



HAL
open science

“Piramus et Tisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants”

Christine Ferlampin-Acher

► To cite this version:

Christine Ferlampin-Acher. “Piramus et Tisbé au Moyen Âge: le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants”. E. Bury. Lectures d’Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau, Les Belles Lettres, p. 115-148, 2003. hal-01850435

HAL Id: hal-01850435

<https://hal.science/hal-01850435>

Submitted on 30 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

"Hé, amours, qui premierement
 Commençastes joyeusement,
 Trop finissez piteusement" (*Ovide moralisé* en prose).

C. Ferlampin-Acher, Université de Reims,

Lorsqu'au XIIème siècle s'ouvre l'*aetas ovidiana*¹, les *Métamorphoses* connaissent un succès particulier². Elles font partie des programmes d'étude, les clercs pendant leur formation les commentent et composent en latin des poèmes sur leur modèle³. Parallèlement, et c'est ce qui nous intéressera, sont créées des oeuvres en langue vernaculaire nourries par la connaissance d'Ovide. Certaines métamorphoses sont dans un premier temps isolées de l'ensemble, transposées, *translatées* avec plus ou moins de liberté dans des textes en vers comme *Piramus et Tisbé*, *Philomena* ou *Narcisse*. L'histoire des deux jeunes amants babyloniens, dont l'origine n'est pas élucidée⁴, exerce une séduction particulière⁵ et paraît avoir été l'une des Métamorphoses les plus connues au Moyen Age⁶. Notre démarche consistera à cerner comment les lectures successives qui en ont été faites ont participé à l'élaboration des genres littéraires⁷.

I. Lecture romane de *Pyrame et Thisbé*

a. Un roman antique

Sans qu'il soit possible de reprendre ici la comparaison détaillée entre le texte d'Ovide et sa *translation*⁸, il apparaît que les procédés permettant de passer du texte des *Métamorphoses* au récit médiéval ressemblent à ceux qui transforment la *Thébaïde* de Stace en un *Roman de Thèbe* (daté de 1150 environ), l'*Enéide* en *Eneas* (vers 1160), les récits attribués à Dyctis de Crète et à Darès en un *Roman de Troie* (vers 1165). La première relecture de *Piramus et Tisbé* est un

"roman antique". Deux aspects peuvent être retenus: la transposition du monde antique et l'*amplificatio*⁹.

Dans les romans antiques, les anachronismes sont nombreux, l'Antiquité a des airs médiévaux¹⁰. De même, dans *Piramus et Tisbé*, si certains passages sont traduits fidèlement¹¹, les *realia* sont en général transposées. Le *velamen* fatal devient la *guimpe*. La *broigne* et le *haubert* (v. 28-29), impuissants contre la flèche d'Amour, font partie de l'armement médiéval. Ovide parle du bûcher de Ninus (v. 88 *ad busta Nini*) tandis que le texte du XII^e siècle dit qu'il est enterré (v. 589); les deux amants se retrouveront dans *uns seulz tombiaux, uns vessiaus* (v. 888-9) au lieu que leurs cendres se mêlent dans une urne (v. 167). De nombreux éléments caractéristiques de la civilisation antique (comme les torches nuptiales du v. 106) disparaissent.

L'ordre social médiéval s'impose avec cette composante essentielle qu'est le lignage. Alors qu'Ovide amorce son récit en parlant directement des deux amants, l'auteur du remaniement présente d'abord les pères (v. 2-4)¹². Plus loin, lorsque Tisbé (v. 234-ss) souffre d'être séparée de celui qu'elle aime mais hésite à le rejoindre, c'est à son lignage qu'elle pense. La longue délibération qu'elle prononce repose sur la rime *lignage / putage* (v. 242-3). L'ordre normal des choses serait de se laisser marier par son père (v. 275-6), mais l'amour le dispute à la raison. Deux devoirs contraires se combattent; deux seigneurs, le père et l'amant, sont rivaux. L'amour est un engagement féodal qui entre en concurrence avec le lignage: Tisbé parle de sa passion en termes de *gage* (v. 257), de *droit* (v. 256), de *foit* (v. 257), de *fief* (v. 306). Le dilemme est insoluble: c'est un *otrage* (v. 241) que de trahir son lignage, c'en est un aussi (v. 258) que de violer la *foi* amoureuse.

Le récit est christianisé. Comme le remarque A. M. Cadot, la métamorphose est présentée comme un miracle faisant suite à la pieuse prière de Piramus absente du texte d'Ovide¹³. Pourtant une certaine étrangeté demeure. Le narrateur maintient la localisation à Babylone, fait référence à sa source, Ovide (v. 10), et conserve des invocations polythéistes (v. 310). En fait, loin d'avoir cherché à gommer tout l'exotisme et à christianiser à outrance, il a ajouté quelques éléments dont la fonction est de souligner le paganisme: ainsi les présages sinistres qui avertissent Tisbé (v. 634-9), le sacrifice à Vénus (v. 210-ss), l'ordre donné par les dieux de quitter la cité (v. 572-4)¹⁴. Finalement, l'univers qui est peint n'est ni antique, ni médiéval: il promène le lecteur du XII^e siècle entre une rassurante familiarité et une étrangeté

radicale. Cette paradoxale tendance à effacer l'étrangeté et à la réintroduire ailleurs apparaît dans tous les romans antiques. Par exemple, dans *Eneas*, si le héros se présente souvent comme un chevalier, l'auteur a ajouté la description des pouvoirs de la sorcière que Didon prétend avoir consultée.

L'amplificatio est le procédé le plus important mis en oeuvre dans la traduction de la Métamorphose. Ici, comme dans les autres romans antiques, la grande nouveauté par rapport aux chansons de geste est la peinture de l'amour, avec pour modèle l'Ovide de l'*Art d'Aimer*. Les symptômes physiques de la passion (suées, bâillements... v. 128-ss)¹⁵, la représentation d'Amour sous forme allégorique (v. 23) avec un *dart*, une *sajette*, le thème de la plaie causée par les flèches (v. 119), celui de l'Amour maladie¹⁶ sont autant d'éléments qui se retrouvent dans les autres romans antiques¹⁷ et que l'auteur de *Pyrame et Tisbé* a ajoutés au récit ovidien.

Le mode d'expression favori de cette passion est le monologue. Rare dans les chansons de geste, celui-ci se développe dans les romans au fur et à mesure que l'intérêt pour la psychologie croît. Cet usage du monologue amoureux, où, comme le suggère E. Faral, se lit l'influence d'Ovide¹⁸, se retrouve dans les autres romans antiques. Dans *Piramus et Tisbé*, le monologue chante l'amour dans des passages qui se distinguent du reste du texte par une métrique particulière, quatre octosyllabes suivis d'un vers de deux syllabes mettant en relief un mot important (*Amour, Helas, Pourquoi, La mort, Amie...*)¹⁹. Ces passages, hautement rhétoriques²⁰, lyriques, présentent donc une forme fixe, différente de la succession d'octosyllabes à rimes plates qui constitue la narration ou les dialogues. Cette alternance souligne l'importance prise dans le texte médiéval par le discours qui occupe environ 500 vers sur 921 (chez Ovide, seulement 42 vers sur 121).

Ainsi *Piramus et Tisbé* fait bien partie de ces oeuvres inspirées par l'Antiquité qui sont à l'origine du roman en France. Comme l'a montré E. Faral, ce texte a certainement directement influencé *Eneas*²¹. En ce qui concerne le *Roman de Thèbes*, d'après E. Faral, la peinture du désespoir d'Ismène à la mort d'Aton aurait été inspiré par le texte latin de *Pyrame et Thisbé* plus que par le texte médiéval. On remarque cependant que la pâleur appelle une comparaison avec le buis chez Ovide (v. 134-135)²², avec le lierre dans *Thèbes* et dans la version médiévale de *Piramus et Tisbé*²³: sans que ce soit ici le lieu d'une telle recherche, il n'est pas exclu que

Piramus et Tisbé soit antérieur au *Roman de Thèbes* et donc se situe à la fin de la première moitié du XII^e siècle. *Piramus et Tisbé* serait alors un des premiers, sinon le premier roman antique.

b. Le mythe amoureux

Cette relecture d'Ovide sous la forme d'un roman antique s'accompagne d'un renouvellement du mythe amoureux. L'auteur médiéval s'intéresse surtout à la naissance de la passion chez les deux héros²⁴, et cet amour entre deux enfants constitue une peinture originale. D'autre part, la *translatio* insiste sur le tragique de leur mort²⁵ en soulignant ce qu'elle a d'érotique et d'esthétique, tandis que la métamorphose, vers quoi tendait toute la narration ovidienne, passe au second plan.

1. Les enfants qui s'aiment

Chez Ovide, les deux personnages restent imprécis: les deux premiers vers mentionnent rapidement leur jeunesse (sans que leur âge soit donné) et leur beauté. Dans le roman, ce sont deux enfants dont nous suivons le destin depuis leur naissance: le narrateur évoque les pères et la vie des jeunes gens de sept à dix-sept ans. Les deux héros sont *d'une biautez et d'uns samblans* avec l'article qui a sa valeur étymologique: un et un seul, d'où le même. Ils ont le même âge (v. 16), parlent le même langage (les deux premiers monologues qu'ils prononcent se ressemblent)²⁶. Ce sont des jumeaux, promis comme tous les gémeaux à un destin remarquable, qu'il s'agisse d'amants ou d'amis comme Ami et Amile.

Ovide ne s'intéressait pas au développement du sentiment amoureux et son récit ne commençait vraiment qu'avec l'âge nubile. Au contraire, dans le texte médiéval, l'étirement dans le temps et l'*amplificatio* permettent de suivre l'évolution du sentiment. C'est un amour narcissique, unissant des êtres jeunes, malléables, qui se forment ensemble au moule de leur amour et se ressemblent. Trois vers (v. 14-6) justifient l'amour par l'allusion mythologique au Dieu Archer, mais cette explication a dû paraître insuffisante au narrateur qui en six vers (le double) motive psychologiquement le sentiment (v. 17-22).

Cet amour naissant se caractérise par sa précocité, et surtout par son innocence. Pendant longtemps, les deux héros ne sont pas conscients de ce sentiment: *Encor ne sevent riens d'amour*

(v. 47). Durant dix ans (v. 73), ils ont *licence grans* (v. 74) de se rencontrer, avant la puberté, *tant con lor aez fu contraire / A ce qu'Amours requiert a faire* (v. 71-72). C'est l'âge de l'amour pur entre deux enfants d'autant plus ignorants de la sexualité qu'ils sont identiques, indifférenciés.

Ils vivent avec ceux de leur âge, partagent leurs jeux (v. 53-56). Pourtant, cette innocente occupation à leur insu nourrit leur amour: elle leur donne l'occasion de se voir. Déjà, *on les menace et chose* (v. 62). *Uns sers*, proche du *losengier* de l'amour courtois est là pour les trahir. Il les dénonce et la mère de Tisbé interdit à sa fille de quitter sa demeure. Parallèlement, une discorde surgit entre les deux pères qui s'opposent à l'union des deux jeunes gens.

Les enfants sont alors séparés. Leur amour s'en trouve renforcé. Ils ont donc quitté le Paradis, perdant leur innocence et leur gémellité asexuée. Ils sont entrés dans l'ère de la séparation et de la différenciation qui fait passer leur amour à une plus grande maturité: le verbe *croistre* est répété huit fois en cinq vers (v. 116-121). Lorsqu'ils ont quinze ans²⁷ (v. 122) commence pour eux l'âge de la conscience (*il choisirent escient* v. 124), le *jouvent* (v. 123), pendant lequel ils font l'apprentissage de la douleur. C'est alors que sont décrits les symptômes amoureux et que sont prononcés les deux premiers monologues, discours de la séparation.

Le texte médiéval donne un rôle à Tisbé qui n'apparaît pas dans le texte antique. Chez Ovide, la découverte de la fissure dans le mur est faite en commun par les deux jeunes gens (v. 68 *primi vidistis, amantes*) et le discours qui suit est prononcé simultanément par tous deux (*dicebant* v. 73). Or dans le texte médiéval c'est Tisbé qui trouve le *pertuis* et qui fait passer sa ceinture pour avertir Piramus (v. 329-ss). C'est la femme qui a l'initiative dans ce geste hautement érotique²⁸ et c'est elle aussi qui fixe rendez-vous à son amant pour le lendemain (v. 587). Au-delà de la gémellité et de la similitude originelle les sexes se sont affirmés dans la différence. Eve n'est plus la soeur d'Adam mais se prépare à être son épouse.

Pourtant elle reste pure. Si chez Ovide elle court se réfugier dans une grotte (v. 100), dans le texte médiéval, elle va se *mucier / Sous l'ombre d'un alemandier* (v. 671-2). La grotte n'appartient pas au décor des amours enfantines, Tisbé n'est pas Circé. Au contraire, dans le verger de l'Eden, on ne saurait être surpris de trouver des arbres, le mûrier ou l'amandier aux fleurs blanches et fragiles, symbole de pureté²⁹. Cependant, Tisbé est femme et perd l'homme. Elle n'échappe pas aux défauts de son sexe et se montre coquette: arrivée la première au rendez-vous, elle songe à se moquer de Piramus, en retard, en l'accusant d'avoir eu peur (v. 656).

Désormais, la gémellité est perdue. La simultanéité n'est plus: Piramus arrive en retard, Tisbé s'éteint avant lui. Ce n'est que dans la mort que les destins se rejoindront.

2. La mort des amants

L'auteur médiéval insiste alors non sur la métamorphose mais sur l'issue fatale en développant le tragique. Il renforce les obstacles. L'opposition des pères, doublée par celle de la mère de Tisbé, n'a aucune chance d'être vaincue. Comme chez Ovide (v. 61), le motif de la querelle opposant les pères n'est pas donné: c'est *uns maltalans, une tençon, une envie* (v. 101-103), une haine inexpiable qui durera toute leur vie (v. 104), l'inflation du vocabulaire (trois synonymes) renforçant l'interdit. L'autre obstacle, l'animal, change de nature. Chez Ovide, c'est une lionne, dans le texte médiéval, un lion. Le mâle, symbole de force, est plus menaçant.

Autre facteur qui contribue au tragique: le rapport au temps. Dans la version romane, les repères sont beaucoup plus nombreux que chez Ovide, et au fur et à mesure que le récit avance, l'action accélère. Après des délais qui se comptaient en années, les événements sont suivis au jour le jour.

Point d'autre issue que la mort. La fuite est illusoire. La métaphore du piège et de la chasse (v. 413, 421) montre un dieu Amour victorieux de tout (v. 621). Les amants commencent chacune de leur tirade en évoquant leur mort, même quand la découverte de la faille pourrait leur redonner du courage. Les interventions du narrateur de même anticipe l'issue tragique (v. 595, v. 683). L'auteur enfin multiplie les présages funestes: ces détails, absents chez Ovide, font naître une atmosphère surnaturelle et inquiétante. Tout se joue à l'heure des sortilèges, l'heure où l'on ne voit pas bien, où l'on se trompe facilement. D'où les erreurs des amants. Piramus ne saura pas interpréter les signes sur le sol et la *guimpe* ensanglantée. Le passage où Tisbé imagine de tendres retrouvailles est encadré par deux interventions du narrateur qui annonce l'issue tragique et corrige l'optimisme de la jeune fille (v. 799-800 et 804). Tout est placé sous les auspices d'une Fortune hostile: *Si con apareilloit Fortune* (v. 686).

Grâce à l'*amplificatio*, la mort est différée mais certaine. On reconnaît là un rapport au temps tragique. Le poète médiéval ajoute un tableau visuel et des monologues qui immobilisent l'action et retardent les deux suicides. Une succession de phrases brèves, avec des verbes de vision (souvent en tête de vers) et des verbes de pensée suivent la tragique découverte de Piramus

(v. 686-ss). Peu à peu est esquissé un tableau en blanc, noir et rouge³⁰: la clarté de la lune³¹, la *guimpe* que Piramus voit *blanchoiier* (v. 687), l'ombre nocturne du mûrier, et le rouge du sang. La mort de Piramus et Tisbé se fige en un tableau. C'est d'ailleurs elle que l'on trouvera le plus souvent illustrée³².

Les deux monologues, très rhétoriques³³, participent à cette esthétisation de la mort. Ils se ressemblent: les amants retrouvent leur gémellité initiale qui sera confirmée par leur unique tombeau. Tous deux célèbrent leur douleur et lui donnent une dimension cosmique en apostrophant la nuit, le mûrier, les prés, la fontaine, Dieu, le lion, la lune, la terre, la mort, l'épée. Ces deux chants unissent dans la parole Amour, Mort et Beauté: ils annoncent ce que sera le suicide, si beau que même une conscience chrétienne le tolérera. Si Ovide s'intéresse surtout au jet sanglant pour expliquer la métamorphose, le texte médiéval, qui fait disparaître la comparaison avec le tuyau de plomb, érotise l'évocation en décrivant le geste de Piramus posant la *guimpe* sur la *more* de l'épée (v. 780) et l'embrassant, sanglante comme un linge nuptial. Eros et Thanatos se mêlent: les manifestations du deuil rejoignent celles de l'amour: soupirs, gémissements... Le même préfixe, *tres-*, marque les transports amoureux (*Tressaut et trestremble et tressue* v. 368) et l'irréversibilité de la mort (*tresperce* v. 782 et 911, *tresque* v. 783). Chez Ovide, c'est juste avant de mourir que Piramus embrasse le voile, et cette action est notée comme étant accomplie. Dans le texte médiéval, elle se confond avec l'agonie et dure comme une étreinte. Tisbé se frappe et tombe sur le corps de Piramus qu'elle embrasse dans une ultime caresse: *Le cors acole et si l'embrace, / Les iex li baise et bouche et face / Baise la bouche par grant cure* (v. 914-ss, avec un beau chiasme d'amour souligné par une allitération). Elle lui offre un dernier souffle de vie dans ce baiser. *Ce dolereus embracemens* (v. 880) sera prolongé par le tombeau où ils seront *Ensemble mors et acolez* (v. 883). Une courte conclusion étire encore l'agonie de Tisbé en reprenant *Tant con sens et vie li dure* au vers suivant par *Tant con li dure sens et vie*, dans un mouvement circulaire, marquant à la fois l'enlacement des corps, la perfection de la passion et l'accomplissement du destin. Alors que le récit d'Ovide est intégré dans un récit cadre, ici c'est un texte clos qui s'achève dans une éternité qui est aussi celle de l'amour immortalisé dans la mort.

Selon l'expression d'Anne-Marie Cadot, le récit des amours babyloniennes a été "aspiré par le genre montant", le roman antique³⁴ (à moins qu'il n'en soit un des initiateurs). Même si ce texte est quelquefois appelé *lai*, il s'agit bien d'un roman, plus court certes qu'*Eneas*, le *Roman de*

Troie, ou le *Roman de Thèbes*, mais reposant sur les mêmes principes d'écriture³⁵. Si *Piramus et Tisbé* est moins long qu'*Eneas*, c'est certainement que le récit d'Ovide est plus court que l'*Enéide*. Pourtant *Piramus et Tisbé* n'est pas si éloigné du lai qu'on pourrait l'imaginer. Pour G. Paris, les lais "sont des contes d'aventure et d'amour où figurent souvent des fées, des merveilles, des transformations"³⁶; pour Jean Frappier, le lai s'organise autour d'une aventure qui met le héros en contact avec l'autre monde ou lui impose une épreuve extraordinaire³⁷; pour R. Dubuis, le lai narratif raconte *briefment* ce qui se passait *al tens ancienur* en affichant une prétention à la vérité³⁸, il peint une crise et, mis à part *Fresne*, ne raconte pas les enfances de ses héros, contrairement au roman. *Piramus et Tisbé* présente certaines de ces caractéristiques: le récit est bref, il raconte un fait ancien, on y trouve une transformation, une métamorphose, de l'amour. Reste à voir si le héros est prédestiné et s'il y a aventure, épreuve. *Piramus et Tisbé* raconte comment deux enfants ont été chassés du vert paradis des amours enfantines. Là est la fatalité: l'impossible innocence depuis Eve. Il y a bien prédestination, mais il n'y a point d'aventure, d'épreuve: tout au plus des discours. Alors que dans le lai on part d'une situation de manque, ici le manque n'est que second, il y a d'abord la plénitude de l'enfance. Quant à l'aventure, c'est tout au plus une "fable"³⁹, une histoire extraordinaire, sans qu'il y ait nécessairement un héros. Sans le récit des enfances et avec une épreuve (si les héros mûrissaient avant de mourir), *Piramus et Tisbé* serait peut-être un lai⁴⁰. Il ne faudra donc pas s'étonner de trouver des relectures narratives de notre récit à la fois sous forme de romans et sous forme de lais.

II. Lectures narratives au XIIème et au XIIIème siècle

Piramus et Tisbé connut un franc succès⁴¹. Mais les deux pôles du mythe amoureux, le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants ne se retrouvèrent jamais plus réunis.

a. La mort

1. *Tristan et Iseult* et *Les dous amanz* de Marie de France

Piramus et Tisbé a introduit dans la littérature narrative en langue vernaculaire la description de l'amour maladie et l'usage de longs monologues rhétoriques. Cependant peu de textes présentent le motif de la mort des amants, mis à part les *Tristan* et le lai des *Dous amanz* de Marie de France. Il n'est pas facile de parler d'influence entre ces récits dont les dates sont incertaines⁴². Ce qui importe, c'est que vers 1160-70, ces trois compositions racontaient la fin tragique d'un couple.

Dans le *Tristan* de Thomas, Iseult, voyant son ami à l'agonie et se trouvant impuissante à le guérir, s'allonge sur lui, émet le vœu de mourir et s'éteint dans une étreinte, *cors a cors, buche a buche*⁴³. Comme Piramus, Iseult arrive trop tard et les deux amants trépassent dans un ultime embrassement sans avoir cependant à se suicider. Le motif du tombeau, absent chez Thomas, se trouve dans la saga norroise (aux environs de 1226): chacun des héros est enterré d'un côté de la chapelle, sur chaque tombe pousse un chêne et les deux arbres finissent par se rejoindre⁴⁴. Dans la *Tavola Rotonda* italienne (fin du XIII^{ème} siècle), chacune des deux racines d'une vigne plonge dans le cœur d'un des jeunes gens⁴⁵. Pour Eilhart, à la fin du XV^{ème} siècle, les amants sont réunis par une vigne et une rose. Dans le manuscrit FR 103 de la Bibliothèque Nationale de Paris du *Tristan en prose*⁴⁶ (manuscrit copié entre 1340-1450⁴⁷), le narrateur raconte que chacun des deux amants a été enterré d'un côté d'une chapelle par dessus laquelle passe une ronce sortie de la tombe de Tristan et plongeant dans celle d'Iseult⁴⁸. Sans que l'on puisse savoir si le motif du tombeau et celui du végétal font partie des versions anciennes du mythe de Tristan, il semblerait que la version tardive du *Tristan en prose* privilégie la ronce -le mûrier- en souvenir de Piramus et Tisbé, le rédacteur ayant senti la parenté entre les deux histoires.

En fait, il existe dans le folklore de nombreuses légendes⁴⁹ où des amants, souvent jumeaux, modelés l'un à l'image de l'autre par une longue fréquentation⁵⁰, rencontrent tant d'obstacles qu'ils se suicident et sont enterrés ensemble: leur passion est pérennisée par un arbre ou une plante, qu'il s'agisse de Noisé et Derdriu ou de Baile et Ailinn, que P. Gallais nomme "les Piramus et Thisbé irlandais"⁵¹. C'est la trame de notre métamorphose. Quant à Tristan et Iseult, ils ne sont pas jumeaux, leur amour ne remonte pas à leur enfance mais naît brutalement sous l'effet du philtre, ils ne se suicident pas. Pourtant la mort et le motif végétal se reconnaissent. Les deux mythes se rencontraient donc, d'où peut-être l'influence de *Piramus et Tisbé* sur le *Tristan en prose*.

Le suicide est avant tout le fait d'amants païens. Le Moyen Age a certainement trouvé dans le mythe tristanien une autre forme de mort tragique, moins discutable pour une conscience chrétienne et en même temps plus merveilleuse. C'est cette fin moins violente que l'on retrouve dans le lai de Marie de France, *Les deux amants*⁵². Les vers 3 et 4 résument l'histoire, celle *De deus amanz qui s'entramerent; / Par amur ambedeus finerent*, et rappellent l'avant-dernier vers du roman de Piramus et Tisbé: *Ici fenist des deus amanz* (v. 920). C'est une histoire d'amour et de mort, dont les héros sont *duit enfant* (v. 10). Le père refuse de donner sa fille au jeune garçon qui demande à celle-ci de fuir avec lui, mais elle refuse. Ici, le modèle de Piramus et Tisbé qui quittèrent leur cité pour se rencontrer est repoussé. La jeune fille conseille à son ami de se procurer une potion merveilleuse auprès d'une de ses tantes, breuvage qui lui donnera la force d'accomplir l'épreuve au terme de laquelle son père accepte de la donner pour épouse: le prétendant doit la porter dans ses bras en haut d'une montagne. En fait, il entreprend l'épreuve avec un tel enthousiasme qu'il oublie de boire la potion, et meurt d'épuisement au sommet. La demoiselle s'allonge à ses côtés et meurt en l'étreignant. La fiole se répand alors sur le sol, et depuis, celui-ci est particulièrement fertile. Le père fait faire un cercueil de marbre où les deux corps seront placés ensemble sur le mont. La jeunesse des héros, l'opposition paternelle, la tentation de fuir, la mort des deux *enfanz*, la fertilité végétale qui en résulte, la tombe unique, évoquent Piramus et Tisbé, mais le *boivre*, adjuvant amoureux et fatal parce que mal utilisé, ainsi que l'agonie peuvent aussi faire penser à Tristan et Iseult. Il n'est pas question de suicide: l'homme meurt d'épuisement chez Marie, d'une blessure chez Thomas, la femme se laisse mourir sur le corps aimé sans avoir à commettre de violence contre elle-même⁵³.

2. Le refus du suicide

Cette douce mort tristanienne était plus tolérable pour des héros chrétiens que le suicide, concevable tout au plus pour une païenne comme Didon. Pourtant la littérature romanesque postérieure à *Piramus et Tisbé* témoigne de la fascination exercée par cette mort interdite. Ainsi, comme l'a bien montré M. N. Lefay⁵⁴, les héros de Chrétien de Troyes songent souvent à se tuer par amour, mais en sont toujours empêchés par des circonstances extérieures. Pour F. E. Guyer, Chrétien a sauvé ses personnages de cette triste fin parce que le modèle ovidien ne le satisfaisait pas. Selon lui, *Yvain* reprendrait des motifs empruntés à *Piramus et Tisbé*, mais dépasserait le

suicide⁵⁵. Et de même que *Cligès* est un anti Tristan, *Le Chevalier de la Charrete* serait un anti Pirus⁵⁶. Tentés par le suicide, les amants de Chrétien ne passent jamais à l'acte.

D'autres romans ont détourné in extremis les héros d'un suicide amoureux. Ne retenons qu'*Yder*, composé entre 1199 et 1216. Les amours de Guenloie et Yder sont bâties sur le modèle de celles de Guenièvre et Lancelot, et comme les héros de Chrétien, Guenloie, séparée de son amant, est prête à se suicider. Dans un long monologue, elle fait référence aux femmes mortes d'amour⁵⁷, toutes héroïnes d'Ovide, des *Héroïdes* ou des *Métamorphoses*. Dans ce cortège, Tisbé est *el dessus* (v. 2576), c'est-à-dire qu'elle vient en tête car elle est la plus représentative. Finalement, les circonstances sauvent Guenloie de cette mort infamante.

L'un des motifs narratifs les plus intéressants qui permet de mentionner dans un roman la tentation du suicide sans pour autant faire mourir les héros est celui de la fausse morte⁵⁸ que l'on trouve dans *Amadas et Ydoine*⁵⁹ (composé entre 1190 et 1220) et dans *Floire et Blancheflor*: le jeune homme croit son amie morte et envisage de se tuer, mais en vérité elle est vivante et il renonce au suicide.

Les héros romanesques, au pire, s'éteignent doucement sans effusion de sang, dans le souffle d'un baiser, comme Tristan et Iseult. Et encore est-ce fort rare. Normalement, le roman, comme l'a bien souligné C. Méla, se termine par un mariage⁶⁰ et la fin de Pirus et Tisbé ne saurait être romanesque. De fait, le texte dont la fin ressemble le plus à celle des deux jeunes babyloniens n'est pas un roman, mais le lai de Marie où brièveté et brutalité de l'issue tragique se correspondent.

b. Le vert paradis des amours enfantines

Au contraire, le motif du vert paradis des amours enfantines apparaît dans des romans, où, pour un instant au moins, les épées ne se font pas entendre autant que dans les récits arthuriens, et où le merveilleux est beaucoup plus discret. Certains de ces textes (*Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*, *Galeran de Bretagne...*) ont été étudiés par M. Lot-Borodine sous le nom de romans idylliques⁶¹. Le plus ancien, *Floire et Blancheflor* a peut-être popularisé dans notre littérature le conte d'origine orientale des deux enfants qui s'aiment, motif au succès duquel *Pirus et Tisbé* a contribué. H. Legros, dans l'ouvrage qu'elle consacre à *Floire et*

Blancheflor nomme cette oeuvre à la fois roman antique, roman idyllique, roman oriental, roman d'aventure⁶², et dans son étude des sources, elle remarque que, par son issue tragique, *Piramus et Tisbé* ressemble plus à *Tristan et Iseult* qu'à *Floire et Blancheflor*⁶³. Cependant on ne peut exclure une influence de l'histoire des deux jeunes babyloniens qui présente en commun avec *Floire et Blancheflor* le motif des amours enfantines, absent de *Tristan et Iseult*. D'autres points communs se laissent d'ailleurs reconnaître⁶⁴:

a) localisation partielle à Babylone (v. 519), et non dans l'univers breton et arthurien,

b) gémellité, jeunesse et pureté paradisiaque. Les héros, *II. enfans* (v. 51), sont des jumeaux: ils ont été engendrés la même nuit, sont nés le même jour (v. 145-272) et sont élevés ensemble. Lorsque l'*amirant* les surprend au lit, il les prend pour deux demoiselles, car Floire n'a ni barbe ni *grenon* (v. 2365): ce sont des enfants⁶⁵ qui ne se distinguent pas encore par le sexe. Comme le note M. Lot-Borodine, "du début à la fin, l'amour nous apparaît comme l'état de grâce de l'innocence primitive; c'est Eden avant le péché originel, le paradis terrestre"⁶⁶,

c) le végétal. Lui s'appelle Floire, elle Blancheflore, et ils naissent *aus Pâques Fleuries* (v. 163). Comme l'a montré H. Legros, le motif des fleurs structure *Floire et Blancheflor*⁶⁷. Les deux amants se rejoignent dans un verger, *locus amoenus* qui rappelle le cadre de la rencontre nocturne dans *Piramus et Tisbé*⁶⁸,

d) la séparation. Les deux jeunes gens doivent se quitter car ils s'aiment contre le gré de leurs parents,

e) les lions. Ne pourrait-on pas retrouver aussi l'influence de *Piramus et Tisbé* dans le fait que, dans la deuxième version, nécessairement postérieure à l'histoire des deux jeunes Babyloniens, Floire voulant mourir descend dans une fosse aux lions où, comme Piramus, il supplie les félins de le dévorer (v.1532-ss)? N'oublions cependant pas que c'est là un motif hagiographique que l'on retrouve dans les vies de Daniel et Blandine,

f) la fausse morte et le suicide. Ses parents font croire à Floire que Blancheflor est morte de même que Piramus, à tort, imagine que Tisbé a été dévorée par le lion. Floire, tenté par le suicide, prononce un assez long monologue,

Cependant, une grande différence est que la mort tragique n'est ici qu'un faux semblant: l'issue sera heureuse. Si les deux amants se retrouvent dans le même tombeau, c'est tout au plus lors de l'épisode de la fausse mort: Blancheflor, endormie par magie, est déposée dans un

somptueux tombeau, sur lequel sont placées les statues des deux amants⁶⁹. Dès que le vent souffle, réunies pour toujours, elles s'embrassent. Mais dans la réalité, Floire, informé par sa mère, part à la recherche de Blanche-flor et le récit tourne au roman d'aventures. L'amour ne saurait être tragique et à aucun moment on ne voit les jeunes gens souffrir comme Piramus et Tisbé. Les âges, qui, dans *Piramus et Tisbé*, correspondent aux stations de la passion, marquent simplement dans le conte les progrès d'un doux sentiment (v. 197, 267).

S'il y a de fortes chances pour que *Piramus et Tisbé* soit antérieur au conte, ce n'est cependant pas une certitude⁷⁰. Si ce n'est pas le cas, il est au moins certain que le motif des amours enfantines vers 1160 exerçait une séduction particulière, et s'il n'y a pas eu influence dans un sens ou dans l'autre, il est cependant certain qu'il s'agit là du même imaginaire.

Notons encore un fait intéressant: le prologue de *Floire et Blanche-flor* présente le conte à l'intérieur d'un récit-cadre dans lequel une femme raconte à sa soeur l'histoire des deux amants, enchâssement rare dans les romans médiévaux⁷¹. L'auteur, un lettré, s'inspire peut-être d'Ovide et des filles de Minyas restées entre elles (comme les dames du prologue de *Floire et Blanche-flor*) et racontant des histoires, dont celle des jeunes babyloniens. La narratrice dans le texte médiéval dit que son récit lui a été rapporté par un clerc qui l'avait lu (v. 53-54): peut-être s'agit-il du récit d'Ovide ou de sa mise en roman ... Ailleurs on voit en effet Floire et Blanche-flor lire *livres (...)* *paienors / u ooient parler d'amors* (v. 231-2), l'*Art d'Aimer* peut-être ? Pourquoi l'auteur n'aurait-il pas combiné le motif des amours enfantines de la version romane et la structure enchâssée du récit antique?

On retrouve le motif des amours enfantines dans *Aucassin et Nicolette* (à la fin du XII^{ème} siècle), qui raconte "la geste brève de deux beaux enfants petits; comment ils s'aiment"⁷². Ce texte, dont l'origine est discutée, présente des points communs d'une part avec *Piramus et Tisbé* comme l'a bien vu E. Faral⁷³, et d'autre part avec *Floire et Blanche-flor*: les deux héros sont *deus biax enfans petis* (v. 3)⁷⁴, ils se ressemblent comme des jumeaux⁷⁵, leur amour est né dans leur prime enfance, les parents d'Aucassin sont hostiles à leur union et les séparent.

Quelques éléments peuvent faire penser plus précisément à *Piramus et Tisbé*. Lorsqu'ils se retrouvent isolés, les deux jeunes gens prononcent de longues plaintes lyriques. Comme Tisbé, Nicolette réussit à s'échapper à la lumière de la lune (XII, 30), elle trouve une fente dans le mur

de la tour où est retenu son ami et lui fait parvenir une mèche de cheveux (XIII, 1-22). Comme la jeune babylonienne, elle prend les initiatives les plus importantes. Elle envisage de fuir dans la forêt, mais craint d'être dévorée par des bêtes sauvages, parmi lesquelles elle mentionne les lions (XVII, 9 et 18). Les pasteurs la prennent pour une fée (XVIII, 28, XXII, 31) de même que la *gaité* prend Tisbé pour une déesse. C'est près d'une fontaine qu'Aucassin compte rejoindre son amie (XX, 18), mais lorsqu'il arrive, elle est déjà partie: comme Píramus, il est en retard. Dans sa quête de l'aimée, il se griffe aux *ronces* et aux *espines* (XXIV, 2-3), saigne tant qu'on pourrait le suivre à la trace (XXIV, 6). Le motif est banal, mais pourrait faire songer aux marques sanglantes qui trompent Píramus.

De ces points communs, seule la fente dans le mur est significative, les autres éléments pouvant se retrouver dans bien des récits, mais il n'est pas impossible que l'univers d'Aucassin et Nicolette soit nourri de celui de Píramus et Tisbé: la chantefable se présente souvent comme un jeu parodique sur des motifs romanesques (ou épiques) et l'on ne saurait s'étonner d'y trouver une relecture partielle d'un texte aussi fameux que *Píramus et Tisbé*⁷⁶. Cependant, la fin, comme pour *Floire et Blancheflor*, est heureuse.

D'autres récits, comme l'a montré M. Lot-Borodine, présentent le schéma narratif des enfants qui s'aiment: *Galeran de Bretagne* (fin XIIème, début XIIIème siècle), *l'Escoufle* (1200-1202 environ) et *Guillaume de Palerne* (1ère moitié du XIIIème siècle).

Galeran serait une greffe du motif idyllique sur le lai de *Fresne* de Marie de France⁷⁷. Ce texte est l'un des rares lai à évoquer la naissance et l'enfance d'un personnage. De plus, il repose sur un motif végétal. Ces deux éléments ont pu suggérer à l'auteur de relire le lai sur le mode du roman idyllique. Sur le drap dans lequel est abandonnée Fresne se trouve brodée l'histoire de Floire et Blancheflor: le destin de cette enfant ne peut être qu'"idyllique". Cependant, on trouve peu de points communs précis avec *Píramus et Tisbé*, si ce n'est la métaphore, fréquente, qui fait de l'amour une blessure sans plaie (v. 4562-4) qui se trouve aussi dans *Cligès*. A nouveau, on ne peut parler de source, tout au plus de motifs communs.

Dans *l'Escoufle*⁷⁸, attribué à Jean Renart, Guillaume et Aelis sont nés le même jour, et à trois ans, ils se ressemblent comme frère et soeur (v. 4220-21), ils sont élevés ensemble et tombent amoureux. Ils se retrouvent dans un verger (v. 2094-6) où ils mangent un fruit, comme Adam et Eve au Paradis. Ils s'aiment et se seraient rapidement mariés si la mort du père de Guillaume n'avait pas changé le cours de leur vie. Ils sont séparés. Aelis hésite et le dilemme

qu'elle exprime dans un monologue intérieur rappelle celui de Tisbé prise entre son amour et son lignage (v. 3911). Plongée dans ses réflexions, elle entend au bas du mur de sa chambre celui qu'elle aime et qui l'attend. Ils fuient de nuit, à la lumière de la lune (v. 4046). Ils vivent alors des jours paradisiaques dans la nature jusqu'au jour où Aelis se croyant abandonnée par Guillaume parti la poursuite d'un *escoufle* a disparu quand revient le jeune homme: il s'agit là d'un rendez-vous manqué et d'un retard mal interprété comme dans Piramus et Tisbé. Cependant, les deux amants ne se suicident pas, le roman raconte leurs retrouvailles et leur mariage.

Dans *Guillaume de Palerne*⁷⁹, on trouve de même quelques éléments idylliques. Guillaume, élevé dans la forêt par un loup-garou puis par un vacher, est trouvé à onze ans par l'empereur de Rome qui l'emène à la cour pour qu'il serve auprès de sa fille, Melior, qui a le même âge que lui (v. 652-3). C'est un *enfant* (v. 683, 699...) qui est traité comme le frère jumeau de Melior. Il devient au bout de trois ans *vallet* (v. 818), *damoisiac* (v. 811), c'est-à-dire qu'il cesse d'être un enfant pour devenir un jeune homme. C'est à ce moment-là que l'amour naît dans le cœur de Melior qui en éprouve tous les symptômes physiques (suées, tremblements, perte d'appétit, insomnies). Il en va de même pour Guillaume qui prononce un long monologue rhétorique. Une nuit, il se rend dans un verger, sous la fenêtre de celle qu'il aime (v.1280-ss). C'est là au milieu des fleurs que Melior le trouve endormi. Melior hésite entre l'honneur de son lignage et l'amour (v.1566-ss). Elle remarque que nous venons tous du même père et de la même mère (Adam et Eve), et qu'il n'y a pas de déshonneur à épouser Guillaume, son égal par cette origine, son frère, presque son jumeau). A deux reprises, le suicide sera envisagé, mais le récit se termine par le mariage des amants.

Aux romans étudiés par M. Lot-Borodine, il faut ajouter *Floris et Lyriopé*⁸⁰ de Robert de Blois (qui aurait vécu vers 1230-69). L'auteur connaît bien Ovide. Il donne à son héroïne le nom de la mère de Narcisse (*Métamorphoses*, livre III), nom que l'on retrouvera un siècle plus tard dans le roman en prose de *Perceforest*. Mais ici en plus le même nom, Narcissus, est porté à la fois par le père et le fils de Liriopé. La première partie raconte les aventures de Narcissus, seigneur de Thèbes, le père de Liriopé. La femme d'un *vavasseur* de Narcissus met au monde en mai une fille Florie et un garçon Floris, des jumeaux, qui naissent le même jour que Lyriopé. Floris est élevé avec celle-ci (v. 354). Tous deux sont très beaux. Nous voilà en plein schéma idyllique: les héros sont nés le même jour, ils ont toutes les qualités; on retrouve le motif floral (dans les noms, la naissance printanière). Le sentiment amoureux naît peu à peu d'une

fréquentation régulière, de jeux partagés (v. 431); il n'est d'abord pas douloureux (v. 380), puis la découverte du sentiment donne lieu à une analyse des symptômes et à des monologues rhétoriques (v. 524-ss). Les amants, dans cette relecture courtoise, se trouvent séparés par leur différence sociale (ce qui n'est pas le cas de *Piramus et Tisbé*). Floris, malade, glisse lentement vers la mort. La soeur de Floris, Florie, éprouve une telle douleur qu'elle envisage de mourir: née en même temps que son frère, elle mourra avec lui (v. 782-4). Pour voir Liriopé, Floris utilise un subterfuge: il échange ses vêtements avec sa soeur⁸¹ (v. 830-ss): *Or ains fu il, or est il elle / Et damoiseaux la damoisele* (v. 878-80). Le motif de la jumeauté est donc dédoublé: Florie et Floris sont de vrais jumeaux, et Floris et Liriopé sont nés le même jour. Le modèle de *Piramus et Tisbé* est d'ailleurs clairement désigné. En effet, un jour, au mois de mai, dans un verger, Floris et Liriopé lisent ensemble le *romant* des deux *enfant* Piramus et Tisbé, qui se trouve résumé en quelques vers:

*Comant Piramus et Tysbé
Furent de Babiloigne né,
Comant li enfant s'entramarent,
Comant lor peres destornarent
Le mariaige des enfanz,
Comant en avint duel si granz
Qu'en une nuit furent ocis,*

Andui en une tombe mis (v. 982-ss). Et Floris d'affirmer que s'il était Piramus, il aimerait Liriopé comme le jeune Babylonien aima Tisbé. C'est cette nuit-là qu'un fils est conçu (v. 1055), qui sera appelé Narcisse (v. 1377) et qui connaît la même fin tragique que le héros d'Ovide. Que Piramus et Tisbé engendrent Narcisse, à cela rien d'étonnant, l'amour entre les parents est spéculaire et le mur qui les sépare, transposé horizontalement, correspond exactement à la surface de l'eau⁸². Seulement, la passion des deux Babyloniens pouvaient se lire en termes idylliques et bien se terminer comme dans ce roman, ce qui ne sera jamais le cas pour Narcisse⁸³. Pourtant l'issue heureuse de l'idylle est ici annulée par la circularité structurelle du récit: Narcissus est le nom du père et du fils de Liriopé, cette lignée est donc sans avenir.

Cette lecture de *Piramus et Tisbé* se trouve non seulement dans des romans, et dans ce texte composite, en vers et en prose, qu'est la *chante-fable* d'*Aucassin et Nicolette*, mais aussi

dans un lai, le *lai de l'Espine* (vers 1160), resté anonyme⁸⁴. Ces formes diverses ne sauraient nous surprendre: nous avons vu que la mise en roman du XII^{ème} siècle tenait à la fois du lai et du roman et qu'elle présentait une alternance particulière entre le narratif et le lyrique (soulignée par deux schémas métriques différents), "monstruosité" formelle comparable à celle d'*Aucassin et Nicolette*.

Cependant cette trame narrative s'est assez rapidement épuisée, parce que l'amour courtois et l'esprit chevaleresque ont modifié peu à peu le modèle: les héros ont cessé d'être des enfants, l'amour est devenu épreuve, conquête, formation. Il n'en demeure pas moins qu'à mon avis, le roman en vers, tout au long des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles a tenté de conjurer le tragique des amours babyloniennes. Ainsi *Claris et Laris*, l'un des derniers romans en vers (aux environs de 1268), vaste compilation où réapparaissent bien des motifs présents dans les romans antérieurs, montre Claris dans un verger au mois de mai, lisant le récit de la mort de Pirus et Tisbé⁸⁵: en dépit de ce triste modèle, il épousera celle qu'il aime. Avec la disparition du roman en vers, c'est d'ailleurs la fin, semble-t-il, de la fascination pour les deux jeunes amants: les romans en prose les ont oubliés⁸⁶.

En effet il se peut que le mythe amoureux proposé par la mise en roman ait perdu de sa vigueur, à cause de la concurrence de Tristan et Iseult et de l'assimilation du roman idyllique par le roman arthurien et le récit d'aventures. Ce n'est pourtant pas la fin des destinées littéraires des deux amants babyloniens. A partir d'une tradition de moralisation, développée dès le XII^{ème} siècle dans des textes en latin, la littérature vernaculaire, sans avoir toujours besoin de raconter à nouveau cette histoire désormais familière, l'utilise comme sujet de réflexion, de référence: Pirus et Tisbé ne servent plus de matériau narratif dans des lectures où ils changent de nom, mais sont mentionnés explicitement. C'est à travers cette germination, dans des textes souvent polymorphes et donc aptes à assimiler des digressions comme le résumé des aventures des deux jeunes gens, que Pirus et Tisbé, en perdant à nouveau leur nom et en devenant Pynoteüs et Neptisphelé ou Roméo et Juliette, préparent une nouvelle floraison sous la forme d'un mythe littéraire suffisamment fécond pour structurer à soi seul des nouvelles ou des pièces de théâtre et retrouver alors leur identité originelle.

III. L'enseignement de Pirus et Tisbé

*Li conte de Bretaingne sont si vain et plaisant
Cil de Rome sont sage et de sens aprendant*⁸⁷.

a. Le jugement des amants

De nombreux auteurs en latin au XII^{ème} et au XIII^{ème} siècle condamnent les amants païens pour leur sensualité, grief auquel s'ajoute pour Piramus et Tisbé le péché qu'est le suicide. Il en va ainsi pour Alain de Lille dans le *De planctu Naturae* (antérieur à 1171), Jean de Hauville dans son *Architrenius* (vers 1184), Jean de Garlande, dans son commentaire d'Ovide, les *Integumenta Ovidii* (entre 1220 et 1258), Pierre Bersuire dans le livre XV de son *Reductorum morale* "De Fabulis poetarum" ou "Ovidius moralizatus", vers 1320-50⁸⁸.

De même dans les textes en langue vernaculaire, Piramus et Tisbé servent souvent de points de référence. Tantôt, comme dans la *Bible* de Jean Malkaraume à la fin du XIII^{ème} siècle (ou au début du XIV^{ème}), c'est le feu de la chair qui est condamné à travers eux ⁸⁹, tantôt, c'est la folie amoureuse qui est en cause, comme chez Guillaume de Machaut⁹⁰, dans la *Ballade d'Amant recreü*: l'amant qui a perdu ses illusions reconnaît ses erreurs et décide de ne plus aimer après avoir rappelé les exemples d'Hélène, de Piramus et Tisbé, Tristan et Iseult, tous morts d'amour⁹¹. Froissart, dans le "dit dou bleu chevalier" (1364), conseille à l'amant qui monologue: *Ne ressemblés Piramus, je vous pri, / Qui pour l'amour de Tisbé se murdri, / Ne Leander...*⁹². Dans les *Echecs amoureux* et dans leur glose (vers 1370 et 1380)⁹³, Diane associe le mûrier de Piramus et Tisbé et le fait que la douceur de l'amour se transforme en aigreur⁹⁴. Dans le *Blason de Faulses Amours* de Guillaume Alexis, à la fin du XV^{ème} siècle, un moine critique les folles amours de la jeunesse et prend l'exemple de Piramus et Tysbé⁹⁵.

Pourtant le jugement porté sur les deux amants est souvent positif: dès le XII^{ème} siècle, on retient l'issue tragique comme preuve d'un amour intense. De nombreux troubadours présentent Piramus et Tisbé comme un couple uni par un sentiment parfait, au même titre que Tristan et Iseut⁹⁶. Vers 1174-1178, Chrétien de Troyes mentionne dans le *Roman de la Charrete* (vers 3803-3804) Piramus comme amant exceptionnel. Dans *Amadas et Ydoine* (v. 5862), la

passion des deux jeunes Babyloniens est jugée loyale. Finalement, bien que leur attachement n'ait en commun avec l'amour courtois que l'intensité du sentiment et l'interdit accablant, et qu'il en diffère par exemple dans la mesure où les deux amants sont égaux (car jumeaux), Piramus et Tisbé en arrivent à incarner l'idéal de la *fin'amor*. La version romane (v. 921) soulignait déjà la force et la loyauté de cette passion. Au milieu du XIII^{ème} siècle, Thibaut dans son *Roman de la Poire* utilise à deux reprises le mythe de Piramus et Tisbé comme l'*essample* (v. 717) d'*amors fines* (v. 742)⁹⁷. A nouveau, la souffrance est le garant de la qualité du sentiment. Cette douleur n'est cependant jamais vraiment tragique: le narrateur réfléchit sur le paradoxal mélange d'amertume et de douceur de la poire, le fruit amoureux qu'il a partagé avec sa dame⁹⁸. Une référence à Ovide (*el quart livre de la grant somme* v. 737) garantit la véracité de l'exemple, et le dernier vers conclut sur ces *amors douces et franchises* (v. 741). L'*Ovide moralisé*⁹⁹ entre 1291 et 1328 interprète favorablement le destin des deux amants après avoir repris le texte du XII^{ème} siècle. La première partie du commentaire ne retient que la mort des deux jeunes gens et néglige la naissance du sentiment amoureux. C'est le tragique de l'histoire qui intéresse: le texte roman est repris exactement, si ce n'est que le dernier vers devient *Cil est feniz, cele est fenie* (v. 1149)¹⁰⁰. La douleur, sur laquelle la mise en roman insistait déjà plus que le texte ovidien¹⁰¹, est ici le fondement d'un jugement valorisant exprimé par les termes: *loiauté, vrai amant, de fin cuer amant*. Piramus et Tisbé atteignent la perfection car aucun des deux ne veut aller au Paradis sans l'autre¹⁰². Le suicide de ces héros christianisés ne les conduira pas en Enfer. Le martyre d'amour les a rachetés, la passion est rédemptrice¹⁰³. Cette première partie du commentaire s'achève sur la métamorphose et la douleur dont elle est le signe (v. 1169)¹⁰⁴. Après une seconde partie (*l'exposicion*, qui explique physiquement la métamorphose et le changement de couleur par la maturation), *l'alegorie / Que ceste fable signefie* évoque la Passion du Christ: comme le mûrier, la Croix, *arbre saint et glorieus* (v. 1188), a été rougie par le sang; la *deitez* et l'*umanité* furent réunies dans le Christ de même que Piramus et Tisbé furent enterrés ensemble. L'auteur regrette ensuite qu'il n'y ait plus de martyrs (v. 1224) (le thème de la décadence ne doit pas surprendre dans un texte du XIV^{ème} siècle) et il dénonce ceux qui se donnent au Diable, le lion du récit. De même que Floire dans *Floire et Blancheflor* est tenté par le martyre dans la fosse aux lions, l'amour des jeunes babyloniens est une forme de Passion. La douleur rachète le péché. Interprétés comme amour divin, les sentiments de Piramus et Tisbé échappent à la condamnation.

Dans ces réflexions où l'amour des jeunes Babyloniens est pris comme exemple, souvent Tisbé, plus encore que Piramus, est valorisée¹⁰⁵. Parmi les filles d'Eve, elle se trouve particulièrement réhabilitée. Dans *Amadas et Ydoine* elle contribue à prouver qu'il existe des femmes qui n'ont pas trahi leur ami. Dans le *Jugement du roi de Navarre* de Guillaume de Machaut, Charité, Souffrance, Attemprance, Franchise, parlent d'amour avec le narrateur: on en vient à mettre en cause les femmes, et Doubtance nomme Tisbé pour prouver la profondeur du sentiment féminin (v. 3171-3212)¹⁰⁶. Dans le *Contreblason de faulses amours* de Guillaume Alexis, c'est la courtisane qui, énumérant les grandes amoureuses, cite en exemple Tisbé entre Semyramis¹⁰⁷ et Morgue¹⁰⁸: mais que vaut la bonne opinion d'une telle femme ?

Le jugement porté sur les deux enfants, tantôt positif, tantôt négatif, n'est donc pas sans ambiguïté. Dans le *Voir Dit* (1364), Guillaume de Machaut, racontant ses amours littéraires, cherchant s'il doit voir sa dame, trouve qu'il n'y a rien d'engageant dans l'histoire des amants de l'Antiquité, Piramus et Tisbé, Héro et Leandre, Hélène et Pâris, car tous périssent (v. 6045-6100)¹⁰⁹ ; pourtant il finit par se décider à affronter autant de difficultés que l'ont fait Piramus, Leandre, ou Lancelot (v. 6704-91). Christine de Pizan a raconté à deux reprises l'histoire des deux jeunes amants, mais en proposant deux leçons différentes. Vers 1400-1401, dans la 38ème histoire de l'*Epître d'Othea*¹¹⁰, à partir de l'*Ovide moralisé*, elle reprend l'histoire de Piramus et Tisbé pour montrer qu'il ne faut pas être aussi irréfléchi que le jeune homme. Vers 1404-1405, cherchant à prouver la *droiture* féminine dans le livre II de la *Cité des Dames*, elle cite en exemple la fidélité amoureuse de Didon, Médée, Tisbé, Héro en donnant la même version des amours babyloniennes que dans l'*Epître d'Othea*¹¹¹. Ovide, contre la misogynie duquel Christine s'insurge dans son prologue, fournit paradoxalement les arguments à sa propre réfutation. La sobriété du résumé, le refus du tragique, du pathétique, donnent à l'aventure des deux amants la valeur d'une preuve objective. Dans le *Martyrologe des fausses langues* attribué à Guillaume Alexis, le narrateur, cheminant dans une lande, passe par les hauts lieux de la littérature amoureuse, parmi lesquels la fontaine de Narcisse et le mûrier de Piramus et Tisbé. La fontaine est décrite assez longuement, avec ses quatre piliers de cristal ornés de pierres précieuses. L'épithaphe rappelle la mort des amants et la métamorphose. Dans un pilier se trouve un livre qui raconte leur vie. On reconnaît de nombreux éléments traditionnels depuis la version romane (la mention de l'âge -sept ans v. 88-, la paroi fissurée), mais on ajoute que c'est au terme d'un

banquet organisé par Eculeüs, l'oncle de Piramus et Perseïde, le grand-père de Tisbé, que les deux amants prirent la fuite¹¹². Tisbé, arrivée la première est longuement décrite en train de se peigner après avoir ôté sa *première robe* (p. 314), ses cheveux d'or sur ses épaules faisant comme un tissu. Cette scène érotique transforme Tisbé en une sorte de Mélusine à la fontaine¹¹³. Le rapport avec le sujet - l'auteur critique les mauvaises langues- n'est pas explicite, mais on peut le reconstituer: dans la version romane, les deux amants ont été dénoncés par un serf dont la parole fut particulièrement funeste (dans la moralité du XVIème, l'histoire des deux amants sera d'ailleurs aussi l'occasion de dénoncer les langues de vipères¹¹⁴). Notons de plus qu'après la mort des jeunes gens, la lande est restée maudite et stérile, contrairement à ce que nous avons trouvé chez Marie de France où le mont devenait particulièrement fertile. Ainsi, dans le *Martyrologe des fausses langues*, à trois reprises, un jugement négatif est esquissé (le serf est une mauvaise langue, le femme une séductrice, les amants sont coupables puisque la terre devient stérile), mais jamais la condamnation n'est explicite: la souffrance et l'extrême passion des amants restent un exemple.

b. Le renouveau et la nouvelle

Dans ces textes, on peut distinguer les cas où il fait une simple allusion aux deux amants (ils sont mentionnés dans des comparaisons et des énumérations parmi d'autres personnages antiques comme dans *Amadas et Ydoine*) des références plus développées accompagnées d'un commentaire: ainsi dans le *Roman de la Poire*, l'*Ovide Moralisé*, dans la *Cité des Dames*, l'*Épître d'Othea*, les textes de Guillaume Alexis, ou encore la *Prison amoureuse* de Froissart... Il peut paraître arbitraire de regrouper ces textes qui s'échelonnent sur trois siècles et qui semblent relever de genres très différents. Pourtant, tous sont des écrits hybrides: dans l'*Ovide moralisé* alternent récits et commentaires, l'*Ovide moralisé en prose* juxtapose les vers et la prose, le *Voir Dit* mêle des lettres, des poèmes, la *Cité des Dames* est à la fois une vision allégorique, un récit et une réflexion. A chaque fois, l'histoire de Piramus et Tisbé est intégrée, partie d'un ensemble monstrueux, médaillon ornemental, sans nécessité absolue semble-t-il, et pourtant exemple privilégié que toute littérature de réflexion doit mentionner. Piramus et Tisbé est devenu un topos, un lieu clos de la littérature, un monument culturel. Dans le *Martyrologe des fausses langues*, le narrateur passe par la lande où sont morts les deux amants: le livre qui raconte leur

histoire est enchâssé dans un pilier de la fontaine, et sur le tombeau, est représenté l'épisode du lion: les amours de Piramus et Tisbé sont devenues indissociables de leur mise en oeuvre artistique.

Pourtant, la passion des jeunes babyloniens échappe au cercueil du cliché: le mythe va trouver son expression exacte dans un genre en plein essor, la nouvelle, avant d'accéder à la scène tragique.

En effet, l'enchâssement des récits (inspiré d'Ovide), le jeu sur les commentaires, le souci de brièveté évident dans les versions de Christine de Pizan comme dans le *Roman de la Poire*¹¹⁵ sont les marques d'un nouveau mode d'écriture qui se définit au XVème siècle comme nouvelle.

L'évolution de l'*Ovide moralisé* est significative. Ce texte connaît deux remaniements en prose¹¹⁶. Dans l'un (1466-7), conservé dans un seul manuscrit (Vatican, Reg. 1686), l'auteur écrit *soubz le plus brief langaige de prose*¹¹⁷. La plupart des effets rhétoriques, l'analyse du sentiment amoureux, certains monologues disparaissent. Le style direct est souvent transposé en style indirect. Le narrateur insiste sur le tragique, et accélère le récit. Pourtant les deux monologues les plus dramatiques sont réécrits. Celui de Piramus découvrant son infortune, commencé en prose (avec quelques effets rhétoriques) et poursuivi par des octosyllabes à rimes plates, et celui de Tisbé, en quatrains, sont proches de la poésie des grands rhétoriciens contemporains. Suit l'*allegorie* de la fable qui reprend les éléments contenus dans la version en vers: l'Incarnation, la Passion, les exhortations à aimer le Christ, à souffrir les peines, à faire pénitence comme les martyrs. L'auteur annonce le Jugement Dernier: les mauvais seront dévorés par le Diable, le *lion d'enfer*. Ce sont là les éléments essentiels contenus dans la version en vers, mais le rapport avec Piramus et Tisbé a complètement disparu, d'autant plus d'ailleurs que dans la version en prose le récit présente non pas un lion mais une lionne: bien habile qui devine le rapport avec le lion d'enfer... La moralisation semble ne plus avoir d'intérêt. Ce qui retient le lecteur désormais, c'est d'une part, l'histoire brève et tragique des deux amants, une nouvelle, et d'autre part, l'expression au style direct (théâtrale), rimée et poétique, du sentiment.

L'autre remaniement en prose¹¹⁸ paraît avoir eu un succès plus marqué. Il est conservé dans deux manuscrits et dans les imprimés de Mansion et Vêrard. Il représente un tournant important dans l'histoire des deux amants, car c'est lui qui semble avoir influencé Baïf, Théophile de Viau et peut-être la moralité de 1535¹¹⁹. Il résume moins que la version du manuscrit du

Vatican. C'est un récit entièrement en prose, qui conserve une évocation des symptômes amoureux et de nombreuses interventions au style direct. La structure du texte repose sur une bipartition dans laquelle la métamorphose est le pivot et l'union dans la mort le terme vers lequel toute la narration tend. Deux prières parallèles se répondent: celle de Piramus à laquelle répond la métamorphose et celle de Tisbée demandant un unique tombeau. Pourtant la bipartition propre à la version romane (les jeunes amours et la mort des amants) reste sensible: dans le manuscrit B.N. fr. 137, la première partie -le vert paradis des amours enfantines- commence par une rubrique consacrée aux enfances des héros avec une lettrine initiale les représentant jouant ensemble; la seconde débute par une rubrique annonçant la mort de Piramus précédée par une miniature sur le même sujet. Si le manuscrit B.N. fr. 137 omet les moralisations, celui de Londres (B.M. Royal 17 E IV) établit clairement une corrélation entre Piramus et le Christ, Tisbé et l'âme, le lion et le diable, puis propose une assimilation entre Tisbé et la Vierge, avec une relecture originale du suicide de Tisbé à la lumière de Saint Luc (cité en latin dans le manuscrit).

On remarque donc une hésitation entre la lecture purement narrative (le manuscrit de la B.N. supprime les interprétations, de même que le *Grand Olympe des hystoires poetiques du prince Ovide...*¹²⁰), et un renouvellement des commentaires (l'éditeur Mansion, copiant une version sans moralité supplée au manque en ajoutant la traduction des interprétations de Bersuire). Le texte oscille entre l'ouvrage d'agrément et le recueil instructif.

En fait, avant même ces mises en prose, Froissart, dans la *Prison amoureuse* (vers 1372-3), a senti le potentiel des amours de Piramus et Tisbé (Lettre V, v. 40-48)¹²¹. Le narrateur, sous le pseudonyme de Flos, entretient une correspondance avec un de ses amis, qui se fait appeler Rose et qui le prie de lui envoyer un *Petit dittié amoureux, qui se traitast sus aucune nouvelle matere qu'on n'aroit onques veü ne oÿ mise en rime, tele com, par figure, fu jadis de Piramus et de Tysbé, ou de Eneas et de Dido, ou de Tristan et de Yseut*, car à plusieurs reprises on lui a réclamé une telle composition (p. 82). Flos accepte et s'inspire d'une glose / *Qui nous approeve et nous acorde, / Si com Ovides le recorde, Les oeuvres de Pytnoteüs, / Qui par grant art et non par us / Fist l'Ymage parlans et vive, / D'aige et de terre* (p. 83). Il s'est arrêté sur ce récit, ne pouvant trouver *nulle metere (...)* *Si amoureuse ne si belle, / Si jolie ne si nouvelle*¹²². Rose appréciera plus tard la composition de Flos pour sa *nouveleté* et sa *plaisance* (p. 113, p. 149).

De cet échange il ressort que:

- Ovide est invoqué comme autorité mais il est lu à travers des gloses,

- l'histoire de Piramus et Tisbé fait partie d'une tradition, mais c'est une *nouvelle matere* que l'on attend,

- le récit espéré se caractérise par sa brièveté (*petit*),
- la thématique amoureuse est essentielle,
- le texte plaît .

C'est bien une nouvelle qui est requise, récit bref et plaisant, renouvelant avec originalité un texte déjà connu et commenté, souvent consacré à l'amour¹²³.

Or la relecture que fait Flos enchaîne le début de l'histoire de Piramus et Tisbé, une partie de celle d'Orphée, et celle de Pygmalion (en enchâssant l'aventure de Phaeton)¹²⁴. Les deux héros, Neptisphelé (la deuxième syllabe rappelle le nom de Tisbé) et Pynoteüs (dont le nom commence comme ceux de Piramus et Pygmalion), sont jeunes (v. 1450) et se rencontrent dans un jardin paradisiaque où coule une fontaine. Tout est pur, intact: l'eau jaillit sans *buse ne tuiel ne tive (...), riens ne l'ordoit*. C'est l'Eden. Ils vivent *Sans jalousie et sans envie, / Sans visce et sans iniquité* (v. 1375-6). Un lion dévore la jeune fille un jour qu'elle est arrivée en avance au rendez-vous. Pytoneüs la cherche, ne trouve que sa ceinture et l'herbe sanglantes. Il se lamente, prononce un long monologue et envisage le suicide (v. 1647). C'est bien là l'histoire de Piramus, avec son printemps idyllique et son issue tragique, à ce détail près que la jeune fille est réellement la victime du lion. Le relai est alors pris par la figure d'Orphée. Pynoteüs (v. 1322-ss) est présenté dès les premiers vers du récit comme le plus grand poète de son temps et un maître des sept arts. On le voit après la mort de Neptisphelé jeter des sorts (v. 1528), convoquer tous les animaux, et conjurer le coupable de se dénoncer¹²⁵. Dans un troisième temps, c'est à Pygmalion que le héros s'apparente: Pytoneüs fabrique une statue à l'image de celle qu'il aime et prie Apollon, le dieu à la lyre, de l'animer. Comme Orphée et Pygmalion, Piramus est devenu une figure du *poetes* (v. 1587, 1658, 1921)¹²⁶. *La Prison amoureuse* est entièrement structurée par l'histoire de Pynotéüs. En effet, ce récit suscite un rêve de Rose duquel est donné un commentaire en prose, une *exposition* (p. 154-5), dans la tradition allégorique: Pynotéüs est assimilé au désir, Neptisphelé à *Plaisance*, deux vertus qui cohabitaient en Rose jusqu'à ce que le lion, Envie (les jaloux, les médisants), s'immisce entre lui et sa dame, en vain, puisque la prière de Désir à Apollon ressuscite l'aimée. La lecture et l'écriture se font jeux de miroir: Pynoteüs est à la fois le Désir, Piramus, Orphée, Pygmalion, Rose, le poète (Froissart ?), sans oublier que derrière Rose se cache Wenceslas de Luxembourg.

Piramus, protéiforme, devenu personnage de nouvelle, l'amant se prépare à entrer sur la scène tragique. S'inspirant des aventures babyloniennes, Masuccio de Salerne au XV^{ème} siècle écrit *Giannoza et Mariotto* (Novellino 22), et Luigi Da Porto (1485-1529) *Giulietta et Romeo*. Comme chez Froissart, la relecture s'accompagne d'un changement de noms. Le cheminement de l'histoire des nouveaux amants se poursuit: Bandello (*Nouvelle*, II, 9) raconte les amours de Romeo et Juliette, son texte est repris en français par Pierre Boaistuau, version qui est traduite en anglais par William Painter et reproduite avec quelques variantes par Arthur Brooke dans son poème *The tragicall historye of Romeus and Juliet*. Shakespeare s'en inspirera pour composer *Romeo et Juliette*. Le potentiel théâtral contenu dans les longues tirades avait déjà trouvé une expression scénique: vers 1535, une moralité mettait en scène l'interprétation donnée par l'*Ovide moralisé* (Piramus est le Christ et Tisbé l'âme chrétienne).

Les amours des deux jeunes babyloniens, fascinantes au point de devoir être démythifiées¹²⁷, ont donc été un thème privilégié pour des genres naissants -ou renaissants-, comme le roman ou la nouvelle, avant de devenir un mythe théâtral (chez Théophile de Viau) tout en demeurant un grand thème lyrique (chez J.A. de Baïf). Leur histoire semble donner à chaque "genre" un modèle comme en témoignent les mises en abîme: dans le roman de *Floris et Lyriopé*, les héros lisent le roman de *Piramus et Tisbé*, dans *Le songe d'une nuit d'été*, on joue leurs amours. Leur jeune passion, narcissique, permet de donner un reflet de l'oeuvre et invite le lecteur à se mirer: c'est l'histoire de Pyrame et Thisbé que l'on trouve sur les murs de la chambre de la jeune Jeanne¹²⁸.

1 L'expression de L. Traube est citée par E.K. Rand dans *Ovid and his influence*, New York, 1928, p. 112.

2 Voir E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, rééd. Champion, 1983, p. 191; M. Wilmette, *Origine du Roman en France. L'évolution du sentiment romanesque jusqu'en 1240*, 1942, p. 152-92 ; W. Brewer, *Ovid's Metamorphoses in European Culture*, 1933. Voir E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*, trad. française, Paris, P.U.F., 1956, t. I, p. 55: "les *Métamorphoses* étaient aussi un répertoire mythologique aussi passionnant qu'un roman. Qui étaient Phaéton, Lycaon, Procnè, Arachné ? Pour mille questions de ce genre, Ovide était le *Who's who*. (...) En outre, toutes ces histoires mythologiques avaient un sens allégorique. Ovide représentait ainsi un véritable arsenal de morale".

3 Voir E. Faral, *Recherches...*, *op. cit.*, p. 37-ss; Robert Glenndinning, "Pyramus et Thisbé in the Medieval Classroom", *Speculum* 61, 1986, p. 51-78; P. Lehmann, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, Leipzig, 1927.

4 Le grec Nicolas Damascène en donne au IVème siècle une version indépendante de celle d'Ovide, dans laquelle Thisbé se tue car elle est honteuse de ne pouvoir cacher le fruit de ses amours, Pyrame se suicidant par désespoir. Les dieux les prennent en pitié et les réunissent à jamais en les transformant en cours d'eau. Voir P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, P.U.F., 1969, p. 402-403.

5 Saint Augustin, dans le *De Ordine*, craint que la poésie à laquelle se consacre Licencius en chantant Pyrame et Thisbé, ne dresse entre lui et la philosophie un mur plus haut que celui qui séparait les deux amants (éd. et trad. R. Jolivet, Paris, Desclée De Brouwer, 1939, p. 316).

6 Sur les lectures successives des *Métamorphoses*, voir M. Moog-Grünewal, *Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsarten des ovidischen Verwandlungsgeschichten*, Heidelberg, 1979.

7 "La continuité qui crée le genre peut se trouver (...) dans l'histoire (...) d'un thème comme celui du personnage légendaire d'Alexandre au Moyen Age" (H. R. Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1970, 1, p. 83); "toute oeuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute oeuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative" (p. 82). Ce sont ces notions d'"horizon d'une attente" et de continuité qui peuvent permettre de parler de genre littéraire au Moyen Age.

8 Nous utiliserons l'éd. de C. de Boer, Paris, Champion, 1921, faute de pouvoir utiliser celle de F. Branciforti, Florence, 1959. Sur la comparaison entre le texte d'Ovide et la *translation* médiévale, voir A. M. Cadot, "Du récit mythique au roman: étude sur Piramus et Tisbé", dans *Romania*, t. 97, 1976, p. 433-461, W. Kibler, "Piramus et Tisbé: a Medieval Adapter at Work", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCI, 1975, p. 273-91. Voir aussi l'introduction à l'édition de F. Branciforti et M. N. Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XIIème siècle*, Paris, Champion, 1979, p. 28-34.

9 Voir E. Faral, *Les arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle*, Paris, 1924, p. 61-ss.

10 Voir J. Frappier, "Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIème et du XIIIème siècle", dans *l'Humanisme médiéval. Colloque de Strasbourg 1962*, éd. A. Fourier, Paris, 1964, p. 13-51; O. Jodogne, "Le caractère des oeuvres 'antiques' dans la littérature française du XIIème et du

XIIIème siècle" dans *l'Humanisme médiéval...*, p. 55-83; A. Petit, *L'Anachronisme dans les romans antiques du XIIème siècle*, Lille, 1985.

11 Notons par exemple la correspondance entre les deux interrogations: *Quid non sentit amor ?* (v. 68) et *Quel chose est ce qu'amours ne sent ?* (v. 325).

12 Il les présente comme *dui home renomé/ Dui citeain de grant hautece / De parenté et de richece*. L'adjectif *riche* est repris au début du vers suivant. Les vers 5 et 10 forment un chiasme qui enferme la première évocation des enfants entre deux allusions aux pères, et donc à la lignée: *Li riche home orent deus enfans* (v. 5) / *Deus enfans orent li riche home* (v. 10).

13 Art. cit., p. 436.

14 Pour A. M. Cadot, art. cit., p. 442, ces signes sont la marque d'une superstition et renforce l'étrangeté du texte. Cependant, ces croyances peuvent être celles d'une dame du XIIème siècle. Le cri de la chouette est un présage funeste dans les *Evangiles des Quenouilles*.

15 Dans son premier monologue, Pirus constate sa déchéance physique (v. 157-8), son visage est flétri et pâli, il se pâme (v. 200), tremble, pleure. Les vers 204-215 donnent un développement rhétorique concernant ces symptômes: symétries (v. 206) et allitérations (v. 207) témoignent de l'importance que l'auteur accordait à ces passages.

16 Voir J. L. Lowes, "The lovers Maladye of Heroes", *Modern Philology*, XI, 4, p. 18-ss.

17 Voir R. Jones, *The Theme of Love in the Romans d'antiquité*, Londres, 1972, p. 14-15.

18 Voir E. Faral, *Recherches...*, p. 146-ss. Relevons quelques monologues amoureux dans les *Métamorphoses*: III, 442-ss, IV, 108-ss, 585-ss, 726-ss, X, 320-ss, 612-ss, dans *Eneas*, v. 8083-ss, 8343-ss; 8676-ss... Cf. A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes*, Halle, 1903, p. 71-ss.

19 Sur ce type de vers, voir E. Faral, *op. cit.*, p. 9-10, n. 1 et l'introduction de l'édition de C. de Boer, p. VII et VIII.

20 Allitérations en p quand Pyrame prend la parole (v. 145-8), répétitions de *plains* (5 occurrences dans les v. 145-8), octosyllabes à structure binaire (v. 152 *Tous tens ai duel, joie noient*), anadiploses (v. 154-5, v. 175, v. 179-180), comparaison (v. 158), recherches sur les rimes (rimes de mots de la même famille v. 165-6). Voir G. Biller, *Etude sur le style des premiers romans français en vers*, Götteborg, 1916.

21 Voir E. Faral, *op. cit.*, p. 16-ss.

22 Lorsque Jean Malkaraume traduit à la fin du XIIIème siècle l'histoire de Pyrame et Tisbé dans sa *Bible*, il rend le latin *buxo* par *buis* et non par "lierre" (éd. J.R. Smeets, Van Gorcum, Assen, 1978, t. II, v. 7901).

23 Dans le *Roman de Thèbes*, *Vert esteit come fueille d'ierre* (éd. L. Constans, Paris, S.A.T.F., 2 vol., 1890, v. 6262). Dans *Piramus et Tisbé*, le héros, voyant la *guimpe* ensanglantée *Plus devint vers que fueille d'ierre* (v. 702). Cette comparaison est assez fréquente (voir Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösische Wörterbuch*, Wiesbaden, 1960, t. 4, col. 1289). On la trouve dans *Le Conte du Graal*, *Guillaume de Dole*, *l'Escoufle*. Il n'est pas impossible que *Piramus et Tisbé* ait contribué à la populariser. Si le *Roman de Thèbes* s'inspirait d'Ovide, il traduirait peut-être *buxo* par *buis* comme Jean Malkaraume. On peut supposer qu'il emprunte la comparaison avec le lierre à la transposition de *Piramus et Tisbé*.

24 Voir A. M. Cadot, *art. cit.*, p. 452. Le récit de la naissance de l'amour est 34 fois plus long dans le texte médiéval, tandis que globalement le texte est neuf fois plus étendu.

25 Le récit de la mort n'est que quatre fois plus long dans le texte du XII^{ème} siècle, ce qui est peu par rapport à la moyenne: le tragique correspond à une relative accélération du récit.

26 Après quelques octosyllabes d'introduction, le discours est fortement scandé par la reprise d'un mot, *plain* pour Piramus, *souvent* pour Tisbé. Les procédés rhétoriques sont les mêmes: anadiploses, jeu sur les comparatifs (Piramus: *Quant je plus plaing et meins me vaut* v. 186, Tisbé: *Mais quant je plus pens et meins voi* v. 230), reprise en écho d'expressions (*prendre conroi*: Piramus v. 165, Tisbé v. 231), multiplication des interlocuteurs fictifs, images florales.

27 On note une imprécision quant aux âges: les enfants sont touchés par l'amour à sept ans (v. 13) et restent innocents pendant dix ans (v. 73): c'est pourtant lorsqu'ils ont quinze ans passés que la crise éclate (v. 122).

28 Le *pertus* désigne à la fois la plaie dans la description allégorique de l'Amour (v. 31) et la brèche dans le mur (v. 327). Le *murs* (v. 315) dans la *translation* médiévale a d'ailleurs une valeur poétique que n'a pas le mot latin *paries*: il est apparenté phonétiquement à *meüre*, *amor*, *mort*, *more* (pointe de l'épée). De plus le mur permet aux amants de se rejoindre, de s'embrasser. C'est pourquoi il apparaît dans le texte avec l'article de l'unicité (de la réunion) qui a servi plus haut à marquer la gemellité des héros: (*C'*)*une paroiz et uns murs seulz* (v. 315).

29 Voir W. W. Kibler, *art. cit.*, n. 30 p. 286. Notons que l'amandier, par sa floraison printanière précoce, est aussi le symbole de la renaissance: ainsi se trouve annoncé l'accomplissement amoureux final (dans la mort). De plus, le Christ étant associé à l'amande, (pensons à la mandorle ou amande mystique), l'amandier peut représenter la Vierge. On ne saurait s'étonner de rencontrer ici ce signe à la fois de l'enfantement et de la pureté. Enfin, faut-il rêver et entendre dans *alemandier* à la fois *amender* et le pardon final, ou bien encore *amant* ?

30 Voir M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, p. 20-22. Ces trois tons constituent les pôles d'une organisation ancienne et profondément enracinée du système symbolique des couleurs.

31 Elle est mentionnée au v. 684, au moment de la mort. Dans le texte antique, la clarté de la lune était évoquée plus haut, lorsque Thisbé voit la bête. Ce déplacement est significatif de l'intérêt marqué par l'auteur médiéval pour l'instant de la mort.

32 Voir pour le XVI^{ème} siècle, G. Amielle, *Les traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide*, Paris, J. Touzot, 1989, p. 331, 337; de l'Antiquité à la fin du XIX^{ème}, voir F. Schmitt-von Mühlentfels, *Pyramus und Thisbé. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg, 1972 (planches en fin de volume). On retiendra les chapiteaux de Bâle (fin XII^{ème} siècle) et la représentation dans le manuscrit du *Roman de la Poire* (B.N. 2186, f. 7) où l'on voit dans le premier médaillon les deux amants communiquer à travers le mur et dans le second s'étreindre dans la mort (avec en arrière-plan le lion qui a la *guimpe* à la gueule). Sur les miniatures et les gravures concernant Pyrame et Tisbé dans les manuscrits de la version en prose de l'*Ovide moralisé* (version omettant les moralités), voir W. G. Van Emden, "L'histoire de *Pyrame et Tisbé* dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé*: texte du manuscrit Paris, B.N. Fr. 137, avec variantes et commentaires", dans *Romania*, t. 94, p. 35-36. Une étude de l'illustration de Pirame et Tisbé serait intéressante à mener, elle devrait tenir compte de la fontaine,

tantôt source, tantôt monument somptueux. Dans le *Pyrame et Tisbé* de Ch. Coypel par exemple, la fontaine est exotique et a une forme pyramidale, suggérée par le nom du héros ou par l'exotisme babylonien.

³³ Relevons: l'*annominatio* (*sanc/ sanglant* v. 710, *sans / ensanglantee/ sanglente* v. 836-7, *morromes / mort* v. 872), l'anadiplose (v. 727-8, v. 754-5, v. 845-6, v. 860-1...), l'énumération (v. 715-6, v. 722), les échos sonores (*sole saole* v. 727-8 et v. 730, *morz demores* v. 753 et 755-6, *mort morier more amours* v. 772-3, 780, 786), les parallèles et les antithèses (v. 708, v. 732, *Quant ele est morte et ne sui morz* v. 737 et *Quant ele est morte et je sui vis* v. 741), des polyptotes (v. 750), des rimes intérieures (*chiere, pechierre, chiere* v. 764-6), des allitérations (en p v.764 et 841).

34 Art. cit. p. 460.

35 Le problème de l'identification du genre se pose de même pour le *Narcissus* (voir éd. M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, Paris, Belles Lettres, 1976, p. 70-ss). Poème contemporain de l'élaboration du roman et du lai, *Pyrame et Tisbé* témoigne bien du fait qu'un genre ne se forme que progressivement au fur et à mesure de la constitution d'une norme.

36 *La littérature française au Moyen Age (XIème-XIVème siècle)*, Paris, Hachette, 1888, p. 91.

37 "Remarques sur la structure du lai: essai de définition et de classement" dans *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression*, Colloque de Strasbourg, 1959, Paris, 1961, p. 26-33.

38 *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 316-ss.

39 Voir P. Demats, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz, 1973, p. 78.

40 Il a d'ailleurs peut-être existé un lai -chanté- de *Thisbé* : le *Tristan* de Gottfried en mentionne un (éd. R. Bechstein, Leipzig, 1869, v. 3612-31). On a déjà soutenu qu'il existait des lais antiques avant les lais bretons (voir R. Baum, *Recherches sur les oeuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg, 1968, p. 16-17).

41 Dans l'*ensenhamen* qu'il composa vers 1160-70 et qui est la seule oeuvre que l'on ait conservée de lui, Giraut de Cabreira reproche à son jongleur d'ignorer un certain nombre de récits concernant des héros des *Métamorphoses*, dont Piramus (voir E. Faral, *Recherches sur les sources latines de contes et romans courtois du Moyen Age*, éd. cit., p. 9-10 et F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIème et XIIIème siècles. Les "sirventes ensenhamens" de Guereau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelone, 1972). Dans *Flamenca* (2ème tiers du XIIIème siècle), le narrateur décrit les divertissements de la cour d'Archambault (v. 592-ss): il mentionne des musiciens qui récitent des *comtes* et donne à cette occasion un véritable programme littéraire où il est question de Piramus (v. 622) (dans *Les Troubadours*, R. Lavaud et R. Nelli, Desclée de Brouwer, 1960, trad. et éd. de *Flamenca*, p. 621-1063).

42 Pour M. Delbouille, ("A propos de la patrie et de la date de *Floire et Blancheflor*", *Mélanges M. Roques*, t. IV, Paris, 1952, p. 65-ss) *Piramus et Tisbé* serait antérieur à *Tristan*. L'histoire du mythe tristanien n'étant pas définitivement établie, nous ne retenons aucune conclusion quant à la chronologie de ces textes. Pour C. Segre (art. cit., n. 55), le lai de Marie est antérieur à *Piramus et Tisbé*, il est postérieur pour J. Wathelet-Wilhem ("Un lai de Marie de France: les deux amants", dans les *Mélanges R. Lejeune*, t. II, p. 1143-1157, Gembloux, 1969).

43 *Tristan et Iseut*, Paris, Lettres Gothiques, Livre de Poche, 1989, p. 482.

44 *Ibid*, p. 664. On trouve une version comparable chez Eilhart.

45 Voir E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan*, Paris, 1890, réimp. Slatkine Reprints, Genève, 1974, p. 392.

46 Les différentes versions sont résumées dans E. Löseth, *op. cit.*, § 546-ss. Sur le manuscrit B.N. fr. 103 qui présente une version de la mort des amants que l'on ne trouve pas ailleurs, voir E. Baumgartner, *Le "Tristan en prose". Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 77-ss.

47 E. Baumgartner, *op. cit.*, p. 83.

48 Voir J. Bédier, "la mort de Tristan et d'Iseut d'après le manuscrit fr. 103 de la Bibliothèque Nationale comparé au poème allemand d'Eilhart d'Oberg", *Romania*, t. XV, 1886, p. 481-510.

49 "Les arbres entrelacés dans les "romans" de Tristan et le mythe de l'arbre androgyne primordial", *Mélanges P. Le Gentil*, Paris, S.E.D.E.S., 1973, p. 295-7.

50 Voir Philémon et Baucis (*Métamorphoses*, livre VIII, v. 614-ss). Dans ce cas, les amants ne sont pas de tout jeunes enfants, mais au contraire des vieillards. Cependant, comme pour Pyrame et Tisbé, il s'agit d'un amour de longue date, mûri par l'habitude, opposé au coup de foudre.

51 *Art. cit.*, p. 298.

52 Ed. J. Lods, *Lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1959.

53 Le lai de *Laüstic* emprunte aussi des éléments à *Piramus et Tisbé* (les maisons voisines, l'interdit...). Voir C. Segre, "Piramo e Tisbé nei lai di Maria di Francia", dans *Studi in Onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venise, 1961, t. II, p. 845-853.

54 *Op. cit.*, p. 92-ss.

55 "The Influence of Ovid on Chrestien de Troyes", *The Romanic Review*, 12, 1921, p. 97-134 et 216-47. En ce qui concerne le suicide, l'influence peut être exercée par le texte latin, ou par la mise en roman.

56 Voir J. Dornbush, "Ovid's *Pyramus and Thisbé* et Chrétien's *Le Chevalier de la Charrete*", *Romance Philology*, XXXVI, 1982, p. 34-42.

57 *The Romance of Yder*, éd. et trad. en anglais A. Adams, D.S. Brewer, Cambridge, 1983, v. 2554-ss.

58 Voir H. Hauvette, *La morte vivante*, Paris, Boivin, 1933. Ce motif apparaît aussi dans *Cligès* mais il n'est pas mis alors en relation avec la tentation du suicide.

59 Ed. J. R. Reinhard, Paris, C.F.M.A., 1926.

60 *Précis de littérature française du Moyen Age*, (sous la direction de D. Poirion), Paris, P.U.F., 1983, p. 218.

61 *Le roman idyllique au Moyen Age*, Paris, Picard, 1913.

62 *La rose et le lys. Etude Littéraire du Conte de Floire et Blancheflor*, *Senefiance* 31, Aix-en -Provence, 1992, p.7.

63 *Op. cit.*, p. 21.

64 Il existe deux versions de *Floire et Blancheflor*. La plus ancienne, le conte, est qualifiée d' "aristocratique", la seconde est dite, sans que le terme soit vraiment justifié, populaire. Nous travaillerons sur le conte (éd. J.L. Leclanche, Paris, Champion, 1980): par la date de sa composition, controversée (les hypothèses vont de 1147 à 1186), il est plus proche de *Piramus et Tisbé* que l'autre version. Sur celle-ci, voir l'éd. de M. Pelan, *Floire et Blancheflor. Seconde version*, Paris, Ophrys, 1975.

65 Dans *Amadas et Ydoine*, dans la longue tirade où sont énumérés les amants fameux, Floire est le seul à être appelé *enfes* (éd. J. R. Reinhard, Paris, C.F.M.A., 1926, v. 5843).

66 *Op. cit.*, p. 68.

67 *Op. cit.*, p. 39. Voir aussi W. C. Calin, "Flower imagery in *Floire et Blancheflor*", dans *French Studies*, 18, 1964, p. 103-111.

68 Voir Curtius, *op. cit.*, t. I, p. 317-ss et "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *Romanische Forschungen*, t. 56, 1942, p. 219-56. Ce lieu présente un arbre, une prairie, une source ou une fontaine, voire des oiseaux et des fleurs. H. Legros, "Variations sur un même thème: "locus amoenus", "heroon" et jardin royal", *Mélanges J. C. Payen*, Caen, 1989, p. 231-8.

69 La source de cette scène serait le roman d'Apollonius de Tyr. Voir M. Delbouille, "Apollonius de Tyr et les débuts du roman français", *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, 1969, t. II, p. 1171-1204. Mais les deux fausses morts dans *Apollonius de Tyr* (celle de la mère et celle de la fille) ne sont suivies d'aucune déploration, d'aucune scène de désespoir amoureux, d'aucune tentative de suicide. Le motif des statues sur le monument funéraire se retrouvera dans le *Tristan en prose* (voir E. Löseth, *op. cit.*, §550): le roi Marc fait placer près du tombeau des deux amants deux statues, l'une représentant un chevalier, l'autre, une dame. Dans la *Tavola Ritonda*, la figure féminine tient une fleur à la main (Iseut fut la fleur du monde). Ces détails, absents dans les versions plus anciennes de la légende peuvent avoir été inspirés par un rapprochement avec *Floire et Blancheflor*.

70 Pour H. Legros, le conte date de 1183-1186 (*op. cit.*, p. 33-34), pour J. L. Leclanche, de 1147-50 ("La date du conte de Floire et Blancheflor", *Romania*, 92, 1971), pour M. Delbouille la version "aristocratique" date des années 1160 ("A propos de la patrie et de la date de *Floire et Blancheflor*", *art. cit.*, p. 65-ss sur les rapprochements entre *Piramus et Tisbé* et *Floire et Blancheflor*), pour R. Lejeune, de 1161 (*Cultura Neolatina*, 14, 1954, p. 41). Dans l'*ensehamen* de Guiraud de Cabrera (vers 1150), il est question d'un poème de Floris, mais il ne s'agit pas nécessairement de notre conte. Pour M. Delbouille, le conte est postérieur à *Piramus et Tisbé* (*art. cit.*, p. 17).

71 Voir H. Legros, *op. cit.*, p. 17-18 pour une interprétation historique de ces deux femmes.

72 Telle est la présentation qu'en donne J. Bédier dans la préface de la traduction de M. G. Michaut (Paris, 1905).

73 *Recherches, op. cit.*, p. 26-33.

74 Les références sont celles de l'édition M. Roques, Paris, C.F.M.A., 1936.

75 Aucassin (I, 10-s) a les *caviax blons et menus recercelés et les ex vairs et rians (...)* et *le nes haut et bien assis*. Les mêmes expressions sont reprises dans le même ordre au sujet de Nicolette (XII, 19-ss).

76 Voir O. Jodogne, "La parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette*", dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, t. 12, 1960, p. 53-65.

77 M. Wilmotte, *Un curieux cas de plagiat littéraire. Le poème de Galeran*, Paris, Champion, 1928. "En somme, ayant lu *Floire et Blancheflor* (il ne le cache point, voyez vers 516) et aussi *Piramus et Tisbé* qu'il a imité, l'auteur a trouvé expédient de greffer cette vieille anecdote orientale de deux enfants qui, élevés ensemble, s'aiment et sont séparés par la destinée, sur un thème un peu banal et rapidement épuisé" (p. 11).

78 Ed. H. Michelant et P. Meyer, Paris, S.A.T.F., 1894. On peut aussi consulter l'édition de F. Sweetser, Genève, 1974.

79 Rééd. A. Micha, Droz, Genève, 1990.

80 Ed. P. Barrette, Berkeley and Los Angeles, 1968.

81 C'est à la comédie latine de Guillaume de Blois, *Alda* (vers 1170) que l'auteur aurait emprunté ce motif: voir E. Faral, "Le fabliau latin au Moyen Age" dans *Romania*, t. 50, 1924, p. 323-385. Il n'empêche que d'autres motifs semblent inspirés par Piramus et Tisbé: l'auteur aurait combiné deux des métamorphoses *translatees* au XIIème siècle, *Narcisse* et l'histoire des jeunes babyloniens.

82 Voir R. J. Cormier, *One heart, one mind, the rebirth of Virgil's hero in medieval french romance*, University of Mississipi, 1973. Dans *Mensonge et Sortilège*, Elsa Morante peint l'amour de deux jeunes cousins, qui se ressemblent beaucoup, qui ont la même écriture: mais à travers Anna, ce n'est que lui-même qu'adore le bel Edoardo, et nous glissons de Pyrame et Thisbé à Narcisse.

83 Si Piramus et Tisbé sont souvent considérés au Moyen Age comme des amants parfaits, Narcisse est toujours condamné (voir M. N. Toury, "Narcisse et Tristan: subversion et usure des mythes aux XIIème et XIIIème siècles", VIème Congrès triennal de la Société Internationale Courtoise", Salerne, 24-29 juillet 1989).

84 Ed. P. M. O'Hara Tobin, *Les lais anonymes des XIIème et XIIIème siècles*, Genève, 1976. Traduction par D. Régnier-Bohler, p. 121-ss dans *Le coeur mangé. Récits érotiques et courtois*, Paris, 1979. Le fils naturel d'un roi et la fille issue d'un premier mariage de son épouse, élevés ensemble, tombent amoureux l'un de l'autre. Comme dans *Piramus et Tisbé*, ils sont jeunes (ils ont sept ans), ils sont socialement égaux, mais leurs parents sont hostiles à leur union, sans que l'on sache pourquoi. Le jeune homme, la nuit de la Saint Jean, tente l'épreuve du gué de l'Épine, combat des chevaliers de l'autre monde et épouse la demoiselle. Ce texte a bien la structure du lai (il présente une épreuve et il est bref), il insiste sur les enfances des héros, et rejette l'issue tragique.

85 Ed. J. Alton, Tübingen, 1884, réimp. 1966, v. 155-ss.

86 Notons cependant que dans *l'Erec en prose* (éd. à la suite de la version en vers par W. Foerster, dans *Erec et Enide von Christian von Troyes*, Halle, 1890, p. 284) Enide croit Erec mort et envisage de se laisser tomber sur son épée comme Tisbé. D'après G. D. West (*French Arthurian Prose Romances. In Index of Proper Names*, Toronto, 1978, p. 253) il n'existe pas d'autres allusions explicites à Piramus et Tisbé dans des romans en prose.

87 Jean Bodel, *Les Saisnes*, v. 9-10.

88 Voir K. Heinrichs, *The Myths of Love. Classical Lovers in Medieval Literature*, University Park and London, 1990, chap. 2 "Classical Lovers and Christian Morality", p. 53-ss. Sur le suicide et l'Église, voir M. N. Lefay, *op. cit.*, p. 2.

89 Jean Malkaraume a intégré dans sa Bible une traduction de la Métamorphose d'Ovide (éd. cit. supra, v. 7725-7941). Voir J.R.S. Smeets, "la Bible de Jehan et Ovide le Grant", dans *Neophilologus*, t. 58, 1974, p. 22-33. L'histoire de Piramus et Tisbé est introduite après celle de Suzanne, qui se situe elle aussi à Babylone. Jean condamne les vieillards concupiscent, comparés à des bûches qui s'enflamment. Le récit des amours de Piramus et Tisbé est introduit pour montrer qu'il n'est pas bon de mettre le bois sec près du feu (v. 7722-4). La conclusion insiste sur la folie des deux jeunes gens qui sont comparés aux prêtres qui sont plus occupés du *saumon* que du *sautier* (psautier) (v. 7942-ss). La traduction de Jean suit d'assez près Ovide, si ce n'est que l'opposition maternelle est

ajoutée, ainsi que le fait que les amants ont eu à agrandir la fente dans le mur. *Velamen* est traduit par *couvrechié* (v. 7816), *guimple* (v. 7864), *paletel* (v. 7833).

90 C'est certainement par l'intermédiaire de l'*Ovide moralisé* que Guillaume de Machaut fait référence à Piramus et Tisbé. Voir C. de Boer, "Guillaume de Machaut et l'*Ovide moralisé*", dans *Romania*, t. 43, 1914, p. 335-52.

91 Ed. Vladimir Chichmaref, *Guillaume de Machaut, poésies lyriques*, Paris, Champion, 1909, t. II, p. 638, v. 1-8. Cette ballade est constituée de trois huitains, tous terminés par: *pour ce n'ameray je plus*.

92 Ed. A. Fourrier, *Dits et Débats*, Genève, Droz, 1979, v. 242-ss.

93 Voir F. Guichard-Tesson, "Evrard de Conty, auteur de la glose des Echecs Amoureux" dans *Le Moyen Français*, t. 8-9 (1981), p. 111-148.

94 Voir K. Heinrichs, *op. cit.*, p. 86 et 202. L. Galpin, "Les Eschez Amoureux: a Complete Synopsis, with Unblished Extracts", *Romanic Review*, 11, 1920, p. 203-307.

95 Ed. A. Piaget et E. Picot, *Oeuvres Poétiques de Guillaume Alexis*, 3 vol. Paris, S.A.T.F., 1896, vol. 1, t. I, p. 213, v. 673-676: *Voyez la fable / Fort lamentable / De Pyramus*.

96 Voir Birch- Hirschfeld, *Über die den provenzialischen Troubadours bekannten epischen Stoffe*, A. Graf *Romanele memoria del medio evo*, t.II, p. 303-ss. Il en va ainsi d'Arnaut de Mareuil et de Rambaut de Vaqueiras (voir E. Faral, *Recherches...*, *op. cit.*, p. 11-12).

97 Ed. C. Marchello-Nizia, Paris, S.A.T.F., 1984. Malgré ce "titre" de roman, il s'agit d'une oeuvre lyrique, sur le modèle du salut d'amour. Voir S. Huot, "From Roman de la Rose to Roman de la Poire: The Ovidian Tradition and the Poetics of Courtly Literature", dans *Medievalia et Humanistica*, t. 13, 1985, p. 95-111.

Dans la première partie constituée par des monologues d'Amour, de Fortune et de grandes figures amoureuses, se trouve un discours de Piramus séparé de Tisbé. Le jeune homme résume leur histoire et dit avoir percé le mur de la tour avec un *cisel* et fait un petit trou au travers duquel ils ne peuvent passer qu'un tuyau d'avoine et échanger leurs haleines. Ainsi ils s'embrassent sans se toucher (v. 161-80). Plus loin, une deuxième référence est faite à Piramus et Tisbé (v. 683-740). L'histoire est brièvement rapportée. Des enfances n'est retenue que la localisation à Babylone (v. 718) et dès le vers 721, c'est de la mort des amants qu'il est question. Huit vers mentionnent les deux suicides, puis treize vers la métamorphose. Il est difficile de juger si le détail du tuyau est une innovation de Thibaut. Il pourrait s'agir d'une extrapolation à partir du texte d'Ovide (v. 72 *inde invices fuerat captatus anhelitus oris*). Dans la *Bible* de Jean Malkaraume, les deux amants élargissent aussi la fente (v. 7769-70) et utilisent pour communiquer un *duis* qui pourrait être une sorte de cornet acoustique comparable au "tuyau d'avoine" (éd. cit., v. 7793, voir J.R. Smeets, "Le *duis* de Piramus et Thisbé dans la Bible de Malkaraume", dans *Langue et littérature du Moyen Age*, éd. J.R. Stuij, Van Gorcum, Assen, 1978, p. 74-83). Il serait possible que Thibaut ait emprunté ces deux détails à Jean. Notons cependant que la rime *partuis* (fente dans le mur) / *duis* (cornet?) (v. 7792-3) est reprise à la fin du récit (v. 7878-9), pour traduire la comparaison ovidienne avec le tuyau percé: pourquoi *duis* dans la première occurrence n'aurait-il pas le sens de fente comme dans la seconde ?

98 Il a rencontré celle qu'il aime dans un verger: elle a mordu dans une poire et lui a tendu le fruit dans lequel il a mordu à son tour. Depuis Adam, il n'y eut jamais de si bon fruit (v. 398-481). C'est bien ici une allusion au *mors* de la pomme d'Adam et Eve. Dans l'*Escoufle*, un demi-siècle plus tôt, la naissance du sentiment amoureux était aussi lié

au fruit que l'on croque (dans la scène du verger, éd. cit., v. 2094-ss). La réflexion sur la douceur et l'amertume de la poire est sous-tendue par l'annominatio traditionnelle: *amer* (aimer) et *amer* (adjectif qualificatif).

99 Ed. C. De Boer, Amsterdam, 5 vol., 1915-38, l. 4. Voir P. Demats, *op. cit.* et R. Levine, *art. cit.*, p. 197-213.

100 Plusieurs ajouts de l'*Ovide moralisé* témoignent de ce goût pour le tragique: ainsi dans le livre IV l'histoire des amours d'Héro et Leandre (v. 3156-ss).

101 Dans le texte roman, la métamorphose est avant tout le signe de la souffrance (v. 792).

102 Dans *Amadas et Ydoine* (v. 2579-ss), Piramus et Tisbé, Héro et Leandre... se retrouveront après leur mort à la cour du Dieu Amour.

103 Il faut peut-être relativiser ces remarques par le fait que les commentaires de l'*Ovide moralisé* présentent bien des "étrangetés" (voir P. Demats, *op. cit.* p. 110-ss). Ainsi Myrrha l'incestueuse est assimilée à la Vierge, non que son crime soit valorisé, mais la comparaison repose sur des détails secondaires.

104 Au contraire, Héro et Léandre sont condamnés. Leur amour est peint comme une folie. L'auteur reprend le jeu de mots tristanien sur *l'amer* (aimer), *l'amer* (l'amertume) et *la mer* que traversent les amants pour se rejoindre. Pourquoi cette différence de traitement ? Pour varier ? A cause de la jeunesse et de la pureté de Piramus et Tisbé ? A cause du jardin, édenique, par opposition à la mer diabolique ? On peut aussi supposer que l'amour physique entre Héro et Léandre (explicitement mentionné dans le texte) participe à leur condamnation tandis que Piramus et Tisbé semblent rester purs (d'où la puissance de leurs noces mortelles). Dans l'*Ovide moralisé* en prose, le récit se termine par l'évocation de la virginité des deux jeunes Babyloniens: *Et en ce point finerent piteusement leurs jours et leurs amours ensemble sans en joïr* (éd. C. De Boer, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 1954, p. 137). Notons que lorsque la glose des *Eschez amoureux* condamne Piramus et Tisbé, elle les rapproche d'Héro et Léandre (comme Froissart dans le "Dit du bleu chevalier") et introduit le motif original de l'amertume de la mûre (contre toute logique d'ailleurs, puisque lorsque le fruit rougit, il devient plus sucré). Guillaume de Machaut dans le *Voir Dit* (v. 6045-6100), et l'auteur d'*Amadas et Ydoine* (v. 2576-ss) rapprochent aussi les deux couples tragiques. Une édition d'une version de l'*Ovide moralisé en prose* illustre la fuite de Piramus et Tisbé par une scène de naufrage (W. G. Emden, "L'histoire...", *art. cit.*, p. 36), détail peut-être suggéré par la parenté entre l'histoire de Piramus et Tisbé, et celle des deux amants qui se rejoignaient par la mer, Héro et Leandre.

105 Déjà la version romane, quoiqu'insistant sur la gémellité des héros, donnait un rôle particulièrement actif à la jeune fille.

106 Ed. E. Höppfner, Paris, Firmin-Didot, 1908, t. I, v. 380: *Certes, ce fu parfaite amours*.

107 L'association des deux figures peut être suggérée par Ovide.

108 *Ibid.*, t. I, p. 292, v. 292.

109 *Le livre du Voir-Dit*, éd. P. Paris, Paris, 1875.

110 Nous n'avons pu consulter: *L'epistre d'Othea*, éd. H. D. Loukopoulos, *Classical Mythology in the Works of Christine de Pisan, with an edition of l'Epistre Othea*, thèse Wayne State University, 1977. Voir P.G.C. Campbell, *L'Epître d'Othea. Etude sur les sources de Christine de Pisan*, Paris, Champion, 1924, p. 117-119 et 138.

111 Voir la trad. en français moderne de E. Hicks et T. Moreau, Paris, Stock Moyen Age, 1986, LVII. Quelques éléments indiquent que Christine suit la version du XII^{ème} siècle: mention explicite de Babylone, sans recours à la périphrase d'Ovide, naissance progressive de l'amour à la suite d'une longue fréquentation depuis l'enfance (avec les mêmes repères chronologiques), rôle de la mère de Tisbé (le serf dénonciateur disparaît, peut-être parce que Christine, plaidant la cause des femmes ne voulait pas montrer la mère s'avalissant à écouter un être si bas), découverte de la fente dans le mur par Tisbé, qui fait passer sa ceinture, intervention d'un lion (et non d'une lionne). C'est certainement dans l'*Ovide moralisé* que Christine a lu cette version: l'exemple qu'elle donne ensuite est celui d'Héro et Léandre. Cependant, notons que dans l'*Ovide moralisé*, Tisbé n'a pas besoin d'élargir la fente (voir W. G. Van Emden, "L'histoire de *Piramus et Tisbé...*", *art. cit.*, n. 2 p. 31). Dans le *Roman de la Poire* nous avons vu qu'elle creusait, mais avec un *cisel*. Autre différence: chez Christine, Tisbé se cache dans un buisson en voyant le lion, dans le texte en vers, c'est sous un amandier qu'elle cherche refuge. Dans l'*Epître d'Othea*, le récit est intégré à un cadre narratif: la narratrice, dans une vision, voit apparaître trois dames, qui lui demandent de bâtir la cité des dames et qui proposent de réfuter tout le mal dit traditionnellement des femmes en opposant de vertueux exemples. Trois parties organisent l'ensemble: dans la première, Raison prouve les aptitudes intellectuelles des femmes; dans la seconde, Droiture démontre leurs qualités morales; dans la troisième, Justice évoque les Saintes. Dans cette hiérarchie qui s'élève vers le ciel, Tisbé intervient à la fin de la deuxième partie, la plus noble place à laquelle puisse prétendre une païenne.

112 Pourquoi cette innovation ? Peut-être pour expliquer la haine entre les deux familles: c'est lors de banquets que sont lancées les pommes de Discorde.

113 *Les oeuvres de Guillaume Alexis*, *op. cit.*, t. I, p. 310.

114 Ed. E. Picot, "Moralité Nouvelle de Pyramus et Tisbé", *Bulletin du Bibliophile*, 1901, p. 1-35, v. 29-34, 37-41, 64-66, 81-83, 196-197, 202-203. Voir F. Schmitt-von Mühlensfels, *op. cit.*, p. 63.

115 Ce souci est inverse de l'*amplificatio* que l'on trouvait à la base de la mise en *roman*.

116 1) Ed. cit note 100. 2) Voir E. Langlois, "une rédaction en prose de l'*Ovide moralisé*", *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 62, 1901, p. 251-5.

117 Prologue, p. 43. Si souvent le texte suit de près la version en vers, on note que, comme chez Ovide c'est une lionne qui apparaît, et que, comme dans le texte en vers, c'est sous un amandier et non dans une grotte que Tisbé court se réfugier. L'auteur aurait-il eu à l'esprit à la fois le texte antique et l'*Ovide moralisé* en vers ?

118 Voir W. G. Van Emden, "l'histoire...", *art. cit.*, voir aussi du même auteur "La légende de Pyrame et Thisbé: textes français des XV^{ème}, XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles", *Mélanges F. Lecoy*, Paris, Champion, 1973, p. 569-83. Cette mise en prose a été écrite à une date indéterminée, mais avant 1480.

119 Voir W.G. Van Emden, "Sources de l'histoire de Pyrame et Thisbé chez Baïf et Théophile de Viau", *Mélanges Pierre Le Gentil*, Paris, 1972, p. 832-42.

120 Voir W. G. Van Emden, "L'histoire de Pyrame...", *art. cit.*, p. 30.

121 Ed. A. Fourier, Paris, Klincksieck, 1974.

122 A la fin du récit, le narrateur mentionne à nouveau Ovide (v. 1991) en expliquant son choix: il a trouvé l'histoire *de tres grant mystere (...), tres amoureuse (...)* (v. 1997-8: "c'est la plus nouvelle matere que j'aie trouvé entre les anciennes hystores"). Il s'est simplement chargé *de le dicitier et de le ordonner* (v. 2002).

123 Chez Ovide l'histoire de Pyramus et Thisbé est déjà distinguée pour son originalité. Prenant la parole, la fille de Minyas précise: *vulgaris fabula non est* (v. 53). Dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé*, de même, la narratrice annonce une "fable plus belle et plus nouvelle" (p. 134).

124 Tous ces personnages figurent dans les *Métamorphoses*, (l. X, l. I, v. 747-ss, l.II, v. 1-ss). De même qu'Ovide intègre à l'histoire d'Orphée les chants que celui-ci compose, parmi lesquels les aventures de Pygmalion, Froissart fait raconter à son héros Pynoteüs l'histoire de Phaeton. Lorsque dans sa prière à Apollon, Pynoteüs-Piramus rappelle les pouvoirs du dieu solaire, il mentionne la mort de Piramus à travers la métamorphose du mûrier. Cette construction est donc caractérisée par un emboîtement des références et par une circularité qui rappellent celle de *Floris et Lyriopé* (le héros, en partie créé sur le modèle de Pyrame, mentionne le jeune babylonien). La parenté entre Orphée et Pyrame a été sentie très tôt: tous deux ont perdu la femme aimée. Dans *Floire et Blancheflor*, (version 2) le jeune héros exerce sur les lions le même pouvoir qu'Orphée sur les animaux, et les lions le saluent.

125 Thisbé a perdu sa prédominance. Remarquons que dans *Floire et Blancheflor*, le héros était aussi un clerc fort savant.

126 Chez Gace Brulé, Piramus est l'une des rares références à l'Antiquité: dans une chanson où sont associés l'amour et la mort, Gace invoque Piramus, frère de souffrance et amant parfait: *Ha! fins Pyramus que feron ?* (v. 37). Double du poète, Piramus meurt de l'excellence de son amour: *fins* dans l'avant-dernier vers fait écho à *finer* (*Car en amant vueil bien finer* v. 14) et à *definer* (*Gasçoz define sa chançon* v. 36), reprise qui souligne l'équivalence entre aimer et créer (Ed. G. Huet, Paris, S.A.T.F., 1902). Cette chanson serait antérieure à 1201.

Dans la lecture narrative du mythe des deux amants de Babylone au XIIIème siècle, Piramus était associé à Narcisse; dans la lecture "lyrico-réflexive" du XIV et du XVème siècle, c'est de Pygmalion qu'il est rapproché. Dans la *Martyrologe des fausses langues*, les deux jeunes babyloniens sont enterrés dans une tombe de cristal faite par Pygmalion. Cette évolution confirme la remarque de J. Cerquiglini, dans le *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1983, "Le nouveau lyrisme (XIVème-XVème siècles)", p. 289: "Le lyrisme de la fin du Moyen Age a changé ses modèles. Son héros n'est plus Narcisse, figure de la parole intransitive, il n'est plus Orphée, incarnation du chant, mais il est celui qui crée de ses mains et qui crée l'autre, le "facteur": Pygmalion". L'histoire de Pynoteüs illustre singulièrement cette évolution: il est d'abord Piramus-Narcisse amoureux de son double, puis Orphée, et il s'accomplit en devenant Pygmalion.

127 Dans le *Marchand de Venise* (V, 1), dans le *Songe d'une nuit d'été*, voire dans "Les filles de Minée" de La Fontaine. La même tendance à la démythification se retrouve en Espagne chez Gongora. Sur les parodies de ce mythe, voir B. Murdoch, "Pyramus und Thisbé: Spätmittelalterliche Metamorphosen einer antiken Fabel", dans *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1983, p. 221-ss.

128 Voir Maupassant, *Une vie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 36. Piramus et Thisbé sont désormais des héros d'image d'Epinal (voir le *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992, p. 215).