

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Aimer hors chant : réinvention de l'amour et invention du « roman »

Francis Gingras

Numéro 4, automne 2004

Aimer
Loving

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005475ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1005475ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1705-8546 (imprimé)
1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gingras, F. (2004). Aimer hors chant : réinvention de l'amour et invention du « roman ». *Intermédialités / Intermediality*, (4), 18–43.
<https://doi.org/10.7202/1005475ar>

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse à la rupture du lien entre l'amour et le chant qui informait la poésie lyrique, en soulignant comment cette disjonction contribue simultanément à la reconfiguration de l'érotique des romanciers et à l'invention de la forme romanesque. Dès lors que la voix de l'amant-poète le cède à la voix narrative, la nouvelle forme « en roman » engage avec la musique un autre dialogue où l'amour change de forme et de sens. Les plus anciens textes traduits « en roman » ne sont pas seulement des témoins de ces transformations; ils expriment la tension qui existe entre les deux modes d'expression de l'amour qui se partagent alors la littérature vernaculaire : le chant et le récit. En devenant la voix désincarnée du conteur, voire du conte lui-même, le romancier prend le risque de la *mimesis* : c'est-à-dire celui de donner un corps aux voix du désir, de les soumettre aux rythmes du temps, et donc à la mort.



Le regard de Narcisse, tapisserie réalisée en France ou dans le sud des Pays-Bas, vers 1500, Boston, Museum of Fine Arts, dans Michael Camille, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1998, p. 46.

Aimer hors chant : réinvention de l'amour et invention du « roman »

FRANCIS GINGRAS

19

L'amour, tel qu'on le conçoit en Occident, peut aisément passer pour une invention du Moyen Âge. Avec le développement d'une poésie en langue vernaculaire (et non plus en latin), les premiers troubadours ont proposé un nouvel art d'aimer qui est aussi — et peut-être surtout — un nouvel art d'écrire. Cette nouvelle écriture du désir doit s'entendre dans sa double dimension poétique et musicale, sachant que l'essence même de cet art d'aimer est moins de fonder une érotique nouvelle que de renouveler la poétique du désir¹. Le désir de la Dame et le désir du chant se ressource ainsi l'un à l'autre et la volonté de préserver le désir devient désir de pérenniser le poème. Ni pure émanation mystique, ni femme authentique, la Dame des troubadours est essentiellement une figure de mots. Elle n'a de réalité que dans le discours de l'amant-poète qui vénère en elle sa propre chanson².

1. Sur cet aspect essentiellement formel de la poésie lyrique au Moyen Âge, voir Robert Guiette, « D'une poésie formelle en France au Moyen Âge », *Romanica gandensia*, n° 8, 1960, p. 9-32; Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, Éditions De Tempel, 1960 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « TPT », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte); Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XII^e siècles)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1963 et, surtout, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1971 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « EPM », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

2. Paul Zumthor, « De la circularité du chant (à propos des trouvères des XII^e et XIII^e siècles) », *Poétique*, n° 2, 1970, p. 129-140 et EPM, p. 216-219. L'équation entre *aimer*

Ainsi reconnaît-on, depuis Paul Zumthor, l'équation presque parfaite qui existe dans le grand chant courtois entre les verbes *aimer* et *chanter*. Pour le médiéviste et poéticien, « *chanter-aimer* constitue moins un couple comparant-comparé, que *chanter* ne possède globalement deux signifiés indiscernablement confondus, innommables d'une autre manière » (EPM, p. 217). Préfigurée par Jean Bodel, Adam de la Halle et Rutebeuf, la dissociation du poème et du chant se confirme au XIV^e siècle avec Guillaume de Machaut, quand le lyrisme tend à perdre sa dimension musicale au profit de l'exaltation d'un *je* pseudo-autobiographique, ce qui entraîne la réorientation des conceptions de l'amour autour d'un sujet qui s'invente à travers son désir. Véritablement consommé avec Eustache Deschamps, le divorce entre texte et musique conduit à une redéfinition du lyrisme qui suppose désormais la mise en scène d'un *je* « lyrique », double masqué du poète.

Cette émergence de la subjectivité littéraire³, concomitante à la disjonction progressive du poème et de la musique au cours du XIII^e siècle, fait suite à une première grande rupture dans la poétique « romane » survenue avec le développement, dans la deuxième moitié du XII^e siècle, d'une narration versifiée mais non chantée. La narration en roman avait déjà été explorée, depuis le IX^e siècle, comme une voie de création poétique particulièrement riche, mais principalement sous forme de récit chanté où l'unité narrative coïncidait avec une unité musicale (celle, plus rigide, du couplet de décasyllabes dans les chansons de saint ou celle, plus souple, de la laisse de décasyllabes dans les chansons de geste). L'apparition d'une forme narrative libérée des contraintes du chant est l'occasion d'une reconfiguration de l'art d'aimer méridional, notamment par l'adjonction de motifs merveilleux empruntés aussi bien aux sources antiques

et *chanter* vaut surtout pour le grand chant courtois, la principale voie d'affirmation du lyrisme vernaculaire. D'autres registres poétiques relativement importants au Moyen Âge (comme la *tenso* ou le *siventes*) répondent à des critères différents de la *canso* et supposent donc une définition du lyrisme qui ne repose pas nécessairement sur l'équation entre le désir et le chant. Sur les problèmes typologiques que posent deux de ces registres, le *lai* et le *descort*, voir Dominique Billy, « *Lai* et *descort*: la théorie des genres comme volonté et comme représentation », dans Peter T. Ricketts (éd.), *Actes du premier congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, Londres, Westfield College, 1987, p. 95-117.

3. À ce sujet, voir Michel Zink, *La subjectivité littéraire: autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

qu'au vieux fond celtique⁴. Entre 1150 et 1275 se met ainsi en place un autre rapport à la langue et à l'écriture où se dessine, en regard de l'érotique des troubadours, ce que l'on pourrait définir comme la nouvelle érotique des romanciers.

Les rapports entre le chant, l'amour et le poème participaient d'une telle communion qu'il est difficile, et toujours un peu artificiel, d'étudier un aspect de manière indépendante. Par la force des choses, notamment l'absence de notations musicales dans de nombreux manuscrits et la difficulté à lire les transcriptions médiévales, les poèmes ont trop souvent été étudiés sans la musique, de même qu'on a, trop longtemps, tenté de penser « l'amour courtois » hors du poème, ce qui a conduit au débat stérile entre « réalistes » et « idéalistes » sur la place de la *cortezia* dans la société médiévale. La mise en évidence du lien intime entre *aimer* et *chanter* a permis de renouveler l'approche du grand chant courtois et de mettre un terme à la controverse sur la « pratique » de la *fin' amor*. De même, les collaborations entre musicologues et philologues permettent enfin de faire justice à la technique poétique des troubadours et des trouvères pour qui, comme l'écrivait déjà Roger Dragonetti en 1960 : « Tout rythme, en effet, dégage une mesure, laquelle n'est pas un simple artifice qui lui est surajouté, mais coexiste avec lui parce qu'elle est une condition essentielle de sa perception. » (TPT, p. 501)

La réorganisation des rapports entre le chant, l'amour et l'écriture reste encore à penser, autrement qu'en termes de rupture, pour ce qui est des plus anciens textes narratifs qui explorent un nouveau territoire en langue vernaculaire, notamment à partir de la tradition poétique développée en langue d'oc. Car derrière l'évident divorce entre le poème et la musique qui caractérise la production de textes narratifs sans accompagnement musical à partir des années 1115-1130, il faut lire un réaménagement de la dynamique entre la musique et

4. Sur l'érotique des premiers romanciers, voir d'abord l'étude de Laurence Harf-Lancner (*Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1984) qui permet de dégager certains éléments de la relation entre érotisme et merveilles au Moyen Âge, notamment l'importance structurelle de l'interdit et de sa transgression dans les récits de rencontre amoureuse entre une fée et un mortel. Voir aussi Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2002 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « E&M », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

les lettres. C'est là où l'intermédialité, entendue avec Hans Ulrich Gumbrecht comme une relation de tension ou d'oscillation entre le *sens* et les *médias*⁵, peut sans doute apporter un autre éclairage sur quelques-uns des plus anciens textes narratifs français.

Car, à lire dans cette optique les trois plus anciennes traductions d'extraits des *Métamorphoses* d'Ovide produites entre 1160 et 1170, on peut mettre au jour à quel point la tension entre le chant et l'écriture informe ces textes et, tout particulièrement, la vision qu'ils proposent des relations complexes entre l'amour, la mort et l'écriture. Là encore, il y a moins rupture avec l'érotique/poétique des troubadours que mise en tension et jeux de dévoilement avec les sous-entendus de la poésie lyrique. Même quand la production narrative semble s'éloigner du monde méditerranéen, avec Marie de France qui choisit de mettre par écrit les anciens « lais » bretons (vers 1160-1170), l'enjeu reste encore essentiellement de se situer par rapport au chant et à la vision de l'amour qui lui était si intimement liée. Les textes eux-mêmes donnent un accès immédiat à ce mouvement perpétuel entre la forme et le sens où s'invente la littérature.

22

UN TEMPS POUR CHANTER/EMBRASSER ET UN TEMPS POUR DIRE/MOURIR

La mise à distance du chant et de la *fin' amor* procède d'un vaste mouvement de traduction qui gagne les pays de langue d'oïl au cours du XII^e siècle. Amorcée à la cour d'Henri I^{er} Beauclerc et de la reine Aelis, la production de textes en octosyllabes à rimes plates, lus sans accompagnement musical, est d'abord animée par la volonté de rendre accessibles aux *illitterati* (ceux qui ne connaissent pas le latin) des textes édifiants (*Voyage de saint Brendan*) ou scientifiques (*Bestiaire*, *Physiologus*) où la part de l'amour est, de toute façon, réduite à la portion congrue. La rupture entre *aimer* et *chanter* est déjà plus nette quand la narration en octosyllabes s'ouvre à l'analyse des sentiments, d'abord dans un cadre historiographique où sa place demeure malgré tout assez limitée, avec Geoffrei Gaimar et son *Estoire des Anglois*, puis de manière plus importante avec la première « mise en roman » d'une épopée ancienne, la *Thébaïde* de Stace, devenue, vers 1150, le *Roman de Thèbes*⁶.

5. Hans Ulrich Gumbrecht, « Why Intermediality — if at all? », *Intermédialités*, n° 2, « Raconter », automne 2003, p. 176.

6. L'amour tient au demeurant une place toute relative dans ce roman. Le « traducteur » anonyme du *Roman de Thèbes* reprend la relation entre Ismène et Atys, qu'il trouvait dans son texte-source, mais, en l'occurrence, développe assez peu la matière

Vers 1160, avec le court récit de *Pyrame et Thisbé*, « translation » et amplification des vers 55 à 166 du livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide, le « roman » s'attache pour la première fois à un récit qui n'a d'autre ressort dramatique que l'idylle amoureuse. D'un point de vue formel, la conquête de l'amour par la narration « en roman » se fait à travers une forme hybride où se côtoient couplets d'octosyllabes, assumant le fil du récit, et quatrains ou tercets d'octosyllabes suivis d'un vers dissyllabique constituant des sortes de stances lyriques où les amants évoquent tour à tour la violence et la profondeur de leurs sentiments.

L'entrelacement du narratif et du lyrique recoupe d'abord les monologues amoureux que les deux enfants conduisent parallèlement : « plorent, plaignent chascuns par soi / ne se vent d'eulz prendre conroi » (« Ils pleurent, ils se lamentent, chacun de son côté, ils ne savent ce qu'ils doivent faire⁷ »). À travers ce procédé, le « traducteur » dédouble le *je* lyrique et, ce faisant, montre l'inanité de monologues proférés dans le vide. Plus avant dans le récit, le mur qui sépare les deux maisons matérialise la distance entre les deux amants et, malgré la découverte d'une faille dans la paroi — la bien nommée « troveüre » (P&T, v. 337) qui ne peut manquer de faire écho à l'art des trouveurs⁸ — les amants en sont réduits à n'être que des voix sans corps.

De chaque côté du mur, les soliloques ne se sont toujours pas mués en véritables dialogues ; la faille dans le mur permet d'entendre le discours de l'autre en écho, mais il ne s'agit encore que de plaintes lyriques qui se succèdent sans vraiment se répondre :

de Stace. Il ajoute toutefois à la trame de la *Thébaïde* l'amour pour un ennemi, en intégrant au récit un « coup de foudre » entre Parthénopée le Grec et Antigone la Thébaine. Or cet amour réciproque ne fait pas l'objet de longs développements sur la souffrance amoureuse (conformément à ce que voudrait la tradition ovidienne et lyrique). Même après la mort de Parthénopée, Antigone est étonnamment discrète ; seule la version longue (que donnent des manuscrits plus tardifs) présente le *planctus* de l'amante endeuillée qui en vient à mourir de douleur.

7. *Pyrame et Thisbé*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [vers 1160], v. 125-126. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « P&T », suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

8. Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Âge. Le conte du Graal*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Connexions du champ freudien », 1980, p. 200-201. Voir aussi Christopher Lucken, « Le suicide des amants et l'enseignement des lettres. *Piramus et Thisbé* ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, n° 117, 1999, p. 363-395.

Li jovenciaux plaint et souspire,
 Lores fremist, ne pot mot dire.
 Et quant li siens contes remaint,
 Tysbé commence son complaint.

Le jeune homme se plaint et soupire
 Son corps est tout frémissant,
 il ne peut plus rien ajouter.
 Et lorsqu'il a ainsi renoncé à parler,
 C'est Thisbé qui commence sa plainte.

(P&T, v. 477-480)

Le récit est de nouveau suspendu par une intervention lyrique et la rupture dans la forme narrative n'est que surenchère dans l'expression poétique de la douleur. À ce point du récit, si ce n'était du passage du temps que vient marquer l'alternance des jours et des nuits sans sommeil, la narration « en roman » semblerait, elle aussi, prisonnière de la circularité d'un chant d'amour éternellement recommencé.

24

À travers cette mise en scène du lyrisme, le désir est désincarné au point que l'objet aimé n'est plus qu'un fantôme relégué aux marges du sommeil et du rêve, dans un lit où le plaisir n'a pas sa place :

La nuit,
 N'ai je ne deport ne deduit
 Quant je me gis dedens mon lit.
 Riens n'oi,
 S'en sui en paine et en esfroï ;
 Si m'est avis que je vous voi
 Et ne poez parler a moi,
 Dont sui pires que ne soloi.

La nuit,
 Je ne connais ni plaisir ni joie
 Quand je suis étendue dans mon lit.
 Je suis seule,
 J'en éprouve peine et souffrance ;
 Il me semble alors que je vous vois,
 Mais que vous ne pouvez me parler,
 Ce qui aggrave encore mon état.

(P&T, v. 523-530)

La stase lyrique au sein de la narration vient souligner le caractère fantasmatique de l'amour parfait. L'amant est réduit au silence et sa vision obsédante conduira l'amante à prendre l'initiative (à rebours de la norme courtoise) d'un rendez-vous nocturne dans un *locus amœnus* miné par la présence de la mort :

A la fontaine me querez,
 Souz le morier en mi les prez,
 La ou Ninus fu enterrez :
 Certainement m'i trovez.

Et venez me retrouver à la fontaine,
 Sous le mûrier, au milieu des prés,
 Là où Ninus fut enterré.
 Soyez sûr de m'y retrouver.

(P&T, v. 564-567)

La rencontre amoureuse prend ainsi un accent funèbre (emprunté à Ovide) dans un texte dont la « translation » française permet par ailleurs de nouveaux jeux d'échos qui font résonner la mort à chaque articulation du récit. Le mur

qui sépare les enfants est apostrophé en parallèle avec la personnification de la Mort (« Hé, murs ! », P&T, v. 438 / « Hé, mors ! », P&T, v. 732), la mûre (« more » en ancien français) chargée de porter le deuil en souvenir du destin tragique des jeunes amants est paronyme de la mort qui les attend et même la pointe de l'arme fatale, dans une forme rare en ancien français, est désignée comme « la more de l'espee » (P&T, v. 750).

Le récit dévoile ainsi les secrets de la *fin' amor* qui est bien, comme l'ont montré les analyses d'Henri Rey-Flaud et de Charles Méla, *fine mort*⁹. Ce qui était masqué par la dynamique d'un chant porté par le désir s'expose dans le récit comme un mouvement inéluctable vers la mort. En tentant d'abandonner la forme de chants d'amour désincarnés pour tenter l'union des corps, l'amour « en roman » doit prendre le risque de s'exposer au passage du temps. À la différence de la stase lyrique, située hors du temps, le mouvement de la narration choisit un autre rythme (différence marquée ici par la fluidité des octosyllabes qui s'enchaînent hors de toute mesure strophique). Le désir érotique se révèle ainsi pur désir de mort, dès lors que l'union des corps s'avère aussi impossible que dans la complainte solitaire : « plus aime mort que ne fet vie », dit le narrateur au sujet de Thisbé qui s'écrie elle-même à la vue du corps inanimé de son amant : « Morir ? / Nulle chose tant ne desir. » (P&T, v. 833-834)

Avec la mort de Pyrame et Thisbé, qui « réalise » l'union des corps dans l'espace du récit après avoir quitté la sphère lyrique du corps fantasmé, l'amour ne repose plus sur un envoi incertain, la *tornada* « senes breu de parguamina » (« sans bref de parchemin¹⁰ ») des troubadours, dont dépendait la survie d'un chant mouvant. La pérennité de l'amour passe désormais par la signature de cet amour dans le sang qui vient inscrire la passion dans la mémoire de l'écriture. La transformation de la voix en trace écrite est marquée par la prière de Pyrame à l'origine du « signe de mort » chargé de perpétuer la passion des jeunes amants :

9. Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*, Paris, Éditions Navarin, coll. « Bibliothèque des Analytica », 1983 ; Charles Méla, *La Reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

10. Jaufré Rudel, « Quan lo rius de la fontana », Rupert T. Pickens (éd.), dans *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1978 [1150], v. 29.

Mes primes vueil aus diex proier	Mais avant [de vous venger] je veux prier les dieux
Qu'il demoustrant en cest morier	Qu'ils inscrivent sur ce mûrier
Signe de mort et destorbier :	Un signe de mort et de malheur :
Facent le fruit de tel coulour	Qu'ils donnent à ce fruit la couleur
Comme il a afiert a la dolour !	Qui convient à la douleur !

(P&T, v. 759-760)

Avec l'inscription dans l'arbre, la parole mouvante devient un signe plus fort que la mort. Le sang vient signer le fruit blanc et transformer à jamais la nature de la douleur amoureuse ; elle n'est plus la douleur unique de l'amant-poète, mais devient douleur universelle de tous les amants lecteurs et interprètes des passions qui les ont précédés :

26

Sor les branches raie li sans,	Le sang ruisselle sur les branches
Nercist li fruit, qui estoit blans.	Et noircit le fruit qui était blanc.
Tous temps avoit esté la more	La mère avait toujours été
Blanche jusques a icele hore ;	Blanche jusqu'à ce jour ;
Adonc si ot noire coulour	Mais elle devint depuis de couleur noire
En tesmoignage de dolour.	En signe de douleur.

(P&T, v. 759-760)

Avec le passage de « la more blanche » à la « noire coulour », le « tesmoignage » des fruits tachés de sang n'est plus le signe trompeur (le voile ensanglanté) qui a conduit Pyrame à la mort. Il est au contraire le témoin fidèle de l'union des amants dans la mort¹¹.

Le passage du lyrisme au narratif oblige à donner un corps aux amants. Chanter l'amour supposait de repousser à l'infini l'incarnation du désir ; le raconter implique au contraire de donner à voir des amants de chair et de sang. Affranchi des contraintes du chant, le récit se trouve assujéti aux impératifs du temps. Il faut que l'amour évolue hors du temps suspendu de l'énonciation poétique, qu'il participe de l'illusion d'un mouvement dans l'espace et dans le temps. Soumettre l'amour au risque du temps, c'est révéler qu'il est miné par la mort. Ce que les poètes suggéraient, les « romanceors » l'exposent au grand jour : seule la mort des amants peut conjurer la mort du désir. Au chant éternellement recommencé d'une jouissance toujours à venir, le récit oppose le

11. On sait que certains des romans de Tristan s'inscriront dans le même mouvement à travers le motif des arbres entrelacés.

mouvement inéluctable vers la mort que la puissance d'un *signe* peut seule contrecarrer¹².

DIRE POUR VOIR

L'obsession du lien entre le désir et la mort informe encore un autre extrait des *Métamorphoses* d'Ovide mis « en roman » quelques années plus tard, le *Lai de Narcisse*, composé vraisemblablement entre 1160 et 1165. Le récit franco-normand donne, dans un prologue qui lui est propre, la chute du récit de « Narcissus qui fu mors d'amer¹³ ». Contrairement à *Pyrame et Thisbé*, le Narcisse médiéval n'inclut pas d'insertions lyriques dans la trame du récit. La version médiévale se démarque surtout de l'original latin par la disparition du personnage d'Écho, remplacée par Dané, la plus jolie fille de Thèbes (LDN, v. 129-130). Les transformations que subit Écho s'inscrivent directement dans le mouvement de mise à distance de la voix au profit du corps et du regard amorcé dans le « roman » de *Pyrame et Thisbé*. La trame du conte ovidien de Narcisse permettait déjà d'accorder une place prépondérante aux jeux du regard, mais la « translation » accentue cette dimension en associant constamment aux déceptions mortifères de la vision les dangers d'une parole trop puissante.

Dès le départ, le récit est placé sous l'autorité d'un devin de Thèbes « qui de voir dire ert esprovés » (« qui était reconnu pour dire la vérité », LDN, v. 42). L'insistance sur la parole prophétique se signale par les cinq occurrences du verbe *dire* en moins de quinze vers. La valeur du *dire* s'oppose, dès ces premiers vers, aux dangers du *voir* puisque l'interdit qui pèse sur Narcisse repose précisément sur la vue :

12. Sur la mentalité symboliste et la théorie du signe au Moyen Âge, voir Marie-Dominique Chenu, « The Symbolist Mentality », dans *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century: Essays on New Theological Perspectives in the Latin West*, éd. et trad. Jerome Taylor, Lester K. Little, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 99-161; Alfonso Maierù, « *Signum* dans la culture médiévale », *Miscellanea Mediævalia*, n° 13, 1981, p. 51-72; Eugene Vance, *Mervelous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.

13. *Le lai de Narcisse*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [vers 1160-1165], v. 35 (désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « LDN », suivi du numéro de vers, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

«Gart bien qu'il ne se voie mie!
Ne vivra gaires s'il se voit.»

«Qu'il prenne bien garde à ne pas se voir:
S'il se voit, il ne vivra pas longtemps.»

(LDN, v. 52-53)

S'il est clair que le texte ovidien est déjà une mise en garde contre l'orgueil et, surtout, contre la déception des sens, l'interprétation peut varier considérablement selon que l'on entend l'oracle de Tirésias comme l'interdiction plus générale *de se connaître* ou plus particulièrement *de se voir*, divergence nourrie par les manuscrits des *Métamorphoses* qui présentent, au vers 348, les variantes *Si se non noverit* (s'il ne se connaît pas) et *Si se non viderit* (s'il ne se voit pas). La leçon «qu'il ne se voie» (LDN, v. 52) dans la «translation» médiévale infléchit l'interprétation du poème dans le sens d'une mise en cause plus précise des périls du regard.

28

La réaction de la mère aux prédictions de l'oracle exprime d'emblée la tension entre le regard et la parole : «Gabant s'en torne, si dist bien / Que sa parole ne vaut rien» («[La dame] s'en va en se moquant de lui et en disant / que sa prédiction ne vaut rien», LDN, v. 55-56). Niée par un protagoniste, la force de la parole est immédiatement réaffirmée par le narrateur¹⁴. Le «translateur» roman préserve ainsi continuellement l'équilibre entre la parole et le regard, notamment à travers l'invention du personnage de Dané qui lui permet de prêter un discours amoureux à celle qui, chez Ovide, «ne sait ni se taire quand on parle, ni parler la première¹⁵». Au personnage clairement secondaire et purement réactif du récit ovidien («Écho qui répète les sons — *resonabilis Echo*»), le texte médiéval substitue une jeune femme volubile qui, là encore, prend l'initiative.

De manière significative, le regard de la jeune fille — premier regard amoureux du récit — est présenté comme l'élément déclencheur de la tragédie. Un jour qu'il revenait de chasser, «par aventure» précise le texte (LDN, v. 121), Narcisse passe sous les fenêtres de la princesse :

14. «Lonc tans en furent en doutance, / Et en la fin fu la provance» («Longtemps on en attendit la réalisation, mais finalement elle se réalisa», LDN, v. 57-58).

15. «*Quæ nec reticere loquenti / Nec prior ipsa loqui didicit.*» (Ovide, *Les métamorphoses*, éd. et trad. Danièle Robert, Arles, Éditions Actes Sud, coll. «Thesaurus», 2001, livre III, v. 357-358). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle «MET», suivi du livre et des numéros de vers, et placées entre parenthèses dans le corps du texte).

La fille au roi de la cité
Des fenestres a jus gardé.

La fille du roi de la cité
A regardé du haut de la fenêtre.

(LDN, v. 127-128)

Le regard plongeant de la jeune fille sur le corps parfait de Narcisse encadré par la fenêtre prédispose la belle à subir les flèches de l'Amour. On le sait, cet amour malheureux la conduira à souhaiter la mort du bel orgueilleux, souhait que réalise le dénouement du récit. Or, au terme du récit, la jeune fille constate amèrement la puissance mortifère de sa parole: «Lasse! ma proiere est la mort!» («Malheureuse! Ma prière est la cause de sa mort!», LDN, v. 999), s'écrie-t-elle en constatant que son désir de mort est avéré.

L'efficacité de la parole se voit ainsi constamment mise en doute puis rétablie dans sa puissance. Ainsi l'exclamation terrifiée de Dané devant la conséquence de sa funeste prière répond au mépris exprimé par Narcisse après avoir entendu sa déclaration d'amour: «Tu pers et gastes ta proiere» («Tu pries et supplies en pure perte», LDN, v. 510). De même, aux doutes formulés par la mère sur la valeur de l'oracle répond le constat lucide de Narcisse au moment de mourir («Bien sai que voir dist li devins» — «Je sais bien que le devin a dit vrai», LDN, v. 849). En revanche, le regard se révèle nettement déceptif, depuis les différentes mentions des apparitions de Dané à la fenêtre (LDN, v. 127-128, v. 311-318, v. 429-432) jusqu'à l'ultime tête-à-tête entre Narcisse et son ombre¹⁶. En abandonnant le chant pour les mirages de la représentation, le texte narratif interroge, par la voix de Narcisse, les dangers de la «semblance». Après l'invention d'un *je* dans l'espace lyrique, la narration «en roman» explore ce qui vient avec la représentation d'un autre, étrange «semblance» contre-exemplaire comme l'indiquent les derniers vers du *Lai de Narcisse*:

Or s'i gardent tuit autre amant
Qu'il ne muient en tel samblant

Qu'ils se gardent tous ceux qui aiment
De mourir de même manière.

(LDN, v. 1009-1010)

16. «Et quide que fantomes soit. / Un poi est en son sen venus; / Lors counoist qu'il est deceüs, / Et voit que c'est umbres qu'il ainme» («Et il se persuade que c'est une illusion. Puis il reprend un peu ses esprits; il comprend alors qu'il s'est abusé et, il le voit, c'est son ombre qu'il aime», LDN, v. 833-837). On notera le choix du verbe *voir* pour *constater* (LDN, v. 837), ce qui laisse entendre que le seul regard qui vaille est un regard intériorisé. Par ailleurs, la scène avec le désir «fantome» n'est pas sans rappeler la complainte nocturne de Thisbé qui se plaint de voir l'image de son amant se dissiper dès que, seule dans son lit, elle lui tend les bras (P&T, v. 523-534).

À l'adéquation avec les souffrances du poète dans le grand chant courtois succède la mise à distance salutaire de figures d'amants qui ont substitué la nécessité de la mort à la nécessité du chant. Ainsi l'injonction « chanter m'estuet », si caractéristique de la lyrique courtoise, se trouve renversée dans la bouche de Narcisse qui s'écrie devant son image muette¹⁷ :

Or n'i a el: <i>morir m'estuet</i> Las! Je me plaing, mes nus ne m'ot.	Il n'y a pas d'autre issue: il me faut mourir Hélas! Je me plains, mais personne ne m'entend. (LDN, v. 928-929)
---	---

30 L'impératif du chant qui venait comme un corollaire du désir est remplacé par l'inéluctabilité de la mort. Là encore, le récit met en scène la transformation du chant d'amour et, ce faisant, il interroge l'essence même de la narration: la *mimesis*, ce théâtre d'ombres qui informe la narration. Renoncer au chant, c'est non seulement inscrire le poème dans un temps dynamique (au risque de la mort), c'est aussi s'avancer dans la zone trouble où il faut donner à voir (mais aussi donner « pour voir¹⁸ ») les fantômes de la fiction.

LE SILENCE ET LA LETTRE

Entre 1165 et 1170, avec la « mise en roman » de l'histoire tragique de Philomèle (MET, VI, v. 412-674), le « translateur » — vraisemblablement Chrétien de Troyes¹⁹ — s'éloigne encore davantage de l'amour parfait des troubadours, en choisissant

17. « Je li voi les levres movoir / Mais l'oïe n'en puis avoir » (« Je vois ses lèvres bouger, mais je ne peux entendre ce qu'elle dit », LDN, v. 705-706).

18. C'est-à-dire, en ancien français, donner « pour vrai ».

19. L'attribution à Chrétien de Troyes, à partir des vers 6-7 du *Cligès* et du vers 634 de *Philomena* (« ce conte Crestiens li gois ») et du prologue qui précède le récit dans l'*Ovide moralisé* (seul témoin de ce texte dont n'existe aucune transcription indépendante) a fait l'objet de débats animés parmi les médiévistes (voir Marie-Claire Gérard-Zai « L'auteur de *Philomena* », *Revista de istorie si teorie literara*, n° 25, 1976, p. 361-368 et Giuseppe Sansone, « Chrétien de Troyes et Chrétien li Gois: un consuntivo », *Studi mediolatini e volgari*, n° 33, 1987, p. 117-1134). L'étude comparée de l'insertion des proverbes dans *Philomena* et dans les romans de Chrétien de Troyes conduite par Elisabeth Schulze-Busacker apporte cependant des arguments sérieux (sinon déterminants) en faveur d'une attribution au maître champenois (Elisabeth Schulze-Busacker, « *Philomena*: une révision de l'attribution de l'œuvre », dans *Romania*, n° 107, 1986, p. 459-485). Désormais les références à l'ouvrage *Philomena* seront indiquées par le sigle « PHI », suivi de la page et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Je précise que là où Ovide parle de Philomèle et de Procné, Chrétien orthographie *Philomena* et *Progné*.

une histoire de viol, de mutilation et d'infanticide qui lui permet d'abandonner le chant pour mieux imposer la valeur de la lettre. Ce faisant, il approche un art d'écrire qui rompt, non sans violence, avec l'art d'aimer et de chanter qui avait présidé à l'émergence d'une littérature en langue vulgaire. Avec le court récit de *Philomena*, l'équation n'est plus *aimer* et *chanter*, ni même *aimer* et *mourir* (comme c'était le cas dans *Pyrame et Thisbé* ou dans le *Lai de Narcisse*), mais bien *chanter* et *tuer*. L'art du récit semble devoir s'imposer non seulement au risque d'une redéfinition de l'amour, mais peut-être même au prix de sa négation la plus radicale.

L'anecdote de *Philomena* repose sur une histoire de silence et d'écriture puisque, on s'en souvient, chez Ovide, Philomèle, sœur de la reine de Thrace et fille du roi Pandion, est violée par son beau-frère qui lui arrache la langue pour s'assurer que son méfait reste impuni. Grâce à ses talents de tisseuse, Philomèle réussit malgré tout à communiquer avec sa sœur Procné et à lui exposer le détail des sévices qu'elle a subis. La vengeance des deux sœurs consistera à tuer le fils de Térée, le roi violeur, avant de convier le criminel à un festin cannibale où, sans le savoir, le père mange le corps démembré de son fils. Chez Ovide, comme dans la version médiévale, le récit se conclut par la métamorphose des trois criminels en oiseaux.

Un changement significatif intervient cependant dans la conclusion de la « translation » médiévale. Ovide se contentait de préciser la nature de l'oiseau que devenait Térée (la huppe, MET, VI, v. 674), laissant entendre par des indications assez imprécises (« la première s'envole vers les forêts, la seconde va sous un toit et les traces du meurtre n'ont toujours pas disparu de sa poitrine », MET, VI, v. 668-670) que Philomèle devenait hirondelle et Progné rossignol. Or, le texte médiéval précise l'espèce des trois oiseaux et inverse le résultat de la métamorphose des deux femmes :

Progné devint une arondele
Et Philomena rousseignos.

Progné devient une hirondelle
Et Philomena un rossignol.

(PHI, v. 1452-1453)

Le choix de transformer la femme violée et mutilée en oiseau des nuits d'amour s'inscrit dans une volonté de renversement des codes attendus du discours amoureux²⁰. Ainsi, dès la nuit de noces de Térée et Progné, le « trans-

20. Il faut cependant relativiser l'importance du rossignol dans la poésie des troubadours. Dans l'étude d'un corpus qui va de Guilhem IX à Cerveri de Girone, Odette Cadart-Ricard n'a relevé que trois mentions du rossignol (une chez Peire Vidal et deux chez Cerveri de Girone), les oiseaux chanteurs étant d'ailleurs bien moins représentés

lateur » multiplie les oiseaux de malheur qui planent au-dessus de la chambre nuptiale (« et li huans et li cucus / et la fresaie et li corbiaus » — « le chat-huant, le coucou, / l'effraie et le corbeau », PHI, v. 22-23) là où Ovide se contentait d'un seul hibou (MET, VI, v. 432). Mieux encore, là où Ovide concluait sur la huppe qui « a l'air d'être armée » (« *armata videtur* », MET, VI, v. 674), Crestien li Gois choisit de clore son récit par une interprétation qui lui est propre en rappelant que le chant du rossignol n'exhorte plus à l'amour (comme chez les troubadours) mais qu'il semble désormais appeler au meurtre :

[...] quant il vient au print d'esté,	Lorsque revient le printemps,
Que tout l'iver avons passé,	Lorsque nous avons laissé l'hiver derrière nous,
Pour les mauvais qu'ele tant het,	Dans sa haine des méchants,
Chante au plus doucement qu'el set	Elle chante le plus doucement qu'elle peut
Par le boschaige: oci! oci!	Dans les bois: « occis! occis! »

(PHI, v. 1463-1467)

La *reverdie* chère au grand chant courtois devient l'occasion d'un accès de haine dans une mise en mots du chant du rossignol, absente de la source latine, et pour cause, puisqu'il s'agit bien là d'un jeu onomatopéique que seule permet la nouvelle langue « romane ».

À l'instar de cet ultime renversement, l'ensemble du traitement de l'amour dans *Philomena* procède d'un détournement pratiquement systématique de la topique courtoise. Avec Hans-Erich Keller, nous retrouvons dans le récit médiéval l'influence de la *fin' amor*, mais contrairement au chercheur américain, il ne nous semble pas devoir y lire la tentative désespérée d'un auteur pour accorder la *fin' amor* à une matière qui lui serait fondamentalement étrangère²¹. Il semble au contraire assez net que la topique courtoise s'y trouve pervertie, voire radicalement inversée. Ainsi, bien avant la conclusion qui est, à ce titre,

que les oiseaux de proie. Odette Cadart-Ricard, « Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictions chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Gironne », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 21, 1978, p. 205-230.

21. Hans-Erich Keller, « De l'amour dans *Philomena* », dans *L'imaginaire courtois et son double*, Giovanna Angeli et Luciano Formisano (éd.), Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 361-370. Pour l'auteure, « il n'y a pas de doute que nous avons affaire dans ce conte à un auteur qui, désespérément — serait-ce un simple jeu académique? — essayait de renouer un événement typique de la tragédie grecque avec de l'amour courtois tel qu'il était perçu au nord de la France dans la deuxième moitié du XI^e siècle. » (p. 370)

particulièrement édifiante, les maux d'amour dont souffre Térée sont l'occasion d'un jeu ironique avec le code courtois. L'insomnie amoureuse, chantée notamment par Jaufré Rudel, se voit détournée quand elle s'applique à celui qui s'apprête à violer et à mutiler :

Onques Thereüs cele nuit
Ne prist ou lit pais ne repos,
N'onques pour dormir n'ot l'œil clos ;

Tant com toute la nuit dura,
Toute nuit son lit mesura,
Ou dou travers ou dou bellonc,
Et se demente pas selonc,
Que tant demore qu'il n'ajorne.

Mais, cette nuit-là, Térée
Ne trouva aucun repos dans son lit,
Il n'arriva pas à fermer l'œil ni à trouver
le sommeil.

Tout au long de la nuit,
Il prend la mesure de son lit,
De long en large,
Et ne cesse de se lamenter en se demandant
Pourquoi le jour tarde tant à se lever.

33

(PHI, v. 644-651)

À travers une image inhabituelle (« Toute nuit son lit mesura »), le narrateur prend une distance critique par rapport à son sujet, jouant sur le double sens de *mesurer*, à la fois concret et moral. Dans un effet de décalage ironique, celui qui occupe sa nuit blanche à mesurer son lit dans tous les sens se prépare à commettre un geste qui signale toute sa démesure. L'allusion au sens moral est d'ailleurs renforcée par la présence, deux vers plus loin, du verbe *dementer*, sachant que le rapprochement étymologique entre *mens* et *mensurare* était courant dans la pensée médiévale.

Le jeu avec l'intertexte lyrique transparaît encore plus clairement quand intervient « la gaité de la tour » (« le guetteur de la tour ») qui annonce non pas l'instant redouté de la séparation des amants, mais, à l'inverse, la fin de la solitude de Térée et, pire encore, le jour du viol. En un mouvement parfaitement contraire à ce qu'elle provoque dans la lyrique, « la gaité de la tour » suscite ici la liesse du traître :

Et cil toute la nuit veilla,
Que sa folie traveilla,
Tant que la gaité de la tour
Commença a corner le jour.

Quant il oÿ le jour au cor,
Qui li donnast .xxx. mars d'or,
Ne fust il pas d'assez si liez.

Mais lui qui avait veillé toute la nuit
Et que sa folie avait tourmenté
Jusqu'au moment où le guetteur de la tour
Commence à sonner du cor
pour annoncer le jour.

Lorsqu'il entendit le son du cor,
Lui aurait-on donné trente mars d'or,
Sa joie n'aurait pas été aussi vive.

(PHI, v. 657-663)

Ce nouveau jour qui se lève sera, conformément à la tradition lyrique, l'ennemi des vrais amants, puisqu'il sera le théâtre du pire des crimes contre l'amour. Il n'en demeure pas moins que cette *Aube* inversée, à travers le sentiment de joie qu'elle suscite chez Térée, indique déjà que les nuits de ce récit s'inscrivent dans un tout autre registre que celui développé en poésie.

La mise en cause de la lyrique courtoise s'étend plus largement à une interrogation sur les pouvoirs de la parole. L'habile Térée convainc d'abord Philomena que son père est favorable à ce qu'elle l'accompagne alors qu'il interprète (faussement) le mutisme du roi Pandion en s'appuyant sur la valeur de consentement que la sagesse populaire attribue au silence («Qu'assez otroie qui se taist» — «Qui ne dit mot consent», PHI, v. 316). Le perfide cherche ensuite à convaincre le roi Pandion de laisser sa fille l'accompagner. Rendu muet par la folie d'amour («Toute a perdue la parole», v. 390), il échoue une première fois, mais se ressaisit et croit pouvoir vaincre la résistance du père à force de prières («Et dist qu'encore veult essayer / S'il porra vaintre par proier», v. 493-494). Les beaux discours de Térée auront finalement raison des inquiétudes du roi et le traître obtiendra ce qu'il désirait («Atant la parole est finee, / Que Thereüs plus ne demande», v. 580-581). La parole est certes puissante, mais potentiellement néfaste, et, surtout, elle n'est pas nécessairement au service de la vérité.

Ainsi, avant même sa mutilation, Philomena renonce à la parole devant les prouesses linguistiques de Térée. Pourtant, au dire même de l'auteur, la jeune fille se distinguait tout particulièrement par ses talents oratoires :

Et tant sot sagement parler
Que seulement de sa parole
 Seüst ele tenir escole.

Enfin, elle savait si doctement parler
Que, rien qu'en utilisant sa parole,
 Elle aurait pu tenir école.

(PHI, v. 202-204)

Ce don est d'ailleurs présenté à la suite de ses talents de musicienne («Sous ciel n'a lai ne son ne not / Qu'ele ne seüst bien vieler» — «Il n'existe pas au monde de lai, de mélodie, de musique qu'elle n'eût été capable d'interpréter à la vielle», PHI, v. 200-201), mais, surtout, il vient clore la présentation de la jeune fille qui, outre sa beauté exceptionnelle, insiste d'abord sur ses connaissances en matière de jeux (où elle surpasse deux héros «romanesques», Apollonius de Tyr et Tristan), de fauconnerie et de broderie. Sa maîtrise du chant et de la poésie vient donc en complément de sa connaissance des auteurs («Des auctours sot et de grammaire», PHI, v. 194) dans un vers qui associe

d'abord le chant et l'écriture (« Et sot bien faire vers et letre » — « Elle savait fort bien composer poèmes et écrits », PHI, v. 195²²).

Le texte médiéval opposera finalement la rhétorique mensongère de l'ignoble Térée aux écrits salvateurs des deux jeunes femmes. Car, avant même la tapisserie qui permettra à Philoména d'être libérée par sa sœur (tapisserie qui se présente comme un texte, sans même qu'il soit besoin de recourir à l'étymon, puisque le narrateur précise que « tot ot *escript* en la cortine », v. 1131), Chrétien a cru bon détailler la scène du sacrifice que fait Progné après avoir appris la fausse nouvelle de la mort de sa sœur. En plus d'ajouter les détails du bœuf saigné et sacrifié, le « romanceor » précise que Progné fit graver sur la stèle élevée pour le salut de l'âme de Philomena²³ une inscription « dans sa langue » (« Puis fist *escrire* en son langage » — « Puis elle fit graver ceci dans sa langue », v. 1049). En toute conscience, l'auteur de *Philomena*, peut-être le jeune Chrétien de Troyes, repense la dynamique, alors essentielle à la littérature vernaculaire, entre la lettre et la voix en insistant sur la puissance de l'écrit. En laissant la plainte amoureuse au traître pour donner le pouvoir de l'écriture à la femme violée et mutilée, le « translateur » de Philomena donne non seulement une place de choix à l'écriture, gravée ou brodée, au détriment de la parole vive, il rejette avec elle — à travers l'appel du rossignol au meurtre — le chant d'amour qui avait dominé jusqu'alors la production en langue vulgaire.

Chrétien de Troyes — s'il est bien l'auteur de *Philomena* — reviendra à de meilleurs sentiments à l'égard de l'amour avec le roman d'*Érec et Énide*, composé vers 1170. Il s'agit néanmoins d'un texte dont la dimension critique au sujet de la *fin' amor* n'est plus à démontrer puisque sa structure même — le mariage qui marque le début de la véritable conquête amoureuse — est contraire à l'esprit de l'amour courtois. Si avec *Érec et Énide*, et mieux encore avec *Cligès* puis avec *Le chevalier au lion*, Chrétien de Troyes peut entreprendre de réinventer l'amour à l'écart du monde des poètes²⁴, c'est précisément parce que la rupture

22. Le *vers* désigne souvent le poème en général, mais l'association ici avec la lettre (l'écriture) semble indiquer qu'il faille entendre par *vers* les compositions chantées (ou qui font l'objet d'une « performance » orale) à côté d'œuvres écrites.

23. « Dieux qui d'enfer ez rois et sires, / Pluto, de l'ame aies merci / De cele pour qui je fais ci / Ce sacrefice et ce servise, / En quel leu que li cors gise. » (« Dieu qui es le roi et le seigneur de l'enfer, Pluton, aie pitié de l'âme de celle pour qui j'accomplis ici ce sacrifice et ce rituel, quel que soit le lieu où repose son corps », PHI, v. 1052-1056).

24. Sur la singularité de l'art d'aimer développé dans les romans de Chrétien de Troyes et sur ses divergences avec la *fin' amor*, voir notamment Reto Bezzola, *Le sens de*

est alors consommée entre l'amour tel qu'on le chantait et les vicissitudes du désir telles qu'on peut les écrire.

TISSER LE LINCEUL DU CHANT

36 La rupture avec la tradition vernaculaire (lyrique aussi bien que narrative) est clairement revendiquée par Marie de France qui, vers 1160-1170, dit renoncer à la traduction « de latin en romanz²⁵ » pour choisir plutôt de conter « assez brièvement » (prologue de *Guigemar*, v. 21) à partir des anciens lais bretons. Le Grand Œuvre que Marie de France entreprend à l'écart des « romanciers », qui l'ont précédée de peu avec leurs traductions/adaptations de la matière antique ou de l'*Histoire des rois de Bretagne*, passe par le choix assumé de ne plus simplement « traduire » mais bien de « gloser la lettre » (prologue, v. 15). La reconfiguration de la matière première de l'écriture est clairement assumée par Marie de France qui signale sa position de maîtrise en présentant à ses auditeurs/lecteurs les variations linguistiques des sources auxquelles elle peut puiser. En s'interrogeant sur la nature particulière d'un travail d'écriture en langue vulgaire et en relation avec l'oralité, elle laisse entendre une autre voix et une autre façon d'écrire « en roman ». Cette autre façon d'écrire en langue vulgaire s'enracine dans un autre espace linguistique, celui des anciens Bretons, représentés par leurs *lais*.

Dans ces contes anciens « que hum fait en harpe et en rote » (« Qu'on joue sur la harpe et la rote », *Guigemar*, v. 885), l'amour est aussi chanté, mais il ne relève ni de l'érotique méridionale, ni de la tradition ovidienne. Dans le lai de *Guigemar*, la chambre de la fée est d'ailleurs ornée d'une scène fort éloquente :

La chambre ert peinte tut entour ;	Des peintures couvraient tous les murs de la chambre.
Venus la deuesse d'amur,	On y voyait Vénus, déesse de l'amour,
Fu tres bien mise en la peinture ;	Admirablement représentée :
[...]	[...]
Le livre Ovide, u il enseigne	Quant au livre d'Ovide, où il enseigne
Coment chascuns s'amur estreine,	À lutter contre l'amour,

l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes), Paris, Éditions La Jeune Parque, 1947 et Michel Cazenave, Daniel Poirion, Armand Strubel et Michel Zink, *L'art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Félin/Philippe Lebaud, 1997 et Francis Gingras, E&M.

25. Marie de France, *Lais*, Karl Warnke (éd.), trad. Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1990 [1160-1170], « Prologue », v. 30. Toutes les références aux différents lais renvoient à cette édition bilingue.

En un fu ardent le getout	Elle le jetait en un feu ardent
Et tuz iceus escumenjout	Et excommuniait tous ceux
Ki jamais ce livre lirreient	Qui oseraient le lire
Ne sun enseignement fereient.	Et suivre ses leçons.

(Guigemar, v. 233-244)

Pour Marie de France, il s'agit donc à la fois de rejeter un certain art d'aimer, particulièrement en vogue dans cette période qu'on a qualifiée d'*ætas ovidiana*, pour lui opposer des récits d'amour et de merveilles empruntés aux anciens Bretons. Or, l'adaptation de l'art d'aimer aux récits brefs suppose de repenser encore une fois le lien entre le chant et l'écriture.

Le lien entre *aimer* et *chanter* n'est pas aussi essentiel dans les anciens lais bretons qu'il l'était dans le grand chant courtois ; l'amour y occupe néanmoins une place prépondérante et le chant est au cœur même de la définition de la forme primitive. L'étude sémantique de Lucien Foulet a conduit le philologue à conclure que « antérieurement à Marie, *lai* ne signifie que chanson ou mélodie ; et [que] comme c'est chez elle que nous trouvons le premier emploi du mot au sens de conte, narration, il semble assez naturel de lui en attribuer l'introduction dans la langue²⁶ ». Marie de France choisit comme source de son travail d'écriture un mot qui suppose un autre lyrisme (« qui dit *lai* dit chant » écrit encore Lucien Foulet), parallèle (mais étranger) à celui des troubadours, et qui renvoie à une autre langue portée essentiellement par la tradition orale. Le Grand Œuvre de Marie consiste alors à transmuier cette source ancienne, fondamentalement lyrique et fluctuante, en texte de « sun tens », essentiellement narratif et fixé par l'écriture, « pur remembrance ».

Cette alchimie du verbe se caractérise essentiellement par le passage de l'oral à l'écrit et Marie indique bien que son apport est d'abord de l'ordre de la transposition littéraire imposée par le passage à l'écriture. Au moment de présenter sa matière, les lais « que tous ont déjà entendus », elle la définit par son caractère essentiellement oral. Avant de le dédier à son roi, elle précise encore quelle a été la nature de son travail. Il ne s'agissait pas pour elle de se contenter de rapporter, ni même de traduire les récits des anciens Bretons, mais bien de les fondre dans la norme poétique :

26. Lucien Foulet, « Marie de France et les lais bretons », dans *Zeitschrift für romanische philologie*, n° 29, 1905, p. 303.

Plusurs en ai oï conter,
 Nes voil laissier ne oblier.
Rimé en ai e fait *ditié*,
 Soventes feiz en ai veillié!

J'en ai entendu conter plusieurs [des aventures]
 Et je ne veux pas les laisser sombrer dans l'oubli.
 J'en ai donc fait des contes en vers
 Qui m'ont demandé bien des heures de veille.

(Prologue, v. 38-41)

38

Le passage du *dire* au *dit* marque le mouvement qui va de la voix du conteur à la plume du lettré. Marie semble assurée que la survie des anciennes chansons bretonnes passe par leur adaptation aux nouvelles normes littéraires courtoises : le choix du couplet d'octosyllabes et du support écrit (meilleur garant de la mémoire) sert de moteur à la promotion sociale et littéraire de ces histoires héritées de ces simples « Bretun » (v. 20) que mentionne le prologue du lai de *Guigemar* (premier lai des manuscrits *H* et *S*), devenus « li aunciën Bretun *curteis* » au terme du lai d'*Éliduc*, lai de clôture du manuscrit *H*, seul manuscrit à l'avoir conservé. Le travail d'écriture, dont Marie souligne avec insistance la difficulté, change la perspective sur les vieilles chansons bretonnes. Une fois que Marie touche au terme de son recueil, les lais se trouvent en quelque sorte anoblis et dignes de figurer aux côtés des autres récits courtois.

Au moment de présenter son projet, Marie l'expose en relation étroite avec l'écriture.

El chief de cest comencement,
 Sulunc la letre e l'ecriture,
 Vos mosterrai une aventure.
 Ki en Bretaigne la Menur
 Avint al tens anciënur.

Au terme de ce prologue,
 Conformément au texte écrit
 Je vous exposerai une aventure
 Survenue en Petite-Bretagne
 Il y a bien longtemps.

(*Guigemar*, v. 22-24)

Le renvoi à une source écrite (parfois toute virtuelle), s'il est déjà pratiquement un lieu commun du roman, est tout de même problématique pour *Guigemar* puisque le petit épilogue que Marie adjoint à son récit insiste sur le caractère musical du lai breton. On pourrait certes arguer qu'elle précise que le lai fut « trové », à partir « de cest cunte k'oï avez », mais, selon toute vraisemblance, c'est se méprendre sur le sens de *conte* dans les *Lais*. L'aventure est la matière première du récit, le conte en est la mise en forme primitive, la charpente narrative ou, plus précisément, la lettre du texte. Or, le travail de Marie ne se limite pas à conter, il s'agit pour elle de livrer les vérités profondes de vieilles traditions orales.

S'il est un mot qui, dans les *Lais*, désigne ce travail qui donne « le cunte e tute la raisun » (« l'histoire et toute la vérité », v. 2), conformément au prolo-

gue d'*Éliduc*, il s'agit plutôt de *dit*. On se souvient que, dans le prologue général, l'auteur affirmait que de ces lais que a « oï cunter », « rimé en [a] e fait ditié ». L'épilogue d'*Équitan* prend le verbe dans un sens *a priori* plus général (« Issi avint cum dit vus ai » — « L'aventure est bien telle que je vous l'ai rapportée », *Équitan*, v. 317), formule qui revient au terme du lai des *Deux amants*, contrastant avec la référence initiale au « lai qu'en firent les Bretons » (v. 254). Les vers de clôture du lai de *Bisclavret* (« De Bisclavret fu fez li lais / Pur remembrance a tuz dis mais » — « On en a fait le lai de Bisclavret / Afin d'en conserver toujours le souvenir », *Bisclavret*, v. 317) indiquent bien qu'il s'agit de faire une œuvre dans le but précis de la *remembrance*, l'expression *a tuz dis mais* venant donner un caractère définitif à la parole proférée.

Cette nouvelle parole, en prise avec l'éternité du souvenir grâce au pouvoir de l'écriture, permet de repenser l'amour en des termes inusités dans l'univers érotique établi par le grand chant courtois. Entre autres, Marie de France donne une place particulière à la figure de la « malmariée » (*Équitan*, *Yonec*, *Laüstic*), connue par les chansons de femmes que la lyrique médiévale a eu tôt fait de récupérer, mais qui appartiennent à un registre étranger au grand chant courtois.

Les récits de rencontre entre une fée et un mortel (*Guigemar*, *Lanval*) sont aussi l'occasion de repenser quelques-unes des caractéristiques de l'amour chanté par les premiers troubadours. La valeur du secret y est ainsi revisitée. Dans ce type de récits, ce n'est plus l'interdit (ou l'impossible satisfaction du désir) qui assure la viabilité du chant, mais au contraire la transgression de l'interdit qui est la condition même de la progression narrative. Mieux encore, avec une histoire de loup-garou, comme le lai de *Bisclavret*, Marie de France va jusqu'à inverser le schéma traditionnel de la courtoisie (qui repose sur la toute-puissance de la Dame) puisque l'épouse est punie d'avoir aspiré à prendre la position dominante. Une telle histoire de loup-garou marque en fait la résurgence de peurs sexuelles que la *fin' amor* n'a pu canaliser. Les poèmes narratifs opèrent ce retour de craintes toujours vives en faisant appel à la figure traditionnelle du loup-garou et vraisemblablement à une variante du conte-type 449 de la classification Aarne-Thompson, intitulé « Le chien du tsar²⁷ ». Marie de France signale aussi l'ancienneté de ces histoires²⁸, les rejetant de cette manière dans un passé

27. Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 40, n° 1, 1985, p. 221-224.

28. « Jadis le poeit hum oïr. » (*Bisclavret*, v. 5)

pré-courtois qui continue pourtant à faire frémir de désir et d'horreur les courtoisants d'Henri II Plantagenêt.

Même un récit dénué de merveilleux comme le lai du *Laüstic* offre un exemple frappant de réécriture de la vieille histoire d'amour et de mort à laquelle conduisait l'absolu de la *fin' amor*. Une malmariée et son voisin doivent se contenter de vivre leur amour en se regardant, de nuit à la fenêtre de leur chambre. Cet amour purement visuel, sinon littéralement désincarné (« Delit aveient al veoir / Quant plus ne poeient avoir » — « Ils goûtaient le plaisir de se voir, / puisqu'ils ne pouvaient avoir plus », *Laüstic*, v. 77-78), est alimenté par le chant du rossignol qui leur sert de prétexte pour se lever au milieu de la nuit. La jouissance érotique des troubadours, le *joy*, se voit ainsi reportée sur le chant du rossignol :

40

Il n'en ad joïé en cest mund
Ki n'ot le laüstic chanter.

Il ne connaît pas la joie en ce monde,
Celui qui n'entend pas le rossignol chanter.

(*Laüstic*, v. 84-85)

Mais, contrairement au fantasme lyrique, le chant de l'amour pur et parfait ne suffit pas à alimenter le récit. L'oiseau médiateur se verra donc chargé de métaphoriser la rencontre des corps que la narration ne saurait repousser éternellement; ainsi le mari jaloux s'en prend-il à l'oiseau qu'il a piégé :

Le col li rumpit a ses deus meins.
De ceo fist ke trop vileins.
Sur la dame le cors geta,
Si que sun chainse ensanglanta
Un poi desur le piz devant

Il lui tord le cou de ses deux mains,
Ce geste était bien d'un vilain!
Il jette le cadavre sur la dame
Qui tache sa robe de sang
Sur le devant, juste devant la poitrine.

(*Laüstic*, v. 115-120)

Avec le silence de l'oiseau est rompue la répétition infinie des nuits de contemplation amoureuse; la fin du chant du rossignol est la condition nécessaire à la progression narrative. En termes amoureux, cette progression suppose, au moins par le truchement du symbole, de signifier l'union des corps.

Après la jouissance procurée par le chant de l'oiseau et par la vision de l'amant (là encore encadré par la fenêtre)²⁹, le cadavre de l'oiseau sera non

29. L'image de l'amant-oiseau est développée directement par Marie de France dans le lai d'*Yonec*. Une malmariée y reçoit la visite d'un chevalier *faé* qui lui apparaît sous la forme d'un vautour dès qu'elle en manifeste le désir.

seulement l'occasion d'incarner le désir et de laisser entendre la rencontre sexuelle par les taches de sang sur la chemise de la dame, mais mieux encore, il est littéralement ce qui permet le passage à l'écriture :

En une piece de samit	Dans une étoffe de soie
A or brusdè e tut escrit	Sur laquelle elle a brodé leur histoire
	en lettres d'or,
A l'oiselet envelopé.	Elle a enveloppé l'oiseau.

(*Laüstic*, v. 135-137)

Le morceau de tissu semble curieusement faire écho à une part perdue par l'aimé (« en une piece de samit / en une piece de s'ami »), manque que l'écriture/broderie de la dame se charge de combler puisque le cadavre enveloppé de l'édifiante broderie est transmis à l'amant.

Contrairement à la Dame, qui a su relancer « l'aventure » par la force de l'écriture, l'amant transforme l'oiseau-fétiche en relique :

Un vaisselet ad fet forgier ;	Il a fait forger un coffret
Unkes n'i ot fer ne acier	Qu'il n'a voulu ni de fer, ni d'acier,
Tuz fu d'or fin od bones pieres,	Mais d'or fin serti de pierres
Mult preciüses e mult chieres ;	Les plus précieuses,
Covercle i ot tres bien asis.	Avec un couvercle bien fixé :
L'aüstic aveit dedenz mis,	Il y a placé le rossignol
Puis fist la chasse enseeler.	Puis il a fait sceller cette chässe
Tuz jurs l'ad fete od lui porter. .	Que depuis il a toujours gardée près de lui.

(*Laüstic*, v. 149-156)

Le reliquaire protège le souvenir de l'oiseau, mais au prix d'un enfermement (« covercle i ot tres bien asis » — « avec un couvercle bien fixé », *Laüstic*, v. 153). Malgré la précaution prise par celui qui a cru pouvoir « enseeler » l'oiseau, l'aventure est relancée par la force du chant, celui des Bretons qui en firent un lai³⁰, avant que Marie — à l'image de la Dame — lui donne une nouvelle vie « sulunc la lettre et l'escriture ».

Au Moyen Âge, on a donc inventé et réinventé l'amour au moins deux fois en cinquante ans. Entre les premiers troubadours et les premiers romanciers, l'amour a changé de forme et de sens. Les plus anciens textes traduits « en

30. « Cele aventure fu cuntee, / Ne pot estre lunges celee. / Un lai en firent li Bretun. » (*Laüstic*, v. 157-159)

roman » ne sont pas seulement des témoins de ces transformations, ils expriment la tension qui existe entre les deux modes d'expression de l'amour qui se partagent alors la littérature vernaculaire. La libération de la contrainte formelle du grand chant courtois s'accompagne toutefois d'une perte que les premiers « traducteurs » ont su mettre en scène : la perte de la transparence de l'énonciation poétique autour d'un *je* qui était sa propre justification.

42 En devenant la voix désincarnée du conteur, voire du conte lui-même (« Or dist li contes », peut-on lire dans les anciens romans, comme si le conte se générât lui-même), le romancier prend le risque de la *mimesis* : c'est-à-dire celui de donner un corps aux voix du désir, de les soumettre aux rythmes du temps, et donc à la mort. Les premiers romanciers l'ont fait en toute conscience. Derrière l'anecdote puisée (jamais innocemment) dans une source plus ou moins autorisée (d'Ovide aux anciens Bretons), les inventeurs du roman révèlent leurs enjeux éthiques (aimer autrement) et esthétiques (dire l'amour et non plus le chanter).

Leur interrogation sur l'amour est donc indissociable d'une interrogation sur le *médium* qu'ils ont choisi : la lettre sans la musique. Il ne s'agit pourtant pas d'un gué franchi sans possibilité de retour ou, pire, d'une « évolution » du lyrisme vers le narratif. Les récits sans musique qui parlent d'amour dans la deuxième moitié du XII^e siècle sont au contraire intimement façonnés par la tension entre le chant et le récit, entre le dire et le voir, entre la parole et la lettre et, finalement, entre le chant et l'écriture. On a pu écrire que l'amour en Occident était, pour l'essentiel, un héritage des troubadours et des plus anciens romanciers, notamment ceux du *Tristan*. Or, à la lecture de quelques-uns des plus anciens récits d'amour « en roman », il semble que penser la transformation de l'amour en Occident n'a de sens que si l'on veut bien penser simultanément la relation profonde que ces mutations entretiennent avec les changements dans les formes d'expression empruntées par une langue au statut alors incertain.

Qui plus est, cette relation n'est pas qu'un accident de l'histoire, un passage obligé à la « naissance » du roman. La relation entre l'amour, le roman et la musique reviendra souvent hanter une forme dont on a souligné à l'envi le caractère indéfini. Dès lors que la voix de l'amant-poète le cède à la voix narrative, la nouvelle forme « en roman » engage avec la musique un autre dialogue, que ce soit littéralement à travers l'insertion de pièces lyriques, comme chez Jean Renart ou Gerbert de Montreuil, ou par le biais d'un héros musicien,

tel Tristan, avatar narratif de l'amant-poète. Quand, avec la fin du Moyen Âge, le roman se croira définitivement dégagé de la musique, la romance sera là pour rappeler les liens sans doute indissolubles entre le vieux sentiment amoureux, la musique et les lettres³¹.

31. Entre la quatrième et la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, la définition de la romance a changé. De « sorte de poésie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire » en 1762, la romance devient « une petite pièce de vers faite pour être chantée, et dont le sujet est triste et élégiaque » et, « par extension, une chanson tendre » en 1798.