HAL
open science

Le suicide des amants de l"'ensaignement" des lettres. "Piramus et Tisbé" ou les métamorphoses de l'amour

Christopher Lucken

To cite this version:

Christopher Lucken. Le suicide des amants de l"'ensaignement" des lettres. "Piramus et Tisbé" ou les métamorphoses de l'amour. Romania, 1999, 117, pp.363-395. hal-03302674

HAL Id: hal-03302674

https://hal.science/hal-03302674

Submitted on 16 Jun 2023

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Romania

Le suicide des amants et l'*ensaignement* des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour

Christopher Lucken

Citer ce document / Cite this document :

Lucken Christopher. Le suicide des amants et l'*ensaignement* des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour. In: Romania, tome 117 n°467-468, 1999. pp. 363-395;

doi : https://doi.org/10.3406/roma.1999.1505

https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1999_num_117_467_1505

Fichier pdf généré le 07/04/2018

LE SUICIDE DES AMANTS ET L'*ENSAIGNEMENT* DES LETTRES

PIRAMUS ET TISBÉ OU LES MÉTAMORPHOSES DE L'AMOUR [1]

Persée BY: creative commons

L'importance d'Ovide pour la littérature médiévale est bien connue. Son influence s'est imposée au cours de cet *aetas ovidiana* auquel le XIIe siècle a été identifié et dont les effets continueront à se faire sentir, pour ce qui concerne au moins les langues vernaculaires, jusqu'à la fin du Moyen Âge, sinon davantage. Malgré la diffusion relativement modeste des manuscrits comprenant ses œuvres, Ovide est une des composantes essentielles de l'héritage littéraire que l'Antiquité a transmis au clerc médiéval, un des fondements de cette *translatio studii* d'où il tire son savoir et dont se nourrit son écriture. Son apport concerne plus particulièrement l'émergence d'une écriture qui s'autorise d'Amour. *Ovidius amorigraphus*, comme le nomme Alain de Lille [2], apparaît comme le ferment et la figure emblématique de ce qu'on peut appeler, par opposi-

1. Une première version de cette étude fut, il y a près de quinze ans, un chapitre de mon mémoire de licence sur « La blessure d'Amour. Le sang de la littérature », dirigé à Genève par Roger Dragonetti. Elle fut reprise en 1996 à l'occasion d'une conférence donnée dans le cadre du séminaire de DEA dirigé à la Sorbonne nouvelle par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner.

2. Alain de Lille, *Ars praedicandi*, chap. XXXVI (cité d'après Salvatore Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, dans *Filologia romanza*, t. 6 (1959), p. 192).

tion à d'autres productions textuelles, la « littérature », qu'elle soit en langue latine ou en langue romane : soit cette *fabula* qui s'est affranchie des contraintes d'une tradition monastique, théologique et morale, fondée sur le Verbe divin et son principal représentant, la Bible, pour lui préférer les jeux de lettres d'une *Musa iocosa* portée par un désir « amoureux » qui ne trouve pas à se signifier dans le discours religieux [3].

Le remarquable succès tout au long du Moyen Âge — et jusqu'au XVIIIe siècle — du petit récit racontant les amours de Pyrame et Thisbé, tiré du livre IV des *Métamorphoses* [4], s'inscrit dans un tel contexte. Dans une étude fort intéressante, Robert Glendinning remarque notamment que cette histoire « occupa une place privilégiée dans le curriculum d'un certain nombre d'écoles importantes en France, en Allemagne et probablement en Angleterre, durant les décennies qui précèdèrent et suivirent l'an 1200 » [5]. Six adaptations latines en ont été conservées, composées durant cette période qui vit le développement des écoles cathédrales. D'autres durent certainement exister. Ces différents textes semblent être des essais de composition réalisés dans un cadre scolaire. L'un d'eux a été rédigé par Matthieu de Vendôme, l'auteur de l'*Ars versificatoria* ; un autre par Gervais de Melkley, à qui l'on doit également une *Ars poetica*. Ainsi, « tandis que d'autres couples d'amoureux étaient certainement bien connus et fréquemment traités dans la littérature médiévale », il n'existe apparemment, souligne Glendinning, « aucun autre thème qui soit aussi souvent attesté comme support d'un apprentissage de la grammaire et de la rhétorique » [6].

3. Dans cette perspective, cf. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, *op. cit.*, p. 185-224 ; voir également *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, éd. Michelangelo Picone et Bernhard Zimmermann, Stuttgart, 1994, notamment l'étude de Jean-Yves Tilliette, *Savants et poètes du moyen âge face à Ovide : les débuts de l'aetas Ovidiana (v. 1050-v. 1200)*, p. 63-104. Sur la présence d'Ovide dans les premières œuvres de la littérature française, on peut encore se reporter à Edmond Faral, *Ovide et quelques romans français du XIIe siècle*, dans *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge*, Paris, 1913, p. 1-157.

4. Ovide, *Les Métamorphoses*, IV, v. 55-166 ; éd. et trad. G. Lefaye, Paris, 1928.

5. Robert Glendinning, *Piramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, dans *Speculum*, t. 61/1 (1986), p. 51-78 (*cit.* p. 71).

6. *Ibid.* Edmond Faral avait déjà suggéré que ces compositions latines « fussent des essais d'écoliers. À supposer que cette hypothèse soit vraie, elle ne serait

On peut s'étonner cependant de voir l'histoire de Pyrame et Thisbé occuper une telle position dans les milieux scolaires, alors que saint Augustin, dans son *De Ordine*, s'empresse d'interrompre son interlocuteur qui voulait se mettre à chanter leurs amours, de peur que « la passion de la poésie » et le désir mortifère qu'elle provoque ne dressent un mur entre lui et la vérité plus monstrueux que celui qui sépare les amants, et l'éloignent ainsi de la philosophie [7]. Quant aux interprétations de l'*Ovide moralisé*, qui font de cette aventure une allégorie de la Passion du Christ, elles ne s'étaient pas encore imposées. S'agissait-il tout simplement de fournir un texte bref et agréable qui puisse faciliter le travail des élèves apprenant à écrire ? Ou y a-t-il un rapport plus profond entre un tel exercice et la fable qui lui sert de support ?

Comme le remarque Glendinning, « aussi étrange que cela puisse nous paraître aujourd'hui, la rhétorique et l'éros étaient à bien des égards une combinaison naturelle d'idées se renforçant mutuellement à une époque qui était le théâtre d'une nouvelle articulation de l'intérêt pour ces deux champs » (p. 54). Mais qu'en est-il, plus précisément, du lien entre l'enseignement des lettres et cette histoire d'amour, entre rhétorique et éros ? Tout en soulignant que « l'exposition de garçons dans leur première adolescence à ce thème moralement ambigu, en connexion précisément avec l'emploi de la rhétorique [...], est en soit un

---

pas pour diminuer, à nos yeux, le prix de leurs productions : nous verrions en celles-ci un exemple de ces exercices par lesquels on se formait le style et qui, tout modestes qu'ils sont, expliquent bien des choses, à cette époque surtout, dans les grandes œuvres de la littérature » (*Ovide et quelques romans français du XIIe siècle*, *op. cit.*, p. 40). Il ne s'agira pas ici d'expliquer l'influence exercée par ces compositions sur la littérature romane, mais d'en comprendre le choix.

7. Saint Augustin revient à plusieurs reprises dans le *De Ordine* sur Pyrame et Thisbé dont son interlocuteur voudrait chanter l'histoire. Celle-ci y apparaît comme le représentant exemplaire d'une poésie qui ne peut qu'entraîner celui qui s'y complaît vers un amour mortel. Voici ce que dit, par exemple, saint Augustin : « Arrache la malédiction de cette sensualité hideuse et de ces embrasements empoisonnés, d'où viennent ces circonstances pitoyables ; ensuite, élève-toi entièrement à la louange de l'amour pur et sincère, par lequel les âmes dotées de science et embellies par la vertu s'unissent à l'intellect par la philosophie et, non seulement évitent la mort, mais encore jouissent de la vie la plus heureuse » (cf. I, 8, 12, 21 et 24-25 ; trad. J. Doignon, Paris, 1997 [*Bibliothèque augustinienne*, 4/2]).

sujet d'intérêt considérable » (p. 71), Glendinning n'en poursuit pas l'investigation. C'est ce que je voudrais tenter ici.

*
* *

L'*invention* de la littérature au Moyen Âge s'appuie généralement sur une *matière* qui a déjà fait l'objet d'une mise en écrit et dont il s'agit de relancer certains effets de lecture en vue de lui donner une nouvelle *forme*. Si, pour Matthieu de Vendôme, il est nécessaire de suivre attentivement le sens contenu dans une matière donnée, cette pratique de l'*imitatio*, de la récriture, ne se limite pas à paraphraser mot pour mot les fables des poètes antérieurs comme s'il ne s'agissait que de proposer un commentaire littéral ou de se comporter en fidèle traducteur. En effet, souligne Matthieu de Vendôme, il faut suppléer à ce qui a été dit de manière insuffisante dans le texte source, changer en mieux ce qui sonne mal et abolir entièrement ce qui est superflu [8]. Ainsi, par les moyens de l'amplification, de la rectification ou de l'abréviation, la littérature s'engendre-t-elle elle-même. En variant l'*elocutio* du texte utilisé, son « style », en rendant plus convenables, plus expressives ou plus explicites certaines de ses figures, on aura pu en modifier le sens ou, en remaniant la place accordée à ses différentes parties, en déplacer les lignes de force. Surtout, on aura pu ouvrir un texte ancien aux potentialités qui sont les siennes afin d'en faire surgir les ressources cachées, une part de cette obscurité que recèle toute parole, du simple fait qu'elle tombe dans une oreille dont l'attente est toujours décalée par rapport aux mots qui donnent forme à l'entente dont elle a le désir. Tel est le ressort profond de l'amplification rhétorique qui caractérise les exercices de rédaction sur lesquels repose l'enseignement des lettres et qui est le propre d'un auteur, si l'on en croit l'étymologie donnée au Moyen Âge à ce terme [9]. Écrire consiste à mettre au monde l'œuvre encore inconnue dont tout texte porte en quelque sorte, à son insu même, la

8. Cf. Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, IV, 1 et 2 ; éd. E. Faral dans *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1924, p. 180.

9. Cf. M.-D. Chenu, *Auctor, actor, autor*, dans *Bulletin du Cange. Archivum Latinitatis Medii Aevi*, III, 1927, p. 81-86. Quintilien affirme notamment que « tout le pouvoir d'un orateur réside dans l'amplification — *in augendo* — et l'atténuation » (*Institution oratoire*, VIII, 3, 89 ; trad. J. Cousin, Paris, 1978).

promesse et la semence. L'art extrêmement dense et imagé d'Ovide offre à cet égard un terrain des plus propices.

À quelle force de suggestion soufflée par la lettre du poème ovidien répondent les nombreuses récritures de *Pyrame et Thisbé*, stimulées qu'elles sont également par les gloses qui accompagnent cette histoire dans les manuscrits des *Métamorphoses* ou d'autres passages de cette œuvre dont l'écho a pu être suggéré par elle ? Qu'éveille-t-elle de particulier auprès des élèves, ou de leurs maîtres, pour occuper la position privilégiée qui semble être la sienne dans les écoles médiévales ?

Les adaptations latines qui nous sont parvenues paraissent avoir été composées alors que leurs auteurs n'étaient encore que de jeunes écoliers. L'un des auteurs anonymes affirme être un « puer ». Celui qui répond au nom de Dietrich se dit « puer indoctus et adhuc inplumis » (v. 3), un enfant ignorant et encore dépourvu de plume, incapable par conséquent de s'envoler, à la fois imberbe, ou immature, et ne sachant pas bien utiliser sa plume pour écrire. Doublement impubère. Toutefois, devant l'ampleur du travail que représentent certains de ces textes, la connaissance des *auctores* qu'ils supposent et une maîtrise certaine des effets rhétoriques qui s'y manifestent, Glendinning estime qu'ils auraient été écrits un peu plus tard, vers l'adolescence, et qu'ils serviraient à « marquer le progrès formel d'un élève d'un niveau d'études à un autre, soit des *puerilia* aux *subtilia* » [10]. Ils joueraient en quelque sorte le rôle d'examen de « maturité », permettant aux écoliers achevant le premier cycle de leur formation de manifester les compétences acquises dans la pratique de la composition littéraire.

Il faut cependant faire la part du caractère rhétorique d'une telle affirmation — selon laquelle les auteurs de ces textes seraient encore des enfants —, affirmation qui s'apparente aux clauses d'humilité auxquelles s'adonne volontiers la littérature médiévale. Ce qui n'enlève aucune pertinence au motif de l'écrivain *puer*. Au contraire. Mais il faut le considérer sur un plan symbolique.

Si le fait d'écrire l'histoire de Pyrame et Thisbé apparaît principalement comme une activité *puérile*, ce n'est pas, à mon sens, que son auteur se sente obligé de se couvrir derrière la *persona* d'un *puer* pour

10. R. Glendinning, *Piramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, *op. cit.*, p. 66 (les citations de l'adaptation anonyme et de Dietrich sont tirées de la p. 65).

justifier un style encore imparfait ou, même, une histoire indigne d'un adulte, mais parce qu'elle noue à la naissance de la pratique des lettres la *puerilitas* d'une *enfance* qui entre dans l'âge de la puberté. Apprendre à écrire n'est pas étranger au processus de maturation que vit l'enfant au moment où il doit s'inscrire dans l'ordre symbolique auquel l'identification sexuelle soumet son désir. C'est ce que suggère notre texte.

Si l'on croit ce qu'affirment les adaptations latines, celles-ci auraient été composées au même âge que celui qu'avaient Pyrame et Thisbé lors de cette histoire. Ovide ne donne aucune précision sur ce dernier point. Mais selon Matthieu de Vendôme, ce sont des « iuvenes » dont la « puericia », trop versée du côté de Vénus, serait menacée par les ans [11]. Dietrich dit qu'ils ont traversé les années « pueriles » [12]. D'après Gervais de Melkley, ce sont des enfants (« puer ») qui s'approchent de la « pubertas » [13]. Dans la version en ancien français, ils n'ont pas sept ans quand ils tombent amoureux, plus de dix ans quand ils sont séparés et quinze ans passés quand l'intensité de leur désir les poussent à se rejoindre : les « enfant » sont désormais entrés « en jouvent » [14]. Ainsi, l'écrivain et ses personnages sont tous de jeunes enfants au seuil de la puberté. Il y a là davantage qu'une question de *convenance* rhétorique. Le récit de Pyrame et Thisbé fonctionne en effet comme un double rite de passage, sur le plan scolaire et sur le plan sentimental ou sexuel, étroitement imbriqués l'un à l'autre : comme si l'origine de l'écriture impliquait fondamentalement le destin tragique du désir amoureux qui s'est éveillé chez l'enfant. Aussi ne peut-on se limiter à considérer du seul point de vue chronologique — celui que suggèrent les remarques à caractère biographique — les imitations, d'une part, du texte ovidien de Pyrame et Thisbé par Matthieu de Vendôme et Gervais de Melkley, qui leur auraient permis d'apprendre l'art d'écrire, et leurs traités rhétoriques, d'autre part, qui servent à l'enseigner (tout en puisant d'ailleurs

11. Cf. Matthieu de Vendôme, *Piramus et Tisbe*, v. 25-30 ; *Opera*, éd. F. Munari, Roma, 1982, vol. II, p. 46-47.

12. Dietrich, *Piramus et Tisbe*, v. 54 ; éd. Paul Lehmann, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, Darmstadt, 1964, p. 37.

13. Gervais de Melkley, *Pirame et Thisbé*, v. 81 ; éd. E. Faral dans *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 333.

14. *Piramus et Tisbé. Poème du XIIe siècle*, éd. C. De Boer, Paris, 1921, v. 13, 73 et 122-23.

dans leurs anciennes rédactions afin d'en tirer des exemples) [15]. Car, bien que de manière différente, ils mettent en jeu deux versants de la même question : celle de la littérature. On est d'ailleurs invité à les lire en parallèle du simple fait des nombreuses citations qu'effectuent ces deux arts poétiques de chacune des adaptations composées par leurs auteurs, notamment Gervais de Melkley qui, comme le remarquait Edmond Faral, « cite avec prédilection », tout au long de son traité, le poème de *Pyrame et Thisbé* qui lui est attribué [16] : manière d'inscrire, à l'intérieur d'un ouvrage consacré à l'écriture, un récit qui, non seulement sert de support à son apprentissage, mais permet également de réfléchir les enjeux qui s'y attachent.

Il existe un roman, en tout cas, qui met en scène la lecture de notre texte et ses effets. C'est *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois, écrit vers le milieu du XIIIe siècle. La lecture du « romant » de Pyrame et Thisbé y favorise les stratagèmes entrepris par Floris pour séduire Lyriopé, grâce à la fascination qu'exerce l'amour qui s'y représente [17]. Il joue ainsi le même rôle que ces « livres [...] d'amors » qu'apprennent à lire en compagnie l'un de l'autre les héros de *Floire et Blancheflor* [18] ou, surtout, le roman de *Lancelot* dans l'histoire célèbre de Paolo et Francesca que Dante rencontre, pour les y avoir mis, en Enfer [19]. Il occupe en outre une fonction identique à celle de la fontaine dans

15. Comme le fait Glendinning : « All in all there is considerable evidence that Matthew's and Gervase's Pyramus and Thisbe poems were produced under very similar circumstances. In summary : both men wrote a rhetorical manual ; both, as pupils, produced a Pyramus and Thisbe poem ; both quoted their respective poems in their rhetorical manuals ; and both included snatches of other pupil's Pyramus and Thisbe poems which have not been preserved » (*Piramus and Thisbe in the Medieval Classroom*, *op. cit.*, p. 62).

16. Cf. E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 330. L'attribution de ce poème à Gervais de Melkley est postérieure à l'étude de Faral et pourrait être remise en question. Mais cela ne changerait rien à l'importance qu'il occupe dans l'art poétique de Gervais.

17. Cf. Robert de Blois, *Floris et Lyriopé*, v. 978-97 ; éd. Paul Barette, Berkeley and Los Angeles, 1968.

18. *Le Conte de Floire et Blancheflor*, v. 231-32, éd. J.-L. Leclanche, Paris, 1983.

19. Sur le sens de cette histoire, cf. Roger Dragonetti, *L'épisode de Francesca dans le cadre de la convention courtoise* (Dante, *Inf.*, V), dans *Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*, *Romanica Gandensia*, t. 9, 1961, p. 93-116.

l'histoire de Narcisse. Lyriopé est en effet une dame orgueilleuse qui s'est toujours refusée à l'amour jusqu'à ce qu'elle finisse par se trouver prise au piège de ce miroir d'encre. La lecture du roman de *Pyrame et Thisbé* provoque le même effet que la vision de l'image dans l'eau de la source et s'apparente par conséquent à la relation spéculaire de Narcisse pour son reflet. D'ailleurs, d'après *Floris et Lyriopé*, c'est Narcisse lui-même qui va naître de l'union qui s'est nouée au dessus de ce récit et son histoire servira de conclusion aux aventures de ses parents. *Piramus et Tisbé* donne en quelque sorte naissance, non seulement à *Floris et Lyriopé*, mais également à la fable de *Narcisse*.

Serait-ce la même puissance de séduction qui expliquerait les différentes adaptations dont l'histoire de Pyrame et Thisbé a été l'objet ? et qui aurait entraîné leurs auteurs à déplacer dans l'écriture l'effet que sa lecture avait provoqué sur Floris et Lyriopé ? Le rapport d'identification né du désir amoureux qui s'est emparé de ces derniers se verrait ainsi relayé par une composition littéraire fondée sur l'*imitatio*. Celle-ci permet en effet aux écoliers fascinés par le mirage suscité par la lecture de *Pyrame et Thisbé* d'en poursuivre les reflets dans leurs propres mots afin de faire l'épreuve de la mort à laquelle est voué ici l'amour — une épreuve de la mort qui va mettre en jeu l'enseignement des lettres auquel cette histoire est destinée, soit l'acte même d'écrire. C'est ce que j'essayerai de démontrer à partir de la traduction française anonyme de *Piramus et Tisbé*, qui met en œuvre les mêmes techniques rhétoriques que celles apprises dans le cadre des écoles latines [20].

Ce texte, qui forme, avec le lai de *Narcisse*, *Philomena* de Chrétien de Troyes et l'histoire d'Orphée (*Sir Orfeo*), un ensemble d'œuvres qui ont été tirées des *Métamorphoses* pour leur valeur emblématique, est le premier à avoir été traduit et, avec *Narcisse*, celui qui a eu le plus grand retentissement. Écrit vraisemblablement entre 1150 et 1160, avant les adaptations en langue latine que l'on a conservées, il est parmi les tout premiers textes en langue romane issus de la matière antique : c'est, par conséquent, un des premiers écrits de la littérature française qui ne soit

20. Voir à ce sujet l'importante étude de F. Branciforti en introduction à son édition de *Piramus et Tisbé. Introduzione. Testo critico. Traduzione e note*, Firenze, 1959, p. 13-44 pour l'application des techniques rhétoriques et p. 45-65 pour l'utilisation des gloses comme matière d'amplification. Voir également William W. Kibler, *Piramus et Tisbé : A medieval adapter at work*, dans *ZrPh*, t. 91 (1975), p. 273-91.

pas une vie de saint ou une chanson de geste [21]. Il est non seulement une des toutes premières histoires d'amour rédigées en français, mais surtout la première qui s'achève sur l'union des amants dans la mort. Il se trouve donc au début d'une impressionnante série de textes qui, passant par l'histoire de Tristan, aboutira à *Roméo et Juliette* de Shakespeare (pour citer ici l'œuvre qui prendra le relais, dans l'imaginaire littéraire occidental — et le cinéma en assure encore le succès auprès des adolescents —, du rôle qu'y jouait précédemment *Pyrame et Thisbé*). Il n'est dès lors guère étonnant de voir Gottfried von Strasbourg décrire Tristan, avant même que celui-ci ne connaisse Yseut, chantant « le lai *De la courtoise Thisbe* » : son histoire semble annoncer la sienne ou lui servir de modèle [22]. Le texte de *Piramus et Tisbé* apparaît donc particulièrement bien placé pour réfléchir, à travers sa fiction, l'enfance de l'écriture, soit l'origine même de la littérature.

La métaphore de l'amour

Le récit de *Piramus et Tisbé* s'ouvre sur le portrait de ses deux protagonistes : enfants dont l'exceptionnelle beauté surmonte celle de tous les autres habitants de Babylone (v. 65). C'est là l'œuvre merveilleuse de Nature (v. 68). Leur ressemblance est telle qu'ils apparais-

21. Sur la place de ce texte dans l'histoire de la littérature médiévale française, cf. Madeleine Tyssens, *Les sources du Piramus*, dans *« Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble ». Hommage à Jean Dufournet*, Paris, 1993, t. III, p. 1411-19. Comme celle-ci le remarque, Faral avait émis l'hypothèse, qu'elle reprend à son compte de manière encore plus appuyée, que *Piramus et Thisbé* est antérieur au *Roman de Thèbes* (cf. *Ovide et quelques romans français du XIIe siècle*, *op. cit.*, p. 14-16, et *Les commencements du roman courtois*, dans *Recherches sur les sources latines*, *op. cit.*, p. 409). Sur l'importance de ce texte pour la littérature immédiatement postérieure, voir la partie de la première étude citée ici sur *Le poème de Piramus et Tisbé et quelques romans français du XIIe siècle*, p. 5-33, et la seconde étude, p. 409-10.

22. Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, in *Tristan et Yseut*, sous la direction de C. Marchello-Nizia, Paris, 1995, p. 436. Thomas, sur lequel s'appuie Gottfried von Strasbourg, ne mentionne pas ce lai à l'occasion de la scène correspondante, quoiqu'on l'ait parfois supposé (cf. E. Faral, *Ovide et quelques romans français du XIIe siècle*, *op. cit.*, p. 13). Cependant, il connaissait parfaitement le texte de *Piramus et Tisbé*, dont on a pu montrer qu'il lui a emprunté certains passages (cf. Madeleine Tyssens, *Les sources du Piramus*, *op. cit.*, p. 1416-19).

sent parfaitement égaux : origine identique (v. 1-5), « pers aez » (v. 17), « d'unes biautez et d'uns samblans » (v. 6). Si « l'uns fu vallés, l'autre meschine » (v. 7), « il sont andui d'une mesure » (v. 69). La dualité se ramène à l'unité, la différence à l'identité : structure spéculaire que souligne le rythme binaire de la description, qui procède par paires comme pour mieux souligner l'équivalence des éléments mis en évidence. Presque jumeaux, comme frère et sœur, Pyrame et Thisbé forment une véritable figure androgyne : à l'instar de cet être auquel fait référence Aristophane au cours du *Banquet* de Platon, dont la forme circulaire, une fois coupée, donnera naissance à Eros (189e-193a).

Ce couple idéal va lui aussi être victime d'une effraction. Avec le temps, l'amour a fini par se manifester : « Tempore crevit amor », dit Ovide (v. 60). Le texte français le fait survenir avant l'âge de sept ans (v. 13), soit juste avant l'âge de raison où l'*infans* accède à la parole. Ce qui s'avère beaucoup trop tôt : le dieu Amour « toucha [...] les deus enfans / Et navra plus a cel endroit / Que lor aez ne requeroit » (v. 14-16). L'amour a surgi avant que leurs parents ne soient capables de s'en rendre compte pour donner leur accord ou y mettre un terme, avant de pouvoir être légitimé par le mariage : au mépris de toute convenance sociale ou temporelle. Pourtant, l'amour apparaît comme une conséquence normale de la ressemblance qui caractérise les deux enfants, favorisé en outre par leurs occupations communes (v. 17-22). Son rôle n'est-il pas de réunir toujours plus étroitement ceux dont il s'empare ? Une telle promesse cache cependant les moyens nécessaires pour parvenir à un tel accomplissement.

Non seulement l'amour va surgir en laissant les parents dans l'ignorance, il va également dissimuler son existence aux yeux mêmes des enfants, leur masquant ainsi les conséquences de sa présence. Cet aveuglement est redoublé, sur le plan de l'écriture, par l'emploi d'une métaphore. Afin de décrire la naissance de l'amour, l'auteur de *Piramus et Tisbé* introduit en effet l'image de la blessure qu'il provoque. Celle-ci est absente du texte d'Ovide, qui se contentait de dire que le fait d'être voisins amena les deux enfants à se connaître et les engagea sur les premiers degrés de leur relation (v. 59). Une glose latine associe ce début aux cinq degrés de l'amour, dont le premier est la vue [23]. La blessure provoquée par la flèche du dieu Amour, qui perce les yeux de l'amant pour aller se planter dans son cœur, permet de souligner ce

23. Cf. F. Branciforti, Introduction à *Piramus et Tisbé*, *op. cit.*, p. 57.

moment inaugural de la poésie amoureuse. C'est la première occurrence de cette métaphore dans la littérature médiévale de langue française [24]. Elle est occasionnée par l'amplification rhétorique dont se nourrit la composition de ce texte. Tout en permettant d'illustrer davantage le commencement du processus amoureux, un tel développement amène cependant avec lui un élément qui n'est pas sans refléter, au seuil même du récit, le destin qui attend les amants. Car cette blessure est causée par une flèche dont la pointe est constituée d'un « fers » (v. 35 et 39) qui semble bien provenir de celui qu'utiliseront, selon Ovide, Pyrame et Thisbé pour se tuer (« ferrum » : v. 119 et 163 des *Métamorphoses*). L'écriture porte avec elle la mort vers laquelle tend l'amour. Loin de n'être qu'une pure décoration, un simple ajout dû à l'amplification rhétorique, cette image contient en germe l'avenir du désir qui naît au cœur des enfants et va servir à structurer leur histoire, prise désormais entre deux blessures.

Mais, pour l'heure, il n'y a encore là qu'une métaphore. Car en traversant les yeux, le « dart » (v. 27) d'Amour

> [...] fait plaie sanz pertus
> Vers qui ne puet herbe ne jus ;
> Sans dolour fait traire souspir,
> Sans sanc espandre fait palir.
>
> (v. 31-34)

La blessure est *sans*, privée de ce qui la caractérise habituellement : un trou, la douleur, le sang ; privée, également, des remèdes qui permettraient de la soigner. Le sens littéral convoqué par le terme employé pour décrire l'effet de l'amour se voit aussitôt effacé. Si, selon la définition d'Aristote, la métaphore est « le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre » [25], les éléments indésirables associés à ce nom sont ici rejetés une fois le transfert de sens effectué. Ce qui correspond à cet usage de la métaphore que mentionne Aristote quand, « après avoir désigné une chose par un nom qui appartient à un autre, on nie une des qualités propres à celle-ci ; par exemple au lieu d'appeler le bouclier *coupe d'Arès*, on l'appellera *coupe sans vin* » (*ibid.*). La

24. Sur cette métaphore et ses prolongements, je me permets de renvoyer à mon article, *L'imagination de la dame. Fantasmes amoureux et poésie courtoise*, dans *Micrologus*, VI, *La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, 1998, p. 201-23.

25. Aristote, *La Poétique*, 21, 1457b ; trad. J. Hardy, Paris, 1932, p. 61.

blessure serait ici sans conséquence. Ce ne serait qu'une figure du discours dépourvue de tout référent réel. Une pure fiction. Du coup, l'amour serait parfaitement innocent : étranger à la violence qu'un usage « impropre » de la langue lui a momentanément attachée. Il n'aurait aucun rapport avec le sang qui pourrait en découler, pas plus d'ailleurs qu'avec la mort dont son nom porte pourtant la menace. L'amour répondrait ainsi à l'interprétation proposée à la fin du XIIIe siècle par Jacques de Baisieux lorsqu'il affirme que « *A* senefie [...] *Sans*, et *mor* senefie *mort* » : aussi, selon lui, Amour veut dire « *sans mort* » [26]. Mais si l'amour chrétien se veut plus fort que la mort, celui que célèbre la littérature est à entendre à la lettre.

L'amour n'aura donc été une blessure que le temps où, à travers l'ouverture qu'elle inscrit au cœur des enfants, passe l'« espirement » (v. 22) qui s'en saisit. Réduite à un simple souffle amoureux, la flèche, avant même de s'envoler, s'était faite « feu » (celui du regard), pour ensuite se transformer en « souspir » (pour qu'il s'empare de la pensée), en « engiens et priere » (afin que puissent se réaliser les « apareulz », les préparatifs destinés à apparier les deux enfants), puis, en « douce amors » (qui « ajoste les conseulz ») (v. 35-42) : telle une plume retranscrivant, sur le mode rhétorique et ludique de l'allégorie, un processus psychique finalement exempt de toute véritable implication.

Une telle dénégation attachée à la métaphore apparaît parfaitement emblématique de l'amour qui unit Pyrame et Thisbé au commencement de leur histoire. Elle l'est d'ailleurs également du discours de l'amour courtois dans son ensemble. Alors que les deux enfants ont été mis « en grant freour », « encor ne sevent riens d'amour » (v. 47-48) [27]. Leur sentiment est fondé sur l'ignorance : ignorance de l'autorité parentale, de leurs éventuelles différences, de la nature de l'amour et de ses répercussions, comme de tout ce qui les attend, tapis derrière les lieux communs d'une rhétorique qui recouvre leur passion de ses ornements séducteurs. Tout leur temps est occupé à penser l'un à l'autre (v. 50), « le jour » à « jouer ensemble »

26. Jacques de Baisieux, « C'est des Fiez d'Amours », v. 110-113, dans *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, éd. P. A. Thomas, La Haye-Paris, 1973.

27. Il faudrait peut-être mettre une majuscule à « amour ». Ici comme ailleurs, il n'est pas vraiment possible de distinguer, comme tentent de le faire les éditeurs en introduisant une majuscule là où ils pensent qu'elle se justifie, le sentiment de la personnification.

Deduisant soi o les enfans
De lor aez et de lor grans.
Le jour passent d'eulx esgarder,
Qu'il ne s'en pueent saoler.

(v. 55-58)

À travers cette description de la journée type vécue par Pyrame et Thisbé, passée tout entière les yeux dans les yeux, on imagine l'*idylle* d'un bonheur qui, comme le dit Charles Méla, « remonte à l'enfance comme au temps d'avant la parole où l'image prévaut » [28]. *Tableau* d'un amour idéal figé sur la réciprocité d'un regard que rien ne sépare — sinon, déjà, la nuit, mais le jour ne manque jamais de revenir : de sorte que ce qui vaut pour un jour vaut pour toujours. Pyrame et Thisbé vivent dans le rêve d'une enfance asexuée, comme les joyaux d'une œuvre d'art créée par une Nature exempte de tout défaut pour ne pas être encore soumise aux injonctions serpentines de l'Amour :

Tant con lor aez fu contraire
A ce qu'Amours requiert a faire
Et il furent dedens dis ans,
Fu assez lor licence grans
D'aler ensamble et de parler,
D'esbanoier et de joer.

(v. 71-76)

Parler rime avec *joer*. Rien de ce que se disent Pyrame et Thisbé n'est par conséquent rapporté. Comme s'ils ne s'étaient rien dit, sinon des mots d'enfants, de petits riens qui ne veulent rien dire et qui ne comptent pour ainsi dire pas. Parler n'est encore qu'un jeu. Un simple gazouillis. Pur présent d'un langage réduit à sa fonction phatique. Il n'y a pas à en faire mémoire.

Si l'on s'en était tenu à ce tableau, rien n'aurait eu lieu. La description achevée, il n'y aurait plus rien à ajouter. Il faudra donc qu'une rupture intervienne pour que prenne naissance l'*histoire* de Pyrame et Thisbé. Et qu'ils sachent enfin ce qu'est l'amour.

28. Charles Méla, *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Étude comparée de littérature médiévale*, Paris, 1979, p. 47. Sur la structure de l'idylle, établie à partir notamment de *Piramus et Tisbé* et *Floire et Blancheflor*, voir les p. 47-58.

Cette fracture, qui nous permet de passer de la description à la narration, trouvera, logiquement, son principe dans l'avènement d'une nouvelle étape. Le temps s'avère désormais « non convenable » (v. 78). À plusieurs reprises déjà, la menace impliquée par l'existence d'un processus temporel avait été suggérée dans le cours du récit : à propos notamment de la blessure qui avait touché les enfants avant l'âge requis, puis lorsque le narrateur avait à nouveau remarqué qu'ils « jeünent plus qu'a lor droit / Et que lor aez ne queroit » (v. 51-52). Cette précocité anormale avait permis d'oblitérer la part sexuelle de l'amour et ses conséquences pour les parents des enfants et leurs lignées respectives. Elle ne pouvait manquer de se manifester avec le retour du temps.

Désormais, plus rien n'est *sans* : « nulz biens n'est sans envie / E nes uns sers sans felonnie » (v. 79-80). La rupture de l'idylle provoquée par l'éveil de la puberté va être d'abord prise en charge par le regard envieux de ce serf félon, sorte de *lauzengier*, qui perçoit la menace d'une union — sexuelle — que l'on ne pourrait plus défaire (v. 83-90) ; puis, par la mère de Thisbé, qui n'a que mépris pour leur « druerie » (v. 95), qu'elle qualifie de « folie » commise « par tens » (v. 96), c'est-à-dire avant l'heure ; enfin, par les pères des deux enfants, entre lesquels s'élévera « une tençon et une envie / Qui puis dura toute leur vie » (v. 103-04). Thisbé sera enfermée et gardée par une « chamberiere » (v. 97). Les deux amants ne peuvent plus s'approcher l'un de l'autre, ni être réunis par le lien du mariage (v. 105-108). « Li uns n'ot l'autre ne ne voit » (v. 110). Entre eux se tient dorénavant, placée par leurs parents, une « devise » (v. 111).

À l'idylle va succéder la tragédie. Le jour cède à la nuit. Et la blessure métaphorique qui avait dit la naissance merveilleuse de l'amour retrouvera le sens littéral qui avait été refoulé : le *pertus*, la *dolour*, le *sanc* feront retour pour se déployer sur le plan syntagmatique, c'est-à-dire dans la temporalité propre au récit, comme les symptômes « hystériques » de l'amour qui s'est emparé des enfants (si l'on peut définir le symptôme comme « la mise en acte du sens littéral d'une expression figurée » [29]). La

29. John Forrester, *Le langage aux origines de la psychanalyse* [1980], trad. M. Tran Van Khai, Paris, 1984, p. 127. Ce dernier s'appuie sur les mécanismes de la symbolisation étudiés par Freud chez les hystériques : « Lorsqu'une hystérique crée une expression somatique pour une idée à coloration affective par le biais de la symbolisation, cette attitude dépend moins qu'on ne pourrait le penser de facteurs personnels ou volontaires. En prenant au pied de la lettre une

métaphore paradigmatique de l'amour s'est transformée en instrument de mort.

Cette métamorphose sur laquelle va s'achever la relation des deux enfants, le texte l'avait annoncée d'entrée de jeu :

> De tel sajete et de tel lance
> Navra Amours en leur enfance
> Le jovenciel et la meschine
> Tresque la mort lor fu voisine.
>
> (v. 43-46)

Si « la mort » est l'aune à laquelle se mesure la force d'un amour que rien ne peut contrecarrer, celui-ci s'avère porteur (en son nom même) d'une promesse de mort, comme s'il n'y avait là, non seulement pas d'autre moyen de rendre Pyrame et Thisbé à leur proximité perdue, mais pas d'autre union amoureuse possible que celle qu'elle leur offre. Désormais, comme le souligne Marie-Noëlle Lefay-Toury, « tous les éléments narratifs du poème tendent [...] vers la mort, et une mort suicidaire, qui justifie l'écriture même du texte, qui constitue la clef de voûte de l'édifice. Sans cette fin, rien n'a de sens ; à la limite, il n'y a plus de récit possible » [30]. La mort est le moteur secret de l'amour qui lie Pyrame et Thisbé comme celui du texte qui en raconte l'histoire. Le tableau idyllique placé au seuil du récit n'aura été que le versant séducteur et illusoire d'une union dont le véritable lieu sera finalement un tombeau. La révélation concernant la nature réelle de l'amour — « death-marked love » — jusqu'alors ignorée des enfants qui s'étaient laissés bercer par les figures du discours, se fera, dans l'écriture même de ce texte, par le retour du *sang* attaché à la *lettre* qui sert d'*incipit* à la littérature courtoise [31].

---

expression figurée, et en ressentant le *coup au cœur* ou la *gifle en pleine figure*, après une remarque méprisante comme si c'était un événement réel, l'hystérique ne prend pas de libertés avec les mots, elle ne fait que revivre une fois encore les sensations qui justifient l'expression verbale en question » (*Études sur l'hystérie*, Paris, 1956, p. 144 ; cité par J. Forrester, p. 127-28).

30. Marie-Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide dans le roman français du XIIe siècle*, Paris, 1979, p. 16. Pour une étude plus détaillée consacrée à la présence de la mort dans le texte de *Piramus et Tisbé*, cf. p. 13-27.

31. Il ne saurait donc être question d'affirmer, comme le fait A. M. Cadot, « que c'est à l'aveuglement de leurs familles et à un malheureux concours de circonstances que Piramus et Tisbé doivent la mort, et non à une fatalité

Basculant de la métaphore idyllique de l'*amour*, dont elle s'était parée, à la *mort*, à travers un réseau de signifiants qui en guide la lecture, passant par le *mur* séparant les deux enfants et les *mûres* dont la métamorphose servira d'emblème à leur aventure, *Piramus et Tisbé* remonte en quelque sorte le chemin qui mène cette histoire, entraînée désormais par le feu qui brûle au cœur de ses personnages, jusqu'au pied de la lettre d'où son écriture prend sa source : soit, par delà le texte même d'Ovide, ce sang noir qu'une épée fera jaillir au lieu de la blessure invisible qu'avait provoquée la flèche du dieu Amour qui en portait secrètement l'annonce [32].

Le chant de la troveüre

La sentence d'Ovide affirmant l'accroissement de l'amour avec le temps va donner naissance à l'anaphore suivante :

> Andui croissent selonc lor tens ;
> Croist lor aez et croist lor sens,
> Croist lor ardour et croist lor plaie,
> Et croist li feus que rien n'apaie,
> Croist lor amour, croist lor aez,
> Et ja orent quinze ans passez.
> (v. 117-22)

En même temps que le temps avance, la flamme s'intensifie, et l'écrit augmente. La recrudescence de l'amour est liée à la croissancc des enfants et ne sera pas interrompue par leur séparation (au contraire, comme le dit Ovide, « plus leur flamme est cachée et plus elle brûle avec violence au fond de leur âme » : v. 64). Leur désir ne cesse de grandir jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge où « nature conceit amours » : « lores nes lesse plus garir » (v. 126-27). Il continuera d'ailleurs de

intrinsèque à l'amour » (*Du récit mythique au roman. Étude sur Piramus et Tisbé* », dans *Romania*, t. 97 (1976), p. 447). Bien au contraire, les parents ne sont ici que le ressort narratif d'une fracture inhérente à l'amour même. C'est également le cas pour *Tristan* et *Roméo et Juliette* (dont j'ai cité ci-dessus le v. 9).

32. Le parallélisme entre ces deux moments qui structurent le texte de *Piramus et Tisbé* et qui est appuyé par le retour de plusieurs termes identiques, a déjà été souligné par Marie-Noëlle Lefay-Toury, *La tentation du suicide*, *op. cit.*, p. 25-26. C'est exactement le même procédé que l'on trouve dans « Le dormeur du val » de Rimbaud, qui commence par « un trou de verdure où chante une rivière » pour s'achever sur « deux trous rouges au côté droit » (*Œuvres complètes*, Paris, 1972, p. 32).

s'intensifier jusqu'à leur mort. Mais ce qui s'accroît, ce n'est pas seulement l'amour de Pyrame et Thisbé, c'est aussi le texte qui l'exprime. L'amplification rhétorique est portée par le désir amoureux. L'un est à la mesure de l'autre.

Ce processus d'extension du texte est particulièrement remarquable à l'occasion de l'épisode qui se situe de part en part du mur qui sépare les amants. De trente vers latins (v. 63-92), on passe en effet à près de 500 vers, qui, s'ils sont plus courts, ne représentent pas moins une augmentation substantielle (v. 128-623). La proportion de cette partie à l'intérieur de l'ensemble passe d'ailleurs d'un peu plus d'un quart à plus de la moitié. Le discours que Pyrame et Thisbé adressent en commun au mur se transforme en deux monologues suivis de quatre répliques alternées. L'auteur se cache en quelque sorte derrière l'amour entravé de ses personnages, épousant leur plainte pour s'adonner à son propre désir d'écrire. L'amour des enfants apparaît ainsi comme le ressort même de l'écriture de *Piramus et Tisbé* et la séparation imposée par les parents — au contraire de l'idylle — comme le lieu privilégié de son expression. La *devise*, la division (v. 111), se fait *devise* (cf. v. 618), discours, entretien.

Pour qu'une séparation donne naissance à une parole, encore faut-il que soit ménagé un passage autorisant la communication. C'est ce que permettent « li dui palais » dans lesquels Pyrame et Thisbé sont enfermés (v. 313). En effet, s'ils les tiennent éloignés l'un de l'autre, ils sont également « prochain » : il n'y a « c'une paroiz et uns murs seulz » qui « estoit devise d'ambedeus » (v. 315-16). Surtout, la paroi était « un peu crevee » (v. 320).

C'est Amour qui « fist trouver » (v. 323) cette faille restée jusqu'alors invisible, qui menaçait secrètement l'interdit paternel, comme si elle avait été placée là en attente d'être découverte par les deux amants. Jamais, auparavant, ce « pertus » (v. 327) n'avait été aperçu. C'est à Thisbé qu'en revient le mérite. Elle

> [...] trouva la creveüre,
> Prist le pendant de sa çainture,
> S'en fist outre le chief paroir,
> Que ses amis le puist veoir.
>
> (v. 329-32)

Pyrame apercevra alors « l'enseigne / Que la crevace li enseigne » (v. 337-38). Ce scénario, inventé par l'auteur de *Piramus et Tisbé*,

permet à nouveau d'établir un parallèle avec un épisode qui viendra plus tard dans le récit : la découverte par Pyrame, lors du rendez-vous que lui a fixé Thisbé dans le verger, de sa guimpe. Il permet également de souligner la résonance sexuelle de cette scène. En effet, les termes employés pour désigner la fente dans le mur (« pertuis », « crevace ») peuvent signifier le sexe féminin — équivalence qui joue également en latin, ainsi que le suggère Alain de Lille dans le *De planctu Naturae* lorsqu'il emploie *rima* et son diminutif *rimula* pour nommer l'un et l'autre [33]. La ceinture rappelle en outre celles dont Adam et Eve, honteux de se voir nus après avoir manger du fruit défendu, couvrirent leurs sexes [34]. En enlevant la sienne, Thisbé offre en quelque sorte à Pyrame sa virginité. Elle fonctionne ainsi comme la métonymie de son corps. Mais elle peut également figurer le sexe masculin. L'image de son passage à travers le trou n'est en effet pas sans prêter à quelque équivoque.

Ce scénario représente l'union sexuelle à laquelle aspirent les deux amants. L'existence d'un tel désir a été suggérée à plusieurs reprises par les remarques du narrateur relatives à l'âge des enfants. Elle avait été soulignée par le serf et la mère de Thisbé. Pyrame lui-même, s'adressant à cette dernière au cours de son monologue, posera comme seule alternative à son amour, le viol et le suicide (opposition soulignée par le parallélisme croisé des deux membres de phrases mis ici en italiques) :

Sache, *se par amour ne t'ai*,
Que par force te ravirai,
Ou, se ce non, *par toi avrai*
La mort.
(v. 169-72)

Thisbé, à son tour, s'accusera de vouloir violer sa chasteté (v. 235) et de « vergonder » son lignage (v. 236), où aucune femme, dit-elle, « ne fu reprise de putage » (v. 243). Ce qui ne l'empêche pas d'offrir à son ami, en compensation des doutes qui s'étaient emparé de son esprit, son « gage » (v. 257) :

33. « Non modo per *rimas* rimatur basia Thisbes / Piramus, huic Veneris *rimula* nulla placet » (Alain de Lille, *De Planctu Naturae*, mètre I, v. 53-54 ; éd. N. M. Häring, dans *Studi medievali*, t. 19 (1978), p. 808).

34. Cf. *Gen.*, III, 7 et saint Augustin, *De Genesis ad litteram*, XI, xxxiv, 46. C'est une « ceinture » nouée autour des flancs de l'amie de Guigemar qui sera le signe de sa fidélité (cf. les *Lais* de Marie de France, *Guigemar*, v. 570).

Tenez, sire, pour cest outrage
Ci vos vo ge mon pucelage.

(v. 258-59)

Cependant, l'union sexuelle que souhaitent accomplir les deux amants sera remplacée, pour l'instant du moins, par une relation fondée sur la parole, conformément à la prière qu'ils avaient adressée l'un et l'autre à Vénus et aux dieux (v. 215 et 312). Tel est l'usage que Pyrame fera, le premier, du « pertus » (v. 340), après en avoir enlevé le « pendant » (v. 339) : « l'enseigne de la ceinture » (v. 343) lui a permis de voir la « troueüre » (v. 347) découverte par Thisbé afin qu'ils puissent échanger à travers elle des mots d'amour, « sans message, sans coverture. A basse vois et a murmure » (v. 351-52). La faille du mur devient le lieu d'un dialogue amoureux. La voix, à la fois libre et secrète, saura s'y abriter à l'écart des oreilles indiscrètes : murmure au cœur du mur, comme le chant même d'un mur qui, tout en maintenant les amants séparés, permet de les réunir par la voix — ou même, comme dans le *Roman de la poire*, par leur « tres douce aleine » passant à travers un tuyau de paille [35].

Cette « troueüre » qui désigne la fente du mur peut également s'entendre comme une « troveüre », ainsi que le permet la graphie médiévale qui ne distingue pas le *v* du *u*, et ainsi que le suggère notamment le triple emploi du verbe « trouver » à propos de la découverte du trou (v. 323, 330 et 345) : comme s'il y avait là une sorte de mot-valise formé à partir du syntagme « trouv[ai la cre]veüre » (v. 345).

Une « troveüre », c'est d'abord une trouvaille : celle de Thisbé bien sûr. Mais à travers elle, il faut y voir une allusion à la trouvaille poétique [36]. En effet, le dispositif qui structure ici la relation entre Pyrame et Thisbé apparaît comme une mise en scène emblématique du *trobar*, c'est-à-dire du chant amoureux des troubadours et des trouvères.

« Trouver », c'est tout à la fois, ici, trouer le mur de l'interdit et inventer, sous l'impulsion d'Amour, une langue poétique qui permette de franchir la distance qui sépare l'amant de sa dame afin de s'en faire

35. Cf. Tibaut, *Le roman de la poire*, v. 175 ; éd. C. Marchello-Nizia, Paris, SATF, 1984. Ce « tuël d'aveine » paraît reprendre, mais sous une tout autre forme, le tuyau de plomb fendu auquel Ovide compare le corps de Pyrame après que sa blessure en laissa échapper le sang (122-24).

36. Cf. Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Âge (« Le Conte du Graal »)*, Paris, 1980, p. 200-201.

entendre en maintenant à l'écart les *lauzengiers*. Tel est en fin de compte l'enseignement transmis par l'*enseigne* de la ceinture. Mais si le trou permet à la voix de traverser le mur, celui-ci lui est structurellement nécessaire. L'un et l'autre représentent les deux composantes essentielles et indissociables du chant. Contrairement à la relation spéculaire qui caractérisait l'idylle silencieuse des enfants, où les yeux seuls pouvaient suffire, le « grand chant courtois » n'existe qu'en fonction d'une séparation : celle qui oblige les amants à substituer à l'union sexuelle un échange verbal. Cette distance est d'ailleurs au principe même de l'amplification rhétorique qui caractérise cette partie centrale du texte de *Piramus et Tisbé*, dont les six discours qui la constituent s'apparentent plus précisément, comme cela a déjà été remarqué, à la poésie lyrique. Le texte offre ainsi, sur le plan de la narration, une mise en scène symbolique du genre poétique qui alimente son écriture.

Si la *devise* posée par les parents intervenait comme le principe moteur de la narration, le trou découvert par les amants va l'interrompre à nouveau en le figeant dans l'espace clos d'un chant où s'enferme le rêve d'une union qui ne trouve pas à se réaliser sur un autre plan. Ce qu'illustre parfaitement un poème latin du début du XIIe siècle, qui ne retient de l'histoire de Pyrame et Thisbé que ce seul moment, les immobilisant en quelque sorte pour l'éternité des deux côtés de la paroi qui les sépare, unis dans le souffle intemporel d'une parole amoureuse qu'exhalent leurs bouches privées de toute possibilité de s'embrasser :

Vivit aduc Piramus,
Tispe delectissimus,
et amorum concia
parietis rimula,
primum illis cognita,
qua sibi colloquia
dividebant intima ;
obtimus colloquiis
sed infidus osculis,
disparabat corpora
paries, spiritibus
solis quidem pervius.

Pyrame vit encore maintenant,
que Thisbé a tant aimée,
Ainsi que la conque de leurs amours,
La petite fente de la parois
Découverte en premier par eux,
A travers laquelle ils partagèrent
Leurs dialogues intimes ;
Excellente pour la parole
Mais inutile pour les baisers,
La paroi séparait
Leurs corps, et ne pouvait être traversée
Que par leurs seuls esprits. [37]

37. *Parce continuis* d'Augsburg, str. 3. Cité d'après P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of Love-Lyric*, Oxford, 1965, vol. II, p. 341 (la traduction est mienne).

Ce repli de la voix sur elle-même est illustré dans le texte de *Piramus et Tisbé* de manière particulièrement suggestive à travers le personnage de Thisbé. Ayant mis « son œil endroit la crevace » (v. 362), la vue de son ami lui enlève aussitôt la parole :

> Parler vout, mais ele ne puet :
> Amor soudement la commuet.
>
> (v. 364-65)

C'est seulement lorsque Thisbé finira par placer, au lieu de son œil, « sa bouche endroit la fraiture » (v. 376), qu'elle pourra commencer à parler [38]. La parole apparaît incompatible avec le regard. Le parallélisme des vers 362 et 376 en souligne d'ailleurs l'opposition. La vue provoque le mutisme : et il faut être aveugle pour accéder à la parole — aveugle, c'est-à-dire séparé de l'aimé que l'on ne saurait voir autrement que les yeux clos, par l'imagination.

La parole implique donc son propre échec. Dans *Piramus et Tisbé*, les différentes interventions des amants finiront par être à chaque fois rattrapées par le silence. Les « sospir me tolent le parler » (v. 398), affirme Thisbé au moment où le jour verse dans la nuit, avant de remettre au lendemain son entretien avec Pyrame. « Ne puis parler que ne sospir » (v. 443), dit Pyrame. Cependant, si les soupirs font défaillir la langue et s'opposent à son amplification, ils en sont également le ferment. Sans soupir — au sens musical du terme — il n'y a pas de respiration possible. Et la fente dans le mur finirait par être obstruée par l'excès des mots. Telle serait peut-être la fonction, sur le plan de l'écriture, des vers de deux pieds intercalés régulièrement dans les parties lyriques des discours de Pyrame et Thisbé. Comme si le mur devait constamment suspendre le flot de paroles s'échappant à travers le trou du désir afin d'y inscrire, le temps d'un soupir, la marque qui sert de pulsion rythmique aux complaintes qu'échangent les amants : cette distance qu'aucune voix ne pourra combler, qui ne cesse de les tenir à l'écart l'un de l'autre dans la chambre solitaire d'un chant qui n'a pas d'autre issue que de se poursuivre sans fin.

---

38. On peut rapprocher cette scène de ce que dit du borgne Jacqueline Cerquiglini dans *" Le clerc et le louche ". Sociology of an esthetic*, dans *Poetics Today*, t. 5/3 (1984), p. 479-91.

L'écriture de la more

Chaillous, se vos aouvrissois
Seul tant
Que nos joïssons en parlant !
(v. 470-72)

Jouir en parlant. Ce souhait exprimé par Pyrame en écho au temps de son idylle et qu'entrave désormais la présence d'un mur qui ne laisse passer que le souffle des mots, trouvera sa réponse lors du songe de Thisbé qui entend une voix lui enjoindre de s'éveiller pour retrouver son ami « fors de la cité » (v. 573). Elle lui donne rendez-vous à « mie nuit » (v. 580) — alors que jusqu'à présent leurs relations s'étaient toujours déroulées le jour — et lui demande d'aller la quérir à « la fontaine » :

Sous le morier enmi les prez,
La ou Ninus fu enterrez.
(v. 587-88)

La réalisation de ce projet va utiliser certains éléments liés à l'enfermement dans lequel se trouvaient Pyrame et Thisbé. « Les guetes sur le mur » (v. 606) répondent au serf, à la « chamberiere » surveillant la jeune fille ou à cette « guete » qui avait déjà été évoquée (v. 465) ; la « fraite » (v. 649) qui traverse l'enceinte de la cité et qu'emprunte Thisbé pour aller à son rendez-vous paraît identique à celle qui trouait le mur de sa chambre (v. 463). Le verger où Pyrame et Thisbé doivent se rejoindre semble ainsi surgir, tel un rêve qui vient au jour, du sein même du mur qui les empêchait de se réunir (comme le suggère le rapprochement de ce passage avec l'ensemble des v. 462-72). Véritable *locus amoenus* né au cœur du chant, il possède toutes les caractéristiques de l'autre monde. La sortie de Thisbé est d'ailleurs accompagnée d'une série de signes qui servent habituellement à annoncer la fin des temps, présageant du même coup le destin funeste qui attend les amants [39]. Comme si ce paysage de rêve était le pays des morts. Le tombeau de Ninus, l'ancêtre fondateur de Babylone, où ils se sont donné rendez-vous, devient ainsi l'incarnation d'un père mort où viendrait à la fois se refléter la transgression de l'interdit paternel et la loi qui régit désor-

39. Cf. Jean-Charles Payen, *Le Dies Irae dans la prédication de la mort et des fins dernières au moyen âge (à propos de Piramus v. 708)*, dans *Romania*, t. 86 (1965), p. 48-76.

mais leur union. Il est également la figure emblématique d'un espace hanté par l'idolâtrie [40], c'est-à-dire, ici, par un amour qui n'a plus pour objet que l'image d'un mort. Thisbé apparaît d'ailleurs, aux yeux de la « gaite » (v. 643), comme une « deesse » (v. 645) : elle est une fée qui pénètre dans ce monde merveilleux habité par les ombres. L'auteur de *Narcisse*, qui connaissait le texte de *Piramus et Tisbé*, s'en souviendra lorsqu'il dira que Narcisse prend Dané, puis son propre reflet dans l'eau de la fontaine, pour une déesse [41].

Lorsque Thisbé avait fixé l'heure du rendez-vous, elle avait bien recommandé à Pyrame de ne pas arriver en retard : « Gardez / Ne soiez lenz ne l'oubliez » (v. 584-85). Elle « vint au lieu sans demorance » (v. 650). Pyrame, lui, ne sera pas à l'heure. Ce hiatus temporel prolonge celui qui avait été introduit par la naissance anticipée de l'amour. Il marque surtout dans la relation de Pyrame et Thisbé une disparité qui semblait jusque là presque inexistante ou sans véritable implication. Cette distance avait toutefois été suggérée lorsque Thisbé, se moquant de la « paresce » de Pyrame, avait remarqué que c'était elle qui avait trouvé la première le petit trou dans le mur qui leur permettait de s'« assambler » (v. 382-84). À travers cet écart, c'est toute la différence — si petite soit-elle — qui distingue leurs passions respectives qui se manifeste désormais pour provoquer le drame auquel ils finiront par aboutir : Pyrame tend à soumettre son amour à l'interdit qui le sépare de celle qu'il aime, alors qu'elle trouve les solutions leur permettant de se rejoindre ; là où Thisbé enfile sa ceinture dans la « troveüre », il fait de ce trou un espace de parole ; et s'il souhaite s'unir à elle, il semble à chaque fois reculer devant la réalisation d'un tel désir, tandis que Thisbé ne manifeste aucune hésitation et apparaît ainsi comme le moteur principal de la transgression nécessaire à leur union. Cette divergence entre la « demorance » de Pyrame et le « hardement » de Thisbé (v. 631), qui représente à la fois leur différence sexuelle et le décalage temporel qui les avait d'abord opposés à leurs parents mais qui ne peut manquer désormais de les écarter l'un de l'autre, prend

40. Ninus est, au Moyen Âge, une des principales figures auxquelles est attribuée l'invention des idoles. Cf., par ex., l'*Ovide moralisé*, I, v. 2475 sq. ; éd. C. De Boer, Amsterdam, 1915, t. I, p. 114.

41. *Narcisse. Conte ovidien du XIIe siècle*, éd. M. Thiry-Stassin et M. Tyssens, Paris, 1976, *Bib. de la Fac. de Philosophie et Lettres de l'Univ. de Liège*, 211, v. 450 et 678. Sur la connaissance de *Piramus et Tisbé* par l'auteur de *Narcisse*, cf. l'Introduction, p. 61.

toute son importance maintenant qu'ils ont décidé de faire sortir leur amour de la prison du chant.

Thisbé était en train de se demander comment elle pourrait se moquer, à nouveau, de son ami « qui ne venoit »,

> Quant uns lions de la montagne,
> Qui ot ocis une compagne
> De bestes, vint parmi les prez,
> Qu'encor estoit ensanglentez
> Des entrailles et de la laine,
> Querant l'eve de la fontaine.
>
> (v. 657-62)

Ce lion — plutôt qu'une lionne comme chez Ovide — arrive, au lieu de Pyrame, dans l'intervalle ouvert par sa *demorance*. Il en est en quelque sorte le double. Mais c'est un double qui, sous l'aspect d'un animal chasseur et meurtrier, recouvert de sang, se montre particulièrement inquiétant. Tandis que le jeune homme tarde à venir, plutôt que de se dépêcher de *quérir* son amie « a la fontaine » comme elle le lui avait demandé (v. 587), et semble encore pris dans le rêve de son idylle enfantine, le lion auquel il cède la place incarne l'autre versant de l'amour : soit, cette « mortel ardor » qui avait enflammé les amants quand ils avaient été séparés l'un de l'autre au point de *changer* leur « biauté » et de *chasser* leur « aliegreté » (v. 140-44), qui avait flétri la « face » de Pyrame et sa « coulour » « com fait gelee tenre flour » (v. 155-58), détruisant ainsi l'œuvre de Nature. Une ardeur qui le consume comme le feu qu'il porte dans son nom [42]. Mais plutôt que de s'opposer à l'amour comme le croit Pyrame, cette « ardour », dont la violence aurait dû lui insuffler le même « hardement » que celui de sa compagne, apparaît en fait comme la marque véritable de ce dieu dont il est la victime : elle est le propre de cet Amour chasseur qui l'a blessé de sa flèche, l'a pris comme un autour au « reclain » (v. 411-12), l'a capturé au moyen d'un hameçon (v. 413) ou d'un filet (v. 421). C'est un tel Amour que représente, ici, le lion [43]. Parmi les modèles que l'*Art*

42. « [...] inflammavit eum sic pir virtutis amorque, / quod nomen merito Piramus esset ei », dit une des adaptations latines anonymes (v. 37-38 ; éd. dans Paul Lehmann, *Pseudo-Antike Literatur des Mittelalters*, *op. cit.*, p. 52).

43. L'auteur de *Narcisse* semble à nouveau se souvenir de *Piramus et Tisbé*, lorsque son héros décrit Amour comme une sorte de bête sauvage, « nes [...] dedens une montaigne » (v. 747).

d'aimer d'Ovide propose à l'homme de suivre s'il veut séduire une femme, il y a d'ailleurs, à côté par exemple de l'arbre, le lion (I, 760). Le principe de mort qui avait été évacué au moment de la naissance de l'amour revient désormais sur scène sous la forme de cette « fiere beste » recouverte de sang (v. 665). Chasseur cherchant l'eau de la fontaine pour y étancher sa soif, il rappelle en outre un autre personnage ovidien : Narcisse, que la version en ancien français décrira, lui aussi, « querant eve por boivre » (v. 630) [44].

La vue du lion fait revenir chez Thisbé les symptômes qui étaient apparus avec la blessure d'Amour : « Fuit li li sans et la colour » (v. 666). Alors qu'elle s'était montrée jusque là pleine de « hardement », ne manifestant aucune crainte devant les signes néfastes qui avaient accompagné sa fugue, la voici qui a « paour » (v. 667). Elle devient toute « esbahie » (v. 670), comme peut l'être l'amant courtois devant sa dame [45]. Avant que le lion ne la voie, elle s'enfuit pour aller se « mucier / Sous l'ombre d'un alemendier » (v. 672-73), entrant encore plus avant dans le royaume des morts en une sorte de descente aux Enfers qui l'associe à Eurydice. Sur l'herbe, elle a laissé tomber sa « guimple » (v. 671).

Ce voile, dont Thisbé s'était recouverte pour se dissimuler aux yeux de ceux qu'elle aurait pu croiser, selon Ovide, va fonctionner ici comme son double. À deux occasions. Tout d'abord, avec le lion. Après avoir « esteint sa soi » à la fontaine (v. 675), celui-ci

> Vait s'en deduire par les prez,
> Trueve la guimple en une sente,
> Defoule la et ensenglante.
>
> (v. 677-79)

---

44. À propos du rêve où Thisbé s'efforçait en vain de saisir Pyrame (v. 556-57), Helen C. R. Laurie pense que l'auteur de *Piramus et Tisbé* se souvenait de Narcisse (*Piramus et Tisbé*, dans *The Modern Language Review*, t. 55 (1960), p. 31). Le souvenir de cette histoire me semble en effet revenir à plusieurs reprises au cours de ce texte et avoir ainsi favorisé les échos que celui-ci aura à son tour sur la version française de *Narcisse*. Il vaudrait la peine de montrer davantage que je ne puis le faire ici les liens de l'un à l'autre.

45. Sur les motifs de l'amant hardi, peureux ou « esbahi », cf. Roger Dragonetti, *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer (Contribution à l'étude de la thématologie courtoise)*, dans *Romanica Gandensia*, t. 7 (1959), p. 5-48, repris in *La Musique et les lettres. Études de littérature médiévales*, Genève, 1986.

Cette scène entre le lion et la guimpe, nécessaire pour que Pyrame croie par la suite à la mort de Thisbé, apparaît comme la transposition symbolique de l'union sexuelle de Pyrame et Thisbé à laquelle devait aboutir leur rendez-vous — mais qui n'aura jamais lieu, sinon sous cette forme. Le voile est, en effet, dans les rites de mariage, une marque de la virginité que l'épousée s'engage à consacrer à son mari. L'obligation imposée aux femmes de porter le voile quand elles entrent à l'église en fait également le signe de leur pureté (cf. saint Paul, I *Corr.* XI, 5-10). « Revêts l'armure de la pudeur », recommande Tertullien dans son *De Virginibus velandis* ; « élève autour de toi le retranchement de la modestie ; abrite ton sexe derrière un mur, qui ne laisse point échapper tes regards ni pénétrer ceux d'autrui. Complète ta tenue de femme, pour conserver l'état de vierge » [46]. En perdant son voile, Thisbé abandonne en quelque sorte son hymen au lion qui s'en empare pour y laisser l'empreinte d'une autre soif que celle qu'il avait assouvie à l'eau de la fontaine, le maculant du sang qui provenait de la « compagne de bestes » qu'il avait précédemment tuée. Les termes employés pour décrire cette scène sont d'ailleurs chargés de connotations sexuelles. Ainsi les verbes « deduire » et « defouler » peuvent-ils désigner le « deduit » amoureux. Cette scène représente par conséquent, sous une forme sauvage et bestiale mais qui répond parfaitement à la nature du désir dont l'auteur a pourvu les amants, l'ardeur sexuelle de Pyrame, d'une part, qui n'avait pas craint d'affirmer qu'il ravirait Thisbé par la force s'il ne pouvait avoir son amour, qui avait souhaité jouir en même temps qu'il parlait avec elle et pouvoir « joindre compaignie » (v. 474), et d'autre part, le désir sexuel de la jeune fille qui n'en attendait pas moins de sa rencontre nocturne avec celui auquel elle avait fait don de son « pucelage » [47].

Si, au lieu de son ami, Thisbé avait vu venir un lion, c'est une guimpe que Pyrame va trouver, « sous l'ombre del morier » (v. 686), à la place de celle qu'il venait rejoindre et qui, toute « esbahie » qu'elle était devenue devant ce qui semblait l'attendre si elle demeurait avec le fauve,

46. Tertullien, *De Virginibus velandis*, 16 ; cité d'après H. Leclercq, à l'article « Voile » du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, t. 15/2 (1953), col. 3189.

47. Il faudrait mettre cette scène en série avec deux autres (au moins) : les tâches de sang sur les draps provoquées par une blessure qui s'était rouverte, dans le *Tristan* de Béroul (v. 716 sq.) ; et l'épisode des tâches de sang sur la neige, causées par une agression qui n'est pas sans analogie avec celle du lion, dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (éd. C. Méla, Paris, 1990, v. 4105 s.).

s'était cachée « sous l'ombre d'un alemendier », d'un arbre aux fleurs blanches qui symbolise le printemps. Le voile fonctionne à nouveau comme le double de la jeune fille. En outre, sa découverte fait écho à celle de la ceinture que Thisbé avait introduite dans la fente du mur. L'une et l'autre de ces deux pièces de vêtement appartenant à Thisbé fonctionnent comme des représentations sexuelles. Mais à l'heureuse trouvaille s'oppose désormais une « dolerose troveüre » (v. 683). L'*enseigne* de la ceinture qui permit à Pyrame d'apercevoir le trou par lequel il allait pouvoir s'entretenir avec Thisbé en un long dialogue amoureux, a été remplacé par le *signe* sanglant de sa disparition.

Lorsque Pyrame arrive près du mûrier, il voit d'abord « la guimple blanchoiier » (v. 687). C'est seulement après avoir reconnu « la trace du lion » (v. 689) qu'il trouve « la guimple defolee / Et de nouvel ensanglentee » (v. 692-93). Il craint que ce « soit du sanc s'amie » (v. 694). Cette première métamorphose du blanc au sang préfigure celle du mûrier. Seulement, si le voile qu'une « beste [...] hardie » a recouverte de sang (v. 720) peut apparaître comme la projection symbolique de la défloration qui attendait Thisbé, ce n'est pas ainsi que Pyrame va l'interpréter, mais comme la preuve de sa mort :

> Hé, Diex, quel duel me represente
> Ceste guimple que voi sanglente !
>
> (v. 717-18)

La manifestation du sang est le signe d'une absence qui ne peut avoir d'autre cause que la mort. Une telle interprétation, cependant, n'est pas sans fonctionner sur le mode du refoulement.

Le viol ou la mort : telle avait été l'alternative posée par Pyrame au cas où il ne pourrait avoir Thisbé par amour. Devant la guimpe ensanglantée, il choisit la mort : celle de Thisbé et la sienne en conséquence. Pyrame préfère au fond la voir morte plutôt que d'accomplir ce qu'il était venu faire en ce verger, après avoir vu une guimpe pleine de sang lui en présenter une vision d'horreur. Thisbé est devenue cette « deesse » qu'avait cru apercevoir la sentinelle, habitant l'« ombre » d'un amandier métamorphosé en « morier ». Et Pyrame n'est plus désormais que l'amant d'une morte (d'une fausse morte [48]). Il s'apparente ainsi à Narcisse, qui, rejetant Echo s'offrant à lui, préféra l'image

48. *Cligès* de Chrétien de Troycs, qui commence par l'image de la blessure d'Amour pour s'achever sur la fausse mort de Fénice, n'est pas seulement une

sans corps qui se reflétait dans le miroir de l'eau. Ce qui donne tout son sens au parallèle que l'on peut établir entre les deux scènes qui se déroulent auprès de la fontaine et à l'utilisation du poème de *Piramus et Tisbé* par l'auteur du *Narcisse* (sans mentionner *Floris et Lyriopé*). L'amour pour une « ombre » qui a disparu avec l'eau « trouble » d'une fontaine (v. 691 ; cf. *Narcisse*, v. 798-99) ne peut que mener Pyrame et Narcisse, unis par un même destin, à la mort.

En se suicidant, Pyrame va rejoindre l'*ombre* de Thisbé représentée par la guimpe. Ayant tiré son épée,

> Si a la guimple sus levee
> En son la more de l'espee,
> Beise la guimple et puis le sanc ;
> Tresperce soi parmi le flanc,
> Tresque de l'autre part del cors
> Fet aparoir l'espee fors.
> Entrues qu'il muert bese la guimple.
> Si faite amours a mort le simple !
> (v. 779-86)

L'Amour s'est désormais transformé en cette instance de mort que présageait son nom : c'est la mort qui permet d'accomplir la promesse de l'amour. La substitution de Thisbé par une guimpe qui accompagne cette forme d'union amoureuse dont tient lieu ici le suicide, est explicitement soulignée dans l'*Ovide moralisé* en prose. C'est Pyrame qui le précise lors de son dernier monologue (en vers) :

> Et en lieu de ma dame simple
> En mourant beseray sa guymple,
> Quant du corps de ma dite amye
> Ne puis avoir autre coppie. [49]

Avant de se tuer, Pyrame avait demandé aux dieux qu'ils « demonstrent en cest morier / Signe de mort » (v. 772-73) en donnant à ses fruits — à « la more » — une teinte différente que cette couleur blanche qu'ils avaient jusque là toujours eue. Cette métamorphose emblématique de l'histoire de Pyrame et Thisbé sera effectuée grâce au sang qui jaillit de la blessure provoquée par l'épée :

---

réponse à *Tristan*, mais également à l'histoire de Pyrame et Thisbé, dont les différents motifs sont ainsi retournés.

49. *Ovide moralisé en prose*, éd. C. De Boer, Amsterdam, 1954, t. II, p. 136.

Sur les branches raie li sans :
Noircist le fruit qui estoit blans.
Tous tens avoit esté la more
Blanche dusques a icele ore ;
Adont reçut noire coulour
En testimoine de dolour.
(v. 787-92)

La flèche inaugurale de l'Amour s'est métamorphosée en épée afin que sa « more », sa pointe meurtrière, fasse surgir le sang qui avait été évacué par la métaphore initiale. Le *samblans* (v. 6), qui fondait la similitude des enfants et les poussait à être *ensemble*, est désormais brisé par l'irruption du sang sur le blanc (ainsi que le suggèrent les deux mots unis par la rime, mais séparés l'un de l'autre, aux vers 787 et 788). Ce passage du blanc au noir, auquel correspond ici la couleur du sang, est une réplique à la maculation de la guimpe. Mais le sang de la mûre recouvre celui qui s'était versé sur la guimpe, comme s'il s'agissait de le faire disparaître (la mémoire de l'un permet l'oubli de l'autre). Tandis que cette première métamorphose était liée à l'amante (c'était son sang que Pyrame croyait y voir), la coloration des mûres provient du sang de Pyrame (elle a en effet lieu avant que Thisbé ne se tue à son tour). À l'union sexuelle, qui avait pris une allure de rapt, répond le suicide de l'amant.

Cette métamorphose s'apparente également à une maturation. Quelque chose, avec le temps, a mûri. Le terme employé par Ovide est « permaturit » (v. 165). À l'occasion de son exposition « physiologique », l'*Ovide moralisé* en vers soulignera le processus naturel lié à une telle transformation [50]. Ainsi, de même qu'on est passé de l'amandier au mûrier, on est passé du printemps à l'automne et de la fleur au fruit. L'enfance de l'amour, qui avait vu le jour avant que la sexualité ne s'affirme, a perdu son innocence pour entrer dans le temps de la jouissance (ce que signifie également le verbe latin *fruor*).

Cette maturation qui mène à la jouissance et met un terme à l'idylle ne peut, cependant, qu'être liée à la mort. Dans l'impossibilité d'inscrire l'amour dans un lignage pour qu'il donne naissance à un enfant, il aura fallu « la more » pour qu'un fruit en soit la *demonstrance* : le fruit de l'amour est un « signe de mort ». Un signe de sang. L'amour aura

50. « Quant la more est vers, si blanchoie, / Et quant meürist, se nercoie » (*Ovide moralisé*, III, v. 1174-75 ; *op. cit.*, 1920, t. II, p. 37).

fait de la mort le principe refoulé de sa propre métamorphose, pour qu'elle fasse signe au lieu d'une fleur de rhétorique. La mûre est le fruit de cette blessure qui a fleuri au cœur des amants, comme le symbole de la mort dont l'amour porte l'invisible semence [51].

Le véritable fruit, cependant, le seul *signe* auquel donnera naissance l'amour de Pyrame et Thisbé, c'est le texte qui en retrace l'histoire : celui d'Ovide bien sûr, mais également toutes les adaptations qui ont été écrites à sa suite comme autant de fruits sur un arbre dont la fécondité ne cesse de le faire saigner. C'est l'écriture même de ce récit que représente, à l'intérieur de la fiction, le mûrier aux branches rayées de sang, dont la métamorphose du blanc au noir reflète ainsi celle qu'accomplit la plume sur le parchemin. « Il fit avancer les bœufs, laboura des champs blancs et, conduisant une charrue blanche, sema des grains noirs », dit une énigme du VIIIe-IXe siècle pour désigner l'activité du scribe [52]. Et si la couleur blanche représente le parchemin, le sang, lui, est associé à l'encre. C'est le cas, par exemple, chez Isidore de Séville, qui interprète la plume comme une figure de l'unité dédoublée du Verbe divin à travers lequel jaillit le sang de la Passion [53]. « Notre page n'est pas souillée (*lita*) du sang de la Gorgone », affirme à son tour Baudri de Bourgueil dans la lettre qu'il adresse à Constance, à qui il soutient qu'il sera toujours « l'amant de sa virginité » [54].

Si la métamorphose du mûrier représente l'écriture, celle-ci équivaut à un suicide. Elle s'oppose du même coup à cette autre forme d'« écri-

51. Le destin de Narcisse est également marqué par une semblable métamorphose. Avant de devenir une fleur (dont la couleur est blanche et rouge : *croceus* désigne en effet la couleur rouge comme le souligne Ovide lui-même dans l'*Art d'aimer* (I, 104) à propos de la coloration du marbre suite à l'enlèvement des Sabines), Narcisse avait frappé sa poitrine jusqu'à ce qu'elle devienne rouge : « ainsi des fruits, blancs d'un côté, sont, de l'autre, nuancés de rouge ; ainsi la grappe de raisin aux tons changeants se tache de pourpre, quand elle n'est pas encore mûre » (*Les Métamorphoses*, III, v. 482-85 ; *op. cit.*).

52. Cité d'après E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, 1956, réimpr. 1986, t. II, p. 22.

53. Cf. Isidore de Séville, *Etymologiae*, VI, 14, 3 ; et E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, *op. cit.*, p. 21.

54. Baudri de Bourgueil, *Ad Dominam Constantiam*, v. 9 et 81 ; dans *Œuvres poétiques*, éd. Phyllis Abraham, Paris, 1926, p. 340 et 342. C'est du sang de la tête gorgonéenne de la Méduse qu'est né Pégase, dont le coup de sabot fit jaillir l'eau de la source favorite des Muses...

ture » qui figure sur une guimpe tachée de sang [55] : à la marque de la pulsion sexuelle se substitue l'encre d'un « signe de mort ». Mais l'écriture s'apparente également à une forme d'union amoureuse : cependant, plutôt que de prendre possession du corps de l'aimée, l'amant, grâce à la plume, se joint à son image fantasmatique (son double : ce qui lui reste à la suite d'une scène ensanglantée). Pour cela, il faut non seulement que l'amant se tue lui-même, mais que, par l'intermédiaire d'un lion, il ait « tué » celle qu'il aime. Derrière le suicide de l'amant qui fonde l'écriture, il y a le meurtre de la dame.

Ainsi, là où une flèche était à l'origine de l'amour, c'est une épée qui va donner naissance à l'écriture — au sens le plus concret qu'implique l'acte d'écrire, c'est-à-dire de tracer des signes d'encre sur une page blanche : tel serait le versant littéral des métaphores du discours amoureux, dont le sang fait retour sur la scène du récit pour signifier, sous les figures de rhétorique dont l'amplification l'avait d'abord recouverte, dissimulée derrière l'image idyllique des amours enfantines et le murmure infini du « grand chant courtois », l'encre dont la présence sur la page blanche témoigne de la pulsion de mort à l'œuvre dans la littérature. Si, comme l'affirment constamment les poètes courtois, c'est Amour qui *enseigne* à faire une chanson, la voix de la *troveüre* n'est qu'un masque de rêve dissimulant, derrière la possibilité d'être présent à l'oreille de l'autre, la mort qui est à l'origine des lettres. C'est elle qui *enseigne* à écrire. Ou, plus précisément, c'est la mort qui est *dans* l'amour, littéralement. Tel est le « mortier d'amours » où Pyrame et Thisbé ont versé leur sang pour qu'une plume y puise l'encre — cette « vraie medecine d'Amour » qui en sera enfin le remède — afin qu'elle serve à écrire l'histoire qui conservera leur mémoire [56].

Au mûrier dont Pyrame avait demandé la métamorphose va cependant s'ajouter le tombeau unique que Thisbé va prier ses parents

55. L'analogie entre la sexualité et l'écriture est développée, notamment, par le *De planctu Naturae* d'Alain de Lille et reprise par Jean de Meun dans le *Roman de la Rose*.

56. Je fais référence ici à ce « ferme mortier d'amours » dont « Pyramus et Thybe [...] furent mort », et qui doit permettre de préparer l'« enke » qui fournira *La vraie medecine d'Amour*, selon Bernier de Chartres (cf. Ferdinand Wolf, *Über einige altfranzösische Doctrinen und Allegorien von der Minne nach Handschriften der K. K. Hofbibliothek*, dans *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosphisch-Historische Classe*, 13, Vienne, 1864, p. 163).

d'édifier avant qu'elle ne se donne elle aussi la mort, une fois qu'elle aura découvert, comme Pyrame sa guimpe, l'arbre aux fruits « noirs de sanc » (v. 810) et le jeune homme « sanglotir » dans « l'erbe sanglante » (v. 814-15). « Una [...] in urna », écrivait Ovide (v. 166). L'urne funéraire symbolise l'union auquel l'amour de Pyrame et Thisbé n'a cessé de tendre. Mais elle est également la figure emblématique de l'œuvre qui en a recueilli l'histoire. Car, de même que, comme l'affirme Roger Dragonetti à propos de Jaufré Rudel chantant l'auberge lointaine où il espère être hébergé par sa dame, « le poème est la seule auberge offerte au vain désir » du poète courtois qui s'enferme, seul, avec l'image de son propre rêve dans la chambre de son chant [57], il n'y a pas d'autre « vessiaux » (v. 889), ici, qu'un livre pour unir dans la mort « deus amanz » (v. 920) séparés à jamais par leur amour. Au « signe de mort » que représente l'écriture aux lettres de sang, répond alors la fable merveilleuse d'un amour exemplaire, qui n'est plus fort que la mort que parce qu'elle lui emprunte les instruments de son pouvoir, dont les images séductrices et illusoires — mais qui ne peuvent manquer de susciter encore l'admiration (comme l'exprime dans notre texte le dernier vers) et provoquer le désir d'être imitées — recouvrent les parois d'un tombeau refermé sur le Néant.

*
* *

Peut-être comprend-on mieux maintenant pourquoi l'histoire de Pyrame et Thisbé servait de support privilégié aux exercices rhétoriques dans les écoles des XIIe-XIIIe siècles. S'achevant sur le suicide de Pyrame et le mausolée réclamé par Thisbé, elle offre une mise en scène symbolique particulièrement remarquable de l'origine de l'écriture. Le lecteur ne la découvre pas du premier coup. Elle est tout d'abord masquée derrière la métaphore de la blessure d'Amour, dissimulée par le caractère apparemment innocent d'une telle figure du discours et par l'idylle qu'elle favorise en un premier temps. Ce n'est qu'au terme du récit, en un second temps, après que l'image enfantine de l'union amoureuse, amplifiée par la rhétorique du « grand chant courtois », a disparu derrière son versant nocturne, qu'apparaît la source d'où

57. R. Dragonetti, *L'épisode de Francesca dans le cadre de la convention courtoise (Dante, Inf., V)*, *op. cit.*, p. 109.

l'écriture tire la fable qui légitime son existence. C'est alors — peut-être — que le lecteur se mettra, lui aussi, à écrire.

La littérature médiévale possède ainsi, avec *Piramus et Tisbé*, son scénario originaire. À double titre. Sur le plan de l'histoire littéraire d'une part, dans la mesure où ce texte est vraisemblablement le premier récit amoureux composé en ancien français et que la littérature postérieure ne cesse d'en reprendre les principales figures (ne serait-ce que dans ce basculement de l'amour à la mort que retournera Jean de Meun en opposant à la prison de Guillaume de Lorris une écriture dont la force d'effraction serait porteuse de vie). Sur un plan symbolique d'autre part, puisque le suicide des amants offre en quelque sorte la scène primitive à l'arrière-plan de toute activité d'écriture. La littérature naît au moment où le blanc passe au noir, où l'amour verse dans la mort, impliquant l'un et l'autre. Elle tient lieu d'une union amoureuse, mais au lieu d'un rapport sexuel, elle choisit la mort : conséquence ultime d'une plaie *sans sanc*, où le sang s'est métamorphosé en encre pour donner corps à la lettre qui fonde les métaphores du discours amoureux.

Apprendre à écrire, c'est donc rejouer l'histoire de Pyrame et Thisbé. Cela va de pair avec le processus de *maturation* qui s'y trouve décrit, qui donne naissance à un fruit portant le deuil d'une enfance idyllique passée à cette « escole » d'Amour où Floire et Blancheflor purent lire côte à côte les livres qui vont les rapprocher l'un de l'autre (v. 217) et Floris et Lyriopé rêver d'être Pyrame et Thisbé. L'enseignement des lettres nécessite de traverser l'épreuve du sang qui fait de la blessure d'Amour placée au seuil du chant un « signe de mort ». Car la littérature est le linceul de l'amour. Dans l'encre noire que verse sur le parchemin le stylet de l'enfant qui met tout son art à multiplier les figures de rhétorique lui permettant d'amplifier cette belle histoire mélancolique afin de la raconter à nouveau, pour lui-même, et s'initier à la composition littéraire, brille le reflet de l'urne dans lequel les deux amants sont à jamais réunis. L'écolier rêve toujours à l'amour. Il ne sait pas encore que c'est la mort qui écrit.

Christopher LUCKEN.