avec Beau Semblant et de la nécessité, pour assurer la discrétion, de faire davantage que se dissimuler, de simuler une bonne apparence, toute fausse qu'elle soit. C'est pour assurer le succès de ces démarches que Trahison se voit remettre les *oustis* déjà évoqués. L'insistance, mise à la rime, sur la volonté d'*acomplir sens faillir* dénote l'importance accordée à ces instruments et à leurs enjeux. Elle offre une nouvelle comparaison probable aux ressorts des propres attributs et démarches de Faux Semblant au moment d'entamer son prétendu pèlerinage, qui connaît la réussite qu'on lui sait, ou de Renart dont les démonstrations de son *art* sont si souvent auréolées de succès¹⁸⁷. L'utilité des outils est en tout cas exacerbée par l'usage qui leur est prêté déjà par plusieurs traîtres fameux. Inspirés de la tradition biblique, ces exemples témoignent de la portée critique qui pèse autour de la tromperie, associée par ce biais au meurtre même. Tous assassins autant que traîtres, ces personnages attestent l'influence des réflexions portées à l'encontre des vices de mensonge et d'hypocrisie, dans la veine biblique notamment, mise en question au gré de ce débat. Guillaume de Diguleville semble donc prendre le parti d'une condamnation totale de telles pratiques, en dénonçant les pires de leurs exemples, Judas au premier rang bien sûr. La dépréciation n'a cependant d'égal que la démonstration de l'utilité de ces objets. Leur qualification redoublée d'instruments et d'outils instille d'ailleurs une concrétisation intéressante de la tromperie au moment de la conclusion des enseignements qui les entourent. Leur utilité est rappelée dans ce cadre, et le lexique employé pour ce faire contribue à la valorisation des manipulations de Trahison au profit de sa mère Envie. Les notions de réconfort et de perfection offrent en effet

186 Il s'agit là aussi d'un écho probable à la portée apocalyptique de Faux Semblant, évoquée dans le vers célèbre « Je sui des vallez antecrist », déjà rappelé ici. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 717, cité p. 250.

187 Pour rappel, par exemple : *Le Roman de Renart*, éd. J. Dufournet *et al.*, Paris, Champion, 2013, t. 1, branche VIII, v. 1 415-1 422, p. 642, cité p. 66.

une coloration pour le moins ironique à ce tableau. L'association entre Trahison et Envie se marque ainsi plus nettement encore¹⁸⁸. La leçon se clôt sur une ultime précision de la fonction de ces outils, au-delà de celle des paroles onctueuses de flatterie encore détaillées en renfort à l'issue de ce discours¹⁸⁹. L'entremêlement de l'une et l'autre nous paraît d'ailleurs fort intéressant. Il révèle la portée des réflexions émises autour du mensonge et de la simulation. L'influence de Thomas d'Aquin a déjà été notée au sein du *Livre du Pèlerin de vie humaine*¹⁹⁰. Le rapprochement des manipulations des apparences avec celles liées aux paroles, au mensonge *stricto sensu*, y participe à n'en pas douter. Il atteste le cheminement effectué par les théories de la *Somme théologique* et par la condamnation des « mensonges en action¹⁹¹ ». Le rôle joué par la *boïste*, tenue de l'autre main par Trahison, se voit spécifié à cette aune. Plutôt qu'un moyen de dissimulation pratique du faux visage affiché par Trahison, il s'agit d'une boîte à onguents, dont la nature est exposée justement comme complément du couteau. Sa perfidie transparait déjà par sa position, dans la main gauche. Par contraste, le couteau tenu de la main droite symboliserait l'intention réelle des actions de Trahison. Tout comme le *beau semblant* camoufle les dards du scorpion *qui point par derriere*, les *oignements* permettent de mieux tromper les futures victimes de ce *coutel* dissimulé. Le fonctionnement conjoint de ces deux attributs offre un parallèle remarquable avec *Le Roman de la Rose*. Davantage que les attributs de Faux Semblant, c'est la flèche de Bel Semblant qui est ainsi évoquée. Le tableau qu'en dressait Guillaume de Lorris faisait en effet aussi état d'un *oignement* utile pour contrer ses effets tranchants¹⁹². La

188 Elle vient redoubler celle mise en exergue par exemple chez Gautier de Coinci entre hypocrisie et orgueil (pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 1, I, M. 10, v. 1 849-1 884, cité p. 143. Nous avons également trouvé cette association dans le *Roman de Fauvel* : *Le Roman de Fauvel*, *op. cit.*, v. 1 611-1634, cité p. 460. Et rappelons surtout qu'elle se lisait déjà chez Faux Semblant et Abstinence Contrainte. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 105-12 134 et v. 19 346-19 372, cités p. 290-291 et p. 342-343, dans une volonté explicite de dépréciation complète de la dynamique trompeuse.

189 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 209-10 220.

190 F. Duval, « Interpréter le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Diguleville (vers 1330) », dans *La moisson des lettres*, *op. cit.*, p. 233-251, ici p. 233.

191 Pour rappel : « Unde simulatio proprie est mendacium quoddam in exteriorum signis factorum consistens ». Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 111, a. 1, cité p. 442.

192 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 1 836-1 860, cité p. 280-281.

flèche conjuguaît ainsi deux actions, d'oindre et de frapper, de la même manière que les mains de Trahison sont dépeintes le faire. Leur intervention est néanmoins inversée dans la logique trompeuse dans laquelle s'inscrit Trahison par contraste avec Bel Semblant. Cette reprise s'avère plus qu'enrichissante dans notre optique d'analyse. Elle atteste le jeu opéré par Jean de Meun sur cette figure du premier *Roman de la Rose*, par la réception qu'en propose lui-même Guillaume de Diguleville. Le rasoir d'acier auquel est comparée l'action de la flèche d'Amour réapparaît sous une forme plus *puissant* encore dans les propres mains de Faux Semblant, selon le basculement effectué, ou la transition ainsi démontrée plutôt, chez Jean de Meun du *bel* au *faux semblant*. Mais nul onguent, hormis celui que l'on peut voir dans le faux manteau de moine, n'était employé par Faux Semblant. Guillaume de Diguleville cherche ainsi à démontrer la double filiation de Trahison, le lien fondamental entre le Beau et le Faux Semblant que Jean de Meun mettait en lumière au travers de sa reprise du personnage de Guillaume de Lorris. Il témoigne ce faisant de la malignité plus grande encore de Trahison, qui use des charmes du beau semblant, des onguents qui les incarnent, pour mieux dissimuler le couteau qui lui servira à nuire à ceux qu'elle aura ainsi embaumés. Bien sûr, l'action de Trahison s'intègre ici dans un cadre nettement dépréciatif, au contraire de celle de la flèche de Bel Semblant. Celle-ci s'avère néanmoins étrangement similaire, et la critique portée à son égard déborde ainsi sur celle, outre de Faux Semblant, de Bel Semblant lui aussi. Toutes les références à la *belle chiere* et à la *convenance* incluses dans la leçon dispensée à Trahison pourraient se lire dans le même sens. Cette mise en parallèle de Trahison avec Faux, mais aussi avec Bel Semblant soutiendrait ainsi une dévalorisation implicite de l'ensemble des manipulations des apparences davantage que de la seule hypocrisie explicite du *faux visage* endossé. C'est d'ailleurs sur la fausseté de ce *visage* que le père de Trahison achève sa leçon. L'enchaînement des vers marque le lien entre ces attributs, de *l'oignement* au *coutel* bien sûr, mais aussi à ce *painturé visage* qui rappelle celui de Faux Semblant, « blanc[he] dehors, dedenz merci[e]¹⁹³ ». L'image de *faire cage* de ce faux visage peut rappeler celle des oiseaux développée au début du discours.

193 C'est d'ailleurs de trahison que son visage se voit ainsi marqué. Pour rappel encore : « Et li lierres enz en la place / Qui de trayson ot la face, / Blanche dehors, dedenz mercie ». *Ibid.*, v. 12 015-12 017, déjà cité p. 306.

Elle atteste ainsi la dynamique dangereuse qui entoure la pratique hypocrite, au-delà de la dépréciation qu'elle véhicule aussi. Comparer le péril de la tromperie à l'emprisonnement s'avère révélateur. Hors de toute métaphore, l'enseignement se veut explicite en conclusion. Pour ce faire, on vient opposer la *pensé* et la *fausseté*, l'être et le démontré, le dedans et le dehors, soit recourir à toutes les oppositions rhétoriques possibles à cet égard. Les jeux de rimes sont significatifs, tout comme la reprise du verbe *couvrir* pour qualifier autant l'action portée sur le masque de Trahison que sa pensée à proprement parler. La portée symbolique de ces derniers vers est encore soulignée par les éditeurs du roman, qui relèvent l'écho aux versets de saint Matthieu : « Ainsi vous aussi au-dehors vous paraissez justes aux hommes ; mais au-dedans vous êtes pleins d'hypocrisie et d'iniquité » (Mt 23:28). Le vice d'hypocrisie ne pourrait être mieux mis en lumière, ni sa condamnation, qui se veut totale et sans nuances.

Nous l'avons dit, la mise en garde émise ainsi à l'encontre des pratiques hypocrites s'intègre également au portrait du personnage de Satan. Guillaume de Diguleville martèle plus encore par son biais la condamnation qu'il souhaite en proposer, de par la noirceur inhérente et évidente de cette figure. Tout comme Trahison et l'ensemble des vices personnifiés au gré du pèlerinage, Satan expose, avec une sincérité presque paradoxale, sa nature et sa fausseté. Il s'en étonne d'ailleurs lui-même :

« Or t'ai je dit tout verité
 Que pas n'avoie acoustumé.
 Onques mais sens menterie
 N'en dis autant en ma vie¹⁹⁴. »

Sa remarque est intéressante. Elle témoigne, selon l'analyse qu'en proposent d'ailleurs aussi les éditeurs, de la volonté de Guillaume de Diguleville de dépasser le paradoxe Faux Semblant. Ils notent en effet : « La voix de la vérité passe par Satan à son corps défendant, comme elle traverse indistinctement tous les personnages du récit, bons ou mauvais, vices ou vertus : même les vices disent la vérité sur eux-mêmes ; ils tombent le masque, leur laideur parle pour eux¹⁹⁵ ». Guillaume de Diguleville paraît ainsi répondre au trouble jeté par Jean de Meun sur l'absolu de

194 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 12 583-12 585.

195 *Ibid.*, p. 925, n. 3.

concordance nécessaire à l'écriture allégorique comme à l'expression émotionnelle. Il en dénonce les ruptures avec bien plus d'emphase sur leur malignité que le faisait Jean de Meun avec Faux Semblant. Mais surtout, il veille à le restaurer par ces personnages d'une laideur révélatrice et surtout par leurs discours d'une sincérité irrépressible. Le paradoxe du menteur personnifié par Faux Semblant se trouve réorienté au profit non plus d'une confiance impossible à placer dans son discours, mais, par le biais de la propre surprise de Satan, de la démonstration de la force de la vérité. La résolution des ambiguïtés cultivées par Jean de Meun entre sincérité et fausseté occupe une place centrale dans le jeu de reprise opéré au sein du *Livre du Pèlerin de vie humaine*. C'est ainsi que Satan clame son identité et son objectif de piéger l'ensemble des poissons de la mer dans laquelle il pêche de sa ligne, nommée Tentation¹⁹⁶. Il reprend donc à son compte l'avertissement qui était celui de Faux Semblant, en affirmant sa ruse et le danger qu'il incarne ainsi :

« Mes pour ce ne te dis je pas
 Que tu te fies tant ne quant
 En rien dont te voise parlant,
 Car de decepvoir ai mil ars
 Et mil et mil que ne vois pas.
 Faulx visage pren bien souvent,
 Et dissimulle fausement
 Que soie ange de lumiere
 Et que mal faire ne quiere.
 Avise toi comment deçu
 L'ermite a *qui* je m'apparu
 En faux visage et semblance
 De bon message et de bon ange¹⁹⁷. »

La résolution du paradoxe ne saurait être que partielle si l'on se cantonne à ce passage. L'influence de Faux Semblant est explicite une fois de plus : la révélation de la fausseté va de pair avec celle de la non-fiabilité des apparences comme des paroles, dont, bien sûr, celle qu'il porte en proposant cet avertissement. Il en allait exactement de même de Faux Semblant qui, en conclusion du long portrait qu'il avait dressé de lui-même à la demande d'Amour, affirmait son hypocrisie

196 *Ibid.*, v. 12 593-12 602.

197 *Ibid.*, v. 12 644-12 656.

pour la souligner, mais aussi comme pour annuler l'ensemble de sa présentation préalable¹⁹⁸. La mise en garde de Satan se fonde, comme celle que proposait Faux Semblant, sur un tableau révélateur de sa fausseté. Au-delà de l'affirmation de la non-fiabilité de ses paroles, il s'étend en effet sur ses autres méthodes trompeuses. Leur qualification comme *ars* évoque celle qui venait résumer la ruse de Renart dans le roman de *Renart le Contrefait*¹⁹⁹. Dans ce cas aussi, il était question de souligner la diversité des formes qu'elle pouvait endosser : apparences, paroles ou actions. Son insistance sur la multiplicité de ses méthodes, au gré des trois *mil* qu'il répète ainsi de manière hyperbolique, porte d'emblée sur leur caractère non *visible*. Mais Satan se concentre ici surtout, comme le faisait Faux Semblant, sur celle des apparences. Son exposé s'arrête avant tout au *faulx visage* qu'il présente, à la dissimulation et à l'apparence qu'il prend. Le vice de pareilles manipulations est bien pris en charge, dans l'opposition démontrée avec la qualité des apparences affichées, de *bon message* et même de *bon ange*, dépeint d'ailleurs comme animé d'aucune mauvaise intention. En outre, la victime de la tromperie décrite par Satan est un ermite – selon un *exemplum* repris de Jacques de Vitry –, personnage positif qu'il est encore plus condamnable de *decevoir* ainsi. L'emphase mise sur le *semblant* davantage que sur la parole mensongère, arme première du Diable dans la tradition biblique, témoigne ainsi autant de l'influence de Faux Semblant – l'association stricte construite dans ce passage entre fausseté et visage en est révélatrice – que de celle des théories développées autour de la simulation²⁰⁰. Son intégration au sein d'une œuvre allégorique de reprise du *Roman de la Rose* témoigne de l'importance prise par cette réflexion à l'encontre des actes autant que des paroles mensongères. La prise en compte des dynamiques qui relèvent encore du seul Bel Semblant chez Guillaume de Lorris est aussi essentielle à ce niveau. Guillaume de Diguleville participe de la sorte du mouvement entrepris par Jean de Meun de mise en lumière de l'hypocrisie de ces pratiques sociales de bienséance. Émerge un refus

198 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 231-11 236, p. 454.

199 Pour rappel : « Selon son art il se maintint, / De samblant, de parole et d'œuvre / Son sens demonstre et son sens coeuvre ». *Le Roman de Renart le Contrefait*, *op. cit.*, branche I, v. 490-492, p. 6, cité p. 449.

200 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, q. 110, a. 1, s. 2, cité p. 441.

absolu des manipulations des apparences, plus encore dans la volonté de Guillaume de Diguleville de revoir la copie du *Roman de la Rose*. C'est sans aucun doute dans cette optique de l'élévation vers Dieu visée par le pèlerinage qu'elle expose et condamne de manière aussi virulente toute manipulation des *semblants*, tout recours aux *faux visages*. Leur qualification, presque implacable tout au long du roman, comme *faux* rend explicite autant leur dénonciation que l'influence qu'exerce Faux Semblant en la matière. Elle ne laisse ainsi aucune place à une forme de valorisation du *semblant* comme *bel* plutôt, ou autant, que *faux*. Le personnage de Raison lui-même exacerbe l'importance de lever les masques derrière lesquels on peut se cacher à des fins avenantes :

« Toux vices volentiers le font,
Et maintes fois couvers se sont
Du nom de vertu contraire
Pour moins a la gent desplaire²⁰¹. »

La finalité de la *couverture*, de ne pas *desplaire a la gent*, correspond à un souci social largement partagé par les manuels de comportement ou les romans courtois²⁰². La nature trompeuse d'une telle manipulation, qui relève pourtant seulement de la *couverture*, est néanmoins démontrée par Raison. Le choix même de ce personnage pour porter cet argument est symbolique : la contenance avenante relève le plus souvent de l'autorité de la raison dans les manuels de comportement²⁰³. Guillaume de Diguleville manifeste par ce biais son souci de reconsidérer la part positive laissée aux manipulations des semblants émotionnels. La rime entre *vertu contraire* et *desplaire* atteste le renversement opéré et la fraude commise. Surtout, ce sont les vices qui recourent à cette couverture, ce qui ne peut bien sûr que la décrédibiliser. Ainsi, même la logique courtoise ne peut justifier la manipulation des semblants, l'hypocrisie

201 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 7 145-7 148.

202 C'était en particulier le cas des souverains, comme nous avons pu le voir dans notre analyse du principe de la *garde*. On peut également citer le cas de Guenièvre dans la *Queste del Saint Graal*, révélateur de la portée de cette recommandation même dans l'univers religieux. Pour rappel : *La Queste del Saint Graal*, éd. F. Bogdanow et trad. A. Berrie, Paris, Le Livre de Poche, 2006, 27, l. 19-22, cité p. 137.

203 Pour rappel, par exemple : *Li livres du gouvernement des rois : a XIIIth century French version of Egidio Colonna's treatise de Regimine principum*, éd. S. P. Molenaer, Londres, MacMillan & Co., 1899, II, v, p. 35 l. 31-p. 36 l. 5, cité p. 114.

de paraître au-dehors autrement qu'on ne l'est au-dedans, de jouer de ses émotions. L'intégration d'une comparaison avec Bel Semblant était bien évidemment révélatrice dans cette optique²⁰⁴.

Notons néanmoins l'importance que conserve la maîtrise émotionnelle, que Guillaume de Diguleville valorise d'ailleurs directement à l'égard de l'usage des sens. Ainsi, l'armure de vertu dont Grâce Dieu pare le pèlerin est équipée du heaume de Tempérance, comme nous l'avions souligné dans notre analyse du principe de *garde*²⁰⁵. Mais bien plus que de reconnaître la vertu d'Attemprance, et son influence bénéfique sur l'attitude du pèlerin, le *Livre du Pèlerin de vie humaine* propose une exception bien plus importante à sa condamnation des manipulations émotionnelles et des jeux de semblants dénoncés avec éclat dans le jeu de reprise qu'il propose du *Roman de la Rose*. Guillaume de Diguleville introduit en effet une entorse notable à ce rejet absolu de la scission cœur-semblant décrié comme hypocrisie pure, associée tour à tour à la Trahison et à l'Envie ou à Satan. Dans un contraste étonnant avec le regard porté sur cette opposition entre intérieur et extérieur au gré des leçons délivrées à Trahison, Guillaume de Diguleville défend cette rupture dans sa description du pain de Sapience :

« Certes, dist elle, aussi est il
 Du pain que j'ay fait si soutil,
 Car dehors je n'ay pas moustré
 Le grant tresor qu'ay ens bouté.
 Mis l'i ay tresrepostement
 Pour donner a la povre gent
 Que Charité tient a amis,
 Et en bon chemin se sont mis,
 Affin qu'en soient repeü
 Tres grandement et soustenu.
 Car, se dehors moustré estoit
 Et com est grant on le vëoit,
 Nul n'en oseroit approchier
 Ains aroit on assés plus chier
 Avoir souffraitë et grant fain
 Ou aller querre ailleurs son pain²⁰⁶. »

204 Pour rappel, voir le rapprochement proposé par Guillaume de Diguleville à la flèche de Bel Semblant dans sa description de la *boïste* de Trahison : Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10 169-10 208, cité p. 490.

205 *Ibid.*, v. 5 401-5 520, mentionné p. 131.

206 *Ibid.*, v. 3 245-3 260.

La nuance est bien mise en avant, éclairée par l'intention poursuivie au gré de cet écart entre *debors* et *ens*. Plus de deux cents vers formalisent, avant cette conclusion explicite, le souci de justification du bienfondé du conflit entre intérieur et extérieur. De manière intéressante, il se pose au cœur du débat qui confronte Sapience et Aristote, envoyé par Nature pour ses « mespreisons moustrer²⁰⁷ ». Elle ne peut en effet accepter la leçon, que Sapience délivre à Charité, de pétrir son pain pour « que par semblant petit fust²⁰⁸ », « comment que grant le feïst²⁰⁹ » afin « qu'atoux suffire p[e]üst²¹⁰ ». Aristote s'oppose aux arguments de Sapience, accusant son pain d'être « deguisés », c'est-à-dire à la fois hors norme, contre-nature et d'apparence trompeuse²¹¹. Affirmant sa supériorité sur Nature et Aristote, qu'elle dépeint d'ailleurs comme ayant eux-mêmes été de son école²¹², Sapience s'offusque de ces accusations « de fraude et decepcion²¹³ ». Elle s'en défend finalement par une autre image que celle du pain : celle d'une bourse qu'elle offrirait à Aristote qui n'y découvrirait qu'ensuite les pièces d'or qu'elle renfermerait²¹⁴. Ayant obtenu son accord qu'il n'y aurait là rien d'hypocrite, mais au contraire « un tel don / plain d'amour et courtoisie, / dè honneur et grant franchise²¹⁵ », Sapience livre son argumentaire en faveur du pain de Charité, qu'elle valorise en reprenant notamment les propres qualificatifs d'Aristote d'amour, de courtoisie et d'honneur. Plus encore, elle le fait relever de la *subtilité*, de la même manière que le faisait le père de Trahison en lui recommandant l'usage du *faux visage* qu'il lui remet²¹⁶. Le renversement de l'un à l'autre exemple n'en est que plus significatif. La prise en charge des discours, par Sapience ou par le père de Trahison, témoigne en soi de leur orientation critique dans l'œuvre de Guillaume de Diguleville. Mais il est notable que, dans les deux cas, la manipulation soit revêtue du même qualificatif, quelle que soit leur appréciation respective. Ainsi, les jeux de dis-simulation participeraient d'une forme d'ingéniosité ou

207 *Ibid.*, v. 3 102.

208 *Ibid.*, v. 3 055.

209 *Ibid.*, v. 3 073.

210 *Ibid.*, v. 3 056.

211 *Ibid.*, v. 3 118 et p. 297, n. 2.

212 *Ibid.*, v. 3 197-3 200.

213 *Ibid.*, v. 3 231.

214 *Ibid.*, v. 3 234-3 240.

215 *Ibid.*, v. 3 241-3 244.

216 Pour rappel, une fois encore : *ibid.*, v. 10 169-10 208, cité p. 490.

d'art, à la manière de celui développé par Renart au fil de ses péripéties, qu'on les prône ou qu'on les condamne. Car la valorisation portée à l'encontre de ce jeu d'apparences est ici indubitable. On a beau retrouver l'opposition entre *debors* et *ens*, critiquée tout au long des autres passages que nous avons pu citer du *Livre du Pèlerin de vie humaine*, son évaluation se voit inversée face aux autres cas de figure rencontrés jusqu'alors. Là où le *beau semblant* servait à couvrir le mauvais fond, voire même le *vice* comme dans le dernier passage évoqué²¹⁷, c'est ici un *grant tresor* qui se trouve *ens bouté*, alors que l'apparence se veut *petite* seulement. La répétition de cet adjectif dans la description donnée du pain²¹⁸ est révélatrice du contraste recherché avec l'épithète *grant* qui détermine l'intérieur envisagé. Il rejoue celui cultivé dans les paraboles bibliques de la graine de moutarde dont la taille figure celle de la bonne foi (Mt 17:20) ou du levain qui permet de faire lever la foi (Mt 13:33). Elles éclairent le retournement qui s'opère ici sur la base de la taille, jugée insignifiante, de l'objet de la dissimulation. Elles dictent un appel à la lucidité, qui n'est pas sans ouvrir à une lecture méta-discursive. La valorisation par Guillaume de Diguleville du trésor pourrait en effet contribuer à la réflexion qu'il souhaite mener sur l'exercice allégorique lui-même, mis à mal autant que l'accès à la vérité par Jean de Meun. Il assènerait par ce biais sa leçon, quelque part assez similaire à celle que proposait Jean de Meun d'ailleurs, de l'importance de discerner la vérité, avec tout le paradoxe de présenter l'allégorie comme petite, alors qu'elle s'avère énorme, plus encore dans le *Livre du Pèlerin de vie humaine*. Ces réflexions littéraires mises à part, le jeu mené sur la manipulation émotionnelle est indubitable. Le renversement est travaillé dans la reprise des stratégies rhétoriques habituelles pour la signaler. La dynamique dissimulatrice est bien prise en charge : les couplets *ens-debors* sont répétés à plusieurs reprises, et l'adverbe emphatisé *tresrepostement* indique nettement l'optique dans laquelle le pain est pétri. Il semble jouer d'une valorisation typique de la discrétion dans l'univers religieux. On retrouvait en effet la même idée dans l'épisode d'Hélène de Benoïc, invitée par un moine du couvent dans lequel elle s'est réfugiée à manifester en « repost » seulement sa tristesse²¹⁹. Le rattachement à la Charité suffit bien sûr à assurer la

217 *Ibid.*

218 *Ibid.*, v. 3 055 et v. 3 074.

219 Pour rappel : *Lancelot du Lac*, *op. cit.*, chap. 10, f. 17d, p. 166, cité p. 132.

logique appréciative, de la même manière que l'association à l'Orgueil chez Gautier de Coinci²²⁰ ou à l'Envie dans le cas de Trahison²²¹ indiquait la dépréciation sous-entendue des manipulations recommandées. La rime entre l'adverbe *repostement* et la *povre gent* joue dans ce sens de valorisation, tout autant que l'insistance sur le *bon chemin* suivi dans ce cadre. L'association entre la charité et sa discrétion paraît d'autant plus louable qu'elle s'inscrit dans la lignée des recommandations bibliques. De la même manière que Jésus prône l'usage de la prière silencieuse²²², il vante celui de l'aumône faite en secret (Mt 6:24). Sapience se veut plus ferme encore dans ses arguments et dans son opposition surtout à l'accusation de *decepcion*. Elle s'en sert comme base de la réfutation formelle qu'elle propose en conclusion. Elle l'encadre de cet argument qu'elle présente ainsi comme intenable :

« Si que n'est pas decepcion
 Icy mes miseracion,
 Liberalité et (grant) amour
 Et courtoisie et grant hounour.
 Mes se dehors eusse moustré
 Grant apparence et ens bouté
 Chose qui peu a prisier fust
 Ou peu de quantité eüst,
 Lors me peüsses argüer
 De decepcion et blasmer²²³. »

Sa défense est à la hauteur de la critique portée et de la dépréciation bien connue de l'hypocrisie. Elle contrecarre l'accusation par non moins de cinq vertus, qu'elle reprend en partie, on l'a dit, à Aristote directement. Notons que les trois premières relèvent davantage de la sphère sociale, du moins de considérations humaines. Sapience y adjoint

220 Pour rappel, une fois encore : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 1, I, M. 10, v. 1 849-1 884, cité p. 143. Nous trouvons également cette association dans le *Roman de Fauvel : Le Roman de Fauvel*, *op. cit.*, v. 1 611-1 634, cité p. 460. Et rappelons surtout qu'elle se lisait déjà chez Faux Semblant et Abstinence Contrainte. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 105-12 134 et v. 19 346-19 372, cités p. 290-291 et p. 342-344.

221 Pour rappel, une fois encore : Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, dans notre analyse citée p. 488-489.

222 Pour rappel : Mt 6:5-6, cité p. 486.

223 Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 3 245-3 270.

peut-être pour cela celles de *miseracion* et de *liberalité*, plus directement liées à la vertu de Charité qu'elle soutient alors. L'argument de *miseracion* en particulier est intéressant, la *liberalité* s'associant de manière plus évidente à la Charité. Il l'est d'autant plus qu'il constituait déjà le cœur de la recommandation de Raison que nous citons en amorce de notre analyse du *Livre du Pèlerin de vie humaine*²²⁴. Il symbolise une émotion et une vertu essentielles, qu'il est révélateur d'intégrer à la défense d'une forme de manipulation quand il servait auparavant à insister sur la vertu intérieure à posséder quels que soient les dehors démontrés. Il permet donc de mettre l'accent sur la qualité de l'*intérieur* avant tout. La répétition de l'adjectif *grant* concrétise la valorisation du *grant tresor* avec ces qualités ainsi énumérées. Mais cet adjectif permet aussi de mettre en lumière le contraste qu'opère ensuite Sapience pour mieux réfuter l'accusation. Il qualifie en effet l'*apparence* que Sapience aurait au contraire pu choisir de *moustrer*. La reprise du même adjectif permet de mettre en exergue le renversement entre le jeu contestable et celui qui s'avère bien plus louable, celui qui vise la grandeur de l'apparence ou celui qui vise la grandeur du cœur. La formule *ens bouté* réapparaît aussi dans ce jeu de renversement, tout comme celle de *moustrer dehors* qui révèle l'enjeu central de révélation de l'intériorité ici en question. Ainsi, la *decepcion* dont se défend d'une part Guillaume de Diguleville est blâmée par ailleurs quand *chose qui peu a prisier fust*, plutôt que ce *grant tresor*, se trouve *ens bouté*. Le rapport d'inversion ne pourrait être plus clair au gré de ces jeux de répétitions et de ruptures, de l'ensemble des moyens rhétoriques remobilisés ici à cette aune. Le message que livre ainsi Sapience se veut lui aussi explicite. Bien plus que de s'opposer aux condamnations en creux portées par le biais des portraits de Trahison ou de Satan, le discours de Sapience soutient lui aussi la critique de la fausseté, et surtout des dangers de la fausse dévotion. Les nombreux jeux d'opposition qui jalonnent ce passage témoignent de la volonté de renverser la tendance critique assumée tout au long du pèlerinage, mais surtout de mettre en lumière les deux facettes de la rupture du lien entre intérieur et extérieur. En effet, le cœur de la défense de cette manipulation se situe dans son association à la charité et, plus encore, à l'humilité. Tout autant que Gautier de Coinci vantait la vertu du

224 Pour rappel : *ibid.*, v. 963-964, cité p. 485.

moine qui dissimule ses larmes²²⁵, Guillaume de Diguleville livre une défense éclatante d'une forme de tromperie qui vise la discrétion humble. Le renversement paraît donc permis par ce critère fondamental qu'est celui de l'intention, forcément bonne si elle relève de vertus essentielles de la pratique dévotionnelle. Les arguments employés par Sapience tendraient d'ailleurs à le souligner. Elle se prémunit en effet au-delà des accusations de tromperie de celles de sophisme dont la taxe Aristote.

Or, la tradition anti-sophistique que nous présentions en introduction, incarnée notamment par Quintilien, se caractérise justement par la défense qu'elle délivre du mensonge bien intentionné. Plus encore, le philosophe proclamait sa préférence de la vérité tue plutôt qu'altérée, ce qui semble tout à fait correspondre à la leçon délivrée par Sapience²²⁶. Bien sûr, Guillaume de Diguleville fait aussi allusion ainsi au débat porté par Faux Semblant contre, ou pour, l'utilité des arguments sophistiques²²⁷. Il en propose une condamnation bien plus ferme, autant dans la critique des formes inacceptables de jeux des émotions que dans la défense de celles qu'il tolère et encourage. On retrouve ainsi les enjeux du débat porté tout au long du Moyen Âge sur le mensonge, ses modalités et sa condamnation. Guillaume de Diguleville atteste à n'en pas douter sa vivacité, dans la réflexion qu'il présente autour de l'hypocrisie des semblants davantage que des paroles, autour de l'ensemble des manipulations des apparences, qu'elles relèvent du Bel ou du Faux Semblant, ou surtout de l'évaluation indispensable de celles-ci à la lueur de l'intention qui les anime. Il témoigne de la prégnance de ce débat, dans la continuité des réflexions menées par Gautier de Coinci, dans toutes les nuances qu'il pouvait déjà introduire dans ses *Miracles*, mais avec plus de force encore dans son souci de répondre et réorienter les conclusions du *Roman de la Rose*. À tous ces niveaux, qu'ils relèvent du débat sophistique, allégorique ou herméneutique, Guillaume de Diguleville marque son souhait de redresser la morale instillée par Jean de Meun par le biais de son personnage de Faux Semblant. Tout en mettant lui aussi en exergue la non-fiabilité des signes, il en propose

225 Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 4, II, M. 29, v. 326-333, cité p. 145.

226 Pour rappel : M. L. Colish, *op. cit.*, p. 161-162, cité p. 444.

227 Pour rappel, voir notamment l'usage qu'il en fait dans la confession de Malebouche : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 328-12 339, cité p. 298.

une nouvelle évaluation, qui s'inscrit autant dans la tradition du refus de toute manipulation, surtout dans la sphère religieuse, qu'attestait le roman de la *Queste del saint Graal*²²⁸, que dans une volonté de réorientation des manipulations émotionnelles bien intentionnées qu'illustrait aussi déjà l'œuvre de Gautier de Coinci²²⁹. Il démontre ainsi la place centrale de l'héritage de Faux Semblant qui, sans véritable innovation, joue les effets de loupe sur la tradition critique de l'hypocrisie religieuse et ne permet plus les demi-mesures cultivées jusqu'alors. Au contraire, il est dès lors temps de scinder, non sans nuances, mais avec fermeté, les jeux émotionnels acceptés ou non. Pareil souci de réinscription et de réorientation dans la tradition s'éclaire à la lueur du critère essentiel de l'intention, érigé en facteur décisif autant dans la sphère religieuse qu'amoureuse.

ENTRE RÉORIENTATIONS ET AMBIGUÏTÉS PERSISTANTES DES FAUX SEMBLANTS RELIGIEUX

Les nuances introduites par Guillaume de Diguleville présentent un excellent exemple de la variété des regards portés sur les dynamiques émotionnelles, selon les idéaux de contenance ou de sincérité, les menaces de révélation diversement conçues dans l'univers religieux étudié au gré de ce chapitre. La polarité du conflit construit autour des émotions s'envisage ainsi selon les enjeux, mais surtout le cadre de l'opposition envisagée. La pensée chrétienne exerce une influence notable, mais aussi duelle à ce niveau. Sa condamnation est sans appel face à l'hypocrisie qu'impliquent les jeux de semblant, quand ils relèvent d'une volonté délibérée de tromperie et plus encore quand ils touchent aux vices essentiels d'orgueil, d'envie ou d'avarice. Mais elle peut aussi prôner une forme bien intentionnée de manipulation, animée par l'humilité. Réapparaît donc encore et toujours cette question centrale de l'intention dans l'évaluation de l'émotion, mais donc aussi, et tout autant, de sa manipulation.

228 Pour rappel, une fois encore : p. 137.

229 Pour rappel, une fois encore : p. 145-146.

Le parcours proposé au gré des diverses œuvres qui nous semblaient représentatives de cet éclairage religieux porté sur l'héritage de Faux Semblant tendait à attester cette multiplicité de points de vue, directement liée à la richesse de cette tradition ainsi qu'à la difficulté des questions qu'elle pose autour des pratiques dévotionnelles ou de l'évaluation de l'hypocrisie. L'importance accordée à l'investissement affectif et aux signes extérieurs de la prière, de la pénitence ou de la confession s'additionne de manière intéressante aux interrogations soulevées par Faux Semblant, pour faire émerger un régime plus ambigu peut-être encore de l'évaluation des manipulations émotionnelles. Les rituels de la confession, de l'habit et même de la prière s'accompagnaient d'emblée des ambiguïtés dont se jouera Faux Semblant. L'emphase mise déjà, pour rappel, dans les *Miracles Notre Dame* ou dans *Le Chevalier au Barisel*, sur la sincérité indispensable du cœur atteste l'importance conférée avant tout à l'intention qui anime les gestes dévotionnels. À l'heure de vanter les manifestations qui en sont offertes, l'accent continue de porter avant tout sur leur investissement émotionnel, qui se fait même garant de l'extériorité requise à l'occasion. Telle est la leçon que l'on peut tirer du *Chevalier au Barisel* qui ne parvient à verser les larmes demandées qu'une fois le repentir logé dans son cœur. Au cœur de cette tension entre extériorisation et sincérité intérieure, se dessinent les dérives qu'illustrent Renart, puis Faux Semblant et Fauvel. C'est dans ce sens que se justifiait aussi le refus des manipulations émotionnelles dans des œuvres comme la *Queste del Saint Graal*, ou leur orientation vertueuse indispensable dans le recueil de dévotion mariale de Gautier de Coinci par exemple. Mais Faux Semblant ne fait que raffermir cet impératif, par la démonstration éclatante qu'il offre de la possibilité, des avantages, mais surtout ainsi des dangers de telles dérives. La leçon qu'il offre au fil du *Roman de la Rose* ne peut néanmoins se départir des nuances sur lesquelles elle s'était d'ailleurs elle-même bâtie. Elle donne donc lieu à la fois aux dénonciations absolues dont témoigne le *Liber Fortunae* et aux critiques acerbes, mais conditionnées, du *Livre du Pèlerin de vie humaine*. Le spectre de Faux Semblant pèse ainsi autant dans la critique que dans les nuances qui entourent la problématique de l'investissement dévotionnel. De manière intéressante, le retournement ainsi opéré dans la critique de l'hypocrisie se découvre aussi bien avant qu'après le *Roman de la Rose*. Il se fonde dans la même lignée rhétorique

de dénonciation, inversée pour servir d'outil de valorisation dans le cas opposé. Il se connote bien sûr au contact des ambiguïtés cultivées par Faux Semblant, autour du débat sophistique ou de celui de la pauvreté par exemple. Il gagne en importance en s'investissant au niveau méta-discursif auquel l'élevait Jean de Meun et à celui des ambitions de l'œuvre dans laquelle les émotions se trouvent manipulées. Mais il se comprend dans les deux cas à la lumière de l'intention poursuivie, qui relève de l'humilité essentielle dans l'éthique religieuse.

Si ce double enseignement asséné par Guillaume de Diguleville se construit volontiers en contraste avec les constats qu'il dresse dans l'univers social ou amoureux, il convient de relativiser aussi cette distinction. À l'aune du double volet d'analyses que nous avons souhaité mener pour attester l'influence exercée par Faux Semblant, nous voudrions envisager aussi un rapprochement entre ces deux communautés émotionnelles représentées. En effet, elles prônent en réalité toutes deux la manipulation bien intentionnée, par la défense de l'amour et de l'honneur de la dame d'une part, par la pratique de l'humilité de l'autre. Une critique apparaissait d'ailleurs également à l'encontre des *faux amants* aux visées tout aussi condamnées que celles des *papelards*, en confirmation de cet enjeu central que constitue la question de l'intention dans l'évaluation de l'émotion, mais donc aussi de sa manipulation. Surtout, nous pouvons ainsi confirmer la prégnance du carré sémiotique que nous avons identifié dans notre analyse du *Roman de la Rose*, que nous reprenons et complétons ici en regard des résultats de ces deux derniers chapitres :

	Positive	Négative
Dissimulation	Dissimulation d'émotions jugées malséantes	Dissimulation de l'absence d'émotion (par la simulation d'émotions jugées bienséantes)
Simulation	Simulation d'émotions jugées bienséantes	Simulation d'émotions jugées malséantes, à vocation rusée
	Dissimulation d'émotions jugées positives, mais à vocation louable	
	<i>Riche don de l'émotion tenue dans le cœur / Grand trésor caché dans le Pain de Sapience</i>	

Dans chacun des deux univers émotionnels mis à mal par Faux Semblant, se dessine une transition du bon jeu émotionnel au mauvais, selon les émotions camouflées et convoquées pour ce faire. Il s'agit toujours de dissimuler les émotions préférées cachées sous d'autres jugées plus adéquates et de critiquer, avec emphase, toute atteinte à la sincérité indispensable dans la relation amoureuse comme religieuse. L'une comme l'autre de ces pratiques se fondent d'ailleurs volontiers sur certains signes émotionnels dont la sincérité ne peut être remise en question, comme pour tenter de faire face à l'ambiguïté de la plupart d'entre eux. C'est ainsi que le *Chevalier au Barisel* dépeignait les larmes comme un indice formel du repentir, mais aussi que Guillaume de Machaut, par exemple, vante la sincérité de certains symptômes amoureux inimitables²³⁰. Dans un cas comme dans l'autre, la dissimulation d'émotions par la simulation d'autres se comprend dans une optique de renforcement de la dissimulation souhaitée et peut se parer des meilleures intentions. Mais une telle manipulation ne va, autant pour la communauté religieuse qu'amoureuse, plus sans nuances une fois que pèse l'ombre de Faux Semblant, qui détourne l'utilité du Bel Semblant pour arriver à ses fins. Là où le *bel semblant* du jeune clerc se voyait valorisé par Gautier de Coinci²³¹, Guillaume de Diguleville se veut moins complaisant. Il souligne lui aussi la vertu d'*attemprance* à la source de ce jeu émotionnel²³², mais critique avec sévérité toute manipulation plus abusive. La condamnation par Raison des apparences faussement vertueuses l'atteste²³³. Le discours se veut à la fois plus complexe et plus explicite, puisqu'il met en lumière l'enjeu central de tels jeux des émotions, lié à l'émotion ainsi camouflée et aux raisons de le faire. Il en va exactement de même sous la plume de Martin le Franc qui porte une dénonciation totale des manipulations éhontées inscrites dans le sillage du faux moine de Jean de Meun. Mais, surtout, son *Champion des Dames* présente lui aussi des exceptions à sa critique. Et c'est tout l'intérêt de ce rapprochement que nous pouvons esquisser entre ces deux dynamiques pourtant fort diverses de l'amour et de la dévotion : ces exceptions

230 Pour rappel : Guillaume de Machaut, *Dit dou Lyon*, v. 1 131-1 138, dans *Œuvres*, éd. E. Hoepffner, Paris, S.A.T.F., 1908-1921, cité dans le chapitre précédent, p. 369.

231 Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 4, II, M. 29, v. 326-333, cité p. 145.

232 Pour rappel : Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 5 401-5 520, mentionné p. 131.

233 Pour rappel : *ibid.*, v. 7 145-7 148, cité p. 501.

s'intègrent dans la même logique que celles qu'introduit Guillaume de Diguleville. Il s'agit toujours de la nature de l'émotion à cacher, jugée peu séante, mais tout à fait positive. Martin le Franc valorise d'ailleurs cette émotion comme un « riche don²³⁴ », une formule qui n'est pas sans évoquer celle du *grant tresor* de Guillaume de Diguleville. Dans une belle démonstration de la continuité du regard porté sur le jeu des émotions, nous notions d'ailleurs, dans notre analyse du *don* de Martin le Franc, le parallèle possible avec la « chalors » intense de l'amour de Soredamor et d'Alexandre sous la « çandre » dont ils tentent de la recouvrer²³⁵. Or, on retrouvait le même pendant à l'éloge fait par Guillaume de Diguleville de l'humilité discrète dans le miracle *Du secrestain que Nostre Dame visita* de Gautier de Coinci²³⁶. Dans l'un comme dans l'autre de ces univers, la justification offerte de certains jeux émotionnels irrigue la tradition qui se développe à leur entour, avant ou après le *Roman de la Rose*. Les efforts fournis pour les légitimer se veulent eux aussi fort similaires dans la veine religieuse et dans la veine amoureuse. En effet, on lit, chez Guillaume de Diguleville comme chez Martin le Franc, un souci de plaider pour cette forme acceptable de manipulation des émotions, inscrite dans la dénonciation du reste d'entre elles, en réponse à la critique formulée, avec une ironie, voire une hypocrisie, notable de la part de ses détracteurs. Là où Sapience fait face aux accusations d'Aristote, Franc Vouloir, le champion de Martin le Franc, devait lui aussi assurer sa défense de la dissimulation honnête, qui veille à l'honneur de la dame, mise à mal par Malebouche²³⁷. Cela donne bien sûr l'occasion de mieux affirmer la vertu du jeu en question, qualifié de « refuge²³⁸ » ou de *miseracion*. Plus anecdotique peut-être, mais non moins significatif : Guillaume de Diguleville comme Martin le Franc rapprochent la médisance de l'hypocrisie pour mieux les condamner. Dans sa reprise du *Roman de la Rose*, Martin le Franc redessine la relation entre Faux Semblant et Malebouche pour les allier dans sa condamnation²³⁹. De manière moins

234 Pour rappel : Martin le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, III, MCDXCIV, v. 11 948-11 952, cité p. 422.

235 Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. W. Foerster et trad. M. Rousse, Paris, Flammarion, 2006, v. 601-615, cité p. 188.

236 Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 3, I, M. 31, v. 189-191, cité p. 146.

237 Pour rappel : Martin le Franc, *op. cit.*, III, MDCCXIX, v. 13 751-13 752, cité p. 423.

238 Pour rappel : *ibid.*

239 Pour rappel, voir l'analyse que nous y dédions dans le chapitre précédent : p. 411-413.

évidente pourtant, puisque la médisance constitue surtout une menace pour les amants, Guillaume de Diguleville se prête lui aussi à cette association en unissant la figure de Trahison à celle de Detraction²⁴⁰. Gautier de Coinci jouait d'ailleurs lui aussi déjà de ce rapprochement, en preuve de la constance de cet univers critique²⁴¹. Cet entremêlement de vices à portée sociétale atteste la crainte que suscite l'hypocrisie dans la société médiévale, animée de ce souci de concordance entre intérieur et extérieur bien mis en exergue, avec toutes les difficultés qu'il peut néanmoins impliquer. Mais il révèle aussi leur concentration sur la scène publique, essentielle dans la recommandation de la *garde* qui donne lieu à ces manipulations variables, mais aussi dans la crainte d'atteinte à la lisibilité essentielle des signes manifestés et à sa cohésion. On l'a vu dans notre approche des codes émotionnels, la logique même de la société médiévale influe beaucoup la mise en place de l'idéal de retenue, qu'elle soit amoureuse ou religieuse. Il convient cependant de souligner une nuance importante, surtout à l'aune de cette comparaison possible entre les communautés amoureuses et religieuses interrogées ici. Les exemples, que nous avons pu citer dans ce registre, des rois Marc et Arthur indiquaient en effet une tout autre logique du jeu louable. Il y était avant tout question de dissimuler les émotions négatives par des émotions positives, à cette fin avenante répétée à l'envi dans les manuels de comportement²⁴². Ici au contraire, si le *beau semblant* reste valorisé, il ne sert pas à recouvrir des émotions peu séantes. Certes, elles sont préférées discrètes, mais l'amour, comme la dévotion, ne peuvent bien sûr se concevoir négativement. Il s'agit là d'une distinction intéressante, qui dénoterait presque d'une dynamique plus trompeuse propre à la sphère sociale. Toujours à la lumière de l'influence exercée par Faux Semblant, nous aimerions également nous dédier à cette composante essentielle de l'émotionologie médiévale, aux dérives pas moins, et si pas plus, craintes de la contenance convenante. Cela sera l'occasion d'étayer ce constat que nous pensons pouvoir dresser pour conclure cette comparaison des communautés amoureuses et religieuses, mais surtout d'ouvrir encore le champ d'influence de Faux Semblant. La contamination qu'il induit également au niveau sociétal témoigne de son importance

240 Pour rappel : Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 10007-10010, cité p. 489.

241 Pour rappel : Gautier de Coinci, *op. cit.*, t. 2, I, M. 11, v. 1 298 et v. 1 303, cités p. 142.

242 Pour rappel, voir notre analyse à ce sujet dans le chapitre sur la *garde* : p. 114-117.

en dépassant les sphères de réflexion directement menée par son biais. Elle permet de mêler les regards portés sur la manipulation émotionnelle dans une optique religieuse ou amoureuse et de les inclure dans une autre optique encore, de celle qui relève non plus de la préservation du secret amoureux ou de l'honneur de la dame, de la condamnation de l'hypocrisie comprise comme une atteinte à la sincérité envers Dieu ou de justifications de la discrétion humble. Il n'est donc plus question de la cohésion du couple ou du rapport dévotionnel, mais de la cohésion sociale dans son ensemble. Là aussi, les émotions sont mobilisées, tour à tour condamnées, revendiquées, dénoncées ou conseillées, dans une belle démonstration de toute la richesse du jeu mis en scène par Faux Semblant, qui ne paraît jamais démenti tout au long du Moyen Âge.

DU FAUX SEMBLANT À LA JUSTE YPOCRISIE

Le réseau Faux Semblant à la lumière
des jeux émotionnels politiques

DE LA QUERELLE DU ROMAN DE LA ROSE
AU LIVRE DES TROIS VERTUS DE CHRISTINE DE PIZAN

Notre approche de la réception du *Roman de la Rose*, et du tableau qui y est dressé de la manipulation émotionnelle incarnée par Faux Semblant, ne pouvait manquer de s'arrêter sur l'œuvre de Christine de Pizan. Elle témoigne à merveille de l'influence qu'exerce le roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, des débats qu'il provoque voire des polémiques qu'il suscite. Il nous semblait donc pertinent de revenir sur le projet que développe la première femme professionnelle de lettres de notre littérature, sur ses particularités et sur sa construction en réaction à Jean de Meun. C'est pourquoi nous débiterons ce dernier chapitre par un rapide exposé de la querelle portée par Christine de Pizan à l'encontre du *Roman de la Rose*. Il sera ainsi d'emblée question de ce critère essentiel autant à l'œuvre littéraire qu'à l'émotion et à son jeu qu'est celui de l'intention, remis sous les feux des projecteurs dans l'une comme dans l'autre de ces dynamiques par Christine de Pizan. Cette querelle offre aussi une entrée en matière révélatrice des enjeux fondamentaux de son œuvre, liés à la défense de la cause féminine. Celle-ci éclaire le *Livre des Trois Vertus* auquel nous consacrerons la plus grande partie de nos analyses. Ce manuel de comportement que Christine de Pizan dédie à la communauté féminine nous permet d'envisager l'émotionologie spécifique des femmes en cette toute fin de Moyen Âge et le rapport qui s'y tisse avec l'hypocrisie mise en lumière par Faux Semblant. L'ombre du faux moine *ribaus* d'Amour continue de planer sur les recommandations des Trois Vertus et de leur compagne si éloquente, Prudence Mondaine.

L'inscription de cette voix supplémentaire dans la liste des conseils dispensés par Christine de Pizan témoigne d'une orientation remarquable des logiques du jeu émotionnel. Il n'est en effet plus tant question des dynamiques de conquête amoureuse ou de pratique dévotionnelle – même si elles ne sont pas pour autant perdues de vue –, mais de cette dimension politique, essentielle sur la scène sociale à la source de tous les dangers pour l'honneur féminin mis au cœur de ce raisonnement. Nous concevons dans ce sens les jeux émotionnels mis en scène, loués et nuancés par Christine de Pizan, en regard du sens étymologique de cette étiquette, mais aussi de la nature même du projet rédactionnel de Christine de Pizan. Tiré du grec *polis*, le terme *politique* renvoie à la cité, et, en particulier dans ses acceptations en français médiéval, à ce qui est propre au bon gouvernement¹. Il s'agit exactement de la nature de la réflexion que Christine de Pizan mène dans son *Livre des Trois Vertus*, qui vise, par le bon gouvernement qui y est prescrit, autour de la sphère émotionnelle entre autres, l'entrée à la Cité des Dames. Elle dépasse en effet les enjeux proprement curiaux, voire nobiliaires en intégrant l'ensemble des femmes dans ses recommandations, dans une véritable portée politique de création d'une communauté féminine. Dans un nouveau règne des apparences émotionnelles ainsi mis à jour, cette dimension politique justifie l'obsession pour la visibilité de la part de Christine de Pizan. L'emphase mise d'emblée, dans l'idéal de *garde* qui empreint toutes les *feeling rules*², sur les signes offerts des émotions connaît donc un regain d'importance, avec toutes les dérives que cela peut induire. Christine de Pizan se montre soucieuse de légitimer toute entorse au rapport impératif de concordance entre intérieur et extérieur qui continue d'animer l'idéal de *garde*. Mais elle n'en dénie pas moins l'entorse commise, impossible à contester après la mise en lumière éclatante de la fausseté de telles manipulations des semblants émotionnels chez Jean de Meun. Elle fonde pour cela ses conseils dans la tradition bien ancrée de l'*attemprance*, vantée dans les miroirs aux princes dont elle

1 Voir la définition du *Trésor de la Langue Française*, version en ligne consultée le 18 avril 2022. Il s'agit par ailleurs du sens que donne elle-même Christine de Pizan de cette étiquette dans son *Livre du corps de policie*. Voir à ce sujet les exemples cités par le *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 18 avril 2022.

2 Pour rappel, voir l'analyse que nous y dédions, en particulier dans une logique courtoise centrée sur la sociabilité, dans notre chapitre sur la *garde* : p. 147-160.

reprend le modèle pour élaborer son œuvre. Surtout, elle vient porter à son paroxysme la morale de l'intention que nous avons déjà pu mettre en lumière, en particulier dans l'œuvre de Jean de Meun d'ailleurs, non sans la réorienter au nom du combat qu'elle livre pour la cause féminine. On peut lire à cette aune toute l'originalité du *Livre des Trois Vertus* qui invite ainsi à redessiner les contours des nuances de genre dans les jeux des émotions. Dans cette optique, nous pourrions confronter ces résultats à ceux d'autres œuvres de Christine de Pizan, telles que le miroir aux princes qu'elle livre selon l'exemple de Charles V ou ses compositions à tonalité amoureuse, révélatrices du détournement des codes émotionnels qu'elle effectue dans son traité de savoir-vivre féminin. Comme celle de Faux Semblant, la leçon de Christine de Pizan relève à la fois de l'originalité et du respect qu'elle instille face aux *feeling rules*. Nous pourrions ainsi constater la prégnance du carré sémiotique autour du jeu des émotions selon le traitement qu'y réserve elle-même Christine de Pizan, dans sa volonté de repenser la morale insidieuse du *Roman de la Rose*, mais avec toute l'ambiguïté qu'il continue de receler.

Le rapport complexe que Christine de Pizan entretient avec la production de Jean de Meun, mais aussi de Guillaume de Lorris d'ailleurs – son opposition au *Roman de la Rose* étant tout autant animée par les modalités de l'univers courtois en lui-même que par ses dérives mises en scène dans la seconde partie du roman³ – s'illustre tout d'abord et avant tout au sein du débat qu'elle intègre et crée même autour du *Roman de la Rose*. Christine de Pizan se lance, durant l'été 1401, dans un débat épistolaire qu'elle initie en réponse aux défenses proposées de l'œuvre de Jean de Meun. Au début de l'année 1402, elle rend ces échanges publics dans une version – remaniée par ses soins – qu'elle offre à la reine Isabeau de Bavière. Ces *Epistres sur le Rommant de la Rose* ainsi révélés gagnent une visibilité qui les fait accéder au rang de première querelle littéraire de notre histoire. L'importance de ce dossier se conçoit également en regard du projet poursuivi par Christine de Pizan et des stratégies auctoriales qu'elle y intègre. C'est au cœur de ce débat épistolaire que se cristallise son souci de dénonciation de la tradition amoureuse courtoise et des stéréotypes qui y pèsent sur les femmes, amorcé dans *L'Epistre au dieu*

3 Voir par exemple l'analyse que Sarah Delale propose à ce sujet : S. Delale, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenuiae*, 2015, p. 1-21.

d'Amours déjà et développé dans bon nombre de ses œuvres ensuite. Ce débat littéraire se révèle d'autant plus intéressant qu'il témoigne d'une réflexion profonde sur sa position d'auteure et sur l'acte de création littéraire en soi. Surtout, la posture de Christine de Pizan vis-à-vis des enjeux émotionnels doit beaucoup à cette première réflexion qu'elle mène contre le *Roman de la Rose*, qui irrigue ensuite l'ensemble de son œuvre. L'appréhension des dynamiques de tromperie et de sincérité, essentielles, mais aussi ambiguës chez Christine de Pizan, nous semble justifier un rapide retour sur cette querelle déjà bien connue et bien traitée, dont nous souhaiterions orienter l'analyse quant au regard porté sur la fausseté émotionnelle préconisée dans le roman de Jean de Meun et les justifications fournies quant aux distances critiques à concevoir dans ce cadre et plus largement dans sa rédaction.

La première querelle de la littérature française éclot au cœur du milieu humaniste parisien, à l'initiative de Christine de Pizan qui s'insurge contre les arguments présentés par Jean de Montreuil en faveur de l'œuvre de Jean de Meun. L'ample critique qu'elle lui adresse dans sa lettre datée du début de l'été 1401 lance le débat : le secrétaire du roi et prévôt de Lille lui fait parvenir ses réponses, Jean Gerson, le chancelier de l'université, prend également parti au gré d'un sermon qu'il prononce le 25 août, avant que le conseiller du roi, Gontier Col, ne rallie le camp des défenseurs de Jean de Meun contre Christine de Pizan, dans deux lettres successives rédigées à la mi-septembre, suivies par celle de son frère, Pierre Col, l'été suivant. De manière intéressante, c'est par la lettre de Gontier Col que Christine de Pizan fait débiter l'échange qu'elle retranscrit dans le dossier qu'elle livre à la reine. Elle la fait suivre par celle qu'elle destinait à Jean de Montreuil et qui propose un véritable panorama de ses reproches, qu'elle encadre par la seconde lettre de Gontier Col. Elle retranscrit finalement, dans certains manuscrits plus tardifs qu'elle supervise de ces *Epistres*, la réponse qu'elle offre à la lettre de Pierre Col à l'automne 1402. Christine de Pizan inscrit ainsi son engagement dans ce débat dans une logique de réaction, de défense même en altérant l'ordre de présentation et en sélectionnant les échanges retranscrits. Son projet est clairement introduit dans les *Epistres sur le Rommant de la Rose*, notamment par une lettre adressée en guise de préambule à la reine de France. Elle cherche bien sûr avant tout ce faisant à se placer sous la tutelle de la souveraine, mais aussi à expliciter sa démarche de défense – le terme y apparaît

fréquemment⁴. La posture d'humilité, assez caractéristique chez Christine de Pizan, semble ici renforcée dans le rapport d'opposition dans lequel s'inscrivent ces épîtres, et en particulier dans ce rapport d'opposition entre Christine, une femme, et des hommes, « subtilz maistres ». La justification qu'elle apporte est à la hauteur de la difficulté qui est la sienne de prendre parti contre ceux-ci, mais aussi de son ambition : elle insiste sur sa « foible[sse] », son « petit entendement » pour mieux mettre en lumière le bienfondé de son projet. C'est « meue » par non moins que la « verité » qu'elle entend livrer cette défense face, certes, à ces subtils maîtres, mais surtout face à « aucunes oppinions a honnesteté contraires », « qui n'est chose loisible ne a souffrir ne soustenir », selon une formule déjà révélatrice de sa critique. Ainsi, son ambition de défense de la cause féminine se dévoile d'emblée dans le cadre des « raisons droicturieres » qui motivent et légitiment son opposition. Outre l'emphase sur la défense qu'elle propose, Christine de Pizan développe également sa stratégie dans le contexte du remaniement qu'elle offre des lettres échangées. L'interlude qu'elle insère en amont de la première des épîtres du débat en présente pourtant la chronologie exacte et ne laisse aucun doute sur l'altération de l'ordre logique des lettres à laquelle Christine de Pizan recourt pour exacerber sa posture défensive⁵. Dans les faits, c'est Christine de Pizan qui monte au créneau pour dénoncer l'immoralité du *Roman de la Rose*. L'introduction de son épître à Jean de Montreuil témoigne de sa volonté de s'affirmer en opposition à ces *oppinions contraires*⁶. Le triplet « dire, divulguer et soustenir manifestement » proclame son intention, mais révèle aussi, par la précision qui le précède « combien que a moy ne soit adreçant ne response ne requiert », l'initiative de Christine de Pizan de répondre à ce traité sans qu'il n'y invite ni même qu'il ne lui ait été adressé. Elle annonce déjà l'enjeu de sa condamnation, « oysiveté », par opposition à « oeuvre utile », paramètre essentiel de l'appréciation littéraire selon la théorie horatienne, ainsi mis sous les feux des projecteurs au gré de ce débat⁷. Sa longue critique du *Roman de la Rose* s'achève sur

4 Christine de Pizan, *Le débat sur le Roman de la Rose*, éd. É. Hicks, Paris, Champion, 1977, p. 5-6, I, l. 20-42.

5 *Ibid.*, p. 8-9, III, l. 1-23.

6 *Ibid.*, p. 11-12, V, l. 1-25.

7 Comme le rappelle notamment Rosalind Brown-Grant dans l'analyse qu'elle propose de la querelle sur le *Roman de la Rose* : R. Brown-Grant, *Christine de Pizan and the Moral*

ce facteur de dépréciation, en accord avec les réflexions antiques qui confèrent l'autorité de cet argument :

Pour ce dis, en concluant, [...] oeuvre sans utilité et hors bien commun ou propre – poson que elle soit delictable, de grant labour et coust – ne fait a louer. Et comme anciennement les Rommains triumphans n'attribuassent louenge aucun ne honneur a chose quelconques se elle n'estoit a l'utilité de la chose publique, regardons a leur exemplaire se nous pourrons couronner cestuy rommant. Mais je treuve, comme il me semble, ces dictes choses et asséz d'autres considerees, mieulx lui affiert ensevelissement de feu que couronne de lorier, non obstant que le claméz « mirouer de bien vivre, exemple de tous estats de soy politiquement gouverner et vivre religieusement et saignement » ; mais au contraire, sauve vostre grace, je dis que c'est exortacion de vice confortant vie dissolue, doctrine plaine de decevance, voye de dampnacion, diffameur publicque, cause de souspeçon et mecreantise, honte de pluseurs personnes, et puet estre d'erreur. [...] Si souffist a tant. Et ne me soit imputé a follie, arrogance ou presompcion d'oser, moy femme, repprendre et redarguer aucteur tant subtil et son euvre admenuisier de louenge, quant lui, seul homme, osa entreprendre a diffamer et blasmer sans exepcion tout un sexe⁸.

Christine de Pizan refuse au *Roman de la Rose* toute louange au nom de cette absence d'utilité, de bien commun ou en soi – la nuance nous semble importante à souligner en amorce de nos analyses. Avec cette déférence qu'elle conserve à l'égard d'un opposant qu'elle sait plus savant et considéré qu'elle, mais surtout avec cette humilité stratégique qu'elle cultive tout au long du débat, elle renverse sur cette base la défense offerte de l'œuvre de Jean de Meun comme miroir de bonne vie. Ainsi, le *Roman de la Rose* ne serait pas seulement dévalué pour son manque d'utilité de la chose publique, mais pour son utilité néfaste, si utilité il devait y avoir. Dans une formule expressive qui offre un véritable condensé de ses critiques, Christine de Pizan condamne la dépravation, l'hypocrisie et la médisance du roman. Les derniers arguments de cette véritable liste des défauts du roman portent l'empreinte de la défense féminine qu'elle mènera dès lors. C'est d'autant plus le cas dans l'adresse finale de son épître, qui fonde autant qu'elle légitime sa critique en anticipant les réactions de ses opposants. Dans une logique de renversement une fois encore, Christine de Pizan devance l'argument de présomption

Defence of Women : Reading Beyond Gender, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 30.

8 Christine de Pizan, *Le débat sur le Roman de la Rose*, op. cit., p. 21-22, V, l. 306-357.

d'une femme de s'en prendre à un auteur, à un homme incontournable même, en invoquant la propre attaque qu'il a livrée envers tout un sexe. C'est là que se situe le cœur du message qu'elle porte, en particulier au travers de son *Livre de la Cité des Dames*, en opposition à la généralisation dans la pensée misogyne des travers dits féminins. Les critiques de diffamation, de soupçon, de défiance, de honte et d'erreur plus encore laissent peu de doute sur le désaccord de Christine de Pizan face à ces accusations. Mais elle insiste aussi sur l'immoralité et l'apologie de la tromperie qui irriguent le roman de Jean de Meun. Elle soulève ainsi la question de l'influence sur le lectorat qui s'avère essentielle dans ce débat, en parallèle à celle de l'*intentio auctoris* jugée trop floue et donc source de dérives de compréhension, voire d'acceptation des discours dissolus de Raison, Nature, Génie ou Faux Semblant. La querelle se construit en effet autour de cet enjeu littéraire de poids qu'est la position de l'auteur face à celle de ses personnages, plus importante encore dans ce cadre allégorique qu'est celui du *Roman de la Rose*⁹.

En-dehors des répercussions idéologiques liées à la défense féminine qui s'inscrit au cœur de plusieurs de ses œuvres, les arguments soutenus par Christine de Pizan nous semblent essentiels et fort influents dans sa réflexion. Les études qui se sont consacrées à la querelle soulignent l'importance de cette question du niveau de lecture qui peut être portée sur l'œuvre de Jean de Meun. Telle est d'ailleurs la principale ligne de justification des défenseurs de Jean de Meun dans le cadre de ces *Epistres sur le Rommant de la Rose*. Le second auteur du *Roman de la Rose* insistait lui-même sur cet enjeu fondamental de la lecture, qu'il fonde sur une subtilité surtout mise en exergue dans l'épisode dédié au personnage de Faux Semblant. Sa fausseté viscérale pose question, plus encore dans le cadre allégorique dans lequel il est inscrit¹⁰. Il permet d'incarner la problématique de décodage et de discernement de la distance établie entre l'auteur et le personnage telle que l'interprète Susan Stakel. Selon le modèle que Faux Semblant en offre, Susan Stakel oriente ce débat herméneutique autour de la thématique de l'habit. Elle soutient ainsi

9 Comme le rappelle encore Rosalind Brown-Grant : R. Brown-Grant, *op. cit.*, p. 32-40.

10 Nous avons pu souligner le rôle essentiel joué par Faux Semblant dans la mise en lumière d'une subtilité impérative pour mener à bien l'exercice de lecture requis dans notre analyse du *Roman de la Rose*. Nous renvoyons en particulier à la conclusion que nous y consacrons. Pour rappel : p. 339-355.

que l'opposition de Christine de Pizan et de Jean Gerson au roman de Jean de Meun pourrait s'expliquer par leur incapacité, ou leur refus, de percevoir la dualité que comporte l'habit en l'occurrence comme une tromperie potentielle, mais potentielle seulement. Elle expose le danger que comporte l'interprétation d'un signe ambigu tel que le vêtement dans la distinction nécessaire entre signifiant et signifié¹¹. Cette interprétation nous paraît révélatrice de la difficulté de décodage du *Roman de la Rose*. Surtout, elle éclaire la difficulté particulière qu'il met en scène autour du décalage possible entre l'émotion et son apparence dans le contexte amoureux, mais aussi religieux investi par Faux Semblant. Faux Semblant en constitue en effet un cas extrême, condensant cette problématique par la rupture ou, du moins, le flottement qu'il induit entre signifiant et signifié. Cette tension rejoint celle qui touche au rapport entre *homo interior* et *homo exterior*, elle aussi exploitée par Jean de Meun dans son portrait de Faux Semblant et, au-delà, dans sa pratique discursive. L'ambiguïté qu'il cultive dans son rapport aux discours de ses personnages a d'ailleurs été envisagée sous cet angle par Lionel J. Friedman. Selon lui, les personnages de Jean de Meun ne sauraient constituer davantage, de par cette collection de détails donnés quant à leurs attributs, habits et marques avant tout extérieures, qu'un signifiant. Et il reprocherait presque à Christine de Pizan de n'avoir su le constater, elle qui se distancie elle-même des idées véhiculées notamment dans ses *Ballades*. Lionel J. Friedman comprend ainsi la difficulté que pose la concordance entre *homo interior* et *homo exterior* comme relevant de la confrontation qu'elle ne peut que susciter face à notre ignorance irréductible de la pensée de l'autre¹². Ce constat d'une grande pertinence nous évoque bien sûr les avancées des théories de l'esprit qui pèsent cette impossibilité inhérente de connaître la pensée d'autrui. Elles développent dans ce sens une réflexion sur les paradigmes et les rapports induits dans les relations intersubjectives, sur les voies d'accès aux émotions garantissant l'intercompréhension. La *simulation-theory* proposée dans ce contexte explore les conditions de compréhension des gestes faciaux par simulation mentale, consciente ou non, du même geste. Cette simulation

11 S. Stakel, *False Roses. Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's Roman de la rose*, Stanford, Anma Libri, 1991, p. 55.

12 L. J. Friedman, « La Mesnie Faux Semblant : *Homo interior* ≠ *Homo exterior* », *French Forum*, n° 14, 1989, p. 435-445, ici p. 440-443.

par empathie ouvrirait ainsi la porte aux ressentis des autres¹³. Mais elle ne va pas sans poser problème bien sûr, ou, du moins, elle pose celui de la fiabilité des gestes et autres signes supposés refléter les ressentis. Christine de Pizan s'investit dans cette réflexion pour critiquer la teneur du *Roman de la Rose*, qui joue de l'illusion d'un tel rapport de transparence. Le principal argument de la condamnation qu'elle porte à l'encontre de Jean de Meun tient à l'impératif d'exemplarité qu'elle revendique au cœur de l'acte d'écriture. Or, l'entremêlement de voix discordantes, si ce n'est problématiques comme celle de Faux Semblant, rompt selon elle avec une telle vocation. C'est dans ce sens qu'elle exacerbe la portée didactique de ses propres œuvres, de manière évidente dans un manuel de comportement tel que le *Livre des Trois Vertus*. Sa leçon se concentre elle-même sur l'exemplarité des dames auxquelles elle délivre ses conseils. Dans ce sens, elle valorise avant tout la maîtrise, du langage comme de l'attitude, selon l'insistance commune sur l'idéal de *garde*. Mais elle fait alors face au même paradoxe qui a inspiré le personnage de Faux Semblant, la manipulation du *bel semblant* pouvant aisément conduire au *faux*. Son insistance sur les apparences émotionnelles s'inscrit donc à la fois dans son obsession pour la visibilité qu'impose la scène sociale et dans un souhait de repenser le rapport de concordance entre intérieur et extérieur, qu'elle cherche autant à réaffirmer qu'à nuancer.

Le Livre des Trois Vertus nous paraît essentiel dans l'œuvre de Christine de Pizan, dans l'aboutissement qu'il offre de l'opposition au *Roman de la Rose* et de la défense de la cause féminine, dans la réflexion menée autour de la maîtrise émotionnelle dans ce cadre, dans l'affirmation de son autorité auctoriale même. À la croisée de ces objectifs, son projet se veut limpide. Elle cherche à retourner une bonne fois pour toutes les stéréotypes qui pèsent sur la nature féminine, portés avec éclat dans le *Roman de la Rose*, au gré d'un manuel de savoir-vivre pratique destiné à l'ensemble de la communauté des femmes. Les Trois Vertus posées au cœur du traité indiquent d'emblée l'orientation du propos. Les trois allégories de Raison, Droiture et Justice sont en effet reprises du *Livre*

13 Nous devons à Guillemette Bolens notre connaissance de ces théories tout à fait porteuses pour notre problématique de recherche. Les analyses qu'elle en propose dans *Le Style des gestes* ont pu éclairer notre perception (particulièrement par le biais des réflexions offertes en introduction autour du corps social) : G. Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008, en particulier p. 28-33.

de la *Cité des Dames*, rédigé juste auparavant à la demande de ces trois dames. Elles y apparaissaient alors à Christine de Pizan qui se désolait des attaques misogynes du livre de Matheolus dont elle questionnait le bienfondé des critiques et dont elle finissait même par sembler se convaincre. À leur objectif de réconfort se greffait rapidement un second, de nature didactique, voire même argumentative. Les Vertus visent une refonte profonde de l'image de la femme pour démontrer l'erreur du système de représentation misogyne. Elles proposent pour cela toute une accumulation d'exemples positifs qui servent à la fondation de la cité¹⁴. Le lien tissé entre l'une et l'autre œuvre est d'emblée rendu explicite par le titre du traité, par sa référence aux trois mêmes vertus, et plus encore par son sous-titre de *Trésor de la Cité des Dames*. Le traité des Trois Vertus se conçoit ainsi comme une continuation, annoncée dès la conclusion du *Livre de la Cité des Dames*¹⁵. À l'issue des discours des trois dames, Christine de Pizan reprenait la parole pour s'adresser à l'ensemble de la communauté féminine qu'elle invitait à se rallier à ses efforts, à démontrer l'erreur des misogynes, à se défendre contre les hommes malhonnêtes, et à intégrer ainsi la cité fondée par leur comportement vertueux. C'est exactement le projet du *Livre des Trois Vertus*, offrir aux femmes les outils pour accroître leur vertu et ainsi la cité des dames :

Entens noz sermons et tu feras bonne oeuvre. Nous, non encore rassadiées ou saoules de te mettre en besoigne comme chamberiere de noz vertueulx labours, avons avisié, preparlé et conclus ou Conseil des Vertus et a l'exemple de Dieu, [...] ceste de *La Cité [des] Dames*, qui est bonne et utile, soit beneyé et exaulcée par tout l'univers monde, que encores a l'acroissement d'ycelle nous plait que tout ainsy comme le sage oiselleur apreste sa cage ains que il prengne les oisillons, voulons que après ce que le heberge des dames honnorees est faicte et preparee, soient semblablement que devant, par ton ayde pourpenséz, fais et quis engins, trebuchiez et roys beaulz et nobles, lacéz et ouvréz a neux d'amours que nous te livrerons, et tu les estendras par la terre es lieux et es places et es angles par ou les dames, et generaument toutes femmes, passent et cuerent, afin que celles qui sont farousches et dures a dominer puissent estre happees, prises et trebuschees en noz laz, si que nulle ou pou qui s'i enbate ne puisse eschapper, et que toutes, ou la plus grant partie d'elles, soyent fichees en la cage de nostre glorieuse cité, ou le doulz

14 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, éd. M. C. Curnow, Michigan, Ann Arbor, 1975, prologue.

15 *Ibid.*, III, 19.

chant apprennent de celles qui desja y sont hebergees comme souveraines, et qui sans cesser deschantent *alliluya* avec la teneur des beneurés angelz¹⁶.

Ce passage marque le début de la prise de parole des Trois Vertus qui réapparaissent ici à Christine de Pizan, alors au repos après les efforts fournis pour la rédaction et la fondation de la *Cité des Dames*. Il expose clairement leur intention, de conseiller *generalement toutes femmes* pour les faire accéder à la cité bâtie. Cette introduction souligne la dynamique de complétude qui s'instaure entre les deux œuvres, animées par le même objectif de défense des femmes, soutenues par le même schéma d'affirmation de l'autorité dans le cadre allégorique, mais poursuivi par des méthodes diverses. De manière intéressante, on observe une évolution de la posture endossée par Christine de Pizan dans ce deuxième temps fort de la défense qu'elle livre de la cause féminine. Elle reprend certes les figures allégoriques des Trois Vertus, mais paraît en diminuer l'importance. Le rapport dialogique essentiel dans *Le Livre de la Cité des Dames* est limité au premier chapitre ou presque, et elle brouille le trio formé par Raison, Droiture et Justice par l'intervention d'autres voix telles que celle de Divine Informacion ou de Prudence Mondaine. Ainsi, la propre voix de Christine de Pizan gagne en force. Elle semble souvent transparaître au gré de formules employées à la première personne du singulier¹⁷, mais aussi des exemples choisis, plus concrets et pratiques et qui font la belle part aux figures contemporaines ou, du moins, proches dans le temps de Christine de Pizan qui aime à fonder ses arguments sur sa propre expérience¹⁸. D'ailleurs, elle ne se présente plus comme une fille

16 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, éd. É. Hicks et C. C. Williard, Paris, Champion, 1989, I, 1, l. 27-50.

17 Andrea Tarnowski explore notamment le rapport complexe qu'entretient Christine de Pizan à la première personne du singulier, en particulier dans *Le Livre des Trois Vertus* où le passage de la célèbre signature de Christine de Pizan varie du « moy » au « je » comme pour mieux souligner la prise d'autorité de Christine dans ce traité : A. Tarnowski, « Autobiography and advice in *Le Livre des Trois Vertus* », dans *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, dir. L. Dulac et B. Ribémont, Orléans, Paradigme, 1995, p. 151-160, ici p. 156. Nous pouvons également souligner toute l'ironie de cette démarche, qui était aussi celle de la Vieille du *Roman de la Rose*, pourtant critiquée par Christine de Pizan. Voir, pour rappel, l'insistance que le personnage de Jean de Meun mettait sur cette question dans le chapitre dédié à Faux Semblant : p. 320.

18 Karen Pratt a notamment souligné cette dynamique de construction particulière de l'argumentation proposée dans *Le Livre des Trois Vertus* : K. Pratt, « The Context of Christine's *Livre des trois vertus* : Exploiting and Rewriting Tradition », dans *Contexts and*

d'études inspirée par la voix des Trois Vertus, mais épuisée des efforts, et des succès, déjà accomplis. Surtout, on ne trouve nul exemple éclatant au gré d'un catalogue de femmes exceptionnelles dans *Le Livre des Trois Vertus*. On paraît passer ici de la théorie à la pratique – ou de l'utopie au monde réel¹⁹ – dans ce manuel de comportement, qui s'inscrit ainsi dans la lignée des miroirs aux dames. L'importance conférée à la réaction au *Roman de la Rose* pousse à considérer celle accordée plus largement au contexte dans lequel Christine de Pizan construit son ouvrage. Il nous semblait donc intéressant de l'approcher de plus près pour cerner toute l'originalité des ambitions du *Livre des Trois Vertus*. Nous reviendrons pour cela aux racines du projet de ce manuel de comportement, à la tradition du miroir aux dames et aux objectifs que se pose Christine de Pizan dans sa rédaction et dans la défense de la cause féminine. Nous pourrions ainsi offrir un meilleur aperçu de la place que viennent y prendre les enjeux de manipulations émotionnelles.

Apparu déjà à l'époque carolingienne, le genre des miroirs se développe en parallèle des évolutions sociales et connaît un succès tout particulier au XIV^e siècle, époque marquée par de grandes mutations, par un contexte politique trouble et par son goût, dans ce contexte, pour la littérature didactique pour sa portée et son influence potentielles sur les dirigeants. Le célèbre *De regimine principum* de Gilles de Rome s'inscrivait déjà dans cette dynamique, puisqu'il résulte de la commande de Philippe le Hardi pour l'instruction de son fils, le futur Philippe le Bel. Mais le genre des miroirs se diffuse aussi plus largement, et notamment vers un public féminin. Respectant en ceci les usages de la prédication et la tradition du *sermo ad status*, cette littérature didactique a le souci de s'adapter à son auditoire, selon les classes sociales ou les genres envisagés²⁰. Les premiers signes de ce mouvement de réflexion dédié à la situation des

Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac, dir. A. J. Kennedy, R. Brown-Grant, J. C. Laidlaw et C. M. Müller, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002, t. 3, p. 671-684, ici p. 675.

19 R. L. Krueger, « Christine's Anxious Lessons : Gender, Morality, and the Social Order from the *Enseignemens* to the *Avison* », dans *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, dir. M. Desmond, Londres, University of Minnesota Press, 1998, p. 16-40, ici p. 27.

20 Nous avons pu, pour toute cette présentation de la tradition didactique à l'intention des femmes, bénéficier des analyses de Marie-Thérèse Lorcin notamment : M.-T. Lorcin, « Le *Livre des Trois Vertus* et le *sermo ad status* », dans *Une femme de lettres au Moyen Âge*, op. cit., p. 139-149.

femmes apparaissent assez tôt avec le traité de Robert de Blois, *Le chastoiement des dames*, au tout début du XIII^e siècle, ou ensuite celui, célèbre, des *Enseignements de saint Louis à sa fille*, datant des années 1267-1268. C'est aux XIV^e et XV^e siècles que cette tradition nouvelle des miroirs aux dames prend son essor, avec le *Livre du chevalier de la tour Landry pour l'enseignement de ses filles*, aux alentours de 1371-1372, le *Livre de la vertu du saint sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées*, rédigé par Philippe de Mézières entre 1385 et 1389, ou le *Mesnagier de Paris*, daté de 1394. Ces quelques titres illustrent d'emblée les dynamiques essentielles de ces traités : les conseils dispensés aux femmes leur sont adressés par leur père ou leur époux, dans le cas du *Mesnagier de Paris* par exemple, selon divers statuts sociaux ainsi considérés, de la plus petite noblesse dans le cas du chevalier de la Tour Landry ou de la bourgeoisie même dans le *Mesnagier de Paris*. Cette littérature se fait donc porte-parole de réalités nouvelles, mais demeure tributaire de la parole masculine à l'origine des conseils voire des prescriptions consignés. Tel est peut-être le point de départ de Christine de Pizan dans son *Livre des Trois Vertus*, un manuel de comportement qui porte l'influence des autres miroirs aux dames, à l'importante nuance près qu'il est cette fois l'œuvre d'une femme. Le traité témoigne également de l'investissement politique de Christine de Pizan, induit d'emblée par sa dédicace à Marguerite de Bourgogne, fille de Jean sans Peur tout juste mariée au dauphin de France, Louis de Guyenne, le 31 août 1404, soit juste avant la parution, en 1405, du *Livre des Trois Vertus*. Âgée de 11 ans, la jeune princesse est déjà la veuve fiancée du prédécesseur de son époux, Charles de France, mort en 1401 et se trouvera également veuve de Louis en 1415, avant même qu'il n'accède au trône. Cette union se conçoit néanmoins comme un grand succès, triomphe de la politique matrimoniale de Philippe le Hardi. *Le Livre des Trois Vertus* pourrait d'ailleurs avoir été commandé par Jean sans Peur pour l'instruction de sa fille, pour l'aider à prendre place dans la cour de France dominée par la reine Isabeau de Bavière à la réputation fort douteuse²¹. Dans la logique didactique des miroirs aux

21 Christine de Pizan reçoit en effet du duc paiement pour son *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*, ainsi que pour un autre livre, qui n'est pas nommé et qui pourrait donc être notre traité. Il peut également plus simplement s'agir pour Christine de Pizan, alors en pleine réflexion sur le statut des femmes, d'une occasion de proposer un livre sur l'éducation féminine au moment de ce mariage, mais l'on peut noter dans tous les

dames, Christine de Pizan propose toute une série de conseils pratiques à l'intention des femmes, de la jeune Marguerite en premier lieu. Elle fait néanmoins preuve d'une grande originalité dans son propre traité, en insistant sur la visée mondaine de ses conseils, loin de la seule sphère religieuse à laquelle les femmes restent souvent cantonnées. La figure de Prudence Mondaine vient illustrer cette transition de la théologie morale à une logique aristocratique fondée sur sa publicité incontournable. Plus originale encore est l'adresse voulue générale de ses conseils. Christine de Pizan ne se concentre pas seulement sur la situation des princesses et autres nobles, ou même sur celle des bourgeoises, comme cela est le cas du *Mesnagier de Paris*, mais sur celle de l'ensemble de la population féminine. Il s'agit sûrement d'un autre élément de cette dynamique conjointe au *Livre de la Cité des Dames* et au *Livre des Trois Vertus* qui visent l'instauration d'une véritable communauté féminine, en écho à la communauté des chrétiens fondée par saint Augustin dans sa *Cité de Dieu*, qui inspire bien sûr le projet de la cité des dames de Christine de Pizan. Les conseils sont ajustés selon les rangs et statuts de ses destinataires, ce qui rythme l'ensemble du traité, réparti en trois livres diversement adressés aux princesses et femmes de haute noblesse, aux femmes de petite noblesse, et enfin aux bourgeoises, marchandes, paysannes et autres travailleuses. Christine de Pizan peut de cette manière affirmer son souci d'adaptation, et de réalisme, des recommandations qu'elle y livre. Elle témoigne de sa volonté de transférer la morale aristocratique bien établie, propre aux grandes dames, à tous les autres états féminins. Mais la plus grande particularité de ce miroir aux dames réside bien sûr du côté de la posture résolument féminine de Christine de Pizan. *Le Livre des Trois Vertus* est un miroir aux dames par une dame, dans lequel elle insuffle ce souci de défense féminine doublé de critique de la tradition misogyne²². Elle y propose une défense active de la condition

cas que son *Charles V* tout autant que *Le Livre des Trois Vertus* furent salués par le duc de Bourgogne.

- 22 Lors des premières phases de sa réception moderne, il a néanmoins fait l'objet de dépréciations importantes, jugé rétrograde, du moins bien trop conservateur après les éclats du *Livre de la Cité des Dames* en terme de défense de la cause féminine. Il convient bien sûr de relativiser ces critiques en replaçant le traité dans son contexte historique. Aucun féminisme avant l'heure au sommaire du *Livre des Trois Vertus* : Christine de Pizan ne remet en cause ni l'ordre hiérarchique de la société médiévale ni la place qui y est accordée à la femme. Pour ce débat autour du féminisme si souvent prêté à Christine de Pizan,

féminine, dont elle revendique l'importance et le pouvoir. Telle est la nuance essentielle à souligner face aux autres miroirs aux dames, inscrits dans une logique coercitive dictée par une autorité masculine : Christine de Pizan ne vise pas la correction des dames, telle que la prévoyait le *Mesnagier de Paris* dans la perspective de préserver la paix et l'amour de leur époux, mais le bien et l'honneur des femmes, en soi. Elle le soutient dès le prologue même de son ouvrage. Sans jamais rompre de manière formelle avec la tradition didactique féminine, mais plutôt en jouant avec celle-ci, qu'elle reprend et re-module, Christine de Pizan propose surtout une nouvelle orientation du miroir aux dames. Elle souligne de manière presque obsessionnelle l'objectif qu'elle poursuit au gré de ses conseils, « généralement a toutes femmes », à savoir « l'accroissement du bien et honneur de toute femme, grande, moyenne et petite²³ ». Son insistance sur la corrélation entre accroissement de la vertu et accroissement de l'honneur des femmes révèle l'originalité de son ambition de redessiner les contours du miroir aux dames. Ce développement de l'honneur féminin s'inscrit cependant dans un art du gouvernement de soi tout à fait conforme à la tradition. Dans la continuité du *Livre de la Cité des Dames*, Christine de Pizan valorise les préceptes de charité, de chasteté, d'humilité qui régissent la condition féminine. De manière intéressante, si les vertus préconisées sont tout à fait attendues, Christine de Pizan fonde ses enseignements sur une base toute nouvelle, qui reconnaît le pouvoir rationnel des femmes. Elle refuse la considération de la femme comme réceptacle passif des savoirs qui lui sont dispensés. Cette infériorité intellectuelle sous-tend l'infériorité plus générale et la soumission de la femme à l'homme, comme le révèle Henri de Gauchy dans sa traduction de *De Regimine Principum* : « li hons doit estre sires a la femme por cen que il doit avoir par nature plus de sens et de reson en lui que en la femme²⁴ ». Christine de Pizan, au contraire, souligne la qualité rationnelle des femmes, qu'elle inscrit au cœur de son projet dont elle exacerbe ainsi la portée didactique :

voir surtout : R. Brown-Grant, *op. cit.* et R. L. Krueger, « Towards Feminism : Christine de Pizan, Female Advocacy, and Women's Textual Communities in the Late Middle Ages and Beyond », dans *The Oxford Handbook of Women and Gender in medieval Europe*, dir. J. M. Bennett et R. Mazo Karras, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 590-606.

23 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, prologue, l. 16-23.

24 *Li livres du gouvernement des rois : a XIIIth century French version of Egidio Colonna's treatise de Regimine principum*, éd. S. P. Molenaer, Londres, MacMillan & Co., 1899, p. 167-168.

De par nous trois suers, filles de Dieu, nommees Raison, Droicture et Justice, a toutes princepses, c'est assavoir empereris, roynes, ducheces, et haultes dames regnans en dominacion sur la terre crestienne, et generaument a toutes femmes, salut et dilection. Savoir faisons que comme amour charitable nous contraigne a desirer le bien et accroissement de l'onneur et prosperité de l'université des femmes et a vouloir le decheement et destruction de toutes les choses qui y pourroyent empeschier, sommes meues a vous declairier et dire paroles de doctrine. Venez doncques toutes a l'escole de Sapience, dames eslevees es haulx estaz, et n'aiez honte pour voz grandeurs de vous humilier et descendre a seoir bas pour ouïr noz leçons, car selon la parole de Dieu, qui se humiliera sera exaucié²⁵.

L'adresse introductive des Trois Vertus révèle cette dynamique pédagogique. Elle dessine une communauté féminine fondée sur le savoir, comme semble l'indiquer, outre la densité lexicale à ce sujet, la polysémie du terme *université*, qui désigne d'abord la communauté avant l'institution d'enseignement supérieur²⁶. L'éloge du savoir et la volonté de le partager à l'ensemble des femmes irriguent *Le Livre des Trois Vertus* qui doit sûrement à cette intention le caractère très pratique des conseils dispensés tout au long du traité. Au contraire des autres miroirs aux dames, Christine de Pizan ne cultive pas les exemples édifiants, mais choisit plutôt des conseils simples et précis, voire très pragmatiques. Sa volonté d'opposition à la pensée misogyne quant au pouvoir rationnel des femmes la conduit à réorienter ce que l'on pourrait définir comme relevant de la nature féminine. Elle décale ce faisant la conception médicale de la femme biologiquement, pourrions-nous dire, inférieure à l'homme. Christine de Pizan profite au contraire de cette dimension naturelle pour valoriser les qualités voire le pouvoir féminins. Elle justifie dans ce sens l'intervention de la dame dans l'éducation de ses enfants :

Le tiers enseignement de Prudence a la princepsse est que se elle a enfans de se prendre garde diligemment de eulx et de leur gouvernement ; aux filz nonobstant qu'il apertienge au pere de leur querir maistre et baillier telz gouverneurs qui soient bons et convenables, toutevoies la dame, qui n'a mie tant de charges de diverses choses, et aussi nature de mere est communement plus encline au regart de ses enfans, doit moult avisier a tout ce qui lui apertient, et plus ad ce qui touche discipline de meurs et d'enseignemens que au gouvernement du corps²⁷.

25 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 2, l. 1-17.

26 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 26 mai 2019.

27 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 15, l. 5-13.

Nous nous trouvons ici au cœur des enseignements dispensés par la voix de Prudence Mondaine qui concentre les conseils pratiques de comportement en société, envers l'époux, la belle-famille, les enfants, et même les ennemis de la dame, nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans une posture argumentative fréquente au sein du *Livre des Trois Vertus* fonctionnant sur une base adversative, Christine de Pizan reconnaît tout d'abord la responsabilité du mari et du maître, mais pour mieux insister sur celle que doit aussi prendre la dame. Elle met en lumière pour ce faire la disponibilité de la dame, mais aussi ses dispositions naturelles, qu'elle fonde sur l'idée commune, unanime en la matière, de l'attention pour les enfants. Le recours au savoir commun témoigne d'une tendance générale, mais aussi très forte dans la portée des arguments, et permet de construire ce rôle féminin de mère, soucieuse non seulement de la santé physique de son enfant, mais aussi de sa discipline morale. La révision de la nature de la femme ouvre ainsi la voie au développement d'un véritable pouvoir de la mère d'influer sur l'éducation de son fils. C'est plus encore le cas au chapitre de ce même premier livre destiné aux princesses et hautes dames, qui envisage l'attitude à adopter en cas de conflit entre l'époux et ses sujets. Rebondissant sur la théorie humorale qui porte cette distinction entre hommes et femmes sur une base naturelle, Christine défend une forme de pouvoir plus exceptionnelle encore que celui de la mère :

Par tele voye et par telz parolles ou semblables, la bonne princepce sera tousjours moyenne de paix a son pouoir, si comme estoit jadis la bonne royne Blanche, mere de Saint Louys, qui en ceste maniere se penoit tousjours de mettre accord entre le roy et les seigneurs, si comme elle fist du comte de Champaigne et d'aultres, laquelle chose est le droit office de sage et bonne royne et princepce d'estre moyenne de paix et de concorde, et de traveillier que guerre soit eschivee pour les inconvenients qui avenir en peuvent. Et ad ce doivent aviser principaulment les dames, car les hommes sont par nature plus courageux et plus chaulx, et le grant desir que ilz ont d'eulx vengier ne leur laisse aviser les perilz ne les maulx qui avenir en peuvent. Mais nature de femme est plus paoureuse et aussi de plus douce condicion, et pour ce, se elle veult et elle est saige, estre puet le meilleur moyen a pacifier l'omme, qui soit. Et ad ce propos dist Salemon es *Proverbes*, ou .xxv^e. chapitre : Douceur et humilité assouagist le prince et la langue mole (c'est-a-dire la douce parole) flechist et brise sa durté, tout ainsi comme l'eaue par sa moisteur et froidure estaint la chaleur du feu²⁸.

28 *Ibid.*, I, 9, l. 47-66.

À la suite de la réflexion qu'elle menait au chapitre précédent sur le développement des vertus indispensables à la bonne princesse, Christine de Pizan concentre ses recommandations sur le rôle d'intermédiaire et surtout de pacificatrice, directement greffé à la vertu, centrale, de charité. Sa construction en elle-même relève de la volonté argumentative du propos, et la conclusion qu'elle y apporte sert mieux encore la défense proposée d'une qualité érigée comme essentielle, mais aussi naturelle justement. Le pouvoir de la dame comme médiatrice de paix prend d'ailleurs ici un caractère formel par sa portée permanente. Repris de la *Cité des Dames*, l'exemple de la reine Blanche de Castille conforte l'importance conférée à ce modèle de comportement atypique²⁹. Le lien qui s'opère avec le projet de *La Cité des Dames*, celui d'établir une communauté de femmes de grande qualité, renforce ce pouvoir pour le moins original. Il s'intègre ainsi dans la défense que mène Christine de Pizan du pouvoir pacificateur de la princesse, valorisé comme relevant du *droit office*, c'est-à-dire du juste devoir, de la sagesse et de la bonté de la dame. Le doublet synonymique *paix et concorde* souligne l'objectif visé, d'éviter la guerre et les inconvénients qu'elle occasionne. Christine de Pizan et ses contemporains ne les connaissent que trop bien dans le cadre de la longue et sanglante guerre de Cent Ans et des conflits intestins qui marquent le royaume de France. La concentration sur la communauté féminine s'explique évidemment par le contexte d'énonciation de ce conseil, dans un miroir aux dames. Mais Christine de Pizan justifie aussi l'orientation féminine de ce pouvoir en regard de la théorie galénique des humeurs. Élaboré par le physicien grec du II^e siècle, Galien, le modèle humoral sert en grande partie de socle à la médecine médiévale qui conçoit la santé comme le résultat d'un équilibre entre quatre humeurs. L'être humain s'y envisage selon divers tempéraments, qui éclairent une distinction entre hommes, considérés comme chauds et secs, et femmes, vues comme froides et humides. C'est donc à une tradition bien établie que Christine de Pizan fait écho pour légitimer le pouvoir pacificateur de la femme, naturellement disposée à la douceur, à la paix, mais aussi, ce faisant, à l'insuffler aux hommes. À ce niveau aussi, *Le Livre des Trois Vertus* joue

29 Elle y louait la souveraine pour son intervention favorable auprès du comte Thibaut de Champagne, à l'origine d'un projet de rébellion fomenté par une ligue de grands vassaux opposés au sacre du futur Louis IX, mais qui, par l'influence de la reine, se ravise et rallie le camp du jeune roi. Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, *op. cit.*, II, 65.

d'un mélange de respect des traditions en place et d'infimes décalages permettant l'innovation, en l'occurrence celle d'un pouvoir féminin. Cette dynamique de légitimation du pouvoir qu'elle accorde aux femmes se poursuit avec la référence qu'elle propose aux *Proverbes* de Salomon, autorité incontournable de la sagesse médiévale, pour le construire en association aux qualités féminines de la douceur et de l'humilité. La comparaison qui clôt ce passage recourt encore à l'univers naturel déjà convoqué par la référence galénique pour asseoir le pouvoir de l'eau, de l'humide, de la femme donc, sur la chaleur du feu, ou celle de l'homme. Ainsi, le pouvoir accordé de manière exceptionnelle aux femmes se fonde dans la naturalité même de la distinction des genres au Moyen Âge, sur des autorités et des modèles irréprochables, sur une tradition bien établie, tout en s'en distançant résolument pour reconnaître un rôle à part entière des femmes, bien éloigné de ceux qui leur sont en général attribués. La reconsidération de la nature féminine sous-tend une défense plus globale des qualités féminines fondées sur la rationalité et la capacité des femmes également pour intervenir sur la scène sociale. De manière assez logique, la valorisation de la gent féminine s'accompagne de prescriptions plus fermes encore quant au comportement à adopter pour la garantir. Il s'agit là d'un mouvement similaire à celui qui a marqué l'acceptation de l'instance affective, louée à condition qu'elle fasse l'objet d'un contrôle strict³⁰. Dans une application parfaite des codes du miroir aux princes tel que le présente en particulier Gilles de Rome, l'exercice d'une forme de gouvernement – dans l'éducation des enfants, dans les relations avec l'époux et plus largement –, implique avant tout le gouvernement de soi. Les leçons de Prudence Mondaine en offrent une illustration éclatante : la vertu que Christine de Pizan souhaite voir développée chez les femmes doit se travailler. On note une insistance sur la dimension d'efforts à fournir – cultivée tout au long du traité –, mais aussi la diversité des recommandations pour y parvenir. Ainsi, le chapitre que nous présentions consacré aux vertus générales que la dame doit cultiver évoque aussi bien l'humilité, que la patience ou la charité, quand elle ne se conjugue pas en médiation pacificatrice. Ces efforts de contrôle portent, sans grande surprise, sur l'instance

30 Pour rappel, voir l'exposé que nous en faisons dans notre présentation des logiques d'appréciation de l'instance émotionnelle et de son principe de *garde* : p. 102 par exemple.

émotionnelle et ses manifestations, scrutées pour la révélation qu'elles peuvent en induire. Elles trouvent une place essentielle dans ce manuel de comportement féminin atypique, détaché des ambitions habituelles de ces traités fondés sur les qualités intérieures des femmes exclues, ou presque, de la sphère sociale. Christine de Pizan ne fonde pas ses conseils dans une perspective intime, centrée sur la vertu religieuse des dames, telle qu'elle s'illustre dans la plupart des autres miroirs aux dames, mais plutôt dans une logique sociétale. Elle l'affirme dès le chapitre dédié aux deux voies de vie sainte présentées par les Trois Vertus, contemplative et active. Christine de Pizan y reconnaît bien sûr la plus grande qualité de la voie contemplative, mais défend surtout la voie active et y dessine un juste milieu, qui porte l'ensemble de ses recommandations³¹. Elles se trouvent animées par cet appel incessant à la mesure, en accord avec la tradition attestée des codes émotionnels. La concentration sur la sphère sociale singularise plus encore le traité, dédié au bien féminin en soi, construit sur les qualités rationnelles et sur l'accès qu'elles offrent aux interventions sociales des femmes. L'importance accordée aux conseils de Prudence Mondaine joue de cette dynamique particulière, qui nous semblait justifier ce chapitre spécifique de nos analyses, plus encore car ils concentrent la plupart des conseils qui touchent aux jeux émotionnels. En-dehors de toute considération uniquement amoureuse ou religieuse, même si nous verrons qu'elles restent prégnantes dans la mise en place des manipulations émotionnelles, Christine de Pizan construit un nouveau mode de jeu des émotions, dans cet univers à portée politique conjugué au féminin.

Ce parcours parmi quelques-unes des dynamiques centrales du *Livre des Trois Vertus* nous permet en effet d'envisager l'une des plus particulières, mais fondamentales, de celles-ci, celle d'un règne des apparences. La prise en compte des constructions stylistiques, de l'originalité de la posture de Christine de Pizan mêlée au sens très traditionnel qu'elle maintient dans ses argumentations, du rapport qu'elle entretient au genre du miroir et à la notion de gouvernement nous permet d'éclairer la suite de notre propos. Nous souhaiterions nous concentrer, dans le cadre du jeu émotionnel qui fait l'objet de notre analyse, sur les particularités des lignes comportementales dictées par Christine de Pizan. La défense

31 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 6-7.

de la cause féminine inscrite à la fois en écho et en décalage avec la tradition promeut de manière presque obsessionnelle la sphère visible des conseils donnés. À de très nombreuses reprises est mise en lumière et revendiquée « cette universelle nécessité du paraître³² » qui imprègne la société, et qui s'impose plus encore pour les femmes. C'est dans ce contexte que s'envisage la maîtrise émotionnelle des dames, dans une logique d'emblée ludique, manipulatrice en tout cas. Ce dernier volet de nos analyses nous invite ainsi à renouer avec l'idéal de *garde* inscrit dans une dynamique de tempérance cruciale dans l'éthique médiévale, plus encore dans la sphère publique. Christine de Pizan en exacerbe la portée pour l'ensemble des femmes et vient ainsi remettre en exergue toute l'importance des apparences dans les injonctions de contrôle de soi. Cette concentration sur le *semblant* de la mesure émotionnelle ne peut échapper à l'héritage de Faux Semblant. Il paraît la renforcer, mais bien sûr aussi la nuancer. La défense qu'en fait Christine de Pizan se veut donc plus implacable, fondée autant sur la restauration que sur une orientation notable de l'idéal de concordance entre intérieur et extérieur. En cherchant à évacuer l'ambiguïté du *Roman de la Rose*, elle renoue avec la tension des semblants émotionnels. En promouvant la qualité des apparences comme reflet de l'intériorité, elle en vient à les favoriser sur les émotions qu'elles sont supposées signifier, voire à les en dissocier. De manière intéressante, ce décalage vient une fois de plus toucher aux émotions les plus fondamentales de la dévotion et de l'amour. Christine de Pizan fait preuve d'une conscience aigüe des limites de sa démarche et cherche donc à la légitimer au cœur de cette morale de l'intention à laquelle elle donne une force particulière en la conjuguant à ses objectifs de défense de la gent féminine projetée sur la scène sociale.

32 L. Dulac, « La gestuelle chez Christine de Pizan : quelques aperçus », dans « *Au champ des écritures* ». III^e colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998), dir. É. Hicks, D. Gonzalez et P. Simon, Paris, Champion, 2000, p. 609-626, ici p. 619.

DU MAINTIEN DE SOI
AU MAINTIEN DES APPARENCES

L'idéal de *garde*, dont nous avons pu observer la prégnance dans toutes les dynamiques du jeu des émotions, se décline ainsi avant tout sur les apparences sous la plume de Christine de Pizan. Cette concentration s'observe en particulier dans les enseignements de Prudence Mondaine, révélateurs de l'orientation politique qui l'anime. S'ils cherchent à circonscrire l'ensemble des relations de la dame, des plus aux moins intimes, toutes sont investies en regard des enjeux de visibilité dont Prudence Mondaine les pare. Christine de Pizan n'en perd pas moins de vue la tradition des *feeling rules* médiévales dans son exposé des règles comportementales qu'elle livre aux femmes. Dans la ligne d'influence offerte par le genre du miroir, elle érige le juste milieu aristotélicien en valeur maîtresse de son traité. Les enseignements de Prudence Mondaine sont très propices au développement de cette éthique de la modération que nous y voyons se dessiner en accord avec les codes émotionnels bien établis au Moyen Âge. Mais déjà en amont, Christine de Pizan vante le « moyen », au gré de la justification que nous évoquons du choix à poser entre voie contemplative et voie active :

Si n'est point de doute que Dieu veult estre servi de gens de touz estas, et en chascun estat on se puet sauver qui veult. Et l'estat ne fait mie le dampnement, mais n'en savoir user sagement, c'est ce qui dampne la creature. Pour ce, en conclusion, je voy bien que puisque je ne me sens de tel force que puisse du tout en tout eslire et suivre l'une des deux susdictes voyes, je mettray peine a tout le moins de tenir le moyen, si comme saint Pol le conseille, et prendray de l'une et de l'autre vie selon ma possibilité le plus que je pourray³³.

Ce chapitre introductif dans le développement des conseils des Trois Vertus met déjà en lumière le rôle des circonstances, de l'application sage et de l'estimation conçue sur la raison qu'elle nécessite, et surtout le bienfondé du *moyen*. La référence à saint Paul est intéressante : Charity Cannon Willard évoque la Première Épître aux Corinthiens ou les Actes des Apôtres pour étayer cette allusion. Or, ces deux versets traitent moins

33 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 7, l. 67-75.

d'un éventuel juste milieu valorisé par saint Paul que de la voie de Dieu qu'il entend recommander : « *aemulamini autem charismata maiora et adhuc excellentiorem viam vobis demonstro* » (Première Épître aux Corinthiens XII, 31) et « *hic ergo coepit fiducialiter agere in synagoga quem cum audissent Priscilla et Aquila adsumpserunt eum et diligentius exposuerunt ei viam Dei* » (Actes des Apôtres, XVIII, 26). L'emphase commune sur la *via*, par excellence ou de Dieu, semble dicter le rapprochement entre ces deux passages proposé par l'éditrice dans son identification de la source de Christine de Pizan. Mais on observe un déplacement, dans la formulation qui rapproche la référence à saint Paul de la mention du *moyen*, d'une concentration sur la voie à suivre vers des considérations liées à la théorie du juste milieu mise en lumière. Cette association dénote de l'orientation de la théologie morale vers la sphère sociale animée par des impératifs aristocratiques de bienséance. Cet appel se présente, de manière remarquable, à la première personne du singulier, dans une prise en charge du discours par l'auteure directement. Dans une logique presque métonymique, émerge ainsi la philosophie de vie promue par la bonne princesse. Sainte Information la justifie elle-même et permet donc la mise en place de cet éloge de la mesure aristocratique dans le cadre chrétien. Christine de Pizan s'inscrit ainsi dans la tradition de bon nombre de manuels de comportement avant le sien, selon le modèle aristotélicien et les nuances déjà observées au gré du chapitre que nous avons dédié à cette vertu centrale de *garde*.

C'est au cœur des enseignements de Prudence Mondaine que l'appel au *moyen* est le plus explicite. Le nom même de cette cinquième figure allégorique atteste ce souci de réorientation de la théologie morale. La vertu de Prudence se décline ainsi avant tout dans l'univers social par sa qualification de Mondaine. La teneur de ses leçons se veut aussi significative de cette concentration sur les paramètres sociaux de la vie de la princesse. Dès leur introduction, la retenue est vantée et étendue à la retenue de tout excès. À l'issue d'un exposé très complet des raisons de valoriser la bonne renommée – révélateur dans la dynamique de favorisation de l'honneur féminin et de sa portée mondaine –, Prudence Mondaine insiste sur les vertus de chasteté, mais d'abord de « sobrece », de tempérance, de modération, de sobriété, de retenue et de discrétion donc, selon un sémantisme qui témoigne de l'importance de cette vertu au *Moyen Âge*³⁴. Prudence Mondaine insiste d'ailleurs sur la primauté

34 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 27 mai 2019.

de la *sobrece* en même temps que sur la diversité de son champ d'action, dans une nouvelle insistance sur son étendue et sa richesse : « Ycelle sobrece, qui est la premiere, ne s'estendra pas seulement en boire ne en mengier, mais en toutes aultres choses esuelles elle pourra servir et restraindre et abaicier superfluitéz³⁵ ». La dimension émotionnelle n'est pas d'emblée incluse dans cette réflexion, mais elle envisage déjà les aspects sensuels, en lien avec la vertu de chasteté dont l'éloge suit directement. La modération s'applique ainsi au boire et au manger – selon la définition plus restrictive de la sobriété que l'on retrouve notamment chez Thomas d'Aquin selon l'autorité de l'Écclésiaste³⁶ –, mais aussi ensuite au sommeil, à la gestion financière, à la tenue, aux sens, à la parole, au rire, à la médisance et elle doit également intégrer l'enseignement que la princesse apporte à ses suivantes³⁷. Les précisions liées au rire, et plus largement aux mouvements du corps ou du visage sont remarquables. Elles s'intègrent en outre dans un nouveau volet de la présentation donnée de la vertu de modération, introduit par la voix ainsi dédoublée – comme pour exacerber l'importance de leur message – de Prudence Mondaine et de Sobrece : « Prudence et Sobrece apprendront a la dame a avoir parler ordonné et sage eloquence, non pas mignote mais rassise, coye et assez basse, a beaulz traiz, sans faire movemens des mains, du corps, ne grimaces du visage ; la gardera de trop rire, et non sans cause³⁸ ». L'accumulation des qualificatifs relatifs à la parole atteste l'importance accordée à cette question par Christine de Pizan. Les adjectifs *ordonné*, présenté dans un doublet révélateur avec *sage*, mais aussi *rassise*, *coye* et *basse* mettent en lumière les qualités de la bonne éloquence fondée sur l'ordre et la discrétion. Mais ce sont bien sûr les critères liés à la sphère corporelle qui nous intéressent surtout. Selon une association éclairante, la retenue et une certaine forme d'esthétique s'allient. Dans la portée sociale obsessionnelle qui façonne le manuel de comportement des Trois Vertus, la bienséance fondamentale dans le principe de *garde* gagne en importance pour composer une éthique devenue esthétique. Dans cette logique, l'extériorisation qu'implique le

35 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 11, l. 61-64.

36 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Paris/Tournai/Rome, Desclée et Cie, 1949, 1^{ae}-2^{ae}, q. 149.

37 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 11, l. 64-128.

38 *Ibid.*, I, 11, l. 106-110.

corps est grandement investie. La place qu'y prennent les gestes comme signes de l'intériorité se conçoit de manière évidente dans le contexte social qui y est dépeint avec tant de minutie. Liliane Dulac met en exergue les enjeux de la problématique gestuelle dans l'univers :

En effet dans la vie sociale, le geste naturel est dangereux : il dénonce et trahit ce qu'il faut dissimuler. D'autre part ce signe tend à devenir conventionnel, puisqu'on peut le répertorier et le codifier (c'est le rôle de la physiognomonie), et il se prête au mensonge, puisqu'on peut l'imiter et l'exagérer. L'essentiel de la comédie humaine réside dans ces variations infinies³⁹.

Leur pouvoir de révélation les pose au cœur de l'attention dans les manuels de comportement et dans celui de Christine de Pizan en particulier. Davantage que dans tout autre miroir aux dames, l'apprentissage des signes équivalait à l'apprentissage moral en soi⁴⁰, les leçons de Prudence Mondaine sont explicites de cette tendance. Une rupture s'opère dans la naturalité supposée du geste, selon une dynamique que nous avons déjà pu mettre en lumière dans la manifestation émotionnelle. Pour le risque de trahison qu'il induit, le geste doit être maîtrisé, voire simulé. La concentration que Prudence Mondaine présente sur les données extérieures de la maîtrise de soi qu'implique l'exercice de la *sobrece* est révélatrice de cette compréhension de l'idéal de *garde* fondé sur les apparences. La suite de sa présentation va dans le même sens : « Ceste dicte Sobrece se demonstrera en tous les sens de la dame aussi bien que es fais et habiz par dehors⁴¹ ». Un lien semble se tisser entre les sens, le sens moral, le jugement ou l'avis, mais aussi et avant tout bien sûr les instincts sensuels⁴², et les faits et habits, qui relèvent de la visibilité desdits sens, plus encore avec la précision *par dehors*. On perçoit ainsi déjà la logique dans laquelle se construisent les enseignements de Prudence Mondaine. Les *sens*, et les émotions qu'ils impliquent, doivent faire l'objet d'un contrôle strict centré sur les apparences qui peuvent en être livrées. Émerge un code de conduite fondé sur l'apparence, valorisée en considération de la scène sociale sur laquelle la dame évolue, davantage que sur des qualités envisagées dans l'absolu.

39 L. Dulac, *op. cit.*, p. 612.

40 *Ibid.*, p. 619.

41 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 11, l. 90-91.

42 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 27 mai 2019.

De manière peut-être paradoxale mais d'autant plus pertinente, les premiers signes de cette concentration sur les paramètres extérieurs du comportement à adopter sont suivis d'une défense rigoureuse de la vertu de vérité. Dans la logique d'insistance sur l'ordre impératif de la parole pour assurer la bienséance et donc la renommée de la dame, émerge la question du mensonge :

Avec ceste Sobrece corrigera tellement et ordonnera la bouche et le parler de la dame que elle la gardera principalement de trop parler, qui est moult messeant chose a haulte dame, voire a toute femme de value ; luy fera haïr de tout son cuer le vice de mençonge et amer verité, laquelle sera tant acoustumeement en sa bouche que on croira ce que elle dira, et y adjoustera l'en foy comme a celle que on n'ourra jamais mentir, laquelle dicte vertu de verité affiert plus en bouche de princes et de princepces que autre gent pour ce que il apertient que on les croye ; luy deffendra que elle ne dye parole, par especial en lieu ou elle puist estre pesee ou raportee que elle n'ait avant bien examinee⁴³.

Selon un élargissement de point de vue fréquent quand il s'agit d'une qualité considérée comme primordiale, il n'est plus seulement question de la princesse à laquelle Prudence Mondaine adresse ses conseils, mais même de *toute femme de value* ou encore des *princes* aussi concernés par cet appel à la *vertu de verité*. L'emphase mise sur le goût dont doit témoigner la dame pour la vérité dans sa bouche avant tout semblerait presque annoncer le fossé qui va s'immiscer entre données extérieures et sincérité à proprement parler. Nous verrons que ce culte de la vérité présente des limites une fois confronté à celui des apparences à maintenir sur la scène sociale. D'ailleurs, la vérité est envisagée de manière déjà révélatrice des manipulations auxquelles Christine de Pizan procèdera autour de cette notion : c'est la réputation de la dame qui est posée au cœur de ce conseil. Plus encore, elle se conçoit selon le *lieu* dans lequel elle peut être jugée, sur la scène sociale donc. La concentration sur la *bouche* en particulier comme voie d'expression de la vérité participe de cette orientation sociale de la vertu de vérité comprise dans la crainte de la médisance. La fin du passage en est significative, autant que des dérives qu'elle peut occasionner. L'inscription sociale de la vérité vient impliquer un impératif de bienséance : il *affiert*, il convient et est nécessaire⁴⁴, que

⁴³ Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 11, l. 94-105.

⁴⁴ *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 27 mai 2019.

les princes et princesses la cultivent. Il illustre la collusion des enjeux de maîtrise et de sincérité que Christine de Pizan paraît tenter de recombinaison après la rupture opérée par Faux Semblant dans l'un au nom de l'autre. Pareille construction de l'éloge de la vérité semble en effet se prémunir des dérives qu'elle pourrait connaître et des critiques qu'elle pourrait occasionner, avec le spectre du faux moine de Jean de Meun inscrit en toile de fond. La précision finale liée à la réflexion que doit mener la princesse avant de rompre les codes de vérité témoigne encore du pouvoir rationnel qui lui est reconnu, qui lui permet d'évaluer les dangers qu'elle encourt. Au-delà de ces nuances qui semblent déjà annoncer le traitement ambigu réservé à la vérité, une logique d'opposition transparaît, selon une stratégie discursive fréquente dans *Le Livre des Trois Vertus*, entre mensonge à haïr et vérité à aimer, aux définitions rendues ainsi bien plus strictes qu'elles ne le seront ensuite.

Ce passage le sous-entend déjà, la vertu de vérité se confronte dans le *Livre des Trois Vertus* à l'idéal de mesure centré sur l'aspect extérieur de la dame. Cette tension apparaît même dans un chapitre révélateur de son importance, celui dédié aux dames de religion en clôture du deuxième livre :

La .v^e. vertu qui a religieuse apertient est sollicitude ou diligence, et pour mieulx declairier que elle leur soit convenable, sans que nous querions autres preuves de ceste vertu, dist saint Jerome, *Sur le psaultier* : Vainc, dist il, et suppedite nature par vertueuse diligence, afin que les haulz biens ne te soient empechiéz, – c'est que tu faces tant que tu maistrises meismes sommeil corporel et tous tes sens, lesquelles choses tu puez faire par diligence ; car meismes nature puet estre maistresse[e] et domptee par celle vertu, c'est a dire par grant cure de vouloir atteindre a gouverner selon l'esperit son propre corps, lesquelles choses sont necessaires a bonne religieuse⁴⁵.

En-dehors de toute considération sociale induite par les enseignements de Prudence Mondaine, on retrouve cet idéal de mesure. De manière d'autant plus exceptionnelle, il n'est pas même question de la bonne dame, mais de la bonne religieuse, une déclinaison unique au sein du *Livre des Trois Vertus* qui vise une adresse générale à la gent féminine. Surtout, nous l'avons évoqué, il considère plus volontiers ses ressorts sociaux que spirituels. Pareille inscription de la vertu de maîtrise de soi

45 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., II, 13, l. 87-97.

parmi celles de la dame religieuse en révèle mieux encore l'importance, qui renoue avec la tradition de la théologie morale. Christine de Pizan valorise tour à tour les vertus d'obéissance, d'humilité, de sobriété, de patience, de sollicitude, de chasteté, de concorde et de bienveillance⁴⁶, selon une présentation ordonnée adoptée tout au long des deuxième et troisième livres dans une volonté de clarté et d'adaptation évidente. La sollicitude, c'est-à-dire le soin apporté ou la préoccupation⁴⁷, se dédouble avec la diligence qui vient en souligner la dimension zélée et l'importance en termes d'efforts à fournir⁴⁸, une autre obsession du *Livre des Trois Vertus*. Mais la diligence s'oriente aussi au gré de l'appui proposé sur *Le psautier* de saint Jérôme pour la légitimer. Elle se concentre sur le soin spécifique de vaincre la nature à laquelle sont associés les sens. Le gouvernement du corps se conçoit dans la force de cette vertu et de l'esprit. Christine de Pizan repense ainsi le lien entre corps et esprit et réaffirme la dimension cognitive essentielle dans le processus de contrôle du corps. Cette présentation spécifique de la vertu de sollicitude témoigne de l'importance accordée au maintien du corps, selon une tendance déjà connue bien sûr, mais dans une plus grande mesure encore peut-être. La volonté généralisante du manuel de comportement qu'offre Christine de Pizan à l'ensemble de la communauté féminine induit une application absolue de l'idéal de *garde*, déclinée dans sa dynamique extérieure de préservation de l'honneur pour toutes les femmes.

L'enjeu que représente l'honneur féminin au cœur des prescriptions de maintien de soi et des apparences en particulier trouve ainsi un écho intéressant dans les recommandations destinées aux femmes de religion. Mais il se veut surtout essentiel sur la scène publique envisagée dans les enseignements de Prudence Mondaine que nous aimerions analyser de manière plus globale et précise. À l'issue de son exposé introductif, elle organise ses enseignements en sept volets, selon les publics qui y sont visés. Elle commence bien sûr par la relation au mari, centrale dans tous les manuels de comportement féminin. *Le Mesnagier de Paris* l'illustre bien, puisqu'il y dédie cinq des neuf articles de sa première distinction, qui occupent ainsi sa plus grande partie⁴⁹. Christine de Pizan se détache

46 *Ibid.*, II, 13, l. 23-27.

47 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 28 mai 2019.

48 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 28 mai 2019.

49 *Le Mesnagier de Paris*, éd. et trad. K. Veltschi, Paris, Le Livre de Poche, 1994, I, 3-8.

néanmoins déjà de la tradition en la matière en soulignant davantage les qualités de la dame qui prend soin de son mari, de son âme, de son corps et de ses relations que celle d'obéissance, la plus vantée dans *Le Mesnagier de Paris*. Réapparaît ainsi la possibilité pour la dame d'agir à proprement parler, selon le pouvoir rationnel que lui accorde et même lui défend Christine de Pizan. Elle insiste aussi beaucoup sur l'amour que doit porter la dame à son époux. Il s'agit d'une revendication cruciale de Christine de Pizan, animée par la foi qu'elle porte dans l'affection et le bonheur conjugal. Elle démontre ce faisant l'importance qu'elle confère à l'investissement émotionnel des relations humaines. Mais de manière intéressante, cet appel à l'amour se consacre avant tout à sa visibilité. L'amour doit d'abord se manifester dans l'agrément qu'offre la dame à son mari et dans le plaisir qu'elle doit lui témoigner de sa compagnie : « le verra le plus sovent que elle pourra, et du veoir sera tres joyeuse⁵⁰ ». Il est intéressant que les émotions soient d'emblée incluses dans la relation conjugale ainsi dépeinte. Mais Christine de Pizan va rapidement plus loin dans son insistance sur l'apparence qui doit surtout en être donnée :

Et quant elle sera vers lui, dira a son pouoir toutes choses qui plaire lui pourront, et a joyeux visage se contendra. Mais pour ce que aucunes nous pourroient par aventure icy respondre que nous comptons sans rabatre – c'est assavoir que nous disons a toutes fins que les dames doivent tant amer leurs seigneurs et en monstrier les signes, mais nous ne parlons mie se tous desservent vers leurs femmes que on leur doye ainsi faire, pour ce que on scet bien que il en est de telz qui se portent vers elles tres felonnesment et sans signe de nulle amour, ou bien petite – si respondons a ycelles que nostre doctrine en ceste presente oeuvre ne s'adrece pas aux hommes, quoy que il fust besoing a tout plein que bien fussent endoctriné⁵¹.

L'objectif de plaire au mari est plus explicite dans l'introduction de ce passage, tout comme la donnée physique de l'émotion. Davantage qu'être joyeuse, la dame doit *se contenir a joyeux visage*. L'idée de limitation que véhicule le sémantisme du verbe *contenir* renforce la dimension de comportement retenu préconisé⁵², mais c'est surtout la dimension apparente qui est soulignée : c'est le visage plutôt que la dame elle-même

50 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 13, l. 57-58.

51 *Ibid.*, I, 13, l. 58-70.

52 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 28 mai 2019.

qui est qualifié de *joyeux* cette fois. De manière frappante, cet intérêt pour la manifestation émotionnelle se poursuit au gré d'une anticipation d'éventuelles critiques, assez régulière dans *Le Livre des Trois Vertus*. Il s'agit d'ailleurs là d'un souci similaire à celui dont faisait preuve Jean de Meun lui-même dans l'apologie qu'il livrait de son œuvre. Dans son cas comme dans celui de Prudence Mondaine, il est question de justifier les dérives sous-entendues autour de la pratique émotionnelle. Les justifications de Prudence Mondaine redoublent d'intérêt dans ce cas. Elle introduit le plus souvent des remarques de ce type dans l'idée de prévenir le regard masculin qui pourrait être porté sur les défenses féminines qu'elle propose. Ici au contraire, ce sont les critiques féminines qu'elle devance en considérant le caractère potentiellement peu méritoire des hommes auxquels les épouses doivent faire bonne figure. Dans une posture qui atteste sûrement de la manière la plus éclatante l'originalité du traité, Christine de Pizan révèle l'injustice de ces manuels de comportement des épouses idéales, sans aucune prise en compte du propre comportement du mari auquel la femme doit se dédier. Elle le fait cependant de manière subtile, en profitant de l'occasion pour préciser une nouvelle fois son adresse spécifique aux femmes, tout en soulignant l'intérêt, le *besoing* même, de proposer de tels enseignements aussi aux hommes. L'entremêlement des enseignements délivrés aux femmes et de ceux qui devraient l'être aux hommes semble assez ironique. Il se veut en tout cas révélateur du combat mené pour la cause féminine. Mais la nuance centrale entre hommes et femmes dans cette critique ne réside pas tant du côté de l'enseignement proposé que de l'expression émotionnelle. Le manque de mérite se concentre ainsi dans le manque de signe d'amour offert aux femmes par leur époux, alors que les femmes sont, elles, soumises au devoir de les aimer et de leur en *montrer les signes*. La question de la manifestation de l'amour de la part des hommes occupe une place importante dans la réflexion menée par Christine de Pizan autour des relations entre les deux sexes. L'hypocrisie masculine, telle qu'elle transparissait dans les conseils de l'Ami ou dans les condamnations de la Vieille dans le *Roman de la Rose*⁵³, irrigue les œuvres de Christine de Pizan qui la mettent en

53 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992, v. 7 454-7 488 et v. 12 829-12 834, cités p. 313-314 et p. 321.

lumière et la dénoncent. Mais elle inspire aussi des remarques liées non plus à la fausseté de leurs expressions amoureuses, mais à leur faiblesse. On touche ainsi à l'ambiguïté de l'expression émotionnelle, qui entraîne le risque de l'hypocrisie, mais reste indispensable selon sa double injonction de mesure et de sincérité. Bien consciente des dérives engendrées par ce régime ambigu de l'émotionologie, Christine de Pizan cherche à en vanter une forme épurée. Elle tente d'en gommer le flou dans une valorisation de la sincérité ou, du moins, dans un appel ferme à l'expression autant bienséante qu'honnête, par contraste avec les excès de la manifestation émotionnelle malhonnête ou trop tue. Nous verrons cependant qu'il semble s'agir là d'une répartition stricte propre à la gent masculine, les choses se compliquant encore sur le versant féminin. L'appel à l'extériorisation émotionnelle des femmes est cependant aussi renforcé ce faisant, au cœur d'une double valorisation des femmes. Au contraire des hommes trop peu instruits de cet impératif, elles sont, elles, *endoctrinées* en la matière, mais aussi capables de faire signe de leur amour, selon un double jeu d'inversions. Prudence Mondaine continue à jouer sur ce contraste. Elle poursuit sa réflexion autour des époux indignes et de l'attitude qu'elle prescrit à leurs conjointes malgré tout. Une fois encore, Christine de Pizan construit avec subtilité la défense qu'elle livre de la cause féminine. Elle profite de l'incise qu'elle introduit afin de spécifier le public de sa recommandation pour défendre sa position :

Et pour ce que nous parlons aux femmes tant seulement, tendons pour leur prouffit a enseignier les remedes qui peuent estre a eschiver deshonneur, et donner bon conseil de suivre droicte voye, qui que face le contraire, et de faire du bien et du mal leur prouffit. Et pour ce, posons que le mary fust de merueilleuses meurs, pervers, rude, mal amoureux vers sa femme, de quelque estat qu'il fust, ou desvoyé en amours de aultre femme ou de plusieurs : la voit on le sens et la prudence de la sage femme, qui que elle soit, quant elle scet tout ce supporter et dissimuler saïgement sans faire semblant que elle s'en aperçoive et que elle n'en scet riens, voire, s'il est ainsi que elle n'y peust mettre remede; car elle se pensera comme saïge : se tu lui disoyes rudement, tu n'y gaingneroyes riens, et s'il t'en menoit male vie, tu poindroies contre l'aguillon; il t'esloingneroit par aventure, et tant plus les gens s'en moqueraient, et croistroit la honte et le diffame, et t'en pourroit encore estre de pis. Il faut que tu muires et vives avec lui, quel qu'il soit⁵⁴.

54 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 13, l. 71-87.

L'emphase, répétée, sur le profit pour les femmes de suivre ces enseignements est révélatrice de l'ambition de Christine de Pizan. Ainsi, la précision quant aux enseignements masculins qui seraient nécessaires lui sert de tremplin à une nouvelle affirmation de l'objectif résolument original qu'elle s'est fixé. Dans son insistance sur la question, elle emploie à l'occasion l'adjectif « propice⁵⁵ » pour qualifier l'utilité de ses enseignements. Son double sémantisme témoigne bien du passage effectué de la convenance, c'est-à-dire du caractère adapté et approprié, au profit à proprement parler⁵⁶. Il permet également une légère orientation du propos en soulignant le souhait, davantage que de rechercher l'honneur, d'éviter le déshonneur. La nuance est infime bien sûr, mais la suite du passage semble se présenter, dans cette lignée, surtout comme un manuel d'esquive. Considérant plus avant les défauts d'un mari peu aimant, ou même rude ou infidèle, Prudence Mondaine recommande néanmoins à la dame de supporter sa situation avec philosophie. Loin de toute convenance pure, la justification qui y est apportée s'inscrit dans le sens du profit de la dame. Elle oppose la rudesse du mari à celle, potentielle et déconseillée, de la dame, qui n'y trouverait rien à gagner. L'idée du gain se mêle ainsi à celle du profit, selon une image instillée tout au long du traité dans une double perspective concrète et symbolique. Surtout, l'accent est bien mis sur les conséquences négatives pour la dame qui ne s'accorde pas à ce conseil, dans une cascade de causes à effets qui conduit à la honte, et au déshonneur à *esquiver*. Le risque qu'il comporte est souligné par la juxtaposition des verbes au conditionnel qui en marque encore l'accumulation. L'attitude préconisée est également valorisée comme relevant du sens et de la prudence, selon une tendance inscrite dans la tradition bien établie de défense de la *garde*. Elle se trouve néanmoins réinvestie à l'aune du profit qui peut en être fait. Surtout, la sagesse et la prudence en question sont louées en ceci qu'elles sont rendues visibles, qu'on les *voit*. Il s'agit là d'une précision intéressante, qui atteste encore l'importance de la démonstration des vertus, mais aussi des émotions qui y sont intégrées. Cependant, ici, davantage que de rendre visible l'amour, il convient justement pour la dame de dissimuler qu'elle a conscience des torts de son mari. La dynamique de jeu

55 Voir, par exemple : *ibid.*, II, 1, l. 6.

56 *Dictionnaire du Moyen Français*, version en ligne consultée le 29 mai 2019.

est intéressante. Elle reconditionne le jeu dédoublé de dissimulation de la simulation ou de simulation qui vise à renforcer la dissimulation. Ici, il faut dissimuler la dissimulation. La formulation rend compte de l'insistance portée sur cette question par l'agglutination du verbe *dissimuler*, directement associé à celui de *supporter*, en bon indice du lien tissé entre l'un et l'autre, et du syntagme *sans faire semblant*. Prudence Mondaine souligne la sagesse d'une telle attitude, par l'adverbe *saigement* et par la qualification de la dame comme *sage*. Une fois de plus, Christine de Pizan joue avec la tradition de valorisation d'une telle démarche. Elle se réapproprie l'éloge du bon sens de la dissimulation, qui, on l'a vu, s'avère surtout courante dans la veine amoureuse. L'étiquette de *sage* ne va pas sans évoquer celle des amants que Drouart la Vache loue pour leur discrétion, tout comme l'adverbe *saigement* qui sert alors à célébrer l'acte de *couvrir* l'amour⁵⁷. Or, ici, il n'est plus question de dissimuler l'amour, mais le défaut du mari et, ainsi peut-être, l'absence d'amour, bien compréhensible, à son égard. On assiste, sans qu'aucun doute ne plane sur le bienfondé de la démarche, à une première espèce de manipulation du *semblant*. En appelant à la dissimulation de la connaissance des torts de l'époux, on peut bien sûr deviner celle de la colère qui y serait liée et d'une réaction *rude* qui serait critiquable. De la maîtrise pure de soi, on en passe ainsi à la dissimulation, selon une transition constitutive : « Dissimuler ses sentiments constitue la *maîtrise de soi* à laquelle toute princesse doit aspirer⁵⁸ ». Le passage de l'une à l'autre est frappant, présenté de manière fluide et presque logique dans *Le Livre des Trois Vertus*. Il atteste l'importance conférée aux émotions et à leur apparence dans le manuel de comportement et dans l'idéal de mesure qui s'y inscrit de manière traditionnelle. Christine de Pizan en rejoue la partition usuelle, pour la détourner de ses défauts initiaux, mais surtout pour l'inscrire dans ses propres objectifs. La réappropriation d'une sagesse qui se veut avant tout amoureuse, avec les limites et les dérives qu'a pu en présenter Faux Semblant, participe de cette démarche. La

57 Pour rappel, voir les passages cités du *Livres d'Amours* dans notre analyse des prescriptions typiques de la communauté amoureuse : Drouart La Vache, *Li Livres d'Amours*, éd. R. Bossuat, Paris, Champion, 1926, v. 657-659 et v. 4 574-4 582, cités p. 174 et p. 175.

58 A. Vélissariou, « *Discrete dissimulation et prudent cautele* : les stratégies comportementales de la princesse dans le *Livre des Trois Vertus* de Christine de Pizan », *Le Moyen Âge*, n° CXVI/3, 2010, p. 577-590, ici p. 586.

concentration qu'elle implique sur les émotions et les qualités visibles de la dame témoigne aussi de sa volonté d'en faire l'éloge en-dehors de la seule sphère religieuse et intérieure toujours considérée à son endroit. La sagesse repose plus que jamais sur les apparences dans cette réflexion éminemment sociale que Christine de Pizan dédie à l'honneur féminin. Elle offre ainsi une véritable « grammaire du paraître⁵⁹ » élaborée au gré du manuel de comportement des Trois Vertus.

Le comportement à adopter vis-à-vis des beaux-parents s'inscrit dans la même dynamique de visibilité : il est essentiel de faire preuve de l'amour et de l'honneur qu'il convient de leur porter. Christine de Pizan le souligne dès l'introduction de ce deuxième conseil de Prudence Mondaine :

Le second point et enseignement que Prudence demonstre a la princepce et generaument a toute femme, est que se elle a chiere honneur, par quoy bien vueille que on sache que bien aime son mary, si que dit est cy devant, elle aimera et honnourera les parens de son seigneur, et le demonstrera en tel maniere : elle leur fera honneur et tres bonne chiere de toutes pars que ilz venront⁶⁰

L'impératif d'extériorisation semble explicite : il est d'emblée question de l'amour que l'on doit savoir qu'elle porte à son mari. Il s'agit là d'une belle confirmation de l'objet des recommandations précédentes de Prudence Mondaine, centrées sur la manifestation émotionnelle, plus que sur l'émotion en soi, à offrir à l'époux. On note en outre la dynamique cognitive qui empreint l'objectif de cette manifestation. Elle revêt une dimension stratégique et ainsi un pouvoir symbolique fort. Pareillement, l'amour et l'honneur portés à ses beaux-parents doivent être *démontrés*. L'honneur en question doit être *fait*, de la même manière qu'on insiste sur l'apparence joyeuse qu'elle doit leur offrir, avec cette formule, très fréquente, de *faire bonne chiere*. L'homonymie du terme *chiere* comme visage ou comme adjectif de valorisation, dans l'occurrence présentée au début du passage, permet de rapprocher le visage de l'honneur, dans une belle

59 La formule, éloquente, est de Claire Le Brun-Gouanvic qui la développe au fil d'un article consacré à la dimension de spectacle chez Christine de Pizan et qui nous semble particulièrement adaptée à celui que sous-tend *Le Livre des Trois Vertus* dans le tableau qu'il offre de la société du début du xv^e siècle : C. Le Brun-Gouanvic, « Spectacles aristocratiques et spectacles bourgeois chez Christine de Pizan », dans *Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, dir. C. Le Brun-Gouanvic et M.-F. Wagner, Paris, Champion, 2001, p. 19-36, ici p. 35.

60 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 14, l. 4-10.

démonstration des enjeux des apparences émotionnelles. Comme dans le cas du mari dont Prudence Mondaine veille à envisager les défauts, il est aussi question des situations plus complexes dans lesquelles il faut appliquer ces conseils de bonne figure :

Supposé ore qu'elle sceust qu'il y en eust de mauvais, si leur fera elle bonne chiere : la cause si est pour ce que elle ne les pourroit faire estre bons, ne aussi par aventure empeschier ne destourner l'amour et la hantise que son seigneur y a ; si ne seroit que riote et noise s'elle leur monstroit mauvais semblant et acquerroit tant plus d'anemis, et si diroit on que voirement est il vray que femme n'aimera ja personne que son mary aime. Si en est la verité que se elle scet que son seigneur soit enclin a la croire, et elle soit certaine que yceulz soient vicieux et mauvais et que mal en fait ou en meurs puisse venir a son dit seigneur par les hanter, elle lui dira et monstrera a part coyement et doucement, ou fera dire. Et de tenir ces manieres son dit seigneur lui saura tres bon gré ; aura la grace et benivolence de ses parens – qui moult lui pourra valoir et garder de mains aultres perilz et encombriers –, et plus seure sera quant elle aura la faveur des parens de son seigneur, car on a veu maint mal a femmes maintes fois par les parens de leurs maris. Et cestuy signe, avec les autres, donra plus grant certificacion de l'amour et loyauté qu'elle a a son seigneur⁶¹.

Comme dans sa précédente leçon, Prudence Mondaine associe la conscience du mauvais fond des proches et la nécessité de leur *faire bonne chiere*. Le jeu est explicite dans ce sens : il convient de simuler pour mieux dissimuler. La formule même de *faire bonne chiere* témoigne de la dimension active de l'émotion manifestée, voire de sa portée ludique, nous avons déjà pu le souligner. Prudence Mondaine veille à la légitimer. Elle fournit une ample justification de l'utilité de la démarche, par une démonstration très précise des conséquences négatives encourues surtout. L'importance accordée à la préservation des apparences est limpide ce faisant. Au-delà de l'appel à *faire bonne chiere*, Christine de Pizan insiste sur l'inutilité de leur *montrer mauvais semblant*, dans une autre formule révélatrice de la dynamique extérieure de l'émotion impliquée. Le jeu se dédouble ce faisant, dans deux manipulations inversées et ainsi équivalentes qui mettent en lumière l'enjeu de bienséance qui reste au cœur du jeu émotionnel. Le lien tissé avec les ennemis que la dame risquerait de se faire souligne le rapport de causalité et l'erreur que serait de *montrer*

61 *Ibid.*, I, 14, l. 24-41.

son mécontentement. La dynamique d'esquive que nous avons identifiée dans ces appels à la manipulation émotionnelle se confirme ainsi dans ce nouveau chapitre. Pareille emphase sur les dangers encourus en cas de manifestation excessive d'émotions ne va pas sans rappeler la menace des médisants pour la communauté des amants. L'obsession du déshonneur lié à la visibilité d'émotions préférées cachées paraît participer de ce jeu de décalage face à la tradition amoureuse. De manière intéressante, le plus grand de ces risques tient à l'amour du mari mis en péril dans ce contexte. La dégradation des relations tissées avec la belle-famille implique d'emblée celle de la relation matrimoniale posée au cœur du traité. Or, la solution semble elle aussi résider dans le rapport conjugal. Tout l'attachement familial repose sur celui qui lie la dame à son époux. Le *signe* qu'elle en offre fonde la preuve de son affection et de sa loyauté, ce qui exacerbe bien sûr le rôle joué par les apparences. Cette qualification des indices donnés de l'émotion comme *signe* en révèle toute l'importance, liée autant à la naturalité supposée, à l'extériorisation voire à l'authentification qu'ils impliquent⁶². Elle témoigne aussi d'une portée intentionnelle qui vient orienter le processus d'identification induit dans la lecture des signes, et semble ouvrir la porte à leur manipulation. C'est dans ce sens que nous qualifierions *Le Livre des Trois Vertus* de manuel d'éducation des signes. Il implique une véritable stratégie des apparences, inscrite dans la conscience aigüe que Christine de Pizan présente des ressorts de cette société du spectacle que nous avons déjà pu mettre en exergue⁶³. La perspective avant tout politique qui est la sienne remotive l'ensemble des enjeux de visibilité des émotions, même dans les plus intimes des relations envisagées. Leur équilibre se fonde sur les signes offerts des émotions qui doivent y être investies. Les émotions, et surtout leur apparence, prennent ainsi une place capitale dans ce traité de savoir-vivre, selon une tradition bien établie une fois encore, mais avec une importance exacerbée peut-être. L'insistance sur la joie à *faire*, le mauvais semblant à ne pas *montrer* indique une concentration sur la visibilité des signes émotionnels mis en lumière.

62 Voir les définitions qui en sont données par le *Dictionnaire du Moyen Français* en particulier, version en ligne consultée le 30 mai 2019.

63 Selon la formule, déjà citée à de nombreuses reprises, de Damien Boquet et de Piroška Nagy. Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015, p. 153, cité p. 91.

Consciente de ce pouvoir signifiant, Christine de Pizan choisit d'en mettre en exergue la dynamique intentionnelle, qu'elle vient souligner comme pour se prémunir des dérives possibles à son endroit et mieux profiter des avantages que la dame pourrait en tirer, nous le verrons.

Le troisième enseignement, consacré à la situation des enfants de la dame, ne propose pas de telles incitations à la maîtrise extérieure davantage qu'en soi. Mais il y est, à de nombreuses reprises, question du « parement » que les enfants offrent à leur mère⁶⁴, du *signe* de sa sagesse et de sa bonté que constituent les soins qu'elle leur procure : « si les doit bien tenir chierement, et est grant loz de dire que elle en soit soigneuse, car c'est signe qu'elle est sage et bonne⁶⁵ ». On pourrait ainsi supposer une instrumentalisation potentielle des soins en question pour parfaire son image, véhiculée par l'emphase encore mise sur le *signe*. Les émotions que la dame doit ressentir envers ses enfants sont d'ailleurs peu discutées : bien sûr, Prudence Mondaine évoque l'amour qu'elle leur porte, ainsi que la crainte qu'elle doit leur inspirer, mais celles-ci ne font l'objet d'aucun développement spécifique, pas plus que ne sont évoquées les réactions que la dame devrait avoir face à ses enfants en cas de complications telles que celles qui étaient détaillées aux deux chapitres précédents. Il va de soi que ces émotions se veulent moins problématiques, mais peut-être relèvent-elles aussi davantage de l'intimité de la dame, ou du moins de relations moins exposées à la publicité de l'univers social. Il en va tout autrement dans la section suivante, puisqu'elle se consacre aux attitudes à adopter face aux ennemis et aux envieux, une relation compliquée en soi, qui offre le tableau le plus éclatant de ce règne des apparences.

Le titre même de ce *quart enseignement de Prudence* témoigne du contrôle de soi qui y est requis et de la dimension apparente qu'il induit : « Ci devise le quart enseignement de Prudence, qui est comment la saige princepe tendra discrete maniere meismement vers ceulx que elle saura bien qui ne l'aimeront pas, et qui aront envie sur elle⁶⁶ ». En accord avec toute la tradition préexistante, la princesse est valorisée pour sa retenue discrète ainsi empreinte de sagesse. De manière intéressante, sa maîtrise repose sur les émotions mêmes de ses opposants. Sa propre

64 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 15, l. 19.

65 *Ibid.*, I, 15, l. 23-25.

66 *Ibid.*, I, 16, l. 1-4.

réaction émotionnelle est alors posée au cœur des enjeux de ce nouveau chapitre. Elle se conçoit dans un impératif absolu de maîtrise, renforcé encore dans la transition, et le contraste, avec les chapitres précédents :

Le .iiiiie. enseignement de Prudence a la saige princepce est tout d'autre matiere, et tout soit il différencié du susdit, si n'est il mie de meindre maistrise a le savoir bien conduire. Car l'autre est naturel, comme ce soit chose acoustumee que toute saige mere a soing du gouvernement et de la doctrine de ses enfans, mais cestui, qui est de savoir vaincre et corriger le propre courage et volenté de soy meismes, est chose si comme par dessus nature ; et pour ce de tant que plus est fort a faire, de tant est plus digne de recommandacion, et la personne qui bien en scet user en fait plus a louer, car c'est signe de tres grant force et constance de courage, qui est entre les vertus cardinales de grant excellence⁶⁷.

Ainsi, la sage princesse doit faire montre d'une non *meindre maitrise* à l'encontre de ses ennemis, justement en raison du caractère *par dessus nature* du comportement qui lui est ici recommandé. La nuance posée permet de rappeler la justification apportée aux interventions de la dame dans l'éducation de ses enfants⁶⁸ ou dans les relations conflictuelles de son époux⁶⁹, en raison de sa disposition naturelle à ce chapitre. On découvre ainsi un décalage, proposé de manière assez fréquente dans *Le Livre des Trois Vertus*, des critiques misogynes fondées sur la nature féminine à sa défense en raison de ce même argument naturel. Au-delà de la capacité à éduquer, pacifier ou se maîtriser, une autre part de la naturalité féminine est remise en question ici. Elle est souvent critiquée pour sa fausseté inhérente dans la tradition misogyne représentée avec éclat par le discours du Mari Jaloux du *Roman de la Rose* vilipendé dans les *Epistres*. Au contraire, Christine de Pizan souligne ici, par cette formule de *par dessus nature*, combien pareil contrôle du cœur et de la volonté de la dame s'avère peu conforme aux qualités féminines dont elle met ainsi en lumière l'authenticité. Surtout, elle valorise ce faisant les femmes qui sont capables de ces efforts, plus encore dans ces cas extrêmes d'opposition, le cœur des enseignements de Prudence Mondaine visant l'harmonie sociale. Elle insiste en effet sur la dignité de cette recommandation en regard de sa difficulté. Une fois encore,

67 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 16, l. 5-16.

68 Pour rappel : *ibid.*, I, 15, l. 5-13, cité p. 530.

69 Pour rappel : *ibid.*, I, 9, l. 47-66, cité p. 531.

elle associe cette maîtrise de soi à la louange de la dame, et surtout au signe qu'elle offre de sa force et de sa constance de cœur. Cette évocation des vertus cardinales bien connues du système de pensée médiéval joue de la réappropriation de la théologie morale dans une perspective sociale illustrée par le nom même de Prudence Mondaine. La portée argumentative du propos est immanquable : Christine de Pizan défend les couleurs féminines autant que les stratagèmes qu'elle expose dans la suite de ce chapitre. On pourrait presque lire l'emphase mise sur la sincérité des femmes comme une annonce des atteintes qu'y inscrira aussi Prudence Mondaine dans la suite de ses conseils. Elle joue de la tension entre cet idéal de vérité et celui de la retenue, du cœur et de la volonté. Ces précisions relèvent d'une insistance éclairante sur la sphère émotionnelle et sur l'exercice indispensable de la raison à son endroit. La tendance est bien attestée à ce niveau, nous la mettions déjà en lumière dans nos premières analyses des enjeux de *garde*. Mais elle gagne en importance en regard du lien tissé avec la préservation de l'honneur célébré tout au long du traité. Son inscription dans la tradition morale de la tempérance transparait également dans les nuances que Christine de Pizan cherche à y introduire. Elle entrouvre la porte des manipulations émotionnelles au nom d'une perfection inatteignable et peu désirable, présentée sur le modèle du Christ lui-même. Prudence Mondaine s'en sert pour démontrer l'impossibilité d'être aimé de tous, aussi parfait soit-on, tel le Christ « qui fut seul tout parfait⁷⁰ ». Plus qu'un exemple d'humilité, le cas de Jésus illustre les risques de la perfection, dépeinte comme source d'envie et, dès lors, de « greigneur guerre⁷¹ ». C'est dans ce cadre que Christine de Pizan construit sa recommandation pour la sage princesse, mais aussi pour « semblablement toutes celles qui voudront ouvrir de prudence⁷² ». Ce type d'adresse globalisante est fréquent, mais il s'avère très intéressant quand il se comprend selon le respect de cette vertu placée au cœur des enseignements dispensés ici. Face aux dangers de l'envie, il convient que la dame soit « advertie » et surtout « pourveue de remede⁷³ ». Le remède en question se conçoit une fois de plus dans la maîtrise de soi et du *semblant* davantage que

70 *Ibid.*, I, 16, l. 29-30.

71 *Ibid.*, I, 16, l. 33.

72 *Ibid.*, I, 16, l. 36-37.

73 *Ibid.*, I, 16, l. 38.

du *courage* dont il était question pour vanter sa *force* et sa *constance*. Son intérêt se perçoit dans les précautions dont Christine de Pizan s'entoure pour le dépendre, dans toute la diversité de situations qu'elle se plaît à prendre en compte pour assurer la praticité et la pertinence de son traité, mais surtout dans la dynamique de jeu qu'il induit :

Se il avient que Fortune la vueille assaillir par aucun endroit, si comme elle a fait et fait mainte bonne gent, et elle aperçoive et sache que aucun ou aucunes personnes poissans ne lui vueillent point de bien et l'aient en male grace, et qui lui nuiroient s'ilz pouoient et l'esloignerait de l'amour et de la grace de son seigneur, qui les croiroit par aventure pour leurs blandices et flateries, ou la mettroient par leurs faux rapors mal des barons, des subgiéz ou du peuple, elle ne fera de ce nul semblant que s'en aperçoive, ne que les repute ne tiengne ses anemis⁷⁴.

Christine de Pizan préconise donc la dissimulation, de la conscience du conflit autant que de l'inimitié en soi, dans une gradation intéressante des objets de la dissimulation. Au contraire des recommandations liées à l'époux ou à ses parents, la nature même des émotions impliquées est envisagée. La précision vient bien sûr renforcer la nécessité de veiller aux apparences d'une telle émotion. Surtout, Prudence Mondaine souligne cette fois aussi les risques encourus, liés ici encore à l'amour et à la grâce, posée en contraste avec la *male grace* de ses ennemis, de l'époux. La concentration qui s'observe d'emblée sur les apparences livrées par la sage dame est bien confirmée dans la suite du passage. Davantage que de ne faire *de ce nul semblant*, il convient même qu'elle feigne ses émotions : « Ainçois par la bonne chiere que elle leur monstrera donra a croire que elle les tient a tres grandement ses amis et que jamais ne croiroit que autrement fust, et que plus qu'en autre gent y a fiance⁷⁵ ». On retrouve la dynamique active des verbes *faire* et *montrer* déjà soulignée, qui révèle bien le caractère construit des émotions affichées. La formule de *donner a croire* en conforte la portée manipulatrice. Le reste du lexique participe aussi de la mise en lumière de la fausseté de l'attitude prescrite : la dame *tient* davantage qu'elle n'*a* ces gens comme amis, et la reprise du verbe *croire* au conditionnel est significative du décalage entre l'impression donnée et la réalité déjà marquée. Surtout donc, la

⁷⁴ *Ibid.*, I, 16, l. 38-47.

⁷⁵ *Ibid.*, I, 16, l. 47-50.

princesse se doit de *monstrer* et pas seulement de *ne faire nul semblant*, de simuler la *bonne chiere* plutôt que de seulement dissimuler la mauvaise. Le rapprochement des deux démarches, rythmé par l'adversatif *ainçois*, témoigne de la ténuité de la frontière entre l'une et l'autre. Elle nous introduit ainsi au deuxième pan de la dialectique des jeux émotionnels que nous avons cherché à mettre en lumière : plus que de contrôle, il est question de manipulation, de simulation et non plus uniquement de dissimulation. Prudence Mondaine joue ainsi de l'ambiguïté que recelait déjà l'emphase mise sur la visibilité des émotions, dans cette insistance obsessionnelle sur leurs signes plutôt que sur leur réalité. Plus encore que ce dédoublement des jeux émotionnels ainsi recommandés, elle préconise encore un troisième niveau de cette manipulation des apparences offertes aux ennemis :

Mais il convendra que celle dicte bonne chiere soit ordonnee et menee par tel sens et si rassissement que nul ne puist apercevoir que faintement le face, car se une foiz estoit trop grande et autre foiz a yeulx felons – si comme le cuer que on voit bien que le ris en yst a force –, tout seroit honny. Pour ce est le sens a garder mesure en ceste endroit, et fault bien que le courage en soit pourveu avant le cop⁷⁶.

La simulation doit donc être dissimulée, dans un triple jeu qui conduit de la dissimulation d'inimitié à celle de la simulation de joie. S'enchaînent ainsi trois niveaux du jeu des apparences que recommande Prudence Mondaine : la dissimulation de sa haine, la simulation de joie ou d'affection, et finalement la dissimulation de cette manipulation. Le parallèle avec les propres leçons du *Roman de la Rose* s'impose. Il y était aussi question de cet impératif de camoufler la tromperie, intégré dans les recommandations éloquentes à ce niveau de l'Ami⁷⁷. Il s'agit, comme dans le cas de l'Amant d'ailleurs, de préserver les apparences pour éviter la menace de son ennemi, le médisant Malebouche dans son cas. La comparaison avec le *Roman de la Rose* témoigne néanmoins d'une orientation tendancieuse. Il ne s'agit en effet plus seulement de dissimuler une émotion jugée peu séante, selon ce premier type de jeu identifié dans le carré sémiotique que nous avons pu mettre à jour,

76 *Ibid.*, I, 16, l. 50-57.

77 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité dans le chapitre sur Faux Semblant, p. 312.

mais la ruse elle-même. Les conseils de l'Ami étaient révélateurs à ce niveau, et d'ailleurs la seule dissimulation de la haine que lui suscitait le médisant se parait déjà d'intentions malhonnêtes⁷⁸. Cet amoncèlement des niveaux de manipulation n'est pas original donc. Ce qui l'est, c'est le détail décomplexé de ce procédé et la justification sans nuances que Christine de Pizan en offre. Surtout, elle établit un rapport ambigu aux leçons tant contestées du *Roman de la Rose*, qu'elle critique avec ardeur dans l'ensemble de son œuvre, mais sans parvenir à s'en dissocier tout à fait finalement. Le lexique est éloquent, tout comme sa force argumentative. À coup de doublets synonymiques, Christine de Pizan assène sa défense de la simulation dissimulée : la *bonne chiere* doit être affichée de manière ordonnée, un qualificatif omniprésent dans *Le Livre des Trois Vertus* et révélateur de la dynamique politique du maintien de soi prescrit. Elle se veut en outre bien menée, avec sens, une autre obsession du manuel de comportement des Trois Vertus, et calme (qui n'est pas sans évoquer le *repost* visé par la *garde* dans l'univers religieux⁷⁹). Les formules emphatiques de *tel* sens et de *si rassissement* confirment la portée laudative. Il s'agit évidemment de s'assurer de l'efficacité de la simulation, mais plus encore, dans la bouche de Prudence Mondaine, de maîtrise et surtout d'honneur. On perçoit ainsi toute la subtilité de l'appropriation de la ruse de cette dissimulation de la simulation, investie ici comme enjeu de la *garde* et même de l'honneur cultivés. Il est en effet intéressant de noter l'entremêlement récurrent de ces prescriptions de manipulation des apparences émotionnelles et de l'appel à la mesure chère à tous les moralistes vantant, à l'image de Brunet Latin⁸⁰, l'*atemprance* nécessaire pour assurer l'efficacité du stratagème instauré. On en revient ainsi à la *garde* célébrée tout au long du traité dans cette ligne d'influence, avec des nuances d'importance cependant. L'appel à dissimuler la dissimulation déborde de la seule *garde* prescrite, en regard de l'objet ou de l'intention de ladite dissimulation, selon ces critères décisifs dans le carré sémiotique que nous avons pu établir autour du jeu des émotions. Mais l'association assure la réorientation du jeu en question. Comme très souvent dans *Le Livre des Trois Vertus*,

78 Pour rappel : *ibid.*, v. 7 335-7 356, cité p. 311.

79 Pour rappel, voir cette section de notre exposé sur la *garde* : p. 129-147.

80 Pour rappel : Brunetto Latini, *Tresor*, éd. P. G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri et S. Vatteroni, Turin, Giulio Einaudi, 2007, L. II, 72, cité p. 116.

l'objectif est bien mis en lumière. L'accumulation des subordonnées consécutives et causales participent de ce souci de justification. De manière intéressante, il se fonde sur la rationalité de la princesse, ce principe-maître du traité de Christine de Pizan. La princesse est donc libre de suivre ou non les conseils dispensés par Prudence Mondaine, selon un choix éclairé par toutes les justifications qui en sont proposées bien sûr. Le conseil se veut aussi explicite que les efforts fournis pour le légitimer : la dame doit veiller à ce que personne ne *s'aperçoive* qu'elle affiche *faintement* cette *bonne chiere*. La gradation dans la tromperie laisse peu de doute, l'adverbe *faintement* témoigne de la dimension proprement trompeuse de la *bonne chiere*. Mais ici, tout comme dans la suite du passage, la ruse est tout à fait légitimée par Prudence Mondaine. Dans une construction conditionnelle propre à ses stratégies usuelles, Prudence Mondaine exacerbe le risque de ne pas assurer la discrétion de ladite feintise, de manière éclatante puisque c'est la honte même de la dame qui est en jeu. Sa présentation dans une formule hyperbolique est révélatrice de la crainte que suscite la honte dans ce traité qui ne cesse d'insister sur la nécessité pour les dames de cultiver leur honneur. Ce qui nous semble significatif de la dimension émotionnelle de la manipulation mise en lumière par Prudence Mondaine est l'incise proposée pour détailler le risque présenté. C'est du décalage entre cœur et apparence dont il est question, et ainsi du caractère, sans aucun doute possible, forcé de celle-ci. On retrouve une formule usuelle pour décrire les manipulations émotionnelles, qui met en exergue la rupture qui s'opère entre cette *belle chiere* et l'état intérieur réel de la dame. Christine de Pizan insiste néanmoins sur le lien qui se tisse entre cette *belle chiere* feinte et la mesure, voire la sagesse même qu'elle véhicule. L'emphase mise sur la nécessité des efforts à fournir et de la réelle acquisition de cette démarche est, de manière intéressante, présentée en lien avec le *cœur*. Il se fait donc le lieu des efforts fournis pour assurer le jeu, à défaut d'être celui de la réalité des émotions affichées. Cette expression paraît fonctionner comme une autre forme de stratégie, qui souligne par contraste le bienfondé du décalage entre cœur et apparence. Christine de Pizan fait preuve d'une conscience aigüe de la tradition de la maîtrise des émotions et du lien entre *homo interior* et *homo exterior* qu'elle implique, problématisé avec éclat par Faux Semblant. C'est dans ce contexte que se comprend son obsession des apparences, mais

aussi le décalage qu'elle introduit entre elles et la vérité du cœur. Elle choisit donc de mettre en exergue la préséance qu'elle laisse à l'*homo exterior* plutôt qu'à l'*homo interior* dans cette perspective politique qui est la sienne. Fondée sur la visibilité, elle induit une compréhension de l'extériorité comme la seule voie d'accès, et la seule importante, à cet *homo interior* dont on ne cherche pas même à mesurer la qualité intrinsèque. L'ampleur des détails donnés dans ce chapitre témoigne du souci de justification de Christine de Pizan. Elle atteste aussi la portée pratique et ainsi l'importance accordée à ce sujet :

Si faindra que elle se veult gouverner par eulx et par leur conseil, et les appellera en ses estrois conseilz comme elle monstrera semblant, leur dira des choses comme par grant secret et fiance qui seront toutes contre sa pensee; mais convendra que ce soit fait par si bonne maniere qu'ilz ne s'en donnent de garde, et que elle soit maistresse de sa bouche, car se aucun mot disoit d'eulx en derriere contraire a ses semblans qui fust raporté [ce seroit peril]. [...] Et poson que yceulx feissent ou deissent aucune chose evidemment a son prejudice, se la chose se puet couvrir nullement, que pour aucune autre cause que pour mal d'elle l'aient dit ou fait, encore fera elle si la simple et l'ignorant, que elle ne l'aperçoive, et monstrera semblant que ce ne lui touche point et que elle n'a nulle pensee ne souspeçon contre ceulx. Mais nonobstant toutes ces choses et ces grans dissimulacions, elle se gaitera d'eulx de tout ce que elle pourra, et sera adés sur sa garde. Ainsi la sage dame usera de ceste discrete dissimulacion et prudent cautele, laquelle chose ne croye nul que ce soit vice, mais grant vertu quant faicte est a cause de bien et de paix et sans a nul nuire, pour eschiver greigneur inconvenient⁸¹.

Avec force détails sur les moyens mobilisés, Prudence Mondaine mène son processus de légitimation de ses stratégies, tout en en reconnaissant la fausseté. Les diverses techniques évoquées pour ce faire, comme demander conseil ou feindre la confiance, décèlent une certaine tendance mystificatrice qui dépasse la simple mesure. De manière intéressante, le contrôle de soi n'est donc plus seulement un objectif, une règle de conduite absolue, mais un moyen pratique pour assurer la tromperie, dans une dynamique de grand intérêt pour ce développement trompeur auquel s'opposait pourtant Christine de Pizan dans le *Roman de la Rose*. L'hypocrisie de l'attitude recommandée laisse peu de doute : le verbe *feindre*, mais aussi celui de *faire* qui réapparaît ici, tout comme

81 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 16, l. 57-89.

la formule de *monstrer semblant*, participent de l'esprit de manipulation instillé autour de l'extériorisation essentielle des émotions. De l'impératif d'expression de l'amour, on passe ainsi à celui de taire et de camoufler toute émotion. On retrouve l'image de la rupture entre cœur et bouche, qui porte d'ailleurs l'étiquette de *maîtrise*, dans une belle démonstration de l'association entre fausseté et contrôle de soi. Sur cette base, Christine de Pizan en propose une défense renforcée une fois encore par l'exposé des conséquences pour la dame qui n'applique pas ces conseils. Les formules de *gâter* ou *d'amenuiser son affaire*, mais surtout la question de la *honte* qu'elle encourt sont révélatrices de cette dynamique d'esquive. L'enjeu central des recommandations liées aux ennemis relève bien sûr d'une forme de *garde*, soulignée tout au long de ce passage, quelles que soient les manœuvres qui peuvent être mises en place pour y contribuer. Mais la précision finale confirme la transition que Christine de Pizan amorce de la *garde* en soi à la feintise tout en insistant toujours sur l'idéal de tempérance. Elle fait ainsi preuve d'une véritable subversion de l'éthique de la *garde*, centrale dans l'émotionologie médiévale. La conclusion apposée à cette présentation éloquente témoigne d'ailleurs du caractère double de cette recommandation. Elle distingue en même temps qu'elle allie la discrète *dissimulacion* et la prudente *cautele*. Ces deux substantifs sont inscrits dans une dynamique trompeuse immanquable⁸². Le terme de *cautele* permet une réflexion intéressante sur la perception des jeux du semblant émotionnel évoqués sans doute possible par celui de *dissimulacion*. Son sémantisme joue autant de la ruse et de la perfidie que de l'habileté nécessaire à la prudence, déjà inscrite dans son étymologie. De manière intéressante, la nuance semble tenir, dans les définitions mêmes qui en sont données, à la cause ou aux intentions qui la sous-tendent, selon un critère bien attesté déjà dans la prise en compte des manipulations émotionnelles. On peut en outre noter l'influence que semble exercer ici aussi le *Roman de la Rose*, puisque le sens de ruse que la *cautele* revêt y est directement associé. La collusion de la prudence et de la tromperie trouve un terrain fertile dans la tradition amoureuse courtoise, les exemples cités par les *Dictionnaires* en témoignent. Christine de Pizan en sait quelque chose, et sa défense ici s'entoure à n'en pas douter de toute

82 Nous appuyons nos analyses sur les définitions données par le *Dictionnaire du Moyen Français*, le *Dictionnaire* de Godefroy et son complément, ainsi que par le *Trésor de la Langue Française*, versions en ligne consultées le 11 et le 18 juin 2019.

l'ambiguïté qu'elle préserve afin de maintenir sa critique par ailleurs de telles attitudes. Elle cultive la polysémie de la *cautele*, rapprochée de la prudence par son qualificatif même, mais aussi son ambivalence. La subtilité dont elle fait preuve tout au long de son exposé et de sa défense de la cause féminine nous paraît peu compatible avec un usage naïf de ce substantif, tout comme du précédent d'ailleurs. Certes, le sémantisme semble avoir évolué à l'époque de Christine de Pizan et induire plus de nuances, mais sa finesse stratégique tout comme sa connaissance du *Roman de la Rose* nous paraissent impliquer de sérieux arguments contre une compréhension tout à fait neutre de ce terme. D'ailleurs, les exemples cités de l'œuvre abondante de Christine de Pizan dans le *Dictionnaire du Moyen Français* notamment relèvent plutôt de la ruse, ce qui semble compromettre une lecture innocente du substantif *cautele* dans *Le Livre des Trois Vertus*. Le contexte d'insertion est néanmoins tout aussi indubitable : Christine de Pizan cherche à faire relever la *cautele* de la sagesse et de la prudence, selon l'autorité même qui porte ce discours, Prudence Mondaine. L'onomastique témoigne autant de la logique justificatrice que de ses raisons, liées à l'univers social dans lequel ces conseils ambivalents prennent tout leur sens. L'orientation ainsi esquissée de la tromperie recommandée est révélée avec emphase dans la fin de ce passage. Christine de Pizan se défend de toute association au vice et revendique au contraire la vertu de cette attitude, dans une formule oppositive d'une simplicité fréquente dans *Le Livre des Trois Vertus*, qui assure bien sûr son efficacité. Dans ce cadre, une nuance apparaît pour permettre cette valorisation, celle de l'objectif poursuivi, un critère bien connu de l'évaluation du jeu émotionnel. Une triple condition est même introduite : la recherche du bien et de la paix – une obsession dans ce manuel de comportement féminin⁸³ –, le caractère inoffensif de la démarche, et surtout une finalité positive en ceci qu'elle évite d'autres complications. Ce critère prend tout son sens dans ce manuel de l'esquive qu'est le *Livre des Trois Vertus*. Christine de Pizan insiste d'ailleurs encore dans la conclusion de ce chapitre sur les bienfaits pour la dame de suivre ses conseils, et surtout, toujours, sur les dangers de ne pas y prêter l'attention requise : « Et vecy le mal que elle en eschivera et le bien qui lui en ensuivra s'elle faisoit semblant que elle aperceust

83 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 9, l. 47-66, cité p. 531.

leur convine⁸⁴ ». Dans une formule rhétorique éloquente, elle détaille les conséquences néfastes pour celle qui laisse apparaître sa conscience de l'inimitié de ses opposants et le désir de « s'en vengier⁸⁵ » directement lié. Elle énonce les retombées sur la relation au mari, mais surtout celles, davantage sociales, en regard des ennemis mêmes. Elle pourrait ainsi peut-être s'attirer leur sympathie, ou en tout cas ils concentreraient eux les critiques si elle-même n'y prêtait pas le flanc en entrant en matière à leur égard. Christine de Pizan clôt cette réflexion par une autre sentence qui marque, dans sa concision, l'intérêt de l'attitude préconisée, et élargit cet intérêt à toutes les dames :

Si ne puet a toutes fins que la dame ne gaingne plus en tel cas a tenir si faicte maniere que par voye de rigueur. Et n'est pas doubte que cest enseignement affiert a retenir, non mie seulement aux princepses et dames, mais aussi generalement a toutes femmes, car mains contens viennent en mariage par faulx rapors et flateurs ausquelz maintes ne scevent pas bien ou ne peuvent dissimuler : ce sct Dieux, aussi font autres⁸⁶.

La qualification de la *maniere* recommandée rejoue la manipulation indiquée tout au long de ce chapitre par le verbe *faire* repris ici. La préférence de cette *faicte maniere* à la *voye de rigueur* semble fonctionner en écho au choix posé en introduction du manuel de favoriser le juste milieu plutôt que la *voye contemplative*, pourtant la plus louable⁸⁷. Christine de Pizan paraît ainsi justifier de la même manière les originalités démontrées dans les comportements qu'elle conseille aux dames, à toutes les dames d'ailleurs comme elle le précise encore. Le souci d'adaptation s'inscrit ici dans un raisonnement similaire à celui proposé tout au long des dernières lignes de l'enseignement de Prudence Mondaine. Christine de Pizan en profite pour souligner encore les dommages, bien trop fréquents, pour les femmes qui ne *scevent pas bien ou ne peuvent dissimuler*. La reprise de l'adverbe *mains* met en lumière le lien de cause à effet entre l'incapacité de dissimuler et les querelles. La concentration sur le mariage renforce peut-être encore le risque présenté, dans une sphère commune à toutes les femmes, quelle que soit leur position sociale et les retombées publiques de ce problème. La

84 *Ibid.*, I, 16, l. 89-91.

85 *Ibid.*, I, 16, l. 92-93.

86 *Ibid.*, I, 16, l. 108-114.

87 Pour rappel : *ibid.*, I, 7, cité p. 536.

référence finale à Dieu, dans un parallélisme avec le constat plus général des *autres*, témoigne du double rang d'autorités convoquées dans *Le Livre des Trois Vertus*, divine et expérientielle. Au gré d'un chapitre aussi ample que révélateur de la volonté argumentative qui y est déployée, Prudence Mondaine recommande donc une maîtrise totale, des signes extérieurs surtout. L'emphase mise sur les dangers encourus relève de l'urgence de cette attitude, quelque trompeuse qu'elle puisse être, qui ne peut s'avérer que vertueuse dans ce contexte. L'inscription de ces conseils de maîtrise envers les ennemis oriente bien sûr leur nature et leur perception. Christine de Pizan témoigne ainsi d'une évolution notable dans la considération des postures hypocrites, qui se voit encore développée dans la section qui suit, dédiée à « tous les estaz de ses subgiéz⁸⁸ ».

Les leçons de Prudence Mondaine s'élargissent donc et prennent plus de poids encore. Il va de soi qu'une telle adresse généralisante est essentielle, de par sa vaste application, mais aussi de par l'importance accordée par Christine de Pizan aux relations sociales dans toute leur ampleur. Quelle que soit son insistance déjà démontrée à ce chapitre, elle revient sur les raisons qui la poussent à considérer l'ensemble des sujets davantage que les seuls parents et familiers ou même barons et nobles qui gravitent autour de la dame. Cette justification est révélatrice des enjeux poursuivis dans cette section :

Si vouldra estre bien des susdiz nommez pour deux principaulx causes : l'une si est afin que les bons et devez prient Dieu pour elle ; et l'autre pour ce que elle soit louee d'eulx en leurs sermons et collacions, si que leurs voix et leurs paroles lui puissent estre, se mestier est, escu et deffense contre les murmures et rapors de ses envieux mesdisans, et les puissent estaindre, par quoy elle en ait mieulx l'amour de son seigneur et aussi du commun peuple qui bien de leur dame ourra dire, et que elle fust soustenue des plus poissans, se besooing lui en venoit⁸⁹.

L'objectif est d'être *bien* et même « en la grace et benivolence⁹⁰ », selon le titre donné à ce cinquième enseignement, de ses gens. Il se voit éclairé par une double motivation, de prière et de défense en sa faveur, bien loin des idéaux de paix commune et de partage d'honneur pourtant

88 *Ibid.*, I, 17, l. 3-4.

89 *Ibid.*, I, 17, l. 16-24.

90 *Ibid.*, I, 17, l. 3.

vantés tout au long du traité. Une nouvelle fois, on note l'emphase mise sur la protection recherchée contre les médisances, en écho direct à la conclusion du précédent chapitre, et sur l'amour de l'époux et du peuple, toujours par souci de soutien. Ce sont donc deux régimes de parole qui s'affrontent, de la médisance ou du bien, qui paraissent ainsi dépendants des relations de la dame. Pareille justification paraît faire écho à celle de la ruse meurtrière de Faux Semblant dans le *Roman de la Rose*, dépeinte comme indispensable pour vaincre la menace de la médisance. Il s'agit là d'une tension de grand intérêt, révélatrice de l'ambiguïté du rapport que Christine de Pizan entretient avec l'œuvre de Jean de Meun, mais aussi de ses efforts pour légitimer sa propre pratique de la *cautele*. Sur la scène sociale sur laquelle Prudence Mondaine inscrit la dame, la menace nécessite d'être esquivée. C'est dans ce sens que Prudence Mondaine se lance dans un long exposé des attitudes à préconiser envers les clercs, maîtres et religieux tout d'abord, puis envers les membres du conseil de son époux, les clercs impliqués dans la société civile, tels que les avocats, et finalement envers les bourgeois et marchands, ainsi que les femmes du peuple. La dimension intéressée de ces conseils est encore évoquée dans la section consacrée aux clercs et religieux, significative de cette tension instillée dans le manuel de comportement. Non contente de toucher aux relations sociales de la dame, elle envisage aussi sa pratique dévotionnelle. Le détournement est tout à fait explicite quand, à la suite des mentions relatives à leurs conseils, à leur accueil, et aux dons à leur dispenser, il est question des aumônes à leur accorder :

et combien que aumosne doye estre faicte secretement – la cause si est afin que la personne qui le fait n'en puist monter en vaine gloire, qui est trop mortel pechié – mais se la dicte personne n'en avoit nulle eslevacion en son cuer, mieulx seroit la donner publiquement que en secret pour ce que elle donroit bon exemple a autrui, et qui en celle entencion le fait double son merite et fait bien. Donc ceste saige dame, qui bien se saura garder d'y cellui vice, voudra bien que les dons et aumosnes qu'elle fera par celle voye soient sceuz et enregistrez, se il sont notables – comme pour reffaire leur eglises ou leurs convens ou autres neccessaires – en memoire perpetuelle en tabliaux en leurs eglises, affin que les gens en prient Dieu pour elle, ou en aultres registres, ou qu'ilz le dient publiquement, si y prendront les autres exemple de pareillement donner⁹¹.

91 *Ibid.*, I, 17, l. 36-50.

Il est frappant de constater que c'est au premier et au plus délicat sûrement des sujets abordés dans ce chapitre que Christine de Pizan développe de nouvelles réflexions relatives à la tromperie. Elle les débute, de manière assez conforme aux stratégies déployées tout au long de son traité, par une formule concessive qui atteste sa connaissance parfaite des mœurs attendues, qu'elle s'apprête à détourner comme elle semble déjà l'annoncer. Elle balaie ainsi la tradition du secret de l'aumône fondée sur l'exhortation même du Christ (Mt 6:2-4). Au secret recommandé pour les aumônes vient s'opposer leur publicité. Le renversement est mis en exergue par le parallélisme des adverbess qui viennent qualifier le don. Leur formulation active – il est fait en secret ou donné en public – participe de la valorisation dans l'emphase mise sur l'action de donner quand l'aumône est publique. La nuance est infime bien sûr, mais l'insistance sur le rôle proactif à jouer par la dame est centrale dans les conseils de Prudence Mondaine et permet de souligner encore la perspective publique, et consciente, du don. Surtout, le verbe *donner* permet de justifier peut-être cette entorse aux codes de l'aumône, toujours centrée sur le don malgré tout. Mais l'enjeu principal tient à la source d'exemplarité qu'il constitue ainsi dans sa publicité. Il s'agit là d'un impératif bien attesté dans les réflexions des théologiens⁹², même s'il ne va pas de soi quand il touche à l'intimité, toujours louée sur le modèle biblique, d'actes de dévotion de ce type. On peut rappeler l'exemple de Guillaume de Digulleville qui vante, dans sa description du pain de Sapience, l'humilité et la grande vertu d'une telle discrétion⁹³. La comparaison éclaire la propre logique du jeu recommandé autour de la pratique dévotionnelle par Christine de Pizan. L'emphase était alors mise sur l'humilité, fondée dans les apparences discrètes livrées de la vertu, dans un contraste saisissant avec les conseils de Prudence Mondaine. Une condition est bien sûr posée à ce dédoublement du mérite de l'aumône publique, liée à l'élévation dans le cœur en soi. Cette fois aussi, Christine de Pizan fait preuve de sa connaissance de la tradition à cet égard. Elle joue de la rupture entre

92 Voir notamment les réflexions de Dallas G. Denery que nous avons pu citer à ce sujet : D. G. Denery II, *Seeing and Being Seen in the Late Medieval World : Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 28, cité p. 141.

93 Pour rappel : Guillaume de Digulleville, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. et trad. G. R. Edwards et P. Maupeu, Paris, Le Livre de Poche, 2015, v. 3 245-3 260, cité p. 505.

intériorité et extériorité, dans une dynamique trompeuse indéniable dans ce cas – ses propres justifications sont éclairantes :

Et se ceste maniere de donner et d'avoir accointance a yceulx pour avoir renomnee par eulx semble qu'elle touche aucun raim d'ypocrisie ou qu'elle en prengne le nom, toutevoies se puet elle appeller par maniere de parler juste ypocrisie, car elle tent affin de bien et eschivement de mal ; car nous n'entendons mie que soubz ombre de ceste chose maulx et pechiéz se doivent commettre, ne que une grant vaine gloire en doie sourdre en courage. Si disons de rechief que ceste maniere de juste ypocrisie est comme necessaire a princes et princeps qui ont a dominer altruy, a qui plus reverence affiert que aultre gent, et certainement ne messiet elle point a toute personne qui desire honeur, le faisant a cause de bien. Et ad ce propos est il escript ou livre de Valere qu'ancienement les princes faignoient qu'ilz fussent parens aux dieux afin que leurs subgiéz les eussent en plus grant reverence et plus les craingnissent⁹⁴.

La logique médiévale est claire en la matière, nous l'avons vu : afficher une qualité qui ne préexiste pas au cœur, là réside l'hypocrisie. Henri de Gauchy en témoigne dans la traduction qu'il offre du *De Regimine Principum* :

Le philosophe dit que cil [qui] par paroles ou par fez demonstre en li plus granz choses que il n'i sont, est vantierres et n'est pas veritables ; et fet mult a blasmer cil qui n'est apers et qui ne demostre qui il est. Quer le philosophe dit que l'en doit blasmer et fuir simplement mençoenge, quer por cen que c'est une maniere de mensonge que li hons demonstre plus grant bonté en lui que il n'i a, et quant il ne demostre qui il est, cil qui cen fet n'est pas veritables⁹⁵.

Mais Christine de Pizan le martèle : il est *mieux* de donner en public qu'en secret. Elle s'efforce de contrecarrer la perception vicieuse d'un tel affichage, tout en la présentant d'emblée en introduction, selon une autre stratégie fréquente au sein du *Livre des Trois Vertus*. La menace de la vaine gloire est clairement exposée, tout comme son caractère peccamineux, renforcé par la précision de sa gravité. Ce péché n'est d'ailleurs pas seulement *mortel*, mais même *trop mortel*, avec une emphase notable pour un péché pourtant contredit aussitôt. Il est certes question de se garder de ce vice, mais le comportement conseillé en relèverait néanmoins

94 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 17, l. 51-65.

95 *Li livres du gouvernement des rois*, *op. cit.*, II, xxx, p. 87 l. 28-p. 87 l. 34.

aisément. La princesse doit veiller à ce que ses aumônes soient sues et enregistrées, dans un nouveau doublet éloquent de l'importance conférée à ce principe de visibilité et de cognition qu'il implique. Une double finalité est également développée, dans un ordre révélateur de la posture intéressée que nous percevions déjà en introduction de ce chapitre. Sont en effet repris les deux arguments de la prière faite pour la dame et de l'exemple qu'elle offre, déjà présentés respectivement en amorce de la cinquième leçon⁹⁶ et en justification de cette aumône publique. Mais, de manière intéressante, c'est l'enjeu plus personnel qui prime ici, avant que soit considérée l'exemplarité de cette conduite. L'exemplarité est en outre présentée de manière indirecte, dépendante de la diffusion, elle aussi soulignée comme publique – et la reprise de cet adverbe est marquante à ce niveau –, qui sera faite de ces dons. Le caractère critiquable de cet intérêt porté avant tout aux bienfaits pour la dame elle-même est bien conscient chez Christine de Pizan. Elle poursuit d'ailleurs dans ce cadre en nommant explicitement l'enjeu de toute cette démarche, à savoir la renommée qu'elle peut en tirer. Il s'agit d'un moteur central du manuel de comportement qu'elle offre dans *Le Livre des Trois Vertus*, de son objectif même. Il est cependant interpellant de trouver ce facteur au cœur des motifs de l'aumône, dans une proximité très grande, mais, une fois encore, bien consciente, avec la vaine gloire. Davantage que d'en avoir conscience, Christine de Pizan a à cœur de justifier les intérêts personnels de la dame qui choisit de donner dans de telles conditions. À sa manière habituelle, elle anticipe les critiques que la démarche peut susciter, selon une tendance que l'on pourrait aussi rapprocher, à son corps défendant sûrement, de l'apologie de Jean de Meun. Mais elle se détache aussi d'emblée de ces critiques dans la formulation hypothétique qu'elle en donne. Elle les introduit par le verbe *sembler*, mais surtout elle les présente avec les syntagmes de *toucher aucun raim* et de *prendre le nom*, qui introduisent une certaine distance critique avec la pensée ainsi présentée. La question du nom paraît jouer de la nuance entre signifiant et signifié, étiquette et réalité, ce qui, dans ce monde d'apparences mis en scène par Christine de Pizan, relèverait presque de l'ironie. Elle pourrait d'ailleurs faire allusion au personnage de Faux Semblant qui personifie cette rupture, en ce même nom du pouvoir des apparences.

96 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 17, l. 16-24, cité p. 562.

Le jeu d'échos participe de l'ambiguïté des recommandations de Prudence Mondaine. Certes, la dimension réductive induite dans l'une comme dans l'autre de ces expressions témoigne du peu de crédit apporté par Christine de Pizan à cette accusation d'hypocrisie, mais c'est bien sûr sa qualification de *juste* qui, réorientant le propos sous un nouveau signifiant, est la plus marquante. Ainsi, s'il peut être question d'hypocrisie, c'est *juste ypocrisie* qu'elle doit s'appeler. Cette étiquette est légitimée par la bonne intention qui gouverne ladite hypocrisie, qui vise le bien et évite le mal. On retrouve donc le même binôme du bien et du mal si cher à Christine de Pizan, déjà convoqué au chapitre précédent pour justifier la *prudent cautele* recommandée⁹⁷. Dans ce cas cependant, nul besoin d'un détour sémantique, le sens d'*hypocrisie* ne laisse aucun doute possible en regard de la tradition critique qui l'entoure⁹⁸. Il porte lui aussi le spectre de Faux Semblant, symbole de l'hypocrisie religieuse mise en exergue sans détour dans le portrait livré au dieu Amour dans le *Roman de la Rose*. Dans son refus des attitudes trompeuses inscrites dans la relation amoureuse, Christine de Pizan fait preuve de sa condamnation de ce personnage. Il est donc intéressant de lire pareille réorientation positive de l'objet de ses critiques. Le jeu est bien conscient et pris en charge dans la justification qu'en donne Prudence Mondaine. Si elle veille à dénier la part peccamineuse de cette hypocrisie – en amont déjà, mais aussi par la suite –, elle n'en reconnaît pas moins la dimension proprement trompeuse, la reprise du terme est révélatrice de son caractère assumé. On peut noter la nature symbolique d'un tel contexte d'insertion de l'hypocrisie. Elle s'avère en effet plus affirmée sous cette étiquette qu'elle ne l'était dans le chapitre dédié à la *cautele* à manifester aux ennemis. Son inscription dans la veine religieuse est notable. Elle témoigne de la conscience de Christine de Pizan des dénonciations importantes dans cette dynamique, mais aussi de sa volonté de réorientation totale à la lueur des enjeux politiques à laquelle la dame est toujours confrontée. Elle joue pour cela des mêmes lignes de justification pour se défendre des idées reçues en la matière qu'elle le faisait dans le chapitre précédent. L'enchaînement des propositions finale et causale participe des dynamiques argumentatives mobilisées tout au

97 Pour rappel : *ibid.*, I, 16, l. 57-89, cité p. 558.

98 Nous avons pu la mettre en lumière dans le chapitre précédent de nos analyses. Voir, pour rappel : p. 439-447.

long du traité. Christine de Pizan se défend ainsi de la vaine gloire ou de tout mal ou péché qui pourraient se dissimuler sous cette pratique. Surtout, elle refuse de reconnaître le moindre défaut du cœur de la dame qui choisit d'apparaître sous ces atours. Se voit ainsi réactualisée la distance entre cœur et extérieur, mais dans une valorisation du cœur ici, dans lequel ne *sourd* aucune vaine gloire. Si les émotions qu'il recèle passent sous silence, Prudence Mondaine insiste sur l'absence de vice qui s'y camouflerait. La réalité du cœur constitue un argument phare du jeu émotionnel, selon ce carré sémiotique que nous avons pu mettre en lumière sur la base de l'exemple symbolique de Faux Semblant. La comparaison avec le faux moine de Jean de Meun dénote une fois de plus la tendance proprement trompeuse des conseils de Christine de Pizan. Le vide de son cœur était en effet d'emblée mis en exergue dans la présentation qu'en donnait Abstinence Contrainte⁹⁹. Or, si Christine de Pizan veille à écarter tout soupçon de vice du cœur de la dame, nulle émotion ne semble pour autant convoquée dans cette aumône publique, pas plus que dans la manifestation trompeuse de dévotion de Faux Semblant. Pareil vide émotionnel touche à la pire des manipulations émotionnelles que nous avons identifiées. Le contraste qu'elle présente avec le modèle de Guillaume de Diguleville se veut plus explicite encore. Christine de Pizan renverse la leçon de Sapience, à la vertu indéniable, en choisissant d'afficher plutôt que de dissimuler l'humilité de la charité. Le jeu avec la tradition du jeu des émotions que nous avons cherché à éclairer est immanquable. Une fois de plus, Christine de Pizan en semble consciente dans la défense qu'elle en livre, fondée sur l'intention d'une telle démarche. La manipulation d'une qualité aussi incontournable que l'est la charité chrétienne se veut bien sûr motivée. Christine de Pizan met d'ailleurs l'accent sur le bienfondé de son conseil par l'élargissement du public auquel elle l'adresse. Elle ne le destine pas seulement aux princesses, mais aussi et d'abord aux princes. Elle le fait ainsi relever des enjeux de domination, de respect et d'hommage, mais surtout, dans un nouvel élargissement du propos, de l'honneur, incontournable dans ce traité de savoir-vivre. La référence finale au livre de Valère est intéressante. Elle offre un appui notable à son raisonnement qui permet d'invoquer l'exemple des princes anciens, fréquent tout au long du *Livre*

99 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 10 493, cité p. 242.

des Trois Vertus. L'enjeu de la feintise y est clairement inscrit, tout comme celui de l'objectif de *reverence* poursuivi, mais le lien semble néanmoins assez lâche dans la question traitée. Surtout, l'allusion aux dieux païens est assez particulière dans le cadre de rédaction qu'est celui de Christine de Pizan, qui recourt volontiers aux exemples antiques, mais construit son projet en regard de la pensée chrétienne, plus encore peut-être ici d'ailleurs. Nous pouvons faire écho aux interrogations de Dallas G. Denery à ce propos :

*It is an odd concluding note for a discussion so self-consciously pushing against traditional theological views about hypocrisy, an account of hypocrisy that justifies itself through a comparison with pagan hypocrisy, a justification that operates entirely at the practical level and, in so doing, implicitly suggests that in certain cases, in this case, in the case of the noble lady embroiled in the dangerous affairs of early fifteenth-century French politics, practical success trumps theological quibbles about helpful lies and simulations*¹⁰⁰.

Nous ne pouvons que nous accorder à ses conclusions, la dimension pratique des leçons de Prudence Mondaine nous semblant essentielle à leur appréhension. La portée sociale des conseils dispensés par cette figure allégorique fonctionne comme une clé de lecture de ses spécificités, ce qui nous paraissait justifier ce troisième volet de nos analyses du réseau Faux Semblant. Mais elle éclaire aussi justement les décalages qui y sont introduits. Le plus important d'entre eux se situe évidemment du côté de cette contamination qu'elle implique de vertus chrétiennes telles que la charité. Dans ce contexte, elle ne peut échapper à la confrontation avec la problématique du mensonge forgée dans la tradition théologique. La considération par Christine de Pizan d'une forme d'hypocrisie justifiable, voire nécessaire et louable, détone en effet parmi les réflexions menées par la plupart des penseurs chrétiens, pourtant essentiels dans le développement de son traité. Il s'avérerait donc intéressant de s'arrêter à l'histoire du mensonge telle qu'elle s'esquisse encore à la fin de Moyen Âge, dans la continuité de celle que nous avons déjà pu en proposer au chapitre précédent¹⁰¹. Cela nous permettra d'éclairer

100 D. G. Denery II, « Christine de Pizan against theologians : the virtue of lies in *The Book of the Three Virtues* », *Viator*, n° 39, 2008, p. 229-247, ici p. 238.

101 Pour rappel, voir la réflexion développée autour du vice de mensonge dans la perspective chrétienne des jeux émotionnels envisagés dans le chapitre précédent : p. 439-447.

la posture endossée par Christine de Pizan, mais aussi la place qu'elle réserve aux jeux émotionnels.

La défense proposée par Christine de Pizan de cette *juste ypocrisie* témoigne de sa difficulté à en affirmer la nécessité en regard de la longue tradition de condamnation du mensonge. Saint Augustin offre bien sûr l'autorité la plus incontournable en la matière. Nous l'avons souligné déjà, il est à la source de la définition et de la classification élaborée autour du mensonge et surtout de la condamnation très ferme qu'il en livre, principalement dans ses traités *De Mendacio* et *Contra Mendacium*. Le mensonge y est traité comme un vice, dans les huit formes qui lui sont reconnues. Cette conception exerce une influence profonde tout au long du Moyen Âge, aux XII^e et XIII^e siècles surtout, nous l'avons vu. Mais nous pourrions aussi relever tout l'intérêt, pour l'écho dont s'en fera Christine de Pizan, du nouvel essor qui marque alors la réflexion autour du mensonge. En-dehors de la lignée de condamnation absolue héritée du modèle augustinien – et les exemples en restent nombreux –, on perçoit une volonté d'ouverture à ce sujet. Jean Duns Scotus par exemple soutient un tout autre discours. Le théologien franciscain, qui évolue en Écosse aux XIII^e et tout début du XIV^e siècles, reconnaît les dangers pratiques, mais surtout sociaux du mensonge, comme source de troubles dans les rapports humains, mais rejette la considération de la faute morale inhérente qu'il constituerait. Se fondant sur la définition augustinienne, il établit comme critère décisif l'intention de tromper¹⁰². Notion essentielle dans l'appréhension des dynamiques émotionnelles, l'intention poursuivie au gré de la tromperie éclaire ainsi aussi, selon Jean Duns Scotus, la possibilité d'un mensonge dénué de vice. Il insiste surtout sur la dimension sociale pour évaluer les défauts qui lui seraient liés et ouvre la voie à une acceptation morale fondée sur des facteurs sociaux et non intrinsèques¹⁰³. Angelus de Clavasio, frère mineur italien du XIV^e siècle, joue également un rôle certain dans la révision de la notion de mensonge. Il distingue en particulier l'acte hypocrite de la

102 Saint Augustin déjà insistait sur ce point : « *Mendacium est quippe falsa significatio cum voluntate fallendi* » : Augustin, *Contra Mendacium*, dans *Première série : Opusculs. II. Problèmes moraux*, texte de l'édition bénédictine, trad. G. Combès, Paris, Desclée De Brouwer, 1937, XII, 26, déjà cité p. 444.

103 Jean Duns Scotus, *In librum tertium sententiarum*, dist. 38, quaest. 1, dans *Opera Omnia*, vol. 25, éd. L. Waddington, Paris, L. Vives, 1894, p. 866.

simulation et défend sur cette base certaines formes de simulation dites prudentes, qui n'impliquent aucune tromperie à proprement parler et donc aucun mal et qui, au contraire même, visent à éviter le mal¹⁰⁴. Il est aisé de relever déjà les points de comparaison qui s'esquissent entre la pensée de ces deux auteurs et celle de Christine de Pizan. Nous pouvons aussi mettre en regard les réflexions d'Albert le Grand et de Thomas d'Aquin. Dans son commentaire à l'*Éthique à Nicomaque*, Albert le Grand met également en exergue cet objectif d'éviter le mal. Il introduit surtout une nuance entre les perspectives théologique, pour lesquelles le mensonge ne peut en aucun cas être toléré, et civile. Dans ce cas, la vertu est définie selon le bien temporel de l'État. Une règle différente émerge ainsi dans l'appréhension du mensonge, toujours considéré comme un vice en soi, mais autorisé quand il s'envisage pour le bien commun. L'évaluation du mensonge s'assouplit selon les circonstances et les objectifs qui le caractérisent¹⁰⁵. Cette considération empreint bien sûr celle de Christine de Pizan, mais, avant cela, celle du célèbre disciple d'Albert le Grand. Thomas d'Aquin consacre plusieurs de ses *quaestiones* au mensonge, nous avons eu l'occasion de les détailler. Rappelons qu'elles débutaient par une définition de la vertu de vérité, selon l'accord qu'elle induit entre intérieur et extérieur¹⁰⁶. Sa théorie nous semble bien sûr pour le moins intéressante pour appréhender les jeux émotionnels au cœur de nos analyses, plus encore dans le cadre qu'offre *Le Livre des Trois Vertus*, qui joue du décalage entre ces deux états. Mais surtout, Thomas d'Aquin fondait sa condamnation sur la mauvaise intention et proposait dans ce cadre une nuance éclairante avec la notion de simulation¹⁰⁷. Celle-ci dépend de la nature de la simulation, fondée sur l'apparence de *juste* que l'hypocrite se donne. Or, Christine de Pizan veille plutôt à qualifier de juste l'hypocrisie que la charité ainsi affichée. À ce stade, il serait difficile de ne pas condamner la forme de fausse charité recommandée au fil de cette pratique de l'aumône publique. Il convient néanmoins de considérer aussi l'influence

104 Angelus de Clavisio, *Summa angelica de casibus conscientie*, « *simulatio* », cité par Dallas G. Denery II : D. G. Denery II, « Christine de Pizan against theologians », *op. cit.*, p. 235.

105 Albert le Grand, *Super Ethica*, IV, lectio 14, 288, dans *Opera omnia*, vol. 14, éd. W. Kübel, Münster, Aschendorff, 1968.

106 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, 2^a-2^{ae}, q. 111, a. 1, cité p. 442.

107 Pour rappel : *ibid.*, q. 111, a. 2, cité p. 487.

exercée par la tradition des miroirs aux princes à ce niveau, et surtout celle, essentielle, de Jean de Salisbury. Son *Policraticus* livre un constat sans appel de l'omniprésence de la flatterie autour du prince. Quoique condamnée, la flatterie doit donc être cernée pour être détectée par le prince qui veut se prémunir de ce fléau parmi ses courtisans¹⁰⁸. Dans ce cadre, la nécessité de contourner les évaluations uniquement morales et de les envisager avant tout dans leur contexte social s'impose. De la même manière, la perception du mensonge semble revue au gré de critères plus variables, qui prennent en compte la dimension civile ou sociale – comme le proposent Albert le Grand ou Jean Duns Scotus –, l'objectif poursuivi – celui du bien commun défendu par Albert le Grand est essentiel –, mais surtout l'intention prêtée, sur laquelle insistent en particulier Jean Duns Scotus et Thomas d'Aquin. La question du mal impliqué, traitée surtout par Angelus de Clavasio, est elle aussi très porteuse dans le cadre des réflexions menées ensuite par Christine de Pizan. S'il est clair que *Le Livre des Trois Vertus* détone avec sa défense haute en couleurs de l'hypocrisie, d'une simulation explicite d'émotions essentielles au système de pensée médiéval comme celle de la charité, mais aussi comme celle de l'amour, ou de la confiance à afficher dans les relations familiales mais aussi ennemies, il se construit en regard de lignes d'influence indubitables. Le rapprochement avec la prudence auquel recourt Angelus de Clavasio, la prise en compte des facteurs sociaux dont témoignent ces théologiens, mais surtout Jean de Salisbury, irriguent la réflexion développée par Christine de Pizan. Mais c'est avant tout l'argument de l'objectif poursuivi qui semble porter les justifications qu'offre Prudence Mondaine. On peut comprendre dans ce sens l'emphase mise d'emblée sur la recherche du bien commun répétée à l'envi dans bon nombre de ses enseignements, mais aussi sur la dynamique d'évitement du mal et des conséquences néfastes, pour la société et la dame elle-même. Dans ce sens, l'insistance sur l'amour de l'époux à préserver en simulant l'amitié aux beaux-parents ou aux ennemis est révélatrice d'une réorientation de la racine émotionnelle cruciale dans l'évaluation du jeu mené, selon le carré sémiotique que nous avons identifié. En reconnaissant la réalité sociale dans toute son

108 Nous citons la version française offerte par Denis Foulechat, qui est celle sur laquelle travaille Christine de Pizan : Denis Foulechat, *Le Policraticus de Jean de Salisbury (1372)*, livres 1-3, éd. C. Bruckner, Genève, Droz, 1994, 3, IV-X, p. 211-228.

exigence, sur le modèle que lui offre Jean de Salisbury, Christine de Pizan parvient à dessiner une véritable éthique, non plus théologique, mais morale, de la juste hypocrisie. Au nom du bien commun qu'elle intègre au cœur de nombreuses stratégies préconisées dans son traité, mais aussi et surtout de l'honneur féminin qui constitue son deuxième fer de lance, elle justifie une attitude volontiers mystificatrice, faite de dissimulation des points de tension, et des émotions qui y seraient liées, mais aussi de simulation explicite, qu'elle avait pourtant jusqu'alors âprement critiquée dans le cadre du débat sur le *Roman de la Rose*. La nuance semble avant tout tenir à ce facteur social mis en lumière par la source d'énonciation même de ces conseils qu'est Prudence Mondaine. N'est plus en jeu ici le seul intérêt de l'Amant, que mettait bien en lumière Jean de Meun dans la prise abrupte de la Rose en particulier, mais le bien commun, comme le souligne Linda Rouillard dans un article éclairant consacré au « *virtuous artifice* » de Christine de Pizan :

In the Roman de la rose, Faux Semblant boasted about his proficient hypocrisy which allowed him to hurt his enemy; here in the Trois vertus, the vice has been turned around to benefit everyone in the princess's entourage and becomes "justifiable" hypocrisy. Personal interest is recast as intended for the common good; in fact, it is a duty¹⁰⁹.

C'est donc au nom de ce détournement des ambitions de Faux Semblant de tromper dans le seul but de nuire que s'opère ce changement de *faux semblant* en *faire semblant* et que Prudence Mondaine peut défendre la dissimulation comme relevant du « *greater good*¹¹⁰ ». Bien loin des attitudes autocentrées soutenues dans les *artes amandi* et, surtout, dans celui de Jean de Meun, c'est le bien commun que vise Christine de Pizan. Notre parcours parmi les recommandations de Prudence Mondaine est significatif à ce niveau, ce que Linda Rouillard met encore en lumière :

[...] but unlike Andreas and Jean de Meun's Faux Semblant, the ultimate goal is not one of the selfish concern and satisfaction, loosely termed "love", but rather one that engenders social stability and the common good, in which love is governed by something more generally termed "honour"¹¹¹.

109 L. Rouillard, « "Faux semblant ou faire semblant ?" Christine de Pizan and virtuous artifice », *Forum for Modern Language Studies*, n° 46/1, 2009, p. 16-28, ici p. 22.

110 *Ibid.*, p. 24.

111 *Ibid.*, p. 25.

L'enjeu de l'honneur distingue les recours hypocrites de Faux Semblant de ceux de Prudence Mondaine. La nuance est claire pour le lecteur, Linda Rouillard le précise dans une réflexion intéressante d'ailleurs quand on considère les critiques portées par Christine de Pizan à l'encontre de l'œuvre de Jean de Meun en terme de lisibilité et de réception : « *We all, of course, understand this kind of covering up to be, at the literal level, a deception, but a socially acceptable and even necessary one*¹¹² ». La dimension sociale de cette hypocrisie recommandée par Christine de Pizan est centrale, nous l'avons vu. Elle réaffirme l'impératif de stabilité sociale qu'illustraient déjà les exemples des rois Marc et Arthur dans notre analyse du principe de *garde*¹¹³. Mais elle lui confère une portée particulière dans ces astuces préconisées par Prudence Mondaine, même au cœur des émotions supposées les plus intimes de la dame. Ce code du *faire semblant* s'inscrit dans une véritable politique de la visibilité, selon l'expression de Rosalind Brown-Grant¹¹⁴. Christine de Pizan remobilise toute l'importance conférée dans la société médiévale à la notion d'apparence et la concentration primordiale qu'elle propose sur l'*homo exterior*. Dans une ligne d'influence offerte par Tertullien, il semblerait même que l'apparence importe davantage que l'*homo interior* en soi, en particulier pour les femmes d'ailleurs. Le Père de l'Église soulignait déjà l'intérêt des apparences offertes en public, dans un traité dédié, de manière notable, à l'apparence des femmes, le *De cultu feminarum*. Il y soutient même qu'il ne suffit pas de cultiver la charité chrétienne, il convient également d'en faire preuve, de la laisser paraître¹¹⁵. De la même manière, il convient, selon Christine de Pizan, d'afficher la charité dans le cadre de l'aumône, quelles que soient les prescriptions bibliques en la matière. Mais les nuances qu'elle implique dans ses recommandations attestent un développement supérieur de cet idéal d'apparence des vertus. Le décalage entre cœur et bouche, ou visage en général, souvent évoqué au gré des allusions à la tromperie préconisée, est révélateur du dépassement proposé de la théorie de Tertullien. Peu importe que

112 *Ibid.*, p. 19.

113 Pour rappel, voir les analyses que nous en proposons dans ce chapitre : p. 147-160.

114 R. Brown-Grant, *op. cit.*, p. 200.

115 Tertullien, *De cultu feminarum*, II, 1, cité dans A. Blamires, C. W. Marx et K. Pratt (éd.), *Woman defamed and woman defended. An anthology of medieval texts*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 51.

la charité soit présente au cœur de la princesse, il est surtout essentiel qu'elle l'affiche, par souci d'exemplarité, mais aussi d'intérêt personnel donc, comme nous l'avons mis en lumière. Les intentions se doivent néanmoins de rester louables bien sûr, mais on ne peut que constater le pas de côté proposé par Christine de Pizan. S'introduit ainsi dans son *Livre des Trois Vertus* une tout aussi, voire plus grande encore, attention à l'extérieur qu'à l'intérieur, à l'apparence plutôt qu'aux émotions. Une forme de paradoxe paraît ainsi émerger en association avec la réflexion de Tertullien. La vertu ne saurait suffire en elle-même, il convient qu'elle soit elle-même rendue visible, affichée et démontrée, ce que Christine de Pizan intègre à la perfection dans le discours de Prudence Mondaine. Même dans une perspective sincère, l'extériorisation est donc valorisée avant tout. Dans cette *politics of visibility*¹¹⁶, Christine de Pizan réaffirme avec force la valeur indicielle des apparences émotionnelles. Elle les définit comme des « signes de par dehors par lesquels on juge communément du courage, car autrement ne puet on jugier de l'entencion des gens fors par les œuvres¹¹⁷ ». Leur fonction signifiante et même évaluative les pose au cœur de sa réflexion fondée sur la place prise par la scène publique. L'importance conférée à tout ce qui relève de l'*homo exterior* permet d'éclairer la transition du refus total du *faux semblant* à un idéal du *faire semblant* revendiqué tout au long du manuel de comportement des Trois Vertus. C'est dans l'orientation de la vertu de Prudence en Prudence Mondaine que semble se fonder la justification offerte à cet intérêt devenu même ambigu pour les apparences et surtout pour leur manipulation. Les dérives présentées face à l'harmonie entre *homo interior* et *exterior* vantée tout au long du Moyen Âge s'éclairent donc en regard des impératifs dictés par la scène sociale. Tout l'intérêt réside bien sûr dans le détournement qui s'y opère des enjeux initiaux, tout à fait purs d'intention, de cette dynamique politique. Les exemples de Marc et Arthur illustraient la logique bienséante fondée dans l'objectif d'assurer le maintien de la cohésion sociale. Les catégories et les visées du jeu se brouillent sous la plume de Christine de Pizan qui tend à révéler l'omniprésence de la sphère publique. L'attitude préconisée envers l'époux est révélatrice de cette tendance, elle qui pouvait relever de la

116 Pour rappel : R. Brown-Grant, *op. cit.*, p. 200, cité p. 574.

117 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 13, l. 131-133.

seule intimité conjugale et de logiques émotionnelles tout autres alors. L'emphase mise sur les conséquences plus générales de la moquerie et de la honte en cas de mésentente avec le mari signale le débordement de la sphère privée dans ses conséquences publiques elles aussi¹¹⁸. Là réside toute l'importance conférée aux semblants émotionnels, garants contre la médisance et la honte. Ainsi, la frontière entre prudence et hypocrisie s'efface dans cette mise en lumière de ces composantes publiques. Christine de Pizan joue de la tradition préexistante pour livrer cette leçon ambigüe. L'idéal de *garde* requiert d'emblée une forme de dissimulation inscrite dans une optique de prudence et surtout de bienséance. Elle continue d'ailleurs d'y appeler, dans un respect bien plus strict des lignes de conduite toujours prescrites à ce niveau :

Adonc congnut la dame la cause de l'ire de son mary, qu'elle n'avoit oncques mais sceue. Mais comme tres prudent et ferme qu'elle estoit, tres saigment le voulst dissimuler jusques en temps et en lieu. Si fist semblant d'avoir de ceste chose moult grant soulas¹¹⁹.

Le *Livre de la Cité des Dames* témoigne de cette importance toujours conférée à la dissimulation convenante dans ces efforts de maîtrise de la femme de Bernabo le Génois. On retrouve la dynamique double de dissimulation renforcée par la simulation qu'attestaient si bien les rois Arthur et Marc. La visée bienséante transparait ainsi, notamment par la valorisation commune à cet égard de la prudence et de la sagesse démontrées. Ces mêmes critères réapparaissent, alors détournés, dans le *Livre des Trois Vertus*. Christine de Pizan fait donc preuve d'une maîtrise parfaite des codes émotionnels, qu'elle n'hésite pas à remobiliser à l'aune des objectifs qu'elle s'est fixés. Ce parcours parmi les enseignements éloquents de Prudence Mondaine éclaire les enjeux essentiels de ce détournement des idéaux de cohésion sociale. Ils tiennent à cette morale de l'intention que Christine de Pizan insuffle aux jeux émotionnels, de manière tout à fait particulière dans son *Livre des Trois Vertus*. Elle mériterait d'être envisagée plus globalement dans l'œuvre de Christine de Pizan. Nous pourrions ainsi mieux appréhender le retournement opéré autour du jeu des émotions, de la simulation bienséante à l'hypocrisie éhontée et

118 *Ibid.*, I, 13, l. 84-86.

119 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, *op. cit.*, II, LII, 215e.

défendue en tant que telle. Ce nouveau traitement des manipulations émotionnelles répond en effet à une logique intentionnelle remise au cœur de la réflexion au nom du combat mené pour défendre la cause féminine, selon des nuances qui nous semblent nécessiter une meilleure approche des logiques de cette forme d'éthique du *semblant*.

DE LA MORALE DE L'INTENTION À LA DÉFENSE FÉMININE, UNE NOUVELLE ÉTHIQUE DU *SEMBLANT*

En-dehors du seul traité des Trois Vertus ou même du diptyque qu'il forme avec le *Livre de la Cité des Dames*, nous voudrions envisager le traitement réservé aux codes émotionnels prescrits par Christine de Pizan dans le reste de son œuvre. La portée didactique de ces deux ouvrages trouve un écho intéressant à considérer dans le miroir aux princes plus traditionnel qu'elle livre dans son *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V*. Il permet d'appréhender la place offerte, une fois sorti du contexte féminin, à cette morale politique venue remplacer la théologie morale détournée au gré du nom donné à Prudence Mondaine. Le *Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V* paraît occuper une position médiane entre les miroirs aux princes que nous avons pu citer en amorce de nos analyses et le *Livre des Trois Vertus*, miroir aux dames écrit par une dame. Il permet de découvrir la teneur des conseils dispensés cette fois aux hommes et de la comparer à celle des leçons des Trois Vertus, en particulier au niveau des efforts de maîtrise voire de manipulation des apparences émotionnelles recommandés. La perspective presque sociologique qui anime cette réflexion des nuances de genre nous poussera aussi à considérer le traitement réservé aux autres classes sociales que celle qui se trouve visée par les enseignements de Prudence Mondaine. La volonté généralisante des conseils des Trois Vertus connaît une déclinaison intéressante quand elle touche aux jeux des émotions, nous le verrons. Nous pourrons aussi en confronter les ressorts à ceux de la veine amoureuse qui irrigue les réflexions de Christine de Pizan, de ses ballades à ce manuel de savoir-vivre qui ne peut faire l'impasse sur cette problématique sensible pour l'auteure des *Epistres sur le Rommant de la Rose*.

Toutes les nuances qui s'esquissent dans ce modèle des manipulations émotionnelles peuvent se lire à l'aune de la morale de l'intention qui y trouve une confirmation éclatante et surtout de la défense féminine qu'elle vient servir.

Le Livre des fais et bonnes meurs du sage roy Charles V constitue un exemple parfait d'adaptation des conseils féminins dispensés au gré du *Livre des Trois Vertus*. Il propose un panorama des qualités du roi Charles V comme modèle de bon gouvernement, tel que Christine de Pizan souhaite l'élaborer pour la gent féminine. Il est révélateur de l'importance conférée à ce facteur essentiel qu'est celui de l'objectif poursuivi au gré des actions ainsi valorisées du souverain. L'un des chapitres est consacré à la dissimulation, dans une grande proximité avec le point de vue défendu par Prudence Mondaine :

Comment souventes fois avenist que le roy Charles s'esbatoit et desreñoit avec ses familiers, entre les autres propos chut à parler de dissimulation, et disoient les aucuns que dissimuler estoit un rain de traïson. « Certes, ce dist adonc le Roy, les circonstances font les choses bonnes ou mauvaises, car en tel maniere peut estre dissimulé, que c'est vertu, et en tel maniere, vice, sçavoir : dissimuler contre la fureur des gens pervers, quant il est besoing, c'est grant sens, mais dissimuler et faindre son courage, en attendant oportunité de grever aucun, ce peut appeler vice¹²⁰. »

Il est intéressant de constater à nouveau l'utilisation de la formule réductrice du *rain de* qui semble d'emblée marquer la distance avec l'accusation portée, de la même manière que dans *Le Livre des Trois Vertus*¹²¹. Plus que d'*ypocrisie*, il serait ici question de *traïson*, ce que le roi dénie au nom des circonstances, elles aussi posées au cœur des justifications de la *juste ypocrisie* recommandée par Prudence Mondaine. Ce sont ici la qualité des personnes à qui se présente la dissimulation et surtout la nécessité – également convoquée au rang des arguments du *Livre des Trois Vertus* – qui légitiment sa perception vertueuse. La qualification de la dissimulation comme vice repose surtout sur le fait de nuire à autrui, répété aussi à plusieurs reprises dans les enseignements de Prudence Mondaine. Le doublet *dissimuler* et *faindre* laisse peu de doutes sur la nature du vice

120 Christine de Pizan, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage Roy Charles V*, éd. N. Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2009, III, xxvi.

121 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 17, l. 36-65, cité p. 563.

que présente le roi Charles V. Surtout, il y est précisé que c'est le cœur qui se voit alors objet de dissimulation et de tromperie. On rejoue l'opposition entre le cœur et l'apparence qui en est livrée pour mieux marquer la dépréciation d'une telle attitude. L'évocation du *courage* permet d'englober toutes les émotions négatives qui peuvent conduire à ce souhait de *grever*. On retrouve ainsi les paramètres identifiés du carré sémiotique que nous avons mis à jour, la ruse résidant dans la dissimulation d'émotions néfastes, dans leurs effets et dans leurs intentions surtout. Étrangement cependant, dans *Le Livre des Trois Vertus*, pareille opposition à la voix du cœur semblait au contraire valorisée, presque vantée même pour la difficulté qu'elle impliquait. Ce contraste pourrait s'éclairer à la lueur du combat mené par Christine de Pizan contre la tradition misogyne qui déconsidère la gent féminine comme faible et emportée par ses passions. On pourrait en effet lire cette capacité de maîtrise absolue de l'intériorité, du moins dans ses apparences, comme un renversement de ces critiques. Christine de Pizan flirterait alors avec un autre pan de la déconsidération misogyne, de la femme manipulatrice, bien illustrée par les femmes de fabliaux ou par le personnage de la Vieille du *Roman de la Rose*, à l'importante nuance près une fois encore qu'est celle que nous mettons aussi en exergue dans le dernier exemple cité du *Livre des faits et bonnes meurs du sage roy Charles V* : celle de l'intention. Le cas de figure critiqué par Charles V se comprend en effet selon sa mauvaise intention, au contraire de celui recommandé par Prudence Mondaine animé d'un souci d'exemplarité et de recherche du bien commun. Ainsi, si Christine de Pizan joue des frontières volontiers floues entre ces formes de jeu des émotions, elle maintient la distinction au nom des objectifs poursuivis par de telles manipulations. Dans une belle démonstration de la portée générale de son message hors du combat misogyne, Christine de Pizan applique ses recommandations de *prudent cautele* en-dehors du seul champ féminin, dans *Le Livre du corps de policie* notamment. Elle y incite les chevaliers à se montrer « sages et cautilleux » – c'est-à-dire donc rusés et malhonnêtes, mais aussi prévoyants, prudents et habiles selon le sémantisme précisé dans l'édition même de l'ouvrage – dans tous leurs faits d'armes, mais surtout envers leurs ennemis¹²², dans une veine

122 Christine de Pizan, *Le Livre du corps de policie*, éd. A. J. Kennedy, Paris, Champion, 1998, 2.5.

similaire à celle du quatrième enseignement de Prudence Mondaine. Elle étaye encore ces conseils dans la suite de son exposé, dans un chapitre dédié aux « saiges cautelles d'armes de quoy les chevaliers doivent user » pour insister sur l'importance de prendre garde aux ennemis qui ont tendance à user de « cautelles et voies couvertes¹²³ ». Ainsi, la prudente feintise préconisée s'inscrit en réaction des propres feintes des ennemis, mais au cœur de l'éthique chevaleresque esquissée au gré du *Livre de corps de policie*. Réapparaît ici en filigranes l'injonction de tromper pour ne pas l'être, assenée à de nombreuses reprises dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun¹²⁴, pourtant dénoncé par Christine de Pizan notamment pour la vilénie de ses leçons trompeuses. La nuance, cette fois encore, réside dans l'intention qui est prêtée à la tromperie recommandée, mais aussi sûrement dans le contexte dans lequel elle se situe. Nul ressort amoureux intéressé ici, puisque Christine de Pizan se concentre sur la sphère sociale dans son ensemble, dans son harmonie nécessaire, plus encore sûrement dans la situation des hommes d'armes. La formule qu'elle rapporte du roi Charles V pourrait résumer la philosophie du *Livre des Trois Vertus* que nous parcourions : la vertu réside dans le *besoing*. Le rapprochement avec l'éthique machiavélienne est immanquable. Son célèbre credo, « la fin justifie les moyens », semble en effet tout autant pouvoir s'appliquer à la pensée de Christine de Pizan. Roberta L. Krueger souligne l'originalité de la démarche du *Livre des Trois Vertus* dans l'œuvre de Christine de Pizan et en particulier face au *Livre de la Cité des Dames* dans ce contexte d'ailleurs. Elle fait ainsi le lien entre le projet des *Trois Vertus*, cette dimension politique sur laquelle nous insistions pour éclairer les justifications de la *juste ypocrisie* qui s'y esquisse, et l'anticipation des idées de Machiavel : « In the *Trois Vertus*, she turns to the real world, where the constraints of society mean that women must learn to negotiate their limited powers and resources with skillful speech, respectful maintenance of court etiquette and vestimentary codes, and Machiavellian domestic diplomacy¹²⁵ ». On perçoit bien dans ces propos l'influence sur Christine de Pizan de Jean de Salisbury, qui éclaire ses réflexions d'une

123 *Ibid.*, 2.19.

124 C'était la leçon à la fois de Raison, de l'Ami, de la Vieille et de Faux Semblant bien sûr. Pour rappel, par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 4 387-4 398, v. 7 335-7 356, cités p. 309 et p. 311.

125 R. L. Krueger, « Christine's Anxious Lessons », *op. cit.*, p. 28.

grande acuité dans ses observations des conditions sociales du monde princier qu'il dépeint. Prudence Mondaine fait preuve d'une même propension à la justification selon les circonstances sociales et même politiques qui peuvent exiger des pratiques plus tendancieuses de la part de la dame. On pourrait voir ces dérives et ces appels explicites à la manipulation des apparences émotionnelles comme autant d'indices de la diplomatie machiavélique ainsi anticipée chez Christine de Pizan. Pareil rapprochement témoigne de l'originalité, et ainsi de toute la modernité, du traité des Trois Vertus. Mais il donne aussi une force particulière aux penchants trompeurs qui y sont revendiqués. À la lumière de l'éthique machiavélique, on ne peut manquer la proximité entre les leçons de Prudence Mondaine et celles de Faux Semblant, elles aussi légitimées selon leur *besoing* au gré de la démonstration de leur grande utilité et efficacité¹²⁶. La comparaison gagne en pertinence bien sûr quand on en envisage les ramifications similaires liées aux enjeux des apparences, autant avec Faux Semblant qu'avec Machiavel¹²⁷. Les remarques conclusives apportées par Dallas G. Denery à son étude des rapports entretenus par Christine de Pizan avec les théologiens autour de la question du mensonge soulignent néanmoins les nuances existantes dans cet effet d'annonce qu'offre *Le Livre des Trois Vertus* à la Renaissance, en particulier dans le tableau qui y est dressé de l'hypocrisie. Certes, l'emphase mise sur la prudence comme moyen de justification des méthodes manipulatrices préfigure les stratégies de façade positive de la Renaissance. Mais, au contraire de Christine de Pizan, Machiavel et Castiglione instaurent une distinction totale entre des considérations pragmatiques et celles qui relèvent de la morale ou du spirituel¹²⁸, là où Prudence Mondaine n'hésite pas à qualifier cette *juste ypcrisie* de vertu et à en faire déborder les ressorts jusqu'aux pratiques de la charité. Surtout, si la société du spectacle¹²⁹

126 Telle était la leçon que nous pouvions tirer du modèle offert par Faux Semblant à l'Amant dans son succès de la quête de la Rose. Voir, pour rappel, nos analyses dans le chapitre sur Faux Semblant : p. 329-339.

127 M. Bella Mirabella a d'ailleurs mis en lumière l'importance du règne des apparences mis en scène dans *Le Livre des Trois Vertus* pour justifier les comparaisons avec l'œuvre de Machiavel ou de Castiglione : M. B. Mirabella, « Feminist Self-Fashioning. Christine de Pizan and *The Treasure of the City of Ladies* », *The European Journal of Women's Studies*, n° 6, 1999, p. 9-20, ici p. 15.

128 D. G. Denery II, « Christine de Pizan against theologians », *op. cit.*, p. 247.

129 Selon la formule déjà citée de Damien Boquet et de Pirooska Nagy. Pour rappel : D. Boquet et P. Nagy, *op. cit.*, p. 153, cité p. 91.

que nous savons être celle de la fin du Moyen Âge implique un grand contrôle de soi, des apparences offertes de soi et de son intériorité, les émotions manipulées et les enjeux de ces manipulations sont en réalité tout autres dans *Le Livre des Trois Vertus*. Les enjeux de cohésion sociale voire de pacification se retrouvaient en effet déjà dans les efforts de maîtrise de soi et de manipulation de l'expression émotionnelle dans nos premières analyses du principe de *garde*¹³⁰. On perçoit donc l'influence exercée par la tradition émotionologique sur Christine de Pizan dans son élaboration d'une nouvelle forme de publicité émotionnelle, qui ne se conçoit néanmoins plus seulement comme une manifestation de joie peut-être forcée dans une perspective politique, mais qui s'instille même dans les univers plus intimes de la famille ou de l'aumône. La portée politique et son objectif d'harmonie restent cependant au cœur des objectifs poursuivis dans de tels appels à la manipulation émotionnelle. En effet, cette *fin* qui vient justifier les moyens préconisés par Christine de Pizan est toujours conditionnée à la fois par la bonne intention qui la préside et par la poursuite du bien et par l'évitement du mal, selon un double critère qui fonctionne le plus souvent de pair comme pour mieux légitimer cette pratique dont elle a conscience du caractère inattendu. Pareille insistance ne peut qu'attirer l'attention sur les raisons de cette construction argumentative, en regard des dynamiques sociales ainsi mises en exergue, mais plus encore dans le cadre de réflexion qu'a été celui de Christine de Pizan dans son approche de la tromperie.

Le Livre des Trois Vertus n'est en effet pas tout à fait cohérent sur la question de l'hypocrisie. Nous avons pu lire l'éloge de la vérité présentée dans ses premiers chapitres¹³¹, peu compatible avec pareille revendication d'une *juste ypocrisie*, même si elle semblait quelque part aussi déjà nuancée. Mais nous pourrions également noter d'autres traces de la condamnation du mensonge qui sous-tend de nombreux enseignements. De manière intéressante, ceux-ci se concentrent surtout dans ses deuxième et troisième livres, qui ne sont donc plus dédiés à un public princier ou noble. Le règne des apparences dépeint dans la première partie du traité est ainsi remis en question au gré de dénonciations parfois fort explicites

130 Pour rappel, voir les analyses proposées des jeux émotionnels manifestés par Arthur ou Marc dans notre chapitre sur la *garde* : p. 147-160.

131 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 11, l. 94-105, cité p. 540.

de la fausseté des émotions affichées. Le chapitre consacré aux servantes et chambrières fait le tour des défauts qui menacent cette partie de la population féminine envisagée dans le manuel de comportement. Sous un appel général à la bonté du cœur se regroupent les critiques des excès, de la flatterie et des tromperies qu'elle occasionne, et, plus largement, des fausses bonnes apparences :

De tieulz gloutes est il chamberieres, si est moult grant peril en un hostel ; car le beau service que faire scevent, leurs flateries, bien appareillier a mengier, tenir tout nettement et ordonneement, bel parler et beau respondre, aveuglent tellement les gens que on ne s'en prent garde de leurs tres grans mauvaistiéz : car elles se meslent de devocion parmy, pour mieulz tout couvrir, et vont au mostier a tout patenostres, et la est le peril¹³².

La répétition du péril que représentent de telles femmes de chambre est significative de l'emphase que met Christine de Pizan sur leur vice, fondé sur la fausseté de leur bonne attitude. La qualité de leur service, de leur parole, de leur dévotion même est exposée comme hypocrite, servant seulement à *mieulz tout couvrir*. Ce *tout* paraît englober l'ensemble des ruses évoquées pour *aveugler* les maîtres, toutes ces *tres grans mauvaisetiéz* dont il conviendrait de prendre garde. La critique est inmanquable, le lexique en est révélateur, tout comme la diversité des tromperies convoquées, du service concret à la parole, source bien connue d'hypocrisie, et même à la dévotion. La dépréciation n'a d'égal que la justification qui était apportée dans les enseignements de Prudence Mondaine pour de telles manigances. La manipulation des apparences offertes de la dévotion faisait l'objet de cette valorisation de la *juste ypocrisie*¹³³, tandis que cet appel à *couvrir* la simulation évoque sans doute possible celui adressé à la dame qui doit faire face à ses ennemis¹³⁴. La nuance appelle à réfléchir aux ambitions universalisantes des leçons dispensées par les Trois Vertus. La conclusion de ce chapitre est plus nette encore dans la tendance critique : « Si vous en prenez garde, entre vous qui estes serviz, que deceus n'y soiez ; et a vous qui servez, le disons afin que abhominacion aiez de tieux choses faire. Car sans faille celles qui le font se dampnent et desservent mort d'ame et de corps, car de telles sont arses

132 *Ibid.*, III, 9, l. 101-107.

133 Pour rappel : *ibid.*, I, 17, l. 36-65, cité p. 563.

134 Pour rappel : *ibid.*, I, 16, l. 57-89, cité p. 558.

ou vives enfouies qui tant ne l'ont desservi¹³⁵ ». Outre la réitération de l'appel à la *garde*, on observe un jeu intéressant sur le service, celui reçu par ceux qui se trouvent ainsi *deceus* et celui rendu, condamné comme source d'abomination et même de damnation. Pareille mise en lumière de la part trompeuse du service proposé ne va pas sans rappeler celle qu'en offraient la Vieille ou l'Ami dans le *Roman de la Rose*. La recommandation de se *garder* pour ne pas être *deceus* évoque en effet celle de la Vieille qui incite à se prémunir des tromperies des faux amants et justifie sur cette base sa propre tromperie¹³⁶. Et la dépravation du service ainsi rendu ne va pas sans évoquer celle que révélait l'Ami en détournant les codes du service de la *fin'amor*¹³⁷. La question du service réapparaît finalement, de manière négative, mais pour les servantes qui y récoltent les fruits mérités de leur péché. Le retournement opéré dans la logique du service paraît rejouer celui que prônait la Vieille une fois encore de punir les trompeurs¹³⁸. Les promesses infernales, bien détaillées, laissent peu de doute sur la déconsidération de telles pratiques. Il s'agit là d'une autre stratégie argumentative fréquente dans le *Livre des Trois Vertus* qui insiste sur les châtements des attitudes néfastes abordées dans ces deux livres. La précision qu'offrent la formule *sans faille* ou le doublet des verbes *damner* et *desservir mort* tout comme celle des punitions proposées jouent encore de cette dynamique d'insistance sur la répression désirée. Surtout, elle évoque le propre appel à la répression du vice de Malebouche, dont l'ensemble de la triade trompeuse du *Roman de la Rose* clamait la sentence de mort. Faux Semblant, en particulier, concluait sa confession du *losengier* sur ce jugement sans appel à la mort qu'il avait bien *desservie*¹³⁹. Il est intéressant bien sûr de compter, parmi les objets de critique, la *devoction* qui paraît fonctionner comme le paroxysme des facteurs de condamnation. C'était aussi le cas dans le *Roman de la Rose* : la fausse dévotion de Faux Semblant semblait y fonctionner comme un outil pour éclairer la fausseté vicieuse, quoiqu'indispensable, du *ribaus* d'Amour¹⁴⁰.

135 *Ibid.*, III, 9, l. 107-112.

136 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 829-12 834, cité p. 321.

137 Pour rappel : *ibid.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

138 Pour rappel encore : *ibid.*, v. 12 829-12 834, cité p. 321.

139 Pour rappel : *ibid.*, v. 12 328-12 339, cité p. 298.

140 Voir, pour rappel, nos analyses proposées à ce niveau dans le chapitre sur Faux Semblant.

Or, cette pratique religieuse affichée faisait justement l'objet des recommandations de Prudence Mondaine, comme source d'exemplarité à défaut d'intentions plus pieuses¹⁴¹. Un retournement s'opère donc entre le premier et le troisième livre, qui peut s'éclairer sous diverses lumières. Bien sûr, le pouvoir d'exemplarité de la princesse qui servait à légitimer pareille posture est bien plus important que celui de la chambrière, moins influente puisque moins haut placée sur l'échelle sociale. Ainsi, la réalité sociale justifie une fois encore les attitudes préconisées dans le manuel de comportement, tout comme leur variabilité. Ce qui s'impose ici, c'est la limite posée à la volonté universalisante des conseils dispensés à l'ensemble de la communauté féminine. La morale des classes s'y trouve préservée, les chambrières restant exclues du système politique dans lequel Christine de Pizan inscrit la gent féminine. On décèle dans cette exception une nuance entre le statut d'acteur de plein droit que les Trois Vertus accordent aux femmes et celui de subalterne que conservent les servantes. Ce clivage paraît se bâtir sur la notion de service et de domination qui y est directement liée. Il permet de réactiver la théologie morale écartée dans le reste du traité, fondée sur un rapport de domination. Si elle présente des ambitions d'élévation, c'est en effet pour le prince seulement, selon le modèle exemplaire qu'en offre Gilles de Rome. Ce sont les mêmes enjeux qui sont présentés ici, la bonne attitude de la chambrière servant avant tout à la bonne réputation de sa maîtresse. Une nuance peut être posée à cette répartition du combat mené par Christine de Pizan pour la cause féminine selon la classe sociale envisagée. Il faut en effet rappeler qu'elle se présente elle-même comme la *chamberiere* des Trois Vertus dans l'introduction de son traité¹⁴². Le parallèle qui se tisse ainsi entre les servantes de la dame et Christine de Pizan elle-même pourrait alors éclairer la tendance conservée à la création d'une véritable communauté féminine. Si celle-ci ne s'affranchit pas d'une logique des classes bien maintenue, elle peut se comprendre dans l'entrelacement des responsabilités des dames dans la préservation de leur honneur. Ainsi, on pourrait comprendre que les bonnes actions de la chambrière sont appelées à rejaillir sur la réputation de sa maîtresse de la même manière que les efforts de Christine de Pizan contribuent

141 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 17, l. 36-65, cité p. 563.

142 Pour rappel : *ibid.*, I, 1, l. 27-50, cité p. 525.

au règne des Trois Vertus. La logique de domination se trouverait de la sorte non pas réduite, mais réorientée dans une perspective communautaire induite dans cette défense de l'*université* des femmes¹⁴³. L'intention joue aussi une fois de plus un rôle important dans la prise en compte du jeu émotionnel. Le seul objectif qui semble être prêté à la servante déshonore relègue de son propre profit, lui-même peu louable dans sa dimension basement matérielle. Il est par exemple question des intérêts financiers qu'elle peut retirer de ses manigances envers ses employeurs : « Si ont ycelles office d'acheter la viande et aler a la char, ou trop bien batent le cabaz – qui est un mot communement dit, qui est a entendre : faire accroire que la chose couste plus que elle ne fait, et retenir l'argent¹⁴⁴ ». À coup d'exemples qui suivent et précisent encore cette pensée, Christine de Pizan s'efforce de rendre accessible à son auditoire la critique qu'elle dresse à l'encontre de pareilles machinations. Dans un souci d'adaptation qui lui est courant, elle recourt à une formule proverbiale, qu'elle explicite encore pour s'assurer que nul doute ne puisse subsister à cet endroit. Surtout, la répétition du *peril*, ou encore du « grant dommage¹⁴⁵ », que les chambrières de cet acabit peuvent représenter pour l'hôtel concerné, souligne, outre l'absence de bien impliqué dans leurs démarches, le mal occasionné. Les critères de justification présentés chez Prudence Mondaine sont donc réorientés pour assurer la critique ici. La question du profit, pourtant elle aussi convoquée avec insistance dans la première partie du traité, est elle aussi remodulée ce faisant. Le profit en terme de bonne renommée se voit en effet valorisé, de manière logique au vu de l'objectif même du *Livre des Trois Vertus*, là où ses ressorts plus triviaux sont dépréciés et reprochés aux dames. Le problème des flatteurs, qui servait d'accroche à cette réflexion sur les chambrières, préoccupe bien plus encore Christine de Pizan, qui ne pouvait manquer de le développer dans son traité inscrit dans une optique politique. Elle insiste aussi sur cette question dans *Le Livre du corps de policie*, où elle s'appesantit longuement sur le défaut des flatteurs, dépeints comme les ennemis de toute vertu¹⁴⁶. Elle en livre une critique exacerbée pour dénoncer leur

143 Pour rappel, la formule apparaît aussi en introduction du traité : *ibid.*, I, 2, l. 1-17, cité p. 530.

144 *Ibid.*, III, 9, l. 55-58.

145 *Ibid.*, III, 9, l. 62.

146 Christine de Pizan, *Le Livre du corps de policie*, *op. cit.*, 1.10.

« grant malice pour cautelleusement tappir leurs vices soubz fainte simulacion en ombre et en couleur de bien¹⁴⁷ ». La tromperie apparaît une fois encore dans le sémantisme de la *cautelle*, bien précisé ici par les formules de *grant malice*, à l'association diabolique évidente, de *fainte simulacion* ou des *vices tappis* qu'elle recèle, mais surtout de la fausse apparence de bien qu'elle permet de livrer. Bien sûr, l'importance accordée au vice de flatterie répond à la réflexion plus globale menée sur l'harmonie de la scène sociale, et sur l'impératif voire le danger qu'y induit le règne des apparences. Telle est sûrement l'une des raisons essentielles de l'insistance portée sur la bonne intention pour légitimer les pratiques hypocrites. La société du spectacle se conçoit en effet selon deux prismes fort distincts, pour la difficulté et les risques de perturbation que comporte l'accès aux vérités au-delà des apparences, ou pour l'outil de manipulation que Prudence Mondaine y trouve et valorise. Dans la suite des réflexions du *Livre des Trois Vertus*, on paraît plutôt se concentrer sur le premier, qui fait passer à la trappe le second, une fois délaissés le devant de la scène et tous les ressorts de la vie publique de la princesse. Il en va de même au onzième chapitre de cette même troisième partie, dédié à l'éloge des « femmes honnestes et chastes¹⁴⁸ », à l'issue de la section consacrée aux « femmes de fole vie¹⁴⁹ ». Christine de Pizan revient ainsi sur la qualité essentielle de la chasteté, bien défendue déjà dans la première partie de son traité selon les autorités de saint Ambroise, de saint Bernard et des Écritures bien sûr¹⁵⁰. Ces louanges sont suivies d'une longue critique des atteintes portées à l'encontre de cet idéal essentiel pour la défense de la vertu féminine. Sont alors dénoncées les femmes qui se contentent de se parer de toutes les vertus et surtout celles qui font seulement mine d'être chastes :

Si vous y vueilliez doncques delicter de plus en plus entre vous, preudes-femmes, non mie par faintise monstrier par signes et paroles que le soiez et que couvertement ait en vous le contraire, car Dieu, a qui riens n'est mucié, le saroit bien, qui vous en puniroit ; mais en royale verité soit telle vostre conscience par droit effect¹⁵¹.

147 *Ibid.*

148 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, III, 11, l. 1.

149 *Ibid.*, III, 10.

150 *Ibid.*, III, 11, l. 27-37.

151 *Ibid.*, III, 11, l. 44-49.

La manipulation émotionnelle est explicite cette fois encore, une véritable accumulation de termes de ce registre l'atteste. Surtout, ce comportement se voit opposé à la *royale vérité* qui s'associe à l'exercice de la conscience, au-delà de la puissance divine d'omniscience et de dépassement, justement, des apparences. La *couverture* s'oppose ainsi au dévoilement pour Dieu pour qui rien ne saurait être *mucié*. La démonstration par *signes*, préconisée par exemple dans le cas de l'attitude à adopter envers l'époux au début des enseignements de Prudence Mondaine¹⁵², est ici rattachée à la *faintise*, tout autant que les démarches *couvertes* donc, qui relèvent pourtant souvent de la simple prudence dans le premier livre. L'autorité divine contrecarre bien sûr les efforts de légitimation des autres modes de *couvertures* recommandées et défendues comme relevant de la vertu dans le reste du traité. Si la *prudent dissimulacion* ne peut être cachée aux yeux de Dieu, son caractère trompeur, aussi *juste* soit-il revendiqué, ne peut être validé de manière absolue. Une fois encore, deux rangs de feintise s'opposent, selon la distinction essentielle de l'objectif visé. Le péché du manque de charité est clairement évoqué dans ce cadre-ci, là où Prudence Mondaine insistait sur la nécessité que « soubz ombre de ceste chose maulx et pechiéz se doivent commettre¹⁵³ ». L'hypocrisie mal intentionnée reste donc inenvisageable chez Christine de Pizan. La tromperie doit s'inscrire dans une dynamique de recherche de la renommée, d'harmonie sociale et d'exemplarité et se légitimer par une certaine pureté d'intention. Bien sûr, celle-ci peut sembler infime, comme c'est le cas dans le chapitre dédié à l'attitude recommandée envers les ennemis. Mais cette situation est sûrement la plus illustrative de l'importance conférée à la dimension politique, tandis que celle liée au clergé et à la pratique de l'aumône témoigne à la perfection du décalage possible selon les rangs sociaux dans cette manipulation des apparences émotionnelles recommandée, comme notre lecture du chapitre dédié aux chambrières tend à le prouver. L'emphase mise sur la question était significative au gré des enseignements de Prudence Mondaine, le contraste au sein des livres suivants le rend peut-être plus explicite encore. On comprend ainsi le poids exercé par les paramètres sociaux dans la réflexion esquissée par Christine de Pizan autour des pratiques trompeuses. Elles nous semblent en effet devoir se lire en regard d'un régime d'opposition entre vérité et

152 Pour rappel : *ibid.*, I, 13, l. 58-70, cité p. 543.

153 Pour rappel : *ibid.*, I, 17, l. 55-56, cité p. 563.

espace social. Danielle Bohler met en lumière le chaos qui peut résulter de ce double facteur d'évaluation, mais aussi l'importance que prend celui du cadre social qu'il convient de ménager et de respecter¹⁵⁴. Ce régime d'opposition permettrait, nous semble-t-il, de penser les choix posés par Christine de Pizan. Il nous paraît en effet fonctionner dans *Le Livre des Trois Vertus* sur la base d'une considération pragmatique dudit espace social, qui transcende le critère de vérité pour peu que son importance le justifie. De la sorte, la manipulation d'émotions fondamentales peut se légitimer dans le cadre social élevé qu'est celui de la princesse, source d'exemplarité et de bien commun, là où celle des dames de plus basse condition ne peut relever que d'intentions plus mesquines. C'est, en particulier, le cas de la dévotion, dont nous avons pu appréhender le caractère intouchable dans le chapitre précédent. Surtout, Christine de Pizan a tout à fait conscience du vice de sa manipulation en regard de l'exemple qu'en livre le *Roman de la Rose*. Son choix de l'intégrer dans cette nouvelle éthique du *semblant* paraît ainsi s'inscrire dans un souci de démonstration éclatant du pouvoir des apparences, des enjeux et des limites qu'elle y dessine.

Quelles que soient ses nuances de nature sociologique, le contrôle de soi, de ses émotions et de leurs apparences, reste central dans l'ensemble du traité, toutes classes sociales confondues. Le chapitre dédié aux femmes d'état et aux bourgeoises au tout début de la troisième partie reprend en effet les appels à l'*attemprance* du rire et des manières en général :

Et avec ce, la maniere et contenance y fait moult : car si que ja est touchié cy devant, il n'est rien plus desseant a femme que laide maniere effrayee et mal rassise, ne chose plus plaisant que belle contenance et maintien. Et quoy que elle soit joenne, doit estre en ses jeux et ris attrempee et sans desordennance et le savoir prendre par apoint, si que ilz soient bien seans ; et le parler sans mignotise, mais propre et doulz, ordonné et attrait ; en regart simple, tardif, et non vague, et joyeuse par apoint¹⁵⁵.

Le champ lexical de la convenance est bien développé, de manière tout à fait conforme aux codes de la *garde* bienséante envisagée en amorce

154 D. Bohler, « Civilités langagières : le *bon taire* ou le *parler bastif*. Brèves réflexions sur la fonction sociale et symbolique du langage », dans *Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Interaktion im Mittelalter. Für Peter Moos*, dir. A. Hahn, G. Melville et W. Röcke, Berlin, Lit, 2006, p. 115-133, ici p. 121.

155 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, III, 2, l. 46-53.

de nos analyses. Il permet de confirmer l'importance, donnée déjà en introduction, aux manières et à la retenue. La plupart des termes liés à ces questions fonctionne d'ailleurs en couple opposant la bonne attitude et la mauvaise. Ainsi en va-t-il du caractère *desseant* de la dame posé en contraste avec ses jeux et rires *bien seans*, de sa *laide maniere* opposée à la plaisance de sa *belle contenance*. La logique oppositive renforce bien sûr la portée argumentative, tout autant que les répétitions, de la formule *par apoint* qui souligne encore l'objectif de convenance diversement appliquée aux rires et au regard, ou encore de la dimension ordonnée. De manière tout à fait similaire au tableau dressé aussi par Prudence Mondaine, l'ordre est loué comme un impératif essentiel, mis en exergue ici par une double négation qui ne laisse aucune possibilité de lecture positive du désordre. L'idéal de retenue ainsi proposé s'étend à de nombreux champs d'action, du maintien général, aux jeux et aux rires en passant par la parole, par le regard, mais aussi par la joie en elle-même, par les émotions de la dame donc. L'importance accordée à la *belle contenance et maintien* laisse peu de doute à ce stade déjà, mais Christine de Pizan la renforce encore en insistant sur les risques de mésinterprétation liés à une expression trop libérée. Elle reprend donc cette logique d'esquive instillée dans la première partie de son traité pour éclairer la double tension qui entoure l'expression émotionnelle, qui s'avère aussi indispensable que dangereuse. Elle poursuit ainsi :

Mais en suivant la matiere de dessus, est assavoir que avec le mauvais language et blasme qui puet sourdre a femme par abit desordenné et par maniere malhonneste, y a un autre plus perilleux inconvenient : c'est l'amusement des folz hommes qui peuvent penser que elle le face pour estre convoitee et desiree par fole amour¹⁵⁶.

Les conséquences néfastes pour la dame qui ne se fie pas à ces recommandations sont une fois de plus soulignées d'emblée. Christine de Pizan débute d'ailleurs par celles-ci avant de revenir aux causes du *mauvais language et blasme* qui peuvent en survenir, mais surtout à la plus *perilleuse* des conséquences. La *fole amour* et surtout le regard des *folz hommes* sont placés au cœur des dangers pour les dames qui se risquent aux tenues et manières *desordennées et malhonnestes*. La reprise de

156 *Ibid.*, III, 2, l. 54-59.

l'adjectif *fol* oriente le propos et rapproche ainsi cette réflexion de l'un des combats les plus acharnés de Christine de Pizan. L'enjeu central de sa critique paraît en effet concerner les dérives amoureuses. Or, il nous permettrait justement de souligner les facteurs de distinction qui nous semblent apparaître dans sa conception nouvelle de l'hypocrisie. La légitimation repose sur des critères politiques, mais ceux-ci semblent en réalité s'inscrire aussi en opposition à la sphère amoureuse. Nous avons observé combien la tromperie masculine avait marqué Christine de Pizan au gré de sa lecture et du débat suscité autour du *Roman de la Rose*. Il est donc intéressant d'envisager les modalités de la réévaluation qu'elle propose de l'hypocrisie, de l'intérêt de l'amant, personnel et nuisible aux dames, aux bienfaits féminins et sociaux. Nulle bonne intention ne peut être prêtée au *fol amant*, là réside sûrement l'argument-phare de Christine de Pizan à cet égard. Et c'est sûrement dans ce sens que peut se lire son insistance sur l'honneur féminin dans la justification du jeu des émotions qu'elle recommande au contraire. Elle révèle ce faisant l'atteinte portée par Jean de Meun aux codes de la *fin'amor*. Les manipulations émotionnelles, le *bel semblant* indispensable à maintenir devant les *losengiers* en particulier, devaient en effet s'y justifier en regard de la préservation de l'honneur de la dame aimée. Or, la prise abrupte de la Rose et les attitudes trompeuses démontrées pour y parvenir semblaient annuler cette forme de morale inscrite dans les *feeling rules* des amants. Face à pareil modèle, Christine de Pizan désapprouve l'ensemble des manipulations émotionnelles requises dans la sphère amoureuse, qu'elle vient opposer à celles qu'elle accepte et revendique dans une perspective politique. L'emphase mise, au chapitre cité à l'instant, sur cet *inconvenient* le plus *perilleux*, davantage que sur tous les autres liés à la mauvaise renommée en soi, en constitue déjà un bon indice. Mais l'exposé se poursuit encore bien longuement, dans une démonstration implacable des dangers qu'elle perçoit dans les relations amoureuses. Il lui permet aussi de réitérer l'importance conférée aux apparences, sources du danger, mais aussi de la solution que Christine de Pizan veille à offrir face à la menace des *folz hommes*. Elle veille avant tout à souligner le déshonneur que peut occasionner l'attitude désordonnée et plus encore le contact avec les *folz hommes*. Elle le martèle à coup de répétitions éloquentes à ce niveau du *blasme*,

du *prejudice*, du *deshonneur*¹⁵⁷. Pour mieux l'éviter, elle recommande la plus grande prudence aux dames, à appliquer avant tout dans les manières démontrées : « Et pour ce la sage dessusdicte, si tost que elle aperçoit par aucun signe ou semblant que quelque homme a vers elle pensee, lui doit donner toutes occasions de s'en retraire en manieres, paroles et semblans, et tant faire que il aperçoive que elle n'y a courage ne veult avoir¹⁵⁸ ». Le caractère révélateur des apparences est bien mis en exergue ici : il est essentiellement question de ce que l'un et l'autre peuvent *apercevoir*, et ce sont les *signes*, *semblans*, *manieres* et *paroles* qui peuvent renseigner sur la *pensee* ou le *courage*. L'accumulation des indices qui peuvent être offerts du *courage* vient exacerber le pouvoir signifiant et révélateur que Christine de Pizan veille à leur rendre. Elle restaure le lien entre *homo interior* et *homo exterior* éclaté par Faux Semblant, avec toute l'ambiguïté du jeu qu'elle y prescrit elle-même bien sûr. Le culte des apparences qu'elle rend dans son traité renoue ainsi avec leur tension initiale, à la fois comme sources d'interprétations et de conséquences lourdes de significations. Poursuivant dans le détail cet appel au contrôle des *semblans*, Christine de Pizan soutient également l'importance que ces divers *signes* soient cohérents pour ne laisser aucune place aux mésinterprétations : « Et avec ce, que aussi soient les semblans pareilz aux paroles, c'est assavoir que de regart ne de maintien ne face aucun semblant par quoy il puisse nullement penser que jamais y peust avenir¹⁵⁹ ». Les apparences physiques sont ainsi tout aussi dignes d'attention que les paroles, la polysyndète de *ne de* l'indique bien. La défense des apparences que livre Christine de Pizan se construit ainsi en écho à la tradition établie à leur endroit. Le rapprochement des *semblans* et des *paroles* se trouvait en effet au cœur des efforts de définition du mensonge et du lien étroit qu'il présente avec la simulation dans les réflexions de Thomas d'Aquin¹⁶⁰. Le culte du secret, fondamental dans la tradition amoureuse courtoise¹⁶¹, reste cependant de rigueur, quels que soient les torts réels de la dame :

157 *Ibid.*, III, 2, l. 63-75.

158 *Ibid.*, III, 2, l. 75-79.

159 *Ibid.*, III, 2, l. 93-96.

160 Pour rappel : Thomas d'Aquin, *op. cit.*, 2^a-2^{ae}, q. 111, a. 1, cité p. 442.

161 Pour rappel, voir l'importance qu'il prend dans les *feeling rules* des amants que nous avons souhaité éclairer dans notre analyse des codes de cette communauté émotionnelle : p. 160-209.

Et aussi dire ne le doit a voisin ne voisine ne a autre, car paroles sont rapportees par quoy il avient aucunes foiz que hommes contreuvent mauvaistiéz sur les femmes par despit de ce qu'ilz sont refuséz, et ilz scevent que elles en parlent ou ont parlé. Si ne grieve riens taire la chose de quoy on ne puet de riens mieulx valoir de la dire, – et n'est point belle vantance a femme¹⁶².

La recommandation de silence ainsi proposée peut paraître moins originale : il est souvent question de cette discrétion que la dame doit cultiver, surtout quand elle s'est accordée à l'amour. Mais la menace de la divulgation paraît déplacée et réactivée comme cause non plus de médisance en soi, mais de colère de la part des hommes repoussés. La critique à l'encontre des *folz hommes* s'en voit bien sûr renforcée, puisqu'ils deviennent eux-mêmes la source des calomnies portées à l'encontre de la dame aimée. Le combat mené par Christine de Pizan pour la cause féminine est éclatant dans ce cadre de dénonciation des méfaits que causent les amants eux-mêmes à leur aimée. Il l'est en réalité aussi tout au long de sa carrière littéraire. La célèbre lettre de Sebile de la Tour, reprise, de manière si intéressante, du *Livre du duc des vrais amants* dans *Le Livre des Trois Vertus*, en constitue l'un des exemples les plus forts.

Le chapitre qui clôture la première et la plus longue des parties du *Livre des Trois Vertus* prend la forme d'un emprunt du « dittié d'amour » que Christine de Pizan livre peu de temps avant son manuel de comportement, *Le Livre du duc des vrais amants*. Le recours à l'un de ses propres textes contribue à n'en pas douter à l'affirmation de son autorité qui se dessine au gré du *Livre des Trois Vertus*, où les exemples cités sont rares et le plus souvent seulement liés aux autorités bibliques et ecclésiastiques, comme nous le soulignons en introduction. L'insertion de cette lettre est en ceci déjà remarquable, mais elle l'est d'autant plus au vu de son contenu. Elle peut en effet être lue comme un véritable condensé des remises en cause des schémas de l'amour courtois conçues dans la dynamique de protection de l'honneur féminin si cher à Christine de Pizan. Elle s'inscrit en conclusion du premier pan de réflexions déployées par les *Trois Vertus*, à l'issue d'une dernière recommandation placée dans la bouche de Prudence Mondaine. Celle-ci envisage la situation de la dame responsable d'une jeune fille qui se serait « desvoïee en fole amour¹⁶³ ». En dernier recours,

162 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, III, 2, l. 110-116.

163 *Ibid.*, I, 26, l. 1-2.

Prudence Mondaine conseille à la gouvernante de quitter sa maîtresse si elle reste sourde à ses exhortations. C'est dans ce contexte que peut émerger la possibilité de faire parvenir une lettre à la jeune dame, selon un modèle que Christine de Pizan livre ainsi sur la base de celle de Sebile de la Tour. Tenue de l'« ammonester¹⁶⁴ », la dame entreprend un réquisitoire contre le « decheement d[u] bon loz » de sa maîtresse¹⁶⁵, selon cette insistance, habituelle dans le traité, sur l'honneur de la dame. De manière intéressante, la gouvernante commence par établir une véritable liste des qualités nécessaires à la bonne jeune fille, qui semble fonctionner comme un résumé de l'ensemble des enseignements dispensés au gré de la première partie du traité. La portée didactique du manuel de comportement transparaît sans doute possible en cet instant de clôture de la réflexion, mais aussi de concentration sur ses éléments cruciaux. La gouvernante insiste tour à tour sur la dévotion, le bon maintien surtout et le comportement à adopter envers tous ses familiers, ses femmes, ses serviteurs, ses sujets, mais aussi ses ennemis ou les étrangers. Elle se concentre déjà sur le besoin de discrétion, voire de secret, que doit cultiver la jeune fille et sur les dangers qu'elle risque dans le cas contraire¹⁶⁶. De ce condensé de manuel de bon comportement, elle passe ensuite à l'exposé des torts présentés par la jeune fille face à ce code de conduite :

Et comme ces dictes condicions et toutes manieres convenables a haulte princepce fussent en vous le temps passé, estes a present toute changee, si come on dit, car vous estes devenue trop plus esgaïee, plus enparlee, et plus jolie que ne soliez estre, et c'est ce qui fait communement jugier les cuers changiéz quant les contenance se changent. Car vous voulez estre seule et retraicte de gens fors d'une ou de deux de voz femmes et aucuns de voz serviteurs a qui vous conseilliez et riez meismes devant gens, et dites paroles couvertes comme se vous vous entreentendissiez bien, et ne vous plaist fors la compagnie d'yceulx, ne les autres ne vous peuvent servir a gré, — lesquelles choses et contenance sont cause de mouvoir a envie voz autres servans et de jugier que vostre cuer soit enamouréz ou que ce soit¹⁶⁷.

La transition se fonde sur une opposition entre temps passé et présent. La jeune fille possédait toutes ces qualités, caractérisées par leur

164 *Ibid.*, I, 27, l. 26.

165 *Ibid.*, I, 27, l. 38.

166 *Ibid.*, I, 27, l. 36-68.

167 *Ibid.*, I, 27, l. 68-81.

convenance. Mais elle est à présent *toute changée*, et la formule révèle déjà l'intensité de ce changement. Il est intéressant de constater comment les *dictes conditions* étaient d'abord dépeintes comme le sujet et l'instance de contrôle de la jeune dame, qui devient ensuite elle-même sujet, une fois évacuées *toutes manières convenables*. L'indépendance prise par la jeune fille face à ces recommandations paraît très claire, avec tous les risques que cela présente dans la rupture opérée face à la *convenance* requise. La gouvernante recourt à un style argumentatif exploité dans l'ensemble du manuel des *Trois Vertus*, qui met en exergue les rapports de cause à effet, comme cela est le cas quant à ce changement dont la jeune fille est accusée. La répétition de l'adverbe *plus* renforce l'accusation, tout comme la portée du changement critiqué ainsi dans son excès. Aux trois *plus* répond la formule de *ne soloir etre*, qui insiste encore sur le changement opéré. C'est bien sûr la sentence proverbiale qui conclut cette première phrase qui marque le mieux l'emphase mise sur le changement, par le recours au savoir *commun*, source d'un jugement bien souvent incontournable. Sa formulation est remarquable, pour sa portée générale envisagée avec l'adverbe *communement*, mais surtout pour les instances de changement. Les cœurs sont en effet passivement altérés pour peu que les *contenances* l'aient été. Le seul sujet de cette modification réside donc dans les manières et attitudes démontrées, selon un jeu de renversement intéressant. Le comportement manifesté est le plus souvent dépeint comme le miroir de l'intériorité, mais l'importance qu'il prend ici le rend alors influent sur l'intériorité elle-même. Dans un nouveau rapport de causalité, la dame justifie, en décryptant les manières de la jeune fille dans tous leurs détails, les raisons de juger de ce changement. Les enjeux de la visibilité sont explicites dans la description qu'elle en offre, et la restauration du lien entre *homo exterior* et *homo interior* complète. La place que prend la jeune fille entre sphères privée et publique est bien soulignée, dans son désir d'être *seule et retraicte de gens* ou justement de se *conseillier et rire meismes devant gens*. Sebile de la Tour insiste surtout sur le danger du jugement qui peut être porté sur cette base. Ces *paroles couvertes* et ces conseils et ces rires bien trop publics peuvent en effet conduire à penser *comme si* la jeune fille et ses proches cachaient quelque chose. La formule illustre le risque de la médisance liée aux apparences trop manifestes. Elle évoque surtout celle qui servait à qualifier les attitudes de Faux Semblant et l'Amant au seuil

de leurs pèlerinages respectifs¹⁶⁸. Tout le danger des apparences trouve une confirmation certaine dans ce parallèle. Il prend en charge autant leur non-fiabilité que leur efficacité. De cette impression offerte par la jeune fille à sa critique par les *autres servans*, il n'y a bien sûr qu'un pas. Une fois de plus, le lien de cause à effet est clair : ce sont ces *contenances* qui sont à la source du jugement. Le rapport d'influence entre cœur et apparence se trouve ainsi encore réinvesti dans cette concentration sur les dangers de la visibilité. La menace se fait plus grande dans la mobilisation de l'*envie* à la source de ce jugement. Elle touche à un vice bien ancré dans la dénonciation idéologique médiévale, dans une association fréquente avec l'hypocrisie d'ailleurs¹⁶⁹, et plus encore dans la sphère sociale. La publicité des attitudes et des pensées de la jeune princesse se révèle donc centrale, et la nécessité de les contrôler plus pressante. Le règne des apparences mis en scène tout au long du *Livre des Trois Vertus* prend ici sa forme la plus menaçante, la gouvernante en précise aussitôt les dangers :

Ha ! ma tres chiere dame, pour Dieu mercy. Prenez garde qui vous estes et la haultece ou Dieu vous a eslevee, ne ne veilliez vostre ame et vostre honneur pour aucune fole plaisance mettre en oubli ; et ne vous fiez es foles pensees que pluseurs joennes femmes ont, qui se donnent a croire que ce n'est point de mal d'amer par amours, mais qu'il n'y ait villennie – car je me rens certaine que autrement ne le vouldriez penser pour mourir –, et que on vit plus lieement et que de ce faire on fait un homme devenir vaillant et renommé a tousjours mais. Ha ! ma chiere dame, il va tout autrement. Et pour Dieu ! ne vous y decevez ne laissez decevoir. Prenez exemple a de telles grandes maistresses avez vous veu en vostre temps, qui pour seulement estre souspeçonnees de telle amour, sans que la verité en fust oncques atteincte, en perdoient honneur et la vie¹⁷⁰.

168 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 12 037-12 047 et v. 12 086-12 104, cités p. 273 et p. 274 pour Faux Semblant, mais aussi pour l'Amant v. 21 350-21 356, selon un rapprochement que nous avons eu à cœur de souligner, dans l'analyse que nous dédions à ce passage, p. 335. Rappelons d'ailleurs que Fabienne Pomel résume sous cette formule l'art de Faux Semblant. Pour rappel : F. Pomel, « L'art du Faux Semblant chez Jean de Meun ou "la langue doublée en diverses plications" », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 295-313, ici p. 297-299, cité p. 232.

169 Pour rappel, voir les analyses que nous consacrons à ce rapprochement dans le chapitre précédent, notamment dans le cadre de la réflexion sur la décomposition du nom de Fauvel, mais aussi sous la plume de Guillaume de Diguleville qui fait d'Envie la mère de Detraction, source d'une médisance tout à fait similaire à celle décriée ici par la gouvernante : p. 457 et p. 488-490.

170 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 82-95.

On retrouve l'injonction tout à fait courante à la *garde*, qui se concentre ici sur la position de la jeune fille – dans une nouvelle démonstration de l'importance conférée à la sphère sociale, appuyée par l'autorité divine à la source de ladite position. Le défaut que constitue ce type d'amour est bien mis en lumière, par la répétition de l'adjectif *fol* qui qualifie la plaisance source d'oubli de l'âme et de l'honneur, ainsi que les pensées des jeunes femmes qui pensent pouvoir minimiser la *villennie* qu'il constitue. L'application du même adjectif souligne la transition de la condamnation de cette *plaisance* amoureuse en elle-même aux justifications qui paraissent pouvoir en être données. Les impératifs émaillent dès lors la lettre, incitant la dame à prendre garde, veiller, ne pas se laisser tromper, prendre exemple aussi pour mieux prendre conscience du danger encouru. La gouvernante oppose ainsi les croyances et les fausses impressions aux faits. Une fois encore, on peut souligner toute l'ironie du parallèle possible avec la propre leçon de Faux Semblant qui insistait lui aussi sur la vérité des actions dans sa mise en garde de la tromperie potentielle des apparences¹⁷¹. Les *foles pensees* en question relèvent d'une idée reçue commune à la tradition amoureuse courtoise combattue par Christine de Pizan. Le peu de mal causé, la joie retirée et surtout l'élévation de l'honneur masculin constituent des arguments fréquents dans ce débat autour des avantages amoureux, tour à tour révoqués par Sebile de la Tour. Les formules exclamatives participent de cette volonté de souligner l'erreur de telles considérations, tout comme le dédoublement des affirmations d'erreur qui se suivent directement. La question de la *deception*, répétée, est évidemment intéressante à ce niveau. Elle fait écho à l'une des plus grandes menaces dénoncées par Christine de Pizan dans l'univers amoureux. La tromperie reste globale à ce stade néanmoins : il s'agit encore seulement de la tromperie générale qu'implique une telle perception de l'amour courtois, de celle des médisants et non des faux amants qui concentrent sa critique. Selon une autre stratégie argumentative récurrente dans le *Livre des Trois Vertus*, des exemples précis sont proposés pour concrétiser son message. Celui choisi dans ce cas se veut d'ailleurs proche, dans la temporalité, et donc d'autant plus transposable au cas de la jeune fille, mais aussi dans l'expérience de la jeune dame

171 Pour rappel, voir par exemple : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 11 027-11 053, cité p. 261.

même, puisqu'il s'agit de *grandes maistresses* qu'elle a pu elle-même *voir*. La gouvernante expose dans toute son ampleur le danger du soupçon, présenté de manière distincte de la vérité, mais non moins nuisible à l'*honneur* et à la *vie* des femmes concernées. Conformément à la tradition amoureuse courtoise, la médisance constitue le cœur des dangers auxquels s'exposent les amants, mais aussi les dames qui ne se prêtent pourtant pas même au jeu amoureux. Il s'agit là d'un argument fréquent chez Christine de Pizan pour déconstruire l'idéal amoureux qu'elle dénonce au gré de bon nombre de ses œuvres. La médisance se concentre ici sur l'honneur féminin, selon un enjeu supposé incontournable de l'éthique de la *fin'amor*, mais dont le *Roman de la Rose* a démontré les limites et les dérives. C'est sûrement dans ce sens que se lit l'opposition entre la *renommée* de l'amant choisi et l'*honneur* de la dame. Son importance est mise en exergue par sa présentation en doublet avec la vie même de la jeune fille. Le déséquilibre entre les avantages pour les hommes et ceux que pourraient en tirer les femmes est ainsi mis en lumière. Du même mouvement, l'argument premier des jeunes filles qui justifient ces amours par l'absence de mal qu'elles y risqueraient se trouve annulé : mal il y a forcément si leur futur dans son ensemble peut s'en trouver remis en question. La déconstruction argumentative est notable : sur la base de l'injonction à ne pas se laisser abuser, la dame est appelée à revoir son jugement selon des exemples renforcés par leur proximité et par leur fondement dans sa propre expérience, qui attestent le danger vital même qu'elle peut encourir. Tout ceci est envisagé en-dehors de toute réflexion sur la véridicité des médisances portées à son encontre, dans une prise en compte parfaite une fois encore de la réalité sociale peu soucieuse de leur réalité. Constamment scrutée et jugée, la dame doit tout mettre en œuvre pour contourner cette menace, et seule la bienséance de son apparence peut l'y aider dans une réaffirmation éclatante de l'idéal de *garde*. La gouvernante y revient encore dans la suite de sa missive. Au gré d'une liste ample et expressive des risques de la *folle* amour, elle insiste sur l'exemplarité indispensable de la jeune princesse et surtout sur la place fondamentale, dans ce contexte, des ouï-dire et des apparences comme socle du jugement social¹⁷². Sa haute position ne peut que l'inciter à davantage de prudence, et ce rappel fonctionne

172 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 95-114.

comme le prétexte d'une nouvelle mise en lumière des conséquences des scrutations dont elle est toujours l'objet :

Et aussi est necessaire a une chascune grant maistresse avoir plus grant regart en toutes ses manieres, contenance et paroles qu'a autres femmes : la cause si est quar quant on vient en la presence d'une haulte dame, toute personne adrece son regart a elle et ses oreilles a ouïr ce qu'elle dira, et son entendement a noter tout son fait. Si ne puet la dame ouvrir l'ueil, dire parole, rire ou faire semblant aucun que tout ne soit recueilli, avisé et retenue de plusieurs personnes, et puis raporté en maintes places. Et que cuidiez vous, ma tres redoubtee dame, que ce soit mauvaise contenance a une grant maistresse, voire a toute femme, quant plus qu'elle ne seult devient esgaiee, jolie, et plus veult ouïr parler d'amours ; et puis quant son cuer s'en change par aucun cas, tout a coup devient rechignee, malgracieuse, tencerresse, et ne la puet on servir a gré, et ne lui chault de son habit et attour ? Certes, adonc dient les gens qu'elle souloit estre amoureuse, or ne l'est plus. Madame, si n'est mie maniere que dame doie avoir, car elle doit prendre garde, encore quelque pensee que elle ait, que tousjours soit d'un maintien et contenance a celle fin que telz jugemens ne puissent estre faiz sur elle, mais puet bien estre que fort seroit en la vie amoureuse garder tel mesure. Et pour ce le plus seur est du tout eschivier et fuir telle vie¹⁷³.

Les manières de la dame sont une fois de plus envisagées dans toute leur diversité, pour mieux en souligner l'importance, dans leur seule perspective apparente toujours. La diversité de ses objets de contrôle n'a d'égal que la diversité des moyens de contrôle qu'exerce la société à son égard : vue, ouïe, réflexion sont tour à tour convoquées pour analyser *tout son fait*. La menace du regard extérieur est réitérée dans la suite du passage comme pour la rendre plus explicite encore. L'apparence dans son ensemble est intégrée aux objets indispensables de mesure, puisqu'elle est le premier des objets d'observation, de jugement, de mémorisation et surtout de diffusion. Le temps de pause laissé à la suite des trois premiers mouvements qu'implique le regard critique porté sur les actions de la jeune femme met bien sûr mieux en lumière encore le dernier et le plus important, ou du moins le plus dangereux, qu'est celui de la propagation, base de la médisance. Sa force est également d'emblée soulignée, puisqu'elle s'effectue *en maintes places*¹⁷⁴. Le rappel qu'offre ce tableau du contrôle

173 *Ibid.*, I, 27, l. 114-135.

174 Et cette mention n'est pas sans rappeler la propre propagation de la tromperie que Faux Semblant mettait en scène dans sa présentation. Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

social permet à la gouvernante d'en revenir au cas particulier de sa jeune maîtresse qui faillit aux injonctions de maîtrise de soi qui ont rythmé l'ensemble du traité. Les changements d'attitude déjà mis en lumière au début de la lettre sont ici à nouveau au cœur des préoccupations, pour le jugement si risqué qu'ils occasionnent. La question rhétorique dans laquelle ils sont dépeints révèle aussitôt la position de la gouvernante sur cette attitude changeante, et par trop révélatrice comme elle le met bien en exergue. L'évaluation de l'attitude en question est aussi explicite d'emblée : la qualification de *mauvaise* laisse peu de doute sur sa déconsidération et s'oppose clairement aux recommandations de bonne tenue assénées jusqu'alors. On retrouve en outre un motif cher à Christine de Pizan dans *Le Livre des Trois Vertus*, qui procède à une généralisation de l'adresse et ainsi du conseil dispensé pour mieux insister sur son importance. Les jeunes filles de haute noblesse sont davantage objets de surveillance, mais toutes les femmes devraient veiller à leur bonne *contenance*. L'allusion aux reproches initiaux liés à cette *mauvaise contenance* est nette : il y est également question d'une attitude plus joyeuse que celle qui était habituelle à la jeune dame, comme la reprise de la formule *plus qu'elle ne seult* le marque bien. Le pouvoir signifiant des apparences émotionnelles reste ainsi au cœur de la critique portée par la gouvernante. Un second temps de réflexion est envisagé ensuite, introduit par la même transition *et puis*, qui rythmait le degré de conséquences pour la dame de ne pas mesurer son apparence. Les défauts présentés vont ainsi croissant, ce qui paraît confirmé par le redoublement du changement d'attitude, lui-même fondé sur un changement précisé comme étant celui du cœur. Au contraire du passage précédent dans lequel nous révélions la prépondérance des apparences comme sujets du changement, c'est bien le cœur ici qui se voit au centre du processus de modification. La critique se renforce sûrement ce faisant en allusion à l'inconstance si souvent prêtée à la gent féminine – même s'il paraît étrange de trouver réactivé ici un stéréotype misogynne. Ce qui importe bien sûr davantage, c'est la source du mauvais jugement que constitue ce nouveau revirement émotionnel, tout aussi apparent que le précédent. On observe en effet l'emphase mise sur la sphère émotionnelle qui sous-tend ces modifications d'attitude. La jeune fille passe de l'*esgaiement* au *rechignement*, selon ce que *son cuer s'en change*. Les manifestations visibles de ces émotions sont exacerbées, selon l'attention portée en conséquence à l'apparence et à la conversation à laquelle elle

peut se prêter. La question rhétorique introduite pour mieux dénoncer l'erreur de la jeune fille trouve une réponse éloquente, inscrite dans la même logique d'expression. Elle se concentre de la même manière sur le changement présenté sous la formule de *souloir*, comme pour mieux mettre en exergue le défaut de ce changement. Surtout, elle présente un constat indéniable, exposé dans toute sa clarté, de son introduction par l'adverbe *certes* à sa conclusion concise et formelle qui marque la rupture entre ces deux temps de l'attitude démontrée par la jeune fille. La dimension publique de la sentence exprimée est aussi rendue limpide, ce sont *les gens* qui *dient*, selon une autre formule frappante par sa simplicité expressive, tout à fait conforme aux codes de la parole volante qu'est celle de la médisance. L'adresse ici réitérée à la jeune maîtresse annonce l'emphase mise sur ce qui suit. La gouvernante reprend et conclut sur cette question des apparences offertes au gré des émotions variables de la jeune fille. C'est sur une idée de rupture que se fonde sa prise de parole, non pas entre cœur et apparence cette fois, mais face à cette *manière* que nulle dame ne devrait avoir. Selon une tendance bien attestée dans le traité, l'argumentation se veut logique et raisonnée, expliquée et justifiée. La nécessité de *prendre garde* se conçoit ainsi comme une justification du refus de la gouvernante, mais est elle-même justifiée par la subordonnée finale introduite à la suite de la causale dans laquelle se voit rappelée cette recommandation centrale de contrôle de soi – et la portée argumentative du propos est éclatante ce faisant. Le *maintien* et la *contenance* à laquelle la jeune fille est appelée à veiller, dans un autre doublet synonymique révélateur du poids qui y est accordé, visent à lui éviter de *telz jugemens*. La jeune fille n'est plus qu'objet des regards portés sur elle, et la seule manière de garder prise sur sa considération et ainsi son honneur réside dans cette *garde*. L'opposition présentée entre son *maintien* et sa *pensee* rejoue celle entre intériorité et extériorité, en délaissant totalement l'intériorité ici, insignifiante face à ses manifestations sources de tels *jugemens*. Et ainsi, l'opposition n'a d'égal que le lien de cause à effet entre la *mauvaise contenance* et ces *telz jugemens*. Tout en se réaffirmant dans un rapport de continuité risqué, le lien entre cœur et expression est appelé à être rompu pour préserver la jeune fille. Une exception, du moins une nuance, est encore introduite. Dans cet exposé à la construction argumentative immanquable, l'adverbe adversatif *mais* dénote au cœur des conseils dispensés. Loin de poser une exception à la nécessité de la *garde*,

la nuance esquissée la renforce encore. Elle en présente seulement la grande difficulté dans le cadre amoureux, un autre *topos* bien attesté de la tradition amoureuse courtoise¹⁷⁵. Christine de Pizan réélabore ce constat comme tremplin à sa propre considération de l'amour courtois, qui ne peut être qu'esquivé et même fui, la *mesure* étant impossible à garder dans ce cadre. Le contraste avec la tradition offerte par le *Roman de la Rose* de Jean de Meun est notable. Le constat de l'insuffisance de la *garde* et du *bel semblant* qu'elle implique justifiait en effet l'irruption de Faux Semblant et son aide capitale à la quête de l'Amant. Ce modèle trouvait une confirmation éclatante dans ce registre d'opposition entre la difficulté impliquée de veiller au secret de l'amour et les mesures prises pour y pallier chez Évrart de Conty. Bien loin de la solution émise par Christine de Pizan de fuir l'amour, il recommandait justement, en raison de cette impossibilité reconnue depuis Ovide du secret de l'amour, le *faulx samblant*¹⁷⁶. La volonté de réorientation des logiques amoureuses ne saurait être plus manifeste. Sur cette base, la gouvernante reprend les arguments de la joie supposée de l'amour à laquelle elle oppose, avec plus de force encore peut-être, les « dueil, cuisançons, et dongiers perilleux¹⁷⁷ », qu'elle précise exister « par especial du cousté des dames¹⁷⁸ ». La crainte de perdre l'honneur est mise en exergue comme incapable d'égaliser la prétendue « plaisance¹⁷⁹ » retirée d'une telle relation. Surtout, elle revient sur ce « vray ami et serviteur¹⁸⁰ » que la dame gagnerait en son amant, une supposition on ne peut plus fautive, les hommes se « serv[a]nt eulx mesmes [. . .] et non mie a la dame¹⁸¹ ». Cette description du service ambigu, égoïste et intéressé des hommes trouve à n'en pas douter une origine haute en couleurs dans la description qu'en faisait lui-même l'Ami¹⁸². La gouvernante ne s'appesantit cependant pas ici sur

175 Pour rappel, voir par exemple la démonstration qu'en faisait, aussi pour en réaffirmer la nécessité, Évrart de Conty : Évrart de Conty, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, CERES, 1993, f. 247v39-f. 247v52, cité p. 384.

176 Pour rappel : *ibid.*, cité p. 384.

177 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 149.

178 *Ibid.*, I, 27, l. 150.

179 *Ibid.*, I, 27, l. 153.

180 *Ibid.*, I, 27, l. 63-64.

181 *Ibid.*, I, 27, l. 170-171.

182 Pour rappel, une fois encore : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

les défauts masculins. Elle préfère insister encore et encore sur les risques encourus, tout d'abord en lien avec la colère ainsi suscitée de Dieu, puis avec la mort ou les reproches qui surviendraient si l'époux ou la famille surprénaient cet amour¹⁸³. Face à une telle menace, qui implique l'ensemble des relations sociales de la dame et même celle qu'elle entretient à Dieu, une *mesure* absolue est la seule solution. Et puisque l'amour en rend l'exercice impossible, elle doit d'autant plus se prêter à ce contrôle complet de son apparence pour éviter que la fumée ne puisse prendre même sans feu¹⁸⁴. L'image du feu est intéressante et révélatrice de ce combat mené par Christine de Pizan pour la cause féminine. Elle fait allusion à un motif bien connu de la *fin'amor* comme symbole tout indiqué de la puissance de l'amour¹⁸⁵. La valorisation du secret amoureux y était éloquente, selon des *feeling rules* bien attestées pour la communauté émotionnelle des amants. Caché et discret, l'amour se voulait plus fort encore. Ici, l'enjeu n'est plus l'intensité du feu, que Christine de Pizan recommande d'ailleurs de laisser tout à fait éteint¹⁸⁶, ni la cendre qui peut le dissimuler, mais seulement la fumée qui peut s'en échapper. La lutte contre la médisance se voit ainsi redessinée non pas à l'aune de l'utilité de l'hypocrisie, mais selon une version renforcée de la *garde*, si ce n'est un refus absolu de l'amour.

Le principe de tempérance émotionnelle qui anime l'ensemble de l'émotionologie médiévale trouve une illustration éclatante sous la plume de Christine de Pizan, pas seulement dans le cas de la jeune fille amoureuse qui risque sa réputation ni même de la gent féminine par trop confrontée aux retombées négatives de ces amours. Elle se fait donc porte-voix de cette recommandation essentielle de la maîtrise des émotions, réorientée en regard d'une logique sociale épurée. Nous citons déjà dans ce sens le discours de la déesse Othéa dans notre chapitre sur la *garde* :

183 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 209-214.

184 *Ibid.*, I, 27, l. 159.

185 On retrouvait par exemple cette métaphore sous la plume de Chrétien de Troyes qui dépeignait alors la plus grande chaleur encore de l'amour sous la cendre qui servait à en camoufler la flamme. Pour rappel : Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. W. Foerster et trad. M. Rousse, Paris, Flammarion, 2006, v. 601-615, cité p. 188.

186 On peut noter le parallèle avec le pouvoir pacificateur que Christine de Pizan reconnaît aux femmes capables d'éteindre, au nom de la théorie humorale, le feu conflictuel de leur époux. Voir, pour rappel, Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 9, l. 47-66, cité p. 531.

Pour ce dit que le bon chevalier, qui par ses bonnes vertus resjouit les autres, ne doit estre triste, mais joyeux et envoysiez gracieusement. Pour ce dit Aristote a Alixandre le Grant : « Quelque tristece que ton cuer ait, tu dois tous jours monstrier lié visage devant ta gent¹⁸⁷ ».

Placée dans la bouche d'Aristote, le maître d'Alexandre le Grand, mais aussi le maître à penser de l'idéal de juste milieu qui irrigue l'émotionologie médiévale, l'injonction prend plus de force encore. On y retrouve l'opposition entre cœur et expression, rythmée par la même formule *quelque* employée par Sebile de la Tour¹⁸⁸. Mais, ici, l'importance est réaccordée à la vérité du cœur. Il paraît en effet gagner une forme d'autonomie, puisqu'il s'agit de la tristesse que lui ressent. La déesse Othéa souligne donc l'importance de la réalité du cœur, quelles que soient les apparences manifestées. Cela permet de révéler la teneur de l'émotion camouflée et la logique du jeu mis sur pied, selon ces critères essentiels du carré sémiotique que nous avons identifié. La dimension bien intentionnée et bienséante du jeu recommandé est explicite ainsi. Il est d'ailleurs question de cette *bonne chiere* qui doit assurer la *convenance* recherchée, de manière d'autant plus claire qu'elle vise à *resjouir les autres*. La perspective politique que Christine de Pizan pose au cœur de sa compréhension du jeu des émotions vaut ainsi aussi bien pour les dames destinataires du *Livre des Trois Vertus* que pour les chevaliers et hommes sages de la trempe d'Alexandre.

Cette égalité des appels à la mesure des apparences aussi bien pour les hommes que pour les femmes n'en implique pas moins l'émergence d'un regard critique plus spécifique sur la gent masculine. Le débat que Christine de Pizan porte à l'encontre du *Roman de la Rose* exerce une influence durable sur sa réflexion et sur son œuvre, qui veut dénoncer la tromperie à laquelle pareil appel à la *garde* peut mener selon le modèle qu'en offre Faux Semblant. La longue lettre de Sebile de la Tour ne pouvait faire l'impasse sur la tromperie et les défauts des *faux amants* ainsi mis en lumière. Déjà dans les *Cent ballades d'amant et de dame*, elle met en avant à plusieurs occasions l'hypocrisie masculine. Elle dénonce par exemple la manière dont « aiment hommes d'amour de feu de paille /

187 Christine de Pizan, *Epistre Othea*, éd. G. Parussa, Genève, Droz, 1999, [44], l. 17-22.

188 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 114-135, cité p. 599.

qui si faignent estre d'amours destroit¹⁸⁹ ». Cet amour de feu de paille convoque une fois encore la métaphore du feu, qu'elle détourne ici aussi, comme dans le cas de la lettre de Sebile de la Tour¹⁹⁰, où le feu n'est plus celui de l'amour, mais de la faute féminine source de cette *fumee* qui lui est si néfaste. La feintise masculine se trouve également au cœur des attaques de Sebile de la Tour :

Encore supposé que ce n'aviengne, disons du cousté des amans – encore que tous fussent loyaulx, secréz et voir disans, ce qu'ilz ne sont mie, ains sont fains et pour les dames decevoir dient ce qu'ilz ne pensent ne voudroient faire –, toutevoies est chose vraye que l'ardeur de celle amour ne dure mie longuement meismement aux plus loyaulx, et c'est chose certaine¹⁹¹.

Une fois encore, la construction est marquante : la critique se dissimule derrière une conditionnelle, en réalité rapidement détournée. La dynamique est d'autant plus claire qu'elle est dédoublée : on retrouve à deux reprises, et de manière très proche, la formule *encore que*, qui, dans les deux cas, établit un véritable constat, quelle que soit sa présentation hypothétique. Il va de soi pour la prudente gouvernante que *ce* adviendra, et surtout que *tous* ne sont pas *loyaulx, secréz et voir disans*. Elle l'exprime avec la plus grande franchise, et dans une formulation qui contraste avec les tournures conditionnelles employées jusqu'alors : *ce qu'ilz ne sont mie*. Elle recourt à nouveau à la transition adversative pour mieux souligner la rupture avec ces fausses impressions qui pourraient être celles des dames occupées par ces amours. L'indicatif présent employé dès lors témoigne également de la rupture et insiste sur la véracité des faits présentés et dénoncés. La tromperie masculine est dépeinte avec une grande simplicité, qui joue de la force stratégique conférée à ces arguments. L'objectif de leurs fausses paroles est clairement introduit aussi : il se résume à la seule volonté de *decevoir*, indubitable en regard des leçons offertes par le *Roman de la Rose*. Ce type d'affirmation martelée sans l'ombre d'un doute se retrouvait également dans *Le Livre de la Cité des Dames* : « et toutesvoies est ce chose certaine que tres souvent et menu ilz deçoivent les femmes par leurs cautelles et faulx

189 Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. J. Cerquiglini, Paris, 1018, 1982, XC, v. 26-28.

190 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 159, cité p. 602.

191 *Ibid.*, I, 27, l. 215-220.

semblans¹⁹² ». Contredisant ici aussi une probable idée reçue, Christine de Pizan, par la voix de Droiture, assène comme certitude la *deception* des hommes, précisée par l'usage des *cautelles* – dont le sens paraît peu sujet à hésitations dans ce cas – et de *faulx semblans*. Au cœur d'une section dénonçant les dérives amoureuses déployées chez Ovide et Jean de Meun, l'expression de *faulx semblans* est explicite. Elle témoigne encore de la portée de cette formule forgée sur le nom du personnage ambigu du *Roman de la Rose* qui nous a longuement occupée. Tel est le cœur des critiques portées par Christine de Pizan en réponse aux misogynies : plus que l'inconstance des femmes ou même la ruse qui leur est associée, ce sont les tromperies masculines qui dépravent l'amour, ce sont les hommes qui trompent plus que les femmes. À la croisée de cette dénonciation et de l'appel à la mesure plutôt qu'à la dissimulation pour les femmes, c'est l'ensemble des stratégies dissimulatrices propres à l'amour courtois qui est porté aux nues. Nulle place ne subsiste pour le secret, détourné au profit d'une stratégie bien plus ferme : la fuite totale des amours de ce type, comme nous le lisons dans le passage précédent du *Livre des Trois Vertus*¹⁹³. Sebile de la Tour recourt une fois encore à une formule conditionnelle qui sous-entend son manque de foi en la matière. Elle met ainsi en exergue les dangers qui subsistent, les amants *fussent-ils loyaulx*. Elle souligne ce faisant l'impossibilité totale des bienfaits de l'amour. Le caractère éphémère de l'amour est mis en lumière, dans une autre formulation explicite et redoublée une fois encore. C'est *chose vraye* et même *certaine* – une qualification qui rythmait également l'affirmation de Droiture – que l'amour ne dure pas. *Celle amour* est d'ailleurs d'emblée présentée négativement, par l'association à l'*ardeur* qui la caractérise. On retrouve l'image du feu, qui convoque toute la force qui peut être celle de ce type d'amour, mais dans une réorientation dépréciative immanquable. Elle permet de mettre en exergue le risque de brûlure de l'amour davantage que sa force. Ainsi, quelle que soit la trempe de l'amant, la chute ne peut être que *certaine*. On peut d'ailleurs y lire un autre détournement des leçons de Faux Semblant, à l'incertitude indépassable. L'introduction, similaire à celle du *Livre de la Cité des Dames*, de ce constat par l'adverbe *toutevois* signe

192 Christine de Pizan, *Le Livre de la Cité des Dames*, op. cit., II, LIII, 219a.

193 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 27, l. 114-135, cité p. 599.

encore le renversement qu'expose Christine de Pizan dans la conception amoureuse. Elle poursuit dans cette dynamique d'opposition à la tradition de la *fin'amor* :

Et oultre, se vous et toutes les autres pouez veoir quelle folie est de mettre son corps et son honneur ou dongier des langues et es mains de telz servans, puisque serviteurs s'appellent, mais la fin du service est communement telle : que, quoy qu'ilz vous ayent promis et juré du tenir secret, ilz ne s'en tairont mie, et en la fin de celle amour souventes fois le blasme et parler des gens aux dames en demeurent, et a tout le moins la craintte et paour en leurs cuers que ceulx a qui se sont fiees le dient et s'en vantent, ou aucun autre qui le fait sache, et ainsi se sont mises de franchise en servage, – et veéz la fin du service de celle amour¹⁹⁴.

Par un nouvel argument, bien introduit, la gouvernante insiste encore sur la *folie* des femmes qui choisissent de livrer leur corps et leur honneur à de *telz servans*. Outre la dépréciation générale de ce type d'amour par son association à la *folie*, elle souligne la réalité du service offert par les amants aux dames. Prenant nettement ses distances avec le *topos* du service d'amour, elle en expose les dérives, dans un écho indubitable aux affirmations de l'Ami¹⁹⁵, et ainsi tout son *dongier* et son issue défavorable. Par trois fois, elle souligne quelle est *la fin*, comme pour mieux attirer l'attention de la dame qu'elle souhaite avertir. Elle dénonce ce faisant la vanité de la promesse de secret, en opposant les serments de le tenir, mis en valeur dans un doublet synonymique qui atteste leur importance, et l'incapacité de *s'en taire*. Ainsi, la rupture est encore consommée dans une formule oppositive d'une grande concision. Ce faisant, le *blasme* et le *parler*, les armes habituelles de la médisance, sont soulignés comme conséquences pour les dames, tout autant que la *craintte* et *paour* qu'ils impliquent, selon un autre doublet significatif. La peur se fonde d'ailleurs dans leurs cœurs même, ce qui souligne ainsi l'erreur des dames qui *se sont fiees*. Plus que la peur, on comprend donc que c'est l'erreur qui se loge dans le cœur de la dame. Le décalage avec la tromperie qui animait le propre cœur de Faux Semblant et de ses acolytes du *Roman de la Rose* atteste la volonté de réorienter la leçon de l'éthique amoureuse¹⁹⁶.

194 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 228-238.

195 Pour rappel, une fois encore : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

196 L'emphase était en effet mise sur le vide du cœur de Faux Semblant, et l'enjeu de la dissimulation centré non pas sur les émotions qu'il cherchait à camoufler, mais sur son

Outre la répétition de *la fin du service* qui en martèle le danger pour les femmes, la gouvernante recourt à une autre formule qui marque la rupture qu'elle souhaite mettre en lumière. Elle résume tout le danger encouru comme relevant d'une transition de la *franchise* en *servage*, la dame devenant elle-même la *servante*, voire, davantage même, l'esclave de l'homme auquel elle a choisi de se fier et qui était supposé, lui, être son *servans* dans la logique de la *fin'amor*. Tout comme l'appel conclusif à la fuite et à l'évitement total de tout amour de cette forme que nous lisions plus haut dans la missive – et d'ailleurs réitéré en conclusion¹⁹⁷ –, la fin de cet exposé sur la métaphore du service d'amour confronte la jeune maîtresse à une réalité difficile à contredire, tant elle est assénée avec vigueur, répétition et clarté. Le retournement de la dame comme suzeraine de l'amant, telle qu'elle est considérée dans la tradition amoureuse, à sa *serve* est frappant. Surtout, il rend compte de la menace que représente la rupture de cette promesse de secret, inhérente aux codes amoureux, mais bien trop fragile. Le reste de la lettre le met en lumière, le désir de « dire et eulx vanter qu'ilz soient améz¹⁹⁸ » est bien trop fort. La condamnation de l'attitude masculine est formelle, mais elle peut encore gagner en force à la lumière du critère de l'intention. Les amants, en songeant davantage au « grant honneur¹⁹⁹ » qu'ils pensent en retirer qu'à celui de leur dame, se parent d'intentions bien moins louables que celles qu'ils prétendent être les leurs. Nous avons pu voir les effets d'une telle réflexion chez Martin le Franc qui construit son portrait du *Champion des Dames* en réponse à la critique de Christine de Pizan. Il clame dès le nom même de son héros les bonnes intentions qui l'animent dans sa volonté de préserver avant tout l'honneur féminin²⁰⁰. Mais ce que Christine de Pizan met surtout en lumière, au travers de cette lettre, tout comme du *Livre de la Cité des Dames*, c'est l'hypocrisie propre aux hommes, et la nature fugace de leur amour. Sa réflexion se fonde de manière indubitable sur *Le Roman de la Rose* qu'elle critique avec emphase au gré du débat qu'elle y dédie. La question des fausses

hypocrisie même. Pour rappel : *ibid.*, v. 10 493 et, par exemple, v. 11 503-11 528, cités dans le chapitre sur Faux Semblant, p. 242 et p. 254.

197 Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, I, 27, l. 268-272.

198 *Ibid.*, I, 27, l. 240.

199 *Ibid.*, I, 27, l. 239-240.

200 Pour rappel, voir l'analyse que nous consacrons à cette œuvre dans le chapitre dédié aux logiques amoureuses du jeu des émotions : p. 409.

promesses fait très probablement écho aux recommandations de l'Ami qui incite l'Amant à promettre et justement à offrir ses services, quelles que soient ses intentions²⁰¹. Les *Cent Ballades d'amant et de dame* portent également la trace du roman de Jean de Meun : les critiques que la dame peut adresser à son amant présentent des ressemblances certaines avec les stratégies hypocrites préconisées par l'Ami. Ainsi, quand la dame accuse les faux amants, elle dénonce les fausses larmes qu'ils exposent : « Ceulx ressemblés qui pleurent a la fois, / mais ne leur tient au cuer pas d'une maille²⁰² ». On ne peut manquer le parallèle avec les conseils, les plus marquants peut-être en terme de tromperie convoquant les manifestations émotionnelles, de l'Ami qui détaille les astuces et ruses possibles pour feindre les larmes, sans que nulle tristesse n'y préexiste²⁰³. La dame blâme plus largement la rupture entre les émotions réelles de son amant, son amour surtout, et les manifestations, surtout orales, qu'il en livre : « Mais qu'il m'amast, ce seroit bien merveilles, / car ne m'en fait semblant, fors par ses dis²⁰⁴ ». Ici, une nuance s'esquisse entre *semblant* et *dis* et révèle ainsi une idée essentielle en ce qui concerne les modalités de l'expression émotionnelle. Le premier objet de contrôle, et de dérive, se situe toujours du côté de la parole, nous l'avons vu au gré de nos réflexions consacrées au mensonge en particulier²⁰⁵. Par ce contraste, Christine de Pizan manifeste sa volonté de renouer avec la tradition qui loue l'adéquation entre intérieur et extérieur qu'est supposée impliquer le *semblant*. Nombreux sont les exemples dans la littérature amoureuse courtoise qui célèbrent, ou du moins reconnaissent, le pouvoir révélateur des émotions par le biais des symptômes qui en sont offerts, parfois malgré la volonté du personnage. C'est le cas encore dans *Le Livre du duc des vrais amants* d'ailleurs. Le récit dans lequel s'inscrit la lettre de Sebile de la Tour présente toutes les limites du secret amoureux. Il ne se contente d'ailleurs pas de témoigner de la force irréprouvable de l'amour

201 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 351-7 352, cité dans le chapitre sur Faux Semblant, p. 311.

202 Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame, op. cit.*, XC, v. 23-24.

203 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 454-7 488, cité p. 314.

204 Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame, op. cit.*, XCVI, v. 3-5.

205 Pour rappel, voir la section consacrée à la définition du mensonge et à la place que peuvent aussi prendre les apparences dans sa dénonciation que nous avons voulues mettre en lumière dans le chapitre dédié à la sphère religieuse des jeux émotionnels : p. 439-447.

qui y porte atteinte, mais il révèle aussi son danger, quand il s'instille entre les amants, plutôt qu'autour d'eux pour les protéger²⁰⁶. Le duc se lamente en effet de ne pas parvenir à dissimuler son amour, selon ce *topos* courant de la puissance de l'amour devenu incontrôlable²⁰⁷ :

« Si que croiez seurement
 Que si sage pas n'estoye
 Que le grief mal que portoye
 Je sceusse tres bien couvrir,
 Tout ne voulsisse je ouvrir
 Mon penser a homme né
 N'a femme. Mais si mené
 Estoye et en si grant rage
 Que mon semblant le courage
 Demoustrait, malgré qu'en eusse²⁰⁸. »

Il expose son souci de *couvrir* son *penser*, mais la *rage* qu'il ressent l'en empêche, et ainsi son *semblant* *demonstre* son *courage*. Le rapprochement opéré entre le *semblant* et le *courage* est révélateur de la proximité entre le cœur et l'apparence qui en est offerte et ainsi de la difficulté de ressentir sans révéler. La force de ses sentiments est explicite, la reprise de l'adverbe intensif *si* en témoigne bien. Christine de Pizan témoigne, par cette description évocatrice, de sa volonté de restaurer le lien entre *homo interior* et *homo exterior*. Elle insistait de la même manière sur le vide du cœur des amants trompeurs des *Cent Ballades* pour mieux insister sur la vanité de leurs larmes²⁰⁹, mais aussi sur l'importance que leurs sentiments, s'ils sont réels, transparaissent sur leur *semblant*²¹⁰. Mais, selon toute la tension que porte l'idéal de *garde* dans l'émotionologie médiévale, l'enjeu reste clair : il s'agit de *couvrir* pour ne pas *ouvrir*. La rime atteste l'importance de cette double dynamique du secret amoureux. Le

206 La leçon fait écho à celle que l'on pouvait lire au sujet du mariage malheureux de Tristan et d'Yseult aux Blanches Mains dans le *Tristan* de Thomas. Pour rappel, voir l'analyse que nous y consacrons dans le chapitre dédié à la *garde* des amants : p. 79-93.

207 Pour rappel, voir les exemples offerts à ce niveau par Guillaume de Machaut ou Eustache Deschamps cités dans le chapitre sur les dynamiques amoureux du jeu des émotions : p. 393-395.

208 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des Vrais Amants*, éd. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, 2013, v. 1 334-1 343.

209 Pour rappel : Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, *op. cit.*, XC, v. 23-24, cité p. 609.

210 Pour rappel : *ibid.*, XCVI, v. 3-5, cité p. 609.

duc va plus loin : il dénonce presque la trahison de son corps, incapable de dissimuler son amour qu'il tente pourtant de taire : « Car dire par nulle voye / mon fait a nul ne voulsisse²¹¹ ». La parole paraît ainsi sous contrôle, puisque *par nulle voye* elle ne révélerait son fait. Néanmoins, de nombreux symptômes physiques dévoilent son état, il les détaille avec emphase, en se dépeignant : « palir, fremir et teindre / et souvent couleur muer²¹² ». Pareille insistance sur les manifestations physiologiques des émotions renoue avec la crainte qui inspire le souci de retenue que nous avons pu explorer en amorce de nos analyses. Christine de Pizan paraît ainsi vouloir gommer les leçons trompeuses du *Roman de la Rose* pour restaurer le pouvoir signifiant des apparences émotionnelles, seuls indices de la vérité du cœur autrement inaccessible. Sa dénonciation de l'œuvre de Jean de Meun s'inscrit ainsi autant dans son souhait de réorienter les enjeux de la manipulation du *semblant* que d'en vanter la dimension expressive inaliénable.

DES EPISTRES SUR LE ROMMANT DE LA ROSE
 AU LIVRE DES TROIS VERTUS OU DU REFUS
 DU FAUX SEMBLANT À LA JUSTE YPOCRISIE

Christine de Pizan restaure ainsi toute l'importance des apparences dans leur rapport de transparence avec la réalité émotionnelle qu'elles viennent refléter. Sources de la révélation tant crainte des émotions, elles concentrent les appels à la *contenance*, selon une tradition bien ancrée en la matière que Christine de Pizan remobilise au gré de son *Livre des Trois Vertus*. Les listes exposées des objets de mesure – jeux, rire, parler, regard, joie²¹³ – témoignent de la diversité et donc de l'intensité du principe de *garde*. Le traitement que Christine de Pizan réserve aux apparences émotionnelles s'intègre dans le combat qu'elle mène pour l'honneur des femmes. La réflexion que nous voulions y consacrer se voulait le

211 Christine de Pizan, *Le Livre du Duc des Vrais Amants*, *op. cit.*, v. 1 366-1 367.

212 *Ibid.*, v. 1 352-1 353.

213 Comme elle les détaille dans la section consacrée aux femmes bourgeoises par exemple. Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, *op. cit.*, III, 2, l. 50-53, cité p. 589.

reflet des logiques de cette « grammaire du paraître » qu'elle fonde au nom d'une morale de l'intention réinvestie pour la cause féminine. *Le Livre des Trois Vertus* est souvent considéré comme l'aboutissement de la lutte menée en faveur des femmes contre les critiques misogynes depuis *Les Epistres sur le Rommant de la Rose*. Ce constat nous paraît confirmé à la lecture que nous en avons proposée, centrée sur le jeu des émotions qui y est instillé à cette fin. Christine de Pizan renoue pour cela avec toute l'ambivalence du rapport de transparence autant craint qu'indispensable entre *homo interior* et *homo exterior*. En parfait accord avec les codes émotionnels fondés sur la *garde*, elle fait preuve d'une véritable obsession pour les apparences, conçues à la fois comme le reflet incontrôlable des émotions et comme la seule voie d'accès possible à leur réalité. Mais elle fait également preuve d'une obsession toute particulière à ce sujet, révélatrice du rôle accordé à une véritable politique de la visibilité qu'elle instaure dans ses œuvres. Elle la place au cœur des stratégies de défense féminine et érige ainsi les apparences en véritables armes de protection. La nature des *feeling rules* qu'elle décline dans le traité des Trois Vertus, mais aussi dans l'ensemble de ses œuvres, se comprend à la lumière de la perspective politique qui dicte cette politique de la visibilité. Là réside peut-être toute l'originalité de sa posture, *a fortiori* parce qu'elle vise l'intégration des femmes sur la scène sociale. Les nuances présentées dans le jeu des émotions, avec toutes les ambiguïtés qu'elles recèlent en regard de la réaction de Christine de Pizan à l'encontre de Jean de Meun, s'éclairent à l'aune de cet objectif de démonstration du pouvoir féminin dans une portée politique dont elles étaient jusqu'alors exclues. Ce pouvoir que Christine de Pizan reconnaît aux femmes inclut peut-être avant tout celui du gouvernement de soi et des émotions, à rebours des critiques misogynes portées à leur encontre. Selon le modèle des miroirs aux princes qui fondent le bon gouvernement sur celui qu'ils présentent d'eux-mêmes, Christine de Pizan dédie une bonne part de son traité de savoir-vivre à la maîtrise émotionnelle nécessaire à asseoir le droit d'intervention des femmes dans la sphère publique. De manière intéressante, les Trois Vertus revêtent pour cela l'ensemble des relations des dames d'une composante publique. Les enjeux de maîtrise voire de manipulation du semblant émotionnel y gagnent ainsi en importance. En accord avec les manuels de comportement masculins comme féminins, Christine de Pizan vante

le pouvoir de la *bonne chiere*. Mais elle recommande bien davantage que de faire bonne figure, selon cette tension irrésolue entre les impératifs de transparence et de contrôle des apparences livrées des émotions. Elle prône d'ailleurs la manipulation d'émotions éminemment délicates, telles que nous avons pu le révéler dans ce carré sémiotique que nous avons mis à jour. Sans grandes nuances avec les exemples évoqués des rois Marc ou Arthur²¹⁴, Christine de Pizan conseille de dissimuler la colère, et même la haine – ce qui s'avère déjà plus problématique, on l'a vu avec l'Ami²¹⁵ –, sous un dehors bienveillant ou joyeux. Mais elle incite même à simuler l'amour ou la charité, sans aucune considération pour la réalité émotionnelle sur laquelle ces apparences se fonderaient. Certes, ces conseils sont inscrits dans les meilleures des intentions. Mais ils ne posent pas moins question. La manipulation de la charité, vertu centrale dans l'idéologie chrétienne, offre un aboutissement haut en couleurs de la réflexion développée autour des *semblants* émotionnels. De manière révélatrice, c'est à cette occasion que la justification est la plus explicite : sa qualification comme *juste ypocrisie* laisse peu de doutes sur la nature du jeu. Elle s'impose par la propre honnêteté de Faux Semblant qui ne permet plus de laisser sous silence la fausseté de telles attitudes. Les idéaux d'harmonie et surtout d'exemplarité sociale prévalent ainsi sur les idéaux moraux de vérité.

	Positive	Négative
Dissimulation	Dissimulation d'émotions jugées malséantes	Dissimulation de l'absence d'émotion (par la simulation d'émotions jugées bienséantes)
Simulation	Simulation d'émotions jugées bienséantes	Simulation d'émotions jugées malséantes, à vocation rusée
	Simulation d'émotions jugées bienséantes, mais sans fondement émotionnel évident	
	<i>Juste Ypocrisie</i>	

Pareille reconfiguration s'éclaire par les réflexions développées alors autour du mensonge et de ses critères de légitimation en regard de

214 Pour rappel, par exemple : *Le Roman de Tristan en Prose*, éd. R. Curtis, t. 2, Leiden, Brill, 1976, p. 135, cité p. 89.

215 Pour rappel : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 335-7 356, cité p. 311.

l'intention poursuivie ou de ses ressorts sur la sphère sociale. Mais elle n'en constitue pas moins un cas limite, notamment par la proximité qu'elle conserve avec le modèle de Faux Semblant, qui n'hésite pas, lui aussi, à détourner des émotions aussi pures que celle de la dévotion au nom des objectifs qu'il assure et qui relèvent alors aussi de son profit. Surtout, ce nouveau schéma proposé par Christine de Pizan détone face au modèle biblique de l'humilité, vantée en particulier dans la pratique de l'aumône d'ailleurs. Le contraste est aussi saisissant avec le tableau dressé par Guillaume de Diguleville des jeux émotionnels acceptables ou non²¹⁶. L'enjeu, et même le trésor, résidait alors dans la réalité du cœur, sans grand souci pour les apparences qui en étaient données. Ici au contraire, Christine de Pizan accorde peu d'importance à l'intériorité elle-même pour se concentrer sur la façade offerte, de manière cruciale, sur la scène sociale. Elle l'investit dans ce sens à tous les niveaux des relations de la dame, de l'intimité de son affection pour son époux, ou du moins de celle qu'elle lui manifeste, ou de sa dévotion mobilisée dans sa pratique de l'aumône, à la confiance dont elle revêt, en apparence, ses ennemis, dans une portée sociale croissante bien mise en exergue au fil des enseignements de Prudence Mondaine. Ils témoignent ainsi de la place essentielle qu'occupent les femmes dans l'espace public, aux frontières pour cela gommées avec l'espace privé. Cette emphase mise sur la publicité de toutes les relations de la dame permet de témoigner de sa capacité de contrôle et même d'exploitation de ses émotions, même dans les aspects les plus investis de sa vie privée. Le pouvoir rationnel de retenue qui lui est reconnu fonde celui de son agentivité dans l'univers social, selon le modèle des manuels de gouvernement. La dame est ainsi faite sujet politique, et l'ensemble de ses relations s'intègrent alors dans l'objectif de cohésion générale que peut assurer la dame par sa bonne maîtrise d'elle-même. Le débordement de l'univers social dans la sphère intime atteste une déstabilisation complète du système entre intérieur et extérieur. Elle témoigne de l'ambiguïté du rapport entre *homo interior* et *homo exterior*, que Christine de Pizan paraît réhabiliter, après la rupture éclatante qu'en opérait Faux Semblant, avant tout pour mettre l'accent sur l'*homo exterior*. Dans l'attention qu'elle lui porte, elle en finit par délaïsser tout à fait la vérité de l'*homo interior*. Et ainsi, en dépit de son

216 Pour rappel : Guillaume de Diguleville, *op. cit.*, v. 3 245-3 260, rappelé déjà p. 564.

opposition formelle à la morale de Jean de Meun, Christine de Pizan en vient elle aussi à illustrer toute la puissance des apparences.

Mais si tous deux mettent en scène un monde dans lequel les apparences font loi, leur rapport à celles-ci varie en réalité considérablement. Avec la distance ironique qui est la sienne, Jean de Meun appelait en vérité à dépasser les apparences, les leçons de Faux Semblant en constituaient un exemple remarquable²¹⁷. Incapable de concevoir ce sens de lecture second du *Roman de la Rose*, Christine de Pizan condamne les dérives mises en scène par Jean de Meun au chapitre des manipulations du *semblant* surtout parce qu'elles se trouvent à la source de la duperie des dames. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, dans leur critique du message que les personnages tels que Faux Semblant délivrent, ce que Jean Gerson et Christine de Pizan refusent de percevoir, ce sont les objectifs et circonstances de leurs discours. Or, ce sont justement les intentions qui permettent à Christine de Pizan de justifier sa *juste ypo-crisie*. La critique devient d'autant plus ambiguë quand on considère le traitement qu'elle réserve aux apparences. Si Jean de Meun vise le dépassement des apparences, par le biais d'un tableau corrompu haut en couleurs à leur endroit, Christine de Pizan en souligne au contraire l'importance profonde dans cet idéal d'harmonie qu'elle voit entre intérieur et extérieur. Nous pourrions revenir à ce sujet aux analyses de Lionel J. Friedman qui cherchaient à penser le rapport entre *homo interior* et *homo exterior*²¹⁸ et tentaient d'en dégager les ressorts dans l'œuvre de Christine de Pizan. Au contraire de Jean de Meun qui exacerbait et jouait de la rupture entre ces deux instances, Christine de Pizan en refuse la scission puisque, sur la scène publique, l'*homo exterior* constitue la seule voie d'accès à l'*homo interior* et peut donc être interprété et valorisé comme tel. Ainsi, c'est la réalité sociale, à laquelle *Le Livre des Trois Vertus* accorde une telle importance, qui porte le renversement que l'on peut lire entre Jean de Meun et Christine de Pizan. En réalité, leurs lectures respectives se rapprochent aussi : tous deux ont bien conscience du pouvoir signifiant de l'*homo exterior* et choisissent d'en tirer parti. La frontière entre signifiant et signifié que ses opposants dans la querelle lui reprochent de ne pas saisir, Christine de Pizan la comprend donc

217 Pour rappel, voir nos conclusions de l'analyse consacrée au message instillé par le faux moine *ribaues* d'Amour dans le chapitre consacré à Faux Semblant.

218 Pour rappel : L. J. Friedman, *op. cit.*, cité p. 522.

parfaitement. Elle la cultive même jusqu'à en faire le cœur des stratégies qu'elle préconise. La mise à distance qu'elle introduit avec l'appellation d'hypocrisie en constitue un excellent exemple²¹⁹. En la qualifiant comme telle, elle fait preuve de la même honnêteté paradoxale qui était celle de Faux Semblant. Surtout, la défense qu'elle en livre se rapproche de la sienne, fondée sur la démonstration de l'utilité incontournable d'une telle pratique. Loin de dénoncer les apparences comme fausses, elle les exploite donc pour leur pouvoir de signification qu'elle maintient dans sa valorisation du rapport entre intérieur et extérieur. Elle aiguisé encore les instances de contrôle à leur endroit jusqu'à les intégrer, non comme obstacles, mais comme armes pour les dames qu'elle entend défendre. Christine de Pizan manie toutes les règles induites dans l'univers social animé d'un idéal de bienséance plus ferme encore à l'encontre des femmes. La surveillance dont elles, et leurs émotions, font l'objet est mise en exergue pour justifier l'importance accordée à leurs apparences. L'auteure paraît dans ce sens délaissier les émotions en elles-mêmes, peu convoquées au gré du *Livre des Trois Vertus*, et seulement envisagées pour leur manifestation. Plus encore que dans toute la littérature qui précède – dont nous avons souligné la préférence donnée aux manifestations psychosomatiques des émotions plutôt qu'à leur description psychique –, Christine de Pizan se concentre sur les apparences offertes des émotions. Elle finit ainsi par leur reconnaître une forme de performativité. Les émotions sont productives par le biais de leur manifestation physique, et il convient que le sens ainsi produit soit valorisable, quelle que soit la manipulation dont elles ont fait l'objet pour ce faire. On pourrait rapprocher cette considération de la notion de production de Paul Zumthor²²⁰, et surtout de la lecture qu'en fait Éric Méchoulan dans son analyse de la valeur du geste qui fait signe davantage qu'il ne montre dans le réseau normatif de bienséance qui dicte l'univers social²²¹. Bien avant le développement des *pretense theories*, Christine de Pizan saisit toute la difficulté d'accéder aux émotions d'autrui, si ce n'est par le biais

219 Pour rappel : Christine de Pizan, *Le Livre des Trois Vertus*, op. cit., I, 17, l. 50-53, cité p. 563.

220 P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 196.

221 É. Méchoulan, « *Un geste très simple et très irréparable* : Gestes et dispositifs dans *Le Doulos* de Jean-Pierre Melville », dans *Les Gestes de l'Art. Quatrième rencontre internationale Paul-Zumthor*, Genève, 27-29 novembre 2014, dir. G. Bolens, C. Carnaille, Y. Foehr-Janssens, L. Jenny et J.-Y. Tilliette, Paris, Garnier, 2020, p. 249-264.

de leur manifestation. Mais soucieuse de tourner cette difficulté à son avantage, et surtout à celui de toute *l'université des femmes*, elle choisit de tirer parti de cette lecture des émotions toujours conditionnée par leur expression. Ce faisant, les émotions jouent en réalité un rôle prépondérant, puisqu'elles rythment les relations sociales, envisagées dans toute leur diversité et dans tous leurs détails par Prudence Mondaine. Le contrôle des apparences requis se fonde en effet sur des émotions, essentielles, telles que celle de l'amour dû à l'époux, de la joie de le côtoyer lui ou ses parents, de la haine ou justement de l'absence de haine à manifester aux ennemis et aux médisants, de la confiance à leur prouver, et de la dévotion qu'il faut afficher plus que ressentir. Pour Christine de Pizan, les émotions importent donc davantage comme indices sur cette scène sociale qu'elle s'efforce de dépeindre dans toute sa complexité que comme réalités éprouvées. Elle a conscience de la portée signifiante des apparences, et plus encore de celles livrées des émotions. Dans ce sens, elle n'hésite pas à les manipuler jusqu'à les dissocier de leur véritable nature, les nombreuses formules qui minimisent la véritable *pensee* l'illustrent bien. Christine de Pizan favorise donc l'exigence de contrôle sur celle de sincérité qui imprègnent toutes deux l'expression émotionnelle, dans une tension que nous avons pu révéler dès l'introduction de nos réflexions. Le règne des apparences qu'elle met à jour dans son traité a la particularité de s'opposer à la valorisation de la sincérité qui anime les opposants de Jean de Meun et de son personnage de Faux Semblant. Au contraire de Guillaume de Diguleville ou, encore après elle, de Martin le Franc, l'auteure ne restaure pas l'absolu de sincérité qui doit côtoyer l'impératif de contrôle émotionnel. Quoique, car, si elle reconnaît l'hypocrisie à laquelle il peut mener, elle en défend la justesse. La transition du *faux* semblant à la *juste* hypocrisie est notable bien sûr. Le retournement est d'autant plus marquant que sa critique du *Roman de la Rose* porte dans une grande mesure sur les *faux semblants* des faux amants. Mais toute l'ambiguïté de la position de Christine de Pizan face à l'œuvre de Jean de Meun peut également se concevoir à l'aune de l'objet de ses propres justifications. Il est presque ironique de constater que sa défense de la *juste ypcrisie* concerne la manipulation qu'elle recommande de la dévotion et de la charité, là où elle faisait l'objet d'une critique assez indubitable dans le discours tendancieux de Faux Semblant. Christine de Pizan fait ainsi preuve d'un jeu de décalages

intéressant, omniprésent dans son *Livre des Trois Vertus*. Sa compréhension de l'adéquation entre *homo interior* et *homo exterior* peut se lire à cette lumière. Mais sa compréhension de l'hypocrisie se veut plus intéressante encore dans cette dynamique. En effet, si elle se fait, pour légitimer sa forme de *juste ypocrisie*, l'écho de réorientations de sa définition en regard de sa moralité inhérente et surtout du contexte social et des idéaux de bienséance qui viennent y primer, elle n'hésite pas à rompre avec la tradition biblique et augustinienne au passage. Pourtant soucieuse de souligner les racines bibliques de ses conseils, elle s'oppose à l'idéal de discrétion de l'aumône prêché dans l'évangile selon Matthieu ou à l'autorité persistante de saint Augustin dans l'appréhension du mensonge pour justifier sa pratique sociale de l'aumône. Mais le décalage est également, voire d'autant plus, intéressant quand il touche au rapport entretenu au *Roman de la Rose*. Décrite tout au long des *Epistres*, mais aussi du reste de ses œuvres, la tromperie que Jean de Meun met en scène par le biais de Faux Semblant paraît finalement inspirer la défense que l'auteure propose d'une forme d'hypocrisie nécessaire. La nuance tient aux objectifs poursuivis, qu'elle construit dans une opposition flagrante à celles dépeintes comme nuisibles et égoïstes du personnage de Faux Semblant. Le jeu opéré face au modèle qu'il incarne des apparences fausses est immanquable. Il s'intègre dans une perspective double à la fois d'opposition et de reprise. La légitimation de la *juste ypocrisie* répond aux objets de la critique portée à l'encontre de Faux Semblant et de sa prétendue utilité que Christine de Pizan refuse de reconnaître, eu égard à l'atteinte qu'elle implique pour l'honneur féminin. Néanmoins, la tendance reste ambivalente. Du profit de l'Amant auquel veillait Faux Semblant en l'aidant à vaincre Malebouche ou en lui recommandant l'habit du pèlerin pour approcher la Rose, on en passe à celui de la dame. Certes, celui-ci se conçoit en regard de l'importance sociale du développement de son honneur. La « grammaire du paraître » se comprend dans une mise en exergue essentielle des risques de désordre social qu'elle vise à échapper²²², selon cette dynamique d'esquive que revêt si souvent l'enseignement de Prudence Mondaine. La dynamique de reprise dans laquelle s'inscrit Christine de Pizan face au personnage de Jean

222 Telle est la thèse éloquente défendue par Claire Le Brun-Gouanvic, comme nous l'avons déjà citée. Pour rappel : C. Le Brun-Gouanvic, *op. cit.*, p. 35, cité p. 548.

de Meun n'est pas moins paradoxale. Elle permet surtout, par les comparaisons qu'elle induit, d'éclairer la portée sans doute trompeuse des recommandations de Prudence Mondaine. On peut lire dans ce sens l'emphase mise sur la nécessité de dissimuler la tromperie, répétée à l'envi par l'Ami²²³. Ainsi, la critique des *faux semblants* et la construction de la *juste ypocrisie* paraissent constituer les deux pans d'une même médaille, que Christine de Pizan décide de retourner à son avantage, et à celui des femmes. Mais la réaction tout en ambiguïté de Christine de Pizan à l'égard de Jean de Meun permet également d'éclairer les ressorts du retournement opéré. Dans sa critique de l'idéologie misogyne qu'elle pose au cœur de sa condamnation du *Roman de la Rose*, elle cherche à dénoncer les stéréotypes qui pèsent sur les femmes et les dangers auxquels elles sont exposées. Elle veille à les défendre contre les abus tels que celui que subit la pauvre Rose déflorée sans scrupule à cause des attitudes trompeuses de l'Amant. On peut lire dans ce sens son obsession pour les apparences. Elle appelle pour cela à leur maîtrise absolue de la part des femmes, premières victimes de la menace qu'elles représentent, mais aussi aux dérives qu'une telle maîtrise peut impliquer pour mieux contrer cette menace. Christine de Pizan se permet de renouer avec la tension inhérente du principe de *garde* en le réorientant hors de la sphère amoureuse, dont les dérives ont été mises en lumière avec éclat par Jean de Meun et dénoncées sous cette forme dans les *Epistres*. En vérité, l'importance qu'elle confère au contrôle des apparences prend sans doute racine dans les risques mêmes qu'induisent les relations amoureuses. Le long développement qui y est consacré dans la lettre reprise de Sebile de la Tour, à un endroit aussi stratégique que la conclusion du premier et plus ample livre de son traité, en est révélateur. Nous avons dans ce sens construit notre analyse, des enjeux des *Epistres sur le Rommant de la Rose* aux jeux émotionnels propres à la communauté des amants que Christine de Pizan met en scène dans ses *Ballades* ou dans le *Livre du Duc des vrais amants* qu'elle reprend en partie dans son traité de savoir-vivre féminin. Les ressorts du jeu des émotions dans l'univers amoureux occupent une place particulière dans son œuvre. Elle se comprend en regard de son désaccord avec la tradition amoureuse misogyne telle

223 Pour rappel, encore une fois : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *op. cit.*, v. 7 418-7 422, cité p. 312.

qu'elle la dénonce chez Jean de Meun, mais surtout des décalages que l'on peut trouver dans les conseils dispensés dans son manuel de comportement. Le ton se veut bien plus ferme quand ils touchent aux problèmes que posent, plus que ses relations sociales, les relations amoureuses de la dame. Il permet de révéler, certes toute la difficulté, mais surtout la capacité de maîtrise émotionnelle des femmes. Christine de Pizan éclaire ainsi la dissymétrie des positions des hommes et des femmes dans la tradition amoureuse courtoise. Si les femmes se voyaient moins souvent appelées à la retenue que les hommes dans les arts d'aimer produits sur le modèle ovidien, nous l'avons constaté²²⁴, elles font preuve d'efforts et de talents exemplaires à ce niveau. L'école de maîtrise de soi féminine mise en lumière par Christine de Pizan avait en réalité bien des disciples avant elle. Les exemples de la reine Guenièvre ou de la dame de Fayel témoignent de cette tendance déjà attestée à la retenue de la part des femmes et même des amantes²²⁵. De manière intéressante, Christine de Pizan vient donc jouer les effets de loupe, à l'instar de Jean de Meun qui mettait en exergue les jeux émotionnels requis dans la sphère amoureuse, sans aucune véritable innovation. La démarche s'inverse cependant ici, elle sert à insister sur le principe de *garde* comme meilleure des solutions contre la médisance, ainsi extrapolée hors de la seule problématique amoureuse. Le renversement se fonde bien sûr avant tout dans l'optique de cohésion sociale et de recherche du bien commun auxquels les femmes sont démontrées savoir aussi bien veiller. C'est par le biais de ce gouvernement de soi voulu bienséant jusqu'à l'hypocrisie, si elle s'avère nécessaire, que peut se fonder le gouvernement féminin forgé dans la Cité des Dames. La nuance entre le *faux semblant* et la *juste hypocrisie* de Christine de Pizan se comprend ainsi dans la volonté de défendre la cause féminine et dans la morale de l'intention qu'elle pose au cœur de son manuel de comportement. En accord avec toute une tradition théorique développée autant autour du mensonge que des émotions elles-mêmes, l'intention se fait critère essentiel de l'évaluation du jeu des émotions. Prudence Mondaine concentre cet effort de

224 Pour rappel, voir la remarque que nous faisons à ce sujet pour relativiser les nuances de genre dans l'émotionologie amoureuse : p. 172.

225 Pour rappel, voir nos conclusions au sujet des répartitions des jeux émotionnels du côté masculin et du côté féminin proposées dans le chapitre consacré à l'univers amoureux : p. 427-429.

justification, dans ses raisonnements comme dans son nom même. La dynamique politique du *Livre des Trois Vertus* anime sa définition de la bonne intention. La visée du bien commun permet l'élaboration d'une nouvelle éthique du *semblant* de l'émotion, dans une portée universalisante qui lui confère plus de force encore. Cette leçon que Christine de Pizan livre dans son traité de savoir-vivre se veut commune à l'ensemble de la communauté des femmes, selon les objectifs posés par les Trois Vertus dès la *Cité des Dames*. Elle opère ainsi un transfert de l'éthique aristocratique adaptée et élargie à l'intention des femmes, et même de toutes les femmes. L'importance conférée aux apparences émotionnelles est dans ce cadre on ne peut plus explicite au vu de la place fondamentale qu'elles prennent dans l'œuvre christinienne.

Ainsi, si Faux Semblant n'apparaît jamais dans les critiques, pourtant amples et développées, de Christine de Pizan, il incarne les pratiques trompeuses qu'elle dénonce pour le tableau qui en est dressé comme indispensable à la conquête amoureuse. La condamnation qu'elle porte des faux amants et la valorisation qu'elle présente des signes émotionnels garants de l'amour trouvent cependant un contrepoint important dans la veine politique féminine qu'elle dépeint dans le *Livre des Trois Vertus*. Au culte des apparences fait place la nécessité de les contrôler voire de les manipuler au nom de l'harmonie et de la cohésion sociale et, surtout, de la bonne renommée de la dame. Cet objectif même paraît répondre à la menace des misogynes et amants trompeurs. À la lumière des critiques qu'elle livre de l'œuvre de Jean de Meun et des ruses des amants, Christine de Pizan fonde de nouveaux critères d'appréciation. Et ainsi, de la dénonciation du *faux semblant* des *folz amants*, elle passe à la valorisation d'une *juste ypocrisie* de la *sage dame*. Jouant avec la tradition émotionologique, elle la justifie en regard de l'intention poursuivie et surtout de la défense des femmes qu'elle vient y intégrer. La prise en charge des paramètres politiques de la vie féminine éclaire cette transition. Elle dépasse ainsi les ressorts et les dangers propres à la sphère amoureuse, déborde pour cela de l'intimité conjugale et envisage même dans sa composante publique les tenants de la pratique dévotionnelle. Dépasant les logiques amoureuses et religieuses, Christine de Pizan met à jour un nouveau régime du jeu des émotions. Elle y réaffirme toute l'importance du *semblant*, autant dans son pouvoir signifiant que dans les manipulations possibles à son endroit. Elle en martèle la

nécessité avec une modernité éclatante, déclinée autant dans sa défense de la cause féminine que des impératifs politiques qui viennent dicter de tels recours aux jeux des émotions.

CONCLUSION

Du *bel*, du *faux* ou du *juste* :
regards croisés sur le jeu des émotions

DE L'ÉMOTION À SON JEU

Au fil de ces chapitres, nous avons cherché à envisager toutes les polarités des manipulations émotionnelles. Le parcours en a certes été sinueux, mais il voulait avant tout refléter la subtilité du jeu des émotions par l'entremêlement des dynamiques qui l'animent. Nous avons, de la sorte, voulu révéler tous les enjeux auxquels les émotions peuvent répondre dans leur inscription littéraire. Nous avons pu nous confronter à toute une série de paramètres déjà bien attestés dans la prise en compte de l'instance affective au Moyen Âge, comme sa dimension corporelle et sa portée publique, ainsi que la morale qui l'entoure, sa dynamique évaluative essentielle et les exigences dont elle se pare dans l'idéologie médiévale. Notre analyse s'inscrit dans ce sens dans la mouvance des études développées autour de l'objet émotionnel. Considérer les jeux dont il peut faire l'objet offre de mieux saisir encore tout le réseau de réflexions qu'il mobilise. Ceux-ci permettent de repenser la nature spontanée des expressions corporelles, souvent conçues comme le reflet immédiat de la réalité émotionnelle et pourtant souvent premier objet du jeu des émotions. La tension entre exigences de contrôle et de sincérité dans la morale émotionnelle s'y mesure aussi. Les jeux émotionnels éclairent toute l'ambiguïté du rapport entre *homo interior* et *homo exterior* qui sous-tend les enjeux de maîtrise et d'authenticité de la manifestation des émotions à la frontière de ces deux instances. Notre analyse affrontait ainsi plusieurs problématiques centrales pour la compréhension et l'évaluation des émotions, dans toute l'ambivalence des prescriptions qui pèsent sur elles et du rapport à la vérité comme à la morale qu'elles impliquent.

Nous avons pu constater toutes les difficultés qu'elles posent dans ce contexte et toute la diversité des solutions qui émergent pour y faire face, en fonction des perspectives adoptées. Nous avons surtout pu noter la portée littéraire du jeu des émotions, intégré dans la trame narrative pour en révéler des enjeux cruciaux. Nos réflexions nous semblent ainsi dénoter un investissement certain des émotions dans le récit, mais aussi dans les ambitions auctoriales qui l'animent. La diversité du corpus que nous avons considéré nous paraît renforcer ce constat, valable dans de nombreuses œuvres, selon des logiques variables en ce qui concerne la représentation et la manipulation des émotions, à l'aune de facteurs tant culturels que narratifs. Nous espérons de la sorte contribuer à démontrer le caractère fécond d'une analyse littéraire dans le champ d'étude vaste et prolifique des émotions médiévales.

DE LA RUSE À LA GARDE, DE LA GARDE À LA RUSE : LOGIQUES DU JEU DES ÉMOTIONS

Le parcours que nous avons mené visait à répondre à cet objectif de valorisation d'un champ d'étude en pleine expansion, révélateur de points de tension d'un grand intérêt dans une optique littéraire. Nous l'avons donc déterminé en regard du souhait qui nous animait de penser les polarités qui entourent les manipulations émotionnelles dans la dialectique entre respect des codes et ruse. Nous avons tenu à mettre en évidence toute la diversité des dynamiques émotionnelles et à mesurer au mieux le rapport complexe et ambigu des émotions au vrai, comme à la codification dont elles font l'objet.

La confrontation à la problématique de la ruse associée aux jeux des émotions nous a permis, outre d'envisager toute l'influence des conditions génériques et narratives des œuvres considérées, de déconstruire les idées reçues en ce qui concerne la fausseté et les viles intentions à la source des manipulations d'émotions. En abordant un corpus réputé pour la propension rusée de ses héros, nous avons pu redessiner les contours des jeux des émotions dans leur rapport à l'hypocrisie. Là où la ruse de Renart, des personnages des fabliaux ou du couple de Tristan et Yseut

peut prendre des allures proverbiales, elle ne se vérifie en rien ou presque dans leur attitude émotionnelle. Au contraire, leurs réactions affectives sont marquées par une intensité significative de la vérité de leurs émotions. Cette intensité se manifeste avant tout sur le corps et le visage des personnages. On touche ainsi à toute l'importance des apparences et aux enjeux du rapport, problématique et débattu, entre corps et âme. Nous avons également pu nuancer les dynamiques propres à chaque forme du jeu des émotions. La répartition entre dissimulation et simulation doit en effet être repensée à la lumière du rapport que l'une et l'autre entretiennent avec la ruse. Dans ce corpus supposé révélateur, la simulation relève bien plus souvent du renforcement de la dissimulation et d'un souci de conformité aux règles émotionnelles que de la volonté de tromper. Pareilles connotations témoignent de critères essentiels dans la considération du jeu des émotions, comme celui de l'intention qui l'anime. Mais elles éclairent surtout la ligne directrice essentielle des manipulations émotionnelles, non pas dans leur composante rusée, mais normée. À l'issue de cette réflexion centrée sur les ruses attendues de la part de véritables stéréotypes en la matière, force est de constater que, non contents de répondre avant tout à une sincérité irrépressible dans la manifestation de leurs émotions, les héros de ces récits jouent avant tout de leurs émotions dans le respect de codes attendus. Ils révèlent toute une série de lignes d'influence, dans toute leur diversité selon la situation, l'âge, le genre ou le statut qui est le leur. Ils témoignent ainsi aussi de la portée éducative dont les jeux des émotions se parent. Ils imposent donc de considérer les logiques des *feeling rules* qui, bien davantage que des enjeux de ruse, paraissent éclairer les manipulations émotionnelles. Cette première réflexion, construite comme un préambule à la suite de nos analyses, a comporté de grands intérêts dans l'appropriation de notre problématique de recherche. Elle a surtout enrichi notre approche méthodologique. Nous avons pu y éprouver nos décisions de construire nos analyses sur une base lexicale. Celle-ci s'est avérée porteuse pour distinguer des formules pertinentes à notre analyse. Nous avons aussi pu y déceler des schémas révélateurs dans l'étude des manipulations dont les émotions peuvent faire l'objet. Surtout, nous avons pu découvrir toute la richesse de la mise en scène qui en est faite dans la narration. L'enquête lexicale, avec toutes les limites qu'elle implique face à l'ampleur et à la subtilité du vocabulaire émotionnel, témoigne avant tout d'un

souci de nuances et de justifications, de lignes de tension d'une grande finesse dans la mise en place des codes auxquels les émotions viennent répondre. Les qualifications employées et les objectifs qui en sont donnés attestent une prise en charge explicite des émotions dans la narration, bien loin des détails narratifs auxquels on avait pu les cantonner. Ainsi, ce préambule annonçait de manière évidente le parcours à suivre autant que la subtilité des jeux qu'il vise à appréhender.

Il appelait surtout à l'exploration des prescriptions qui pèsent sur les émotions. Bien davantage que l'esprit de ruse que nous avons pensé observer, les *feeling rules* paraissent dicter les jeux portés sur les émotions. Leur intégration dans ces efforts de codification témoigne d'emblée de la force et de l'importance de l'émotion. Nous avons cherché à cerner l'ensemble des dynamiques de l'émotionologie médiévale pour en révéler toutes les nuances. Nous y avons vite constaté la place centrale occupée par l'impératif de tempérance dans le processus de codification de l'émotion. Il se décline dans toutes les sphères que nous avons pu détecter de l'émotionologie. De son inspiration monastique, prêchant le contrôle indispensable au *reposit* et à l'élévation vers Dieu, il imprègne aussi l'univers social et apparaît également dans la veine amoureuse. Il se construit dans un rapport obsédant à la publicité qui anime la société médiévale. Le principe de *garde* qui émerge au cœur de l'émotionologie médiévale connaît ainsi une orientation essentielle sur la *contenance* qu'il implique. Il éclaire l'importance conférée à la composante corporelle et apparente des émotions, aussi incontournable que crainte dans le système de représentation médiéval. C'est face à ce constat que s'est imposée la ligne directrice de cette étude, fondée sur les semblants émotionnels qui induisent autant l'évaluation des émotions que le jeu qui en découle. Nous avons ainsi souhaité circonscrire le rapport aux émotions dans le cadre de celui entre intérieur et extérieur, débattu tout au long du Moyen Âge dans les réflexions menées sur le lien entre corps et âme. Nous avons de la sorte voulu contribuer à repenser, par ce nouvel éclairage sur les dynamiques de considération et de jeu des émotions, l'opposition qu'elles induisent entre vrai et faux comme entre bien et mal. L'exigence de *garde*, qui conditionne la valorisation de l'émotion, se confronte en effet à celle de sincérité qui empreint également l'expression émotionnelle. Elle côtoie toujours les appels au contrôle et à la discrétion des émotions, qu'elles relèvent de la dévotion, de l'amour ou des émotions bienséantes

à manifester sur la scène sociale. L'importance conférée aux paramètres visibles des émotions rend compte en effet d'un enjeu avant tout de convenance dans la manifestation des émotions. Il contribue à nuancer cette tension entre contrôle et sincérité, mais aussi la nature des jeux mis sur pied pour l'assurer. Le souci d'exemplarité tant des religieux que des souverains, mais aussi la crainte que suscite chez les amants la révélation de leur amour donnent lieu à un code émotionnel favorisant la visibilité d'émotions jugées bienséantes. Sous l'étiquette de *bel semblant*, ces émotions servent à en recouvrir d'autres plus inappropriées dans la sphère religieuse comme sociale ou à dissimuler l'amour à préserver de la menace de ses observateurs. À la liste des émotions préférées tues et discrètes se sont ajoutées, dans cette première analyse, celles de la colère ou de la haine surtout, mais aussi les joies plus inconvenantes, elles-mêmes révélatrices d'un manque d'amour ou de dévotion, mais surtout de mauvaises intentions. On a ainsi observé la prégnance, dans cette optique de contrôle, d'un double jeu qui favorise une dissimulation qui opère par la simulation de ces émotions bienséantes. La simulation peut donc avant tout servir les efforts de contrôle, mais elle ouvre aussi, dans la conscience qu'elle manifeste de la possibilité de manipuler les apparences livrées des émotions, au jeu à proprement parler, si ce n'est à la ruse, les exemples de Renart ou d'amants plus audacieux en sont révélateurs. Elle témoigne en tous cas d'un souci de publicité tout aussi essentiel que celui de la retenue des émotions. On touche ici à l'enjeu, crucial dans l'idéologie médiévale, du juste milieu qui permet de légitimer cet appel autant à contenir qu'à manifester les émotions, si ce n'est leur manipulation mesurée. Cette accumulation des manipulations nécessaires pour assurer la discrétion requise se veut significative de l'importance des émotions, comme de leur jeu. L'insistance mise sur l'impératif de contrôle ou sur ses difficultés est éloquente. Ce jeu dédoublé se construit le plus souvent sur le renversement entre l'émotion ressentie et celle manifestée, qui assure son efficacité, mais exacerbe aussi la rupture entre cœur et apparence que le jeu vient susciter. Tout en se détachant des idées préconçues de la simulation associée à la ruse, il renforce donc l'ambiguïté qui imprègne les exigences autour des émotions entre *garde* et sincérité. Cette tension s'inscrit dans le texte lui-même qui cherche à la mettre en exergue par des formules oppositives, mais aussi, dans ce contexte d'appel à la mesure, à la justifier par des propositions finales

ou causales qui émaillent la mise en scène des jeux émotionnels. Notre analyse s'est montrée ainsi attentive aux paramètres linguistiques et discursifs de la codification des émotions. Les décisions prises selon la trame du récit ou les ambitions de son auteur éclairent les objectifs poursuivis dans chacune des situations et œuvres considérées et ainsi les dynamiques particulières des efforts de contrôle requis. La répartition des grandes lignes d'influence des *feeling rules* s'est vite imposée à notre lecture et trouve écho directement dans les enjeux mêmes des textes, qu'ils relèvent de l'idéal de *repost* et de l'élévation vers Dieu, de la bienséance cruciale sur la scène sociale au cœur de laquelle se posent les souverains, ou de la peur de la médisance qui hante les amants. Il n'est ainsi plus seulement question de codes culturels, mais aussi, si ce n'est surtout, de l'écho qu'ils ont trouvé dans l'univers littéraire qui les investit au cœur de genres essentiels à la production poétique médiévale comme celui de la poésie amoureuse. Dans chacune de ces sphères particulières transparaît la tension entre le contrôle recommandé dans la manifestation des émotions et sa sincérité obligatoire. Cette injonction parallèle, et parfois peu compatible, donne lieu à toute une tradition de dénonciation de l'hypocrisie à laquelle peut mener le jeu des émotions, dans la satire religieuse comme dans la condamnation des faux amants qui se développe tôt dans la poésie de la *fin'amor*. Mais elle conduit surtout à une ambiguïté inhérente des prescriptions émotionnelles, cultivées dans chacun des textes que nous avons observés. Il faudra la mise en lumière éclatante de la fausseté potentielle du *bel semblant* sous la plume de Jean de Meun pour qu'une telle ambivalence doive être revue ou, du moins, prise en charge.

L'analyse du *Roman de la Rose* s'imposait ainsi autant en regard de l'importance qui y est conférée aux apparences dans l'expression émotionnelle que du désir qui paraît animer son continuateur de lever le voile sur les tensions du jeu des émotions. Cette concentration sur les données visibles de l'émotion répond aux constats dressés dans les deux chapitres précédents quant à l'investissement corporel de l'instance affective. Elle se comprend aussi à la lueur de la problématique induite par l'obsession pour la publicité des émotions placées au cœur du lien tissé entre intérieur et extérieur. Le pouvoir significatif qui est accordé aux apparences se révèle de manière éclatante dans l'œuvre de Jean de Meun qui le détourne comme pour mieux le célébrer. On observe ainsi comment

peuvent s'allier les dynamiques normées et rusées qui imprègnent la manipulation des émotions. La transformation du *bel semblant*, qui fonde une bonne part des *feeling rules* médiévales comme on l'a vu, en *faux* jette une lumière accrue sur les ambiguïtés que recèlent les appels à la discrétion des émotions. Elle invite à réenvisager l'ensemble de la morale des codes émotionnels, mais surtout à considérer l'éclatement total du lien entre intérieur et extérieur qu'est supposée assurer l'expression des émotions. Le personnage de Faux Semblant vient ainsi symboliser la tension indissoluble qu'impliquent les apparences émotionnelles dans la théorie de l'*homo interior* et de l'*homo exterior*. Dans le rapport de concordance qu'elle dicte avant tout, elle provoque la crainte de révélation de l'intériorité et de ses débordements, qui alimente le souci de retenue des émotions. Mais elle révèle aussi la possibilité de rompre l'état de transparence attendu entre ces deux instances. Elle ouvre ainsi la voie à la manipulation et à toutes les dérives qu'elle peut comporter. Cette nouvelle manière de qualifier les manipulations des apparences émotionnelles rompt également le lien attendu entre beau et bon construit dans ce même cadre. En rattachant le semblant ainsi manipulé non plus au *bel*, mais au *faux*, Jean de Meun pousse à reconsidérer la morale du jeu des émotions. Il permet de mettre en lumière un véritable système du jeu des émotions, sans détour ni compromis, en-dehors de l'ambiguïté que continue de cultiver son personnage. Faux Semblant révèle en effet la nature exacte du jeu des émotions à la fois en la condamnant et en la louant pour son efficacité indubitable à l'issue du roman. Il vient brouiller les logiques des *feeling rules* et signaler autant leur utilité que leur malignité potentielle. Et ainsi, plutôt que de se dédoubler, le jeu se triple même en assurant la discrétion de la simulation déployée d'émotions jugées pures pour mieux dissimuler les mauvaises intentions de Faux Semblant. La manifestation d'émotions bienséantes peut se parer du pire des vices quand elle camoufle l'absence totale de ces émotions. Telle est la leçon qui peut être tirée des discours et interventions de Faux Semblant, qui n'est animé par la moindre once de la dévotion ou de l'amour que sont censés refléter son habit de moine et sa fonction d'adjuvant de l'Amant. La démonstration qu'il fournit tant de l'utilité que du vice que recèle une telle manipulation se fonde avant tout sur les intentions poursuivies. De manière intéressante, le carré sémiotique qui vient reconfigurer le lien du vrai et du faux au bon et au mauvais sous l'impulsion de Faux

Semblant trouve confirmation chez tous les personnages qui s'allient à la leçon du faux moine fait *rois des ribaus* d'Amour. C'est dans ce cadre que nous avons souhaité étendre nos analyses des *faux semblants* à tous ceux que mobilisent bien d'autres personnages du *Roman de la Rose*, pour mettre en lumière toute la subtilité du jeu des émotions qui y est mis en scène. S'imposent ainsi son omniprésence et toutes ses nuances, dans la multitude de regards portés sur ce sujet ou de contextes dans lesquels il peut s'inscrire, des personnages de l'Ami et la Vieille aux points de vue défendus par les figures d'autorité incontestables de Raison ou de Nature. La centralité des faux semblants instillés dans le roman témoigne de l'importance conférée à la problématique des apparences émotionnelles, à leur lecture indispensable, mais à leur détournement toujours possible aussi. Jean de Meun vient figurer, sous les traits de Faux Semblant, l'incertitude viscérale de l'accès à l'intériorité portée à son paroxysme dans le paradoxe qu'il incarne. Il investit dans ce sens son personnage au cœur de la réflexion qu'il mène tout au long de son récit sur la problématique de la connaissance, centrale dans la description qu'il offre de la quête de la Rose. Le personnage de Faux Semblant offre ce faisant une démonstration éclatante des enjeux narratifs essentiels du jeu des émotions, puisqu'il permet la résolution de la quête amoureuse qui est mise en scène hors des impasses qu'elle comportait avant son intervention. Mais il témoigne aussi de leur investissement dans le projet auctorial même. Faux Semblant vient répondre de manière éloquente à l'ambition de Jean de Meun de lever le voile sur la réalité qui se cache derrière les apparences, celles de l'allégorie comme des émotions. Il interroge leur valeur comme la portée de leur message en les associant à des problématiques essentielles comme celle de l'intention. La dynamique émotionnelle gagne une importance significative en s'intégrant dans les desseins de l'auteur lui-même. Jean de Meun peut ainsi révéler le pouvoir communicatif crucial, mais aussi dangereux, des apparences et souligner la nécessité de chercher à atteindre la vérité qu'il brouille dans tout l'épisode dédié à Faux Semblant. Il cultive jusqu'au tournis le paradoxe de Faux Semblant, pour révéler toute l'ambiguïté de l'expression émotionnelle, des codes qui l'entourent, des nuances qui la parent, des justifications qui peuvent en être données. Il entremêle dans ce sens les atteintes de Faux Semblant tant à la communauté émotionnelle religieuse qu'amoureuse. Il parvient ainsi, selon sa tendance bien attestée à jouer

des traditions établies pour mieux les détourner, à révéler la malignité de l'une par celle de l'autre. Il démontre également la proximité de ces codes émotionnels, qui portent en eux les mêmes impératifs, mais aussi la même ambivalence. Pareille richesse de construction, fondée sur un décalage subtil des dynamiques émotionologiques envisagées dans le chapitre précédent, invitait à explorer plus avant toutes les nuances instillées dans ces différents univers émotionnels, mais aussi dans la sphère sociale contaminée à son tour par la portée du personnage de Faux Semblant, dans le *Roman de la Rose* et surtout dans la réception qu'il connaît ensuite.

Nous avons dans ce sens dédié les trois chapitres suivants à ces différentes dynamiques du jeu émotionnel. L'intervention de Faux Semblant dans l'armée d'Amour et dans les dernières étapes de la progression de l'Amant vers la Rose, ainsi que les résonances présentées avec les discours de l'Ami et de la Vieille témoignent d'une subversion de l'éthique amoureuse courtoise fondée sur ce retournement du *bel* au *faux semblant* nécessaire pour vaincre les médisants et mener à bien la conquête amoureuse. Son discours éloquent à l'encontre des Frères Mendians et de la communauté religieuse de manière plus globale reflète une préoccupation importante quant à l'hypocrisie dévotionnelle. Enfin, de par l'omniprésence mise en exergue des faux semblants, le personnage de Jean de Meun paraît induire une corruption généralisée des apparences émotionnelles, au-delà encore des communautés religieuses et amoureuses. Nous avons interrogé tour à tour ces trois sphères du jeu des émotions, à la lueur des logiques des codes que nous avons pu détecter, mais aussi des dérives démontrées par Faux Semblant pour étayer le débordement possible du code émotionnel dans la ruse. La mise en lumière par Faux Semblant des tensions propres aux *feeling rules* imposait de les repenser et, avec elles, l'ensemble de la leçon qu'il délivrait. Celle-ci a donné lieu à toutes sortes de réorientations, selon une double tendance à l'adhésion, tout aussi ironique que celle de Jean de Meun, ou à une condamnation ferme, jamais dénuée pour autant de nuances. Tout en souhaitant évacuer l'ambiguïté révélée par Faux Semblant dans la pratique émotionnelle, les œuvres qui se proposent de la reconsidérer témoignent en réalité d'autres logiques encore des jeux émotionnels, tout aussi connotés, mais présentés comme acceptables. Elles dénotent une réflexion nouvelle sur le lien entre intérieur et

extérieur, rebâti après avoir été éclaté sous le manteau de Faux Semblant. Elles le restaurent donc, avec une parfaite conscience, imposée par Jean de Meun, de ses ambiguïtés, qui se trouvent ainsi elles aussi réorientées. Ces ambiguïtés sont cette fois mises au profit d'un bien, ainsi associé à une forme de faux, mais valorisé par opposition au mal indubitable instillé par Faux Semblant dans la prise brutale de la Rose. On constate la grande subtilité de l'entremêlement possible entre faux et bien, loin des polarités strictes entre vrai et bien ou faux et mal posées au cœur de la morale des émotions. Cette réinscription des logiques émotionnelles s'est donc fondée sur toute la richesse et sur toute la complexité de l'émotionologie médiévale. Elle accorde toujours une place essentielle à la publicité, dans la restauration du lien entre intérieur et extérieur qui réactive la crainte, tout autant que l'importance, de la visibilité des émotions, avec des nuances propres à chaque communauté émotionnelle envisagée. Le critère de l'intention gagne lui aussi en importance dans ces efforts de revalorisation d'un jeu des émotions louable, avec toutes les connotations induites selon les objectifs poursuivis dans la sphère amoureuse, religieuse ou sociale.

L'effet de loupe que Jean de Meun vient porter sur les pratiques plus ambiguës de la *fin'amor* se veut trop scandaleux pour être ignoré. La leçon aussi ironique que trompeuse de Faux Semblant connaît une réception tout en ambivalence, révélatrice tant de la condamnation qu'elle induit déjà que de la démonstration éclatante de son utilité. On a observé une tendance double dans la réponse fournie au *Roman de la Rose*. Elle peut poursuivre la célébration de l'efficacité indéniable du combat mené par Faux Semblant contre Malebouche et cultiver les justifications induites dans les codes mêmes de la *fin'amor* à cet endroit. Les ruses du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel attestent cette tendance à la valorisation de la lutte des amants contre leurs ennemis dédoublés ici avec la dame médisante et l'époux, lui-même fait scrutateur jaloux de leur amour, pour mieux les condamner. Le *Livre des Eschez amoureux moralisés* livre lui aussi un vif plaidoyer en faveur des faux semblants intégrés directement au sein des pratiques du *bien celer* et de la sage feintise recommandées déjà dans les arts d'aimer. Ces œuvres témoignent du jeu mené sur la tradition émotionologique en légitimant les manipulations trompeuses au nom du secret à préserver autour de l'amour. L'entremêlement des stratégies dissimulatrices et

des faux semblants à proprement parler participe d'une subtilité empreinte d'ironie qui n'est pas sans rappeler celle de Jean de Meun. Selon le modèle qu'il offre en la matière, l'appréciation se fonde alors sur l'utilité du jeu des émotions, qui révèle toute sa modernité bien sûr, en annonce de l'adage machiavélien de la fin qui justifie les moyens. Pareil paramètre connaît un développement exemplaire dans une optique de conquête induite par l'univers amoureux. Mais il s'est révélé valable pour toutes les dynamiques du jeu émotionnel, la contamination de Faux Semblant l'a bien attesté, et nous en avons trouvé confirmation dans ce triptyque d'analyses de la réception du *Roman de la Rose*. Mais la tendance à la célébration des faux semblants amoureux peut s'inverser. L'héritage de Faux Semblant s'inscrit également dans un souci de réorientation stricte, ainsi épurée, des codes amoureux. Les œuvres d'Antoine de la Sale et de Martin le Franc portent, en cette toute fin de Moyen Âge, à un haut degré de raffinement cette remobilisation de l'émotionologie. Elles restaurent ses objectifs avant tout bienséants, mais aussi sa portée éducative. Elles louent pour cela les personnages féminins, de manière éclatante dans le *Champion des Dames* bien sûr, mais aussi dans le roman de *Jehan de Saintré*. Non sans cultiver une forme d'ambiguïté sur le sujet qui paraît mieux encore en révéler la richesse, Antoine de la Sale met en scène le personnage de Belle Cousine avec toute la finesse du jeu des émotions manifesté et recommandé par les dames. Pareil constat ne peut manquer de faire écho à celui que nous avons pu dresser des œuvres à composante amoureuse en amont du *Roman de la Rose*. Ce rapprochement se comprend en réalité au sein d'une tradition narrative, et émotionnelle, très homogène, dans toutes ses ambiguïtés déjà. On a pu observer, dans le chapitre sur la *garde*, combien le *celer* amoureux pouvait rapidement se connoter face à la menace des médisants, mais aussi, dans ce contexte, le rôle essentiel des femmes pour préserver la relation amoureuse, mais aussi leur entourage. De même que dans le *Lancelot Graal*, l'amante se fait maîtresse à tous les niveaux dans le *Jehan de Saintré*. Elle en vient ainsi à rehausser l'importance du jeu émotionnel tant dans ses propres efforts de contrôle que dans ceux dont elle fait preuve pour initier son protégé à l'univers amoureux. Elle témoigne de l'impératif absolu du secret de l'amour dans les difficultés qu'elle éprouve à l'assurer, confrontée à la vivacité de ses émotions ainsi démontrée. Elle accorde aussi une place cruciale à la maîtrise

émotionnelle du jeune Saintré parmi les leçons chevaleresques et courtoises qu'elle lui inculque. L'émotion occupe ainsi une fonction essentielle dans le parcours d'initiation typique des *fin'amants* et se fait même moteur pédagogique. Le succès à ce niveau de Saintré vient se confronter à l'échec de sa relation avec Belle Cousine. L'initiation est assurée, quelle que soit l'issue du couple, ce qui jette bien sûr une toute autre lumière sur les enjeux de l'amour courtois. L'émotion se veut essentielle non pas dans l'accomplissement amoureux en soi, mais dans le modèle qu'elle offre de codes de raffinement crucial dans l'univers courtois. Avec une ironie qui reste très similaire à celle de Jean de Meun, Antoine de la Sale propose une nouvelle version de la conquête amoureuse, dont il redessine l'ensemble des objectifs et des moyens mobilisés pour y parvenir. Le jeu émotionnel ne peut plus y être malintentionné, puisqu'il s'inscrit dans une visée bienséante qui se fait indépendante du secret amoureux lui-même. Martin le Franc se montre on ne peut plus explicite dans le combat qu'il mène contre Faux Semblant. Il dénonce la menace qu'il représente pour les femmes dans la lutte que mène son héros, Franc Vouloir, contre Malebouche. L'association du médisant et de son meurtrier dans le *Roman de la Rose* atteste une réorientation formelle des lignes justificatrices sur lesquelles se fondait la transition du *bel* au *faux semblant* chez Jean de Meun. Si le danger que représente Malebouche pouvait servir d'outil de légitimation aux viles manipulations des émotions, tel n'est plus le cas chez Martin le Franc. Non content de s'opposer à la nécessité du faux semblant en raison de l'insuffisance du bel semblant, il allie les dangers de la médisance comme de la fausseté des amants pour signaler la perfidie d'une telle forme de défense. Il en révèle le caractère dommageable avant tout pour l'honneur féminin, en écho au combat mené contre les dérives misogynes de la *fin'amor* par Christine de Pizan. Soucieux de repenser le rôle masculin dans la relation amoureuse après ses dénonciations, Martin le Franc en restaure les codes émotionnels dans une version épurée. Le déplacement du Faux Semblant du côté de Malebouche participe de ce projet. Le nom de son héros signale également son ambition de considérer le jeu émotionnel nécessaire dans l'univers amoureux sous le seul signe de la pureté des intentions, inscrites dans le service dû à la dame pour l'amant véritable. Ce faisant, Martin le Franc marque également sa volonté de revoir la leçon épistémologique du *Roman de la Rose*. Il redonne tout son éclat

au pouvoir symbolique des signes, du nom notamment et de la construction allégorique dans son ensemble, mis à mal chez Jean de Meun. L'héritage de Faux Semblant se montre ainsi d'autant plus riche qu'il joue sur l'ensemble des problématiques qu'il vient figurer dans le *Roman de la Rose*, comme celle de la valeur du signe ou du décodage allégorique. Le roman d'Évrart de Conty offrait un autre exemple révélateur du succès de la lecture allégorique du personnage de Faux Semblant, placé au cœur d'une forme pervertie des codes de l'émotion amoureuse comme de l'écriture. Mais l'œuvre de Martin le Franc laisse aussi transparaître, de ce réseau de références qu'induit le faux moine fait *ribaus d'Amour*, un souci de mêler les ressorts amoureux et religieux de Faux Semblant. Elle révèle ainsi l'importance de la dénonciation des atteintes à l'émotion religieuse, pensée plus pure encore peut-être que l'amour. En accord avec une tradition intense en la matière, celle-ci se revêt d'une valeur exemplaire d'autant plus incompatible avec une telle manipulation des semblants des émotions qui sont supposés en offrir des indices formels. Ainsi, si Jean de Meun pouvait signaler la manipulation des semblants amoureux par la mise en lumière éclatante de celle qui relevait de l'investissement religieux de Faux Semblant, Martin le Franc rejoue cette association pour mieux condamner l'une par l'autre. Il évacue toute ambiguïté cultivée dans le *Roman de la Rose*, ou presque. Dans son souci de réorienter les lignes de l'émotionologie amoureuse, il veille à renouer avec l'impératif du secret, s'il cherche à assurer l'honneur de la dame aimée. Le jeu des émotions ne disparaît donc pas pour autant de ce nouvel art d'aimer esquissé par Martin le Franc. Mais il doit être habité de ce *franc vouloir* que personifie son héros, qui devient le moteur de justification de la seule forme de jeu jugée acceptable. Le critère de l'intention prend ainsi une importance capitale dans la nouvelle morale du jeu des émotions, dans une association d'autant plus marquante en regard des efforts consentis d'un type de faux et du bon, association éclairée avec le paradoxe qu'elle recelait alors chez Faux Semblant. Cette nouvelle morale du jeu des émotions, dans toute l'ambivalence de l'héritage de Faux Semblant, réapparaît dans toutes les sphères émotionnelles qu'il a pu mettre à mal. L'entremêlement des dynamiques amoureuses et religieuses témoigne de l'intérêt de continuer à penser ensemble les deux pans des atteintes de Faux Semblant aux codes émotionnels.

Si la critique des faux amants trompeurs imposait de nuancer la leçon de Faux Semblant dans l'univers amoureux, c'est peut-être plus encore le cas dans la veine religieuse, dont la tradition satirique donne un éclat particulier à la dénonciation de l'hypocrisie. Ici, comme dans l'univers amoureux, il est intéressant de considérer les racines du personnage de Faux Semblant, qui s'inscrit déjà sous la plume de Jean de Meun dans une histoire littéraire importante. Son implication dans la querelle de l'Université de Paris à l'encontre des Frères Mendiants s'éclaire ainsi à son origine dans les poèmes satiriques de Rutebeuf, rédigés pour défendre la cause du maître Guillaume de Saint-Amour. Mais la tradition dans laquelle Faux Semblant s'intègre dénote aussi d'emblée la portée plus large de la critique qu'il sous-tend. On a pu remarquer sa proximité avec Renart, autant dans sa tendance trompeuse que dans le jeu qu'elle recèle sur les apparences dévotionnelles ainsi détournées. Le réseau dans lequel Faux Semblant vient se greffer témoigne de l'importance conférée au signe dévotionnel et à la perfidie de ses détournements, inscrite dans une optique de célébration ironique qui traverse le Moyen Âge, de Renart à Faux Semblant, mais aussi ensuite à Renart le Contrefait ou à Fauvel. Le cheval fauve offre un autre avatar de l'hypocrisie incarnée, intégrée dans un entremêlement de vices significatif de toute sa malignité. À l'instar de Faux Semblant, le nom de Fauvel se veut l'indice de sa nature trompeuse, réactivé à plusieurs reprises comme pour mieux jouer de ce pouvoir révélateur, mais ambigu, du signe qu'il constitue. Fauvel vient lui aussi combiner la mise à mal des logiques religieuses et amoureuses d'ailleurs. Il détourne à son tour les codes de la déclaration amoureuse, ce qui démontre à la fois la force de l'héritage de Faux Semblant et, dans sa lignée, le vice des jeux émotionnels de Fauvel. Le *Roman de Fauvel* vient aussi attester l'intérêt de la construction allégorique de la réception que connaît le personnage de Faux Semblant dans une perspective religieuse également. Nous l'avons confirmé dans l'analyse des textes qui ne s'attachent plus seulement à glorifier la tendance critique tout en ironie de Faux Semblant, mais à nuancer le regard qui peut être porté sur les manipulations émotionnelles. Pour mieux éclairer les condamnations sous-entendues dans la mise en scène humoristique, si ce n'est satirique, de la fausse dévotion de Renart et de Fauvel, nous avons souhaité précéder leur analyse d'un exposé consacré à la problématique du mensonge. Nous l'avons d'emblée orienté pour peser le lien qui peut s'y tisser avec

celle des apparences, incluse dans les réflexions et débats menés tout au long du Moyen Âge sur le mensonge. Il nous semblait nécessaire de mesurer la faute représentée par Faux Semblant et les personnages qui viennent s'y assimiler à l'aune des critères de dénonciation qu'il implique. Considérer le faux semblant dans son rapport au mensonge, selon toutes les nuances instillées dans sa définition, permet de mieux percevoir les logiques du détournement des codes et de la morale des émotions qu'il opère. Nous avons aussi pu remarquer dans ce cadre l'importance prise par le signe particulier de l'habit dans cette optique religieuse. Les exemples de Renart et plus encore de Fauvel viennent encadrer celui qu'en donnait déjà Faux Semblant. Ils témoignent de l'intégration des enjeux que revêtent les apparences dans les définitions du mensonge. Elles gagnent encore en importance dans l'univers dévotionnel, dans lequel elles se font indices de la condition religieuse et de l'émotion qui devrait la sous-tendre, supposée d'autant plus pure en regard de son destinataire, Dieu. Ces considérations éclairent toute la vilénie figurée par Faux Semblant et ses avatars dans leur usage trompeur de l'habit religieux pour servir leurs viles intentions. Cette réflexion sur la codification du mensonge a en outre fait émerger l'importance ici aussi du critère de l'intention. Nous avons pu ainsi constater la prégnance de cette question essentielle du système idéologique médiéval, autant dans sa définition de l'œuvre, que de l'émotion ou du mensonge. De manière intéressante, il ne conditionne pas seulement la célébration, tout en ironie, des faux semblants manifestés par Renart et Fauvel, mais aussi leur condamnation et surtout les nuances introduites à cet égard. L'enjeu que constituent les apparences émotionnelles dans leur rapport au mensonge se veut plus grand encore quand on envisage l'importance conférée aux émotions dans la pratique dévotionnelle. Au fil du Moyen Âge, elles se font essentielles, tant dans leur manifestation que dans la réalité que celle-ci doit toujours refléter. Nous avons déjà mis en exergue le rôle de la pensée chrétienne dans la prise en compte du phénomène affectif au Moyen Âge, mais il nous paraissait pertinent de mieux considérer ses logiques de valorisation dans la vie spirituelle. Nous avons cherché à appréhender les évolutions et particularités des pratiques religieuses et la place croissante de l'affect en leur sein. Nous avons confirmé ainsi aussi la place gagnée par le corps dans l'investissement dévotionnel et, ce faisant, l'intérêt de concevoir les émotions et leur manipulation par

leurs symptômes physiques. La valorisation du corps dans le processus d'élévation vers Dieu ne se conçoit cependant que dans sa représentation comme reflet d'une intériorité inviolable. Si le corps concentre les efforts de contrôle, dans la sphère religieuse elle aussi soucieuse des apparences dans le rapport de publicité omniprésent dans l'univers médiéval, il ne peut donc pour autant rompre le rapport de concordance obligatoire entre intérieur et extérieur. Aux appels à la mesure des émotions, indispensables à leur valorisation, se superposent ainsi des appels à la sincérité du cœur que le corps vient refléter. Le *Livre du Pèlerinage de vie humaine* offre un exemple révélateur de la réception du *Roman de la Rose*, tout en souci de réorientation, mais aussi en nuances. Il relève d'un souhait explicite de revoir la leçon de Faux Semblant pour s'opposer au vice de l'hypocrisie dans le cheminement vers Dieu figuré dans le pèlerinage spirituel, ainsi rétabli, entrepris par son héros. Tout comme dans la sphère amoureuse, l'éclat de la mise en scène de Faux Semblant répond à des logiques antérieures, perceptibles dans le rapprochement possible avec l'œuvre de Gautier de Coinci par exemple, mais appelle surtout à des réactions révélatrices des dérives qu'il vient manifester. Le *Liber Fortunae* cité également à cette occasion révèle les efforts de condamnation de la leçon de Faux Semblant par une démonstration implacable de son vice. Il atteste la place gagnée par Faux Semblant comme symbole de l'hypocrisie honnie dans l'univers religieux, en permutant par exemple le rapport entre les figures d'Hypocrisie et de Faux Semblant pour mieux le dénoncer. Guillaume de Diguleville s'inscrit dans la même volonté de condamnation de toute forme d'hypocrisie, par le biais de figures symboliques comme celle de Satan. Mais il apporte des nuances d'intérêt à sa critique du jeu des émotions en acceptant, et en célébrant, une autre forme de manipulation émotionnelle. Le tableau tout en finesse qu'il en livre témoigne ainsi plutôt d'un souci de réorientation que de condamnation formelle. Tout comme le fera Martin le Franc, Guillaume de Diguleville s'oppose à l'héritage de Faux Semblant, mais renoue avec les codes sur lesquels il jouait. Il veille ce faisant à les restaurer dans toute leur pureté, mise en exergue autant que leur bienfondé. À ses critiques des apparences trompeuses de Satan succèdent les louanges du heaume de Tempérance ou, surtout, du trésor dissimulé dans le pain de Sapience. La morale du jeu des émotions se trouve ainsi affinée dans la communauté religieuse également, pourtant plus engagée encore dans la dénonciation de

l'hypocrisie. Guillaume de Diguleville ne fait cependant que confirmer le carré sémiotique mis en lumière dans notre analyse de Faux Semblant. Le jeu qu'il valorise relève d'une forme de dissimulation animée des meilleures intentions puisqu'elle touche à la vertu éminente de l'humilité déjà célébrée par Gautier de Coinci. Les jeux émotionnels se trouvent donc remobilisés en regard des critères essentiels identifiés de l'émotion qui fait l'objet de la manipulation, de la logique du jeu mené à son égard et surtout des objectifs qui l'animent. Chacun de ces paramètres est reconfiguré dans la volonté de combattre le modèle pervers de Faux Semblant, mais aussi de défendre ainsi la vertu possible du jeu des émotions. Pareille réorientation s'inscrit bien sûr dans la même optique que celle que nous avons notée dans l'œuvre de Martin le Franc.

Le rapprochement des émotionologies amoureuses et religieuses comporte un grand intérêt. Il s'impose par l'emphase similaire portée sur la sincérité du cœur en opposition aux faux amants comme aux *pappelards*. Mais il met aussi en exergue ce critère de l'intention louée au nom de l'honneur féminin ou de l'élévation vers Dieu que le jeu émotionnel peut venir soutenir, au contraire des exemples du *Roman de la Rose*. Si la communauté religieuse n'induit pas de réflexion genrée dans le jeu des émotions ainsi vilipendé ou recommandé, comme l'atteste de manière évidente la communauté amoureuse, elle témoigne de lignes d'influence communes très enrichissantes pour donner toute sa force à l'héritage de Faux Semblant, ainsi qu'à la problématique du jeu des émotions. Son importance se conçoit peut-être mieux encore, à la lueur de ces critères fondamentaux ainsi identifiés, dans l'œuvre de Christine de Pizan. Elle vient signaler une volonté de considérer le jeu émotionnel dans sa globalité, dans une dynamique cette fois presque politique. Elle renoue en outre avec le prisme du genre qui nous avait tant intéressée dans nos analyses dédiées à la sphère amoureuse, dont elle ne manque pas de s'emparer également dans sa propre démarche de connotation du jeu des émotions. Nous avons en effet pu observer le rôle prépondérant des dames dans la préservation du secret amoureux dans notre prise en compte des paramètres amoureux de la *garde*. Les exemples de Guenièvre, de Soredamor ou d'Yseut témoignaient d'une responsabilité accrue pour les femmes, puisque c'est leur honneur qui était mis en péril par la révélation de leur amour. Ces femmes se montraient très respectueuses des impératifs de bienséance qui animent les jeux émotionnels auxquels

elles doivent se prêter. Le cas d'Énide, tout comme celui de Guenièvre, sont révélateurs de ce souci de convenance, et même d'altruisme dont il se pare quand il vise le bien-être de l'époux, de l'amant, des amis qui pourraient être confrontés à leurs émotions. Ces épisodes signalent la place essentielle des femmes dans l'émotionologie amoureuse, mais aussi celle qu'elles occupent sur la scène sociale bien loin des clivages de genre les plus diffusés. L'importance des femmes dans la mise en place des *feeling rules* se veut plus nette encore lorsqu'elle se fait la condition même du respect de ces codes émotionnels chez leurs amants. Bien loin de l'optique didactique des arts d'aimer dans lesquels les femmes n'ont aucun rôle à jouer, les romans amoureux courtois soulignent la position centrale des dames dans l'initiation amoureuse, mais aussi ainsi émotionnelle de leurs amants, une position défendue également par Martin le Franc ou Antoine de la Sale, on l'a vu. Le point de vue de Christine de Pizan sur la question est plus éloquent encore bien sûr.

Le dernier chapitre dédié à l'œuvre de Christine de Pizan visait donc à élargir le regard que nous avons porté sur l'héritage de Faux Semblant dans la mise en scène du jeu des émotions au sein de la sphère amoureuse puis religieuse. Il s'inscrit dans une perspective qui se veut politique, induite par la réflexion menée par Christine de Pizan sur la place de la femme dans la société qu'elle cherche à mettre sur pied dès son projet de la *Cité des Dames*. Le manuel de comportement qu'elle intègre dans ce projet de défense de la cause féminine relève d'une dynamique presque sociologique dans l'exposé qu'il offre des conditions de l'ensemble de l'*université* des femmes. Mais il n'évacue pas pour autant les questions que pose le jeu des émotions dans une logique amoureuse ou religieuse. Cet entremêlement s'est avéré très intéressant, *a fortiori* dans l'élaboration d'un code de conduite complet offert par une femme à des femmes. Son *Livre des Trois Vertus* s'inscrit dans une tradition bien attestée de manuels de comportement construits, dans la lignée des miroirs aux princes, dans une optique féminine, à l'importante nuance près qu'elle le place sous une autorité elle-même féminine. Soucieuse de légitimer la condition des femmes, Christine de Pizan veille à renouer avec tous les enjeux émotionologiques de la *garde* qui animent le genre des *miroirs*. Le bon gouvernement qui y est prescrit se conçoit en effet fondé avant tout sur celui de soi qui permet celui des autres. Conformément aux codes émotionnels observés en amorce de nos analyses, pareille incitation

à la maîtrise de soi se construit dans un idéal de contenance. Elle se concentre donc avant tout sur les apparences qui en sont livrées. Christine de Pizan exacerbe cette donnée des *feeling rules*. Dans une réaction assez évidente à la rupture opérée par Faux Semblant, elle s'efforce de restaurer le lien entre *homo interior* et *homo exterior*. Mais elle restaure ainsi également les ambiguïtés qu'il recèle, dans les prescriptions duelles qu'il implique de contrôle au risque de l'insincérité ou de transparence au risque de la révélation. Dans l'attention qu'elle porte aux apparences, Christine de Pizan pose le choix de repenser ce rapport de concordance entre intérieur et extérieur en faveur de l'extérieur. Elle le place ainsi au cœur d'une véritable politique de la visibilité, qu'elle décide de construire non plus comme une source de risques de dévoilement pour les femmes, plus concernées encore par ce danger selon la description qu'en donne Christine de Pizan, mais comme arme pour les défendre justement. Elle élargit dans ce sens la portée publique des relations des dames pour mieux en légitimer le pouvoir. Dans ce cadre, elle accorde une importance cruciale aux manifestations émotionnelles, indices qui priment dès lors sur l'intériorité qu'ils sont supposés refléter. Pareille réorientation de l'expression émotionnelle dote notre analyse d'un grand intérêt. Elle met en lumière la tension cruciale dans laquelle l'expression émotionnelle peut se comprendre, les dérives qu'elle peut induire, mais surtout la force que recèle sa manipulation. Dans le système politique mis sur pied par Christine de Pizan, seule l'extériorisation compte, sans que n'importe réellement l'émotion qu'elle devrait sous-entendre. Christine de Pizan signale le pouvoir communicatif des émotions, et les enjeux fondamentaux qu'elles représentent, ainsi mobilisées dans la défense féminine qu'elle livre. Le jeu sur la lecture des signes émotionnels mise à mal chez Jean de Meun est manifeste. Christine de Pizan insiste sur la valeur des apparences émotionnelles, au contraire de Jean de Meun qui en démontrait et dénonçait l'efficacité, mais aussi la menace. Sa réaction à la leçon dispensée par Faux Semblant se veut donc ambiguë, d'autant plus en regard des nuances dont elle se pare aussi. Christine de Pizan veille à revenir aux règles émotionnelles les plus strictes de juste mesure. Mais l'importance qu'elle accorde aux apparences émotionnelles vient contrebalancer son refus absolu des faux semblants. Elle finit en réalité par s'accorder aux enseignements de Faux Semblant en vantant l'utilité, et même le bienfondé, d'une *juste ypocrisie*.

Le renversement est patent, du *faux* semblant à la *juste* ypcrisie, et sa légitimation aussi. Comme Martin le Franc et Guillaume de Digulleville qui attestent l'héritage de Faux Semblant dans une veine amoureuse ou religieuse, Christine de Pizan entremêle donc sa condamnation des manipulations émotionnelles trompeuses de Faux Semblant et sa défense d'une forme de jeu devenu acceptable. Cette réorientation du jeu des émotions frise le paradoxe. Elle témoigne en tous cas d'une réflexion poussée sur la tension qui traverse les émotionologies médiévales, entre leurs impératifs de contrôle et de sincérité. Dans cette politique de la visibilité qu'elle expose dans toutes ses facettes comme une menace, mais surtout comme un outil pour les femmes, Christine de Pizan favorise le contrôle plutôt que la sincérité des émotions. Elle intensifie et résout ainsi du même mouvement les tensions inhérentes à la morale des émotions. Elle joue en effet de l'importance des normes de mesure, ainsi remobilisées pour défendre également l'expression des émotions. Le juste milieu prêché dans la manifestation émotionnelle touche autant à l'excès d'expression qu'à son manque. Pareille orientation de la codification des émotions leur donne un éclat tout particulier en les assurant comme indispensables sur la scène sociale que Christine de Pizan s'ingénie à décrire. Dans une considération avant tout sociale, les émotions opèrent donc par le biais de leur manifestation, dans une restauration complète, dans ses ambiguïtés aussi, du lien entre intérieur et extérieur. Mais à le travailler davantage selon l'importance que revêt l'*homo exterior* que l'*homo interior*, Christine de Pizan sous-entend un certain relâchement en ce qui concerne l'exigence de sincérité. Soucieuse de nuancer et d'affirmer sa position, elle se jette dans les réflexions développées autour de la notion de vérité, théologique ou morale, ainsi qu'autour du pouvoir signifiant des apparences. C'est dans ce sens que nous avons souhaité livrer une analyse au long cours sur la problématique du mensonge et des apparences, dès le préambule de nos réflexions, mais aussi au cœur de notre étude du *Roman de la Rose*, dans celle que nous avons dédiée aux logiques religieuses du jeu des émotions et une nouvelle fois dans ce dernier chapitre. La question du vrai s'avère fondamentale dans son rapport ambigu, mais obsédant, au bien dans la morale des émotions. Nous avons ainsi cherché à offrir la démonstration la plus complète et nuancée possible des arguments avancés pour légitimer toutes les polarités du jeu des émotions selon la tendance embrassée

dans l'œuvre considérée. Les justifications de Christine de Pizan fournissent un exemple éclatant de l'orientation du propos selon l'objectif qu'il vise. La vérité qu'elle esquisse s'inscrit dans une logique politique qui prévaut sur sa définition ontologique dans le règne des apparences qu'elle dépeint. C'est dans cette optique qu'elle peut revoir la leçon du *Roman de la Rose*, au nom d'ambitions qui dépassent les enjeux peu scrupuleux de la prise brutale de la Rose. Elle fonde ainsi une véritable morale de l'intention, éclairée dans cette perspective politique qui vise le bien commun et se fait moteur des nuances et justifications qu'elle offre au jeu des émotions. Elle procède à une manipulation intéressante de la vérité du jeu des émotions, dans cette récupération pour le moins connotée de Faux Semblant dans la *juste ypocrisie*. Dans ce sens, elle se distingue des solutions proposées dans les sphères amoureuse et religieuse interrogées auparavant. Si Martin le Franc et Guillaume de Diguleville veillent pour leur part à insister sur la sincérité qui doit animer le cœur du vrai amant comme du vrai chrétien, tel n'est pas le cas de Christine de Pizan. Transparaît ainsi une répartition particulière des justifications apportées dans chacune de ces dynamiques émotio-nologiques. Si elles présentent des lignes directrices similaires dans cette volonté de nuancer la mise en lumière trop éclatante de Faux Semblant, elles recourent à des arguments variables, surtout dans cette perspective sociale globale. Cette tension entre les divers codes du jeu des émotions est d'ailleurs confirmée par Christine de Pizan elle-même. Elle semble avoir tout à fait conscience de ces nuances et en jouer elle-même dans ses efforts de justification. Elle veille en effet à intégrer les univers amoureux et religieux dans la réflexion qu'elle mène sur la validité des manipulations émotionnelles. Ainsi, ses explications éloquentes concernent celle de la dévotion à afficher dans la pratique de la charité directement incluse dans sa politique de visibilité tendancieuse. Mais surtout, elle ne manque pas de s'arrêter aussi au cas spécifique des manipulations amoureuses, hautement problématiques selon le modèle offert par Faux Semblant aux amants. En regard de la perversion illustrée par le *Roman de la Rose*, Christine de Pizan condamne en bloc la tradition amoureuse courtoise et prône un refus absolu non plus du contrôle ou du mensonge, mais de l'amour qui devrait se prêter à de telles manipulations. Elle en vient à démontrer le danger plus grand encore incarné par les amants que par les médisants, ce que fera à son

tour Martin le Franc, pour exposer les effets néfastes de l'amour pour l'honneur féminin. À ce niveau, sa réception du *Roman de la Rose* est on ne peut plus univoque. Elle dédie une bonne part de ses œuvres à décrier les conseils trompeurs qui y sont délivrés. Mais elle nuance son propos quand il ne relève plus de la réflexion amoureuse, mais se pare d'autres ambitions bien plus élevées. Alors, ce n'est plus la vérité du cœur qui prime, celle que célèbrent Guillaume de Digueville comme Martin le Franc, même si elle se trouve contrebalancée par les enjeux d'humilité ou de secret amoureux à préserver, mais la manifestation à offrir des émotions au nom du profit pour la dame comme pour la société à laquelle elle peut servir d'exemple. Cette légitimation est d'une grande modernité bien sûr, elle revendique la primauté du bien commun, ou de celui des dames dans ce contexte de défense féminine. L'intégration du jeu des émotions dans les logiques narratives et auctoriales ne pourrait être plus explicite ce faisant. Christine de Pizan le pose au cœur de son projet de fondation d'une cité des dames et des qualités qu'elles doivent cultiver pour l'habiter. Sa défense de la cause féminine doit beaucoup à cette justification de jeux émotionnels connotés, mais acceptables et nécessaires, tout comme à la modernité de son œuvre bien sûr. C'est dans ce sens que Christine de Pizan construit sa réaction ambigüe au *Roman de la Rose*. Elle intègre la leçon de Faux Semblant de tromper pour ne pas l'être dans une réorientation ingénieuse de la tension entre intérieur et extérieur restaurée après avoir été éclatée par le faux moine. Mais au contraire de Jean de Meun, elle ne cherche plus à lever le voile sur la vérité, mais plutôt à le laisser couvrir et protéger la dame de la menace de ses ennemis. Elle fait ainsi preuve de toute la subtilité de composition possible du jeu des émotions, de son pouvoir de signification, de ses nuances, de la véritable morale dans lequel il s'intègre, mais surtout des ambitions dont il peut se parer.

LE JEU DES ÉMOTIONS ET L'ÉTUDE DES ÉMOTIONS

En croisant les efforts de réorientation de la leçon de Faux Semblant dans une optique amoureuse ou religieuse, en croisant toutes les émotions à investir dans toutes les relations et communautés émotionnelles possibles, Christine de Pizan vient témoigner de l'importance de l'émotion, de sa manifestation et de sa manipulation dans le système de représentation, mais aussi dans les logiques discursives médiévales. L'émotion s'y fait enjeu central, au cœur de projets éducatifs, narratifs, auctoriaux. La portée didactique de l'instance affective s'impose de manière révélatrice de la force symbolique que revêt l'émotion. On l'a constatée dans les efforts de codification observés dans notre analyse des logiques de la *garde* médiévale, dans la leçon paradoxale de Faux Semblant, dans les arts d'aimer ou dans les parcours initiatiques des jeunes amants comme des chrétiens sur leur chemin vers Dieu, dans les manuels de comportement que nous avons aussi choisi d'interroger. Elle éclaire aussi bien les enjeux de contrôle en soi de l'émotion que les dynamiques de jeu instillées, condamnées ou favorisées. On l'a vu, la codification des émotions dicte d'emblée leur manipulation, qui fait elle-même ainsi l'objet d'une codification minutieuse, mais non dénuée d'ambiguïtés. Cette ambivalence de prescriptions mène à toutes sortes de dérives et de lignes de tensions qui permettent finalement de mettre à jour un véritable système du jeu des émotions. Sur la base des enjeux de contrôle bienséant, on observe différentes dynamiques de jeu, qu'elles relèvent de la dissimulation discrète ou de la simulation. Leur opposition ne se fait pas aussi nette que nous aurions pu l'attendre, la seule analyse du corpus de la ruse le révélait déjà en préambule de nos réflexions. Au contraire, elles s'entremêlent pour se renforcer l'une l'autre, dans une optique discrète bienséante ou d'autant plus rusée qu'elle est camouflée. Cette polarité du jeu des émotions se complexifie encore selon les émotions mobilisées, le personnage de Faux Semblant l'a bien mis en lumière. Ce paramètre d'appréciation du jeu mis sur pied était déjà perceptible dans la répartition que laissaient deviner les occurrences de contrôle bienséant. Il y était alors avant tout question d'effacer une émotion jugée négative sous

une autre plus appropriée à la publicité incontournable des émotions dans la société médiévale. Pareille forme de manipulation attestait l'absence de ruse inhérente à la démarche de simuler pour mieux dissimuler, plutôt animée d'un souci de bienséance que de tromperie. Faux Semblant vient éclater et complexifier cette distinction. Il mêle les attitudes convenantes et la ruse. Il affiche l'ambiguïté du *bel semblant* en le proclamant *faux*. À rebours de la simulation d'émotions bienséantes pour dissimuler celles qui le sont moins, il simule des émotions certes bienséantes, mais pour dissimuler l'absence totale d'émotions qu'il éprouve et la ruse qui l'anime. Le lien entre intérieur et extérieur décortiqué, quelque peu mis à mal, au gré des appels à assurer les apparences convenantes des émotions se trouve alors tout à fait rompu. Faux Semblant symbolise le cas extrême du jeu des émotions et en éclaire ainsi toutes les catégories possibles selon des degrés d'acceptation devenus évidents, ou, du moins, dès lors évidents à définir. Le pire cas de figure relève donc de la simulation d'émotions en réalité absentes et supposées pures, surtout la dévotion et l'amour, qui viennent recouvrir la seule ruse qui habite le cœur de Faux Semblant. Cette dépréciation formelle se comprend aussi en regard des viles intentions poursuivies. Il s'agit là du facteur crucial de l'évaluation du jeu des émotions, comme des émotions elles-mêmes d'ailleurs, nous l'avons noté. Il gagne encore en importance dans les efforts de réorientation de la leçon du *Roman de la Rose*. Il devient alors moteur non plus seulement de condamnation, mais aussi de justification et même de réhabilitation de formes de jeu. Les auteurs qui s'efforcent de repenser la place des manipulations émotionnelles exacerbent ce critère jusqu'à fonder une véritable morale de l'intention, qui éclaire ainsi chaque pan de la réflexion nécessaire pour appréhender l'entité affective, mais aussi ses manipulations. Christine de Pizan en a offert un exemple révélateur. En érigeant l'intention comme la base de la morale qu'elle instille, elle révèle l'importance accordée aux jeux émotionnels dans le système idéologique médiéval, puisque l'intention s'y fait paramètre commun à l'évaluation de l'émotion, de son jeu, tout comme de l'œuvre qui les met en scène. Mais Christine de Pizan révèle aussi les tensions qui continuent de traverser la morale du jeu des émotions en cette fin de Moyen Âge. En cherchant à les justifier, elle les met mieux en lumière encore. Bien sûr, après la démonstration éclatante de Faux Semblant, il convenait de prendre en charge l'ambiguïté inhérente

du jeu des émotions. C'est ainsi que Christine de Pizan en vient à qualifier la manipulation émotionnelle qu'elle recommande de *juste ypocrisie*, significative de sa portée tendancieuse, mais surtout des intentions louables qu'elle poursuit. La tension subsiste surtout en ce qui concerne le rapport entre intérieur et extérieur et sa rupture imposée aussitôt qu'apparaît l'exigence de contrôle, avec toutes les problématiques qu'elle véhicule. Il éclaire toute la diversité des solutions apportées au problème posé par Faux Semblant, des préférences pour la réalité intérieure manifestées par Guillaume de Digleville ou par Martin le Franc par exemple, même ni non sans nuances, ou pour la réalité extérieure qui conditionne celle des relations sociales dans la réflexion de Christine de Pizan. Cette polarité subsistante témoigne d'une incompatibilité insoluble entre les exigences de contrôle et de sincérité, révélée par Faux Semblant, traitée dans toutes ses nuances après lui. La réponse fournie par Christine de Pizan signale un parti pris d'une grande honnêteté, justifié en tant que tel loin des ambiguïtés préservées jusqu'alors. La réfutation des leçons trompeuses de Faux Semblant n'est donc jamais totale. Les nuances restent cultivées dans la réorientation des codes et des jeux émotionnels, entre le bien et le vrai des émotions manifestées. La tension entre vrai et faux s'avère cruciale dans la prise en compte de l'émotionologie médiévale. Elle a éclairé toutes nos réflexions et le parcours choisi pour les mener, des injonctions de *garde* aux débordements rusés, dans un entremêlement obsédant entre les exigences de contrôle et de sincérité qui n'est jamais évacué. Pareil constat témoigne bien sûr d'un impératif d'expression autant que de répression des émotions. Il participe de la mise en lumière de la force de l'investissement émotionnel, aussi démontré en creux souvent. Obligatoirement cachée ou montrée, l'émotion est à la source d'un véritable jeu révélateur de son importance. Elle se place au cœur d'enjeux essentiels, variables selon les univers considérés qui participent tous d'une véritable pédagogie affective, qui nous semblerait mériter d'être davantage prise en compte et analysée. Elle relève d'orientations diverses, selon les objectifs poursuivis dans ces perspectives éducatives variées et selon les publics différents qu'elles visent. Les enjeux des arts d'aimer ou des mises en scène de pèlerinage spirituel se distinguent bien sûr en regard de leurs destinataires. Le manuel de savoir-vivre de Christine de Pizan illustre aussi cette tendance, dans une orientation spécifique de genre alors, qui présente un contraste intéressant

avec celle des arts d'aimer d'ailleurs. Celle-ci invite encore à revoir les distinctions du jeu des émotions de la communauté masculine ou féminine. On trouve une confirmation significative des aptitudes des femmes à jouer de leurs émotions, tout aussi bien voire mieux encore que les hommes, et des intentions louables dans lesquelles elles peuvent s'y prêter. L'analyse du jeu des émotions parvient ainsi même à relativiser la puissance du courant misogyne dans la pensée médiévale. Les descriptions émotionnelles intégrées dans la défense obsédante de la cause féminine que livre Christine de Pizan concordent en effet avec celles de grandes héroïnes des romans d'amour courtois, telle que la reine Guenièvre, soucieuse avant tout du regard public porté sur elle, de son honneur et du bien commun. Cette compréhension des émotions comme relevant d'enjeux didactiques trouve un éclat plus grand encore dans sa mise en récit. Elle se fait le support de tensions essentielles de par les impératifs présentés des manipulations émotionnelles, des conséquences de leur non-respect ou des critères d'appréciation qui y sont sous-entendus. Les contextes narratifs variables que nous avons envisagés attestent tous l'inscription des jeux émotionnels dans leur trame. L'émotion peut ainsi révéler des lignes narratives cruciales, mais aussi des ambitions plus profondes encore fondées dans le projet d'écriture même. Cela s'est avéré très explicite dans le cas du *Roman de la Rose*, ou du *Livre des Trois Vertus*, mais aussi dans la mise en lumière de la qualité première de la mesure émotionnelle dans le processus d'héroïsation des chansons de geste, du message marital de Gautier de Coinci, de la leçon tout en nuances de la loi du secret amoureux dans les romans tristaniens ou du raffinement des mœurs dans les œuvres de Chrétien de Troyes ou dans le *Lancelot Graal*. Les réponses données à la mise en lumière trop éclatante de la fausseté de Faux Semblant témoignent elles aussi de l'investissement de la question émotionnelle, plus que jamais débattue et nuancée dans des efforts de réorientation, condamnation et justification. Le jeu des émotions en vient ainsi à refléter l'idéologie médiévale et la théorie littéraire qui s'y développe. Christine de Pizan, dans sa volonté de revoir ou d'affiner la leçon de Jean de Meun, démontre la centralité de la morale des émotions en la faisant concorder avec celle de l'œuvre littéraire elle-même, fondée sur l'intention à affirmer dans ces deux cadres. L'une comme l'autre répondent à des enjeux similaires, qui se trouvent ainsi relever, tant dans l'émotionologie, dans les jeux

qu'elle implique que dans l'acte de création littéraire, de la volonté. Au cœur de difficultés, ambiguïtés et ambitions parallèles, l'intention peut servir à légitimer la manipulation de l'émotion comme l'orientation de l'œuvre, confrontées l'une comme l'autre au défi de lever le voile de la connaissance, de peser l'exercice de lecture des signes ambivalents. On a pu remarquer à ce niveau la collusion tout à fait porteuse de décodage des émotions comme de l'écriture allégorique. Sans l'avoir cherché de prime abord, ce rapprochement s'est imposé dans nos lectures et dans le corpus que nous avons choisi d'établir et s'est avéré très éloquent de toute la symbolique du jeu des émotions. Il révèle mieux encore l'importance du jeu des émotions, ainsi mis en parallèle d'une pratique littéraire essentielle au Moyen Âge. Les dynamiques du jeu des émotions, dans tous leurs contextes d'intégration, participent d'une modernité saisissante, dans la prise en compte des nuances autant que du pouvoir significatif des émotions, à rebours des stéréotypes persistants dans l'analyse des émotions et des codes de comportement, mais aussi de genre, selon un paramètre qui s'est montré très pertinent et mériterait d'être encore mieux pris en compte. Notre étude paraît au contraire illustrer la prégnance au Moyen Âge, dans toute sa diachronie, des enjeux de contrôle et même de manipulation des émotions dans la mise en scène qui en est faite, la parfaite conscience de l'importance de leurs apparences, dans une grande subtilité de points de vue portés sur la question, au cœur de problématiques cruciales comme celle de la vérité et du mensonge, du lien tissé entre corps et âme, des distinctions de genre ou de critères d'évaluation essentiels comme celui de l'intention.

REMERCIEMENTS

Au moment de clore cet ouvrage, il convient de remercier celles et ceux qui en ont permis la réalisation. En premier lieu, Yasmina Foehr-Janssens, pour son soutien indéfectible, mais aussi Guillemette Bolens, Damien Boquet, Brîndușa Grigoriu et Fabienne Pomel, pour leur érudition et leurs conseils. Toute ma gratitude va également à toutes les personnes qui ont nourri mes analyses et relectures, en particulier Prunelle Deleville et Philippe Frieden.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES D'ANALYSE

- AMIENS, Jacques d', *L'art d'Amors et Li remedes d'Amors*, éd. Gustav Körting, Genève, Slaktine, 1976 (2^e édition).
- ANGLETERRE, Thomas d', *Le Roman de Tristan. Suivi de La Folie Tristan de Berne et La Folie Tristan d'Oxford*, éd. Félix Lecoy et trad. Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, Paris, Champion, 2003.
- ANJOU, René d', *Le Livre du cœur d'amour épris*, éd. et trad. Florence Bouchet, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- AQUIN, Thomas d', *Somme théologique*, Paris/Tournai/Rome, Desclée et Cie, 1949, 1^{ac}-2^{ac}, q. 22-48 ; 2^a-2^{ac}, q. 110-111 et q. 141-170.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, trad. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- ARRAS, Jean d', *Mélusine ou la Noble Histoire de Lusignan*, éd. et trad. Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- AUGUSTIN, *De Civitate Dei*, éd. Bernhard Dombart et Alfons Kalb (4^e) et trad. Gustave Combès, Paris, Desclée et Cie, 1959, L. 14.
- AUGUSTIN, *De Mendacio*, dans *Œuvres de saint Augustin. Les problèmes moraux*, éd. et trad. Gustave Combès, Paris, Desclée et Cie, 1948.
- BEAUJEU, Renaut de, *Le Bel Inconnu*, éd. Michèle Perret et trad. Michèle Perret et Isabelle Weil, Paris, Champion, 2003.
- BÉROUL, *Le Roman de Tristan*, éd. Ernest Muret, Paris, Firmin Didot, 1903.
- Beuve de Hamptone*, éd. et trad. Jean-Pierre Martin, Paris, Champion, 2014.
- Cent Nouvelles Nouvelles (Les)*, éd. Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1996.
- Chanson de Guillaume (La)*, éd. et trad. François Suard, Paris, Le Livre de Poche, 2008.
- Chanson de Roland (La)*, éd. et trad. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1993.
- Charroi de Nîmes (Le)*, éd. et trad. Claude Lachet, Paris, Gallimard, 1999.
- Chevalier au Barisel (Le)*, éd. Félix Lecoy, Paris, Champion, 1955.

- CICÉRON, *De Oratore*, éd. et trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- CICÉRON, *De Oratore*, L. II, éd. et trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966 (4^e édition).
- CICÉRON, *Tusculanes*, L. IV, éd. Georges Fohlen et trad. Jules Humbert, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- COINCY, Gautier de, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. Frédéric Koenig, Genève, Droz, 1970, 4 t.
- CONTY, Évrart de, *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. Françoise Guichard-Tesson et Bruno Roy, Montréal, CERES, 1993.
- DANTE, *De l'éloquence vulgaire*, trad. Frédéric Magne, Paris, La Délirante, 1985.
- DIGULEVILLE, Guillaume de, *Le Livre du pèlerin de vie humaine*, éd. et trad. Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu, Paris, Le Livre de Poche, 2015.
- Floriant et Florete*, éd. et trad. Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Champion, 2003.
- FOUGÈRES, Étienne de, *Le livre des manières*, éd. et trad. Jacques T. E. Thomas, Louvain/Paris, Peeters, 2013.
- FOULECHAT, Denis, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, livres 1-3, éd. Charles Bruckner, Genève, Droz, 1994.
- FOULECHAT, Denis, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, livres 4 et 8, éd. Charles Bruckner, Montréal, CERES, 1987.
- FOULECHAT, Denis, *Le Policratique de Jean de Salisbury (1372)*, livres 6-7, éd. Charles Bruckner, Genève, Droz, 2013.
- FOURNIVAL, Richard de, *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestiaire*, éd. Gabriel Bianciotto, Paris, Champion, 2009.
- FOURNIVAL, Richard de, *Œuvre lyrique*, éd. Yvan Lepage, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981.
- FRANCE, Marie de, *Lais*, éd. Karl Warnke et trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- FROISSART, Jean, *Le Paradis d'amour ; L'orloge amoureux*, éd. Peter Florian Dembowski, Genève, Droz, 1986.
- Grant ystoire de Monsignor Tristan Li Bret (La), the First Part of the Prose Romance of Tristan, from Ashb. ms. 19, 1, 3 in the National Library of Scotland*, éd. Fanny Cecilia Johnson, Édimbourg, Oliver & Boyd, 1942.
- Guillaume d'Angleterre*, éd. Christine Ferlampin-Acher, Paris, Champion, 2007.
- HOUDENC, Raul de, *Le songe d'enfer suivi de La voie de paradis : poèmes du XIII^e siècle*, éd. Philéas Lebsgue, Paris, Sansot, 1913 (1^{re} édit. 1908).
- Humbaut*, éd. Margaret Winters, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1975.
- JAKEMÉS, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009.

- Lais Bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, 2011.
- Lancelot du Lac*, éd. Elspeth Kennedy et trad. François Mosès, Paris, Le Livre de Poche, 1991 (2^e édition).
- Lancelot du Lac II*, éd. Elspeth Kennedy et trad. Marie-Luce Chênerie, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
- Lancelot du Lac III. La fausse Guenièvre*, éd. et trad. François Mosès et Laetitia Le Guay, Paris, Le Livre de Poche, 1998.
- Lancelot du Lac IV. Le val des amants infidèles*, éd. Yvan Lepage et trad. Marie-Louise Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 2002.
- Lancelot du Lac V. L'enlèvement de Guenièvre*, éd. Yvan Lepage et trad. Marie-Louise Ollier, Paris, Le Livre de Poche, 1999.
- LATINI, Brunetto, *Tresor*, éd. Pietro G. Beltrami, Paolo Squillacioti, Plinio Torri et Sergio Vatteroni, Turin, Giulio Einaudi, 2007.
- LA VACHE, Drouart, *Li Livres d'Amours*, éd. Robert Bossuat, Paris, Champion, 1926.
- LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'Amour Courtois*, éd. Claude Buridant, Paris, Klincksiek, 1974.
- LE FRANC, Martin, *Le Champion des Dames*, éd. Robert Deschaux, Paris, Champion, 1999, 5 t.
- Liber Fortunae*, éd. John L. Grigsby, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1967.
- Li livres du gouvernement des rois : a XIIth century French version of Egidio Colonna's treatise de Regimine principum*, éd. Samuel Paul Molenaer, Londres, MacMillan & Co., 1899.
- LORRIS, Guillaume de, et MEUN, Jean de, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- MÉZIÈRES, Philippe de, *Le livre de la vertu du sacrement de mariage*, éd. Joan B. Williamson, Washington, The Catholic University of America Press, 1993.
- Mort le Roi Arthur (La)*, éd. et trad. David Hult, Paris, Le Livre de Poche, 2009.
- NAVARRÉ, Philippe de, *Des quatre temps d'aage d'ome*, éd. Marcel de Fréville, Paris, Firmin Didot, 1888.
- Orson de Beauvais. Chanson de geste du XII^e siècle*, éd. Jean-Pierre Martin, Paris, Champion, 2002.
- PIZAN, Christine de, *Cent ballades d'amant et de dame*, éd. Jacqueline Cerquiglini, Paris, 2018, 1982.
- PIZAN, Christine de, *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève, Droz, 1999.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre de la Cité des Dames*, éd. Maureen Cheney Curnow, Michigan, Ann Arbor, 1975.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre des fais et bonnes meurs du sage Roy Charles V*, éd. Nathalie Desgrugillers-Billard, Clermont-Ferrand, Paleo, 2009.

- PIZAN, Christine de, *Le Livre des Trois Vertus*, éd. Éric Hicks et Charity Cannon Williard, Paris, Champion, 1989.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre des épîtres du débat sus le Rommant de la Rose*, éd. Andrea Valentini, Paris, Garnier, 2014.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre du corps de policie*, éd. Angus J. Kennedy, Paris, Champion, 1998.
- PIZAN, Christine de, *Le Livre du Duc des Vrais Amants*, éd. Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion, 2013.
- PLATON, *La République*, trad. Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004 (2^e édition).
- PLATON, *Timée*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2001 (5^e édition).
- Première Continuation de Perceval*, éd. William Roach et trad. Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
- Queste del Saint Graal (La)*, éd. Fanni Bogdanow et trad. Anne Berrie, Paris, Le Livre de Poche, 2006.
- Quinze Joies de Mariage (Les)*, éd. Jean Rychner, Genève, Droz, 1963.
- Raoul de Cambrai*, éd. Sarah Kay et trad. William Kibler, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872.
- Roman de Fauvel (Le)*, éd. et trad. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Roman de Renart (Le)*, éd. Jean Dufournet et Andrée Méline, Paris, Flammarion, 1985, 2 t.
- Roman de Tristan en Prose (Le)*, éd. Renée Curtis, t. 1, Munich, Hueber, 1963.
- Roman de Tristan en Prose (Le)*, éd. Renée Curtis, t. 2, Leiden, Brill, 1976.
- Roman de Tristan en Prose (Le)*, éd. Renée Curtis, t. 3, Cambridge, D. S. Brewer, 1985.
- Roman du Renart publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles (Le)*, éd. Dominique Martin Méon, Paris, Treuttel et Wurtz, 1951 (2^e édition), 4 t.
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Michel Zink, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- SAINT-VICTOR, Richard de, *Les Douze Patriarches (Benjamin Minor)*, éd. et trad. Jean Châtillon et Monique Duchet-Suchaux, Paris, Éditions du Cerf, 1997.
- SALE, Antoine de la, *Jehan de Saintré*, éd. Joël Blanchard et trad. Michel Quereuil, Paris, Le Livre de Poche, 1995.
- SIENNE, Aldebrandin de, *Le régime du corps*, éd. Louis Landouzy et Roger Pépin, Paris, Champion, 1911.
- TERTULLIEN, *De cultu feminarum*, éd. Alcuin Blamires, C. W. Marx et Karen Pratt, *Woman defamed and woman defended. An anthology of medieval texts*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

- TROYES, Chrétien de, *Cligès*, éd. Wendelin Foerster et trad. Michel Rouse, Paris, Flammarion, 2006.
- TROYES, Chrétien de, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- TROYES, Chrétien de, *Le Chevalier au Lion*, éd. Wendelin Foerster et trad. Michel Rouse, Paris, Flammarion, 1990.
- TROYES, Chrétien de, *Le Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- TROYES, Chrétien de, *Perceval ou le Conte du Graal*, éd. Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- Two Old French Gauvain Romances : Le chevalier à l'épée and La mule sans frein*, éd. Ronald Carlyle Johnston et Douglas David Roy Owen, Édimbourg, Scottish Academic Press, 1972.

ÉTUDES CRITIQUES

- ADAMS, Tracy, « Faus Semblant and the Psychology of Clerical Masculinity », *Exemplaria*, n° 23/2, 2011, p. 171-193.
- ADAMS, Tracy, « Performing the medieval art of love : medieval theories of the emotions and the social logic of the *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris », *Viator*, n° 38/2, 2007, p. 55-74.
- ADAMS, Tracy, « “Pour un petit de nice semblant” : Distance and Desire in Christine de Pizan’s *Le Livre du Duc des Vrais Amants* », *French Forum*, n° 28/3, 2003, p. 1-24.
- ALBERT, Sophie *et al.* (éd.), *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, Paris, Champion, 2015.
- ALLEN, Peter L., « Male/Female/Both/Neither », *Medieval feminist newsletter*, n° 14, 1992, p. 12-16.
- ALLEN, Peter L., *The Art of Love : Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992.
- ALTHOFF, Gerd, « Aufgeführte Gefühle. Die Rolle der Emotionen in den öffentlichen Ritualen des Mittelalters », *Passions in Context*, n° 1, 2010, p. 1-22.
- AMORY, Frederic, « Whited Sepulchres : The Semantic History of Hypocrisy to the High Middle Ages », *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, n° 53, 1986, p. 5-39.
- ASHLEY, Kathleen et CLARK, Robert L. A. (éd.), *Medieval Conduct*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 86-105.

- AURELL, Martin, *Convaincre et persuader. Communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers, Centres d'études supérieures de civilisation médiévale, 2007.
- AURELL, Martin, *Le chevalier lettré. Savoir et conduite de l'aristocratie au XII^e et XIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2011.
- AUTRAND, Françoise, « Christine de Pisan et les dames à la cour », *Autour de Marguerite d'Écosse. Reines, princesses et dames du XV^e siècle*, éd. Geneviève et Philippe Contamine, Paris, Champion, 1999, p. 19-31.
- BADEL, Pierre-Yves, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.
- BAGNOUD, Johanna, *De la jalousie d'Arthur à l'ire d'Yder : les émotions négatives au service de la nouvelle chevalerie dans le Romanz du reis Yder*, mémoire de master, Lausanne, Université de Lausanne, 2014.
- BAIRD, Joseph L., « Pierre Col and the *Querelle de la Rose* », *Philological Quarterly*, n° 60, 1981, p. 273-286.
- BAIRD, Joseph L. et KANE, John R., « *La Querelle de la Rose* : In Defense of the Opponents », *The French Review*, n° 48, 1974, p. 298-307.
- BAKER, Craig, CAVAGNA, Mattia et CLESSE, Grégory (éd.), « *Entre le cœur et le diaphragme* ». (*D'écrire les émotions dans la littérature narrative et scientifique du Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, Presses de l'Université catholique de Louvain, 2018.
- BARBU, Daniel, BORGEAUD, Pierre et MATTHEY, Philippe, *Exercices d'histoire des religions : Comparaison, rites, mythes et émotions*, Leiden, Brill, 2016.
- BARTHOLEYNS, Gil, « L'enjeu du vêtement au Moyen Âge : De l'anthropologie ordinaire à la raison sociale (XIII^e-XIV^e siècles) », *Le corps et sa parure*, Florence, Sismel, 2007, p. 219-258.
- BARTHOLEYNS, Gil, « L'homme au risque du vêtement. Un indice d'humanité dans la culture occidentale », *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, éd. Gil Bartholeyns et al., Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 99-136.
- BARTHOLEYNS, Gil, « Le tiers terme : le vêtement et la rationalité politique du corps au Moyen Âge », *Revue des Langues Romanes*, n° CXXII/1, 2018, p. 125-165.
- BATANY, Jean, *Approches du Roman de la Rose*, Paris/Bruxelles/Montréal, Bordas, 1973.
- BATEMAN, Chimene, « Irrepressible Malebouche : voice, citation and polyphony in the *Roman de la Rose* », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, n° 22, 2011, p. 9-23.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « De Lucrèce à Héloïse, remarques sur deux exemples du *Roman de la Rose* de Jean de Meun », *Romania*, n° 95, 1974, p. 433-442.

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Trouvères et “Losengiers” », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 25, 1982, p. 171-178.
- BEAUSSART, François-Jérôme, « Maladies et guérisons dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci », *La maladie et la mort au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens (janvier 2004)*, éd. Danielle Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'études médiévales, 2004, p. 12-26.
- BEC, Pierre, « Le corps et ses ambiguïtés chez Bernard de Ventadour et quelques autres troubadours », *Le Corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du colloque d'Orléans 15-16 mai 1992*, éd. Bernard Ribémont, Caen, Paradigme, 1993, p. 9-32.
- BEL, Catherine et BRAET, Herman (éd.), *De la Rose. Texte, image, fortune*, Louvain/Paris, Peeters, 2006.
- BELLON-MÉGUELLE, Hélène, COLLET, Olivier, FOEHR-JANSSENS, Yasmina et JACQUIÉRY, Ludivine (éd.), *La moisson des lettres. L'invention littéraire autour de 1300*, Turnhout, Brepols, 2011.
- BENNETT, Judith M. et KARRAS, Ruth Mazo (éd.), *The Oxford Handbook of Women and Gender in medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- BENOIT, Jean-Louis, « Tromperie et vérité dans trois textes brefs : *Les Lais* de Marie de France, *La Châtelaine de Vergy*, *Les Miracles de Notre-Dame* », *Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, éd. Nathalie Kremer, Jean-Paul Sermain et Yen-Maï Tran-Gervat, Paris, Hermann, 2016, p. 85-101.
- BERCHTOLD, Jacques, « Émotions sincères, ou lieux communs rhétoriques ? L'expression de la passion dans la lettre I, 26 de *La Nouvelle Héloïse* », *L'esprit créateur*, n° 52-4, 2012, p. 31-41.
- BESNIER, Bernard, MOREAU, Pierre-François et RENAULT, Laurence (éd.), *Les passions antiques et médiévales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- BESTUL, Thomas H., « True and false *cheere* in Chaucer's *Clerk's Tale* », *Journal of English and German Philology*, n° 82/4, 1983, p. 500-514.
- BIRON-OUELLET, Xavier, « Affectivité et sens chrétien de l'histoire dans la *Chronica sive Historia duabius civitatibus* d'Otton de Freising », *Memini*, n° 16, 2012, p. 45-62.
- BLANCHFIELD, Lyn, « Prolegomenon. Considerations of Weeping and Sincerity in the Middle Ages », *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, éd. Elina Gertsman, Londres / New York, Routledge, 2012, p. XXI-XXX.
- BLOCH, R. Howard, « The Arthurian Fabliau and the Poetics of Virginity », *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, éd. Norris J. Lacy et Gloria Torrini-Roblin, Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 231-249.
- BLOEM, Annelies et GOYENS, Michèle, « À propos des *mouvenemens et des affections de l'ame*. Analyse du champ sémantique des émotions dans la traduction en

- moyen français des *Problèmes d'Aristote* », *Lexiques scientifiques et techniques. Constitution et approche historique*, éd. Olivier Bertrand, Hiltrud Gerne et Béatrice Stumpf, Palaiseau, Éditions de l'école polytechnique, 2007, p. 105-120.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « "Femme de corps et femme par sens" : Christine de Pizan's saintly women », *The Romanic Review*, n° 87/2, 1996, p. 157-170.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Christine de Pizan's Advice to Prostitutes », *Medieval Feminist Forum*, n° 27, 1999, p. 9-15.
- BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Overt and covert : amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, n° 111, 1990, p. 443-444.
- BODDICE, Rob, *The History of Emotions*, Manchester, Manchester University Press, 2018.
- BODDICE, Rob et SMITH, Marc, *Emotion, Sense, Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- BODENHEIMER, Marie-Odile, « La description du surnaturel dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci », *Bien dire et bien apprendre*, n° 11, 1993, p. 69-80.
- BOHLER, Danielle, « Civilités langagières : le *bon taire* ou le *parler bastif*. Brèves réflexions sur la fonction sociale et symbolique du langage », *Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Interaktion im Mittelalter. Für Peter Moos*, éd. Alois Hahn, Gert Melville et Werner Röcke, Berlin, Lit, 2006, p. 115-133.
- BOLENS, Guillemette, *La logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- BOLENS, Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008.
- BOLENS, Guillemette, « Les simulations perceptives dans la relation aux œuvres d'art littéraires », *Corps en scènes*, éd. Mireille Besson, Catherine Courtet, Françoise Lavocat et Alain Viala, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 115-125.
- BOLENS, Guillemette, *L'humour et le savoir des corps. Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- BOQUET, Damien, « Corps et genre des émotions dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n° 13, 2014, p. 2-10.
- BOQUET, Damien, *Faire l'histoire des émotions à l'âge des passions*, séminaire donné à l'Université de Provence, Aix-Marseille I Institut Universitaire de France.
- BOQUET, Damien, « Jean de Meun et Aelred de Rievaulx : une amitié textuelle », *Les écoles de pensée du XII^e siècle et la littérature romane (Oc et Oil)*, éd. Valérie Fasseur et Jean-René Valette, Turnhout, Brepols, 2016, p. 301-311.

- BOQUET, Damien (éd.), *Histoire de la vergogne. Rives méditerranéennes*, n° 31, 2008.
- BOQUET, Damien, « Le gouvernement de soi et des autres selon Bernard de Clairvaux », *Le pouvoir au Moyen Âge. Idéologies, pratiques et représentations*, éd. Claude Carozzi et Huguette Taviani-Carozzi, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 279-296.
- BOQUET, Damien, « Les mots avant les choses : mystique cistercienne et anthropologie historique de l'affectivité », *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, éd. Alain Dierkens et Benoit Beyer de Ryke, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 109-119.
- BOQUET, Damien, *L'ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, Crahm, 2005.
- BOQUET, Damien, *Penser et vivre les émotions au Moyen Âge. Texte de la conférence donnée à la Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris, La Villette), le 25 avril 2017*.
- BOQUET, Damien, « Rougir pour le Christ. La honte admirable des saintes femmes au XIII^e siècle », *Shame Between Punishment and Penance. The Social Usages of Shame in the Middle Ages and Early Modern Times*, éd. Bénédicte Sère et Jörg Wettlaufer, Florence, Sismel, 2013, p. 139-155.
- BOQUET, Damien, *Sainte Vergogne. Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2020.
- BOQUET, Damien, LETT, Didier et ZINK, Michel, « Amour courtois, rencontre entre chair et esprit », *La fabrique de l'Histoire*, 2016, p. 82-89.
- BOQUET, Damien et NAGY, Piroska (éd.), *Politiques des émotions au Moyen Âge*, Florence, Sismel, 2010.
- BOQUET, Damien et NAGY, Piroska (éd.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2008.
- BOQUET, Damien et NAGY, Piroska, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.
- BOQUET, Damien et NAGY, Piroska, « Une autre histoire des émotions », traduction de l'article paru dans *Rivista storica italiana*, n° 128/2, 2016.
- BOQUET, Damien, MOULINIER-BROGI, Laurence et NAGY, Piroska (éd.), *La chair des émotions. Pratiques et représentations corporelles de l'affectivité au Moyen Âge. Médiévales*, n° 61, 2011.
- BORLÉE, Denise, « "Sculpter les mouvements de l'âme" : traduction des affects et émotions dans la sculpture du XIII^e siècle », *Source(s)*, n° 5, 2014, p. 29-46.
- BOUCHÉ, Thérèse, « Burlesque et renouvellement des formes. L'attaque du château dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun », « *Farai chansoneta novele* ». *Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge. Hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1990, p. 87-98.
- BOUCHET, Florence et KLINGER-DOLLÉ, Anne-Hélène (éd.), *Penser les cinq sens au Moyen Âge. Poétique, esthétique, éthique*, Paris, Garnier, 2015.

- BOUCHET, Florence, « "Que reste-t-il de nos amours ?" L'écriture ironique du roman au XV^e siècle », *Le Romanesque aux XIV^e et XV^e siècles*, éd. Danielle Bohler, Bordeaux, Eidolon, 2009, p. 15-27.
- BOUDET, Jean-Patrice, HAUGEARD, Philippe, MENEGALDO, Silvère et PLOTON-NICOLLET, François (éd.), *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- BOUILLOT, Carine, « Aux antipodes du beau geste : le geste laid et inconvenant dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles », *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000, p. 45-56.
- BOUILLOT, Carine, « Gestes et pudeur dans les romans courtois du XIII^e siècle », *Le Geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1998, p. 109-124.
- BOURKE, Joanna, « Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History », *History Workshop Journal*, n° 55, 2003, p. 111-133.
- BOZÓKY, Edina, « Roman arthurien et conte populaire : les règles de conduite et le héros élu », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 81, 1978, p. 31-36.
- BRAET, Herman, « L'illustration de l'illustration : l'exemple et l'image dans le *Roman de la Rose* », « *Ensi firent les ancessor* ». *Mélanges de philologie romane offerts à Marc-René Jung*, éd. Luciano Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996, vol. 2, p. 491-504.
- BRANCHER, Dominique, *Équivoques de la Pudeur*, Genève, Droz, 2015.
- BRANDSMA, Frank, LARRINGTON, Carolyne et SAUNDERS, Corinne (éd.), *Emotions in medieval Arthurian literature. Body, mind, voice*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.
- BRISSON, Luc, « Usages et fonctions du secret dans le pythagorisme ancien », *Le secret*, éd. Philippe Dujardin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 87-101.
- BROOMHALL, Susan (éd.), *Ordering Emotions in Europe, 1100-1800*, Boston/Leiden, Brill, 2015.
- BROWN-GRANT, Rosalind, « Christine de Pizan as a Defender of Women », *Christine de Pizan : a Casebook*, éd. Barbara K. Altmann, New York, Routledge, 2003, p. 81-100.
- BROWN-GRANT, Rosalind, *Christine de Pizan and the Moral Defence of Women : Reading Beyond Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- BROWN-GRANT, Rosalind, KENNEDY, Angus J., LAIDLAW, James C. et MÜLLER, Catherine M. (éd.), *Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan (Glasgow 21-27 July 2000), published in honour of Liliane Dulac*, Glasgow, University of Glasgow Press, 2002.

- BROWN-GRANT, Rosalind, « D caden ce ou progr s ? Christine de Pizan, Boccace et la question de l' ge d'or », *Revue des langues romanes*, n  92, 1988, p. 295-306.
- BROWN-GRANT, Rosalind, *French Romance of the Later Middle Ages. Gender, Morality, and Desire*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- BROWNLEE, Kevin et HUOT, Sylvia ( d.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, image, reception*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1992.
- BROWNLEE, Kevin, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* : the literary context of "Amours qui a le pouoir / Faus Samblan m'a deceu / Vidi Dominum" », *Early Music History*, n  10, 1991, p. 1-14.
- BROWNLEE, Kevin, « Pygmalion, Mimesis, and the Multiple Endings of the *Roman de la Rose* », *Yale French Studies*, n  95, 1999, p. 193-211.
- BROWNLEE, Kevin, « Reflections in the *Miro r aus Amoreus*. The Inscribed Reader in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*,  d. John D. Lyons et Stephen G. Nichols, Hanovre/Londres, University Press of New England, 1982, p. 60-70.
- BROWNLEE, Kevin, « The Problem of Faux Semblant : Language, History, and Truth in the *Roman de la Rose* », *The New Medievalism*,  d. Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee et Stephen G. Nichols, Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1991, p. 253-271.
- BROZE, Michèle, « Mensonge et justice chez Platon », *Revue internationale de Philosophie*, n  40/156-157, 1986, p. 38-48.
- BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993.
- BUBANDT, Nils, « The Dark Side of Empathy : Mimesis, Deception, and the Magic of Alterity », *Comparative Studies in Society and History*, n  57/1, 2015, p. 5-34.
- BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa, « Las emociones medievales : el amor, el miedo y la muerte », *Vínculos de Historia*, n  4, 2015, p. 72-90.
- BURGUI RE, André, « Le concept d'autocontrainte et son usage historique », *Norbert Elias et l'Anthropologie*,  d. Sophie Chevalier et Jean-Marie Privat, Paris, CNRS  ditions, 2004, p. 71-81.
- BURNS, E. Jane, « Refashioning Courtly Love : Lancelot as Ladies's Man or Lady/Man ? », *Constructing Medieval Sexuality*,  d. Karma Lochrie, Peggy McCracken et James A. Schultz, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 111-134.
- BURROW, J. A., *Gestures and Looks in Medieval Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- BUTLER, Judith, *D faire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2012 (2   dition).

- BUTTURFF, Diane et BUTTURFF, Douglas, « *Le Roman de la Rose and the sophistry of love* », *French Review*, n° 45/3, 1971, p. 52-58.
- CADDEN, Joan, *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages : Medicine, Science and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- CAIRNS, Douglas, « Mind, Body, and Metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotions », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 173-208.
- CALLAY, Brigitte L., « The Road to Salvation in the *Roman de la Rose* », *Pascua Mediaevalia. Studies voor J. M. De Smet*, éd. Robrecht Lievens, Erik Van Mingroot et Werner Verbeke, Leuven, Universitaire Press Leuven, 1983, p. 499-509.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 34/5, 1979, p. 913-928.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2003.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, Éditions du Cerf, 1991.
- CASSIN, Barbara, « *Philosophia enim simulari potest, eloquentia non potest*, ou : le masque et l'effet », *Rhetorica*, n° XIII/2, 1995, p. 105-124.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Tous les secrets du monde », *Sigilia*, n° 17, 2006.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, *Dis/simulations : Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2008.
- CAZELLES, Brigitte, « Un héros fatigué. Sens et fonction du mot *las* dans les *Miracles* de Gautier de Coinci », *Romance Philology*, n° 30, 1977, p. 616-622.
- CELS, Marc B., « God's Wrath against the wrathful in medieval Mendicant Preaching », *Canadian Journal of History*, n° XLIII, 2008, p. 217-226.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Polysémie, ambiguïté et équivocité dans la théorie et la pratique poétiques du Moyen Âge français », *L'Ambiguïté*, éd. Irène Rosier, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « Syntaxe et syncope : langage du corps et écriture chez Guillaume de Machaut », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 60-74.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Genève/Paris, Slaktine, 1985.
- CESCHI, Grazia, *Le contrôle du rire : entre savoir et savoir-faire. La modulation de l'expression faciale chez l'enfant de 7 à 10 ans*, thèse de doctorat, Genève, Université de Genève, 1997.
- CHAMPION, Michael W., « From *affectus* to Affect Theory and Back Again », *Before emotion. The language of feeling, 400-1800*, éd. Michael W. Champion,

- Kirk Essary et Juanita Feros Ruys, Londres / New York, Routledge, 2019, p. 240-255.
- CHAMPION, Michael W., ESSARY, Kirk et FEROS RUYS, Juanita, « Introduction : The Language of Affect from Late Antiquity to Early Modernity », *Before emotion. The language of feeling, 400-1800*, éd. Michael W. Champion, Kirk Essary et Juanita Feros Ruys, Londres / New York, Routledge, 2019, p. 1-8.
- CHAMPION, Michael W. et LYNCH, Andrew (éd.), *Understanding Emotions in Early Europe*, Turnhout, Brepols, 2015.
- CHRISTIAN, William A., « Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain », *Religious Organization and Religious Experience*, éd. John Davis, Londres / New York, Academic Press, 1982, p. 97-114.
- CLASSEN, Albrecht, « Crying in Public and in Private. Tears and Crying in Medieval German Literature », *Crying in the Middle Ages. Tears of History*, éd. Elina Gertsman, Londres / New York, Routledge, 2012, p. 230-248.
- COCCIA, Emmanuele, « Citoyen par amour. Émotions et institutions », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 209-230.
- COILLY, Nathalie et TESNIÈRE, Marie-Hélène, *L'art d'aimer au Moyen Âge. Le Roman de la rose*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2012.
- COLISH, Marcia L., « Rethinking Lying in the Twelfth Century », *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, éd. Istvan P. Bejczy et Richard G. Newhauser, Boston/Leiden, Brill, 2005, p. 155-173.
- COLLARD, Franck, « Politique des passions et anthropologie des pulsions à la cour du roi Charles VII », *Passions et pulsions à la cour (Moyen Âge – Temps modernes)*, éd. Bernard Andenmatten, Armand Jamme, Laurence Moulinier-Broggi et Marilyn Nicoud, Florence, Sismel, 2015, p. 73-92.
- COLOMBANI, Dominique, « La prière du cœur dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci », *Senefiance*, n° 10, 1981, p. 73-90.
- COMBARIEU, Micheline de, « Le diable dans le *Comment Theophilus vint a penitance* de Gautier de Coinci et dans *Le miracle de Théophile* de Rutebeuf », *Senefiance*, n° 6, 1979, p. 155-182.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal, « Lancelot et le tempérament colérique », *De la science en littérature à la science-fiction*, éd. Danielle Jacquart, Paris, Éditions du CHTS, 1996, p. 11-22.
- CORBELLARI, Alain, « Rêves et Fabliaux : un autre aspect de la ruse féminine », *Reinardus*, n° 15, 2002, p. 53-62.
- CORDELL, Crystal, « L'indignation entre pitié et dégoût : les ambiguïtés d'une émotion morale », *Raisons politiques*, n° 65, 2017, p. 67-90.
- COUMERT, Isabelle, « "Si ceste amur esteit seüe. . .". L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles) », *Questes*, n° 16, 2009, p. 51-63.

- COURCELLES, Dominique de, « Émotions mystiques XIV^e-XVII^e siècles : corps en lumière et en larmes », *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, éd. Ingrid Kasten, Gesa Stedman et Margarete Zimmermann, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2002, p. 138-152.
- COURTINE, Jean-Jacques et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Rivage, 1988.
- COURTOIS, Gérard, « Mensonge et parjure selon saint Thomas d'Aquin », *Rue Descartes*, n° 8/9, 1993, p. 85-97.
- COVA, Florian, DEONNA, Julien et SANDER, David, « Introduction : Moral Emotions », *Topoi*, n° 35, 2015, p. 397-400.
- CRANE, Susan, *The Performance of Self. Ritual, clothing, and Identity during the Hundred Years War*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2002.
- CRIST, Larry S., « Gastrophagie et pornographie dans les fabliaux », *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, éd. Norris J. Lacy et Gloria Torrini-Roblin, Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 251-260.
- CROPP, Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- DANTZER, Robert, *Que sais-je ? Les émotions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- DE GENDT, Anne-Marie, *L'art d'éduquer les nobles damoiselles. Le Livre du Chevalier de la Tour Landry*, Paris, Champion, 2003.
- DELAGE, Agnès, « Les mots du secret », *Cahiers d'études romanes*, n° 30, 2015, p. 273-288.
- DELALE, Sarah, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenulae*, 2015, p. 1-21.
- DELAURENTI, Béatrice, *La contagion des émotions. Compassio, une énigme médiévale*, Paris, Garnier, 2016.
- DELHAYE, Philippe, « La vertu et les vertus dans les œuvres d'Alain de Lille », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 6/21-25, 1963, p. 13-25.
- DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.
- DEMATS, Paule, « D'amoenitas à deduit : André le Chapelain et Guillaume de Lorris », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, éd. Jean-Charles Payen et Claude Régner, Genève, Droz, 1970, t. 1, p. 217-233.
- DENERY II, Dallas G., « Biblical Liars and Thirteenth-Century Theologians », *The Seven Deadly Sins : From Individuals to Communities*, éd. Richard Newhauser, Boston/Leiden, Brill, 2007, p. 111-128.

- DENERY II, Dallas G., « Christine de Pizan against theologians : the virtue of lies in *The Book of the Three Virtues* », *Viator*, n° 39, 2008, p. 229-247.
- DENERY II, Dallas G., « Christine de Pizan on Misogyny, Gossip and Possibility », *The Middle Ages in Texts and Texture*, éd. Jason Glenn, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 309-321.
- DENERY II, Dallas G., « From Sacred Mystery to Divine Deception : Robert Holkot, John Wyclif and the Transformation of Fourteenth-Century Eucharistic Discourse », *Journal of Religious History*, n° 29/2, 2005, p. 129-144.
- DENERY II, Dallas G., « Nicholas of Autrecourt on Saving the Appearances », *Nicolas d'Autrecourt et la Faculté des arts de Paris (1317-1340)*, éd. Stephan Caroti et Christophe Grellard, Cesena, Stilgraf, 2006, p. 65-84.
- DENERY II, Dallas G., *Seeing and Being Seen in the Late Medieval World : Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- DENERY II, Dallas G., *The Devil wins. A History of Lying from the Garden of Eden to the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
- DENERY II, Dallas G., « Uncertainty and Deception in the Medieval and Early Modern Court », *Uncertain Knowledge in the Middle Ages*, éd. Dallas G. Denery II, Kantik Ghosh et Nicolette Zeeman, Turnhout, Brepols, 2014, p. 13-36.
- DENOYELLE, Corinne, « Le discours de la ruse dans les fabliaux. Approche pragmatique et argumentative », *Poétique*, n° 115, 1998, p. 327-350.
- DEONNA, Julien et TERONI, Fabrice, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Librairie Philosophique, 2008.
- DERRIDA, Jacques, « Le facteur de la vérité », *Poétique*, n° 6, 1975, p. 96-147.
- DESJARDINS, Lucie, MOSER-VERREY, Monique et TURBIDE, Chantal (éd.), *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Les Presses Universitaires de Laval, 2009.
- DEVAUX, Jean, « Entre didactisme et modèle courtois : Eustache Deschamps, héritier du *Roman de la Rose* », *Les dictez vertueux d'Eustache Deschamps. Forme poétique et discours engagé à la fin du Moyen Âge*, éd. Miren Lacassagne et Thierry Lassabatère, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 43-56.
- DE WOLF, Anouk, « Pratique de la personnification chez Guillaume de Diguleville et Philippe de Mézières », *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII^e-XV^e siècles)*, éd. Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1993, p. 125-147.
- DÍAZ-VERA, Javier E., « On saying two things at once. The historical semantics and pragmatics of Old English emotion words », *Folia linguistica historica*, n° 48/1, 2014, p. 1-25.
- DOX, Donnalee, « Repertoires and Genres : Emotions at Play », *A Cultural History of Theatre in the Middle Ages*, éd. Jody Enders, Londres, Bloomsbury Academic, 2017, p. 163-178.

- DOUDET, Estelle, « Théâtre de masques : allégories et déguisements sur la scène comique française des xv^e et xvi^e siècles », *Apparence(s)*, n° 2, 2008, p. 1-13.
- DRAGONETTI, Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*. Flamenca et Joufroi de Poitiers, Paris, Seuil, 1982.
- DRAGONETTI, Roger, *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.
- DRAGONETTI, Roger, « Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose* », *La Musique et les lettres. Étude de littérature médiévale*, éd. Roger Dragonetti, Genève, Droz, 1986, p. 345-367.
- DUBOST, Francis et LAURENT, Françoise (éd.), « *Deceptio* ». *Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au xvii^e siècle. Actes des journées d'études organisées en 1998-1999 par l'Équipe d'Accueil Moyen Âge, Renaissance, Âge Baroque MA-REN-BAR*, Montpellier, Publications de l'Université Paul-Valéry, 2000.
- DUBY, Georges, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.
- DUFEIL, Michel-Marie, *Saint-Thomas et l'Histoire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991, p. 445-456.
- DUFEIL, Michel-Marie, *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne 1250-1259*, Paris, Éditions Picard, 1972.
- DUHL, Olga Anna, « Enjeux du masque dans la sottie : de la morale à la politique au drame », *L'immagine riflessa. Testi, società, culture. Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, éd. Rosanna Brusegan, Marguerita Lecco et Alessandro Zironi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 255-266.
- DULAC, Liliane, « Bon et mauvais langage : la parole multipliée chez Christine de Pizan », *Cahiers de recherche médiévale et humaniste*, n° 6, 1999, p. 236-262.
- DULAC, Liliane, « Christine de Pizan et les malheurs des "vrais amans" », *Mélanges de langue et littérature offerts à Pierre le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 223-233.
- DULAC, Liliane, « Inspiration mystique et savoir politique : les conseils aux veuves chez Francesco da Barberino et chez Christine de Pizan », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, éd. Gianni Mombello, Genève, Slatkine, 1980, t. 1, p. 113-141.
- DULAC, Liliane, « Introduction au *Livre des Trois Vertus* », *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie xii^e-xv^e siècle*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 543-558.
- DULAC, Liliane et RIBÉMONT, Bernard (éd.), *Une femme de lettres au Moyen Âge. Études autour de Christine de Pizan*, Orléans, Paradigmes, 1995.
- DUPONT-FERRIER, Gustave, « Le mot "Gouverner" et ses dérivés dans les institutions françaises au Moyen Âge », *Journal des Savants*, 1938, p. 49-60.

- DYBEL, Katarzyna, *Être heureux au Moyen Âge d'après le roman arthurien en prose du XIII^e siècle*, Louvain, Peeters, 2004.
- DYKE, Carolyn van, *The Fiction of Truth : Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1985, p. 69-105.
- EBERSOLE, Gary L., « The function of ritual weeping revisited : affective *expressio* and morale discourse », *History of religions*, n° 39/3, 2000, p. 221-246.
- EL KENZ, David, FRADON, Véronique, GRÄSSLIN, Matthias et ZOMBORY-NAGY, Piroška, « Pour une histoire de la souffrance : expressions, représentations, usages », *Médiévales*, n° 27, 1994, p. 5-14.
- EMING, Jutta, « Affektüberwältigung als Körperstil im höfischen Roman », *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, éd. Katharina Philipowski et Anne Prior, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2006, p. 249-262.
- EMING, Jutta, « Body Imagery and Knowledge in *Historia von D. Johann Fausten* », *Anthropological Reformations – Anthropology in the Era of Reformation*, éd. Anne Eusterschulte et Hannah Wälzholz, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015, p. 113-128.
- EMING, Jutta, « Die Maskierung von Emotionen in der Literatur des Spätmittelalters. *Florio und Biancelfora* und *Euralius und Lucretia* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 138, 2005, p. 49-69.
- EMING, Jutta, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2007.
- EMING, Jutta, *Emotionen im « Tristan ». Untersuchungen zu ihrer Paradigmatik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2015.
- EMING, Jutta, « Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literatur », *Journal of Literary Theory*, n° 1/2, 2007, p. 251-273.
- EMING, Jutta, « Faszination und Trauer. Zum Potential ästhetischer Emotionen im mittelalterlichen Roman », *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, éd. Martin Baisch, Andreas Degen et Jana Lüdtke, Berlin, Rombach, 2013, p. 235-264.
- EMING, Jutta, « Gewalt als Kommunikation im geistlichen Spiel », *Power and Violence in Medieval and Early Modern Theater*, éd. Cora Dietl, Glenn Ehrstine et Christoph Schanze, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, p. 11-29.
- EMING, Jutta, « On Stage. Ritualized Emotions and Theatrically in Isolde's Trial », *MLN*, n° 124/3, 2009, p. 555-571.
- EMING, Jutta, KASTEN, Ingrid, KOCH, Elke et SIEBER, Andrea, « Emotionalität und Performativität in erzählenden Texten des Mittelalters », *Encomia-deutsch*.

- Sonderbeft der Deutschen Sektion der International Courtly Literature Society*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 42-60.
- EMMERSON, Richard Kenneth et HERZMAN, Ronald B., « The Apocalyptic Age of Hypocrisy : Faus Semblant and Amant in the *Roman de la Rose* », *Speculum*, n° 62/3, 1987, p. 612-644.
- ENDERS, Jody, « Violence, théâtralité, et subjectivité littéraire dans la rhétorique médiévale », *Éthos et pathos. Le statut du sujet rhétorique. Actes du Colloque international de Saint-Denis, 19-21 juin 1997*, éd. François Cornilliat et Richard Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 267-278.
- FARBER, Annika, *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi : the Rise of the Didactic in Andreas Capellanus, Jean de Meun, and John Gower*, thèse de doctorat, Philadelphie, Université de Pennsylvannie, 2011.
- FARMER, Sharon, « Persuasive voices : clerical images of medieval wives », *Speculum*, n° 61/3, 1986, p. 517-543.
- FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, n° 3/1-2, 1941, p. 5-20.
- FENLEY, G. Ward, « Faus-Semblant, Fauvel, and Renart le Contrefait : A study in Kinship », *The Romanic Review*, n° XXIII, 1932, p. 323-331.
- FERRY, Leonard D. G., « Passionalist or Rationalist ? The emotions in Aquinas' moral theology », *New Blackfriars*, n° 93, 2012, p. 292-308.
- FLANNERY, Mary C., « Introduction : Medieval Emotion and Texts as/in Media », *Emotion and Medieval Textual Media*, éd. Mary C. Flannery, Turnhout, Brepols, 2018, p. 1-18.
- FLEMING, John V., « The moral reputation of the *Roman de la Rose* before 1400 », *Romance Philology*, n° 18, 1964-1965, p. 430-435.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Amour, amitié et druerie : grammaire des affinités électives dans le récit médiéval », *Philologia ancilla litteraturae. Mélanges de philologie et de littérature françaises du Moyen Âge offerts au Professeur Gilles Eckard par ses collègues et anciens élèves*, éd. Alain Corbellari, Yan Greub et Marion Uhlig, Genève, Droz, 2013, p. 89-106.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, *La veuve en majesté. Deuil et savoir au féminin dans la littérature médiévale*, Genève, Droz, 2000.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Les Entrailles au dehors. La *Chanson de Guillaume*, ou la geste éventrée », *Le corps violenté : du geste à la parole*, éd. Michel Porret, Genève, Droz, 1998, p. 57-69.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Pour une littérature du derrière : licence du corps féminin et stratégie du sens dans les trois premiers récits des *Cent Nouvelles Nouvelles* », « *Riens ne m'est seur que la chose incertaine* ». *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Éric Hicks par ses élèves, amies et amis*, éd. Denis Billotte et Jean-Claude Mühlethaler, Genève, Slatkine, 2001, p. 277-291.

- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Une chambre à soi ou une cité pour les dames ? Christine de Pizan ou les ambitions d'une intellectuelle au xv^e siècle », présentation donnée dans le cadre de la Journée *Femmes et vie publique : sors de ta chambre !*, Genève, 12 mars 2015.
- FOUREZ, Lucien, « Le *Roman de la Rose* de la Bibliothèque de la ville de Tournai », *Scriptorium*, n° 1/2, 1946, p. 213-239.
- FRIEDMAN, Jamie et RIDER, Jeff (éd.), *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature. Grief, Guilt, and Hypocrisy*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- FRIEDMAN, Lionel J., « La Mesnie Faux Semblant : *Homo interior* =/= *Homo exterior* », *French Forum*, n° 14, 1989, p. 435-445.
- FRITZ, Jean-Marie, « La théorie humorale comme moyen de penser le monde. Limites et contradictions du système », *Écriture et modes de pensée au Moyen Âge (VIII^e -XV^e siècles)*, éd. Dominique Boutet et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1993, p. 13-26.
- FUSILLO, Massimo, « The conflict of emotions : A *Topos* in the Greek Erotic Novel », *Oxford Readings in the Greek Novel*, éd. Simon Swain, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 60-82.
- GALLY, Michèle, « Chanson de geste et roman : stylisation de l'émotion et écriture singulière », *Passions, Émotions, Pathos*, éd. Anne Coudreuse et Bruno Delignon, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 7-22.
- GALLY, Michèle, « Le Miroir mis en abyme. Les *échecs amoureux* et la réécriture du *Roman de la Rose* », *Miroirs et jeux de miroir*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 253-263.
- GALLY, Michèle, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2005.
- GALLY, Michèle, « Sens et enjeux d'une nouvelle métaphore : *L'orloge amoureux* de Froissart », *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 261-275.
- GARCIA, Mario Botero, « Le personnage de Raoul dans *Raoul de Cambrai* ou le *fatum* héroïque d'un chevalier démesuré », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 6, 1999, p. 158-174.
- GAUNT, Simon, « Bel Accueil and the Improper Allegory of the *Romance of the Rose* », *New Medieval Literatures*, t. 2, éd. Rita Copeland, David Lawton et Wendy Scase, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 65-93.
- GELDER, Beatrice de, « Towards the neurobiology of emotional body language », *Nature reviews. Neuroscience*, n° 7/3, 2006, p. 242-249.
- GELTNER, Guy, « Faux Semblants : Antifraternalism reconsidered in Jean de Meun and Chaucer », *Studies in Philology*, n° 101/4, 2004, p. 357-380.
- GINGRAS, Francis, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 2002.

- GONZALEZ, Diego, HICKS, Éric et SIMON, Philippe (éd.), « *Au champ des écritures* ». III^e colloque international sur Christine de Pizan (Lausanne, 18-22 juillet 1998), Paris, Champion, 2000.
- GREENE, Virginie, *Logical fictions in medieval Literature and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- GRIGORIU, Brîndușa, *Actes d'émotion, pactes d'initiation : le spectre des fabliaux*, Craiova, Editura universitaria, 2015.
- GRIGORIU, Brîndușa, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseut*, Craiova, Editura universitaria, 2013.
- GRIGORIU, Brîndușa, « Émotions littéraires médiévales : une approche émotionologique », *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, n° 1, 2014, p. 35-51.
- GRIGORIU, Brîndușa, « Idyll and Emotional Reality at the Dawn of French Romance », *HSS*, n° VI/2, 2017, p. 84-106.
- GRIGORIU, Brîndușa, *Talent/Malalent. Émotionologies liminaires de la littérature française*, Craiova, Editura universitaria, 2012.
- GRODET, Mathilde, « «Par bel mentir». Mensonges et vérités ambiguës en amour dans les récits courtois des XII^e et XIII^e siècles », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, p. 656-666.
- GROSS, Daniel M., *The secret History of Emotion*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2006.
- GUÉRET-LAFERTÉ, Michèle, LECHAT, Didier et MATHEY-MAILLE, Laurence (éd.), *Les émotions au Moyen Âge : un objet littéraire*, Genève, Droz, 2021.
- GUYNN, Noah D., « Authorship and sexual/allegorical violence in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *Speculum*, n° 79/3, 2004, p. 628-659.
- Haidu, Peter, *The Subject Medieval/Modern : Text and Governance in the Middle Ages*, Stanford : Stanford University Press, 2004.
- HÄRMA, Juhani et SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (éd.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Champion, 2017.
- HÉBERT, Louis, *Cours de sémiotique. Pour une sémiotique applicable*, Paris, Garnier, 2019.
- HEFFERNAN, Carol F., « The Bird-snare », *The spirit of the court*, éd. Glyn S. Burgess et Robert A. Taylor, Cambridge, D. S. Brewer, 1985, p. 179-184.
- HELLER, Sarah-Grace, « Anxiety, hierarchy and appearance in thirteenth century sumptuary laws and the *Roman de la Rose* », *French Historical Studies*, n° 27, 2004, p. 311-348.
- HELLER-ROAZEN, Daniel, *Fortune's Faces. The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 2003.
- HICKS, Éric, « Discours de la toilette, toilette du discours : de l'idéologie du vêtement dans quelques écrits didactiques de Christine de Pizan », *Revue des langues romanes*, n° 92, 1988, p. 327-341.

- HICKS, Éric, « Proverbe et polémique dans *Le Roman de la Rose* de Jean de Meun », *Bien dire et bien apprendre*, n° 3/1, 1984, p. 113-120.
- HILL, Thomas D., « La vieille's digression on free love : a note on rhetorical structures in the *Roman de la Rose* », *Romance Notes*, n° 8, 1966-1967, p. 113-115.
- HOCHNER, Nicole, « Le corps social à l'origine de l'invention du mot "émotion" », *L'Atelier du centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 285-337.
- HOCHSCHILD, Arlie Russell, « Emotion Work, Feeling Rules and Social Structure », *The American Journal of Sociology*, n° 85/3, 1979, p. 551-575.
- HOROWITZ, Jeannine et MENACHE, Sophia, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Genève, Labor et Fides, 1994.
- HÜE, Denis, « Faire d'armes, parler d'amour : les stratégies du récit dans *Partonopous de Blois* », *Mediaevalia*, n° 25/2, 2004, p. 111-130.
- HULT, David, « Words and deeds : Jean de Meun's *Romance of the Rose* », *New Literary History*, n° 28, 1997, p. 345-366.
- HUNT, Tony, « *Monachus curialis* : Gautier de Coinci and *courtoisie* », *Courtly Literature and Clerical Culture : Selected Papers from the Tenth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Universität Tübingen, Deutschland, 28. Juli-3. August 2001 = Höfische Literatur und Klerikerkultur = Littérature courtoise et culture cléricale*, éd. Christoph Huber, Henrike Lähnemann et Sandra Linden, Tübingen, Attempto, 2002, p. 121-135.
- HUNT, Tony, « The Art of Concealment : *La Châtelaine de Vergi* », *French Studies*, n° XLVII/2, 1993, p. 129-141.
- HUOT, Sylvia, « Bodily peril : Sexuality and the subversion of order in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *The Modern Language Review*, n° 95/1, 2000, p. 41-61.
- HUOT, Sylvia, « Confronting misogyny : Christine de Pizan and the *Roman de la Rose* », *Translatio Studii : Essays by his Students in Honor of Karl D. Uitti for his Sixty-Fifth Birthday*, éd. Renate Blumenfeld-Kozinski, Kevin Brownlee, Mary B. Speer et Lori Walters, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 169-187.
- HUOT, Sylvia, *Dreams of Lovers and Lies of Poets. Poetry, Knowledge, and Desire in the Roman de la Rose*, Londres, Legenda, 2010.
- HUOT, Sylvia, « From *Roman de la Rose* to *Roman de la Poire* : the Ovidian tradition and the poetics of courtly literature », *Mediaevalia et Humanistica*, n° 13, 1985, p. 95-111.
- HUOT, Sylvia, « Seduction and sublimation : Christine de Pizan, Jean de Meun, and Dante », *Romance Notes*, n° 25, 1985, p. 361-373.
- HUOT, Sylvia, *The Romance of the Rose and its medieval readers : interpretation, reception, manuscript transmission*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- HUTTON, Gabrielle, « La stratégie dans les fabliaux », *Reinardus*, n° 4, 1991, p. 111-119.
- JAEGER, C. Stephen et KASTEN, Ingrid (éd.), *Codierung von Emotionen im Mittelalter*, Berlin, De Gruyter, 2003.
- JAEGER, C. Stephen et SENÉ, Jean-François, « L'amour des rois : structure sociale d'une forme de sensibilité aristocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 46/3, 1991, p. 547-571.
- JAEGER, C. Stephen, *The origins of courtliness. Civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1985.
- JAMES-RAOUL, Danièle, « La rhétorique entre vérité et mensonge : les leçons des arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 263-275.
- JAMME, Armand et NICOUD, Marilyn, « "Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable". Passion, pulsions et violences en milieu curial : une perspective », *Passions et pulsions à la cour (Moyen Âge – Temps modernes)*, éd. Bernard Andenmatten, Armand Jamme, Laurence Moulinier-Brogi et Marilyn Nicoud, Florence, Sismel, 2015, p. 3-19.
- JANET, Magali, *L'idéologie incarnée. Représentations du corps dans le cycle de la croisade (Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs)*, Paris, Champion, 2013.
- JEAY, Madeleine, « Entre encyclopédie et récit : dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des Échecs amoureux* d'Évrart de Conty », *Cahiers de Recherches Médiévales*, n° 18, 2009, p. 253-261.
- JUNG, Marc-René, « Jean de Meun et l'allégorie », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 28, 1976, p. 21-36.
- JUNG, Marc-René, « Jean de Meun et son lecteur », *Romanistische Zeitschrift*, n° II, 1978, p. 241-245.
- KAY, Sarah et RUBIN, Miri (éd.), *Framing Medieval Bodies*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- KAY, Sarah, *The Romance of the Rose*, Cambridge, Grant & Culter, 1995.
- KECK, Sylvia, « Faux Semblant, Guerrier du Dieu Amour », *Romanistische Zeitschrift*, n° II, 1978, p. 263-265.
- KELLOGG, Judith L., « Transforming Ovid. The Metamorphosis of Female Authority », *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, éd. Marilyn Desmond, Londres, University of Minnesota Press, 1998, p. 181-194.
- KELLY, Douglas, « Amitié comme anti-amour. Au-delà du "fin amour" de Jean de Meun à Christine de Pizan », *Anteros. Actes du colloque de Madison (Wisconsin), mars 1994*, éd. Ulrich Langer et Jan Miernowski, Orléans, Paradigme, 1994, p. 75-97.

- KELLY, Douglas, « Du Narcisse des poètes à la rose des amants : le jeu de la vérité chez Guillaume de Lorris », « *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble* » : *hommage à Jean Dufournet, professeur à la Sorbonne : littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, éd. Jean-Claude Aubailly et al., Paris, Champion, 1993, t. 2, p. 793-800.
- KELLY, Douglas, « La vérité tristanienne : quelques points de repère dans les romans », *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 168-180.
- KELLY, Douglas, *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1995.
- KINNE, Elizabeth, « Les écrits didactiques pour femmes et le double discours du désir au Moyen Âge », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 31, 2010, p. 135-152.
- KLEBER, Hermann, « La théorie thomiste du bonheur et ses rapports avec le *Roman de la Rose* », *L'idée de bonheur au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens de mars 1984*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1990, p. 235-246.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1989
- KNUUTTILA, Simo, *Emotions in Ancient and Medieval Philosophy*, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- KOBLE, Nathalie, « “Car amors ne se puet celer” : Les tentatives de flagrant délit dans les romans français de Tristan », *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, éd. Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille, Bénédicte Milland-Bove et Michelle Szkilnik, Paris, Champion, 2013, p. 325-344.
- KOOPMANS, Jelle, « “Et doit avoir un faux visage par derrière” : masques et apparences dans le théâtre profane français », *L'immagine riflessa. Testi, società, culture. Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, éd. Rosanna Brusegan, Marguerita Lecco et Alessandro Zironi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 267-283.
- KRAUSE, Kathy M., « Virgin, saint, and sinners : women in Gautier de Coinci's *Miracles de Notre Dame* », *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*, éd. Kathy M. Krause, Gainesville, University Press of Florida, 2001, p. 26-52.
- KRUEGER, Roberta L., « Christine's Anxious Lessons : Gender, Morality, and the Social Order from the *Enseignemens* to the *Avision* », *Christine de Pizan and the Categories of Difference*, éd. Marilyn Desmond, Londres, University of Minnesota Press, 1998, p. 16-40.

- KRUEGER, Roberta L., « Christine's Treasure : Women's Honor and Household Economies in the *Livre des Trois Vertus* », *Christine de Pizan : a Casebook*, éd. Barbara K. Altmann, New York, Routledge, 2003, p. 101-114.
- KRUEGER, Roberta L., « Identity Begins at Home : Female Conduct and the Failure of Counsel in *Le Menagier de Paris* », *Essays in Medieval Studies*, n° 22, 2005, p. 21-39.
- KRUEGER, Roberta L., « Intergeneric Combination and the Anxiety of Gender in *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* », *L'Esprit Créateur*, n° 33/4, 1993, p. 61-72.
- KRUEGER, Roberta L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- LAIGLE, Mathilde, *Le Livre des Trois Vertus de Christine de Pizan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Champion, 1912.
- LAGORGETTE, Dominique, « La vérité du nom : métadiscours sur le droit nom, métadiscours sur l'origine ? », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 277-293.
- LARRINGTON, Carolyne, « The Psychology of Emotion and Study of the Medieval Period », *Early Medieval Europe*, n° 10/2, 2001, p. 251-256.
- LAZIKANI, Ayoush Sarmada, *Cultivating the Heart : Feeling and Emotion in Twelfth- and Thirteenth-Century Religious Texts*, Cardiff, University of Wales Press, 2015.
- LE BRETON, David, « L'inépuisable secret des sens », *Sigilia*, n° 18, 2006.
- LEBRUN-GOUANVIC, Claire, « Spectacles aristocratiques et spectacles bourgeois chez Christine de Pizan », *Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, éd. Claire Le Brun-Gouanvic et Marie-France Wagner, Paris, Champion, 2001, p. 19-36.
- LECHAT, Didier, « La place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », *Perspectives Médiévales*, n° 28, 2002, p. 193-207.
- LECUPPRE-DESJARDIN, Élodie et VAN BRUAENE, Anne-Laure (éd.), *Emotions in the Heart of the City (14th-16th century)*, Turnhout, Brepols, 2005.
- LE GOFF, Jacques et TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi, 2003.
- LE GOFF, Jacques, « Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen Âge », *Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, éd. Michel Sot, La Garenne-Colombes, Erasmé, 1990, p. 93-103.
- LE GOFF, Jacques, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 3, 1989, p. 6-21.
- LE GOFF, Jacques, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 3, 1997, p. 449-455.
- LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

- LEGROS, Huguette, *La folie dans la littérature médiévale. Étude des représentations de la folie dans la littérature des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- LE NAN, Frédérique, *Le secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250). « Du lexique au motif »*, Paris, Champion, 2002.
- LERER, Seth, *Courtly letters in the age of Henry VIII. Literary culture and the arts of deceit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- LETT, Didier, « Avant-propos. Sexualités illicites, douces et violentes », *Questes*, n° 37, 2018, p. 1-8.
- LEVELEUX-TEXEIRA, Corinne et PETERS-CUSTOT, Annick, « Gouverner les hommes, gouverner les âmes. Quelques considérations en guide d'introduction », *Gouverner les hommes, gouverner les âmes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 11-35.
- LE VOT, Gérard, « Réalités et figures : la plainte, la joie et la colère dans le chant aux XII^e et XIII^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 184, 2003, p. 353-380.
- LIBROVÁ, Bohdana, « Une contribution à la description lexicologique des locutions françaises médiévales : *Confession Renart* », *Études Romanes de Brno*, n° 26, 2005, p. 61-75.
- LORCIN, Marie-Thérèse, *Façons de sentir et de penser : les fabliaux français*, Paris, Champion, 1979.
- LORCIN, Marie-Thérèse, « Jeux de main, jeux de vilains. Le geste et la parole dans les fabliaux », *Le Geste et les gestes au Moyen âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1998, p. 369-382.
- LORCIN, Marie-Thérèse, « L'école des femmes. Les devoirs envers le mari dans quelques traités d'éducation », *Cahiers du CRISIMA*, n° 1, 1993, p. 233-248.
- LORCIN, Marie-Thérèse, « Manger et boire dans les fabliaux, rites sociaux et hiérarchie des plaisirs », *Manger et boire au Moyen Âge. Actes du Colloque de Nice (15-17 Octobre 1982)*, éd. Denis Menjot, Paris, Les Belles Lettres, 1984, t. 1, p. 227-237.
- LORCIN, Marie-Thérèse, *Pour l'aise du corps. Confort et plaisirs, médications et rites (XIII^e-XV^e siècles)*, Orléans, Paradigme, 1998.
- LORCIN, Marie-Thérèse, « Pouvoirs et contrepouvoir dans le *Livre des Trois Vertus* », *Revue des langues romanes*, n° 92/2, 1988, p. 359-368.
- LOUIS, René, *Le Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1974.
- LOOZE, Laurence de, *Pseudo-autobiography in the 14th Century. Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- LUTTER, Christina, « Preachers, Saints and Sinners : Emotional Repertories in High Medieval Religious Role Models », *The History of Emotions, 1200-1800*, éd. Jonas Liliequist, Londres, Pickering & Chatto, 2012, p. 49-63.

- LYONS, Faith, « Sentiment et rhétorique dans l'*Yvain* », *Romania*, n° 83, 1962, p. 370-377.
- MACHTA, Insaf, *Poétique de la ruse dans les récits tristanien français du XII^e siècle*, Paris, Champion, 2010.
- MARCELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 36/6, 1981, p. 969-982.
- MADDERN, Philippa, « Reading faces : how did late medieval Europeans interpret emotions in faces? », *Postmedieval : a journal of medieval cultural studies*, n° 8, 2017, p. 12-34.
- MA UNTEL, Christoph et OSCEMA, Klaus, « Le prince, l'affect et le politique. Comynnes et les émotions », *1511-2011 Philippe de Comynnes. Droit, écriture : deux piliers de la souveraineté*, éd. Joël Blanchard, Genève, Droz, 2012.
- MARKALE, Jean, *L'amour courtois ou le couple infernal*, Paris, Imago, 1987.
- MARMO, Costantino, « La définition du mensonge au Moyen Âge et dans le débat contemporain », *La vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*, éd. Jean-Philippe Genet, Paris, Publications de la Sorbonne / École française de Rome, 2016, p. 81-94.
- MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales II. Représentations collectives du XI^e au XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 45-90.
- MCCONNON, Ian, *Substance and Providence in the old French Theological Romance*, thèse de doctorat, Philadelphie, Université de Pennsylvannie, 2012.
- MCCRACKEN, Peggy, « The Body Politic and the Queen's Adulterous Body in French Romance », *Feminist Approaches to the body in medieval literature*, éd. Linda Lomperis et Sarah Stanbury, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 38-64.
- MCCRACKEN, Peggy, *In the Skin of a Beast : Sovereignty and Animality in Medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017.
- MCKINLEY, Katherine L., « The *Roman de la Rose* : Psychological interiority in medieval allegory », *Analecta Husserliana*, n° 41, 1994, p. 93-105.
- MCNAMER, Sarah, *Affective Meditation and the Invention of Medieval Compassion*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010.
- MCWEBB, Christine, « Heresy and debate. Reading the *Roman de la Rose* », *Aevum*, n° 77, 2003, p. 545-556.
- MCWEBB, Christine, *Le Roman de la Rose de Jean de Meun et le Livre des Trois Vertus de Christine de Pizan : un palimpseste catoptrique*, Londres, University of Western Ontario Press, 1998.
- MELVILLE, Gert et MOOS, Peter von (éd.), *Das Öffentliche und Private in der Vormoderne*, Cologne/Vienne/Weimar, Böhlau Verlag, 1998.

- MÉNARD, Philippe, « Le langage figuré en moyen français », *Le Moyen Français*, 2016, p. 7-35.
- MÉNARD, Philippe, « Les représentations des vices sur les murs du verger du *Roman de la Rose* : le texte et les enluminures », *Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 177-190.
- MENEGALDO, Silvère, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII^e et XIII^e siècles. Du personnage au masque*, Paris, Champion, 2005.
- MENEGHETTI, Maria Luisa, « “Nutz en ma chamiza”. Idéologie et métaphore vestimentaire dans la poésie des troubadours », *Le corps et sa parure*, Florence, Sismel, 2007, p. 157-172.
- MERCERON, Jacques, « De la “mauvaise humeur” du sénéchal Keu : Chrétien de Troyes, littérature et physiologie », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 41/161, 1998, p. 17-34.
- MESSELAAR, Petrus Adrianus, *Le vocabulaire des idées dans le Trésor de Brunet Latin*, Assen, Van Gorcum, [ca 1963].
- MICHELI, Raphaël, « Esquisse d’une typologie des différents modes de sémiotisation verbale de l’émotion », *Semen*, n° 35, 2013, p. 17-39.
- MICHELI, Raphaël, *Les émotions dans les discours. Modèle d’analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.
- MIRABELLA, M. Bella, « Feminist Self-Fashioning. Christine de Pizan and *The Treasure of the City of Ladies* », *The European Journal of Women’s Studies*, n° 6, 1999, p. 9-20.
- MITCHELL, Sharon C., *Moral Posturing : Body Language, Rhetoric, and the Performance of Identity in Late Medieval French and English Conduct Manuals*, thèse de doctorat, Columbus, Graduate School of the Ohio State University, 2007.
- MOEGLIN, Jean-Marie, « “Performative turn”, “communication politique” et rituels au Moyen Âge. À propos de deux ouvrages récents », *Le Moyen Âge*, n° 2/CXIII, 2007, p. 393-406.
- MOOS, Peter von, « Le vêtement identificateur. L’habit fait-il ou ne pas-il pas le moine ? », *Le corps et sa parure*, Florence, Sismel, 2007, p. 41-60.
- MOOS, Peter von, « *Occulta cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge », *Médiévales*, n° 29, 1995, p. 131-140.
- MOOS, Peter von, « *Occulta cordis*. Contrôle de soi et confession au Moyen Âge (suite) », *Médiévales*, n° 30, 1996, p. 117-137.
- MONTANDON, Alain (éd.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1995.
- MORAND MÉTIVIER, Charles-Louis, *Apprendre des massacres. Émotions et Nation dans la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, thèse de doctorat, Pittsburgh, Université de Pittsburgh, 2013.

- MORTON, Jonathan, « Des loups en peau humaine : Faus Semblant et les appétits animaux dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun », *Questes*, n° 25, 2013, p. 99-119.
- MORTON, Jonathan, *The Roman de la Rose in its Philosophical Context. Art, Nature, and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- MORTON, Jonathan, « Where are the bodies ? Gender-bending voices in the *Roman de la rose* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 22, 2011, p. 123-137.
- MORTON, Jonathan, « Wolves in human skin : questions of animal appetite in Jean de Meun's *Roman de la Rose* », *The Modern Language Review*, n° 105/4, 2010, p. 976-997.
- MOULINIER, Laurence, « La voix de Hildegarde, des soupirs de la sainte aux cris de la femme », *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie XII^e-XV^e siècle*, éd. Danielle Régnier-Bohler, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 77-124.
- MOULINIER, Laurence, « Quand le malin fait de l'esprit. Le rire au Moyen Âge vu depuis l'hagiographie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 52/3, 1997, p. 457-475.
- MOULIS, Michel, « "Sang du cœur qui monte as yeulx fait larmes". Un cœur centre de transmutation », *Le « Cœur » au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1991, p. 223-232.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « *De ira et avaritia* ou les faiblesses des grands à l'épreuve de l'actualité : des miroirs des princes à l'engagement politique à l'époque de Charles VI », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 9, 2002, p. 215-235.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Tristesse de l'engagement : l'affectivité dans le discours politique sous le règne de Charles VI », *CRMH*, n° 24, 2012, p. 21-36.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, « Une grammaire des vices à l'usage des courtisans : *Le doctrinal du temps present* (1466) de Pierre Michault », *Micrologus*, n° 16, 2008, p. 515-536.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude et WEGMAN, Patricia, « Le soupir ineffable : aux limites de la parole poétique. Réflexions sur l'esthétique de la maîtrise à l'aube des temps modernes : Charles d'Orléans et Maurice Scève », *Versants*, n° 38, 2000, p. 169-192.
- MUIR, Edward, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- MÜNKLER, Marina, SLABOTNY, Antje et STANDKE, Matthias (éd.), *Freundschaftszeichen. Gesten, Gaben und Symbole von Freundschaft im Mittelalter*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015.

- MURPHY, Paul, « Body Talk : Gestures of Emotion in Late Medieval England », *Literature Compass*, n° 13/6, 2016, p. 412-422.
- NAGY, Piroska, « Au-delà du verbe. L'efficacité de la prière individuelle au Moyen Âge entre âme et corps », *La prière en latin, de l'Antiquité au XVI^e siècle. Formes, évolutions, significations*, éd. Jean-François Cottier, Nice, CEPAM, 2007, p. 441-471.
- NAGY, Piroska, « Faire l'histoire des émotions à l'heure des sciences des émotions », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 5, 2013.
- NAGY, Piroska, *Le Don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 2000.
- NAGY, Piroska, « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », *Médiévales*, n° 27, 1994, p. 37-
- NAGY, Piroska, « Les traces invisibles. La matérialité des larmes religieuses au Moyen Âge », *Emotions and Material Culture. International Round Table Discussion, Krems an der Donau Oktober 7 und 8, 2002*, éd. Gerhard Jaritz, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, p. 151-164.
- NAGY, Piroska, « L'historien de l'émotion de l'autre côté du miroir ? Expérience affective dans la *vita* de Lukarde d'Oberweimar », *Vínculos de Historia*, n° 4, 2015, p. 91-105.
- NAGY, Piroska (éd.), *Émotions médiévales. Critique*, n° 716-717, 2007.
- NAGY, Piroska, « Puissances médiévales de la passion incarnée », *Machtvolle Gefühle*, éd. Ingrid Kasten, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 311-329.
- NEDERMAN, Cary J., « The mirror crack'd : The *speculum principum* as political and social criticism in the late middle ages », *The European Legacy*, n° 3/3, 1998, p. 18-38.
- NICHOLS, Shaun et STITCH, Stephen, « A cognitive theory of pretense », *Cognition*, n° 74, 2000, p. 115-147.
- NICHOLS, Stephen G., « Deflections of the body in the Old French lay », *Stanford French Review*, n° 14, 1990, p. 27-50.
- NOUVET, Claire, « Les inter-dictions courtoises : le jeu des deux bouches », *The Romanic Review*, n° 76, 1985, p. 233-250.
- NYFFENEGGER, Nicole et RUPP, Katrin (éd.), *Fleshly Things and Spiritual Matters. Studies on the Medieval Body in Honour of Margaret Bridges*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2011.
- NYKROG, Per, « Obscene or not obscene : Lady Reason, Jean de Meun, and the Fisherman from Pont-sur-Seine », *Obscenity : Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, éd. Jan M. Ziolkowski, Boston/Cologne/Leiden, Brill, 1998, p. 319-331.
- OFFENSTADT, Nicolas, *Faire la paix au Moyen Âge. Discours et gestes de paix pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, Odile Jacob, 2007.

- OLLIER, Marie-Louise, « Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul », *Tristan et Iseut, mythe européen et mondial. Actes du colloque des 10, 11 et 12 janvier 1986*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, p. 298-318.
- OLLIER, Marie-Louise (éd.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Montréal/Paris, Presses Universitaires de Montréal / Vrin, 1988.
- ORTIZ, Pierre-Henri, « L'idiotie contre la folie. Anthropologie des déficiences de l'esprit entre Antiquité et Moyen Âge », *Cahiers d'Histoire. Revue d'histoire critique*, n° 118, 2012, p. 21-40.
- OTTER, Monika, « *Vultus adest* (the face helps). Performance, expressivity and interiority », *Rhetorik beyond words*, éd. Mary Carruthers, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 151-173.
- ODIN, Fanny, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires au Moyen Âge », *Questes*, n° 25, 2013, p. 1-21.
- OWEN, Douglas D. R., « Theme and variations : Sexual aggression in Chrétien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, n° XXI/4, 1985, p. 376-386.
- PACHET, Pierre, « La honte, la rougeur », *Sigilia*, n° 14, 2004.
- PAGAN, Martine et THOMASSET, Claude (éd.), *Cacher, se cacher au Moyen Âge*, Paris, Éditions Paris-Sorbonne, 2011.
- PANCER, Nira, *Sans peur et sans vergogne. De l'honneur et des femmes aux premiers temps mérovingiens*, Paris, Albin Michel, 2001.
- PAPI, Fiammetta, « Aristotle's Emotions in Gile of Rome's *De Regimine Principum* and in its Vernacular Translations (with a Note on Dante's *Convivio* III, 8, 10) », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, n° 8/1, 2016, p. 73-104.
- PATTERSON, Lee, « "For the Wyves love of Bathe" : Feminine rhetoric and poetic resolution in the *Roman de la Rose* and *Canterbury Tales* », *Speculum*, n° 58/3, 1983, p. 656-695.
- PAYEN, Jean-Charles, « L'espace et le temps dans le *Roman de la Rose* », *Romanistische Zeitschrift*, n°II, 1978, p. 253-258.
- PAYEN, Jean-Charles, *La Rose et l'utopie : révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung*, Paris, Éditions sociales, 1976.
- PAYEN, Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1967.
- PENNEL, Audrey, « Miroir de la beauté et miroir des vices : luxure et transgression dans les représentations de l'*otiositas* féminine à la fin du Moyen Âge », *Questes*, n° 37, 2018, p. 69-86.
- PERFETTI, Lisa Renée, *The Representations of Women in Laughter in Medieval Comic Literature*, Michigan, Ann Arbor, 2003.

- PEZÉ, Warren, « Les émotions et le moi chez quelques théologiens du haut Moyen Âge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 5, 2013, p. 2-11.
- PHILIPOWSKI, Katharina, « Das Gelächter der Cunnewâre », *Zeitschrift für Germanistik*, n° 13/1, 2003, p. 9-25.
- PHILLIPS-BATOMA, Patricia Marie, *A Feminist Reading of La Vieille's Speech in Jean de Meun's Portion of Le Roman de la Rose*, thèse de doctorat, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2014.
- PICKAVÉ, Martin et SHAPIRO, Lisa (éd.), *Emotion and Cognitive Life in Medieval and Early Modern Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- PICOCHÉ, Jacqueline, *Le vocabulaire psychologique dans les Chroniques de Froissart. Le plaisir et la douleur*, Amiens, Publications du centre d'études picardes, 1984.
- PIERDOMINICI, Luca, *La Bouche et le Corps. Image du quinzième siècle français*, Paris, Champion, 2003, p. 61-122.
- PILON-DAVID, Émilie, *L'habit fait le moine : les discours sur l'apparence dans la France du XIII^e siècle au XV^e siècle*, mémoire de master, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010.
- PLAMPER, Jan, *The History of Emotions. An Introduction*, trad. Keith Tribe, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- PLANCHE, Alice, « L'odeur, le cœur et la clarté : sur un motif du *Roman de la Rose* », *Romania*, n° 105/2-3, 1984, p. 359-367.
- PLANTIN, Christian, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthode pour l'étude du discours émotionné*, Berne, Peter Lang, 2011.
- POIRION, Daniel, « Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° X/2, 1972, p. 7-20.
- POIRION, Daniel, « De la signification selon Jean de Meun », *Écriture poétique et composition romanesque*, éd. Daniel Poirion, Orléans, Paradigme, 1994, p. 237-258.
- POIRION, Daniel, « Jean de Meun et la querelle de l'Université de Paris, du libelle au livre », *Traditions polémiques. Cahiers V. L. Saulnier 2*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985, p. 9-19.
- POMEL, Fabienne, « L'art du Faux Semblant chez Jean de Meun ou "la langue doublée en diverses plications" », *Bien dire et bien apprendre*, n° 23, 2005, p. 295-313.
- POMEL, Fabienne (éd.), *Lectures du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- POMEL, Fabienne, « Pour une approche littéraire des cloches et horloges médiévales : réflexions méthodologiques et essai de synthèse », *Cloches et horloges dans les textes médiévaux : mesurer et maîtriser le temps*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 9-32.

- PONS, Alain, « Les fondements rhétorico-philosophiques des traités de savoir-vivre italiens du xvii^e siècle », *Traité et savoir-vivre en Italie. I trattati di saper vivere in Italia*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 173-189.
- PORRET, Michel, « Le corps et ses enjeux », *Le corps violenté. Du geste à la parole*, éd. Michel Porret, Genève, Droz, 1998, p. 7-38.
- PRICE, Anthony W., « Emotions in Plato and Aristotle », *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, éd. Peter Goldie, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 1-18.
- RAIDELET GALDEANO, Jeanine, « Beauté apparente et laideur inconsciente : Reflet des errances de l'âme dans quelques chansons de geste », *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 2000, p. 437-455.
- RAMSEY, Boniface, « Two Traditions on Lying and Deception in the Ancient Church », *The Thomist : A Speculative Quarterly Review*, n° 49/4, 1985, p. 504-533.
- REDDY, William M., *La traversée des sentiments. Un cadre pour l'histoire des émotions (1700-1850)*, trad. Sophie Renaut, Dijon, Les Presses du réel, 2019.
- REVEST, Clémence, « Conclusion : Pour vivre heureux, vivons cachés ? », *Questes*, n° 16, 2009, p. 84-86.
- RIBARD, Jacques, *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Champion, 1995, p. 175-188.
- RIBÉMONT, Bernard, « La peur épique. Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », *Le Moyen Âge*, n° 3, 2008, p. 557-587.
- RIBÉMONT, Bernard (éd.), *Sur le chemin de longue étude. Actes du colloque d'Orléans juillet 1995*, Paris, Champion, 1998.
- RICHARDS, Earl Jeffrey (éd.), *Reinterpreting Christine de Pizan*, Athènes/Londres, The University of Georgia Press, 1992.
- RICHARDS, Earl Jeffrey, « Les contraires choses : Irony in Jean de Meun's Part of the *Roman de la Rose* and the Problem of Truth and Intelligibility in Thomas Aquinas », *Nouvelles de la Rose : actualité et perspectives du Roman de la Rose*, éd. Dulce María González Doreste et María del Pilar Mendoza-Ramos, La Laguna, Universidad, 2011, p. 383-398.
- RÍKHARÐSDÓTTIR, Sif, *Emotion in Old Norse Literature. Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, D. S. Brewer, 2017.
- RÍKHARÐSDÓTTIR, Sif, « Medieval Emotionality : The *Feeling Subject* in Medieval Literature », *Comparative Literature*, n° 69/1, 2017, p. 74-90.
- RIVERA ARRIZABALAGA, Ángel, « Arqueología de las emociones », *Vínculos de Historia*, n° 4, 2015, p. 41-61.

- ROBERT, Anne-Cécile, *La stratégie de l'émotion*, Montréal, Lux Éditeur, 2018.
- ROBREAU, Yvonne, *L'honneur et la honte. Leur expression dans les romans en prose du Lancelot-Graal (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève, Droz, 1981.
- ROGUET, Yves, « Forme et trahison dans le *Roman de la Rose* », *Félonie, trahison, reniements au Moyen-Âge*, Aix-en-Provence, CUERMA, 1997, p. 219-231.
- ROSENWEIN, Barbara H. (éd.), *Anger's past. The social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1998.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste », *Hypothèses*, n° 1/5, 2002, p. 315-324.
- ROSENWEIN, Barbara H., *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Les mots de l'émotion », *Les émotions au Moyen Âge et aujourd'hui : questions de sources et de méthodes. Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence, 2006, p. 10-12.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Pouvoir et passion. Communautés émotionnelles en Francie au VII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 6, 2003, p. 1271-1292.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Problems and Methods in the History of Emotions », *Passions in Context*, n° 1, 2010, p. 2-32.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Thinking Historically about Medieval Emotions », *History Compass*, n° 8/8, 2010, p. 828-842.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Who cared about Thomas Aquina's Theory of the Passions ? », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 255-283.
- ROSENWEIN, Barbara H., « Worrying about emotions in History », *The American Historical Review*, n° 107/3, 2002, p. 821-845.
- ROSENWEIN, Barbara H., DEBIÈS, Marie-Hélène et DEJOIS, Catalina, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 193, 2006, p. 33-48.
- ROSIER, Irène, « Les développements médiévaux de la théorie augustinienne du mensonge », *Hermès*, n° 15, 1995, p. 91-103.
- ROSSIAUD, Jacques, *Sexualités au Moyen Âge*, Paris, Gisserot, 2012.
- ROUILLARD, Linda, « "Faux semblant ou faire semblant ?" Christine de Pizan and virtuous artifice », *Forum for Modern Language Studies*, n° 46/1, 2009, p. 16-28.
- ROUSSEL, Claude, « Le legs de la rose : modèles et préceptes de la sociabilité médiévale », *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, éd. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Association des Publications des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, p. 1-90.
- RUBIN, Miri, *Emotion and Devotion. The meaning of Mary in Medieval Religious Culture*, Budapest / New York, Central European University Press, 2009.

- RUYS, Juanita Feroz, « Dying 101 : Emotion, Experience, and Learning how to die in the Late Medieval *Artes moriendi* », *Parergon*, n° 31/2, 2014, p. 55-79.
- RYDING, William W., « Faus Semblant : Hero or Hypocrite ? », *The Romanic Review*, n° 60/3, 1969, p. 163-167.
- SADLEK, Gregory M., *Idleness Working. The Discourse of Love's Labor from Ovid through Chaucer and Gower*, Washington, The Catholic University of America Press, 2004.
- SANSTERRE, Jean-Marie, « La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach », *Viator*, n° 41, 2010, p. 147-178.
- SARR, Pierre, « Discours sur le mensonge de Platon à saint Augustin : continuité ou rupture », *Dialogues d'histoire ancienne*, n° 36/2, 2010, p. 9-29.
- SCHEER, Monique, « Are Emotions a Kind of Practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion », *History and Theory*, n° 51, 2012, p. 193-200.
- SCHMITT, Jean-Claude, « La morale des gestes », *Communications. Parure, pudeur, étiquette*, n° 46, 1987, p. 31-47.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 319-359.
- SCHNELL, Rüdiger, « *Curialitas* und *dissimulatio* im Mittelalter. Zur interdependenz von Hofritik und Hofideal », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 41/161, 2011, p. 77-138.
- SCHNELL, Rüdiger, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I) », *Romania*, n° 110/437-438, 1989, p. 72-126.
- SCHNELL, Rüdiger, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (II) », *Romania*, n° 110/439-440, 1989, p. 331-363.
- SCHNELL, Rüdiger, « Narration und Emotion. Zur narrativen Funktion von Emotionserwähnungen in Chrétiens *Perceval* und Wolframs *Parzival* », *Wolfram-Studien*, n° XXIII, 2014, p. 269-331.
- SCHNELL, Rüdiger, « Wer sieht das Unsichtbare ? *Homo exterior* und *homo interior* in monastichen und laikalenn Erziehungsschriften », *Anima und sêle. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter*, éd. Katharina Philipowski et Anne Prior, Berlin, Eric Schmidt Verlag, 2006, p. 83-112.
- SENEILLART, Michel, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Paris, Seuil, 1995.
- SÈRE, Bénédicte, « De la vérité en amitié. Une phénoménologie médiévale du sentiment dans les commentaires de l'*Éthique à Nicomaque* (XIII^e-XV^e siècle) », *Revue Historique*, n° 636, 2005, p. 793-820.

- SÈRE, Bénédicte, « Essai sur un oxymore normatif : l'amitié politique à la fin du Moyen Âge », *Parlements*, HS n° 11, 2016, p. 85-97.
- SINGER, Julie, « Clockwork Genres : Temperance and the Articulated Text in Late Medieval France », *Exemplaria*, n° 21/3, 2009, p. 225-246.
- SINGER, Julie, « L'horlogerie et la mécanique de l'allégorie chez Jean Froissart », *Médiévales*, n° 49, 2005, p. 155-172.
- SMAGGHE, Laurent, *Les émotions du prince. Émotion et discours politique dans l'espace bourguignon*, Paris, Garnier, 2012.
- SMAIL, Daniel Lord, « Emotions and Narrative Gestures in Medieval Narratives. The case of *Raoul de Cambrai* », *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n° 138, 2005, p. 34-38.
- SOLOMON, Robert C., *True to our Feelings. What our emotions are really telling us*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- SOLTERER, Helen, « Le bel semblant. Faus Semblant, Semblants romanesques », *Médiévales*, n° 3/6, 1984, p. 26-36.
- SORABJI, Richard, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- STAKEL, Susan, *False Roses. Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's Roman de la rose*, Stanford, Anma Libri, 1991.
- STEARNS, Carol Z. et STEARNS, Peter N., « Emotionology : Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards », *The American Historical Review*, n° 90/4, 1985, p. 813-836.
- STINSON, Timothy Linwood, « Illumination and interpretation : the depiction and reception of Faux Semblant in *Roman de la Rose* manuscripts », *Speculum*, n° 87/2, 2012, p. 469-498.
- STONE, Martin W. F., « Truth, deception, and lies lessons from the casuistical tradition », *Tijdschrift voor Filosofie*, n° 68/1, 2006, p. 101-131.
- STRUBEL, Armand, « De Faux-Semblant à Fauvel : la limite de la personification », *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, éd. Mireille Demaules, Paris, Garnier, 2014, p. 109-128.
- STRUBEL, Armand, *Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier, 2012.
- STRUBEL, Armand, « L'apprentissage de la passion », *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, éd. Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel et Michel Zink, Paris, Philippe Lebaud, 1997, p. 125-184.
- STRUBEL, Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Genève/Paris, Slatkine, 1989.
- STRUBEL, Armand, « *Le Songe du Vieil Pèlerin* et les transformations de l'allégorie au quatorzième siècle », *Perspectives médiévales*, n° 6, 1980, p. 54-74.
- STRUBEL, Armand, « Pour une lecture ironique de Jean de Meun », *Revue des langues romanes*, 2008, p. 435-461.

- SUBRENAT, Jean, « Les confessions de Renart », *Épopée animale, fable, fabliau. Actes du IV^e colloque de la Société Internationale Renardienne, Évreux, 7-11 septembre 1981*, éd. Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 625-640.
- SUMMIT, Jennifer, « Women and authorship », *The Cambridge Companion to Medieval Women's writing*, éd. Carolyn Dinshaw et David Wallace, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 91-108.
- TALON-HUGON, Carole, « De la pathétique artistique à l'émotion esthétique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, n° 16, 2016, p. 338-356.
- TANASE, Gabriela, *De Tristan à Villon, les ruses du masque et du discours*, mémoire de master, Hamilton, McMaster Université, 2003.
- TERRY, Richard, « Swift and Lying », *Philological quarterly*, n° 73, 1994, p. 243-265.
- THOUZELIER, Christine, « La place du *De Periculis* de Guillaume de Saint-Amour dans les polémiques universitaires du XIII^e siècle », *Revue historique*, n° 156/1, 1927, p. 69-83.
- TISSERON, Serge, *Vérités et mensonges de nos émotions*, Paris, Albin Michel, 2005.
- TOCK, Benoît-Michel, « Les émotions dans le monde régulier au Moyen Âge : quelques pistes de recherche (XII^e – début XIII^e siècle) », *Source(s)*, 2014, p. 15-27.
- TONEATTO, Valentina, « Les lexiques du gouvernement ecclésiastique au haut Moyen Âge », *Gouverner les hommes, gouverner les âmes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 39-48.
- TUDOR, Adrian P., « Preaching, storytelling, and the performance of short pious narratives », *Performing Medieval Narrative*, éd. Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence, Cambridge, D. S. Brewer, 2005, p. 141-153.
- UELTSCHI, Karin, « La chair et le corps : de la morale à la science », *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge. Actes du colloque d'Orléans 15-16 mai 1992*, éd. Bernard Ribémont, Caen, Paradigme, 1993, p. 221-231.
- VAN HOUDT, Toon, « Word Histories, and Beyond : Toward a Conceptualization of Fraud and Deceit in Early Modern Times », *On the Edge of Truth and Honesty. Principles and Strategies of Fraud and Deceit in the Early Modern Period*, éd. Jean L. Dejong, Zoran Kwak, Marijke Spies, Toon Van Houdt et Marc Van Vaeck, Leiden/Londres, Brill, 2002, p. 1-32.
- VAUGHT, Jennifer C., *Masculinity and Emotion in Early Modern English Literature*, Burlington, Ashgate, 2008.
- VÉLISSARIOU, Alexandra, « Comment elles se doivent contenir : règles de conduite et codes gestuels dans le *Livre du Chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles* », *Le Moyen Français*, n° 65, 2009, p. 53-77.
- VÉLISSARIOU, Alexandra, « Discrete dissimulation et prudent cautele : les stratégies comportementales de la princesse dans le *Livre des Trois Vertus* de Christine de Pizan », *Le Moyen Âge*, n° CXVI/3, 2010, p. 577-590.

- VÉLISSARIOU, Alexandra, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans Les Cent Nouvelles Nouvelles*, Paris, Champion, 2012.
- VERDON, Jean, *Rire Au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2001.
- VIGARELLO, Georges (éd.), *Histoire des émotions. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2016.
- VINCENT-CASSY, Mireille, « Recherches sur le mensonge au Moyen Âge », *Études sur la sensibilité. Actes du 102^e Congrès national des sociétés savantes Limoges 1977*, Paris, Bibliothèque nationale, 1979, t. 2, p. 165-173.
- VITZ, Evelyn Birge, « Animal and Human Emotions in Early Branches of *Le Roman de Renart* », *L'humain et l'animal dans la France médiévale (XI^e-XV^e siècles)*, éd. Irène Fabry-Tehranchi et Anna Russakoff, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 57-70.
- VITZ, Evelyn Birge, « Erotic reading in the Middle Ages : performance and re-performance of romance », *Performing Medieval Narrative*, éd. Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado et Marilyn Lawrence, Cambridge, D. S. Brewer, 2005, p. 73-88.
- VITZ, Evelyn Birge, « Performing Saintly Lives and Emotions in Medieval French Narrative », *The Church and Vernacular Literature in Medieval France*, éd. Dorothea Kullmann, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2009, p. 201-213.
- WALKER BYNUM, Caroline, *Fragmentation and Redemption : Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.
- WALTERS, Lori J., « Gui de Mori's Rewriting of Faux Semblant in the Tournai *Roman de la Rose* », *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, éd. Douglas Kelly, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, p. 261-276.
- WALTERS, Lori J., « "The foot on which he limps" : Jean Gerson and the rehabilitation of Jean de Meun in Arsenal 3339 », *Digital Philology*, n° 1/1, 2012, p. 110-138.
- WEHRS, Donald R., « Emotional significance and predation's uneasy conscience in John of Salisbury and Chrétien's *Perceval* », *Literature & Theology*, n° 28/3, 2014, p. 284-298.
- WEI, Ian, *Intellectual Culture in medieval Paris : theologians and the university c. 1100-1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- WEST, Anne Marie, « *Douce chose est que mariage* » : *Exemplarity and Advice in the Works of Christine de Pizan*, thèse de doctorat, Tallahassee, Florida State University, 2009.
- WHEELER, Patrick, « Technique poétique, discours technique : l'*Orloge amoureux* de Jean Froissart », *The Romanic Review*, n° 90/2, 1999, p. 133-154.
- WHITE, Lynn, « The Iconography of *Temperantia* and the Virtuousness of Technology », *Action and Conviction in Early Modern Europe : Essays in Memory*

- of E. H. Harbinson, éd. Theodore Rabb et Jerrold E. Seigel, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 181-204.
- WILLARD, Charity Cannon, « A Fifteenth-Century View of Women's Role in Medieval Society : Christine de Pizan's *Livre des trois vertus* », *The Role of Woman in the Middle Ages*, éd. Rosmarie Thee Morewedge, Albany, State University of New York Press, p. 90-120.
- WILLARD, Charity Cannon, « The manuscript tradition of the *Livre des Trois Vertus* and Christine de Pizan's Audience », *Journal of the History of Ideas*, n° 27/3, 1966, p. 433-444.
- WIRTH, Jean, *L'image du corps au Moyen Âge*, Florence, Sismel, 2013.
- WISSE, Jakob, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam, Hakkert, 1989.
- WOLF-BONVIN, Romaine, « La *Chainse* : Variations littéraires sur un *semblant* (XII^e-XIV^e siècles) », *Le corps et sa parure*, Florence, Sismel, 2007, p. 173-188.
- WOLFZETTEL, Friedrich (éd.), *Körperkonzepte im arthurischen Roman*, Tübingen, Niemeyer, 2007.
- WOOD, Chauncey, « La Vieille, free love, and Boethius in the *Roman de la Rose* », *Revue de littérature comparée*, n° 51, 1977, p. 336-342.
- WOOD, Lucas, « The Art of Clerkly Love : Drouart la Vache Translates Andreas Capellanus », *Medievalia et Humanistica*, n° 40, 2015, p. 113-149.
- ZAGORIN, Perez, « The Historical Significance of Lying and Dissimulation », *Social Research*, n° 63/3, 1996, p. 863-912.
- ZAGORIN, Perez, *Ways of Lying. Dissimulation, persecution, and conformity in Early Modern Europe*, Londres, Harvard University Press, 1990.
- ZIEGLER, Joseph, « Text and context : On the rise of physiognomic Thought in the later Middle Ages », *De Sion Exhibit Lex et Verbum Domini de Hierusalem. Essays on Medieval Law, Liturgy and Literature in honour of Amnon Linder*, éd. Yitzhak Hen, Turnhout, Brepols, 2001, p. 159-182.
- ZINK, Michel, *L'humiliation. Le Moyen Âge et nous*, Paris, Albin Michel, 2017.
- ZINK, Michel, « Un nouvel art d'aimer », *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, éd. Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel et Michel Zink, Paris, Philippe Lebaud, 1997, p. 7-70.
- ZIOLKOWSKI, Jan M., « The obscenities of old women : vetularity and vernacularity », *Obscenity : Social Control and Artistic Creation in the Middle Ages*, éd. Jan M. Ziolkowski, Boston/Cologne/Leiden, Brill, 1998, p. 73-89.
- ZUMTHOR, Paul, « De Guillaume de Lorris à Jean de Meun », *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 609-620.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

- ZUMTHOR, Paul, « Narrative and anti-narrative : *Le Roman de la Rose* », *Yale French Studies*, n° 51, 1974, p. 185-204.
- ZUMTHOR, Paul, « Un traité français d'horlogerie du XIV^e siècle », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 73, 1957, p. 274-287.

INDEX DES AUTEURS CITÉS

- ANGLETERRE, Thomas d' : 53, 84-88, 207, 610
- AQUIN, Thomas d' : 30, 46, 67, 102, 104, 112, 118, 123, 141, 143, 154, 237, 286, 434-435, 441-445, 450, 452, 467, 487, 496, 500, 538, 571-572, 592
- ARISTOTE : 30, 35, 108, 182, 245, 253, 382, 503, 505, 507, 512, 604
- AUGUSTIN : 40-44, 110, 117, 270, 272, 440-441, 443-444, 472, 528, 570, 618
- BÉROUL : 53, 78-84, 207, 363, 401
- CICÉRON : 29-31, 36-37, 108-109, 113, 119, 285, 440
- CLAVISIO, Angelus de : 570-572
- COINCI, Gautier de : 54, 138-146, 213, 437, 469, 476, 480, 482, 496, 505-509, 511-513, 638-639, 648
- CONTY, Évrart de : 55, 182-185, 353, 357, 370, 377-392, 395, 399, 411, 420, 425, 427, 431-432, 602, 635
- DESCHAMPS, Eustache : 370, 392-394, 610
- DIGULEVILLE, Guillaume de : 55, 59, 131, 213, 353, 423, 437-438, 476, 481-508, 510-513, 564, 568, 596, 614, 617, 638-639, 642-644, 647
- DUNS SCOTUS, Jean : 570-572
- FOULECHAT, Denis : 572
- FOURNIVAL, Richard de : 464
- FROISSART, Jean : 18, 55, 129, 169, 180-185, 202, 214, 333, 370, 392-399, 425
- GAUCHY, Henri de : 55, 114-116, 148, 153-154, 185, 209, 216, 501, 529, 565
- HEISTERBACH, Césaire de : 465
- JAKEMÉS : 55, 370-376, 391-392, 401, 428
- JÉRÔME : 40-41, 445, 541-542
- LATINI, Brunetto : 55, 104-105, 116-117, 121-122, 125, 128, 152, 158-160, 182-183, 209, 556
- LA VACHE, Drouart : 54, 161, 171-178, 192, 201, 207, 286, 312, 318-319, 322, 364, 381, 384, 390, 398, 407, 422, 547
- LE CHANTRE, Pierre : 112, 237, 435
- LE FRANC, Martin : 55, 184-185, 353, 35, 371, 383, 392, 409-432, 511-512, 608, 617, 633-635, 638-640, 642-644, 647
- LE GRAND, Albert : 46, 441, 571-572
- LORRIS, Guillaume de : 53, 58, 142-144, 178, 184, 223-355, 357, 371, 378, 382, 385-386, 388-389, 392, 395, 398, 410, 412, 414-415, 417, 421, 427, 443, 447, 449, 454, 456, 458-460, 478, 480-481, 483-484, 488, 490-493, 495-497, 500, 505, 507, 515, 517, 544, 555, 568, 580, 584, 596-597, 599, 602, 607, 609, 613, 619
- MACHAUT, Guillaume de : 183, 359-360, 369-370, 392-394, 511, 610
- MEUN, Jean de : 53-54, 56, 58-60, 129, 142-144, 171-172, 178, 184, 189, 213, 219, 221, 223-355, 357-358, 361-364,

- 370-371, 377-378, 383, 385-386, 388-389, 391-395, 398-400, 408, 410-418, 421-422, 425-427, 430-433, 436-438, 443, 447, 449, 453-454, 456-461, 464-465, 477-478, 480-484, 488, 490-493, 495-500, 504-505, 507, 510-511, 515-518, 520-525, 541, 544, 555, 563, 566, 568, 573-574, 580, 584, 591, 596-597, 599, 602, 606-607, 609, 611-613, 615, 617-621, 628-636, 641, 644, 648
- OVIDE : 105, 172-173, 179, 284, 322, 360, 381, 384, 411, 422, 602, 606
- PIZAN, Christine de : 55, 59-60, 112-113, 128-129, 157-159, 179-180, 218, 320-321, 354, 380, 409, 425, 429, 451, 515-622, 634, 639-648
- RUTEBEUF : 54, 71-72, 94, 96, 239, 250-252, 276, 455, 636
- SAINT-VICTOR, Hugues de : 43, 471
- SAINT-VICTOR, Richard de : 43-44, 102-104, 112, 123, 216, 439
- SALE, Antoine de la : 55, 353, 371, 392, 399-408, 427-428, 431, 633-634, 640
- SIENNE, Aldebrandin de : 119, 130
- TERTULLIEN : 38, 470, 574-575
- TROYES, Chrétien de : 186-195, 199-200, 202, 316, 398, 406, 428, 512, 603, 648
- VENTADOUR, Bernard de : 368-369, 405

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

- Benjamin Minor* : 43-44, 102-104, 112, 123, 216, 439
Bestiaire d'Amour (Le) : 464
- Cent Ballades d'amant et de dame* : 604-605, 609-610
Cent Nouvelles Nouvelles (Les) : 183, 210
Champion des Dames (Le) : 55, 184-185, 353, 35, 371, 383, 392, 409-432, 511-513, 608, 617, 633-635, 638-640, 642-644, 647
Chansons d'amour : 368-369, 405
Charroi de Nîmes (Le) : 216
Chevalier au Barisel (Le) : 134, 140, 509, 511
Chevalier au Lion (Le) : 191-192
Chevalier de la Charrette ou le Roman de Lancelot (Le) : 192-194, 199-200, 202, 428
Cligès : 187-191, 195, 199, 398, 512, 603
Complainte maitre Guillaume de saint Amour (La) : 250
Contra Mendacium : 444, 570
- De Cultu feminarum* : 574-575
De Mendacio : 440, 570
De Oratio et speciebus illius : 435
Dialogus miraculorum : 465
- Épître Otbea* : 113, 128, 180, 603-604
Érec et Énide : 187, 192, 195, 200, 406, 428
Éthique à Nicomaque : 571
- Floriant et Florete* : 205, 319, 377
Folie Tristan d'Oxford (La) : 53, 82
- Grant ystoire de Monsignor Tristan Li Bret* : 89, 150
- Jehan de Saintré* : 55, 353, 371, 392, 399-408, 427-428, 431, 633-634, 640
- Lai de Désiré* : 145
Lancelot du Lac : 82, 132, 149, 152-155, 159-160, 194-198, 201-202, 210, 215-217, 398, 400-401, 406, 428, 463, 504
Liber Fortunae : 55, 144, 438, 476-480, 483, 489, 509, 638
Livre de la Cité des Dames (Le) : 218, 409, 516, 521, 524-525, 528-529, 532, 576-577, 580, 605-606, 608, 621, 640
Livre des épistres du debat sus le Rommant de la Rose (Le) : 517-521, 552, 577, 611-612, 618-619
Livre des Eschez amoureux moralisés (Le) : 55, 182-185, 353, 357, 370, 377-392, 395, 399, 411, 420, 425, 427, 431-432, 602, 635
Livre des fais et bonnes meurs du sage Roy Charles V (Le) : 527-528, 577-580
Livre des Trois Vertus (Le) : 55, 157, 425, 515-622, 640, 648
Livre du corps de policie (Le) : 516, 579-580, 586
Livre du Duc des Vrais Amants (Le) : 593, 609-611, 619
Livre du pèlerin de vie humaine (Le) : 55, 59, 131, 213, 353, 423, 437-438, 476, 481-508, 510-513, 564, 568, 596, 614, 617, 638-639, 642-644, 647

- Livres d'Amours (Li)* : 54, 161, 171-178, 192, 201, 207, 286, 312, 318-319, 322, 364, 381, 384, 390, 398, 407, 422, 547
- Livres du gouvernement des rois (Li)* : 55, 114-116, 148, 153-154, 185, 209, 216, 501, 529, 565
- Mesnagier de Paris (Le)* : 527-529, 542-543
- Miracles de Nostre Dame (Les)* : 54, 138-146, 213, 437, 469, 476, 480, 482, 496, 505-509, 511-513, 638-639, 648
- Mort le Roi Arthur (La)* : 160, 194, 197, 203-204, 319, 377
- Œuvres* (Bernard de Ventadour) : 369-370, 511
- Opera omnia* (Albert le Grand) : 441, 571-572
- Opera omnia* (Jean Duns Scotus) : 570-572
- Orloge amoureux (L')* : 55, 129, 169, 180-185, 202, 214, 333, 370, 392-399, 425
- Policratique (Le)* : 572
- Queste del Saint Graal (La)* : 132, 137-138, 156, 501, 508-509
- Raoul de Cambrai* : 155, 160
- Recueil général et complet des fabliaux* : 71-77, 364
- Régime du corps (Le)* : 119, 130
- Renart le Contrefait* : 437-438, 445-453, 456, 472, 475, 477, 500, 636
- Roman de Fauvel (Le)* : 55, 144, 417, 437, 445, 453-466, 471, 475, 479, 496, 505, 596, 636-637
- Roman de la Rose (Le)* : 53-54, 56, 58-60, 129, 142-144, 171-172, 178, 184, 189, 213, 219, 221, 223-355, 357-358, 361-364, 370-371, 377-378, 383, 385-386, 388-389, 391-395, 398-400, 408, 410-418, 420-422, 425-427, 430-433, 436-438, 443, 447, 449, 453-454, 456-461, 464-465, 477-478, 480-484, 488, 490-493, 495-500, 504-505, 507, 510-511, 515-518, 520-525, 541, 544, 555, 563, 566, 568, 573-574, 580, 584, 591, 596-597, 599, 602, 606-607, 609, 611-613, 615, 617-621, 628-636, 641, 644, 648
- Roman de Renart (Le)* : 53-54, 57, 61-62, 64-71, 74-78, 83, 90-93, 133, 137-143, 204, 239, 263, 271
- Roman de Tristan (Le)* (Béroul) : 53, 78-84, 207, 363, 401
- Roman de Tristan (Le)* (Thomas) : 53, 84-88, 207, 610
- Roman de Tristan en Prose (Le)* : 89, 150-153, 215-216, 613
- Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel (Le)* : 55, 370-376, 391-392, 401, 428, 632
- Somme théologique* : 30, 46, 67, 102, 104, 112, 118, 123, 141, 143, 154, 237, 286, 434-435, 441-445, 450, 452, 467, 487, 496, 500, 538, 571-572, 592
- Summa angelica de casibus conscientie* : 570-572
- Testament de l'Asne (Le)* : 71, 94
- Tresor* : 55, 104-105, 116-117, 121-122, 125, 128, 152, 158-160, 182-183, 209, 556

TABLE DES MATIÈRES

PANORAMA HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE	
DES ÉMOTIONS MÉDIÉVALES	7
Prélude	7
Approches des émotions médiévales	11
Panorama historiographique	11
Approche terminologique	28
Introduction aux théories médiévales des émotions	33
De l'émotion à son jeu	48
Enjeux et perspectives de l'étude du jeu des émotions	48
Corpus d'analyse	52
De la ruse à la <i>juste ypocrisie</i>	56
EN GUISE DE PRÉAMBULE	
De la ruse au jeu émotionnel, du jeu émotionnel à la ruse?	61
Approcher le jeu émotionnel par la ruse	61
De la <i>guile</i> de Renart aux fausses larmes d'Yseut : un spectre de ruses ou un spectre de jeux émotionnels?	64
Ambiguïtés des jeux émotionnels	93
DE LA GARDE À LA MANIPULATION DES ÉMOTIONS	
Normes émotionnelles et premières dérives	99
À la recherche des émotionologies médiévales	99
Introduction	99
Terminologie et sémantisme du principe de contrôle émotionnel	104
Panorama historique de la <i>garde</i>	108

Petit manuel de la <i>garde</i> des émotions et ses dérivés dans la littérature médiévale	128
La <i>garde</i> comme vertu religieuse :	
de l'idéal du <i>repost</i> à la <i>papelardie</i>	129
La <i>garde</i> comme vertu curiale :	
crainte de la démesure et <i>elegantia morum</i>	147
La <i>garde</i> comme vertu amoureuse :	
de l'éloge de la <i>mezura</i> , du <i>celer</i> et au-delà	160
Des limites des prescriptions de mesure émotionnelle	209
Quand la mesure n'est plus tout à fait vertu	209
En route vers le jeu	215
Enjeux linguistiques et littéraires	
de la codification émotionnelle	219
DU BEL SEMBLANT AU FAUX SEMBLANT	
Réflexions autour de la mise en scène émotionnelle du <i>Roman de la Rose</i>	223
À la recherche des faux semblants	223
Introduction	223
Approches lexicales et sémantiques du faux semblant	225
Le système Faux Semblant au cœur du <i>Roman de la Rose</i>	233
Faux Semblant, <i>vallez antecrist</i>	250
Faux Semblant au cœur de la querelle anti-fraternaliste	250
Faux Semblant comme égérie de l'hypocrisie religieuse	255
<i>L'habit fait ou ne fait pas le moine</i> : réflexions autour du semblant dévotionnel	265
Faux Semblant, <i>rois des ribaus</i> d'Amour	277
Faux Semblant au cœur de l'éthique amoureuse	
de Jean de Meun : dialogue amoureux	277
Faux Semblant au cœur de l'éthique amoureuse	
de Jean de Meun : la triade trompeuse	309
Faux Semblant au cœur de l'éthique amoureuse	
de Jean de Meun : un modèle à suivre	329
De l'omniprésence des faux semblants	339
Le système Faux Semblant au cœur	
du <i>Roman de la Rose</i>	339

Le sort de Faux Semblant entre disparition et contamination générale	341
Faux Semblant, maître à penser les jeux des émotions . . .	349

SE N'EST PAR BIEN CELER, PAR FAULX SAMBLANT
ET PAR SAGEMENT FAINDRE

Le réseau Faux Semblant à la lumière des jeux émotionnels amoureux	357
De l'ambiguïté des jeux amoureux	357
Du <i>bel</i> au <i>faux semblant</i> : l'héritage du <i>Roman de la Rose</i> en question	361
En quête de la ruse amoureuse : des <i>losengiers</i> aux <i>faux amants</i>	363
Acceptation de l'utilité des faux semblants	371
Réfutation de l'utilité des faux semblants amoureux	392
Entre réorientations et ambiguïtés persistantes des faux semblants amoureux	427

ENTRE DECEPCION ET MISERACION

Le réseau Faux Semblant à la lumière des jeux émotionnels religieux	433
Aux sources du réseau Faux Semblant	433
De la <i>decepcion</i> des Faux Semblants	438
De la théorisation du mensonge à la problématique des apparences	439
Au cœur du réseau Faux Semblant : l'art de Renart	447
Au cœur du réseau Faux Semblant : le faux voile de Fauvel	453
De la <i>miseracion</i> des manifestations et manipulations émotionnelles	466
L'affect et le corps au cœur des rituels dévotionnels	467
Enjeux et périls des manifestations émotionnelles : le <i>Liber Fortunae</i>	476
Enjeux et défense des manipulations émotionnelles : le <i>Pèlerin de vie humaine</i>	480

Entre réorientations et ambiguïtés persistantes des faux semblants religieux	508
DU FAUX SEMBLANT À LA JUSTE YPOCRISIE	
Le réseau Faux Semblant à la lumière des jeux émotionnels politiques	515
De la querelle du <i>Roman de la Rose</i> au <i>Livre des Trois Vertus</i> de Christine de Pizan	515
Du maintien de soi au maintien des apparences	536
De la morale de l'intention à la défense féminine, une nouvelle éthique du <i>semblant</i>	577
Des <i>Epistres sur le Rommant de la Rose</i> au <i>Livre des Trois Vertus</i> ou du refus du <i>faux semblant</i> à la <i>juste ypocrisie</i>	611
CONCLUSION	
Du <i>bel</i> , du <i>faux</i> ou du <i>juste</i> : regards croisés sur le jeu des émotions	623
De l'émotion à son jeu	623
De la ruse à la <i>garde</i> , de la <i>garde</i> à la ruse : logiques du jeu des émotions	624
Le jeu des émotions et l'étude des émotions	645
REMERCIEMENTS	651
BIBLIOGRAPHIE	653
INDEX DES AUTEURS CITÉS	693
INDEX DES ŒUVRES CITÉES	695

