Lyrique et narratif dans les *Ovidiana*

Contrairement à un jugement parfois formulé, l'insertion de la lyrique dans la narration est antérieure au XIII^e^ siècle. Avant Jean Renart ou Henri d'Andeli, elle apparaît dans la littérature française naissante, dans trois récits inspirés d'Ovide, *Pyrame et Thisbé, Narcisse* et *Philomena*. Ces *Ovidiana*[1] ont été repris et « translatés » à la fin du douzième siècle par des auteurs anonymes, sauf le troisième. Ce dernier, qui se nomme « Crestiens li gois » au vers 734, juste avant que ne s'accomplisse le crime de Térée, est généralement identifié à Chrétien de Troyes, auteur, selon le prologue du *Cligès*, d'un récit sur l'hirondelle et la huppe[2].

En examinant les moments où le narrateur ressent pour ses personnages la nécessité d'un mode d'expression différent du simple discours, nous nous interrogerons sur la place de la lyrique dans ces trois textes et sur la forme que prend ce chant, dans un dialogue mené à la fois avec le modèle ovidien, avec les formes lyriques contemporaines, celles du « grand chant » des trouvères et peut-être aussi avec cette autre histoire contemporaine et emblématique d'amour et de mort, celle du *Tristan*.

Le lai de *Narcisse* « translate » les vers 339-510 du livre III des *Métamorphoses*, qui raconte les histoires d'Écho et de Narcisse et de leurs doubles amours tragiques. Dans le texte médiéval, Écho laisse la place à Dané, fille du roi du pays et amante repoussée de Narcisse. Quoiqu'annoncé par Tirésias, le destin du jeune homme

1 — Nous les lirons dans l'édition d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000.

2 — Ainsi que d'un « mors de l'espaule » qui est l'histoire de Pélops qui précède immédiatement dans Ovide celle de Philomèle et Procné.

se réalise lorsqu'il repousse Écho qui se dissout dans le paysage. La vengeance des victimes de son mépris (*aliquis despectius*) va entraîner sa mort provoquée par la vision de sa propre beauté alors décrite par Ovide. Dans le texte latin, la voix d'Écho et ses « eheu ! » scandent jusqu'à la fin la mort du jeune homme dans un rythme égal, comme le souligne le poète lui-même :

> *« Heu frustra dilecte puer ! » totidemque remisit*
> *Verba locus ; dictoque vale : « vale !» inquit et Echo.*
> (vv. 500-501)[3]

Cette déploration est relayée par les pleurs des femmes proches du héros :

> *[…] Planxere sorores*
> *Naides et sectos fratri posuere capillos ;*
> *Planxerunt Dryades ; plangentibus adsonat Echo.*
> (vv. 505-507)[4]

Ainsi, dans le texte ovidien, le *planctus* musical se fonde sur la voix même d'Écho, renvoyant les sons plaintifs des sœurs de Narcisse.

Le texte médiéval, amplification importante (1010 vers) du latin, remplace, on l'a dit, Écho par Dané, personnage qui ne présente pas les mêmes potentialités rythmiques et lyriques. Mais surtout le lai modifie profondément le contenu du texte latin, puisque Narcisse se repent de son indifférence et regrette son erreur mais uniquement par des gestes, l'agonie le privant de la voix. C'est donc à Dané que revient la plainte finale, le désir de mort commune dont l'expression (vv. 991-1002, octosyllabes à rimes plates) n'est marquée par aucune différence formelle contrairement à ce qui se passe dans *Pyrame et Thisbé*.

Ce second texte constitue l'adaptation d'un épisode du livre IV des *Métamorphoses* (vv. 55-166), présenté comme un récit enchâssé de « conteuses », les filles de Mynias, et s'achève par la mention de l'urne commune où reposent les cendres des amants :

> *Quodque rogis superest, una requiescit in urna.* (v. 166)

Ce rite d'union dans la mort, décidée et acceptée par les pères des deux amants, correspond au plan humain à la métamorphose

3 — « Hélas, enfant que j'ai vainement chéri ! » Les lieux d'alentour retentirent des mêmes mots en nombre égal ; il avait dit : « Adieu ! » – « Adieu, répliqua Écho. ». Les citations des *Métamorphoses* sont extraites de l'édition de G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1929, 3 vol.

4 — « Ses sœurs, les Naiades, le pleurèrent… les Dryades le pleurèrent aussi. »

du mûrier, dont la couleur blanche est devenue noire (*ater*) du sang de Pyrame qui a jailli de sa blessure ; en réponse à la prière de Thisbé, l'arbre conservera à jamais cette couleur en signe de deuil et en mémoire du double sang versé (*gemini monumenta cruoris*, v. 161).

Le texte médiéval compte 889 vers au lieu des 117 du texte latin, amplification qui consiste essentiellement dans la parole des amants, largement développée et dont le mode d'expression se distingue de l'octosyllabe à rimes plates du récit. Dans *Pyrame et Thisbé*, l'expression lyrique des sentiments apparaît comme l'un des ressorts de l'amplification du récit.

Le troisième « conte », ainsi que le nomme l'*explicit*, est le plus long des trois puisqu'il compte 1468 vers ; il raconte la triple tragique histoire de Philomèle[5], Procné et Itys et, contrairement aux textes précédents, assume jusqu'au bout la métamorphose des humains en oiseaux : Térée, époux de Procné et père d'Ithis mais surtout violeur de Philomena à qui il a coupé la langue pour qu'elle ne le dénonce pas, changé en huppe, Procné en hirondelle et Philomena en rossignol, après que les deux sœurs eurent servi au père son fils en nourriture. Cette histoire[6], marquée par une cruauté atroce, une violence démesurée, un déploiement d'horreurs et d'interdits successifs (inceste, car Pandion est visiblement amoureux de sa fille Philomena, adultère, mutilation, meurtre, ingestion par un père de son propre enfant) pourrait paraître peu propice à l'expression d'un chant qui serait inspiré de la poésie amoureuse contemporaine. Une potentialité était offerte dans l'Antiquité par le nom de *Philomela*, littéralement « celle qui aime la musique ». Cependant, cette dimension est curieusement occultée par Ovide et, s'il mentionne bien la voix de Philomèle, avant que Térée ne lui arrache la langue, cette voix se fait accusatrice et rhétorique plus que lyrique :

> *« Quandocumque mihi poenas dabis. Ipsa pudore*
> *Projecto tua facta loquar ; si copia detur,*
> *In populos veniam ; si silvis clausa tenebor,*
> *Implebo silvas et conscia saxa movebo.*
> *Audiet haec aether et si deus ullus in illo est. »* (vv. 544-548)[7]

5 — Le texte médiéval la nomme constamment Philomène, sans doute par confusion avec sainte Philomène.

6 — On se souvient que Shakespeare a mis en scène les deux histoires, celle de Pyrame et Thisbé dans la représentation qu'en donnent les villageois du *Songe d'une nuit d'été* et l'histoire de Philomèle dans *Titus Andronicus*, où la fille de Titus est elle aussi violée et mutilée par son bourreau.

7 — *Si copia detur / in populos ueniam* (vv. 545-56). C'est le traducteur qui parle de « plaintes » : « je remplirai ces forêts de mes plaintes et j'attendrirai les rochers confidents

Il est d'ailleurs question de *copia*, la qualité rhétorique d'abondance (v. 545), l'une des caractéristiques de la rhétorique ancienne et Philomèle utilise elle-même le verbe *movebo*, le *movere* du discours pour qualifier l'intervention qu'elle envisage pour accuser Térée devant le peuple.

Dans le texte médiéval, c'est également un discours accusateur qui est lancé par la jeune fille avant la mutilation ; la *copia* s'y manifeste dans l'anaphore de « fel », chaque fois accompagnée de l'un de ses synonymes, terme que le narrateur qui prend ainsi à son compte l'accusation utilisera ensuite systématiquement pour qualifier Térée :

> « Ha ! fet elle, fel deputaire,
> Fel ennuieux, que veulz tu faire
> Fel mauvés, fel desmesuré,
> Fel traïtre, fel parjuré,
> Fel cuivers, fel de pute loi,
> Fel […]
> Traïtres […] » (vv. 807-812, 817)

Quant à Procné[8], si elle pleure (*luget*) le trépas supposé de sa sœur, Ovide ne lui offre aucun *planctus* et très vite, mise au courant de la réalité, elle renonce aux larmes pour l'action :

> *[…] « Non est lacrimis hoc », inquit, « agendum :*
> *Sed ferro, sed siquid habes quod vincere ferrum*
> *Possit. […] »* (vv. 611-13)

Le texte médiéval au contraire réserve un long *planctus* à Procné, qui pleure la mort de sa sœur en s'adressant à la Mort personnifiée, de la même façon que le font Iseut ou Énide (vv. 979-1004). L'amplification est ici aussi plus lyrique et s'achève sur une triple cadence, Procné envisageant de porter « noire vesteüre » « d'ire et d'angoisse et de mort. » (vv. 1003-04)

Chez Ovide comme chez l'auteur médiéval, il n'y a plus ensuite place pour la déploration. Un moment dans le texte médiéval, lorsque Procné retrouve sa sœur mutilée, semble affleurer la possibilité d'un chant tragique, d'un *planctus* puisqu'elle s'exclame en la voyant :

de mon malheur » (*implebo siluas et conscia saxa mouebo*). L'histoire de Philomèle se lit au livre VI des *Métamorphoses*, vv. 412-674.

8 — Son nom apparaît sous la forme Procné ou Progné (chez le traducteur d'Ovide, en latin *Prognes)*. En ancien français elle s'appelle *Progné,* qu'Emmanuèle Baumgartner traduit Procné, selon la forme devenue habituelle de ce nom.

« Tant mar veïstes ajorné
Le jour que li fel m'espousa
Qui si afolee vous a
Qu'or ne poez a moi parler ! » […]
« Suer, fet elle, moult sui dolente,
Quant si afolee vous truis. » (vv. 1272-75 et 1286-87)

Le parallélisme des vers 1274-78, la mention répétée du « duel » et des pleurs sembleraient permettre une expression lyrique de la douleur par rapport au texte latin, où Procné est toute de colère et de désir de vengeance. Mais cette expression se trouve ici aussi rapidement bridée par l'action. La violence du Mal subi va laisser la place à une surenchère de violence, la « merveille […] si com dyables li conseille » (vv. 1297-98) de la mort d'Ithis ingéré par son père.

Lors des métamorphoses en oiseaux des filles de Pandion, Ovide ne les caractérise pas par leur chant mais par le lieu où elles résideront désormais :

[…] Quarum petit altera silvas,
Altera tecta subit neque adhuc de pectore caedis
Excessere notae signataque sanguine pluma est. (vv. 668-670)[9]

Surtout la transformation de Philomena en rossignol ne s'explique pas dans le texte latin par son chant mélodieux, mais par la couleur rouge sang de son plumage, souvenir du meurtre d'Itys. Or, on constate que l'auteur médiéval fait une place importante à la musique et au chant, non seulement dans l'épisode final, mais aussi dès le début de son histoire. Lorsqu'il compose le portrait de Philomena, qui paraît « développé jusqu'à la surcharge »[10], il lui prête en effet des qualités intellectuelles qui englobent la connaissance des *artes*, les arts libéraux et, en particulier, la connaissance et la pratique du chant. À l'instar de Tristan, Philomena est musicienne. Elle compose des « lais » et joue de divers instruments :

Et sot bien faire vers et letre[11]
Et quant li plot, lui entremetre
Et dou psaltere et de la lire
– Plus en sot qu'en ne porroit dire –
Et de la gigue et de la rote.

9 — « Sa poitrine garde encore les traces du meurtre et son plumage est taché de sang ».

10 — Emmanuèle Baumgartner, *op. cit.*, p. 275.

11 — Disons immédiatement que Philomena sait aussi tisser (« Aveuc ce iert si bone ouvriere / D'ouvrer une pourpre vermeille / Qu'en tout le mont n'ot sa pareille » vv. 188-190).

Sousciel n'a lai ne son ne note
Qu'el ne seüst bien vïeler,
Et tant sot sagement parler
Que seulement de sa parole
Seüst elle tenir escole. (vv. 195-204)

Ses compositions musicales sont explicitement associées au « joy » de l'amour courtois et apparaissent donc comme des expressions de la lyrique courtoise :

Se je la verité recort
Plus sot de joie et de deport
Qu'Apolloines ne que Tristrans ; (vv. 173-175)

La jeune fille apparaît comme une figure de perfection courtoise et l'expression d'une conception de la relation amoureuse que le récit va s'empresser de mettre à mal par l'action de Térée. À cet univers idéalisé – quoique déjà marqué négativement par l'amour excessif que Pandion ressent pour sa fille – répond, dès le premier épisode du texte, un autre chant, funèbre et prophétique, celui des oiseaux qui président au mariage de Térée et Procné :

Onc n'i chanta ne clerc ne prestre
Ne n'i ot nul signe de joie,
Mes toute nuit a sa vois roie
Chanta sor la chambre li dus
Et li huans et li cucus
Et la fresaie et li corbiaus.
Cil signes ne fu mie biaus,
Ains fu de duel et de pesance
Toute cele senefiance. (vv. 18-26)

Ce chant d'hyménée tragique donne son timbre à ces « males noces », première étape d'une action qui va s'achever dans le paroxysme de l'horreur, et rejette par avance dans l'illusion la figure de l'amour courtois développée par la musique de Philomène.

La suite du récit où se développe un terrible « imaginaire du mal » et dont le propos, selon Colette Van Coolput-Storms, est

> d'organiser en narration la rencontre entre l'être humain et le mal qui se dresse brusquement devant lui – le Mal subi donc, plutôt que le Mal commis, le Mal comme initiation, comme énigme, comme souffrance indicible et incompréhensible[12]

12 — Colette Van Coolput-Storms, « Le mal dans *Philomela* », *Imaginaires du mal*, études réunies par Myriam Watthee-Delmotte et Paul-Augustin Deproost, Paris, Cerf, et Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2000, pp. 103-113, citation p. 111.

devient aussi une tragédie du chant, rendu impossible par la mutilation et remplacé par un autre moyen d'expression hautement symbolique, la toile. Privée de sa langue et de sa voix, Philomena va recourir à un stratagème. Elle met en œuvre son autre talent, en faisant par le tissage d'une toile le récit de ses malheurs, devenant ainsi une figure emblématique de l'écrivain-tisserand, après avoir été celle du poète-chanteur.

Lyrisme et narration apparaissent ainsi à la fois mêlés et antithétiques dans la figure de Philomena. Mais en la comparant avec les figures emblématiques d'Apollonios de Tyr[13] et de Tristan, c'est aussi une forme particulière de chant que l'auteur détruit, le chant courtois, c'est le lyrisme amoureux qui est mis à mal.

Pourtant, la fin du texte redonne, par rapport à la source ovidienne, une place centrale au lyrisme. Car c'est bien Philomena qui est la véritable héroïne de l'histoire, celle qui donne son titre à l'œuvre – « De Philomena faut le conte / Si com Crestïens le raconte », dit l'*explicit* –, elle qui, devenue oiseau, retrouve la possibilité du chant, un chant ambigu, fait d'onomatopées douloureuses mais aussi de douceur,

> Pour les mauvés qu'ele tant het,
> Chante au plus doucement qu'el set
> Par le boschaige : oci ! oci ! (vv. 1465-67)

C'est le chant des oiseaux qui, chez les trouvères, « chantent doucement au matin », le renouveau du printemps et le retour de l'amour[14] car le texte rappelle que le rossignol chante :

> […] quant il vient au prin d'esté
> Que tout l'iver avons passé (vv. 1463-64).

Emmanuèle Baumgartner, identifiant[15] la « joie » dont il est question au « joy » des troubadours, c'est-à-dire au « sentiment de plénitude et d'exaltation que suscite l'amour au cœur de l'amant »[16], constate que le motif de « reverdie » semble

13 — La référence à ce roman a pu aussi venir sous la plume de l'auteur à cause du motif commun de l'inceste. Apollonios est particulièrement habile à la harpe et on croit, en l'écoutant, entendre Apollon lui-même. Sa fille Tarsia hérite du même talent musical. Voir *Le Roman d'Apollonius de Tyr*, édition, traduction et présentation de Michel Zink, UGE, 10-18, « Bibliothèque médiévale », 1982.

14 — Entre de très nombreux exemples citons « la douce voiz du rossignol sauvaige » qui console le châtelain de Coucy (voir *Chansons des trouvères*, édition, traduction, notes et commentaires de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1995, n°98, pp. 392-395).

15 — Dans une note au v. 1458.

16 — *Pyrame et Thisbé…*, *op. cit.*, note au v. 1458 de *Philomena*, p. 253.

> curieusement présent dans les derniers vers comme s'il était à son tour « appelé » par la présence du rossignol, oiseau emblématique, chez les troubadours, de l'amour et de la création poétique et non de la vengeance.

S'il est présent, en effet, c'est pour dire l'inversion de l'image ; le rossignol et le printemps qui revient ne sont plus associés au renouveau mais à la mort.

Un chant de mort sur deux notes a remplacé le chant de « joie » d'avant la tragédie et achève le poème sur le lancinant son [i]. Il fait retour sur les premiers chants de Philomena, pour dire leur caractère illusoire et dénoncer leur fausseté, et surtout celle des faux amants, les « felons », les « traïtres », qui détruisent les valeurs de l'amour courtois pour satisfaire leurs désirs, ceux dont Térée le « fel » est la figure emblématique. Le texte en fait la liste pour les vouer à la mort, par le chant meurtrier du rossignol :

> Encore, qui creroit son los,
> Seroient a honte trestuit
> Li desloial mort et destruit,
> Et li felon et li parjure,
> Et cil qui de joie n'ont cure,
> Et tuit cil qui font mesprison
> Et felonnie et traïçon
> Vers pucele sage et cortoise. […] (vv. 1454-61)

Bien sûr, c'est l'histoire de Philomena et Térée qui transparaît derrière les figures de la « pucele sage et cortoise », exactement telle que la décrivait son portrait, et de Térée le « fel », comme le texte s'emploie constamment à le nommer. Mais elle est emblématique des autres relations amoureuses perverties. Si l'on se souvient que le chant de Philomena était comparé à celui de Tristan, amant tragique et musicien, on peut aussi entendre dans cette liste l'écho de celle que dresse la fin du *Tristan* de Thomas, en dédicace de son œuvre :

> Tumas fine sun escrit
> A tuz amanz saluz a dit,
> As pensis e as amerus,
> As envius, as desirus,
> As enveisiez e as purvers. (vv. 38-42)[17].

Dans la perspective du *Philomena*, seuls subsistent les violents et les pervers, voués à la mort par celles qu'ils ont trahies.

17 — Dans l'édition de Philippe Walter et Daniel Lacroix, *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 1989.

Si l'on relit l'ensemble du texte, on se rend compte qu'il joue constamment avec les motifs courtois, établissant une distance, les utilisant de façon ironique : ainsi, il dote une jeune fille de toutes les perfections courtoises, mais cela ne la conduit qu'au risque d'inceste et au viol ; il attribue à Térée des attitudes traditionnelles et même des paroles d'amant courtois – ainsi dans le monologue où Amour et Raison s'affrontent chez le personnage, en proie aux tourments de l'amour et à l'insomnie – mais inverse à son propos certains des motifs traditionnels du chant courtois : celui de l'attente des amants désireux de se retrouver et celui de l'aube[18]. Enfin, il lui offre face à Philomena un court moment (trois vers) de discours courtois :

> « Bele, fet il, or saciez bien
> Que je vous aim et si vos pri
> Que de moi faciez vostre ami, » (vv. 766-68),

auquel s'ajoute le motif du secret :

> « Et ceste chose soit celee
> Si vous volez qu'ele ait duree. » (vv. 769-70),

secret auquel la jeune fille, dans son innocence, se refuse, et qui ne précède que de peu le viol. E. Baumgartner signale[19] toute l'ironie tragique de ce motif du secret : « c'est l'amant qui doit l'observer pour ne pas ternir la réputation de la dame aimée. On sait là aussi comment Térée s'y prendra pour imposer le secret à la jeune fille. »

Tout le texte semble ainsi se plaire à inverser les motifs courtois, jusqu'à l'inversion la plus grande, celle du chant de joie du rossignol en chant lancinant de vengeance et de mort. En effet, avec la métamorphose finale, le rossignol, symbole du chant printanier et de la joie amoureuse, devient une figure de la vengeance, et Philomena, cette allégorie du chant courtois, est réduite à deux seules notes mortelles. Si le récit s'achève – « de Philomena lairai ci » (v. 1468) – sur la métamorphose essentielle, celle de Philomena en rossignol – et, conjointement sur celle de Térée, le « faux amant », en huppe, oiseau réputé être mangeur d'excréments, image de sa « felonnie » –, c'est que cette métamorphose exprime les dangers et les limites du lyrisme courtois, évoqué dans sa dimension d'illusion tragique. Au cœur même de la « joie » et du « chant », les mauvais amants créent un désordre qui ne peut qu'aboutir à leur propre mort et à un chant qui devient l'antithèse

18 — Voir les notes d'E. Baumgartner aux vers 630-635 et 659-660 et sa remarque p. 276 : « l'aube et le cri du guetteur, ailleurs maudits, ne viennent pas assez vite. »

19 — *Op. cit.*, p. 211, note aux vv. 763-77.

même de la plénitude d'aimer, un chant de mort, porté par l'oiseau même qui est normalement le symbole de la naissance du printemps, de l'amour et de la joie d'aimer. La lyrique est ainsi bien présente dans *Philomena*, moins dans le choix d'une forme particulière que comme consubstantielle au sens.

*

C'est en revanche dans la forme même du texte que *Pyrame et Thisbé* donne à la lyrique une place manifeste en insérant, au cœur même de la narration, des passages de forme lyrique : l'« ultime dialogue d'amour » des jeunes gens, mais aussi chaque phase de leur histoire sont en effet scandés par ces moments qui, loin d'être des *excursus,* constituent le dialogue même des personnages, leur moyen de communiquer malgré les obstacles qui s'élèvent entre eux, ou avec ces obstacles mêmes, ainsi lorsque Pyrame s'adresse successivement au mur, à la fente, à la « mesiere » qui le séparent de Thisbé.

Le verbe « dementer » (« se lamenter », v. 140) introduit la première prise de parole de Pyrame (vv. 142-194) comme un passage de déploration auquel fait écho la plainte de Thisbé (vv. 212-296), elle-même conclue par le verbe « se plaindre ». Les deux passages sont construits sur un schéma identique de strophes monorimes (quatrains ou tercets, qui se mêlent aux quatrains dès la quatrième strophe du passage) et d'un vers bref de deux syllabes seulement mais qui donne l'impulsion au quatrain ou au tercet suivant, ainsi le premier ensemble :

> « Hé, las ! fet il, chetis, dolent,
> Soufferai longues cest torment ?
> Tous tens ai duel, joie noient,
> Et com plus me dueil, plus m'esprent
> Amour.
> Je mens certes, ains est ardour
> Qui ensi vient de jour en jour ; » (vv. 142-148)

Cette strophe aux accents pathétiques qui débute par trois adjectifs qui disent la souffrance (« las », « chetis », « dolent ») établit la thématique douloureuse qui sera celle des diverses interventions lyriques. Le chant dit la douleur d'aimer mais aussi la violence de cet amour, premier mot isolé par la forme strophique, proche de ce que l'on appellera plus tard tercet coué.

Le poète de *Pyrame et Thisbé* s'essaie en effet aux jeux du rythme et des sons pour produire un texte hybride, contemporain de ceux des trouvères, mais aussi des recherches de la poésie lyrique latine,

affranchie du rythme latin. « Il [leur] restait, comme à nous, la musique des mots et leur rythme… », écrit à son propos Pascale Bourgain :

> La poésie rythmique, par sa simplicité de manœuvre pour l'auteur et sa limpidité de perception par l'auditeur, dans une liberté qui se redonnait à elle-même ses propres règles, issues de la recherche du plaisir auditif, permit de retrouver les sources vives du chant[20].

Elle ajoute que, contemporaines, ces poésies ont dû s'influencer l'une l'autre et cela d'autant plus qu'il est certain que l'auteur des *Ovidiana* était un fin connaisseur de la poésie latine classique, comme sans doute de celle de ses contemporains.

On constate d'autre part que, dans *Pyrame et Thisbé*, chaque intervention lyrique trouve son exact correspondant dans une seconde voix qui lui fait écho, faisant ainsi du texte un chant à deux voix, sortes de « chants amœbées », ou peut-être inspirés des séquences à deux choeurs pratiquées dans les monastères. Le dialogue des jeunes gens s'inscrit ainsi tout entier dans un vaste schéma où la phrase mélodique est reprise alternativement par les deux voix. C'est ce que signale à nouveau Pascale Bourgain : « ce que l'on appelle le lai lyrique, caractérisé par la répétition d'une même structure, prolonge l'héritage de la séquence » et elle souligne à la fin du XII^e^ siècle la « fascination exercée par les vers courts [qui] provoque[nt] une accélération du tempo caractéristique »[21]. Certes, nous n'avons ici qu'un seul vers court mais son retour – qui s'ajoute au jeu sur les rimes, à l'alternance des quatrains, des tercets, et, dans le chant en écho de Thisbé, des distiques, et enfin, et ce n'est pas le moindre des effets, au travail sur les sonorités et sur les rythmes à l'intérieur même de chaque vers – témoigne du désir d'introduire dans le récit une partition nouvelle et résolument musicale.

Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple[22], la première strophe présente une succession raffinée de rythmes divers : 2/2/2/2 pour le premier vers (avec l'alternance des monosyllabes et des dissyllabes) ; 5/3 pour le second vers, ce qui rompt avec le rythme 4/4 de l'octosyllabe, que l'on retrouve au vers suivant, marqué par un chiasme et un écho intérieur (« tens » / « noient »), tandis que le

20 — Pascale Bourgain, *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 2000, p. 9.

21 — *Op. cit.*, p. 16 et p. 17.

22 — L'étude pourrait évidemment être poursuivie sur l'ensemble du poème mais cela allongerait trop cet article qui a d'abord pour but de suggérer des pistes d'analyse de *Pyrame et Thisbé*. Nous n'analyserons donc que quelques strophes du texte.

quatrième vers avec son rejet joue sur un rythme 5/3 ou 5/5, entre octosyllabe et décasyllabe, la dernière rime en « -our » intervenant dans un vers construit sur une allitération en [f] : « com fait la fueille la froidour », avant que le deuxième vers court ne fasse écho par son « hé las ! » à l'*incipit* du poème. Le chant se décline aussi en dialogues successifs de Pyrame, avec lui-même, avec Thisbé et avec les dieux avant de se conclure par l'impossibilité même du langage et du chant : « ne puis parler » (v. 192).

Dès la première double intervention lyrique, le poète joue donc à la fois sur l'écho et sur la *variatio* grâce aux différents types de strophes utilisés. Une autre *variatio* réside dans le jeu des rimes : alors que la plainte de Pyrame (vv. 142-194) est entièrement construite sur des rimes masculines, celle de Thisbé, plus longue (vv. 212-296), mais de schéma semblable, puisqu'elle s'adresse successivement à elle-même, à Pyrame et aux dieux et qu'elle s'achève, comme celle de Pyrame par une adresse au dieu d'Amour, s'amorce sur des rimes féminines, mais mêle ensuite rimes masculines et féminines et finit sur deux vers de rime masculine.

Un schéma analogue sera repris lors du troisième dialogue lyrique : la strophe s'y fait plus brève, le tercet domine et parfois le rythme se précipite pour aboutir à des distiques voire à des vers uniques dans la deuxième partie de chaque intervention, lorsque s'exaspère le désir contrarié de Pyrame que le mur sépare de celle qu'il aime :

> Mesiere
> Tant par estes cruel et fiere,
> Qui n'aouvrez par ma proiere
> Tant que besier puisse la chiere,
> La bouche,
> La cui douceurs au cuer me touche.
> Hé, gente,
> Itant me fetes sans atente,
> Ne plus. (vv. 465-73)

ou encore lorsque la plainte et la peur dominent chez Thisbé, pourtant plus active et courageuse, ainsi aux vers 503-516 (alternance de distiques et de vers uniques auxquels s'ajoute le vers court), ou au contraire quand elle pousse son ami au « convenant » qui va aboutir à leur rendez-vous tragique (vv. 552-560, encadrés par la reprise du mot « amis »). Le vers court sert là encore de point d'ancrage où se concentre l'essentiel de ce que veut exprimer le chant, l'amour, la souffrance et la mort : « Sorpris », « Muir moi ! »,

« Andui », « Amie », « Dolent ! », « Chetis ! », « Deduit », « Foïr ? », « Morir ? », « En vain », etc.[23].

La fin du discours de Thisbé se fonde sur une écriture différente, qui fait écho au deuxième moment lyrique. Ce moment s'intègre davantage au récit car il en conserve totalement la forme métrique octosyllabique mais il s'en détache par l'emploi d'une rime unique féminine en « -üre » pour Pyrame parlant pendant 17 vers à Thisbé qu'il nomme dès le premier vers (v. 331), et masculine en « -er » sur 22 vers pour la jeune fille, qui s'adresse à lui en l'appelant « amis » (v. 368), ainsi que par une rime en « -us » dans les quatre derniers vers (dont le vers court qui amorce cette rime) du discours de Pyrame, et en [-ets] pour les 7 vers (dont le vers court) attribués à la jeune fille. On remarquera l'écho sonore entre les deux passages : assonance en [ü] pour le garçon, en [e] pour la jeune fille.

Dans ses deux interventions, Thisbé se montre volontaire et consciente de leur situation et de la nature de l'amour, accusant même Pyrame de le méconnaître : « mes poi savez que est amer » (v. 376), prenant et revendiquant les initiatives qui ont permis leur rencontre. C'est elle qui, dans les vers 561-567, fixe le rendez-vous au tombeau de Ninus, en recommandant à son ami de ne pas être en retard : « ne soiez lent ne demorez », phrase dont la suite fera mesurer l'importance et l'ironie tragique, d'autant que Thisbé avant de rencontrer le lion, envisageait de se moquer du retard du garçon (« En quel guise elle gaberoit / Le jovenciel qui ne venoit », vv. 634-35).

Ces deux passages mettent en jeu de façon plus visible la tension qui sous-tend le texte entre narratif et lyrique, ce dont témoignent par exemple les deux termes que l'auteur utilise pour commencer et clore la troisième intervention de Pyrame. Simplement introduite par le verbe « parler » : « Primes parole Piramus », elle est ensuite appelée « contes » (v. 479), tandis que Thisbé commence son « complaint » (v. 480). Mais on nous dit aussi que « li jovenciax plaint et sospire », et son discours adressé à l'« amie » (v. 396) reprend les motifs d'une lyrique précieuse : « a mort sui navrez pour vous » (v. 397), « por vous muir » (v. 411), « pour Amours m'estovra morir » (v. 429), à laquelle fait écho Thisbé (« Bien sai qu'a mort estes navrez / Pour moi […] » (vv. 483-84)). « Parole », « contes », « complaint », « plaint », les termes eux-mêmes disent combien le lyrique affleure constamment sous la parole de simple communication et cela d'autant plus que cette communication

23 — Ce sont les vers 400, 404, 408, 412, 416, 420, 423, 427, 429, 433 : « deduit » et « morir », l'amour et la mort, sont précédés chacun d'un distique et non d'un tercet.

elle-même est difficile et que le jeune homme – lui seul, il faut le noter – est amené à plusieurs reprises à s'adresser au mur[24], faute d'un interlocuteur humain.

On peut aussi souligner que le narrateur prend soin de ne pas créer de rupture franche entre le strict récit et le chant. Si l'on examine en effet le passage de l'un à l'autre, on constate qu'à plusieurs reprises, le début ou la fin de la plainte s'enchaînent avec le récit sans solution de continuité, par la même rime, ou encore que le dernier vers du récit prend la forme du vers court qui lance la première rime. Il en est ainsi dès la première intervention lyrique (vv. 141-145) :

> Dem*en*te soit en tel mesure
> Sov*en*t
> Hé, las ! fet il, chetis, dol*en*t
> Soufferai longues cest torm*en*t ?
> Tous t*en*s ai duel, joie noi*en*t,
> Et com plus me dueil, plus m'espr*en*t
> Amour.

L'insertion de l'incise « fet il » relie la prise de parole au récit, tandis que la rime [-ãn] déjà suggérée par le « demente » (« se plaint ») du récit, lui-même exprimé par le « hé las ! » lyrique[25], ouvre une série d'échos à la rime que relaie aussi le jeu « duel » / « dueil ». Quant à la rime en « -our », elle fait écho à « tristour » et « plour » (vv. 137-139) qui relient la deuxième strophe au récit qui précède. Enfin, dans le récit lui-même, le passage au lyrique est préparé également par l'anaphore de « plains », comme si le narrateur se faisait par avance chanteur avant de laisser la place à son personnage :

> Piramus est plains de tristour
> Plains de souspir et plains de plour,
> Plains de penser et plains de cure.
> Demente soi en tel mesure
> Sovent. (vv. 137-141)

À la fin de ce passage, la force de la parole est telle qu'elle devient efficiente. Dire, c'est faire :

> « Pasmer
> M'estuet errant, ne puis parler ;

24 — On se souvient qu'ironiquement Shakespeare donne au mur une personnalité puisque c'est l'un des villageois du *Songe d'une nuit d'été* qui joue ce rôle.

25 — Songeons pour un effet semblable mais cette fois entre lyrique et dramatique au dernier mot de *Bérénice*, cet « hélas ! » prononcé par Antiochus.

Or sui hetiez, or vueil plorer
Ore ai grant chault, or vueil trambler. » (vv. 191-194)

Si l'on reconnaît ici la description habituelle de la maladie d'amour et des troubles qu'elle produit dans une personnalité qui ne parvient plus à se réunir elle-même, on constatera surtout ici que, alors même que la parole semble impossible, elle a un pouvoir sur l'être. Piramus pâlit et

En lermes et en plorement
Cheÿ pasmez ou pavement. (vv. 197-198)

Une lecture analogue pourrait être faite des autres interventions lyriques, ainsi pour Thisbé : rime identique en « –ore » du récit et de la plainte (vv. 211-212), introduite chez le narrateur par le même effet d'anaphore :

Souvent remembre ses amours,
Souvent mue le jour colours,
Souvent se plaint et souvent plore :
Lasse, fet elle, com male ore
Fui nee ! (vv. 209-213)

Et on retrouve pour elle aussi la même parole efficiente. Au vers 294 : « Pasmer m'estuet, ore est li termes », répond le v. 297 : « la pucele est trois fois pasmee ». Dans la dernière intervention de Pyrame, les deux derniers vers de rime « -our » constituent une rime plate isolée avant le retour au récit, tandis que les deux premiers de Thisbé reprennent la même rime en « -ie » que les deux derniers vers du récit. Cette volonté de relier les deux types de discours se manifeste enfin lors du dernier échange entre les amants qui se conclut par la reprise de la même rime en « -ie », alors même que, plus que d'un passage lyrique proprement dit, il s'agit d'un dialogue, de mots qui comme le souligne Emmanuèle Baumgartner, « tous disent et l'amour et la vie retrouvée »[26] :

Pyramus, vesci vostre amie
Quar l'esgardez, si ert garie ! (vv. 860-61)
[…] Tysbé, amie,
Pour Dieu, qui vous remist en vie ? (vv. 868-69)

Dans la notice consacrée à *Pyrame et Thisbé* (p. 260), Emmanuèle Baumgartner signale qu'il a dû exister « comme pour le lai de

26 — *Op. cit.*, p. 79, note au v. 868. Voir aussi la notice de *Pyrame et Thisbé* : « À la différence de Tristan, [Pyrame] meurt dans les bras de l'aimée, et meurt heureux de la croire ressuscitée » (p. 263).

Narcisse, une version lyrique de l'histoire des deux amants » et ajoute que le *Tristan* de Thomas en rend témoignage. On notera aussi la réutilisation de motifs empruntés à la lyrique, par exemple là encore, le guetteur de la chanson d'aube et les liens fondamentaux entre amour et mort mais aussi entre amour et joie, entre union possible – y compris dans la mort, ce que réalisent Pyrame et Thisbé et même Narcisse et Dané –, ou au contraire séparation définitive que rend inéluctable et nécessaire la violence des passions, comme dans *Philomena*. Il y a donc bien ici une tentative pour fondre le narratif et le lyrique, ce qu'Emmanuèle Baumgartner appelle un « oratorio profane », où l'on passe avec souplesse d'un genre à l'autre et où se fait entendre, à travers le dialogue lyrique, la voix des amants.

Ainsi, *Philomena* comme *Pyrame et Thisbé* témoignent, chacun à sa manière, d'une confrontation entre narration et chant. Si elle s'achève tragiquement pour le *Philomena* où le chant se réduit à un cri mortel, la lyrique est le seul véritable lieu de communication entre les deux « jovenciax » de *Pyrame et Thisbé*, le moment où, avant l'union de leur cendre dans l'urne funéraire, il leur est offert une communion possible par le chant.

Marie-Madeleine Castellani,
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3