

Symbolisme animal et souvenir amoureux dans le *Bestiaire d'Amours* de Richard de Fournival

Le *Bestiaire d'Amours* cache sous l'artifice de l'allégorisme animal une déclaration amoureuse qui s'exprime par une double sollicitation de la mémoire : celle du livre et celle de l'amour. A travers la mémoire du livre, qui consiste dans la capacité de la représentation picturale et scripturale à perdurer, l'Amant espère accéder au souvenir de sa Dame. Apparaît ainsi une théorie de la mémoire et une réflexion sur la mémoire des actants de cette trame amoureuse. A travers la mémoire de l'amour, l'Amant accentue sa requête d'amour par la mise en relief d'une mémoire de plaisir et de douleur. A partir des détails pittoresques et anecdotiques de la vie animale, il se remémore sa passion amoureuse. Emerge notamment le souvenir des impressions sensorielles visuelles, auditives et olfactives. L'*innamoramento* en somme mais aussi les premières étapes des *gradus amoris*.

I. La mémoire du livre

Une théorie générale de la mémoire

Richard de Fournival commence son ouvrage par une argumentation *ex professo* sur la théorie de la mémoire. Il déploie en premier lieu les arguments qui proviennent de la tradition philosophique. A la suite du *De memoria et reminiscentia* d'Aristote et de ses commentaires médiévaux¹, il désigne la mémoire comme

une faculté de l'âme (*vertu de force d'ame*²) assistée par les sens dans ses fonctions et en rapport étroit avec la faculté intellectuelle (*memoire, ki est la garde des tresors ke sens d'ome conquiert par bonté d'engien*³). Les arguments qui proviennent de la tradition rhétorique se cristallisent, eux, autour de l'art de la mémoire tel que Quintilien l'avait défini à partir de la somme d'artifices qui augmentent la mémoire naturelle et accroissent ses potentialités⁴. Richard de Fournival semble en avoir eu connaissance puisqu'à l'instar des recettes mnémoniques, il évoque la mémoire au moyen d'une formulation architectonique qui consiste dans une disposition en lieux (*Ceste memoire si a. ij. portes, veïr et oïr, et a cescune des ces. ij. portes si a un cemin par ou on i puet aler, che sont pain-ture et parol*⁵). Comme on le voit, le logis de la mémoire est doté de deux accès privilégiés figurés par la vue et l'ouïe qui opèrent de manière très efficace puisqu'à travers l'image et la parole tout peut être su, consigné, puis redécouvert de nouveau. Or, l'intérêt véritable de cette entrée en matière consiste moins dans un étalage de culture de clerc que dans une apologie implicite des aptitudes du *Bestiaire d'Amours* à être digne de mémoire. Ce livre, plus que tout autre, respecte les règles de l'*ars memorandi* puisque toute sa trame est conservée au moyen de la *painture* et de la *parole*. De plus, dans ces *loci* de la mémoire, sont placées des *images*, images frappantes sollicitées par la mémoire artificielle qui permettent une promptitude dans le fonctionnement de la mémoire. Elles correspondent aux animaux qui regorgent dans le *Bestiaire d'Amours* et qui sont figurés aussi bien par les illustrations qui décorent les manuscrits que par les *exempla* que développe le texte⁶. Judicieusement, au moyen du symbolisme, Richard de Fournival augmente les chances de mémorisation de la trame de ce livre. « Tout déguisement, dit Michel Zink, parce qu'il se fonde sur la comparaison, fait appel à la mémoire⁷ ».

1 — Sur la notion de mémoire dans la tradition philosophique médiévale, cf. Pierre Michaud-Quantin, « Les puissances de l'âme au XII^e siècle », *Revue du Moyen Age latin*, 5, 1949, p. 15-34.

2 — Nous citerons le *Bestiaire d'Amours* d'après l'édition de Cesare Segre, *Li Bestiaires d'Amours di maistre Richart de Fornival e li Response du Bestiaire*, Milano-Napoli, 1957. (*Documenti di filologia*, 2). (Segre donne une datation du texte antérieure à 1260, date de la mort de l'auteur, probablement vers 1252, cf. xxii n°6).

3 — Cf. Segre, p. 4-5.

4 — Sur la notion de mémoire dans la tradition rhétorique médiévale, cf. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975. (Bibliothèque des Histoires). Cf. surtout chapitre III : L'art de la mémoire au Moyen Age.

5 — Cf. Segre, p. 4.

6 — Cf. les remarques pertinentes de Mary J. Carruthers sur la « peinture » et la « parole » chez Richard de Fournival. Cf. *The book of memory. A study of memory in medieval culture*, Cambridge University Press, 1990, p. 229-230.

7 — Michel Zink, « Révélation de la mémoire et masques du sens dans la poétique

Mémoire des actants

Richard de Fournival indique que le projet du *Bestiaire d'Amours* est que l'art de la mémoire serve à consigner les détails d'une problématique amoureuse, de même que l'amour est envisagé sous l'angle du souvenir (*Et jou, de qui vous ne poés partir, bele tres douce amie*⁸). Puis apparaissent toutes les sortes de difficultés liées à la manière dont s'organise le souvenir amoureux chez chacun des protagonistes de cette trame. Se confrontent en effet deux sortes de mémoire : la première est celle de l'amoureux, pleine, entièrement habitée par l'image de la Dame et la seconde est vide, repliée sur elle-même et reste à conquérir. Le problème sémantico-syntaxique de l'énonciation est tout de suite posé puisqu'en aucun cas la Dame ne prend à charge de s'exprimer si ce n'est dans cette réponse factice que représente la *Response*. Ainsi donc la première méditation sur la mémoire est une dramatisation de la souffrance d'un « je » autobiographique qui fusionne la voix du narrateur et celle du protagoniste⁹. Elle passe par l'aveu de l'amplitude des souvenirs quand l'Amant déclare avec solennité avoir de façon indélébile *gardé la trace de l'amour* de sa Dame parce que même en cas d'oubli, amnésie surgie soudainement, la *sorsanure de la plaie*¹⁰ sera en tout temps visible. L'oubli n'étant jamais absolu, la résurgence de l'amour est toujours possible, de manière implicite, par le biais des traces et des blessures qui demeurent enfouies dans la conscience profonde. L'image de la bien-aimée est de la sorte présente et mémorisée à jamais.

La deuxième réflexion sur la mémoire traduit le désir fondamental de l'amoureux d'accéder à la mémoire de l'Amie (*valdroie adès manoir en la vostre memorie, s'il pooit estre*¹¹). Les moyens d'y

médiévale », in *Les voix de la conscience. Parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Paradigme, Caen, 1992, p. 309. (Collection Varia, n°2). La perspective du déguisement ressort aussi dans le *Roman de la Rose*. Les personnifications jouent, à l'instar des animaux du *Bestiaire d'Amours*, le rôle d'*imagines* qui stimulent la mémoire.

8 — Cf. Segre, p. 5-6.

9 — Gabriel Bianciotto considère le *Bestiaire d'Amours* comme un pseudo-récit autobiographique malgré la masse informative du texte (*i.e.* les marques qui relèvent du plan de l'énonciation). Il note le « caractère bien évidemment non référentiel des détails invoqués, qui ramènent tous à une typologie traditionnelle dans l'érotique néo-ovidienne du Moyen Âge : toute situation y est de convention, et plus encore, la convention d'écriture efface toute tentation d'établir un lien avec un réel sous-jacent ». Cf. « Sur le *Bestiaire d'Amour* », in *Epopée animale, fable fabliau, Actes du IV^e colloque de la société internationale renardienne*, Evreux, 7-11 septembre 1981, éd. par Gabriel Bianciotto et Michel Salvat, P.U.F., p. 115.

10 — Cf. Segre, p. 6.

11 — *Ibid.*

parvenir sont en relation directe avec les sens puisque, comme Richard de Fournival l'avait souligné, la mémoire est le réceptacle des données fournies par les organes sensoriels. La vue et l'ouïe sont de nouveau sollicitées. Désormais, l'amour spécifié par la requête du souvenir résulte du degré de la fascination sensorielle qui naît d'une parole de roman et d'une enluminure de manuscrit. Avant de parvenir au cœur, il doit envahir toutes les strates du souvenir (*Et por chu vous envoi je ces. Ij. coses en une. Car je vous envoie en cest escrit et peinture et parole, pour che ke, quant je ne serai presens, ke cis escrits par sa peinture et par sa parole me rende a vostre memoire comme present*¹²). La mémoire du livre contient en filigrane la mémoire de l'auteur. L'œuvre littéraire est utilisée comme moyen détourné de séduction qui doit, selon un rapport métonymique, faire penser à l'amoureux sinon amplifier sa présence¹³. Le secret de cette commutation réside dans le subterfuge de la lecture à haute voix (*toute escripture si est faite pour parole monstrier et pour che on le lise ; et quant on le list, si revient a nature de parole*¹⁴). Si l'auteur prévoit et souligne cette lecture de son texte, c'est qu'il espère, en l'occurrence, que sa Dame se ressouvienne de sa voix alors qu'il dictait cette œuvre qu'il lui dédie. Conscient de ce bonheur qu'offre la littérature pour la progression vers la mémoire, il exploite tous les constituants et toute la rhétorique

12 — *Ibid.* Sur le rapport du texte et de l'image dans les bestiaires enluminés, cf. Sylvie Lefevre : « Le texte ne se sert pas occasionnellement d'une image ; l'image est elle-même, et elle seule, l'occasion du texte ». Cf. « Polymorphisme et métamorphose dans les bestiaires », *Métamorphose et Bestiaire fantastique au Moyen Age*. Etudes rassemblées par Laurence Harf-Lancner, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, Paris, n°28, 1985. p. 219. Cf. aussi Xénia Muratova, qui aborde l'aspect iconographique des bestiaires enluminés. Cf. « Adam donne leurs noms aux animaux ». *L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Age : les manuscrits des bestiaires enluminés du XII^e et du XIII^e siècles*, dans *Studi Medievali*, t. 18, 1977, p. 367-394.

13 — Le troubadour Rigaut de Barbezieux, dans une chanson où il applique l'imagerie du bestiaire à l'amour, dit à sa dame son regret de n'être pas présent dans son souvenir : « ma vos non cal, si d'amor no. us sove ». (mais peu vous importe, s'il ne vous souvient pas d'amour). Plus loin, il proclame que sa chanson est son porte-parole là où il n'ose aller lui-même, tant il est abattu et découragé :

Ma chansos er drogomanz
lai on eu non aus anar
ni ab dretz oillz regadar,
tan sui conques et aculs.

(Rigaut de Berbezilh, Liriche, éd. A. Varvaro, Bari, 1964, p. 121-124. Cité d'après Charles Roth, *Du bestiaire divin au bestiaire d'amour*, dans *Etudes de lettres*, t. 2, 1969, p. 197-216).

14 — Cf. Segre, p. 6. Paul Zumthor expose dans une vue d'ensemble les traditions poétiques du Moyen Age, leur modalités de transmission, orale et écrite, et leurs capacités à véhiculer la mémoire, cf. « Les traditions poétiques », in *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*. Recueil d'études publié sous la direction de Bruno Roy et Paul Zumthor, Vrin-Les presses de l'université de Montréal, 1985, p.11-21.

qui lui sont inhérents¹⁵. Aussi renchérit-il sur la capacité de persuasion des images de son écrit. A la fin du prologue, il renvoie de la façon la plus explicite aux questions de la mémoire, de la vue et de la voix formulant l'espoir que les valeurs esthétiques puissent émouvoir celle qu'il aime et interpeller sa mémoire (*Car ja ne m'amissiés vous, si sont che coses la ou iels se doit molt deliter a veoir et orelle a oïr et memoire a remembrer*¹⁶).

Le désir de l'Amant d'accéder à la mémoire de l'Amie est dramatisée au moyen d'*exempla* qui mettent l'accent davantage sur le thème de la mémoire auditive. Du coq à l'âne sauvage¹⁷, du grillon au cygne, l'interrogation est portée sur la manière de dire son amour et de garantir sa pérennité. Sont confrontées les modalités d'expression passées et présentes, la poésie et la prose et leurs aptitudes respectives à exprimer le sentiment amoureux. Le *Bestiaire d'Amours* est une ultime requête d'amour (*ariereban*) qui prend la forme d'une œuvre en prose au détriment d'autres requêtes en poésie lyrique¹⁸. Cette résolution est d'abord glosée au moyen de la *nature* du coq (*coc*)¹⁹ qui chante avec plus de force au milieu de la nuit que pendant l'aube et le crépuscule²⁰. L'homme amoureux, à son instar, modifie la nature de son chant selon le rapport au temps. Ainsi il choisit de dire désormais en prose un amour sans aucun espoir alors qu'auparavant il chantait

15 — Sur le concept de perfection dans l'expérience esthétique, cf. Hans-Robert Jauss, « La perfection, fascination de l'imaginaire », dans *Poétique*, 64, novembre 1985.

16 — Cf. Segre, p. 8. Richard de Fournival centre le prologue sur son code d'écriture, effectuant ainsi une véritable réflexion métalinguistique qui évoque, outre le problème de l'énonciation, celui de la réception. Cf. Jean Maurice qui mentionne la « littérarité » du texte comme « arme ultime pour faire fléchir l'Amie ». Cf. *Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival et Le Livre des animaux de Brunetto Latini. Les Bestiaires dans la seconde moitié du XIII^e siècle*. Thèse pour le Doctorat d'Etat. Université de Poitiers, 1989, p. 185.

17 — Le coq et l'âne inaugurent une série de près de cinquante-sept *exempla* dont l'ordonnance est de la propre création de Richard de Fournival. Sur le symbolisme du coq et de l'âne, cf. Christopher Lucken, « Du ban du coq à l'*Ariereban* de l'âne. A propos du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival », in *Reinardus. Annuaire de la société internationale renardienne*, vol. 5, 1992, p. 109-124.

18 — Dominique Chasse parle à propos du texte en vers et du texte en prose de « deux modes de mise en mémoire », cf. « La mise en mémoire des informations narratives : le système du vers et le système de la prose », in *Jeux de mémoire... op. cit.*, p. 59.

19 — Gabriel Bianciotto rappelle que « l'architecture grammaticale est de prime abord étroitement comparative, plaçant êtres humains et bêtes sur deux plans nettement dissociés que ne rapproche qu'une analogie formelle apparemment extérieure, mais qui se révèle après coup essentielle, assimilatrice, dans la mesure où toute comparaison, comme dans le bestiaire propre, est révélatrice d'une identité fondamentale et réversible ». *Art. cité*, p. 111.

20 — (*De tant com il cante pus pres de la mienuit, si cante plus efforcement et plus engrosse sa vois*). Cf. Segre, p. 9.

en vers un amour qui était mû par l'espoir²¹. La *nature* de l'âne sauvage (*asnes sauvages*) explique aussi ce rapport du récit avec le désespoir et définit un espace de déception amoureuse (*Car sa nature si est qu'il ne recane onques, fors quant il a tres erragie faim*²²). La renonciation de l'Amant au lyrisme est considérée comme une mutilation (*Car le canter doi jou bien avoir perdu*²³) puisque la poésie est la forme naturelle et spontanée qui célèbre la joie d'aimer. Mais parce que sa poésie n'a pas instauré une histoire d'amour réciproque, l'Amant proclame, au contraire, sa satisfaction d'y renoncer. Le désaveu du lyrisme en tant que forme de déclaration amoureuse qui n'a pas d'incidence sur la mémoire est glosé par le symbolisme du cygne (*chine*)²⁴ et du grillon (*crison*). Chez ces animaux, le chant est réductible à la mort : mieux ils déclament leurs chants plus ils précipitent leur mort. L'auteur place de manière surprenante sa requête du souvenir amoureux dans une dialectique de vie et de mort où la mémoire de l'amour tant qu'elle s'exprime en prose balance vers la vie et tant qu'elle s'exprime en vers bascule du côté de la mort (*Et pour chu vous dis ke por le paour ke j'oi de la mort au chine, quant jou cantai miex, et de la mort au crison, quant jou le fis plus volentiers, por chu lassai jou le cantai a cest arriereban faire, et le vous envoiai en maniere de contrees-crit*²⁵). Mais l'Amant avoue aussi que des obstacles autres que les caractéristiques formelles de sa déclaration amoureuse empêchent de parvenir à la mémoire. La Dame, en refusant de dire son amour, ne cesse de manquer au devoir de la mémoire puisqu'aucune trace de ses paroles ne peut persister dans le temps. Et si par mégarde elle se laisser aller à quelque aveu, elle se rétracte aussitôt (*si set elle trop bien par force de paroles recovrir et ramanteler chu k'ele a trop avant alet*²⁶). La crise de l'amour non partagé implique une difficulté dans l'écriture du souvenir du passé. Une seule voix ressasse ce qui n'a existé que de manière incomplète.

21 — (*La mienuis signifie l'amour del tout desesperee. Et dont, puis ke je n'ai nule esperance del monde des ore mais de vostre bone volenté avoir, si est ausi comme mienuis [...] et ore le me covient faire plus forment*). *Ibid.*

22 — Cf. Segre, p. 10.

23 — Cf. Segre, p. 10-11. La désapprobation de la rime est fréquente dans les bestiaires moralisés. Cf. le prologue du *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, éd. Guy R. Mermier, Paris, 1977, p. 59.

24 — Le cygne n'apparaît pas dans les versions primitives du *Physiologus*, pas plus que dans la symbolique chrétienne. Selon Charles Roth, il serait plutôt lié au chant *in articulo mortis* de la tradition antique. Cf. *Art. cité*, p. 200.

25 — Cf. Segre, p. 14.

26 — Cf. Segre, p. 16.

II. La mémoire de l'amour

Souvenir du coup de foudre visuel

L'importance de la vue ou du *visus* est fortement soulignée (*es primerres acointances est li hom pris par ses iex*²⁷). Le souvenir du coup de foudre est double. Par le symbolisme du tigre au miroir, l'Amant rappelle le plaisir que la vision de la Dame a suscité en lui. Par celui du corbeau, du lion et de la calandre, il évoque au contraire la douleur qui s'en suivit. L'*exemplum* du tigre montre comment l'Amant figuré par le fauve a découvert à travers la projection de son reflet dans un miroir magique l'image même de sa Dame²⁸. Si le miroir comme moyen de séduction privilégiée et source du premier émoi signe une sorte de connivence avec un motif littéraire courtois²⁹, il est en vérité destiné, dans cette perspective de rappel du passé, à traduire plutôt la manière dont le souvenir du coup de foudre visuel se réfléchit dans le présent et notamment comment les yeux de la Dame lui ont fait miroiter les promesses de l'amour. Comme le miroir liquide de la *Fontaine d'Amors* du *Roman de la Rose*, il est révélation de la splendeur et de la fascination par la beauté. Mais comme celui-ci, il est aussi *mirëors perilleus* puisqu'il donne l'illusion et nourrit un bonheur fugace sinon irréel. Pour cette raison le souvenir de ce bonheur est bref et aussitôt glosé par des *natures* animales qui mettent en lumière le vrai déroulement de cet échange de regards. Deux métaphores fondamentales dirigent ce propos : scènes macabres

27 — Cf. Segre, p. 23. Cf. aussi (*ne keurt Amours sus a nullui, s'il ne le regarde*) (p. 24). Sur les gradus amoris, cf. Peter Dronke, « The text of Carmina Burana 116 », *Classica et Mediaevalia*, 20, 1959, p. 167-168 ; Id., *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vol., Oxford 1965-1966, p. 49 et 488-489 ; Ernst Langlois, *Gui de Mori et le Roman de la Rose*, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 68, 1907, 249-271 ; Lionel J. Friedman, *Gradus amoris, Romance Philology*, 19, 1965/6, p. 167-177 ; Marc-René Jung, *Gui de Mori et Guillaume de Lorris*, *Vox Romanica*, 27, 1968.

28 — « M'aida dont le veüe a prendre ? Oïl, miex fu je pris par mon veoir ke tiges n'est el mireor, ke ja tant ne sera corchie de ses faons, s'on li emble, ke s'ele encontre un mireoir qu'il ne li covingne ses iels aerdre. Et se delite tant a regarder la grant beauté de sa bone taille, k'ele oblie a cachier chiaux ki li ont emblé ses faons, et s'areste illuec comme prise. Car li sage veneor i metent le mireoir a escient pour aus delivrer de li ». Cf. Segre, p. 40-42. Sur les différentes versions de cette image, cf. Florence Mc Culloch, « Le tigre au miroir : la vie d'une image, de Plinie à Pierre Gringore », *Revue des Sciences Humaines*, 130, 1968, p. 149-160.

29 — Sur le motif du miroir et sa fortune considérable dans la lyrique courtoise, cf. les analyses de Erich Kohler, « Narcisse, la fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris », *Journal des Savants*, 1963, et celles de Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 11, 1959. Cf. de même F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca 1967, p. 4 et suiv. Cf. enfin Françoise Guichard Tesson, « Le pion souvenir et les miroirs déformants dans l'allégorie d'amour », in *Jeux de mémoire... op. cit.*, p. 99 et suiv.

de nourriture et scènes de mort. Le corbeau assaille le cadavre de l'homme mort à travers *li œil* afin d'extraire *la chervelle*. Le lion attaque l'homme qui l'observe alors qu'il est en train de se repaître. Les bestes, rappelons-le, conçues comme les *imagines* de ce livre de la mémoire, frappent davantage quand elles sont sauvages et féroces. Sous leur instigation, la naissance de la passion amoureuse réapparaît au souvenir comme acte de violence qui vise à soustraire l'intelligence de l'homme amoureux (*Et quant li homme aime, nus sens ne lui puet avoir mestier, ains le pert a tout fait ; et com plus en a, plus e, pert*³⁰). Souvenir du *visus* en concomitance avec la perte de la raison mais surtout avec la mort. Une *nature* de la calandre (*carandre*) est qu'elle prédit par le biais de la confrontation de son regard avec celui du malade la vie ou la mort de celui-ci³¹. Or si le regard de l'oiseau introduit une probabilité de vie ou de mort, les yeux de l'Amie l'ont prédestiné uniquement à la mort puisqu'ils se sont détournés de lui (*ke vous n'eüs onques talent de moi regarder, malade, enmi le vis*³²). La *Mors d'amors*, état de désespérance totale, apparaît pour la première fois dans ce contexte de l'amour qui naît du regard³³.

Souvenir de la séduction auditive

Le souvenir de l'échange de paroles, désigné communément par l'*alloquium* dans l'érotique courtoise, ne constitue pas non plus une mémoire exclusivement heureuse. L'Amant se remémore deux aspects de l'amour *ex auditu* : d'abord le flux de paroles agréables et amoureuses (*biex mos*) qu'il a adressées à l'Amie puis le charme mémorable de sa voix. Le premier aspect est glosé dans une nature préliminaire de la belette (*mostoile*) qui conçoit par l'oreille et enfante par la bouche³⁴ et qui, rapportée

30 — Cf. Segre, p. 25.

31 — « Et ceste desesperance si est selonc la nature de la carandre. C'est un oiseaus ke quant on le porte devant.i. malade, s'il regarde le malade droit enmi le vis c'est signes ke li malades garira, et s'il se torne d'autre part k'il ne voille regarder, on juge k'il covient le malade morir ». Cf. Segre, p. 28.

32 — Cf. Segre, p. 29.

33 — Le motif de la *Mors d'amor* apparaît pour la première fois en rapport avec le coup de foudre visuel (contexte du *visus*) mais réapparaîtra dans d'autres contextes liés aux autres séductions sensorielles. L'existence fragmentée du motif semble refléter l'intention de Richard de Fournival de valoriser l'expérience de la mort à travers une isotopie qui se déploie de façon intermittente. D'une façon générale, nous pouvons affirmer que la mort d'amour demeure le lien principal entre le *Bestiaire d'amours* et le bestiaire traditionnel. Gabriel Bianciotto parle d'une « eschatologie amoureuse », art. cité, p. 115.

34 — Dans les bestiaires moralisés, l'exemple de la belette renvoie à la réception inefficace de la vérité biblique chez les incroyants.

au comportement de la Dame, est exprimée à travers la métaphore de *la testes perchie* où ce qui *entre* par une oreille *ist* par l'autre³⁵. La seconde *nature* de la belette manifeste un souvenir de rebuffade plus vivace puisque la Dame, à l'instar de l'animal qui dès qu'il met au monde ses petits s'empresse de les emmener loin du lieu de leur naissance, s'est soustraite aux paroles d'amour (*conceü par l'oreille*), a inventé des dérobadés (*s'en delivent par la bouche a.i. escondit*) et a dévié la conversation amoureuse vers d'autres propos (*et salent volentiers en autres parole*)³⁶, ce qui a compromis l'élaboration d'une situation de dialogue requise par toute dualité amoureuse.

Le deuxième aspect de l'amour *ex auditu* est une remémoration agréable de la séduction par la voix (*Car encore fuisse je pris a vous oïr, quant vous parlastes primes a moi*³⁷). Le mythe de la sirène traduit la portée de cette obsession auditive restée intacte. Mais à la différence des animaux réels et familiers, l'animal mythique dote l'*exemplum* d'une valeur d'avertissement plus grande. Les traits zoomorphiques pernicioeux de la sirène révèlent à la Dame l'étendue de ses méfaits (*grand coupes*)³⁸. Sirène et Dame se sont ingénérées dans la mise à mort à travers les pièges de la voix. Elles ont employé la mélodie agréable pour provoquer l'endormissement qui occasionne la mort (*et est lor melaudie tant plaisans, ke nus hom ne les ot, tant soit loins, k'il ne lui conviengne venir. Et quant il est pres, si s'endort ; et quant la seraine le trove endormi, si l'ocist*³⁹).

35 — (*Si ke quanques leur entre par l'une oreille, si leur ist par l'autre*), cf. Segre, p. 26.

36 — *Ibid.*

37 — Cf. Segre, p. 31.

38 — Dans son bestiaire, Brunetto Latini évoque les sirènes au sein d'une représentation fortement péjorative de la femme et de la séduction.

Mais selonc la vérité, les seraines furent. iii. meretrix ki dechevoient toz les trespasans et les mettoient en povreté. Et dist l'estoire k'eles avoient eles et ongles, por senefiance de l'amor ki vole et fiert ; et conversoient en euue, por ce que luxure fu faite de moustor.

Cf. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, éd. F.J. Carmody, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1948, p. 132.

39 — Cf. Segre, p. 30. Dans le *Bestiaire de Gervaise*, l'acte mortel des sirènes succède à la mélodie et au sommeil :

Quant genz per la mer najant
Et les sereines vont chantant,
quant avoir en cudent l'oïe,
Tant est douce la melodie,
Tant se delitent en l'oïr
Que toz les covient endormir ;
Et quant il se sont endormi(s),
Maintenant les ont asalli(s)
Les sereines ; si les accordent,
Lor char despiecent et desvorent.

Cf. Gervaise (Gervasius de Fontenai), *Bestiaire*, éd. Paul Meyer, *Romania*, I, 1872, p. 426-443. (vv. 311-320).

L'amour revêcu en mémoire est ainsi considéré comme une sorte de mort qui survient lors de l'inertie des sens⁴⁰. Mais ce récit des faits qui accuse la Dame de meurtre se termine cependant par sa disculpation. La distance par rapport aux faits passés donne à l'Amant la conscience d'être seul fautif et seul responsable de la *Mors d'amors* arguant même qu'il s'est tué lui-même (*Mais je ne vous oses susmettre traison, si n'en metrai les coupes se sour moi non, et dirai ke je mismes me sui mors*⁴¹). L'aspic, comme jadis Ulysse, a su mieux que lui manœuvrer contre le chant mortel en inventant une sorte de « surdité » bienfaisante⁴². Dans une affirmation troublante, le narrateur clôt l'histoire de sa séduction auditive en rappelant son interaction avec celle du coup de foudre visuel (*Car che ne fu mie vois com autre, ains fu de la plus bele rien ke jou onques eüse veü*⁴³). Mais d'un trait, les expériences visuelle et auditive dans le domaine de la passion amoureuse sont reliées à la théorie de la mémoire qui fonde le *Bestiaire d'Amours* (*Dont je di ke se je fui pris a oïr et a veoir, ke che ne fu mervelle se je i perdi mon sens et ma memoirie. Car oïrs et veoirs sont les. ij. portes de memorie, si com il a esté devant dit, et si sont. ij. des plus nobles sens de l'homme*⁴⁴).

Souvenir de la séduction olfactive

Ce souvenir est à plusieurs égards celui de la surprise. Là où on attendait une remémoration d'autres degrés d'amour qui

40 — Bruno Roy rappelle que la conception de « l'amour est un sommeil des sens » relève de l'orthodoxie courtoise puisque les maîtres de la *fin'amors* découvrent dans l'étymologie d'amor le mot *hamus* qui signifie hameçon ». Il renvoie notamment à A. Capellanus qui dit : « l'amour vient du verbe aimer, qui signifie prendre ou être pris », (*De Amore*, éd. E. Trojel, p. 9). Cf. Bruno Roy, « La belle e(s)t la bête ». Aspects du bestiaire féminin au moyen âge, *Études Françaises, le Bestiaire perdu*, t. 10, n°3, août, 1974, p. 329.

41 — Cf. Segre, p. 31. Richard de Fournival opère à travers l'abnégation de l'Amant une sorte de rectification dans la composante mythique et antique en adoptant la séquence de la sirène dans l'esprit de l'amour courtois.

42 — L'exemple de l'aspic annonce les attitudes de regret de l'Amant à l'égard de son manque de vigilance. (*Car encore fuisse je pris a vous oïr, quant vous parlastes primes a moi, si n'eüse je eü garde se je fuisse aussi sages comme li serpens ki garde le basme. C'est un serpens ki a non aspic ; si n'ose nus aprochier l'arbre dont li basmes desgoute, tant com il veille. Et quant on velt del basme avoir, si convient c'on l'endorme a harpes et autres estrumens. Mais il a tant de sens de sa nature, ke quant il les ot, il estoupe l'une de ses oreilles del bout de se keue, et l'autre froite tant a tere k'il l'a emplie toute de boe. Et quant il est ainsi asordis, si n'a garde c'on l'endorme. Ausi deüse jou avoir fait*). Cf. Segre, p. 31-32.

43 — Cf. Segre, p. 42.

44 — *Ibid.* La théorie de la classification des sens dans le domaine de l'amour correspond à la théorie générale de la hiérarchie des sens dont le trait fondamental est la prédilection pour la vue et l'ouïe considérées comme les sens les plus nobles et les plus puissants. Voir à ce propos, Moufida Amri, *Les cinq sens au Moyen Âge*, thèse en cours d'élaboration).

continuent *le visus* et *l'alloquium*, le souvenir de l'odorat surgit en porte-à-faux aux *quinque lineae amoris*. La séduction olfactive relève exclusivement de l'*innamoramento* par les cinq sens sans interférence avec le schéma érotique latin de la conquête amoureuse. De même quand l'Amant déclare avoir été pris au piège de l'amour par l'odeur (*Et par le flairier meisme fui je pris*⁴⁵), il nous offre la relation d'une séduction inhabituelle qui met en scène une étape de séduction troublante puisqu'elle lève le voile sur la fragrance du corps de la Dame. Mais plus que tout, la nature de la mémoire qui se déploie pour décrire ce moyen de connaissance volatile et évanescant⁴⁶ est singulièrement plus fragile que la mémoire auditive ou visuelle. Pour rappeler ces impressions sensorielles, l'Amant recourt au symbolisme de la licorne qui apparaît pour la première fois dans l'allégorie amoureuse profane⁴⁷. A travers la chasse de la licorne, l'Amant redessine son propre esclavage olfactif par un simple parfum. D'abord, s'il ressemble à la licorne, c'est parce qu'il était tout aussi rebelle à l'amour et invincible que cet animal sauvage (*li plus orgueilleux hom vers Amours ki fust de mon eage*⁴⁸) et, par conséquent, seule une situation improvisée pouvait émousser cette fierté. L'intervention d'un chasseur (*sages venerres*⁴⁹) a détruit sa liberté comme celle de l'animal indompté non par la force des armes mais par la ruse et la surprise c'est-à-dire par la douce senteur (*douc[h] flair de la virginité a la damoisele*⁵⁰).

Assurément, l'Amant, avant de suggérer le destin funeste de la licorne, semble vouloir au contraire retrouver la mémoire de cette odeur charnelle et érotique de la féminité de l'Amie. La substance du parfum amoureux qui glorifie le seul désir profane supplée à toute odeur de sainteté et senteur mystique dont la

45 — Cf. Segre, p. 42.

46 — Voir à ce propos, le beau livre de John E. Jackson, *Mémoire et création littéraire*, Mercure de France, 1992.

47 — Le champ sémantique cynégétique traduit l'imprégnation de la littérature médiévale des schémas de chasse qu'elle a réussi à transposer et à constituer en une grande imagerie symbolique. Armand Strubel détermine l'activité de la chasse comme une des formes de comparaison « susceptibles d'une amplification allégorique » qui convient à l'imaginaire de l'amour Cf. *La Rose, Renart et le Graal. La Littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Champion, Paris, 1989. p. 178.

48 — Cf. Segre, p. 43.

49 — Cf. Segre, p. 44. Dans le *Cerf amoureux* et dans le *Roman de la Rose*, nous notons aussi l'intercession d'Amour en tant que chasseur. Sur l'intégration du dieu d'Amour au sein de la poésie courtoise, cf. Hans Robert Jauss « Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au moyen âge », *Mélanges Charles Rostaing*, Liège, 1974.

50 — Cf. Segre, p. 43.

vierge à la licorne est l'emblème même⁵¹. Mais, la mémoire de la douleur évince celle du bonheur. La séduction olfactive, comme les précédentes, signe une troisième mise à mort et une mémoire encore plus blessée. Le doux effluve agit au sein d'un schéma de pièges : excitation de plaisir, léthargie sensorielle, puis mort (*une pucele a qui douc[h]our jou me sui endormis et mors de tel mort com a Amor apartient, c'est desesperance sans atente de merci*⁵²). De même que l'animal sauvage abandonne définitivement la force et la vigueur de son corps pour se réfugier dans le giron de la jeune vierge et se laisse mourir, l'Amant s'approprie le sort tragique de la licorne dramatisant ainsi à un haut degré sa propre expérience amoureuse. Aspects de « la puissance adoucie, offerte et soumise par l'amour⁵³ », qui imputent au contexte du bestiaire, qu'il soit amoureux ou religieux, une angoisse et un sens eschatologique indéniables.

*
* *

De cette analyse, il ressort que la mémoire de l'amour est en réalité celle de la *Mors d'Amors*. L'art de la mémoire, loué dans le prologue du *Bestiaire d'Amours*, justifie l'émergence du livre et sert de pis-aller pour purger un souvenir de douleur et accentuer les distorsions de l'*innamoramento* par les cinq sens ainsi que les contradictions des *gradus amoris*. Par son biais, l'Amant cherche à

51 — Avant Richard de Fournival, Philippe de Thaon attribuait aussi un rôle décisif à l'odeur dans la capture de l'animal :

Quant on le volt chacier
Et prendre e enginier (tromper)
Si vient (en la) forest
U sis repaires est,
La met une pulcelle
Hors del sein sa mamele :
Et par l'odurement
Monoscreros la sent,
Dune vient à la pulcele,
Si baise sa mamele,
En sun devant se dort
Issi vient a sa mort :
Li om survient atant
Ki l'ocit en dormant
U trestut vif le prent.

Cf. Philippe de Thaon, *Le bestiaire*, éd. E. Walberg, Lund et Paris, 1900, Slatkine Reprints, Genève, 1970 (entre 1121-1135).

52 — Cf. Segre, p. 44.

53 — Cf. Jean-Pierre Jossua, *La Licorne : images d'un couple*, éd. du Cerf, 1985, p. 94.

stimuler une réaction de douleur chez la Dame et à provoquer, par les images de douleur, l'espérance. Cette démarche est solidaire de la lyrique courtoise traditionnelle dont plusieurs thèmes se répercutent dans le *Bestiaire d'Amours*, mais elle constitue une singularité dans la mesure où la requête d'amour (ou de mémoire) s'exprime par le biais de l'allégorisme animal.

Moufida Amri