

Entre amplification et réflexion moralisatrice :
l'expression de la violence des passions
dans les *Ovidiana Pyrame et Thisbé et Philomena*

Pyrame et Thisbé, Narcisse et Philomena, trois récits brefs réunis sous le nom d'*Ovidiana*¹ comptent parmi les plus anciens textes romanesques en français. Composés dans les années 1150, ils s'inspirent directement des *Métamorphoses* d'Ovide dont ils présentent une *translation*, comme le font à la même époque le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Énéas*, qui mettent en langue romane les épopées antiques de la *Thébaïde* et de l'*Énéide*. Les textes français, malgré leur brièveté, constituent un développement des textes ovidiens. Ainsi l'histoire de Pyrame et Thisbé qui, au livre IV des *Métamorphoses* compte un peu plus de 100 vers (v. 55-166)², est racontée en 889 vers ; l'histoire de Narcisse, un peu plus longue chez Ovide (livre III, v. 339-510) devient ici un lai de 1010 vers ; enfin l'histoire de Procné et Philomèle (Ovide, livre VI, vers 426-674) est la plus longuement développée (1468 vers) et centrée sur le personnage de Philomena³, victime de son beau-frère Térée. Nous centrerons notre étude sur *Pyrame et Thisbé* et sur *Philomena*, où les sentiments s'expriment avec une violence qui conduit les personnages à des actions exacerbées : suicide, viol et meurtre.

Ces textes donnent une place essentielle à l'expression des sentiments, notamment amoureux et tragiques, Éros y côtoyant constamment Thanatos. *Les Métamorphoses* sont relues à travers les œuvres ovidiennes traitant de l'amour, qui fondent elles-mêmes la conception de l'amour au Moyen Âge, tant chez des auteurs comme Chrétien de Troyes

¹ E. Baumgartner, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, édition bilingue, Gallimard (*folio classique* - 3448), Paris, 2000.

² On trouvera une traduction du texte latin dans l'édition d'E. Baumgartner, p. 286-88, reprise de celle de Georges Lafaye, revue par Jean-Pierre Néraudeau, parue chez Gallimard (*folio classique*), Paris, 1992.

³ Le changement de nom entre le latin et l'ancien français fait perdre la présence, dans le nom d'origine de la jeune femme, du chant, trait constitutif du rossignol, oiseau en qui elle est métamorphosée. Selon E. Baumgartner, ce passage, que l'on trouve aussi dans l'*Ovide moralisé*, pourrait s'expliquer par l'influence du personnage de Philomène, vierge et martyre (note aux v. 9-11, p. 159). Dans le mythe d'origine le nom des deux sœurs était inversé : Philomèle était l'hirondelle et son nom signifiait « l'amie du bétail ». Ce sont les Latins qui ont inversé les rôles. Selon Michèle Biraud et Evrard Delbey, « [...] le nom "Philomèle" a été réinterprété par para-étymologie à partir de τὸ μέλος, qui a acquis le sens de "membre de phrase musicale" ou de "chant rythmé" dès le V^e siècle. L'épithète d'"amie des chants" est emblématique pour un rossignol. », « Philomèle : Du mythe aitiologique au début du mythe littéraire », *Rursus* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 09 juillet 2006, consulté le 23 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rursus/45> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rursus.45>. La citation se trouve p. 64 de cet article.

(auquel est attribué le texte de *Philomena*) que chez les troubadours et les trouvères. Comme le dit Emmanuelle Baumgartner dans la préface de son édition :

[...] la force pénétrante, l'influence persistante du maître de la poésie érotique latine n'ont rien de surprenant en ce siècle qui est aussi le moment où une représentation neuve de l'amour, la « fin'amor », cette invention des troubadours, s'impose comme valeur suprême – en littérature du moins – au sein d'un nouvel idéal de société : la « courtoisie »⁴.

Cette période de la littérature française se caractérise également par des recherches formelles dans l'émergence d'un nouveau genre narratif, dont le mètre n'est ni celui de la chanson de geste (la laisse de décasyllabes), ni celui hérité de l'épopée antique (l'hexamètre dactylique⁵), mais qui cherche sa propre voix/voie parmi les formes d'écriture existantes.

Si *Narcisse* et *Philomena* s'écrivent dans le mètre du roman naissant, le couplet d'octosyllabes à rimes plates, *Pyrame et Thisbé* se construit dans un jeu d'échanges entre mètre narratif et mètre lyrique : strophes d'octosyllabes ou insertion de vers courts dans une forme analogue à celle des « tercets coués⁶ ». Lors des moments où s'expriment les sentiments des personnages, la forme médiévale développe ce qui restait brièvement exprimé dans le texte latin, en utilisant des mètres qui viennent rompre avec l'octosyllabe narratif et créent des insertions strophiques dans le cadre contraint du couplet d'octosyllabes. C'est ainsi que la plainte de Thisbé progresse en passant par une alternance de quatrains et de tercets lors d'un moment d'intense remise en question de ses décisions ; le débat intérieur est extériorisé⁷ :

« Tysbé, fole, veulz tu desver
Et ta chasteé violer,
Et ton lignage vergonder ?
Nou faire !
Garde raison, qui t'est contraire.
Ne te chaille entour toi atraire
Corage
Par quoi tu faces tel rage

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ La disparition de celui-ci s'explique par le remplacement des quantités par les apertures dans la langue romane, ce qui rend la scansion en longues et brèves impossible. De ce fait, d'autres moyens vont être utilisés par les poètes, notamment le retour de la rime. Voir sur ces questions l'anthologie de Pascale Bourgain, *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Librairie générale française, Le Livre de Poche (*Lettres gothiques*), Paris, 2000, où l'on voit que la poésie latine médiévale a dû aussi se saisir de cette évolution en inventant de nouvelles formes : « Licences légères, inexactitudes, abandon des règles classiques en dehors des temps forts du poème, bien des tentatives furent faites avant que ne se crée un système en accord avec l'irrésistible évolution de la langue. Ce système fut rythmique, fondé sur la place de l'accent des mots, sur le nombre des syllabes et non sur leur quantité.et bientôt aussi sur l'assonance et la rime [...]. », p. 6.

⁶ Le tercet *coué* présente trois vers dont le 3^e est plus court ; il sera notamment utilisé par Rutebeuf.

⁷ Chrétien de Troyes met en scène ce type d'interrogations intérieures sous la forme de débat entre allégories (Raison et Amour, par exemple dans *Le Chevalier de la charrette*, lorsque Lancelot doit décider s'il doit ou non monter sur la charrette d'infamie). Ici c'est le personnage lui-même qui se dédouble dans un monologue lyrique théâtralisé.

Onques feme de ton lignage
 Ne fu reprise de putage.
 Reprise ?
 Nou serai je, par nulle guise !
 Miex vueil estre .C. fois ocise.
 Tysbé,
 Ou as tu pris icest pensé ?
 Tost as Tyramus oublié !
 Amis⁸ [...] »

Dans ce premier monologue, l'expression des émotions passe par la parole lyrique, qui joue sur des effets de distance et de proximité avec le vers narratif : conservation de l'octosyllabe, mais travail sur le mètre et retour plus fréquent de la rime, associée à des assonances internes : il en est ainsi par exemple des e fermés de *Tysbé*, *chasteé*, mais aussi à cette date de *desver*, *violier* et *vergonder*, les trois verbes soulignant le scandale humain et social que serait le choix qui s'offre à la jeune fille.

La plainte de Pyrame trouvant le vêtement ensanglanté de son amie fait écho, par les procédés utilisés, à celle de Thisbé, dans une adresse à la Nature et aux éléments, témoins inutiles du meurtre :

« Nuis de dolour, nuis de torment
 Moriers, arbres de ploement,
 Prez, qui dou sanc estes sanglent,
 Fontaine,
 Que ne m'avez rendue saine
 Celle cui sans gist en l'areine⁹ ! »

Les sentiments s'exposent et se disent dans un dialogue avec soi-même et avec les témoins et acteurs du drame qui se noue ; Pyrame s'adresse ainsi successivement au lion qu'il croit responsable de la mort de son amie, à celle-ci qu'il va rejoindre et, sous forme allégorique, à la Mort à laquelle il va se livrer. Les émotions, les décisions tragiques sont ainsi extériorisées et mises en voix. Dans un nouvel écho, Thisbé, de même, s'adresse à l'épée meurtrière et à son ami qu'elle va rejoindre, mais aussi à la Nature et au paysage qui l'entourent : « Lune, fontaine, prez, moriers » (v. 822), pour qu'ils soient « témoins de [sa] mort » (v. 827). Comme plus tard Roméo et Juliette, dont ces amants antiques sont les précurseurs, comme

⁸ *Pyrame et Thisbé*, v. 225-41 : « Folle Thisbé, veux-tu te montrer insensée,/Veux-tu violer ta chasteté/Et déshonorer ton lignage ?/Non certes !/Respecte ta raison, qui t'est pourtant hostile !/ Écarte de toi ce qui pourrait inciter/Ton cœur/À commettre pareille folie :/Jamais femme de ton lignage/Ne fut accusée de dévergondage./Accusée ?/Non, je ne le serai en aucun cas./J'aime cent fois mieux être mise à mort./Thisbé,/D'où te vient cette pensée ?/Tu as bien vite oublié Pyrame !/ Ami [...] », traduction E. Baumgartner, *Ibid.*, p. 36-39.

⁹ *Pyrame et Thisbé*, v. 687-91 : « Nuit de douleur, nuit de tourment,/Mûrier, arbre de pleurs,/prés, tout souillés de sang,/Fontaine,/Que ne m'avez-vous rendu saine et sauve/Celle dont le sang est répandu sur le sable ! », traduction E. Baumgartner, *Ibid.*, p. 67-69.

Tristan et Yseut dans certaines des versions de leur histoire, le couple se rejoint au-delà de la séparation dans un tombeau commun, défi lancé aux parents qui ont cherché à les séparer :

« Quant assamblar ne poons vis,
Mors nous joindra, ce m'est avis.
 Parens, [...]]
Com dolereus encombrement verrois,
Quant ambedeus nous trouverois,
Ensamble mors et acolez,
Pri vous que cest don me donez ;
Quant en joie fumes seurez,
Et a mort somes dessamblez,
Que nous contiengne .I. seulz tombliaux,
Andeus nous reçoive .I. vesseaux¹⁰ ! »

Dans sa relative brièveté, ce texte présente donc une véritable extériorisation des sentiments qui agitent les personnages, mis en spectacle et en voix. Même si la parole des deux jeunes gens s'entendait déjà dans l'original latin, elle se trouve ici développée : elle est amplifiée et retravaillée à travers une recherche formelle qui permet au poète de transformer le mètre narratif (le couplet d'octosyllabes à rimes plates) en mètre lyrique¹¹ et de créer une forme originale en langue française – même si on en trouve des exemples dans la poésie latine – proche de celle du prosimètre¹².

Le choix de l'auteur du *Philomena* – probablement Chrétien de Troyes¹³ – est formellement différent. Le mètre en effet est bien ici le couplet d'octosyllabes à rimes plates, mais le texte présente un grand intérêt dans la présentation qu'il fait des sentiments des personnages, notamment de Térée dont l'attitude est longuement commentée par le narrateur lui-même.

¹⁰ Pyrame et Thisbé, v. 851-57 : « Puisque nous n'avons pu, vivants, être unis,/La mort, je pense, nous joindra. Parents, [...] /quel douloureux spectacle vous aurez/Quand vous nous trouverez tous les deux,/Unis et enlacés dans la mort ! Puisque nous avons été éloignés l'un de l'autre dans le temps du bonheur/Et que la mort nous sépare,/Faites, du moins, que nous unisse un seul tombeau,/Qu'une seule urne, tous deux, nous reçoive ! », *Ibid.*, p. 77-79.

¹¹ Pour une étude de ce travail sur le vers, nous renvoyons à notre article paru dans *Bien dire et bien apprendre* : « Lyrique et narratif dans les *Ovidiana*, *Bien dire et bien apprendre*, n° 25, *Poètes et poétesses dans le roman médiéval*, 4^e trimestre 2007 [actes de la Journée d'études du 8 décembre 2005], Catherine Gaullier Bougassas (éd.), p. 17-32, ainsi qu'à notre communication lors de la journée d'études lilloise du 7 juin 2017 : « Rythme, cliquetis, sens : enjeux poétiques dans la traduction moderne des Anciens », (co-organisation Alithila-Halma : Juliette Lormier et Séverine Tarentino).

¹² Au lieu de mêler prose et vers, ce qui est la définition du prosimètre, *Pirame et Tisbé* mêle deux types de vers différents, créant deux modes de narration et permettant l'expression directe des sentiments par les personnages.

¹³ Parmi les œuvres qu'il s'attribue au début du *Cligès*, il est question de deux métamorphoses tirées d'Ovide, le *mors de l'espaule* (l'histoire de Pélops) et celle du rossignol et de la huppe, c'est-à-dire Philomène et Térée.

Philomena décrit les conséquences tragiques du désir de Térée pour sa belle-sœur qui lui a été confiée par son père Pandion pour qu'elle aille vivre avec sa sœur, mariée quelque temps plus tôt avec Térée ; mais celui-ci cherche à la séduire et se heurtant à un refus, la viole ; pour l'empêcher de témoigner, il lui tranche la langue, l'abandonne dans une maison isolée et annonce à son épouse Procné la mort de sa sœur : ce double crime demeure donc caché, les témoins, compagnons de Térée, ayant trop peur de lui pour le dénoncer¹⁴. Lorsqu'il décrit les sentiments de Térée, le narrateur procède à une moralisation en intervenant directement dans son récit. Après deux vers qui décrivent de façon traditionnelle la naissance du sentiment :

Sa grant biauté le cuer li amble,
Et sa tres bele contenance¹⁵,

le narrateur intervient pour traduire l'intériorité de son personnage et son sentiment qu'il qualifie de *vilonie*, par une paronomase sur la racine du mot :

Amours vilainement le lie.
Vilainement ? – Voire, sans faille,
De vilonie se travaille,
Quant il son cuer veult atorer
A la serour sa feme amer.

Le débat allégorique que l'on trouve ailleurs chez Chrétien de Troyes¹⁶, apparaît bien ici pour exprimer le trouble de Térée et la violence de son désir, mais c'est ici le narrateur et non le personnage qui s'interroge et cherche à expliquer la violence de ses sentiments. On retrouve l'antithèse Amour et Raison – comme pour Lancelot dans *Le Chevalier de la charrette* – mais pour souligner la nature profonde de l'amour, son caractère versatile :

Amours est plus que vent legiere,
Et pour ce est faulce et mençongiere
Que de prometre est large et riche
Et de donner avere et chiche,
Ne ne fet mal se a ceulz non
Qui sont en sa subjection¹⁷. (v. 425-430),

¹⁴ Térée est donc aussi un mauvais seigneur qui retient ses hommes non par amour (le sentiment qui doit lier entre eux suzerain et vassaux) mais par crainte.

¹⁵ *Philomena*, *op. cit.*, p. 174, v. 210-11 : « Amour s'empare de lui d'une manière coupable. – D'une manière coupable ? – Oui, en vérité, car il succombe à des sentiments indignes en consentant à son désir d'aimer la sœur de sa femme. » Traduction E. Baumgartner, *ibid.*, p. 175.

¹⁶ Voir note 7 ci-dessus.

¹⁷ « Amour est plus volage que le vent. Il est faux et trompeur car, lorsqu'il s'agit de promettre, il est riche et généreux, mais lorsqu'il faut donner, il se montre avare et chiche, et c'est à ceux qui sont à son service qu'il réserve toutes ses rigueurs. » (*Ibid.*, p. 189).

mais aussi sa persistance, son caractère inguérissable, car, même réalisé, le désir conserve son emprise sur celui qui le ressent :

Nulz ne set quelz est la santez,
Quar pour fere ses volentez,
Quide sa delivrance querre :
Des lors le lie plus et serre¹⁸. (v. 444-448)

Cette explication passe par une formulation allégorique, à travers un long développement généralisant de 150 vers, du v. 392 – opposition Folie/Amour – au v. 448, qui exprime la puissance de l'Amour qui « lie et serre » ceux dont il s'est emparé en leur laissant l'illusion de la liberté.

Les sentiments de Térée sont également jugés par le narrateur selon les lois à la fois antiques – dans le cadre du récit-source – et chrétienne – dans celui de la translation : la réalisation du désir, même le plus violent, est autorisée dans l'Antiquité par *un lor dieu de la loi paenie* (v. 228), c'est-à-dire de la religion des païens, selon une morale épicurienne rarement évoquée dans les textes médiévaux :

[...] un lor dieu que il avoient,
Selon la loi que il tenoient,
Establi qu'il feïssent tuit
Lor volenté et lor deduit.
Tel loy lor avoit cil escripte
Que quan que li plaist et delite
Pooit chascun faire sans crime¹⁹.

En revanche, sous le regard de l'auteur chrétien, ce désir vient d'une emprise satanique (« Si l'a dyables enchanté,/Qui de mal fere ne se repose », v. 462-63). Sa description permet une réflexion fondée sur la comparaison entre deux morales opposées : l'amour de Térée, vilénie et inceste pour la chrétienté, est un exemple de la liberté de la morale antique, jugée amoralisée par l'auteur chrétien.

À chaque étape du récit, le narrateur intervient, qualifiant systématiquement Térée de *traïtour* et de *fel tirant* (v. 631), capable de *grant felonie* (v. 606), cherchant à infliger *honte et anui* (v. 639) à la jeune fille qui lui fait confiance. Il traite Térée de *desloial/qui pense traïson et mal* (v. 711-12), usant même ici de la figure de reprise en chiasme : « Traïson pense/, et qui qu'il griet,/La fera il si com il siet. » (v. 713-14). L'usage

¹⁸ « Nul ne sait comment en guérir puisque chacun pense qu'il va se délivrer en apaisant son désir, mais c'est alors qu'Amour le lie et le retient encore plus étroitement. » (p. 191).

¹⁹ *Philomena, op. cit.*, v. 221-227 : « l'un des dieux qu'ils honoraient selon la religion qu'ils observaient alors avait établi qu'ils pouvaient faire tout ce qu'ils voulaient, tout ce qui leur semblait bon. La loi que ce dieu leur avait prescrite était telle que chacun pouvait faire sans commettre de faute tout ce qui leur plaisait, tout ce dont il avait envie. » (*Ibid.*).

de ces tropes permet à la fois de traduire le texte antique et de porter un jugement sur l'action de Térée. Le narrateur avait anticipé sur la suite de son récit, en comparant Pandion, qui a confié sa fille à son gendre, au loup qui a pris la place du berger, usant ainsi de la référence aux fables : « Ensi a fet dou leu pastour » (v. 704), avec le même jeu de reprise : « Pastour en a fet, sans mentir » (v. 705). Lorsque Térée cherche à embrasser de force Philomène, le narrateur intervient pour donner à l'action une portée exemplaire à travers une formulation proverbiale, Térée devenant le parangon de ceux qui trouvent du plaisir (*aise*, v. 750) dans leur action mauvaise :

C'est voirs, quant leres voit son aise
De mal faire, puis ne li chault
Liquelz des chiez avant en ault.
En mal faire a trop douce chose
Au malfaitour qui faire l'ose,
Et s'est mout amere et sauvage
A franc home loial et sage ;
Mes cis n'est bons, ne frans ne douz,
Ains est mauvés, fel et estous,
Et quant sa mauvestié ne lesse,
Tout li couvient que son cuer pesse
Et face sa mauvestié toute,
Des qu'a mal fere ne redoute²⁰.

On trouve ici avant l'heure le portrait d'un méchant, d'un sadique, qui se complaît dans sa cruauté et qui est dégagé de tout frein moral ou social : au viol s'ajoute ici une forme d'inceste²¹ – entre sœur et beau-frère – et il s'y ajoutera chez Térée la volonté de se protéger lui-même en détruisant cruellement sa victime, non en la tuant, mais en la privant de langage, car elle a montré sa maîtrise dans ce domaine par une longue harangue qu'elle lui adresse, fondée sur l'anaphore du mot *fel* :

« Ha ! fet elle, fel deputaire,
Felenuieux, que veulz tu faire,
Fel mauvés, fel desmesuré,
Fel traître, fel aprjuré,
Fel cuiverts, fel de poute loi,

²⁰ *Philomena*, v. 750-762, p. 208-09 : « En vérité, quand un méchant trouve l'occasion de mal agir, peu lui importe quelles en seront les conséquences. Faire le mal procure bien trop de plaisir au malfaiteur qui s'y risque, mais pour un noble cœur, plein de loyauté et de sagesse, il n'y a là qu'amertume et férocité. Mais cet être-là n'est ni bon, ni noble, ni tendre ; il est mauvais, cruel et fou et, dès l'instant où il ne renonce pas à ses mauvais instincts, il lui faut les assouvir et aller jusqu'au bout, puisqu'il n'a nulle répugnance à mal agir. »

²¹ Le motif de l'inceste est également présent dans *Philomena* à travers la relation entre Pandion et sa fille, les sentiments du père étant là encore beaucoup plus développés qu'ils ne le sont dans l'original latin. Dans le contexte antique, on peut rapprocher ce motif de celui du *Roman d'Apollonius de Tyr* où le roi Antiochus impose aux prétendants de sa fille des épreuves mortelles (éd. et trad. Michel Zink, Librairie générale française, Le Livre de poche, 4570 (*Lettres gothiques*), 2006.

Fel...²² » (v. 807-812)

La dénonciation passe donc à la fois par la parole de la victime – qui va être réduite au silence – et par celle du narrateur qui traduit les sentiments du personnage, en leur donnant une dimension universelle et morale. Dans les derniers vers du texte il reprend cette leçon : l’histoire qu’il vient de raconter acquiert une portée allégorique, en développant une morale qui stigmatise

Li desloial... 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 cortoise²³.

Déjà élevé en figure de prédateur sadique, Térée devient aussi, dans cette société de la fin du XII^e siècle, le symbole des amants discourtois ; la leçon rejoint celle que l’on trouve à la même époque à la fin du *Tristan* de Thomas, dont l’auteur lui aussi critique violemment ceux qui s’opposent au véritable amour, mais aussi chez les trouvères qui accusent les *faux amants*, les traîtres et les *losengiers* de détruire l’amour véritable et son but, la *joie*.

À côté de cette dimension moralisatrice qui fait du personnage de Térée un symbole, *Philomena* présente un intérêt particulier dans l’expression des sentiments, précisément parce que l’action du prédateur fait que ceux-ci ne peuvent s’exprimer naturellement ; la jeune femme, qui bénéficie d’un des premiers portraits féminins de la littérature²⁴, est d’abord caractérisée par la maîtrise de la parole qui en fait une femme sage et avisée : « tant sot sagement parler/Que seulement de sa parole seüst elle tenir escole » (v. 202-04). Or c’est précisément ce discours, cette voix, dont elle va être privée. Térée, lui-même caractérisé par l’habileté de ses discours mais aussi par leur perfidie, leur double langage, et par un usage habile des pleurs, au Moyen Âge signe d’émotion authentique²⁵, va priver sa belle-sœur de la possibilité de s’exprimer en la mutilant. Le texte montre donc que les signes considérés comme les manifestations les plus authentiques des émotions, comme

²² « Ah !, dit-elle, perfide ignoble, perfide plein de cruauté, que veux-tu faire ? Perfide plein de méchanceté et plein de démesure, perfide traître, sans foi ni loi, perfide infâme, qui ne respectes rien, oui, perfide que tu es... » (p. 213).

²³ V. 1456-1461 : « les perfides, les cruels, les parjures, ceux qui ignorent la joie, tous ceux qui se conduisent mal et se montrent déloyaux et traîtres à l’égard d’une jeune fille sage et courtoise. », p. 254-55.

²⁴ Voir les travaux d’A. Petit sur les premiers romans français et les portraits féminins du *Roman de Thèbes*.

²⁵ Nous reprenons ici la note d’E. Baumgartner aux v. 544-57 : « Les larmes, au Moyen Âge, sont souvent appelées “l’eau du cœur” et pleurer est un signe d’émotion authentique et de contrition sincère, d’où la méprise de Pandion [le père de Procné et Philomène] à son tour submergé par une émotion présentée elle, de manière plutôt comique. »

les pleurs, peuvent être instrumentalisées et que le perfide Térée en joue habilement pour arriver à ses fins.

Pendant le viol, Philomena dénonce à son tour la perfidie, cette fois avérée, de son agresseur, traître à la parole donnée à Pandion, parole dont elle montre qu'elle était fausse et hypocrite en soulignant l'usage trompeur que son violeur a fait des pleurs :

« Traîtres, mes peres te crut
Que ta traïson n'aperçut,
Pour ce que devant lui ploroies
Et pour ce que tu li juroies
Sor tos les dieux en cui tu crois²⁶. » (v. 817-821).

Elle tente en vain de faire appel à sa foi et à sa loyauté ; c'est là que Térée, craignant d'être dénoncé par la jeune fille, lui tranche la langue, la privant de voix : seuls restent à la malheureuse prisonnière les lamentations et les pleurs.

Le texte apparaît dès lors comme le lieu d'un conflit de voix, car la voix féminine interdite doit trouver d'autres moyens de s'exprimer pour faire connaître la vérité. En lui attribuant une parole constamment trompeuse, le narrateur dénonce chez Térée le décalage entre la manifestation hypocrite de ses sentiments, les larmes qu'il fait couler devant son beau-père comme devant son épouse Procné, et leur réalité. Térée va même tenter de maîtriser par anticipation les manifestations de douleur de sa femme à l'annonce mensongère du décès de sa sœur, par des paroles lénifiantes et philosophiques sur le caractère universel de la mort : « atemprez vostre corage²⁷ ». Mais, comme on pouvait s'y attendre, à ces paroles fausses d'un personnage qui « cuidoit meller le miel/avuec le fiel » (v. 965-66), Procné répond par un discours certes extrêmement ritualisé, mais sincère, un *planctus* où elle s'adresse à la Mort personnifiée, avant de décider de montrer son chagrin, de *faire duel*, en portant des vêtements noirs (« Avrai drap de noire couleur », v. 1000) et de se livrer à un sacrifice pour honorer l'âme de sa sœur. Le texte se fonde donc sur un jeu de l'être et du paraître, de la vérité et du mensonge : les gestes rituels de Procné disent la force de son chagrin, alors que les paroles de Térée masquent ses véritables sentiments.

Pour permettre à Philomena devenue muette d'exprimer ce qu'elle ressent, l'auteur médiéval va reprendre la tradition ovidienne du tissage où le travail du fil, selon une étymologie déjà bien attestée, produit un *texte* qui ici se fait récit de dénonciation : la toile en effet dit le lieu (« la nef.../Ou Tereüs la mer passa » (v. 1122-23), les circonstances (« quant

²⁶ « Traître, mon père a eu confiance en toi, il n'a pas soupçonné ta trahison, parce qu'en sa présence tu pleurais et parce que tu lui faisais des serments par tous les dieux en qui tu crois », p. 213.

²⁷ V. 951 : « modérez vos sentiments ».

querre a Athenes l'ala, v. 1124 ; « en Athienes quant il i vint », v. 1126) et les étapes de l'action de Térée, par l'anaphore de quatre *coment* successifs. Le poète y ajoute un autre langage, celui des signes qu'invente la jeune fille et qui lui permettent de communiquer avec la femme qui la garde. Par ces deux *noviax signes* (v. 1147), la volonté de la jeune fille : dénoncer Térée et se venger de lui, va s'exprimer au-delà de la parole qui lui est désormais interdite.

La vengeance de Procné, lorsqu'elle apprend la vérité, sera terrible : voyant la ressemblance de son enfant avec son père Térée, la jeune femme, « par dyablie et par fierté/que dyables li amoneste » donc poussée par le désir de faire le mal qui l'envahit, tue son fils et le donne à manger à son père, la chair de l'enfant décapité étant « cui[t]e en rost et en essiau » [rôtie et bouillie], v. 1336-37). Par une ironie tragique qui annonce le « Vous y serez ma fille » d'Agamemnon à Iphigénie qu'il va sacrifier, Procné invite son époux au repas qui rappelle aussi celui de Thyeste :

Celui respont qu'il i ira
 Mes que ses filz Ithis i iert ;
 Ja plus compaignie n'i quiert
 Fors que de lui et li et son fil.
 « Par foi, voirement i iert il,
 Fet Progné, je le vos otroi. » (v. 1352-57)²⁸

Térée, trompeur tragiquement trompé, cherche à tuer les deux sœurs. Curieusement le narrateur reprend la parole sans la laisser désormais à ses protagonistes, la dernière que nous entendons étant donc celle de Procné révélant l'horrible vérité : « Dedens toi as ce que tu quiers » (v. 1403) ; la tête de l'enfant, que Philomène jette « ruisselante de sang » à la tête de Térée, est la preuve de la mort d'Ithys, nouveau signe horrible de la volonté de vengeance des deux sœurs.

La métamorphose de Térée en huppe, oiseau « sale et se nourrissant d'excréments » (note au v. 1448), est clairement présentée comme une réponse à son action vile : « pour le pechié et pour la honte/Qu'il avoit fet de la pucele (v. 1450-51) : Procné se mue en hirondelle²⁹ et Philomena en rossignol, oiseau au chant mélodieux et lié à l'amour, ici réduit à deux syllabes tragiques « Oci ! oci » [« tue! tue ! »], manifestation de sa vengeance

²⁸ Térée répond qu'il viendra, mais à condition que son fils soit présent ; il ne désire pas avoir d'autre convive avec lui que son fils. *Oui assurément, il y sera, répond Procné, j'y consens* », p. 247 [les italiques sont de la traductrice].

²⁹ Dans le texte latin, les deux sœurs sont séparées, l'une étant un oiseau de la forêt (le rossignol), l'autre un oiseau vivant sous les toits (l'hirondelle) ; quant à la huppe, son bec rappelle l'épée avec laquelle Térée cherche à tuer les deux sœurs ; sa déploration : « il pleure et s'appelle le tombeau de son fils » (p. 298) est très réduite dans le texte français : « Mout ot grant honte et grant doulour » (v. 1423).

contre son agresseur. Celle qui était à l'origine musicienne, sachant jouer parfaitement « dou psaltere et de la lire [...] Et de la gigue et de la rote » (v. 197 et 199) et tirer harmonieusement des mélodies de sa vielle, celle qui maîtrisait parfaitement le langage au point de pouvoir « tenir école (v. 204), est réduite à un cri. De même, l'oiseau de l'amour dans lequel elle est transformée subit lui aussi une métamorphose en oiseau de mort, victime douloureuse de la perfidie du faux amant mais aussi lui-même source de violence et de destruction, y compris de l'innocence sacrifiée de l'enfant.

Le texte, comme le dit E. Baumgartner, oscille entre un discours moralisateur, un « commentaire ratiocinant et parfois platement moralisant » (p. 278) et la violence des passions : celles-ci peuvent s'exprimer à travers une parole rituelle, comme celle du *planctus* de Procné, elles n'en traduisent pas moins des sentiments portés au plus haut degré de la violence. Celle-ci se manifeste aussi dans des actes qui dépassent l'humanité (souvenons-nous du terme *dyablie* qui qualifie tout autant l'action de Térée que celle de Procné) dans un déchaînement dionysiaque des passions qui déshumanise les êtres.

Les brefs récits des *Ovidiana* témoignent, en ce milieu du XII^e siècle, de la manifestation du tragique dans un univers qui renvoie certes à l'Antiquité et à ses mythes mais qui dénonce aussi les atteintes à l'univers courtois qui tente de s'imposer : amours d'enfance contrariées par le poids des familles, personnage dont le comportement de prédateur entraîne le déchaînement de la vengeance, tel est le nœud de ces récits. Ils ont aussi pour intérêt de s'interroger sur l'expression même de ces sentiments : jeu du lyrique et du narratif dans *Pyrame et Thisbé*, possibilité de dire ce que l'on ressent à travers d'autres moyens que la parole : le tissu, la voix des oiseaux dans *Philomena*. Par delà le mètre narratif qui commence à trouver son chemin dans la littérature de ce temps comme moyen du récit, les auteurs de ces textes interrogent d'autres moyens d'expression, dans des moments d'exacerbation des sentiments, voire alors même qu'il y a impossibilité à les dire. Le personnage de Philomena transformée en rossignol est emblématique de ce contraste entre une lyrique interdite (celle du grand chant courtois, dont Térée est une version inversée et tragique) et une expression où le chant du rossignol, celui qui provoque chez le poète de la lyrique courtoise le désir d'aimer et de chanter à son tour, est réduit à un cri qui ne dit plus que le meurtre et la vengeance.

Marie-Madeleine Castellani

Univ. Lille, ULR 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

F-59000 Lille, France