
L'ombre de *Faux Semblant* : fiction, tromperie, et vérité dans la poésie allégorique après le *Roman de la Rose* (France, Angleterre, et Italie)

Marco Nievergelt

Abstract: The question of the epistemological status of poetic language is a central concern in the *Roman de la Rose*. The *Rose* itself is in fact conceived as an extended reflection on the ability of poetry to convey philosophical and transcendent truths. While Jean de Meun invokes this possibility, his poem finally foregrounds the fictional and fabricated nature of his own poetic vision, and highlights the poet's role as an producer of counterfeit truths. This role is explored in particular through the character of *Faux Semblant*, who acts as an embodiment of the liar-paradox, and becomes an emblem for the elusive and paradoxical poetics of truth/deception that sustain the *Roman de la Rose* in its entirety. This exploration of the intrinsic deceptiveness of poetic art and the problematic role of the poet, crystallises in a series of recurrent motifs and concerns that haunt late medieval vernacular poetry more broadly, especially in France, Britain, and Italy. While the Franco-English tradition largely reproduces Jean de Meun's own scepticism concerning the veridical status of poetic speech, the Italian tradition, especially in the *Fiore* and in Dante's work, systematically seeks to suppress such scepticism, countering it with a stronger, more ambitious authorial model of the poet as *vates*.

Keywords: Allegory, Truth, Epistemology, Poetics, Deception, Fiction, *Roman de la Rose*, *Faux Semblant*.

L'influence du *Roman de la Rose* sur la littérature française et européenne de la fin du Moyen Âge est bien connue et amplement documentée par des études de ses manuscrits, de sa circulation, et de sa réception¹. Produit en deux phases par deux auteurs différents – Guillaume de Lorris dans les années 1230, et Jean de Meun dans les années 1269-1278 – et préservé dans près de 300 manuscrits, le *Roman de la Rose* est en effet le seul poème médiéval à pouvoir égaler la popularité de la *Divina Commedia* de Dante². Les spécialistes s'accordent donc à reconnaître à la *Rose* le statut de modèle littéraire, fournissant un répertoire de motifs, personnages, structures narratives et techniques de représentation redéployées dans la poésie du Moyen Âge tardif. Cependant l'influence de la *Rose* se manifeste aussi d'une manière plus subtile mais d'autant plus profonde. Comme je souhaite le suggérer dans ce qui suit, la *Rose* contribue à déclencher un tournant épistémologique et herméneutique qui marque la

poésie européenne en langue vulgaire entre environ 1270 et 1400 – une évolution particulièrement marquée dans la littérature en langue française et anglaise. Ce tournant s'articule autour d'une série de questions fondamentales concernant le statut de la poésie vernaculaire elle-même : sa fonction, son utilité, ses limites et ses dangers, sa valeur propre comme véhicule de vérités philosophiques et comme forme de connaissance indépendante des arts de langage et autres disciplines universitaires³. Complétée dans le contexte culturel éminemment aristotélicien de l'Université de Paris dans les années 1270 par Jean de Meun⁴, la *Rose* en effet invite, ou plutôt oblige ses lecteurs à réfléchir à la nature même de la poésie, à sa fonction communicative, politique, éthique et spéculative – se gardant d'apporter des réponses claires et univoques aux questions que sa lecture soulève. Dans ce qui suit je voudrais donc examiner le fonctionnement interne de ce poème exigeant et frustrant, en me concentrant sur les dynamiques intellectuelles et analytiques qu'il met en œuvre pour interroger la statut "rationnel" ainsi que le potentiel de véridicité d'un type de langage bien particulier, celui de la fiction poétique. Dans la deuxième partie je vais me pencher sur la réaction de quelques poètes et lecteurs de la *Rose*, en Angleterre et en Italie, le cas de la France étant déjà bien étudié. Alors que la réception anglaise de la *Rose* suit en grandes lignes le modèle français – en soulignant le statut hautement problématique de la fiction littéraire comme véhicule de vérités philosophiques, éthiques, ou morales – la réaction italienne à la *Rose* dans le *Fiore* de Durante et dans la *Commedia* de Dante, constitue une exception notable : le *Fiore* en particulier se distingue par son désir d'étouffer, voire exorciser l'attitude ambivalente de Jean de Meun vis-à-vis du statut épistémologique de la poésie et de la notion de *auctor* vernaculaire.

L'ambivalence de Jean de Meun vis-à-vis de sa propre activité poétique est incarnée par le personnage de Faux Semblant, dans lequel se cristallisent une série de paradoxes et d'équivocités de nature linguistique, référentielle, et épistémologique⁵. C'est autour de cette figure que s'articule aussi une réflexion très complexe et structurée sur l'art du faux, spécifiquement sur le langage comme instrument de falsification et de manipulation⁶. Cette ex-

ploration de la relation entre poésie et vérité, qui à son tour engendre la recherche d'une nouvelle forme de "vérité poétique", constitue peut-être la préoccupation centrale autour de laquelle est organisé le projet du *Roman de la Rose* tout entier⁷. Ces mêmes préoccupations hantent également de vastes portions de la production littéraire franco-anglaise au XIV^e siècle, particulièrement les traditions de l'allégorie narrative, des visions, des quêtes et rêves littéraires⁸. Il faut se garder, bien évidemment, d'exagérer le rôle de la *Rose* dans ce développement, car en premier lieu la préoccupation avec des questions telles que la tromperie, l'illusion, la dissimulation, la fausse croyance, et l'hypocrisie est récurrente entre 1250 et 1400 – dans la littérature, mais aussi dans les sciences, dans la théologie, dans la philosophie, ou dans la littérature morale et didactique⁹. En deuxième lieu le déguisement, la ruse, la tromperie, l'équivocation et le jeu de mots sont évidemment des thématiques que l'on retrouve dans la littérature vernaculaire médiévale bien avant le *Roman de la Rose* – notamment dans la chansons de geste, dans la tradition du *Renart*, dans la matière tristanienne, et dans le roman chevaleresque¹⁰. Cependant, la préoccupation avec la nature trompeuse des apparences, du langage, et de l'imagination se renforce avec l'émergence de la littérature dite allégorique, où la notion d'un 'double sens' constitue la base de tout mécanisme de signification et d'interprétation. La logique du double sens s'articule en effet souvent autour de termes binaires telles que *semblance / songe / matire* d'un côté et *senefiance / vérité / sens* de l'autre¹¹ – des paires de termes qui sont reliés mais aussi disjoints, à cause de leur relation de correspondance et non pas d'équivalence.

Cette dualité acquiert une position encore plus centrale et visible dans le *Roman de la Rose*¹². Le poème attire en effet notre attention sur cette relation de correspondance dès les premières lignes, avec la déclaration du narrateur : « moi ai ge fiance / que songes est senefiance » (15-16). Cependant le poème s'ouvre sur un ton bien plus pessimiste concernant la nature du songe : « Aucunes genz dient qu'en songes / n'a se fables non et mençonges » (1-2), faisant appel à une rime topique déjà bien établie¹³. La même rime revient par la suite, quand le narrateur nous promet d'*espondre* et de clarifier la *senefiance* du songe :

Qui dou songe la fin ora,
je vos di bien que il porra
des jeux d'Amors assez apprendre,
puis que il veille tant atendre
que je die et que j'encomance
dou songe la senefiance.
La verité, qui est coverte,
vos sera lores toute overte
quant espondre m'oroiz le songe,
car il n'i a mot de mençonge (2065-74)

De promesses semblables sont plusieurs fois répétées dans le reste du roman, autant dans la partie de Jean de Meun que celle de Guillaume de Lorris¹⁴ :

Et se vos i trovez riens trouble,
g'esclarcirai ce qui vos trouble
quant le songe m'orrez espondre.
(15115-7 ; voir aussi 980-84 ; 1598-1600 ; 16821-24 ; 21183-4).

Mais il n'en est rien : la promesse n'est jamais tenue, rompant ainsi le contrat de confiance entre lecteur et narrateur. Le poème met donc en avant sa propre duplicité, en attirant le regard du lecteur sur l'écart jamais comblé entre la surface du songe/texte et sa supposée vérité profonde qu'il contient ou recèle.

Œuvre produite par les efforts combinés et difficilement dissociables de deux auteurs, réels ou fictifs¹⁵, la *Rose* toute entière est en effet traversée et structurée par toute une série de correspondances, de renvois, de répétitions thématiques, par la répétition de certaines images, motifs, phrases, rimes, citations, dédoublées et multipliées comme dans une série de miroirs. Le miroir est d'ailleurs un *topos* méta-allégorique omniprésent dans le poème, du miroir d'Oiseuse (555) aux miroirs de Nature (18004-256), en passant par le *miroërs perilleus* de la fontaine de Narcisse (1521-1612)¹⁶. La *Rose* nous invite donc à réfléchir aux mécanismes de spéculation, de représentation, et aux processus de transmission déformante d'images qui ne sont jamais fidèles à leur original – à la façon des miroirs décrits par Nature dans la partie terminale du poème (18217-31), miroirs qui renvoient des "ymages revirées" et des "décevances". Il est sans doute révélateur que Jean de Meun choisisse ici de modifier sa source (le *De perspectiva* de Roger Bacon)¹⁷ pour allier les considérations de Nature sur les miroirs à l'idée de la lecture déformante d'un texte, également réfléchi et magnifié dans un miroir, associant ainsi déformation visuelle et textuelle, épistémologie et herméneutique :

les forces des mirouers
qui tant ot merueilleus pouers
que toutes choses tres petites,
letres grelles tres loing escrites
et poudres de sablon menues,
si granz, si grosses sont veües (RR 18015-20)¹⁸

La même logique spéculaire organise également la microstructure du poème, comme on peut le voir dans l'utilisation que fait Jean de Meun de l'homophonie, de la consonance, et des rimes riches. Les rimes riches en particulier créent des niveaux supplémentaires d'équivocité linguistique, en exploitant l'homographie et l'homophonie tout en soulignant la radicale dissemblance syntaxique et référentielle des mots rimés. Ce jeu de miroirs au niveau des composantes matérielles du texte poétique trouble ainsi la simple lecture linéaire du texte selon les règles syntaxiques et grammaticales ordinaires, ouvrant la porte à un niveau de lecture plus associatif qui opère à l'intérieur du texte poétique lui-même, créant ainsi des formes d'équivocité supplémentaires et brouillant la simple fonction référentielle du texte¹⁹. Pour revenir enfin à la macrostructure, il apparaît donc que le *Roman de la Rose* – identifié par le narrateur comme un « Miroër aus Amoreus » (10'621) – est lui-même un de ces miroirs déformants et trompeurs décrits par Nature. Le poème tout entier, de fond en comble, est donc animé et structuré par une réflexion théorique profonde sur la dualité, la représentation, la duplicité, et la déception²⁰.

Cette réflexion culmine dans le centre mathématique presque exact du poème tel qu'il a été complété par Jean de Meun. C'est ici, au cœur de la "césure" qui partage le poème en deux vis-à-vis de lui-même, que Jean identifie

le *Roman* comme étant un « Miroër aus Amoreus » (10'621)²¹. Le placement de cette «révélation» n'est guère accidentel, et l'on peut voir ici encore une autre *mimesis* de la logique spéculaire qui organise le poème comme une vision double ou dédoublée – une idée déjà évoquée par le «mroërs perilleus» de la fontaine de Narcisse, qui reflète tour à tour une seule des deux moitiés du Jardin de Deduit (1535-76). En définissant la *Rose* comme un miroir à cet endroit précis, Jean nous révèle ainsi en quelque sorte le principe de fonctionnement du poème tout entier.

Cette annonce est insérée à l'intérieur d'un discours du Dieu d'Amour où, pour la première et dernière fois, sont aussi nommés les deux auteurs du poème, au cœur du texte. Mais c'est ici que nous rencontrons aussi Faux Semblant, et nous sommes clairement invités à interroger la relation qui relie ces trois épisodes : l'identification du poème comme miroir ; la présentation des deux auteurs ; et l'arrivée de Faux Semblant dans le poème. Le symbolisme du miroir étant amplement discuté, dans ce qui suit je voudrais explorer de plus près la relation entre la présentation de Faux Semblant et celles des deux auteurs / narrateurs / protagonistes de la quête du roman.

La présentation et le monologue de Faux Semblant occupent près de 1000 vers dans le poème, et sa nature en tant que personnification d'hypocrisie et tromperie représente une menace formidable pour l'idéal erotico-poétique qui anime la quête de l'Amant²². Les autres personnages du poème, barons dans l'armée du Dieu d'Amour, sont d'ailleurs horrifiés par sa personne et par son discours, et tolèrent sa présence seulement car le succès de la quête tout entière en dépend (10'431-64 ; 11'495-8 ; 11'951-984). Faux Semblant joue en effet un rôle fondamental dans le récit, car c'est par sa ruse que les forces du Dieu d'Amour parviennent à pénétrer dans le château qui emprisonne Bel Accueil et la rose (12'003-12'350). Faux Semblant est présenté comme fils de Barat et Ypocrisie (10'470 ff. ; 11'867), il se cache souvent sous un habit religieux, et il se décrit d'ailleurs lui-même comme un loup à la peau d'agneau. C'est un personnage multiforme, protéen (11'164), et c'est aussi un hypocrite religieux qui de la religion ne prend que la paille et laisse le grain (11'186). Le motif vestimentaire occupe une place privilégiée – « la robe ne fet pas le moine » (11'028) – et accentue la dualité de substance et apparence, systématiquement exploitée par ce personnage douteux²³. Faux Semblant devient aussi l'instrument d'une critique des ordres mendiants, mais se présente lui-même comme un valet de l'antéchrist (11'683). Dans le contexte présent, cependant, la caractéristique plus frappante du personnage est l'insistance de Jean de Meun sur la nature spécifiquement langagière des déguisements et dissimulations de Faux Semblant. Comme le souligne paradoxalement le personnage lui-même, l'idée de la dissemblance est ici déclinée en une rupture entre les «diz» et les «fèz» (11'192), les «euvres» et les «paroles» (11'041-6). En effet, en suivant l'analogie courante dans les manuels rhétoriques de l'époque, le langage lui-même est conçu comme *pannus* ou *vestis*²⁴, un manteau, une couverture rhétorique qui dissimule une vérité au lieu de simplement l'habiller :

J'aim mieuz devant les genz orer
et affubler ma renardie

du mantel de papelardie. (11492-4)

La duplicité verbale de Faux Semblant rappelle celle de toute écriture à double sens, et spécifiquement l'herméneutique binaire de narration allégorico-onirique de la *Rose* elle-même. Comme je l'ai suggéré dans ce qui précède, Jean de Meun nous invite constamment et explicitement à approcher son texte selon cette logique du double sens, en poussant le lecteur à explorer la relation instable entre *semblance* et *senefiance*, et à en interroger les principes fondamentaux d'une façon critique, méta-allégorique. En effet, dans un passage crucial et souvent discuté par la critique²⁵, le personnage de Raison avait auparavant invité l'Amant, et implicitement le lecteur du *Roman de la Rose*, à éclaircir la fable obscure de ses *exempla* allégoriques, pour accéder à la « verité dedenz reposte » :

En ma parole autre sen ot,
[...]
et qui bien entendroit la letre,
le sen verroit en l'escriture,
qui esclarcist la fable ocure.
La verité dedenz reposte
seroit clere, s'el iert esposte ;
bien l'entendras, se bien repetes
les integumanz aus poetes.
La verras une grant partie
des secrez de philosophie
Ou mout te vodras deliter,
et si porras mout profiter :
en delitant profiteras,
en profitant deliteras ;
car en leur geus et en leur fables
gisent deliz mout profitables
souz cui leur pensees covrirent,
quant le voir des fables vestirent.
Si te covendroit a ce tendre,
se bien veuz la parole entendre. (7128-50)

Après la rencontre avec Faux Semblant, cette correspondance entre la couverture fabuleuse et la vérité cachée dans la lettre ou derrière le voile du texte, paraît brouillée et instable, voire fallacieuse. Comment percer le voile d'une écriture qui n'est pas seulement double mais potentiellement un instrument de duplicité et manipulation ? Plus troublant encore est le fait que ce soit Faux Semblant lui-même qui dévoile sa propre fausseté dans ce qui semble être une véritable confession, et non pas une voix narrative extérieure, désengagée du récit et dont l'autorité serait affirmée ou établie, et donc digne de confiance²⁶. Faux Semblant lui-même prétend donc élucider ses propres mots, dans une phrase qui reprend *exactement* les termes utilisés par le narrateur, qui nous promettait déjà d'*espondre* la signification de son songe²⁷ :

Or vos ai dit du sen l'escorce,
qui fet l'entencion repondre ;
or en veill la moële espondre. (11828-30)

Le même terme avait aussi été utilisé dans le discours de Raison, qui affirme que la « verité dedenz reposte / seroit clere, s'el iert esposte » (7135-6). Ceci tend finalement à confondre les voix de l'auteur/narrateur, de Raison, et de Faux Semblant, brouillant ainsi les frontières entre «falsi-

ficateurs” et figures d’autorité. Plus sérieusement encore, ceci rend également problématique la notion même de l’exposition allégorique d’une vérité cachée ostensiblement contenue dans le *Roman de la Rose* dans son ensemble. L’auteur/glosateur lui-même apparaît finalement comme un ultérieur avatar de Faux Semblant.

Comment alors faire la différence entre vérité philosophique profonde et couverture fabuleuse, entre duplicité et révélation? La question est délicate, d’autant plus que la lecture du *Roman de la Rose* dans son entier semblerait dépendre de cette capacité de discernement des contraires, comme le signale le narrateur dans un passage souvent cité et commenté :

Ainsinc va des contreres choses,
les unes sunt des autres gloses ;
et qui l’une an veust defenir,
de l’autre li doit souvenir,
ou ja, par nule antacion,
n’i metra diffinicion ;
car qui des.II. n’a connoissance,
ja n’i connoistra differance,
san quoi ne peut venir en place
diffinicion que l’an face (21543-52)

Le passage semble en effet proposer un modèle de lecture pour le roman tout entier – mais encore une fois ce modèle se révèle trompeur, basé sur un raisonnement circulaire. Suivant la logique de l’extrait, toute *diffinicion* est basée sur un principe de *différence*, sur une opposition de *contreres choses*. Notre accès à la vérité dans le poème semble alors devoir passer par un *diffinicion* du faux – dont la définition dépend à son tour de l’accessibilité de la vérité. Comment alors définir le faux, comment lui mettre une limite, comment le circonscrire afin de le dépasser ? Et comment percer le voile de la tromperie et de l’illusion par moyen de la poésie, qui elle-même, en tant que *fabula*, n’est qu’un artifice, une accumulation de mensonges et de fabrications ? Ceci est précisément le paradoxe incarné par Faux Semblant, qui personifie non seulement le paradoxe du menteur, mais aussi le paradoxe de la poésie allégorique. Il est donc parfaitement logique que Faux Semblant soit finalement assimilé à un sophisme, un discours logique fallacieux²⁸ :

Mes ja ne verrez d’apparance
conclurre bone consequence
en nul argument que l’en face,
se deffaut existance efface ;
tourjorz i troverez soffime
qui la consequence envenime,
se vos avez soutillité
d’entendre la duplicité. (12109-16)

En tant que lecteurs, nous *subissons* donc le paradoxe de Faux Semblant, et de la *Rose* toute entière : nous nous trouvons au cœur du poème, où Faux Semblant lui-même ostensiblement lève le masque – mais nous sommes forcés de constater que ce dévoilement est précisément l’apogée de la falsification et de la tromperie.

Il n’est pas anodin que l’entrée en scène de Faux Semblant soit indissociablement liée à la présentation des deux auteurs du *Roman de la Rose*, nommés ici pour la première et seule fois dans le texte. La présentation de

Faux Semblant se fait en deux temps, et une fois de plus il s’agit d’une *mimesis* de la duplicité qui caractérise la *Rose* à tous les niveaux. D’abord Faux Semblant se présente en compagnie d’Abstinence Contrainte, qui plaide pour son acceptation au sein des troupes du Dieu d’Amour (10432-64), pendant que Faux Semblant lui-même demeure silencieux. Dans un deuxième temps le Dieu d’Amour rassemble ses forces, et annonce dans une prophétie la venue de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, les deux poètes qui mettront cette aventure par écrit dans le *Miroër aus Amoreus* (10465-888). C’est après cet interlude prophétique que Faux Semblant prend la parole, et se révèle tel qu’il est – ou tel qu’il n’est pas, justement. La présentation des deux auteurs est donc encadrée des deux côtés par l’arrivée et le discours de Faux Semblant, emboîtée dans la structure en “poupées russes” qui organise la *Rose* dans son ensemble²⁹.

La prophétie de la naissance des auteurs est elle-même d’une nature bien particulière, et souligne la nature fallacieuse et trompeuse de la “présence” auctoriale au cœur de la *Rose*. Souvent discuté, cet épisode me semble caractérisé par un ton bien plus ambivalent et ironique que la plupart des critiques lui ont reconnu. Résumons d’abord cette prophétie dans les grandes lignes. En préparant l’assaut, Le Dieu d’Amour regrette l’absence de ses fidèles serviteurs, poètes d’Amour : il en cite quatre, tous « morz et porriz » (10495) : Tibullus, Gallus, Catullus, et Ovide (10478 ; 10492) – aucun d’entr’eux pourra donc venir prêter main forte pendant l’assaut. Mais, nous annonce le Dieu à travers une prophétie, un poète naîtra qui prendra le relais et chantera les louanges de l’Amour : c’est Guillaume de Lorris. Mais lui aussi succombera à la mort, et un sixième poète, dont la naissance est aussi annoncée, reprendra le flambeau pour terminer le récit de cette aventure – il s’agit évidemment de notre cher Jean de Meun (10496-650), qui comme le narrateur insaisissable et impersonnel, et comme Faux Semblant, s’engagera à “espondre” les mystères d’amour (10573).

Comment interpréter cette drôle de prophétie ? La plupart des commentateurs ont interprété cet épisode comme une autocélebration de l’auteur lui-même, habilement dissimulée sous une prophétie placée dans la bouche du Dieu d’Amour. On y voit souvent une annonce de la naissance d’un nouveau poète, et de l’avènement triomphal d’une nouvelle poésie qui renoue avec les anciens et même les dépasse. Karl Uitti, dans un article classique, affirme que « Jean de Meun built the road that Petrarch would travel in 1341, on his way to Rome, where [...] he would be crowned with laurel and thereby declared the “first” modern *poeta laureatus* »³⁰. Aussi Kevin Brownlee voit Jean de Meun comme un auteur « who suggests that his own poetic activity in the vernacular is in some sense sufficiently weighty and authoritative to qualify him as a *vates*... this is a very important claim indeed »³¹, ou encore Leshuis, moins mesuré, qui affirme que « Jean de Meun also ultimately confers a demiurgic status to his own craft, and hence a position of god-like craftsman to Jean the author »³².

Cette approche est sans doute attrayante du point de vue téléologique d’un historien littéraire moderne, à la recherche d’un récit de « l’émergence de l’auteur moderne », mais cette lecture me semble négliger les implica-

tions du ton, pour le moins ambigu, de ce passage crucial. Roger Dragonetti, Laurance de Looze, et plus récemment Philip Knox proposent une lecture de cet épisode qui me semble plus nuancée et plus convaincante³³. Tous insistent sur le fait que ce qui *semble* être une revendication d'une généalogie d'autorité poétique, est en réalité une réflexion sur le caractère artificiel, fabriqué, éphémère et fuyant de la "présence" d'un auteur au cœur de son texte. La description des poètes anciens insiste ici lourdement sur le fait que ces *auctores* ne sont pas seulement absents, mais morts et pourris (11495), en voie de décomposition en quelque sorte – une décomposition qui risque aussi d'entamer l'activité compositionnelle de l'auteur lui-même, son désir de contrôle sur son texte et sur sa propre identité qui y est indissociablement associée. L'identité de l'auteur – véhiculée par son *nom*, prononcé par une instance fictionnelle créée par l'auteur même – se révèle inextricablement mêlée à la texture même de l'œuvre, et devient donc susceptible de toutes les appropriations, interprétations, et dégénérescences possibles entraînées par une lecture ultérieure du texte³⁴. La présence de Guillaume comme figure d'auteur "moderne" est donc tout aussi fragile, éphémère, fallacieuse, que celle des anciens : sa venue est annoncée mais aussitôt contrecarrée par la mort et lui aussi est finalement imaginé comme étant placé dans son tombeau :

Ci se reposera Guillaumes,
cui le tombleaus soit pleins de baumes,
d'encens, de mirre et d'aloé,
tant m'a servi, tant m'a loé. (10531-4)

Il s'agit guère d'une simple affirmation d'une identité auctoriale, mais plutôt d'une prophétie hautement douteuse et fallacieuse qui tend à escamoter la notion d'autorité elle-même. En effet, le passage semble spécifiquement conçu pour rendre les lecteurs attentifs aux dangers de la falsification et de la duplicité langagière, dont l'affirmation d'une "présence" auctoriale entièrement fallacieuse n'est qu'une instance³⁵.

Comme prélude à la prophétie de la venue de Jean de Meun, cette "célébration" du pouvoir de la poésie des anciens paraît donc hautement problématique, voire inquiétante. Avant la naissance même du poète, l'on insiste déjà lourdement sur sa mort, sur les vicissitudes de la réception posthume de son œuvre, et sur la nature éminemment instable et fluide du langage poétique. Nous sommes donc très loin d'une célébration triomphale d'immortalité poétique, et l'accent est placé sur la mortalité physique, sur l'absence de ces poètes eux-mêmes, dont les corps sont en voie de décomposition, et dont seul le *nom* survit. Le fait d'enchâsser cette prophétie dans une section du poème qui est placée sous l'égide de Faux Semblant est pour Jean de Meun une façon de nous suggérer que l'affirmation de sa propre identité en tant que poète est elle aussi trompeuse et fallacieuse, minée en quelque sorte par le paradoxe qu'incarne Faux Semblant. C'est une manière d'attirer l'attention des lecteurs sur le fait que le métier du poète se constitue comme une pratique de falsification, une production de fables et d'artifices rhétoriques. L'identité de l'auteur, son nom et sa réputation, sont eux aussi des parties intégrantes de cette fabrication, et n'ont

pas de substance propre en dehors de leur textualité. Nous sommes au cœur du poème, et si ceci est le noyau de la réflexion sémiotique, poétique, et éthique de Jean de Meun, c'est un noyau qui semble se révéler dangereusement vide.

Où est donc la vérité dans ce poème? Et quelle sorte d'auteur émerge de ce refus ou incapacité à dissocier vérité et mensonge? Comme je voudrais développer dans la suite, cette aporie, cette absence de certitude elle-même est en effet riche de signification³⁶. Cette aporie joue même un rôle central et crucial dans la poétique allégorique de la *Rose*, et de la notion même d'une poésie éthique telle que Jean de Meun la conçoit, et telle que ses successeurs vont en hériter. Plutôt que d'une poésie caractérisée par une simple affirmation d'une « vérité dedenz repositte », cachée sous une « fable occure » mais aisément récupérable – comme voudraient les remarques de Raison citées plus haut (7128-50) – il s'agit d'une poésie conçue comme processus de recherche, d'extrapolation, d'interrogation et d'inférence de vérités provisoires, contingentes, ou possibles, véhiculées par un langage qui fonctionne sur le mode de la suggestion plutôt que de la dénotation. Cette stratégie se développe essentiellement à partir de l'acceptation de l'impossibilité de discerner de façon « définitive »³⁷ entre le vrai et le faux à travers l'utilisation du langage humain, vernaculaire et poétique. Il ne s'agit pas tant d'un *refus* de montrer la vérité en la dissociant fermement de la fausseté, mais de l'admission de l'impossibilité à discerner entre les deux en tant que réalités séparés ou séparables : « Ainsi sachiez, et n'an doutez / que qui mal essaié n'avra / ja du bien guieres ne s'avra » (21532-4). Ce n'est donc pas l'auteur qui est susceptible de fournir une compréhension et une définition de ces notions interdépendantes, mais plutôt *la lecture du texte*, conçue comme une expérience passive où le lecteur *subit* en quelque sorte la nature fictionnelle et paradoxale du texte. Comme l'affirme Faux-Semblant lui-même, la seule possibilité qui s'offre au Dieu d'Amour et au lecteur troublés par le paradoxe du Faux Semblant, est celle de se « mettre en aventure »³⁸, d'accepter de subir le paradoxe du menteur et du langage poétique qu'il représente. Rappelant les aventures chevaleresques-herméneutiques du roman médiéval, le terme "aventure" ici invite donc les lecteurs eux-mêmes à se "mettre en fiction", à se plonger dans l'expérience directe d'une réalité instable, fictive, narrative, poétique et fabuleuse, où le vrai et le faux restent indissociablement mêlés.

Dans une telle optique, l'affirmation de la figure du poète en tant que *auctor*, en tant que détenteur et garant de l'accès à une vérité ultime et tangible, devient structurellement et logiquement impossible. Dans une perspective historique et géographique plus large, il est important de souligner que ce modèle d'un auteur Faux Semblant – conscient de son rôle de faussaire et simulateur, sceptique et ironique à l'égard de sa propre création poétique – semble en effet constituer la norme, plutôt que l'exception dans la poésie vernaculaire du Moyen Âge tardif en dehors de l'Italie³⁹. Plus spécifiquement, le personnage de Faux Semblant et les problématiques et paradoxes qu'il

cristallise, ont exercé une influence importante sur toute une génération d'écrivains en langues vernaculaires en Europe. La question de l'influence profonde de la *Rose* sur l'évolution de la littérature "éthique" en Europe dans son ensemble mériterait une attention bien plus approfondie, et je vais me limiter ici à quelques observations anecdotiques concernant la tradition anglaise d'un côté, et une traduction italienne de la *Rose*, souvent attribuée à Dante. La différence entre ces deux modes de réception de la *Rose* souligne – une fois de plus – le statut proprement exceptionnel de Dante et de la tradition Italienne dans le contexte européen.

La question de la relation problématique du vrai et du faux occupe une place importante dans la littérature anglaise de la fin du XIV^e siècle, à une période où le *Roman de la Rose* était bien plus qu'une simple source, mais influençait profondément l'orientation de la production littéraire anglaise d'élite dans son ensemble⁴⁰. La manifestation la plus évidente de cet intérêt épistémologique se trouve peut être dans le *House of Fame* de Chaucer, un poème qui s'interroge explicitement sur la nature de la renommée poétique, le statut épistémologique du langage, et sur la place respective du vrai et du faux dans la poésie. Lors de son arrivée à la Maison de Renommée, le narrateur/protagoniste Geoffrey entend d'abord un grand bruit, et trouve une demeure saturée de récits, célébrations et dénonciations, dans un mélange compacté de mensonges et vérités :

"What?" quod I. "The grete soun,"
Quod he, "that rumbleth up and doun
In Fames Hous, full of tydynges,
Bothe of fair speche and chidynges,
And of fals and soth coumpounded"⁴¹.

La source directe est Ovidienne (*Metamorphoses* XII.54), mais comme ailleurs chez Chaucer il s'agit d'un Ovide filtré par Jean de Meun. L'on retrouve ici les mêmes pré-occupations qui structurent la réflexion au cœur de la *Rose* : une exploration des aléas de la renommée littéraire, alliée à une autopsie de la notion d'autorité discursive elle-même, le tout soutenu par une interrogation du potentiel de véridicité de la poésie et du langage à la fois écrit et parlé.

Aussi William Langland – contemporain de Chaucer, mais poète d'un tout autre style, et dont l'intérêt pour la tradition d'allégorie narrative française est insuffisamment étudié – est obsédé par les problèmes épistémologiques soulevés par la *Rose*, et par leur impact sur la notion même d'autorité poétique et discursive⁴². Au début de sa vision Will, le narrateur/poète/rêveur/protagoniste, se retrouve face à Sainte Église et lui demande comment il peut sauver son âme. Elle lui répond, de façon quelque peu oraculaire : « quand tous les trésors sont mis à l'essai, la vérité est le plus précieux ».

[Will]: "Teche me to no tresor, but tel me this ilke:
How I may save my soule, that seint art yholden."

[Holy Church]: "Whan alle tresors am tried," quod she, "Treu-
the is the beste"⁴³.

Will est incapable d'accepter cette solution, tautologique, et au début du chapitre suivant rétorque : « enseignez-moi donc les moyens de reconnaître le faux » :

[Narrator / Will]: Yet I courbed on my knees and cried hire of
grace,
And seide, "Mercy, madame, for Marie love of hevene,
That bar that blisful barn that boughte us on the Rode –
Kenne me by som craft to knowe the false."
"Loke upon thi left half, and lo where he stondesth –
Bothe Fals and Favel, and hire feeres manye!"⁴⁴

Le chapitre entier est ensuite placé sous l'égide de Fals et Favel – épigones de Faux Semblant et de Fauvel – mais le poème entier est également miné par les mêmes problèmes épistémologico-poétiques que soulevait déjà Jean de Meun. Le poème tout entier est en effet conçu selon le principe de la négativité⁴⁵, suivant la logique d'une sorte de *via negativa* sémiotique et épistémologique. Le problème n'est pas seulement que la vérité et le mensonge, le vrai et le faux sont perçus comme des notions interdépendantes qui se définissent l'une l'autre, et sont donc indissociables ; la requête de Will pour une connaissance, ou plutôt une expérience du "faux", est aussi un commentaire préparatoire sur le poème à venir, un poème qui met en scène l'échec de la quête de vérité de Will. *Piers Plowman* n'est clairement pas d'un texte didactique au sens conventionnel, qui dénoncerait la tromperie pour ensuite affirmer une *sentence* définitive et une vérité ultime ; au contraire, le poème lui-même est le récit de l'égarement du poète/rêveur lui-même dans sa quête, dans son œuvre, dans son écriture même – une écriture qui devient elle-même source de dépaysement, d'illusion, de tromperie de soi. Quelque part il s'agit d'une admission de la part du poète de son impuissance à représenter une quelconque vérité de façon directe, active et assumée. Il ne peut que montrer le faux – ou, pour dire ça autrement, tout ce qu'il est susceptible de montrer constitue finalement un représentation indirecte, biaisée, incomplète, fragmentaire, subjective, et donc nécessairement *fausse* de cette vérité ultime. La quête de la vérité ne peut que prendre la forme d'une multiplication de tentatives asymptotiques⁴⁶, toutes par définition infructueuses, de s'approcher d'une vérité ultime. La poésie se transforme une fois de plus en processus ouvert, et devient elle-même une sorte de métamorphose ovidienne interminable et inaboutie qui s'achemine vers un point de fuite invisible, un horizon plutôt qu'un objet. Il n'est donc pas surprenant que Langland réécrive son poème pendant toute sa vie, produisant 4 versions distinctes, de plus en plus longues, et dans lesquelles le parcours d'apprentissage du protagoniste et de son lecteur – ou le parcours de son égarement – devient de plus en plus tortueux⁴⁷.

En dépit de leurs différences énormes, les œuvres de Chaucer et de Langland sont caractérisées par l'absence d'une confiance solide et articulée dans la valeur de la poésie. On ne retrouve pas non plus une affirmation d'une figure auctoriale forte telle que l'histoire littéraire moderne a souvent postulée, et qui aboutirait naturellement à une revendication active d'un rôle central pour le poète dans la société, comme instance morale supérieure ou comme *vates*. Ce que l'on retrouve est plutôt une profonde ambivalence concernant la valeur de la poésie, la fonc-

tion de vérité du langage poétique, et le rôle du poète. Cette ambivalence peut se transformer en malaise, voir en angoisse, ou en distance critique, ironique, voir en certaine jouissance irrévérente rendue possible par le jeu avec les mots – mais jamais cette ambivalence ne parvient à priver la poésie de sa fonction éthique propre. Au contraire, la poésie de la *Rose* et de la tradition franco-anglaise qui en découle trouve la source de sa fonction éthique – et en quelque sorte sa raison d’être – précisément dans son ambivalence vis-à-vis d’elle-même.

On ne saurait imaginer de contraste plus flagrant avec la tradition italienne, où la figure de l’auteur s’affirme de façon bien plus forte et même agressive. Afin d’esquisser quelques aspects du processus de réception de la *Rose* en Italie, je vais proposer quelques remarques sur le *Fiore*. Il serait souhaitable d’engager une étude plus large, approfondie, et collaborative de la réception de la *Rose* en Italie dans un contexte Européen⁴⁸. Ceci enrichirait considérablement notre compréhension des dynamiques culturelles et littéraires en Europe à la fin du Moyen Âge.

En examinant quelques unes des plus importantes réactions italiennes à la *Rose* – le *Fiore*, le *Tesoretto*, et la *Commedia* – Kevin Brownlee arrive à la conclusion que la *Rose* exerce une influence majeure, mais que cette influence est rendue presque invisible par un processus d’appropriation, voir d’expropriation culturelle⁴⁹. Les poètes italiens, dans un conflit générationnel, s’approprient la *Rose* en tant que capital culturel ou texte canonique, mais en effacent les origines en tant que poème français, pour affirmer le prestige de leur propre langue, un *volgare illustre* émergent. Ainsi, au lieu de se relier aux anciens par l’intermédiaire de la poésie française de Jean, ils se placent en lien direct avec eux, tout en ayant absorbé les stratégies d’autorisation de la *Rose*, texte canonique d’importance capitale.

L’analyse synthétique de Brownlee est puissante et persuasive dans ses grandes lignes, mais je voudrais proposer une lecture légèrement différente, et suggérer que ce qui se passe n’est pas seulement de l’ordre d’une simple substitution ou appropriation, mais une véritable *transformation* de la notion même de l’auteur et de la poésie. Plutôt que de se glisser simplement dans la peau de la *Rose*, substituant une langue vulgaire pour une autre, au moins deux des auteurs italiens étudiés par Brownlee, Durante et Dante, me semblent utiliser la tradition française de la *Rose* pour construire un modèle de poésie et un idéal du poète profondément différents. Un élément capital dans ce projet est la tentative d’étouffer ou modérer le scepticisme de Jean de Meun vis-à-vis du statut épistémologique de la poésie et du rôle du poète en tant que médiateur de vérités philosophiques et métaphysiques. Sur la base des observations qui précèdent, je voudrais également remettre en question la notion selon laquelle la *Rose* ait joué le rôle d’un “texte canonique”, ce qui présupposerait une confiance dans l’autorité et de la véridicité du texte lui-même⁵⁰. Plutôt qu’un texte canonique et donc stable, la *Rose* se présente plutôt comme une œuvre littéralement séminale, fertile et générative⁵¹ : elle génère tou-

te une tradition littéraire – avec des motifs, des personnages, des *topoi*, une configuration narrative et un récit cadre – mais elle génère surtout des problèmes, des interrogations, des apories et des tensions qui en marquent la réception⁵². Ce sont ces tensions que la réception italienne essaye de désamorcer ou étouffer.

Dans le *Fiore* on voit comment Durante s’efforce de supprimer les éléments qui dans la *Rose* empêchaient ou déstabilisaient l’affirmation d’une présence auctoriale “forte”. On assiste en quelque sorte au désengagement des deux figures de l’auteur/narrateur et de Faux Semblant, – figures qui étaient inextricablement nouées entre elles dans la *Rose* de Jean de Meun. Ceci ne signifie pas que la préoccupation avec le faux et la tromperie disparaisse du *Fiore*. Au contraire, parfois elle semble même s’intensifier : comme le fait remarquer George Reid⁵³, dans le récit bien plus concis du *Fiore* presque 17 % du texte est consacré à Falsembiante, contre à peine 5 % dans la *Rose* de Jean de Meun. Zygmunt Baranski de son côté note que le *Fiore* continue et même intensifie la réflexion autour du rôle du poète comme faussaire entamée par Jean de Meun. Mais la teneur et la fonction de cette exploration de l’idée du poète/Faux Semblant sont totalement différentes, et bien moins alarmantes. Comme l’observe Baranski, le Falsembiante du *Fiore* n’est plus une incarnation de la fausseté potentielle de la poésie elle-même, mais une figure de Durante, le traducteur engagé dans une “contrefaçon” de la *Rose* française en langue italienne – une contrefaçon souvent radicale et profonde qui visa à effacer en même temps tout signe de l’origine française du texte et de la présence de ses deux auteurs, Guillaume de Lorris et Jean de Meun⁵⁴. Cette réorientation de la réflexion sur la falsification a aussi l’effet de désamorcer la question bien plus problématique du statut sémiotique, épistémologique, et éthique de la poésie elle-même. Alors que Jean de Meun soulignait l’impossibilité de dissocier son activité de poète des contrefaçons trompeuses et hypocrites de Faux Semblant, Durante utilise la figure de Falsembiante simplement pour réfléchir à la nature de sa propre traduction/appropriation comme une forme de falsification⁵⁵.

Aussi à d’autres niveaux Durante se dissocie clairement de la figure de Falsembiante. Durante, et le *Fiore* tout entier, met finalement en avant le point de vue de Ragione, personnage qui lui aussi se définit explicitement en opposition aux manipulations verbales de Falsembiante : le conseil de Raison, que le lecteur aussi est invité à suivre, est, significativement ‘*buon e fin, senza fallacie*’⁵⁶, dépourvu de la tromperie qui caractérise Faux Semblant autant que la *Rose* française, mise à distance par Durante. En choisissant d’élever le point de vue de Ragione au niveau d’un discours d’autorité qui transcende les voix des autres personnages de la *Rose* de Jean de Meun, Durante affirme clairement la possibilité d’écrire une poésie éthique forte, qui perce à travers le voile de la dissimulation et de la contrefaçon pour affirmer une morale claire, soutenue par la voix d’un véritable *auctor*⁵⁷.

Il est également révélateur que nous ne retrouvons plus, dans le *Fiore*, la description complexe et ambivalente, et finalement autodestructrice d’une généalogie de poètes “morz et porriz” : à la place nous retrouvons une simple affirmation de l’identité du poète/traducteur Du-

rante, qui manifeste une présence assumée, historique, presque objective et incontestable – un procédé aux antipodes de la laborieuse et ambivalente description de la présence/absence de l’auteur dans la *Rose* de Jean de Meun. Il n’y a pas de récit généalogique ; il n’y a pas d’intermédiaire français qui est nommé ; il n’y a pas de reduplication de la figure d’auteur ; même Ovide n’est pas nommé car un autre poète maintenant occupe sa place et adopte sa voix. Le poète est simplement nommé par le Dieu d’Amour, sans hésitations et préambules, placé dans le présent du récit comme son acteur principal. Les 180 vers de Jean de Meun – hantés par la mort, par l’absence, par l’équivoque et la falsification – sont réduits à une simple affirmation de la longueur d’un seul sonnet (§ 82)⁵⁸.

Je voudrais brièvement me tourner vers la *Commedia* de Dante pour conclure. Indépendamment de la controverse autour de la possible identité entre Dante et Durante⁵⁹, la *Commedia* montre d’abondants signes éparpillés de l’influence de la *Rose*. La question de la tromperie en particulier exerce une fascination indéniable sur Dante, visible surtout dans les *malebolge* des *fraudolenti*, et comme O’Connell le suggère, cette convergence entre *Rose* et *Commedia* autour de la thématique de la falsification et de la fraude mériterait d’être explorée en plus de profondeur⁶⁰. Mais si dans cette partie de la *Commedia* le faux est omniprésent, encore une fois – comme dans le *Fiore* – sa présence est maîtrisée et sa signification transformée. Comme dans le *Fiore*, les descriptions de la contrefaçon et de l’artifice sont traversées par une réflexion sur le pouvoir trompeur de l’artifice poétique, et sur les dangers d’une poésie de la falsification⁶¹. Mais cette menace devient un contre-exemple pour exalter la véridicité de l’art poétique de Dante lui-même. En plaçant cette exploration d’une poésie mensongère dans le cadre de la description des *fraudolenti* – eux-mêmes relégués dans le *malebolge* et fermement “contenus” par la structure de l’enfer Dantesque et le cosmos qui l’entoure et le structure – ce péril est circonscrit et maîtrisé, et ainsi exorcisé et dépassé dans l’ascension narrative de Dante lui-même vers le *Purgatorio* et le *Paradiso*. C’est ici que son art poétique atteint son apogée de véridicité, pour se blottir dans une « candida rosa » (*Paradiso* XXXI.1-24) d’un tout autre ordre que la rose obscène et narcissique de Jean de Meun.

Comme je l’ai suggéré dans la première partie de mon analyse, la tradition franco-anglaise au contraire souligne l’ambivalence du poète lui-même vis-à-vis de son métier, son implication dans la fiction qu’il est en train de construire. En soulignant la nature artificielle, et donc potentiellement trompeuse de leur poésie, ces auteurs refusent en quelque sort d’affirmer leur identité en tant qu’auteurs au sens fort comme leurs confrères italiens, rejetant la notion même d’un poète-*vates* comme celle avancée par Dante. Mais la raison de ce refus n’est pas tellement le rejet de l’Univers Dantéen, où les accidents et les substances sont liés ensemble dans un cosmos unifié par la force de l’amour (*Paradiso* XXXIII.85-90). Ces auteurs accentuent plutôt l’incapacité humaine à représenter, à transmettre, et peut-être même à saisir cette vérité ultime. Cette divergence d’esprit entraîne une différence profonde dans la définition de la fonction éthique de la poésie. Dans le cas de Dante et de l’Italie, le poète devient un *va-*

tes, le garant de l’accès à une vérité véhiculée par son texte, une vérité contenue dans le texte, – une ‘dottrina che s’asconde / sotto l’velame de li versi strani’ (*Inferno* IX. 62-3) – ou vers laquelle le texte peut au moins nous acheminer, comme dans une ascension ou une *peregrinatio* structurée et progressive. Dans l’autre cas, celui de la *Rose* et de la tradition franco-anglaise de l’allégorie narrative qui en découlent, le poète souligne plutôt l’impossibilité de montrer une vérité à travers une poésie qui est fondamentalement fabuleuse, fautive, artificielle, insuffisante, imprévisible et en transformation perpétuelle – ce qui, cependant, n’implique nullement que la notion de vérité elle-même soit escamotée ou absente⁶². Peut-être même que cette poésie fabuleuse exalte la portée proprement métaphysique d’une vérité ultime, en insistant sur les limites intrinsèques de l’expression humaine en général et de la poésie en particulier⁶³. Ici la poésie trouve la source de sa nature éthique pas tellement dans son contenu, dans une vérité théologique, doctrinale, ou philosophique qui serait rendue accessible au lecteur. C’est plutôt de la forme pure du langage poétique lui-même, de sa nature profondément équivoque et fluctuante que découle la fonction éthique de ce genre de poésie. Cette visée éthique se manifeste donc comme un processus par définition inabouti, et à travers l’insistance sur ses propres limites. Cette insistance invite et même *oblige* les lecteurs à se méfier de toute formulation, langagière, poétique, mentale ou autre, qui pourrait prétendre à une autorité absolue et au statut de vérité *diffinitive*. C’est donc une poésie qui est éthique précisément parce qu’elle est asymptotique et interrogative, et parce qu’elle admet son incapacité à présenter une vérité qu’un lecteur pourrait simplement adopter, choisir, ou accepter. Au contraire c’est une poésie qui oblige le lecteur à accepter les limites de son propre jugement ainsi que celui de l’auteur, et à interroger la relation, toujours fluctuante et inaboutie, entre vérité et fiction, réalité et représentation, être et paraître.

Bibliographie

Textes

Geoffrey Chaucer, *The Riverside Chaucer*, ed. L.D. Benson, Oxford 2008.

Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, dans E. Gallo, *The “Poetria Nova” and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, La Hague, 1971.

Dante Alighieri, *Il Fiore e il Detto d’Amore*, ed. L. Formisano, Rome, 2012.

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, ed. Félix Lecoy, 3 vol., Paris, 1965-70.

William Langland, *Piers Plowman: A Parallel-Edition of the A, B, C, and Z Versions*, ed. A.V.C. Schmidt, 2nd rev. ed., Kalamazoo, MI, 2011.

Rutebeuf, *Œuvres complètes*, ed. M. Zink, Paris, 1989.

M.C. Woods (ed.), *An Early Commentary on the ‘Poetria Nova’ of Geoffrey of Vinsauf*, New York, 1986.

Littérature critique

Akbari 2004 = S. Conklin Akbari, *Seeing Through the Veil: Optical Theory and Medieval Allegory*, Toronto, 2004.

Armstrong – Kay 2011 = A. Armstrong, S. Kay, *Knowing Poetry: Verse in Medieval France from the ‘Rose’ to the ‘Rhétoriciens’*, Ithaca, 2011.

Armstrong – Kay 2014 = A. Armstrong, S. Kay, *Une Muse savante ? Poésie et savoir, du Roman de la Rose jusqu’aux grands rhétoriciens*, Paris, 2014. [traduction française]

Badel 1980 = P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : Etude de la Réception de l’Œuvre*, Genève, 1980.

Baika 2014 = G. Baika, *The Rose and Geryon: the Poetics of Fraud and Violence in Jean de Meun and Dante*, Washington, 2014.

- Baranski 1997 = Z.G. Baranski, *The Ethics of Literature: The Fiore and Medieval Traditions of Rewriting*, dans Baranski – Boyde 1997, p. 207-232.
- Baranski – Boyde 1997 = Z.G. Baranski, P. Boyde (eds.), *The Fiore in Context: Dante, France, Tuscany*, Notre Dame, 1997.
- Barney 1979 = S. Barney, *Allegories of History, Allegories of Love*. Hamden, Conn., 1979.
- Barolini 1992 = T. Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, 1992.
- Batany 1989 = J. Batany, *Scènes et coulisses du Roman de Renart*, Paris, 1989.
- Bel – Braet 2006 = C. Bel, H. Braet, *De la Rose: Texte, image, fortune*, Louvain, 2006.
- Blumenfeld 1980 = R. Blumenfeld, *Remarques sur songe/mensonge*, dans *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.
- Blumenfeld-Kosinski 1990 = R. Blumenfeld-Kosinski, *Overt and Covert: Amorous and Interpretive Strategies in the Roman de la Rose*, dans *Romania*, 111, 1990, p. 432-453.
- Bordier 1992 = J.-P. Bordier, *Pathelin, Renart, Trubert, Badins, Décepteurs*, dans *Le Moyen Âge*, 98, 1, 1992, p. 71-84.
- Brownlee 1982a = K. Brownlee, *Orpheus' song re-sung: Jean de Meun's reworking of the Metamorphoses, X*, dans *Romance Philology*, 36, 1982, p. 201-209.
- Brownlee 1982b = K. Brownlee, *Reflections in the miroir aus amoures: the inscribed reader in Jean de Meun's Roman de la Rose*, dans *Mimesis: From Mirror to Method*, éd. J. D. Lyons, S.G. Nichols Jr., Hanover, 1982, p. 60-70.
- Brownlee 1991 = K. Brownlee, *The Problem of Faux Semblant: Language, History, and Truth in the Roman de la Rose*, dans *The New Medievalism*, éd. M. Scordilis Brownlee, K. Brownlee, S.G. Nichols Jr., Baltimore, 1991, p. 253-271.
- Brownlee 1997 = K. Brownlee, *Jason's Voyage and the Poetics of Rewriting: The Fiore and the Roman de la Rose*, dans Baranski – Boyde 1997, p. 167-184.
- Brownlee 2001 = K. Brownlee, *The Conflicted Genealogy of Cultural Authority: Italian Responses to French Cultural Dominance in Il Tesoretto, Il Fiore, and La Commedia*, dans K. Brownlee, V. Finucci (eds.), *Generation and Degeneration: Tropes of Reproduction in Literature and History, from Antiquity to the Early Modern Period*, Durham-Londres, 2001, p. 262-286.
- Brownlee – Huot 1992 = K. Brownlee, S. Huot (eds.), *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image and Reception*, Philadelphie, 1992.
- Clamote Carreto, Carlos F. *Plastica Dei et rhétorique du corps: écritures de l'apparence au Moyen Âge (XII^e et XIII^e siècles)*, dans *Apparence(s): Histoire et culture du paraître*, 2, 2008, n.p.
- Courtenay 1987 = W.J. Courtenay, *Schools and Scholars in Fourteenth Century England*. Princeton, 1987.
- De Looze 1991 = L. De Looze, *Signing Off the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming*, dans A.N. Doane, C. Braun Pasternak (eds.), *'Vox Intexta': Orality and Textuality in the Middle Ages*, Madison, 1991, p. 162-182.
- De Looze 1997 = L. De Looze, *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville, FL, 1997.
- Demaules 2010 = M. Demaules, *La Corne et l'ivoire. Etude sur le récit de rêve dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*. Paris, 2010.
- Denery – Ghosh – Zeeman 2014 = D.G. Denery, K. Ghosh, N. Zeeman (eds.), *Uncertain Knowledge: Scepticism, Relativism and Doubt in the Middle Ages*, Turnhout, 2014.
- Dragonetti 1978a = R. Dragonetti, *Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le Roman de la Rose*, dans *Orbis medievalis: Mélanges Reto Radulf Bezzola*, Berne, 1978, p. 89-111.
- Dragonetti 1978b = R. Dragonetti, *Le 'Singe de Nature' dans le Roman de la Rose*, *Travaux de Linguistique et Littérature*, 16, 1, 1978, p. 149-160.
- Dragonetti 1987 = R. Dragonetti, *Le Mirage des sources: L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, 1987.
- Gelber 2004 = H.G. Gelber, *It Could Have Been Otherwise. Contingency and Necessity in Dominican Theology at Oxford, 1300-1350*, Leyde, 2004.
- Ferlampin Acher 2012 = C. Ferlampin Acher, *A quoi rime le mensonge? Etudes des rimes en -ment dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, dans Pomel 2012a, p. 23-58.
- Fenzi 2014 = E. Fenzi, *Il Roman de la Rose e Dante: Dalla Vita Nova al Convivio alle macchie lunari del canto secondo del paradiso*, dans *Humanistica*, 9, 1-2, 2014, p. 13-48.
- Hanna 2014 = R. Hanna, *The Versions and Revisions of Piers Plowman*, in A. Cole, A. Galloway (eds.), *The Cambridge Companion to Piers Plowman*, Cambridge, 2014, p. 33-49.
- Heller-Roazen 2004 = D. Heller-Roazen, *Li mirouers pardurables: la question du Roman de la Rose*, dans *Romania*, 122, 2004, p. 341-370.
- Hicks 1977 = E. Hicks (ed.), *Le Débat sur le Roman de la Rose*, Paris, 1977.
- Hult 2008 = D.F. Hult, *Poetry and the Translation of Knowledge in Jean de Meun*, in R. Dixon, F.E. Sinclair (eds.), *Poetry, Knowledge and Community in Late Medieval France*, Cambridge, 2008, p. 19-41.
- Hult 2010 = D.F. Hult, *Christine De Pizan et al.; Debate of the Romance of the Rose*, Chicago, 2010.
- Huot 1993 = S. Huot, *The Roman de la Rose and its Medieval Readers: Interpretation, Reception, Manuscript Transmission*, Cambridge, 1993.
- Huot 1997 = S. Huot, *The Fiore and the early reception of the Roman de la Rose*, dans Baranski – Boyde 1997, p. 153-166.
- Huot 2010 = S. Huot, *Dreams of Lovers and Lies of Poets: Poetry, Knowledge and Desire in the Roman de la Rose*, Londres, 2010.
- Kamath 2012 = S.A.V.G. Kamath, *Authorship and First-Person Allegory in late Medieval France and England*, Cambridge, 2012.
- Kay 2007 = S. Kay, *The Place of Thought: The Complexity of One in late Medieval French Didactic Poetry*, Philadelphie, 2007.
- Knox 2015 = P. Knox, *The Romance of the Rose in Fourteenth-Century England*, PhD Dissertation, University of Oxford, 2015.
- Leushuis 2006 = R. Leushuis, *Pygmalion's Folly and the Author's Craft in Jean de Meun's Roman de la Rose*, dans *Neophilologus*, 90, 4, 2006, p. 521-533.
- Lucken 2012 = C. Lucken, *Narcisse, Guillaume de Lorris, et le miroir du roman*, dans Pomel 2012a, p. 121-140.
- Machta 2010 = I. Machta, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Paris, 2010.
- Marenbon – Morton – Nievergelt 2020 = J. Marenbon, J. Morton, M. Nievergelt, *The Roman de la Rose and Thirteenth-Century Thought*, Cambridge, 2020.
- Maupeu 2009 = P. Maupeu, *Pèlerins de Vie Humaine: Autobiographie et allégorie narrative de Guillaume de Deguileville à Octovien de Saint Gelais*, Paris, 2009.
- Minnis 2001 = A. Minnis, *Magister Amoris: The 'Roman de la Rose' and Vernacular Hermeneutics*, Oxford, 2001.
- Minnis – Johnson 2005 = A. Minnis, I. Johnson (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. II: The Middle Ages*. Cambridge, 2005.
- Montefusco 2013 = A. Montefusco, *Novità per il Fiore? Prime osservazioni a partire da due edizioni recenti*, dans *Rivista di Studi Danteschi*, 13, 2, 2013, p. 397-421.
- Montefusco 2017 = A. Montefusco, *Sull'autore e il contesto del Fiore: Una nuova proposta di datazione*, dans N. Tonelli (ed.), *Sulle tracce del Fiore*, Florence, 2017, p. 135-158.
- Morton 2013 = J. Morton, *Des loups en peau humaine: Faux Semblant et les appétits animaux dans Le Roman de la Rose de Jean de Meun*, dans *Questes*, 25, 2013, p. 99-119.
- Morton 2015 = J. Morton, *Le Roman de la Rose: Etat Présent*, dans *French Studies*, 69, 1, 2015, p. 79-86.
- Morton 2018 = J. Morton, *The Roman de la Rose in its Philosophical Context: Art, Nature, and Ethics*, Oxford, à paraître 2018.
- Morton 2020 = J. Morton, *Sophisms and Sophistry in the Roman de la Rose*, dans Marenbon – Morton – Nievergelt 2020.
- Nichols 2008 = S.G. Nichols, *The Pupil of Your Eye: Vision, Language and Poetry in Thirteenth-Century Paris*, dans *Rethinking the Medieval Senses: Heritage/Fascinations/Frames*, ed. A. Calhoun, A. Kablitz, S.G. Nichols. Baltimore, 2008, p. 286-307.
- Nievergelt 2016 = M. Nievergelt, *Allegory, Hermeneutics, and Textuality: The French Lineage of Langland's Re-visionary Poetics*, dans *Yearbook of Langland Studies*, 30, 2016, p. 183-206.
- Nievergelt 2017 = M. Nievergelt, *Textuality as Sexuality: The Generative Poetics of the Roman de la Rose*, dans E. Dutton, M. Rhode (eds.), *Medieval Theories of the Creative Act*, Fribourg, 2017.
- Nouvet 2000 = C. Nouvet, *An allegorical mirror: the pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' Romance of the Rose*, dans *The Romanic Review*, 91, 4, 2000, p. 353-374.
- O'Connell 2012 = B. O'Connell, *The Poetics of Fraud in Jean de Meun, Dante, and Chaucer*, dans G. Morgan (ed.), *Chaucer in Context: A Golden Age of English Poetry*, New York, 2012, p. 261-278.
- Paré 1941 = G. Paré, *Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise*, Ottawa-Paris, 1941.
- Paré 1947 = G. Paré, *Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le Roman de la Rose*, Montréal, 1947.

- Pasnau 1997 = R. Pasnau, *Theories of Cognition in the Later Middle Ages*, Cambridge, 1997.
- Pomel 2001 = F. Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen âge*, Paris, 2001.
- Pomel 2005 = F. Pomel, *L'art du faux-semblant chez Jean de Meun ou "la langue doublée en diverses plications"*, dans *Bien dire et bien apprendre*, 23, 2005, p. 295-313.
- Pomel 2012a = F. Pomel (ed.), *Lectures du Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, Rennes, 2012.
- Pomel 2012b = F. Pomel, *Lire ou Relire Guillaume de Lorris*, dans Pomel 2012a, p. 11-20.
- Reid 2003 = G. Reid, *Dante and the Roman de la Rose: A Contribution to the Study of Dante and Old French Literature*, Unpublished Doctoral Thesis, University of Reading, 2003.
- Reiss 1989 = E. Reiss, Edmund. *Ambiguous Signs and Authorial Deceptions in Fourteenth-Century Fictions*, dans J. Wasserman, L. Roney (eds.), *Sign, Sentence, Discourse: Language in Medieval Thought and Literature*, Syracuse, NY, 1989.
- Richards 1981 = E.J. Richards, *Dante and the Roman de la Rose: An Investigation into the Vernacular Narrative Context of the Commedia*, Tubingue, 1981.
- Rossi 2003 = L. Rossi, *Du nouveau sur Jean de Meun*, dans *Romania*, 121, 2003, p. 430-460.
- Rossi 2006 = L. Rossi, *Boccaccio e il Roman de la Rose*, dans S. Mazzoni Peruzzi (ed.), *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale "Boccaccio e la Francia"*, Florence, 2006, p. 201-220.
- Rossi 2008 = L. Rossi, *Encore sur Jean de Meun: Johannes de Magduno, Charles d'Anjou et le Roman de la Rose*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 51, 2008, p. 361-377.
- Smith 2009 = V.D. Smith, *Negative Langland*, dans *Yearbook of Langland Studies*, 23, 2009, p. 33-59.
- Stakel 1991 = S. Stakel, *False Roses: Structures of Duality and Deceit in Jean de Meun's "Roman de la rose"*, Saratoga, CA, 1991.
- Strubel 1984 = A. Strubel, *Ecriture du songe et mise en oeuvre de la senefiance dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, dans J. Dufournet (ed.), *Etudes sur le Roman de la Rose*, Paris, 1984, p. 145-179.
- Strubel 2002 = A. Strubel, *'Grant Senefiance a': Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, 2002.
- Uitti 1978 = K.D. Uitti, *From Cleric to Poète: The Relevance of the Romance of the Rose to Machaut's World*, dans *Annals of the New York Academy of Sciences*, 314, 1978, p. 209-216.
- Verhuyck 1974 = P. Verhuyck, *Guillaume de Lorris ou la multiplication des cadres*, dans *Neophilologus*, 58, 1974, p. 283-293.
- Wallace 1985a = D. Wallace, *Chaucer and the European Rose*, dans P. Strohm, Th.J. Heffernan (eds.), *Studies in the Age of Chaucer*, Proceedings, n. 1, 1984: *Reconstructing Chaucer*, Knoxville, Tenn., 1985, p. 61-67.
- Wallace 1985b = D. Wallace, *Chaucer and the Early Writings of Boccaccio*, Woodbridge, 1985.
- Williams 2000 = A. Williams, *Tricksters and Pranksters: Roguery in Medieval French and German Literature of the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam, 2000.
- Whitman 1989 = J. Whitman, *Dislocations: The Crisis of Allegory in the Romance of the Rose*, dans S. Budick, W. Iser (eds.), *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, New York, 1989, p. 259-279.
- Zanon 2011 = B. Zanon, *Dante allo specchio: Contributi ermeneutici alla lettura comparata Roman de la Rose - Commedia*. Tesi di Dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, 2011.
- Marenbon – Morton – Nievergelt, 2020. Pour des études plus anciennes mais très utiles, voir aussi Paré 1941 et 1947.
- ⁵ Le personnage apparaît pour la première fois dans la *Complainte de Maître Guillaume de Saint Amour* de Rutebeuf, dans une fonction analogue mais peu développée qui a probablement inspiré le personnage de Jean de Meun. Voir Rutebeuf, ed. Zink 1989, p. 148-150. Voir aussi Pomel 2005, p. 295-296.
- ⁶ Voir surtout Pomel 2005 et Brownlee 1991.
- ⁷ Huot 2010.
- ⁸ Armstrong – Kay 2010 ; Maupeu 2009 ; Pomel 2001 ; Kamath 2012 ; De Looze 1997 ; Reiss 1989.
- ⁹ Denery – Ghosh – Zeeman 2014 ; Gelber 2004 ; Pasnau 1997 ; Courtenay 1987.
- ¹⁰ Machta 2010 ; Williams 2000 ; Bordier 1992 ; Batany 1989 ; Dragonetti 1987.
- ¹¹ Strubel 1984.
- ¹² Voir surtout Stakel 1991.
- ¹³ Blumenfeld 1980 ; Demaules 2010, p. 181-195.
- ¹⁴ Voir aussi Blumenfeld-Kosinski 1990.
- ¹⁵ Certains critiques ont d'ailleurs postulé que l'existence même de Guillaume de Lorris est entièrement fallacieuse, partie intégrante du projet de contrefaçon érotico-littéraire de Jean de Meun. Voir par exemple Dragonetti 1978 a et b ; Dragonetti 1987, p. 200-225. Le débat sur l'existence historique de Guillaume de Lorris a été relancé dans la littérature récente, notamment par Rossi, e.g. 2003, 2006, et 2008.
- ¹⁶ Voir surtout Lucken 2012 ; Heller-Roazen 2004 ; Nouvet 2000.
- ¹⁷ Akbari, 2004, p. 92-93.
- ¹⁸ Les observations de Nature concernant l'épisode de Vénus, Mars, et Vulcain, dans la même section du poème (18079-99), développent une fois de plus association entre vision troublée et manipulation linguistique. Concernant les convergences entre incertitudes optiques, sémantiques, et herméneutiques dans le poème, voir aussi Nichols 2008.
- ¹⁹ Je me réfère ici aux observations de Hult 2008, p. 37-40 ; Ferlampin Acher 2012.
- ²⁰ Voir surtout Dragonetti 1987, p. 200-225 ; Stakel 1991.
- ²¹ Heller-Roazen 2004, p. 349 et *passim*.
- ²² Brownlee 1991.
- ²³ Pomel 2005, p. 297 ; Morton 2013.
- ²⁴ Vinsauf ed. Gallo 1971, ll. 742-774. Ces notions sont plus amplement développées dans un commentaire de la moitié du XIII^e sur la *Poetria Nova*, édité par Woods 1986, p. 19. Sur le sujet de manière plus générale voir aussi Clamote Carreto 2008.
- ²⁵ Minnis 2001, p. 82-118.
- ²⁶ De Looze 1997, p. 35-38.
- ²⁷ Sur l'utilisation équivoque (et obscène) de l'homonyme espondre / espandre dans le poème et dans sa conclusion, voir Nievergelt 2017.
- ²⁸ Voir Morton 2020 ; Pomel 2005 ; De Looze 1997, p. 35-38.
- ²⁹ Je développe les considérations de Akbari 2004, p. 45-76. La notion des "Chinese boxes", ou des "poupées russes" est également invoquée par Barney 1979, p. 188, et Verhuyck 1974, discutés dans Akbari 2004, p. 46.
- ³⁰ Uitti 1978, p. 215.
- ³¹ Brownlee 1982a, p. 208 ; voir aussi Brownlee 1982b, p. 68. Dans ses travaux plus récents Brownlee se montre plus sensible à l'ironie et ambivalence de la posture auctoriale de Jean (e.g. Brownlee 2001). Suivant Wallace (1985a, p. 65 et 1985b, p. 52), Brownlee (2001, p. 278, n. 21) souligne aussi que d'autres poètes majeurs tels que Dante, Boccaccio, Chaucer, et René d'Anjou empruntent à la *Rose* le motif d'une généalogie poétique de six poètes, de l'antiquité classique au présent, avec des connotations et des degrés d'ironie différents. L'importance énorme de ce motif comme trace de la réception de la *Rose* en Italie est souvent perdue de vue.
- ³² Leshuis 2006, p. 530.
- ³³ Dragonetti 1987, p. 200-225 ; De Looze 1997, p. 35-38, De Looze 1991 ; Knox 2015, p. 31-46.
- ³⁴ Ceci est suggéré aussi par les remarques de Genius, attirant l'attention sur ceux qui « pervertissent l'écriture / quand ils viennent à la lecture » (19631-2). Genius ici utilise le registre linguistique et grammatical pour ostensiblement dénoncer des perversions sexuelles contre nature - mais ce faisant se révèle lui-même comme un lecteur hautement douteux et "pervers" de textes antérieurs, notamment le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille. Cette utilisation ironique, et elle-même hautement perverse d'Alain de Lille par le personnage de Génies, est déjà identifiée et dénoncée par Jean Gerson au XV^e siècle, dans son *Traité Contre le Roman de la Rose*, dans Hicks 1977, p. 80.
- ³⁵ La lecture de ce passage est d'importance cruciale pour la compréhension du poème dans son entier, et mériterait plus d'attention qu'elle ne peut en recevoir ici. Knox 2015, p. 25-26, 42-43, identifie dans cette

Notes

¹ La bibliographie sur le *Roman de la Rose* est extrêmement vaste. Dans ce qui suit je vais me limiter pour des raisons d'espace à citer des études particulièrement représentatives, classiques ou récentes. Sur la réception de la *Rose* en France, voir surtout Badel 1980 ; Brownlee and Huot 1992 ; Huot 1993 ; Bel et Braet 2005 ; Hult 2010. Pour une vision panoramique récente, voir Morton 2015.

² Dans ce qui suit je cite l'édition de Lecoy, 1965-70. Pour un répertoire de manuscrits et d'enluminures, voir aussi <<http://romandelarose.org>>.

³ Voir surtout Armstrong – Kay 2010, traduction française 2014, et Kay 2007.

⁴ Sur le contexte universitaire et l'orientation aristotélicienne du projet de la *Rose* dans son ensemble voir surtout Minnis 2001 ; Morton 2018 ;

description du tombeau de Guillaume des échos de la description des hypocrites comme des tombeaux blanchis dans Mathieu 23:27, et relie cette représentation au motif central de l'hypocrisie dans le poème, incarnée justement par Faux Semblant. Il n'est guère un hasard que Geoffroi de Vinsauf, dans sa discussion de la "couverture" fournie par l'*ornatus* rhétorique dans la *Poetria Nova*, ed. Gallo 1971, déjà citée plus haut (n. 24), compare celle-ci à un mur blanchi (*paries dealbatus*) et aux discours d'un hypocrite (*hypocrita verbum*) qui dissimule et falsifie la vérité (v. 749).

³⁶ Voir aussi les remarques conclusives dans Pomel 2005.

³⁷ Voir notamment la discussion de *diffinicion* et *differance* plus haut dans mon analyse, en relation aux vers 21543-52, et la promulgation de l'improbable et fallacieuse *diffinitive sentance* dans le sermon de Génies (19474 ff.).

³⁸ De Looze 1997, p. 37.

³⁹ Voir notamment le panorama proposé dans Minnis – Johnson 2005.

⁴⁰ Knox 2015.

⁴¹ Chaucer, *House of Fame*, 2.1025-9, dans Chaucer 2008.

⁴² Voir Nievergelt 2016.

⁴³ *Piers Plowman* B.I, 83-5, ed. Schmidt 2011.

⁴⁴ *Piers Plowman* B.II, 1-6, ed. Schmidt 2011.

⁴⁵ Voir respectivement Vance Smith 2009 sur *Piers Plowman* et Jon Whitman 1989 sur la *Rose*.

⁴⁶ Sur la logique asymptotique au cœur de l'allégorie narrative, voir Pomel 2001, p. 489-512.

⁴⁷ Pour une vue panoramique succincte voir par exemple Hanna 2014.

⁴⁸ Voir aussi les suggestions, parmi d'autres, dans Wallace 1985a et 1985b, Baranski – Boyde 1997, Brownlee 2001, et Rossi 2006 et 2008 (notamment p. 365, n. 23 pour d'ultérieures références). Le projet BIFLOW (ERC Starting Grant), dirigé par Antonio Montefusco à l'Università Cà Foscari Venezia, va considérablement enrichir notre compréhension des dynamiques de réception et d'appropriation de la *Rose* en Italie. Voir <<https://biflow.hypotheses.org>>.

⁴⁹ Brownlee 2001. Voir aussi Brownlee 1997, et Baranski 1997, particulièrement p. 213-214.

⁵⁰ Sur la question du statut de la *Rose* en tant que "classique", voir Pomel 2012b, p. 11-20.

⁵¹ Nievergelt 2017.

⁵² Voir surtout Badel 1980 et Huot 1993.

⁵³ Reid 2003, cité dans O'Connell 2012, p. 262, n. 8.

⁵⁴ Baranski 1997.

⁵⁵ Je renvoie à l'excellent article de Brendan O'Connell, 2012.

⁵⁶ *Fiore* 36.2, ed. Formisano 2012 ; je souligne. Il s'agit clairement d'une intervention de Durante, la précision étant absente dans le passage correspondant de la *Rose*. Voir aussi Baranski 1997, p. 220 et *passim*.

⁵⁷ Comme montré par Huot 1993 et 1997, bien d'autres remanieurs de la *Rose* ont essayé de valoriser le point de vue de Raison, dans l'effort de lui reconnaître une position d'autorité suprême que le texte d'origine ne permet guère de lui attribuer.

⁵⁸ Brownlee 2001, p. 277-279 ; see also Fenzi 2014, p. 25 ; Huot 1997, p. 158-159. Huot conclut que en dépit des similarités avec certains manuscrits remaniés de la *Rose*, qui omettent également la généalogie auctoriale de Jean de Meun, Durante semble avoir travaillé à partir d'un manuscrit raisonnablement "complet" de la *Rose*. L'élimination de la généalogie dans le *Fiore* est donc le fruit d'un choix conscient et délibéré de la part de Durante.

⁵⁹ Pour quelques interventions récentes particulièrement lucides, voir Fenzi 2014, et Montefusco 2013, et 2017.

⁶⁰ O'Connell 2012, p. 264-265. Concernant la relation entre *Rose* et *Commedia* voir surtout Richards 1981, et plus récemment Zanon 2012 et, plus problématique et controversé, Baika 2014, qui présente une lecture du *Roman de la Rose* qui me semble réductrice.

⁶¹ Barolini 1992, p. 91-98 ; Zanon 2012, p. 61-66.

⁶² Pomel 2005, p. 310-313.

⁶³ Voir surtout Whitman 1989, en particulier p. 269 et 276-277.