UBFC
UNIVERSITÉ
BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

Préparée à l'Université de Bourgogne

École doctorale n° 592
LECLA (Lettres, communication, langues, arts)

Doctorat de LETTRES CLASSIQUES

Par
Barbara JACOB

Audacem faciebat amor :
Thisbé, une héroïne ovidienne

dans la littérature européenne de l'Antiquité au XV^e^ siècle

Thèse présentée et soutenue à Dijon
le 10 décembre 2022

Composition du jury :

M^me^ Bénédicte DELIGNON-DELAUNAY	Professeure, Université Paris Nanterre	Rapporteure
M^me^ Valérie FASSEUR	Professeure, Université Montpellier III – Paul-Valéry	Rapporteure
M. Jean-Marie FRITZ	Professeur, Université de Bourgogne	Codirecteur de thèse
M^me^ Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE	Professeure, Université de Bourgogne	Directrice de thèse
M. Jean-Yves TILLIETTE	Professeur honoraire, Université de Genève	Président du jury

ECOLE DOCTORALE
LECLA

Résumé

La fable de Pyrame et Thisbé, qui figure dans les *Métamorphoses* d'Ovide et hérite déjà de motifs plus anciens, est traduite, remaniée, transposée au Moyen Âge pour servir des objectifs littéraires, allégoriques et moraux. Histoire d'amour atemporelle, elle est adaptée à des genres et des enjeux différents, devenant un mythe inscrit dans l'imaginaire collectif littéraire et pictural. Nous explorons la réception multiforme de cette fable jusqu'au XV^e^ siècle dans les textes latins et vernaculaires et leurs illustrations pour retracer diachroniquement son évolution depuis ses origines. Identifier les mythèmes qui persistent malgré les changements de forme et déterminer leurs variations et leurs constances permet de comprendre comment et pourquoi les auteurs s'approprient la fable. Quel sens prend la réécriture ou l'allusion au mythe, de quelle manière devient-il une figure topique de l'amour menant à la mort, de l'amour contrant la mort, un exemple ou un contre-exemple ? Comment Thisbé, dont l'audace féminine et la parole amoureuse pavent la voie à d'autres personnages après elle, devient-elle, d'héroïne ovidienne, une figure courtoise, vertueuse, mariale, et en réalité une héroïne médiévale à part entière ?

Mots-clés *: Pyrame et Thisbé (mythologie gréco-latine) ; Ovide (0043 av. J.–C.-0017) – Les Métamorphoses – Influence ; Littérature européenne – Avant 1500 – Thèmes, motifs ; Femmes – Dans la littérature ; Amour – Dans la littérature.*

Abstract

In the Middle Ages, the fable of Pyramus and Thisbe from Ovid's *Metamorphoses* and older sources presents a range of varied representations, translated, reworked, transposed to serve literary, allegorical and moral purposes. This timeless love story has been adapted to multiples genres and purposes and became part of the literary and pictorial collective imagination. We explore the multiform reception of this fable to the 15^th^ century in Latin and vernacular texts along with their illustrations in order to draw its diachronic evolution from its origins. We try to understand how authors appropriate the myth and deliver their own interpretation according to the context by filtering the elements that persist despite its changes of form and determining their variations and permanent features. What sense does rewriting or mentioning the fable take on, in what way does it become a topical figure of love leading to death, of love against death, an example or a counter-example? How does Thisbe, whose audacity and freedom of love speech seem to open the way to other female characters after her, become, from an Ovidian character, a courteous, virtuous, Marian character, and actually a fully-fledged medieval heroine?

Keywords*: Pyramus and Thisbe (Greco-Roman mythology); Ovid (0043 A.D.-0017) – The Metamorphoses – Influences; European literature – Before 1500 – Themes, motives; Women – In literature; Love – In literature.*

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à ma directrice, Sylvie Laigneau-Fontaine, et mon codirecteur, Jean-Marie Fritz. Leurs encouragements initiaux à continuer mes travaux de master, puis leurs lectures régulières et attentives, leur optimisme et leurs conseils avisés m'ont insufflé la motivation de mener cette thèse à bien.

Je souhaite adresser un remerciement spécial à Brigitte Gauvin pour son écoute indéfectible, son expertise du latin et m'avoir mise en relation avec des chercheuses tout aussi bienveillantes, ainsi qu'à Rachel Darmon, qui a pris le temps de rencontrer une parfaite inconnue au sein de la BnF au moment où j'en avais le plus besoin.

Je remercie également chaleureusement Cristina Noacco, Isabelle Jouteur et Marylène Possamaï-Pérez d'avoir fait partie de mon comité de suivi de thèse.

Mon corpus bilingue n'aurait pas la même qualité sans les relectures attentives des spécialistes qui ont gracieusement accepté de relire mes traductions : Blaise Douglas pour les textes anglais, Claire Laville pour les textes allemands et Maria Mischitelli pour les textes italiens.

Je tiens aussi à remercier Prunelle Deleville de m'avoir aimablement fourni en avant-première son édition du texte de la famille Z de l'*Ovide moralisé*.

Ma gratitude va aux membres du personnel des bibliothèques et de la BnF pour leur éternelle patience et leur connaissance de leur fonds, ainsi qu'à ceux du service Reprographie de l'université de Caen qui ont été d'une grande gentillesse.

Enfin, je n'ai pas de mots assez forts pour remercier Théo Pronost pour son soutien sans faille tout au long de ces années.

Sommaire

Introduction **1**

1 Pyrame et Thisbé, un couple d'amants mythique **19**

1.1 Le couple chez Ovide : le désir mortel d'un amour fusionnel 19

1.1.1 L'issue fatale mise en scène : cadre et mélange des genres 21

1.1.2 L'impossible unité et l'amour dans la séparation 23

1.1.3 L'amour, la mort et la mûre : la double symbolique des couleurs 25

1.1.4 Le quiproquo tragique : culpabilité, fidélité et union dans la mort 28

1.2 Les racines du couple : aux sources de la *fabula* ovidienne 30

1.2.1 La présence discrète du mythe dans l'Occident antique 31

1.2.2 Un mythe oriental de métamorphose aquatique 32

1.2.3 Au croisement des deux versions : des attestations iconographiques syncrétiques 35

1.2.4 Amour et mort, les composants irréductibles du mythe 37

1.3 Pyrame et Thisbé comme parangons de l'amour 45

1.3.1 La métamorphose du mûrier : un objet allégorique progressivement délaissé 46

1.3.2 L'amour élégiaque : un objet rhétorique privilégié 56

1.3.2.1 L'expression de l'amour à la première personne dans la rhétorique . 56

1.3.2.2 Le développement rhétorique de l'amour élégiaque et pathétique . 59

1.3.3 Un couple exemplaire de la *fin'amor* 64

1.3.3.1 Le renouveau courtois de l'amour 65

1.3.3.2 Le conte anonyme *Piramus et Tisbé* : aux sources de la *fin'amor* . . . 68

1.3.3.3 Des modèles de *fin'amor* devenus classiques 77

2 *Folhaste* ou *veraie amistié* ? Deux facettes opposées d'un même topos rhétorique 89

2.1 Le blâme des amants . . . 90

2.1.1 Une condamnation de l'amour charnel . . . 90

2.1.2 Thisbé comme *perversa mulier* . . . 94

2.1.3 Mourir par amour : un acte de folie . . . 98

2.1.3.1 Les contre-exemples malheureux d'une conduite destructrice . . . 99

2.1.3.2 La condamnation de la négligence et de la folie . . . 111

2.1.4 Le rôle controversé des parents . . . 119

2.2 La louange des amants . . . 121

2.2.1 Des amants parfaits . . . 121

2.2.2 Mourir par amour : un acte de loyauté et de courage . . . 125

2.2.3 Une célébration de la vertu féminine . . . 130

2.3 La christianisation des amants . . . 139

2.3.1 La fable au service de valeurs chrétiennes . . . 140

2.3.2 De nouvelles interprétations : les textes chrétiens . . . 146

2.3.2.1 L'*Ovide moralisé* . . . 147

2.3.2.2 L'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire . . . 150

2.3.2.3 L'*Ovide moralisé en prose* . . . 152

2.3.2.4 Les *Gesta romanorum* . . . 153

2.3.3 Pyrame comme le Christ et Thisbé comme l'âme humaine . . . 154

2.3.3.1 Le sens littéral : la métamorphose du mûrier . . . 154

2.3.3.2 Le sens typologique : les symboles de la vie du Christ . . . 154

2.3.3.3 Le sens tropologique : du suicide au martyre . . . 158

2.3.3.4 Pyrame et Thisbé dans les sermons . . . 160

2.3.3.5 Le sens anagogique : la mystique de la vie éternelle . . . 166

2.3.3.6 *Sponsus* et *Sponsa* : les amants du *Cantique des cantiques* . . . 167

3 *Premiere sot conseil trouver* : parole et action féminines 171

3.1 La séparation et l'enfermement . . . 172

3.1.1 Le rôle des parents, entre protecteurs et geôliers . . . 172

3.1.2 Le mariage et la préservation de la virginité . . . 175
3.1.3 Querelle paternelle et autorité maternelle : les raisons de la séparation . . . 179
3.1.4 L'interdit, catalyseur de la fuite . . . 184
3.2 Le dialogue au mur : l'individualisation de Thisbé . . . 189
3.2.1 L'expression de l'amour, d'une même voix à deux voix . . . 189
3.2.2 La fissure et la ceinture . . . 195
3.2.3 Songe d'amour et plan de fuite : une initiative féminine ? . . . 200
3.3 La fuite de la jeune fille . . . 205
3.3.1 Briser la cloison : enfermement et virginité . . . 205
3.3.2 Une déesse dans la nuit . . . 207
3.3.3 Les présages néfastes . . . 209
3.3.4 Marionnette du destin ou « soldat de Vénus » . . . 212
3.4 Des dangers multiples . . . 214
3.4.1 Entre *locus amoenus* et espace aliénant . . . 214
3.4.2 Le dévoilement : impudicité et révélation . . . 218
3.4.3 Le lion, allégorie du désir masculin et du viol . . . 221
3.4.4 La mûre, fruit diabolique . . . 224

4 « Le sang de Thisbé » : une héroïne littéraire médiévale 227
4.1 Une idylle transgressive . . . 228
4.1.1 Gémellité et interchangeabilité . . . 228
4.1.2 L'audace, défaut féminin ou qualité virile ? . . . 233
4.1.3 Défier l'autorité : la fin de l'innocence idyllique . . . 238
4.2 La mort de la vierge . . . 242
4.2.1 Une union sexuelle dans la mort . . . 242
4.2.2 Sacrifice et martyre de la pureté . . . 247
4.2.3 Le mariage ou la mort : une composante idyllique . . . 250
4.3 La mémoire du mythe . . . 255
4.3.1 La postérité du mythe . . . 255
4.3.2 Un modèle littéraire, adjuvant de l'amour . . . 263

4.3.3 Jeu des signes, jeu du langage 272
4.3.4 Transcender la mort : la victoire littéraire de Thisbé ? 278

Conclusion **287**

A Corpus **307**

B Iconographie **487**

Index **519**

Bibliographie **537**

Introduction

Lorsque l'on évoque aujourd'hui Pyrame et Thisbé, les deux amants babyloniens auxquels Ovide dédie cent douze vers (*Métamorphoses*, IV.55–166), ils passent pour un ancêtre antique des désormais plus célèbres Roméo et Juliette : c'est que leur amour interdit par leurs parents et leur suicide sont en effet la source d'une longue tradition d'amants malheureux. Shakespeare n'est cependant pas le point de départ de cette étude : c'est plutôt la curiosité inspirée par cette histoire d'amour tout humaine au milieu du déchaînement des passions de l'œuvre ovidienne. Dans un monde caractérisé par la perméabilité des frontières entre l'humain, la nature et le divin, c'est l'aspect simple et ordinaire du cadre – point de rois, de nymphes, de fabuleuses transformations –, ainsi que le caractère intergénérique du récit, qui revêt une dimension à la fois épique, élégiaque, romanesque et tragique, qui interpelle le lecteur au cœur du tumulte des métamorphoses.

Ce récit dans le récit, narré par l'une des trois filles de Minyas dans une Thèbes livrée aux débauches des Bacchanales, est succinct : Pyrame et Thisbé, deux jeunes gens de la cité de Babylone, s'aiment depuis l'enfance, mais, en raison de l'opposition de leurs parents, ils ne peuvent communiquer qu'en cachette par le mur mitoyen fissuré de leurs maisons. Ils conviennent de fuir de nuit et de se retrouver près du tombeau du roi Ninus, où se trouvent une source et un mûrier aux fruits blancs. Thisbé s'y rend la première, mais, épouvantée par la venue d'une lionne assoiffée, s'enfuit dans une grotte en laissant tomber son voile, que la bête met en pièces de sa gueule ensanglantée. Lorsque Pyrame arrive et trouve le voile de sa bien-aimée parmi les traces laissées par la lionne, il la croit morte par sa faute et se tue avec sa propre épée. Son sang jaillit sur le mûrier et teinte ses fruits de noir. Thisbé revient sur les lieux, hésite en ne reconnaissant pas le mûrier et trouve Pyrame agonisant à son pied. Elle l'interpelle et il ouvre une dernière fois les yeux ; comprenant qu'il s'est tué de son épée en la croyant morte, elle formule alors une prière à ses parents, celle de les réunir dans une même urne funéraire, et une prière au mûrier qui commémorera à jamais leur amour. Par fidélité et culpabilité, elle se perce

la poitrine avec l'épée pour être réunie avec son amant dans la mort et sa prière est exaucée par ses parents, qui placent leurs cendres dans la même urne, et par les dieux, qui pérennisent la couleur funèbre des mûres.

Le thème de cette fable, au-delà du changement de couleur du mûrier, peu spectaculaire par rapport aux autres métamorphoses narrées par Ovide, est un amour voué à la fatalité de la mort, une catastrophe causée par la passion qui inspire compassion ou méfiance. C'est là ce qui en a fait l'une des fables ovidiennes les plus réutilisées de l'époque médiévale, modèle d'autres amours – parfaites ou malheureuses – et archétype de quiproquo mortel. Ce sont donc avant tout les évolutions de la fable à travers les siècles qui nous intéressent ici et plus particulièrement le développement de ses personnages.

Du mythe étiologique à la *fin'amor*

Aux origines : d'Ovide au mythe

Ce mythe est modeste : il occupe une place mineure dans les *Métamorphoses* et demeure relativement oublié du grand public de nos jours comparé à ceux, par exemple, de Narcisse et d'Hermaphrodite. Malgré cela, c'est l'une des fables les plus connues du Moyen Âge : explorer la façon dont il survit et se renouvelle à une époque qui lui apporte ses lettres de noblesse permet donc d'éclairer les modalités de sa réception aussi bien que son rôle dans ses hypertextes[1].

La source du mythe tel que nous le connaissons est ce court récit du livre IV des *Métamorphoses*. Cette création littéraire pose le premier jalon de la transmission. S'il est possible de penser qu'il s'agit là du processus d'individualisation d'un mythe collectif plus ancien, où l'écrit du poète vient supplanter l'oralité des traditions mythologiques – des indices le laissent à penser, comme nous le verrons –, il est en revanche certain que le mouvement inverse s'est produit : tout ce qui forme la matière du mythe de Pyrame et Thisbé dans l'imaginaire collectif – la fissure dans le mur, la source, le voile, le lion, le mûrier – provient du récit d'Ovide. C'est une illustration de la possibilité pour une création littéraire individuelle de donner naissance à un mythe. C'est ainsi que l'entend Claude Lévi-Strauss : « Tout mythe doit, en dernier ressort, prendre son origine dans une création individuelle. Cela est

[1] Nous adoptons la terminologie établie par Genette 1982.

vrai, sans doute, mais, pour passer à l'état de mythe, il faut précisément qu'une création ne reste pas individuelle et perde, au cours de cette promotion, l'essentiel des facteurs dus à la probabilité qui la compénétraient au départ et qu'on pouvait attribuer au tempérament, au talent, à l'imagination et aux expériences personnelles de l'auteur[2] ».

Le récit, au fil de sa transmission, se trouve donc dépouillé de ces « facteurs » propres à l'auteur pour se réduire à ses éléments premiers les plus marquants ; alors seulement il devient un mythe, dont la substance réside dans l'association de ses éléments les plus essentiels, que Lévi-Strauss nomme « mythèmes ». Ainsi, peu importent le contexte, la forme, le genre ou l'époque dans lesquels le mythe se présente, il peut toujours être réduit à un nombre minimum d'éléments qui survivent dans l'imaginaire collectif et qui font son sens seulement lorsqu'ils sont appariés : « Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés[3] ». L'on s'attend donc à trouver, dès lors que l'on étudie un mythe dans une perspective diachronique, un certain nombre d'éléments constitutifs récurrents, porteurs de sens, même si le récit a subi l'ajout de motifs parallèles ou la soustraction de certains éléments qui le composaient originellement. Le mythe de Pyrame et Thisbé se prête particulièrement à cette étude : modelé par les auteurs et les genres à travers les siècles, il s'est vu amputé de composants originels et doté de nouveaux ; ce double mouvement est favorisé par l'abondance des éléments inventés par Ovide. Les auteurs greffent leur propre poétique sur le squelette du récit pour créer de nouveaux hypertextes.

Les questions fondamentales lorsque l'on étudie un mythe sont donc : d'où vient-il ? Comment traverse-t-il le temps et les espaces culturels et comment est-il influencé par leurs paramètres épistémiques ? Cette question sous-tendra toute notre étude, car nous nous pencherons sur le traitement particulier dont la fable fait l'objet selon l'époque et le genre littéraire dans lesquels elle est transmise, transposée, réécrite jusqu'au XV^e^ siècle. La question de la mutation d'un mythe détaché de l'œuvre source nécessitera de s'intéresser à la place de la création littéraire dans sa transmission. Il convient de distinguer mythe et fiction : si tous deux font état de faits imaginaires, la fiction est une création de l'imagination, singulière, là où le mythe est un récit de faits imaginaires transmis par une tradition culturelle ou religieuse, dont la valeur symbolique ou philosophique a une vocation universelle : « Loin de désigner une fiction, il exprime la vérité par excellence, puisqu'il ne parle que des réalités[4] ». Cette

[2] Lévi-Strauss 1971, p. 560.

[3] Lévi-Strauss 1974, p. 240.

[4] Eliade 1969, trad. Henry Pernet, Jean Gouillard, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, Paris :

réalité, cette « histoire vraie » qui confère au mythe son caractère sacré, réside ici dans la métamorphose elle-même : les fruits blancs du mûrier, teints par le sang de Pyrame, deviennent noirs à jamais. C'est un récit étiologique, qui traite de la façon dont une réalité est venue à l'existence et « raconte et justifie une "situation nouvelle" – nouvelle dans le sens qu'elle n'était pas *dès le début du Monde*[5] ».

La métamorphose du mûrier constitue donc le point focal du mythe. Cependant, on ne la retrouve pas dans tous les hypertextes, ou selon des degrés d'accentuation divers ; la lumière est davantage mise sur l'amour des deux jeunes Babyloniens, qu'il soit célébré ou condamné par les auteurs. Pourquoi le récit d'une métamorphose, comme on en trouve de nombreuses dans le recueil d'Ovide, ne laisse-t-il comme élément principal, irréductible, que la fatalité de l'amour et le double suicide, et perd-il sa valeur étiologique et universelle ? Par quels mécanismes littéraires le sens du mythe bascule-t-il d'une transformation à une histoire d'amour et de mort ? Nous chercherons à déterminer la manière dont s'établit la dualité paradoxale des amants mythiques, dont la fin tragique est tour à tour louée et condamnée et dont la gémellité, l'unité jusque dans la mort, devient une figure topique de l'amour au Moyen Âge.

L'amour et la mort

C'est bien le traitement de l'amour qui nous interpelle avant tout dans ce mythe. Le paradigme de l'amour mortel, de la pulsion de mort qui double la pulsion amoureuse, atteint son paroxysme au XII^e^ siècle avec le triangle amoureux Tristan-Iseut-Marc, qui apparaît en filigrane de tout amour-passion adultère[6]. Face à eux, le duo gémellaire Pyrame et Thisbé est le prototype de l'autre grand mythe de mort par amour qui s'est plus tard cristallisé en Roméo et Juliette et suscite la fascination de toute la tradition littéraire occidentale. Dans cette dynamique du désir prohibé, la mort ou le mariage sont les seules issues, sans remise en question de la fatalité qui unit la représentation de la passion amoureuse au dénouement tragique. Dans la poésie des troubadours, compositeurs de langue d'oc attachés au service d'un puissant, l'amour est perçu comme un martyre ; de passion, il devient souffrance et exaltation. Il est recherché pour lui-même, sans que la présence de l'objet

Gallimard, « Les Essais », 1971, rééd. « Folio essais », 1991, p. 126.

[5] ELIADE 1963, p. 35-36.

[6] C'est la thèse de Denis de Rougement dans ROUGEMONT 1972 qui fait de ce mythe un point de repère pour l'étude de la passion en Occident.

aimé soit nécessaire ; le désir, qui vise à se connaître soi-même, ne peut qu'anéantir[7]. Dans cette dynamique, le suicide est la seule conclusion possible : la mort est considérée comme l'Autre absolu qui se cache derrière l'être aimé, qui n'est qu'un leurre. L'amour de la lyrique des troubadours est un amour narcissique, unilatéral, dans lequel la dynamique du désir relève d'un processus imaginaire[8]. La valeur spéculaire de la pulsion amoureuse est claire lorsque les poètes – Bernard de Ventadour, Benoît de Sainte-Maure, Chrétien de Troyes – font directement référence au mythe de Narcisse, tombé amoureux de son reflet[9].

Cependant, l'amour de Pyrame et Thisbé, dès la première réécriture romane, dépasse cet amour narcissique à une voix. La passion fait naître l'expression : le langage en jaillit parce qu'il est nécessaire pour entretenir l'amour. Or, notre fable est le lieu privilégié de la parole amoureuse à deux voix, en ce qu'elle met en scène, dans la réécriture du XII^e^ siècle, le premier long dialogue entre les amants ainsi que les monologues intérieurs qui définissent plus précisément leur passion. Si Thisbé reste l'objet classique et inatteignable dans le discours de Pyrame, son propre discours est beaucoup plus subtil et fournit l'embryon de la tradition du dilemme entre passion et raison – raison d'ailleurs vite écartée au profit d'une initiative dont Pyrame, paralysé par ses sentiments, ne sait faire preuve. Si l'amour des troubadours se complaît dans le retard et l'attente, c'est bien le retard du jeune homme qui cause la fin tragique des amants : la mise à distance de l'objet du désir, peut-être métaphore de la volonté de perpétuer ce plaisir fantasmatique de l'inaccessibilité, se révèle fatale parce qu'elle nie l'individualité de Thisbé, qui n'est pas la Dame rêvée mais une jeune fille effrayée par une bête sauvage, à la réaction tout humaine, jusqu'à ce que la mort la cristallise en personnage littéraire.

Le personnage de Thisbé

Lorsqu'il est question de suicide féminin, le sort de Didon, après son abandon par Énée, fournit le germe de toute une tradition. Ce thème est très répandu au Moyen Âge et la femme y joue un rôle central : la tentation de la mort devient la preuve d'amour ultime par laquelle la femme proclame

[7] Comme le formule Denis de Rougemont : « C'est que l'approche de la mort est l'aiguillon de la sensualité. Elle aggrave, au plein sens du terme, le désir. Elle l'aggrave même parfois jusqu'au désir de tuer l'autre, ou de se tuer, ou de sombrer dans un commun naufrage » (*ibid.*, p. 56).

[8] L'objet aimé, réceptacle d'une élaboration fantasmatique du moi, est surestimé, idéalisé : la Dame, plus précisément, est « transformée en fonction symbolique » (Lacan 1986, p. 179).

[9] Que l'on songe notamment à la *canso Quan vei la lauzeta mover* de Bernard de Ventadour : *C'aissi·m perdei com perdet se / Lo bels Narcisus en la fon* [III.7–8]. Le poète y apostrophe Tristan pour annoncer qu'il est « mort », tué par les refus de sa dame, et renonce à l'amour.

l'attachement infrangible du couple. Cette attitude est mise en exergue dans les récits idylliques, qui narrent des amours juvéniles contrariées, grâce auxquels le personnage féminin acquiert un statut d'héroïne (telle Aelis dans l'*Escoufle* de Jean Renart), jusqu'à ce que le personnage masculin se retrouve, finalement, dépourvu de tout esprit d'initiative dans l'anonyme *Aucassin et Nicolette*. Puis, dès la fin du XIII^e^ siècle, l'amour humain s'efface pour laisser place à un amour spirituel dont la dépiction nécessite une relecture des fables antiques pour leur donner une interprétation mystique : la femme devient alors métaphore de l'âme humaine ou de l'Église, placée dans une relation indissoluble à l'homme-Christ.

À la lumière de ce constat, il nous semble pertinent de nous pencher plus précisément sur le développement de Thisbé. L'évolution de ce personnage littéraire dans des textes qui voient l'émergence de l'amour au féminin nous permettra d'explorer la tension entre la femme objet de désir, faire-valoir de la *fin'amor* narcissique masculine, et la femme indépendante, avec sa propre destinée amoureuse. Est-elle toujours décrite du point de vue de l'homme ou devient-elle une interlocutrice à part entière ? Selon quelles modalités son expérience amoureuse est-elle présentée et quel espace y a-t-il pour une parole amoureuse libre de la fatalité ? Thisbé est la première, dans la littérature médiévale, à réellement dialoguer avec son amant, à développer un puissant monologue intérieur qui explore le sentiment amoureux. Il sera intéressant de comparer son traitement littéraire avec celui de Pyrame qui, lui, semble enchaîné aux règles de l'amour et du récit en respectant leurs codes et dont la mort, au-delà du geste courtois, paraît comme un échec. Thisbé, au contraire, dès la version ovidienne du récit, brise le code spatial et social en fuyant la cité, puis, au Moyen Âge, celui de l'amour même en prenant l'initiative. Sa rébellion échoue-t-elle parce qu'elle n'arrive pas à empêcher le destin de Pyrame, voire précipite sa chute en essayant d'échapper à son destin ? Ou ouvre-t-elle la voie à d'autres héroïnes littéraires qui, à sa suite, feront montre d'audace dans l'amour ? Il s'agit d'aller au-delà de la thèse androcentriste de l'impossibilité du rapport amoureux, comme Yasmina Foehr-Janssens s'est attachée à le montrer dans *La jeune fille et l'amour*[10].

Il sera donc nécessaire, tout au long de cette étude, de définir les modalités de l'amour dans le contexte des textes abordés, puisque l'existence de Pyrame et Thisbé dans la littérature est tributaire du rapport entre genre littéraire et discours de l'amour. Il n'est pas dans notre optique de renouveler cette topique, mais bien de faire apparaître les conditions d'émergence de notre objet en regard de

[10] Foehr-Janssens 2010a.

la question de l'amour au Moyen Âge. La naissance du romanesque, notamment, après les épopées, renouvelle l'intérêt littéraire pour le féminin en tant qu'élément du couple amoureux, révélateur d'un changement dans la société du XII^e siècle. Tout en explorant la façon dont le mythe fonctionne dans l'imaginaire, sous quelles formes il s'est renouvelé, reconfiguré, complexifié ou simplifié, nous nous interrogerons sur la place que Thisbé occupe dans la représentation de l'amour, littéraire mais aussi picturale, au Moyen Âge, grâce à l'analyse des particularismes des diverses versions du mythe, reflets de l'époque dans laquelle ils s'inscrivent.

Méthodologie

Afin de mener à bien cette étude, nous nous posons d'abord deux questions méthodologiques fondamentales : quels outils utiliser ? Quelles limites se fixer ?

L'étude systématique de la survie d'un thème mythologique est souvent féconde, mais il peut être complexe de la délimiter[11]. Notre première tâche est donc de recenser et de collationner les différentes versions du mythe qui nous occupe, lesquelles peuvent se recouper partiellement : elles ont été façonnées par des influences diverses et par l'évolution progressive du matériau même. Dans le cas de notre fable, il existe deux catégories de textes : d'une part, les versions du mythe comme traductions directes ou réécritures (son hypertextualité), qui impliquent une interprétation de la part de leur auteur, influencée par l'époque et pouvant inclure des éléments des versions intermédiaires ; d'autre part, les textes contenant des allusions au mythe plus ou moins identifiables – qu'il s'agisse d'une citation des personnages dans une liste ou d'un mythème isolé : elles nécessitent de suivre les associations du mythe avec d'autres figures ou thèmes, de voir si elles se renouvellent et s'il s'agit, à un moment donné, d'un cliché ou d'une parodie.

Il ne s'agit cependant pas de se limiter à un catalogue de titres en négligeant le contexte historique et les influences, ni d'en faire une simple succession chronologique, ni de négliger les textes mineurs ou intermédiaires, d'autant que le propre d'une étude de mythe est de ne jamais être exhaustive, car il restera toujours un texte qui refera surface après sa conclusion : comme le rappelle Raymond Trousson,

[11] À ce propos, Grimal 1969, p. xi-xii écrit : « Ce qu'on appelle traditionnellement la "mythologie" classique n'est pas un objet, ni simple, ni même cohérent. Prise dans son ensemble, elle constitue une masse de récits fabuleux, de tout ordre, de toute époque, dans laquelle il convient d'établir, si cela est possible, quelque classement. »

l'un des théoriciens de la thématologie[12], le dénombrement minutieux et le classement chronologique constituent le pivot sur lequel s'axe le travail, mais « ils ne sont pas des fins, seulement des moyens[13] ». L'étude diachronique doit se poser les questions qui éclairent et soulignent la permanence des références antiques et ses évolutions : pourquoi le mythe connaît-il un succès particulier à telle époque ? Pourquoi s'étend-il au-delà de telles frontières géographiques et chronologiques ? Il s'agit avant tout de justifier sa place interdisciplinaire au carrefour des sciences humaines en tant qu'objet littéraire ou pictural privilégié, témoin permanent d'une conscience culturelle mouvante.

Notre étude prend pour source l'ouvrage de Franz Schmitt-von Mühlenfels[14] (1972) qui trace un itinéraire du mythe de Pyrame et Thisbé dans les arts en Europe, ainsi que le projet numérique Iconos (2003) mené à l'université de Rome[15]. Elle est motivée par l'absence d'ouvrage de synthèse sur le mythe de Pyrame et Thisbé au Moyen Âge. Nous avons choisi de nous pencher sur sa place dans la littérature en Europe occidentale aux XI^e^–XV^e^ siècles, avec une mise en contexte et une exploration transversale des textes en les confrontant à leurs hypotextes et, marginalement, à l'iconographie illustrant ces textes[16]. Le XI^e^ siècle correspond aux premiers témoignages d'une résurgence de la fable dans la littérature médiévale tandis que le XV^e^ siècle marque une frontière, celle de l'adaptation du mythe au théâtre puis à l'opéra, deux genres aux codes bien particuliers. Des études récentes poursuivent cette chronologie de façon plus précise que nous ne pourrions le faire, dans des aires géographiques données[17].

Le corpus

Pour plus de clarté, notre vaste corpus de textes est présenté aussi chronologiquement que possible en annexe A. Chaque texte latin, grec, occitan ou autre langue vernaculaire à l'exception de l'ancien

[12] La thématologie, l'étude d'un « thème » littéraire, a connu un essor dans les années 1960–1970 et a permis de concilier études littéraires et diachronie.

[13] Trousson 2001, p. 17.

[14] Schmitt-von Mühlenfels 1972.

[15] Resp. Claudia Cieri Via, *Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma*, URL : `http://www.iconos.it/`.

[16] L'étude de l'iconographie ne se prétendra pas exhaustive et ne servira qu'à appuyer des points précis dans l'étude des textes. Elle ne concernera pas l'art pictural en général, mais les représentations antiques (peu nombreuses) et les illustrations des textes (miniatures et gravures).

[17] Il s'agit de Valls-Russell 2009 et Colella 2016. La thèse de Janet Valls-Russel se concentre sur la littérature anglaise élisabéthaine et plus particulièrement Shakespeare, tandis que celle de Massimo Colella se concentre sur les textes italiens de la Renaissance.

français est accompagné de sa traduction, soit de notre fait, soit tirée d'un travail existant indiqué en bibliographie. Les sources iconographiques sont séparées des sources textuelles (annexe B).

Le corpus comprend tout d'abord les textes et représentations antiques, grecs et latins, qui permettent de poser des hypothèses sur les origines du mythe et de comprendre les spécificités du texte-source. Ensuite viennent les premiers textes médiévaux, dès le XI^e^ siècle : commentaires allégoriques, modèles rhétoriques et réécritures scolaires latines. La poésie occupe un autre pan du corpus, que ce soit la poésie lyrique ou narrative, incluant de nombreuses allusions brèves à Pyrame et/ou Thisbé telles que l'on en trouve également dans les romans de chevalerie et idylliques. Aux deux derniers siècles de notre période chronologique fleurissent les interprétations morales et chrétiennes du mythe.

Notre étude se focalise essentiellement sur les textes latins, en langue d'oïl et en langue d'oc, en effectuant un travail de comparaison avec des textes en grec ancien, moyen anglais, castillan, catalan, italien, moyen haut allemand et moyen néerlandais et, ponctuellement, avec certaines représentations picturales du mythe. Ce travail ne prétend pas être une collection complète et encyclopédique de toutes les différentes réélaborations du mythe de Pyrame et Thisbé, mais il vise à détailler autant que faire se peut l'histoire de ce mythe dans une période chronologique donnée, tout en proposant l'analyse des textes qui nous ont semblé les plus significatifs dans le traitement de l'amour et du personnage de Thisbé.

La réception des *Métamorphoses* d'Ovide en Europe

Il nous semble indispensable de contextualiser la réception de notre mythe dans la littérature européenne en dressant un rapide état des lieux de la diffusion matérielle et intellectuelle des *Métamorphoses* au Moyen Âge.

D'après Ludwig Traube, l'on divise traditionnellement le haut Moyen Âge et le Moyen Âge central en trois grandes périodes intellectuelles : l'*ætas virgiliana* à l'époque carolingienne, l'*ætas horatiana* aux X^e^ siècle et XI^e^ siècle, et l'*ætas ovidiana* aux XII^e^ siècle et XIII^e^ siècle[18]. Cette répartition permet de situer Ovide dans le mouvement de la *translatio studii* de l'Antiquité à l'époque médiévale. Cependant, cette généralisation, certes adéquate, ne doit pas occulter la popularité d'Ovide à la période carolingienne :

[18]Traube 1911, p. 113.

l'Ovide dit « mineur », auteur des traités amoureux, y occupe une place importante, servant aussi bien de modèle aux poèmes élégiaques d'Alcuin, Modoin ou Théodulf que de matière aux florilèges, les recueils d'extraits d'auteurs différents compilés de sorte à composer un ensemble cohérent destiné à l'enseignement ou à une lecture morale. Il n'en reste pas moins que c'est aux XII^e^ siècle et XIII^e^ siècle, au cœur de la « renaissance du XII^e^ siècle[19] », que l'Ovide « majeur », l'auteur des *Métamorphoses*, devient l'objet de traductions, d'exégèses chrétiennes et d'interprétations allégoriques, témoignages de sa « survie multiforme[20] ». Il s'agit donc de comprendre la façon dont la réception des textes d'Ovide, et plus particulièrement le texte source de notre mythe, les *Métamorphoses*, s'est effectuée au XII^e^ siècle, où le poète est avant tout une autorité, citée et compilée, avant de devenir un modèle servant d'inspiration pour les créations littéraires médiévales. Nous nous interrogeons donc dans ces propos liminaires sur la popularité des *Métamorphoses* dans l'Europe médiévale des XII^e^–XIII^e^ siècles dans une aire culturelle définie par la présence de manuscrits – France, Italie, Allemagne, Angleterre, Espagne, Pays-Bas –, sur la nature de ses lecteurs et sur son usage intellectuel, afin de déterminer les modalités selon lesquelles s'est faite la réception de la fable antique.

Birger Munk Olsen a mené des recherches sur la popularité des textes ovidiens à cette période en s'intéressant aux inventaires des bibliothèques médiévales et aux manuscrits actuellement conservés. Il montre que, bien que les premiers manuscrits des *Métamorphoses*, français, datent du IX^e^ siècle, nous avons conservé assez peu d'œuvres d'Ovide copiées avant le XII^e^ siècle : Ovide est classé huitième parmi les auteurs antiques[21]. Munk Olsen recense cinquante-quatre manuscrits pour les *Métamorphoses* en Europe occidentale[22] contre, par exemple, cent quatorze pour les *Bucoliques* de Virgile, cent soixante-sept pour la *Pharsale* de Lucain ou encore cent quarante-trois pour l'*Art poétique* d'Horace[23]. Tous manuscrits confondus, c'est la vingt-quatrième œuvre la plus copiée au XI^e^ siècle et la vingt-cinquième

[19] Cette expression a été popularisée par Charles Haskins, *The Renaissance of the 12th century*, Cambridge : Harvard University Press, 1927.

[20] Viarre 2009, p. 21.

[21] Munk Olsen 2014, p. 121.

[22] Un au IX^e^ siècle, un au X^e^ siècle, un au X^e^ siècle/XI^e^ siècle, neuf au XI^e^ siècle, deux au XI^e^ siècle/XII^e^ siècle, vingt-neuf au XII^e^ siècle et onze au XII^e^ siècle/XIII^e^ siècle.

[23] Munk Olsen 1995, p. 72.

au XII^e siècle, ce qui indique un usage important du texte[24].

Quant aux inventaires, ils n'éclairent pas précisément la popularité des *Métamorphoses* à cette époque, puisqu'ils recensent bien souvent des titres généraux sans le détail du contenu du volume[25]. Munk Olsen liste vingt-sept mentions des *Métamorphoses* dans ces inventaires, dont quinze au XII^e siècle. La répartition géographique de ces manuscrits est malaisée, mais il note que les *Métamorphoses* ont manifestement été copiées un peu plus fréquemment en Allemagne et en Italie : avant 1200, vingt-deux manuscrits ont été copiés en Allemagne et dix-neuf en Italie, contre douze en France, deux en Angleterre et un seul en Espagne. Dès le siècle suivant, le nombre de manuscrits double en Europe, avec quatre-vingt-seize manuscrits conservés copiés au XIII^e siècle[26].

Les florilèges

Les *Métamorphoses* d'Ovide, comme la plupart des textes antiques, sont régulièrement citées dans les florilèges du IX^e siècle au XII^e siècle. Dans ces limites chronologiques, Birger Munk Olsen a recensé plus de soixante-dix florilèges classiques conservés dans une centaine de manuscrits, principalement d'origine française et germanique, avec quelques manuscrits italiens et anglais. La plupart sont anonymes et copiés dans les milieux bénédictins[27]. Les *Métamorphoses* apparaissent dans douze d'entre eux : présentes dès le IX^e siècle dans les florilèges d'auteurs classiques, elles font partie des œuvres principales intégrées à ces compilations au XII^e siècle en particulier, c'est-à-dire à l'*ætas ovidiana*. Elles sont absentes des florilèges d'œuvres morales et d'œuvres en prose, ce qui explique le nombre réduit des compilations, mais restent jusqu'au XIII^e siècle un réservoir d'extraits pour l'apprentissage de la prosodie.

Les *libri manuales*

Les *Métamorphoses*, comme tous les textes les plus copiés, figurent dans les compilations d'œuvres étudiées en classe : on en trouve mention dans les principaux *libri manuales* des XII^e–XIII^e siècles, c'est-à-dire des anthologies de textes sur un sujet particulier produites pour l'étude. Ceux-ci constituent,

[24] Munk Olsen 2014, p. 33. Un nombre plus restreint de copies sauvegardées est le signe d'une importante circulation du texte : les manuscrits les plus anciens, usés, étaient abandonnés et remplacés par de nouvelles copies (R. J. Tarrant (éd.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford Classical Texts, 2004, XXV–XXVI).

[25] Munk Olsen 1995, p. 73.

[26] *Ibid.*, p. 76.

[27] Munk Olsen 1980, p. 54.

dès la période carolingienne et jusqu'au milieu de la Renaissance, la première lecture qui doit être effectuée par l'élève juste après apprentissage de l'alphabet, du *Pater noster* et des psaumes[28].

Les textes d'Ovide apparaissent, en entier ou en partie, dans quatre-vingts des quatre cents compilations d'étude recensées par Eva Matthews Sanford et les *Métamorphoses*, dans neuf d'entre elles[29]. Leur examen permet de connaître leur époque, leur lieu de copie et l'association intellectuelle à d'autres auteurs qui en est faite. L'étude scolaire des *Métamorphoses* d'Ovide, dans ces livres de classe, s'est faite dans toute l'Europe occidentale (Angleterre, France, Italie, Allemagne) et tout au long du Moyen Âge central, avec un regain d'intérêt pour les œuvres complètes au XIII^e^ siècle plutôt que les extraits qui figurent aussi, en parallèle, dans les florilèges.

Les *curricula*

L'étude des *curricula* – des textes servant à décrire un canon intellectuel en classant les auteurs « classiques » selon leur difficulté, leur complexité ou encore leur utilité dans le cursus[30] – permet de dégager quelles sont les œuvres choisies pour l'étude scolaire et l'ordre dans lequel elles sont présentées. Aux IX^e^–X^e^ siècles, ce sont les poètes chrétiens qui constituent le canon dans ces écoles, mais l'on assiste au siècle suivant à un élargissement de la sélection des classiques.

Dans l'*Ars lectoria* d'Aiméric de Gâtinaux (1086), Ovide fait déjà partie des neuf *libri autentici, hoc est aurei*[31]. Au milieu du XII^e^ siècle, le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirsau est un *curriculum* sous forme d'un dialogue entre le maître et son élève[32]. Parmi les vingt-et-un *auctores romani* cités, classés selon la difficulté et la sophistication des textes et utilisés dans l'enseignement par les *moderni*, se trouve Ovide, mais avec des restrictions : seuls les *Fastes*, le *Pontiques* et le *Nux* sont tolérables[33]. Le maître conseille à son disciple d'éviter les impiétés des *Métamorphoses*, une œuvre condamnée parce

[28] McGregor 1977, p. 40.

[29] Sanford 1924.

[30] Copeland 2011, p. 232.

[31] Aiméric classe les auteurs chrétiens en quatre catégories correspondant à des métaux (*aurum*, *argentum*, *stagnum*, *plumbum*) et fait de même pour les auteurs païens. Figurent avec Ovide Térence, Virgile, Horace, Salluste, Lucain, Stace, Juvénal et Perse, le canon d'auteurs étudié pendant plusieurs siècles – auquel il faut ajouter Cicéron, étonnamment classé dans la catégorie inférieure par Aiméric (Munk Olsen 2014, p. 372).

[32] Conrad (vers 1070–vers 1150) est un maître lié aux abbayes bénédictines de Saint-Pierre et Saint-Paul à Hirsau, en Bavière. Il s'est largement inspiré du commentaire de Bernard d'Utrecht sur l'*Ecloga* de Théodule (Huygens 1954, p. 420). Il divise les auteurs en *auctores minores*, destinés aux études les plus élémentaires, et en *auctores maiores*, utiles à l'étude de la grammaire et de la rhétorique. Les uns constituent le « lait » des élèves non encore sevrés et les autres, la « nourriture solide » des adultes (McGregor 1977, p. 41).

[33] Ces œuvres sont placées dans le regroupement des *satiri* et des *epici* que constituent Horace, Juvénal, Homère, Stace et Virgile.

qu'elle s'approprie la doctrine pythagoricienne de la métempsychose, en totale contradiction avec la chrétienté[34], ainsi que, bien évidemment, les œuvres érotiques du poète latin, considérées comme des « *scripta viciosa* »[35]. Les *Métamorphoses* ne font donc pas partie du canon pour Conrad de Hirsau, une tendance qui s'inverse par la suite.

En revanche, Alexandre Neckam (1157–1217)[36], dans le *Sacerdos ad altare*, place Ovide dans sa liste d'auteurs. Bien qu'il recommande de lire d'abord les satiristes et les historiens qui constituent la base de l'éducation[37], il classe ensuite les œuvres par prestige, en commençant par l'épopée. L'originalité de cette liste d'auteurs réside en ce qu'elle transcende un simple classement d'individus par difficulté de lecture pour devenir un premier outil dans la discipline de l'histoire littéraire. Ovide se situe ainsi après Stace, Virgile, Lucain, Juvénal, Valerius Flaccus et Horace :

> Postquam alphabetum didicerit et ceteris puerilibus rudimentis imbutus fuerit, […] satiricos et ystoriographos legat […]. Elegias Nasonis et Ovidium Metamorfoseos audiat, sed et precipue libellum De remedio amoris familiarem habeat[38].
>
> Après qu'il aura appris l'alphabet et aura été imprégné des autres rudiments convenant aux enfants, […] qu'il lise les satiristes et les historiens […]. Qu'il entende les *Élégies* [i. e. les *Héroïdes*] de Nason et les *Métamorphoses* d'Ovide, mais qu'il soit surtout familier des *Remedia amoris*.

Alexandre Neckam préconise donc une lecture personnelle des grandes œuvres classiques, en employant le verbe *legere* qui, au XII^e^ siècle, peut signifier « lire » au sens actuel ou « apprendre un livre avec l'aide de son maître »[39], et l'écoute des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*, probablement lues par le maître (*audiat*). Le placement d'Ovide après les autres classiques montre que Neckam considère qu'il doit être lu par les élèves en fin de cursus élémentaire. D'autre part, Neckam a composé un autre *curriculum* grammatical classé par sujet à destination d'un public universitaire, dans lequel ne figure pas Ovide. Les *Métamorphoses* font donc partie de l'éducation préparatoire des élèves[40].

Hugo de Trimberg, dans son *Registrum multorum auctorum* (vers 1280), produit également un ca-

[34] Demats 1973, p. 145.

[35] Le maître s'exclame alors : *Quis eum de amore croccitantem, in diversis epistolis turpiter evagantem, si sanum sapitat, toleret?* (« Quelle personne saine d'esprit pourrait supporter les croassements de ce poète sur l'amour et ses honteux égarements dans diverses épîtres ? ») *Dialogus*, 114, 1331-1335, éd. Huygens 1970.

[36] Alexandre Neckam est un philosophe anglais, auteur de l'une des œuvres grammaticales majeures sur l'usage des termes techniques ecclésiastiques, probablement destinée aux étudiants de l'abbaye de Cirencester dont il devient abbé en 1213 (Copeland 2011, p. 237).

[37] *Satiricos et ystoriographos legat, ut vicia etiam in minero etate addiscat esse fugienda et nobilia gesta eorum desideret imitari* : « Qu'il lise les satiristes et les historiens, de sorte à y apprendre à un jeune âge qu'il faut aussi éviter les vices et qu'il désire imiter leurs nobles hauts faits. » (McGregor 1977, p. 42)

[38] Copeland 2011, p. 237.

[39] Cavallo et Chartier 2001, p. 134.

[40] McGregor 1977, p. 43.

talogue d'incipits d'œuvres à lire, accompagné de brèves informations. Il déplore que l'étude des anciens auteurs disparaisse peu à peu et encourage l'apprentissage de l'histoire littéraire en classant les auteurs du plus avancé au moins avancé, en s'inspirant du *Dialogus* de Conrad de Hirsau. Ovide est mentionné dans la première partie, parmi les grands auteurs latins (Virgile, Horace, Juvénal, Perse, Lucain, Stace), les grammairiens médiévaux et les auteurs modernes comme Alain de Lille, Matthieu de Vendôme ou Jean de Garlande[41]. De même, Évrard l'Allemand dresse une liste les livres devant être étudiés dans le *Laborintus* (av. 1280), un art poétique empruntant la forme de l'allégorie[42] : Ovide est cité dans cette liste qui, contrairement aux auteurs précédents, inclut des auteurs contemporains d'Évrard, mais les *Métamorphoses* n'y occupent pas de place particulière, puisque toutes ses œuvres sont englobées sous la formule « *turba Ovidiana* ».

Il ressort de l'étude de ces *curricula* que les *Métamorphoses* sont un texte abordé lors de l'instruction élémentaire : l'aversion de l'époque pour l'érotisme ovidien est entièrement supplantée par l'instruction et la morale, puisque les œuvres mineures d'Ovide sont éthicisées et que les *Métamorphoses* sont considérées comme un traité sur l'universalité du changement[43]. La lecture grammaticale d'Ovide est donc justifiée par sa moralisation systématique et indispensable aux étudiants avant leur inscription dans les facultés de droit, de médecine ou de théologie.

Les commentaires : un travail universitaire

Le premier commentateur médiéval à part entière des *Métamorphoses* est un certain Manogaldus cité dans un commentaire allemand du début du XII^e^ siècle[44], identifié comme le théologien Manegold de Lautenbach († 1109)[45]. Le premier regain d'intérêt pour les *Métamorphoses* a lieu dans les monastères du sud de l'Allemagne à la fin du XI^e^ siècle et au début du XII^e^ siècle. Plusieurs commentaires de

[41] Copeland 2011, p. 241.

[42] Le terme d'« allégorie » ou « allégorèse », appelé *integumentum* par les commentateurs médiévaux, désigne le procédé d'interprétation consistant à découvrir la signification cachée d'un texte, le dévoilement du « vêtement » poétique sous lequel est cachée une vérité morale ou philosophique.

[43] Comme le précise l'appendice du manuscrit Cod. Paris 8253, daté du XIV^e^ siècle, son but est « qu'en voyant comment les choses du monde se transforment, l'on puisse exalter son esprit vers son Créateur ou à la connaissance de son Créateur » (*viso quomodo res mundane transmutantur, quisquis erigat mentem suam ad creatorem suum sive ad creatoris sui cognitionem*) (Ghisalberti 1946, p. 52). Ce passage est fortement inspiré du sommaire allégorique d'Arnoul d'Orléans aux *Métamorphoses* où il écrit : *Ethice supponitur quia docet nos ista temporalia que transitoria et mutabilia, contempnere* : « Il appartient à l'éthique car il nous enseigne à mépriser les choses du monde qui sont passagères et inconstantes. » (*ibid.*, p. 42)

[44] Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm 4610.

[45] Munk Olsen 1995, p. 87.

cette période ont été conservés[46]. En France, c'est seulement à la fin du XII^e^ siècle et tout au long du XIII^e^ siècle que les commentaires ovidiens se multiplient, car les érudits ont continué d'étudier Ovide dans les universités : à cette période, la tendance est à allégoriser les fables païennes pour y lire et expliquer des vérités cachées. Le procédé d'allégorisation est souvent appelé *integumentum* par les commentateurs eux-mêmes : c'est dans l'optique de proposer une interprétation visant à trouver le sens caché de l'œuvre que les maîtres des XII^e^–XIII^e^ siècles produisent leurs commentaires des *Métamorphoses*.

En France, Orléans est le principal centre intellectuel au cœur de la tradition des *auctores* et particulièrement d'Ovide. À la suite de l'évêque Théodulf (vers 760–821), qui fut l'un des premiers érudits à mener une recherche philologique comparative sur plusieurs manuscrits, de Hilaire d'Orléans (vers 1075–1150), qui écrivit l'un des plus anciens commentaires d'Ovide connus (que l'on n'a pas conservé) et de Foulques (vers 1170–1179), de grands maîtres du XII^e^ siècle s'intéressent à Ovide et aux *Métamorphoses*. Le premier à avoir proposé une allégorisation des *Métamorphoses* d'Ovide est Arnoul d'Orléans, dans ses *Allegoriæ super Ovidii Metamorphosin* (vers 1175)[47]. Son commentaire aux *Métamorphoses* comprend en réalité quatre parties : l'*accessus*[48], les *glosulæ* philologiques, une liste des *mutationes* pour chaque livre et une interprétation allégorique du texte, les *Allegoriæ* proprement dites. Dans les décennies suivantes, la transmission du commentaire d'Arnoul évolue : les quatre parties se trouvent divisées puisqu'elles circulent indépendamment et sous des formes hybrides, c'est-à-dire que certains manuscrits ne contiennent que certaines parties ou présentent les *Allegoriæ* à la suite, sans les introductions et gloses[49] de l'auteur[50]. La postérité des *Allegoriæ* est abondante, puisqu'outre une diffusion manuscrite française certaine, on en trouve également trace dans une diffusion philologique italienne dès le premier quart du XIII^e^ siècle jusqu'au XV^e^ siècle[51]. C'est probablement la source de la tradition allégorique des *Métamorphoses* qui se poursuit jusqu'à l'*Ovide moralisé* du XIV^e^ siècle.

[46] Münich Bayerische Staatsbibliothek Clm 4610, 14482, 14809 ; Salzburg Saint-Peter a.V.4 (Coulson 2016, p. 200).

[47] Il a composé un *accessus* et un commentaire de la plupart des œuvres d'Ovide, ainsi qu'un commentaire de la *Pharsale* de Lucain. On lui attribue également, de façon moins certaine, un commentaire aux *Tristia*, aux œuvres d'Horace et à quelques comédies.

[48] Le « genre » des accessus, que R. B. C. Huygens définit comme de « petits traités, souvent moralisants, rédigés en latin peu cultivé » (Huygens 1953, p. 296), correspond à une pratique essentiellement du XII^e^ siècle. Ce sont des textes introductifs placés en tête des ouvrages, très souvent anonymes, qui peuvent également être ajoutés au début de manuscrits plus anciens pour les compléter et les expliciter (Munk Olsen 2009, p. 133), et qui varient assez peu en structure.

[49] Les gloses sont des notes linguistiques ou exégétiques ajoutées dans les marges ou entre les lignes d'un manuscrit, qui servent à définir un terme, lever une obscurité ou interpréter un passage du texte.

[50] Gura 2010, p. 23.

[51] Cette tradition italienne est représentée par cinq manuscrits importants qui reprennent les *Allegoriæ* (*ibid.*, p. 46).

À Orléans, l'un des commentaires majeurs aux *Métamorphoses* a été composé dans la première moitié du XIII^e^ siècle : il s'agit des *Bursarii Ovidianorum* de Guillaume d'Orléans. Les *Bursarii* nous sont parvenus soit sous forme d'opuscules incomplets, insérés dans des recueils factices, soit en annotations dans les marges des textes ovidiens, dans des manuscrits principalement français, mais aussi suisses, néerlandais et allemands[52]. Outre le nombre élevé de manuscrits, l'on en trouve mention dans plusieurs manuscrits postérieurs des *Métamorphoses* sous forme de sommaire, côtoyant le résumé en prose des *Narrationes fabularum ovidianarum* du Pseudo-Lactance ou le commentaire d'Arnoul[53].

Arnoul d'Orléans a principalement influencé l'autre grand commentateur des *Métamorphoses*, Jean de Garlande, qui se pose comme son continuateur avec son commentaire allégorique, les *Integumenta super Ovidii metamorphoseos*, « clef » d'inspiration néo-platonicienne qui reprend la lecture herméneutique d'Arnoul, tout en appliquant l'enseignement des *artes versificatoriæ*, pour la transposer en vers. Le succès des *Integumenta Ovidii* est immédiat, puisqu'il est imité par un poète anonyme dès la seconde moitié du XIII^e^ siècle et que les manuscrits l'entrelacent avec les *Allegoriæ* d'Arnoul (fable par fable ou livre par livre), en le plaçant entre l'*accessus* et les *Métamorphoses*, en utilisant chaque livre comme une introduction au livre correspondant[54] ou en le plaçant comme annexe ou comme glose marginale du poème[55]. Il n'en existe pas moins de douze manuscrits, ce qui atteste le grand succès de l'œuvre, sans oublier les nombreuses gloses tirées de ce texte trouvées dans des manuscrits des *Métamorphoses*. Certains des commentaires et *accessus* orléanais apparaissent également dans des manuscrits du sud de l'Allemagne, dont l'un des plus anciens – son meilleur témoin – date d'environ 1200 et contient l'intégralité du commentaire d'Arnoul[56].

Les universités italiennes étudient également les *Métamorphoses*. À l'université de Bologne, Giovanni di Antonio del Virgilio de Césène, vers 1322–1323, compose un double commentaire aux *Métamorphoses*, héritier de ses prédécesseurs, à destination de ses élèves.

[52] Engelbrecht 2003, p. 350.

[53] Guillelmus de Thiegiis (début du XIV^e^ siècle) emprunte également à Guillaume d'Orléans dans son *Commentum in Ovidii Metamorphoses* (ms. Paris BN lat. 8010) (Shooner 1981, p. 416).

[54] Demats 1973, p. 159.

[55] Ghisalberti 1933b, p. 1.

[56] MS Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7205.138 (Sundt 2015, p. 36).

La mythographie médiévale

À la fin du XII^e^ siècle apparaît, en parallèle des allégorisations que nous venons de présenter, un courant encyclopédiste, une tendance, portée par les enseignants des principaux ordres mendiants, à rationaliser les phénomènes naturels et à démystifier la nature. Cette vulgarisation scientifique, initiée par Fulgence, connaît un apogée au XIII^e^ siècle. Les mythes jouent un rôle important dans cette littérature aux enjeux pourtant avant tout théologiques et épistémologiques. Ovide, qui accorde une place primordiale aux phénomènes naturels dans ses œuvres, est une source privilégiée pour ces auteurs. D'autre part, il existe des ouvrages purement mythographiques, consacrés aux dieux plutôt qu'à la nature, où l'on trouve des résumés et des analyses des mythes ovidiens. Le plus important est le *Liber de natura deorum*, un texte anonyme du XII^e^ siècle[57]. La date de sa composition se situe après 1179[58]. Il contient cent quatre-vingt-onze courts commentaires en prose résumant la généalogie des dieux les épisodes principaux des *Métamorphoses* dans l'ordre choisi par Ovide, avec le développement de certains mythes seulement évoqués par le poète. L'auteur se contente d'une simple exposition à visée didactique, comme il l'explique dans sa préface : « Nous proposons de rassembler un aperçu de toute la généalogie (aussi bien des hommes que des dieux) et de toute la mythologie, qui se trouve non seulement chez Ovide mais dispersée chez tous les auteurs, comme à notre habitude, en servant davantage l'utilité commune que notre plaisir ou notre repos[59] ». Le *Liber de natura deorum* est donc essentiellement un livre de référence, qui se veut une compilation mythologique sans interprétation. Les seules analyses sont quelques étymologies au début du texte, très vite abandonnées. L'auteur, tout en résumant les mythes, remplit les éléments manquants chez Ovide et augmente le caractère réaliste des récits et les détails de la psychologie humaine comme le feront ses successeurs[60].

[57] Ce texte est conservé uniquement dans le manuscrit anglais Bodleian ms Digby 221, du début du XIV^e^ siècle. Il aussi contient les textes mythologiques d'Albéric – parfois assimilé à Alexandre Neckam. Le *Liber de natura deorum* occupe les folios 100–120v et il y manque plusieurs feuillets finaux (V. Brown 1972, p. 1). L'auteur, anonyme, puise dans Remigius, Servius, les premier et second mythographes vaticans et Ovide lui-même. Il est également possible de le relier à une autre source : Théodontius, connu uniquement par sa mention chez Boccace dans le *Genealogia deorum gentilium* comme l'auteur mentionnant le Démogorgon, le « père de tous les dieux ». Or, l'auteur anonyme part également du Démogorgon dans sa généalogie des dieux, ce qui en fait la toute première mention connue (J. Allen 1970, p. 360).

[58] *Ibid.*, p. 352.

[59] *Superficiem totius genealogiæ tam hominum quam deorum totiusque mythologiæ, quæ non solummodo in Ovidianis sed in quibuslibet auctoribus dispersæ sunt, et compendiose more nostro colligere proposuimus, communem potius utilitatem attendentes quam otium nostrum aut quietem.* (V. Brown 1972, p. 4).

[60] J. Allen 1970, p. 357.

Cette brève contextualisation permet d'éclairer la place des textes de notre corpus, que nous présenterons au fil de cette étude, dans le paysage littéraire médiéval ; la transmission de la fable de Pyrame et Thisbé est en effet tributaire de la diffusion matérielle et intellectuelle des *Métamorphoses* dans les différentes aires géographiques et linguistiques que nous allons étudier.

PARTIE 1

Pyrame et Thisbé, un couple d'amants mythique

1.1. Le couple chez Ovide : le désir mortel d'un amour fusionnel

La fable de Pyrame et Thisbé est pour la première fois narrée par Ovide, qui lui consacre cent douze vers à l'ouverture du livre IV des *Métamorphoses* (corpus A.1.3). C'est l'une des trois filles du roi Minyas[1] qui se propose de narrer l'histoire des amants babyloniens[2] : c'est donc un récit dans le récit. Ovide fait des Minyades des conteuses[3] : cela lui permet non seulement d'enchâsser le récit de Pyrame et Thisbé et les deux suivants dans le récit principal, mais aussi de proposer l'association du tissage et de la parole, comme dans l'épisode d'Arachné au livre VI. La singularité des Minyades qui choisissent de tourner le dos aux célébrations bachiques, désireuses de rester dans l'espace du palais, du tissage, de la virginité est aussi une originalité artistique[4]. Ainsi le récit est-il serti dans la succession d'histoires des Minyades qui se présente, en miroir des récits des Muses au livre V, comme une suite d'épisodes amoureux encadrant l'épisode central de Persée qui se situe à la charnière des livres IV et V.

Du fait de ce statut, il n'est pas aisé de définir le genre de la fable de Pyrame et Thisbé : dans l'unité et

[1]Elle n'est pas nommée par Ovide, contrairement à ses sœurs Leuconoé et Alcithoé. Le nom d'Arsippé est donné par Antoninus Liberalis (*Métamorphoses*, X) et Élien (*Variétés historiques*, III.42). Plutarque la nomme Arsinoé (*Étiologies grecques*, XXXVIII).

[2]Le livre III s'achève sur les métamorphoses engendrées par la colère de Bacchus envers les mortels qui contestent sa nature divine, tel le malheureux Penthée. Les Minyades, elles aussi, refusent de prendre part aux célébrations bachiques de leur cité béotienne d'Orchomène et demeurent chez elles à filer la laine sous la protection de Minerve. Les trois sœurs conviennent alors de se narrer des histoires pour faire passer le temps (IV.40–41) et, ironiquement, se racontent des récits de métamorphoses avant d'être elles-mêmes changées en chauves-souris par Bacchus.

[3]Cet élément n'apparaît pas dans la version antérieure d'Antoninus Liberalis. Il s'inspire, d'après la scholie de cet épisode, de Nicandre de Colophon – source avérée d'Ovide – et de la poétesse Corinne (Sylvie BALLESTRA-PUECH, « Portraits de l'artiste en chauve-souris : les Minyades et leur postérité dans la littérature occidentale », *Loxias* 16, mis en ligne le 15 mars 2007. URL : `http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1587` [consulté le 7 mars 2021].

[4]Sur ce point et la réception médiévale de la métamorphose des Minyades, voir *ibidem*.

la continuité du *carmen perpetuum* des *Métamorphoses*, quelle place le poète accorde-t-il à un si petit récit d'amour, aux protagonistes humains ? Cet épisode semble être une manière de pallier la monotonie des thèmes amoureux amplement traités qui font office de cadre pour les pièces majeures de l'œuvre, tout en s'inscrivant dans sa structure globale. Si c'est l'histoire d'une métamorphose, celle du mûrier[5], c'est la seule, à cet endroit des *Métamorphoses*, où la métamorphose ne touche pas un être humain ou divin[6]. Les récits des Minyades font d'ailleurs contraste avec le thème de la vengeance divine qui parcourt tout le livre IV, car il ne s'y trouve pas d'intervention punitive des dieux. Les trois récits qu'elles rapportent dans cet enchâssement hétérodiégétique illustrent les trois principaux types d'amour : la fatalité (Pyrame et Thisbé), la douleur de l'abandon (Clytie), le désir rejeté (Salmacis). Ils problématisent la notion d'union avec l'être aimé, union destructrice dans les trois cas de figure – Pyrame et Thisbé ne sont unis que dans la mort, Leucothoé est châtiée pour sa faute et Hermaphrodite se trouve altéré physiquement –, mais également celle de la présence, puisque les protagonistes aspirent avant tout à *être là*, à ne pas se contenter du regard ou de la parole : Pyrame et Thisbé se donnent rendez-vous parce que le dialogue de part et d'autre du mur ne leur suffit plus ; le Soleil désire davantage que contempler Leucothoé, tout comme Clytie envers lui ; Salmacis a une fascination narcissique pour sa propre image avant de refuser la seule contemplation d'Hermaphrodite, réussissant d'ailleurs là où les autres ont échoué, dans une union totale quoique contre-nature. Cependant, ces récits ne se situent pas hors de la structure globale de l'œuvre, car la passion destructrice et inassouvie de Salmacis préfigure celle de Byblis, Scylla ou Myrrha, tandis que Pyrame et Thisbé annoncent des couples comme Céphale et Procris ou Ceyx et Alcyoné, qui illustrent également l'amour réciproque et malheureux.

Il s'agit de la première histoire d'amour concernant des êtres humains à ce moment des *Métamorphoses*, à l'exception de Narcisse dont la fable imprègne la suite de l'œuvre. Comme dans le cas de ce dernier[7], le thème principal est le désir d'une union totale (*toto nos corpore iungi* [IV.74]). Plusieurs aspects du récit tournent autour de cette thématique et posent les bases du mythe tel qu'il se transmet ensuite au Moyen Âge, et il nous paraît indispensable, en premier lieu, de les souligner, afin de mieux comprendre leur traitement particulier dans les hypertextes.

[5] *Mét.* IV.51–52 : *Quæ poma alba ferebat / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor* : « un arbre qui portait des fruits blancs en porte aujourd'hui des noirs, depuis qu'il a été arrosé de sang ».

[6] Les deux récits qui suivent sont celui d'Apollon, Leucothoé et Clytie, où la première est changée en plant d'encens et la seconde en « héliotrope » mauve, et de Salmacis et Hermaphrodite, qui fusionnent en un seul être.

[7] *Mét.* III.473 : *nunc duo concordes anima moriemur in una* (« maintenant, tous deux, d'un même cœur, nous mourons en exhalant un même souffle »).

1.1.1. L'issue fatale mise en scène : cadre et mélange des genres

Le récit d'Ovide s'ouvre sur un tableau délimité par un espace défini : celui de la ville de Sémiramis, Babylone, avec ses maisons de briques contiguës, et du mur fissuré séparant les deux protagonistes. L'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait (*ubi constiterant* [71], *dicebant* [73]) souligne la répétition de leurs rencontres : nous avons sous les yeux une scène initiale fixe, le « tableau d'un amour idéal figé sur la réciprocité d'un regard[8] ». Si le partage d'un même espace est cause de l'amour, le lieu semble se réduire lui-même : d'un espace plus large où ils pouvaient communiquer par gestes et par signes (*nutu signisque locuntur* [63]), l'interdit parental et la clandestinité resserrent et restreignent l'univers des deux Babyloniens aux deux côtés de cette paroi sans qu'ils puissent être réunis. Le lieu de la situation initiale est à la fois unique et divisé : leur fuite est donc motivée par le désir d'un lieu entièrement commun, clos, qui serait le théâtre d'une union totale, mais qui ne peut se tenir qu'à l'extérieur.

Ce lieu est celui qu'ils se donnent, un lieu aisément reconnaissable pour ne pas se perdre dans la nuit (*Neue sit errandum lato spatiantibus aruo* [87]), qui comprend trois éléments distincts :

88 Conueniant ad busta Nini lateantque sub umbra
Arboris ; arbor ibi niueis uberrima pomis,
90 Ardua morus, erat, gelido contermina fonti.

Ils se réuniront auprès du tombeau de Ninus et se cacheront sous l'arbre qui l'ombrage. Cet arbre était un mûrier, chargé de fruits blancs comme la neige, qui se dressait au bord d'une fraîche fontaine.

Si ce *locus amoenus* doit être le lieu de la réunion et de l'union des amants, ses trois éléments constitutifs ne sont pas anodins. La source est un élément féminin, associé comme les autres cours d'eau aux naïades qui les incarnent ou les gardent, dont l'horizontalité s'oppose à la verticalité masculine du tombeau, qu'il soit tertre, bûcher ou monument (polysémie comprise dans le terme de *bustum*). Ces deux éléments se rencontrent dans le mûrier : ses racines plongent dans la terre imprégnée de l'eau de la source et ses branches s'élèvent au-dessus (*ardua*)[9]. L'espace même du rendez-vous semble donc préfigurer l'union des deux Babyloniens, mais, si elle se fait bien au travers du mûrier qui perd sa blancheur originelle pour perpétuer le souvenir de leur amour, le choix du tombeau de Ninus prend une dimension plus macabre, image proleptique de l'issue fatale de la rencontre : leur réunion se fera dans une urne funéraire.

[8] Lucken 1999, p. 375.

[9] Sur ces points, voir Durand 1969. L'association de la féminité et de l'élément aquatique y est abordée p. 110 ; la verticalité du monument, p. 142, et celle de l'arbre, p. 391.

De manière plus générale, la mise en scène de l'action principale, dans ce lieu donné, est dramatique. Le tombeau sert de décor pour identifier la scène ; la source motive l'arrivée de la lionne assoiffée ; la lune qui éclaire l'ensemble justifie que Pyrame aperçoive les traces de l'animal ; le mûrier attend que ses fruits changent de couleur ; Thisbé est accessoirisée d'un voile destiné à créer le fatal quiproquo. Cependant, si la mise en scène est théâtrale[10], tout le récit ressortit à plusieurs genres mêlés habilement par Ovide. Le premier est l'élégie : de même que le protagoniste des *Amores* (I.4) ou de l'*Ars amatoria* communique avec son amante en présence du mari jaloux (*ambiguis notis* [*Ars* 488]), Pyrame et Thisbé ne peuvent parler en l'absence de confidents et communiquent par signes. Le détail matériel de la fente dans le mur évoque un double παρακλαυσίθυρον où les deux amants, et non plus seulement l'homme, supplient cette paroi faisant figure de porte close (*"Inuide" dicebant "paries, quid amantibus obstas?"* [73]). Ce lieu commun de l'élégie est redoublé par Ovide qui évite tout effet de comédie en précisant que la « porte » ne s'ouvre jamais et que le contact entre les deux amants reste impossible (*Quantum erat ut sineres toto nos corpore iungi, / aut, hoc si nimium est, uel ad oscula danda pateres?* [74–75])[11]. L'amour contrarié, le destin tragique des amants et leur union symbolique dans la mort relèvent des ἐρωτικὰ παθήματα, mélange d'élégie et de tragédie, récits d'amour empreints de pathos. Il faut également noter que la péripétie de la fuite et de l'imminence de la mort sont des topoï des romans grecs. Il n'est pas rare que l'un des protagonistes frôle la mort avant d'être secouru ou « ramené à la vie » : c'est l'un des motifs récurrents qui ajoute de la tension à la réunion heureuse des amants[12]. Ovide brise ces conventions au moment précis où le récit romanesque devrait commencer avec la mort réelle de Pyrame qui n'est pas empêchée par une révélation ou une intervention extérieure. La comparaison avec le tuyau rompu fait écho à la « dislocation » de l'histoire elle-même qui rompt avec les attentes du lecteur-auditeur[13].

Le récit présente également des caractéristiques épiques : le décor initial est Babylone, une cité marquée par des personnages historico-mythiques (la déesse Dercétis, la reine Sémiramis et son

[10] Ces éléments sont justement ceux que parodient théâtre et opéra aux XVI^e^–XVII^e^ siècles, comme nous l'évoquerons dans la conclusion de cette étude.

[11] L'expression employée pour décrire l'activité de tissage-composition poétique des Minyades, *e quibus una leui deducens pollice filum* (« l'une d'elles, étirant le fil d'un pouce léger » [36]), présente le terme *leuis*, caractérisant le style « léger » de l'élégie, et *deducere*, que l'on retrouve dans les *Bucoliques* de Virgile pour caractériser les chants amoureux et champêtres des bergers (*deductum dicere carmen* [*Buc.* IV.5]). Cet emploi souligne le caractère élégiaque des histoires d'amour que se narrent les sœurs (Jouteur 2001, p. 71).

[12] Par exemple, dans *Chéréas et Callirhoé* de Chariton, Chéréas, persuadé que Callirhoé l'a trompé, la frappe et elle tombe comme morte. Elle est placée dans un tombeau ; lui-même réclame la mort, avant d'apprendre qu'elle s'est réveillée. Dans *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, le sacrifice de Leucippé est mis en scène et Clitophon est sur le point de se suicider sur sa tombe.

[13] Newlands 1986, p. 145.

époux Ninus, mais aussi les voyages orientaux de Bacchus et les conquêtes d'Alexandre). Pris entre deux monuments babyloniens – les murailles de Babylone et le tombeau du souverain –, les deux personnages ovidiens se détachent donc nettement sur un arrière-plan mythique, bien qu'Ovide prenne soin de brosser un décor vraisemblable et une intrigue basée sur la coïncidence et non l'héroïsme. Les deux péripéties – la fuite de Thisbé et la découverte du drame par Pyrame – et les deux reconnaissances – du voile par Pyrame et du lieu où Pyrame s'est tué par Thisbé – entrent dans la définition aristotélicienne de la tragédie[14] : l'horreur ressentie par Thisbé quand elle aperçoit la lionne, tout comme celle de Pyrame à la vue du voile sanglant, relève d'une horreur tragique communiquée au lecteur. Malgré cela, les détails apportés par le poète – moyen de communication, transgression de l'interdit, fuite masquée sous l'impulsion de l'amour – ressortissent au romanesque dans son acception la plus large et conduisent Thisbé, l'amoureuse voilée, à se changer en héroïne audacieuse qui échappe à ses gardiens[15].

1.1.2. L'impossible unité et l'amour dans la séparation

Le point de départ du récit et de l'amour des protagonistes est la proximité des maisons contiguës qu'ils habitent (*contiguas tenuere domos* [57]), fournissant une scène de rencontre très simple. Ensuite, ils se rapprochent et leur amour grandit (*creuit amor* [60]) malgré un interdit parental arbitraire. Avant la fuite qui les sépare, ils sont dépeints ensemble, d'abord leur physique (*alter/altera* [55–56]), puis leur position de part et d'autre du mur avec le chiasme « *hinc Thisbe, Pyramus illinc* » [71]. Dans la première partie du récit, les verbes sont presque tous à la troisième personne du pluriel[16]. Les verbes à l'imparfait ou plus-que-parfait et les termes marquant la répétition de l'action (*sæpe* [71], *solitum* [83]) forment un cadre qui dépeint non un moment spécifique, mais un amour sur la durée, tel qu'il se présente depuis son début jusqu'à la fuite. Les deux jeunes Babyloniens sont considérés comme un tout dont les actes, les sentiments, les paroles sont identiques. Leur souffle et leur discours sont uniques ; leur plainte est conjointe ; ils décident ensemble du rendez-vous nocturne. S'il est rare de trouver dans les *Métamorphoses* un amour réciproque, Thisbé n'est ni victime ni agresseur : l'égalité des amants se fonde essentiellement sur l'équilibre de leurs sentiments, comme le montre le vers 62 (*Ex æquo captis*

[14] Aristote, *Poétique* 52a 1–32.

[15] Sur les questions des éléments appartenant à différents genres littéraires dans ce récit, voir Videau 2010. La posture de Thisbé comme héroïne romanesque sera abordée dans la suite de cette étude.

[16] *solebant* [70], *constiterant* [71], *dicebant* [73], *temptent* [85], *exierint*, *relinquant* [86], *conueniant*, *lateant* [88].

ardebant mentibus ambo). Bien que la fuite mette temporairement fin à cette unité, la réaction des deux amants devant l'horreur est quasi identique (*expalluit ore / Pyramus* [106–107] et *oraque buxo / pallidiora* [134–135]) et leur mort se réalise sous la même impulsion amoureuse et la même épée.

La gémellité des amants fait de Pyrame et Thisbé un idéal ovidien de l'amour ; de fait, le narrateur s'adresse aux amants et commente leurs sentiments (*quod non potuere uetare* [61], *quod non sentit amor* [68]), une posture rarement adoptée dans l'œuvre, mais reprise avec, notamment, Céphale et Procris. Plus les protagonistes sont humains et indissociables, plus le récit se rapproche de l'amour pur et conjugal, loin de la violence des dieux qui parcourt toute l'œuvre. Il est cependant marqué par l'excès et l'exclusivité, qui peuvent sembler annihiler l'existence individuelle[17].

L'observation du discours direct dans le récit permet ainsi de nuancer cette unité : si la première partie contient un double discours identique de part et d'autre du mur, cette illusion de dialogue, où ils s'adressent au mur plutôt qu'à l'autre, renforce en réalité leur séparation. Leur apostrophe à l'unisson renforce la frustration et le pathos en créant une dichotomie entre la forme rhétorique et le contenu de ce cycle où ils sont emprisonnés. Le mur est un obstacle à leur parole comme à leurs baisers en ce qu'il empêche le dialogue et permet seulement un monologue élégiaque de παρακλαυσίθυρον (avec trois étapes classiques : l'accusation, l'apaisement, la persuasion) entre les *exclusi amatores*.

Lors de leur fuite, ils proclament chacun leur volonté d'être réunis dans deux soliloques séparés qui mettent l'accent sur l'isolement du locuteur et soulignent l'absence du partenaire. Leurs apostrophes s'adressent à des absents : ainsi Pyrame, qui pense d'abord à leur destin (*una duos nox perdet amantes* [108]), reconnaît-il sa responsabilité et s'adresse-t-il directement à Thisbé (*ego te, miseranda, peremi* [110]), en lui présentant des excuses alors qu'il la croit morte. Ensuite, il s'adresse au voile qui devient une métonymie du corps de la jeune fille (*Accipe nunc […] nostri quoque sanguinis haustus* [118]) et le transporte – comme Céphale transporte Procris mourante [VII.847–848] – sous le mûrier pour s'y suicider.

En fin de compte, les seules paroles directes sont celles que Thisbé adresse à Pyrame lorsqu'elle le découvre transpercé par son épée (*Pyrame, responde ; tua te carissima Thisbe / nominat ; exaudi uultusque attole iacentis* [143–144]) : elle explique ce qu'elle fait (*nominat*) et met ainsi en avant l'impossibilité de Pyrame de répondre. La répétition de son nom au vocatif imite la *conclamatio* rituelle du deuil (*clamauit*

[17] Fabre-Serris 1995, p. 208.

[142])[18], processus déjà entamé puisque Pyrame n'a pas de discours d'adieu comme Procris et demeure dans un isolement silencieux, à la manière de Didon (*Énéide* IV.145 et 688). Le jeune homme n'est déjà plus en mesure de répondre : il meurt sans un mot de plus et elle l'a déjà perdu au moment où elle lui parle. Ce traitement de la parole renforce l'isolement émotionnel des deux jeunes gens et accentue l'ironie pathétique et tragique de la scène, car le moment où ils sont réunis physiquement est celui de la séparation verbale et de la mort.

Le discours final de Thisbé imite celui de Pyrame au moment où il la croyait morte, avec sa culpabilisation (*letique miserrima dicar / causa comesque tui* [151–152]), mais au lieu de déplorer sa perte, elle la rejette : la mort ne les séparera pas. Alors que le dialogue de Pyrame entrait en contradiction avec l'absence de son amante qu'il croyait morte, Thisbé lui parle comme s'il était présent parce qu'elle refuse que la mort les sépare et résout ainsi la dissonance créée par les apostrophes précédentes : elle annonce qu'il n'y a plus de barrières insurmontables entre eux : *Persequar extinctum* [151] ; *poteris nec morte reuelli* [153]. Sa prière finale, à leurs pères puis au mûrier, est celle d'une union éternelle dans la mort, aussi bien dans l'urne funéraire (*una […] in urna* [166]) que dans les mémoires (*semper habe fetus, gemini monumenta cruoris* [161]).

1.1.3. L'amour, la mort et la mûre : la double symbolique des couleurs

Tout le récit est dominé par le blanc, le rouge et le noir. Le noir est la couleur de la nuit qui est le théâtre du drame (*per tenebras* [93]) et celle des mûres teintes de sang et pérennisées comme telles (*atram* [125], *ater* [165]). Dans l'Antiquité, la couleur blanche (*candor*, *ebureus*, *albus*, *niveus*, *lilium*…) est celle du marbre, de l'ivoire, des lys et du ciel de midi, mais également du deuil. Dans le contexte érotique, elle symbolise l'innocence, la chasteté, l'absence de désir sexuel, mais aussi la mort, physique ou émotionnelle[19]. Dans le récit de Pyrame et Thisbé, il y a tout d'abord les mûres, ces « *niveis pomis* » [89], qui sont blanches dans le temps qui précède le mythe, avant le drame et la métamorphose. Toute la scène est illuminée des rayons blancs de la lune (*lunæ radios* [99]). Cependant, c'est dans l'horreur et la mort que cette couleur est le plus mise en avant, puisqu'Ovide insiste sur la pâleur successive des deux jeunes gens (*expalluit ore / Pyramus* [106–107] et *oraque buxo / pallidiora* [134–135]), à laquelle fait écho l'ivoire du fourreau de Pyrame (*ense / uidit ebur uacuum* [147]). Il est également important

[18] Perraud 1983, p. 138.
[19] Rhorer 1980, p. 79.

de s'interroger sur la couleur du voile de Thisbé. Les auteurs médiévaux lui ont attribué une couleur blanche qui ne figure pas dans le récit d'Ovide, probablement par amalgame avec le voile que porte la femme chrétienne[20], mais il s'agit plus vraisemblablement d'un vêtement de type *palla*, une pièce de tissu servant de manteau et dont la jeune fille rabat un pan sur sa tête à la mode romaine. Rien ne dit qu'il soit blanc : au contraire, les vêtements teints de couleurs vives sont l'apanage des femmes romaines[21]. Ovide ne donne pas la nature du *uelamen*, mais il explique bien qu'elle couvre sa tête avant de fuir (*adopertaque uultum* [94]) et que la pièce de tissu tombe de ses épaules pendant sa fuite (*tergo uelamina lapsa reliquit* [101]) ; les représentations antiques dépeignent souvent le voile dans la gueule du lion (mosaïque de Carranque [B.4], mosaïque de la maison de Dionysos [B.3]) ou déjà souillé de sang (fresque de la maison de Loreius Tiburtinus [B.7]), mais sur le plat de Méléagre (figure B.5), il apparaît comme une bande d'étoffe nouée autour des coudes de la jeune fille pour être porté en châle. Sur les autres représentations, il est plus large, couleur safran (fresque de la maison de Lucretius Fronto [B.9]) ou pourpre (fresques de la maison IX [B.8] et de la Vénus à la coquille [B.10]). Cependant, la couleur blanche attribuée au Moyen Âge porte une symbolique qui n'est pas déplacée dans le récit : reflet de la virginité et de l'innocence de Thisbé qui va rejoindre son amant, il fait de la scène une imitation de cérémonie nuptiale. Le sang qui le souille se détache d'autant plus sur un tissu blanc, écho de la blancheur du corps de Thisbé bientôt teinté de son sang.

Le rouge est la couleur à la fois du *pudor* et du *furor*. Il est désigné en latin par des termes qui peuvent aussi décrire des teintes de violet (*rubor*, *rutilus*, *puniceus*, *purpureus*…) : c'est la couleur du sang, du rougissement du visage, des fruits mûrs, de la pourpre et de l'aurore. Il est classique d'associer le rouge à la découverte de la réalité érotique par un personnage caractérisé par sa pudeur (par exemple, une jeune fille qui rougit[22]) mais aussi à la violence et la chaleur de la passion et du viol[23]. Dans le récit, le rouge est celui de l'amour et du sang. La métaphore classique de l'amour qui brûle comme le feu parcourt le texte (*ardebant* [62], *magis æstuat ignis* [64]), renforcée par l'évocation des torches nuptiales (*tædæ* [60]) et du soleil qui se lève pour permettre aux amants de se retrouver (*ignes* [81], *siccauerat*

[20] L'auteur anonyme du conte du XII^e^ siècle précise que Pyrame « *vit la guimple blanchoier* » [665] dans la nuit ; Christine de Pizan parle d'un « *blanc cueuvrechief* » dans *La Cité des dames* et d'une « *blanche guimple* » dans l'*Epistre Othea*.

[21] Les teintes diverses de l'habillement féminin sont particulièrement décrites par Ovide dans l'*Ars amatoria*, III, 169-192. La *toga pura*, non teinte, caractérise les citoyens. Sur ce point, voir Catherine Baroin, « Genre et codes vestimentaires à Rome », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [en ligne] 36, 2012, 43-66, § 30. URL : `http://journals.openedition.org/clio/10734`.

[22] Cet aspect est particulièrement présent dans le conte du XII^e^ siècle où l'amour fait changer Thisbé de couleur : *Souvent remembre ses amours, / Souvent mue le jour colours* [209–210].

[23] Rhorer 1980, p. 79.

[82]). La ville elle-même est caractérisée par la couleur de ses briques (*coctilibus muris* [58]), de même que le nom de Pyrame qui laisse entendre le terme grec πῦρ, « feu ». Notons aussi le motif du feu, destructeur, mais réunificateur, dans le lieu de rendez-vous des amants, car le terme « *bustum* » [88] peut désigner aussi bien un monument funéraire qu'un bûcher ; c'est en tout cas l'endroit où reposent les cendres de Ninus, préfiguration du bûcher où seront recueillies les cendres des amants. Le rouge du sang est omniprésent dans la seconde partie du récit : la gueule sanglante de la lionne (*recenti / cæde leæna boum spumantis oblita rictus* [96–97], *ore cruentato* [104]), le voile ensanglanté de Thisbé (*uestem […] sanguine tinctam* [107]), l'invitation de Pyrame aux lions à venir déchirer son corps (*nostrum diuellite corpus / et scelerata fero consumite uiscera morsu* [111–112]), son suicide (*nostri […] sanguinis haustus* [118]), le sol imprégné de sang (*cruentum […] solum* [133–134]), et enfin le suicide de Thisbé avec l'épée encore sanglante (*incubuit ferro quod adhuc a cæde tepebat* [163]).

À partir de la fuite, un double changement s'opère dans le jeu de couleurs. D'une part, le blanc des heures du jour, où avaient lieu les rendez-vous chastes des deux jeunes gens, laisse place au noir de la nuit et au rouge du sang, marquant l'érotisation de leur relation. Ils demeuraient dans la blancheur diurne parce qu'ils n'avaient pas encore fait l'expérience du pouvoir du désir érotique. Le voile de Thisbé est souillé de sang (la gueule de la lionne n'a pas été lavée par l'eau de la source) parce que la forêt, qui s'incarne dans la bête sauvage, est hautement érotisée et dangereuse dans les *Métamorphoses*, principalement près des points d'eau : il s'agit d'un viol symbolique de la chasteté de Thisbé. Le changement des mûres, du blanc au rouge puis au noir, suit ce mouvement avec une double métamorphose : sa teinture par le sang de Pyrame, au contact et par capillarité des racines (*arborei fetus aspergine caedis in atram / vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix / purpureo tingit pendentia mora colore* [125–127]), et la pérennisation du phénomène de maturation qui, de rouge, rend les fruits noirs (*nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater* [165]). D'autre part, comme nous l'avons dit, le rouge du *pudor* des amants, du rougissement, laisse place au blanc de la mort, rendue par leur pâleur devant l'horreur, opérant la métamorphose inverse sur les personnages eux-mêmes. L'association des deux couleurs, rouge et blanc, est symbole de mort dans la littérature latine, principalement dans les descriptions florales : c'est ici le fruit du mûrier qui les unit[24].

[24] Sur cette question, voir Phillip L. Thomas, « Red and white : a Roman color symbol », *Rheinisches Museum*, 122, 1979, 310–316.

1.1.4. Le quiproquo tragique : culpabilité, fidélité et union dans la mort

Si la conception de l'amour comme blessure et comme maladie est classique dans l'Antiquité gréco-latine, la mort est un aboutissement extrême de la passion. La mort des amants dans le récit ovidien de Pyrame et Thisbé n'est ni souhaitée, ni valorisée en tant que « belle mort » : on ne trouve qu'une amplification du pathétique qui se mue en valorisation tacite des valeurs amoureuses, à savoir la *devotio* de Pyrame et l'accomplissement conjugal de Thisbé[25].

La mort est indirectement causée par la lionne, catalyseur du quiproquo fatal : Thisbé s'enfuit dans une grotte (*obscurum timido pede fugit in antrum* [100]) et Pyrame interprète mal les traces qu'elle a laissées. Alors que, de part et d'autre du mur, les amants se voient refuser le contact visuel désiré, c'est la vue qui précipite leur fin : Thisbé fuit en voyant la lionne arriver et Pyrame aperçoit les traces laissées dans la poussière, puis le voile déchiré et ensanglanté (*uestigia uidit* [105]). Le retard du jeune homme (*serius egressus* [105]) se serait révélé inoffensif sans l'intervention de la bête, et c'est pourquoi il se blâme d'avoir laissé la jeune fille seule, de nuit, dans la forêt (*ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte uenires / nec prior huc ueni* [110–112]). C'est devant la vision horrible du voile souillé que Pyrame choisit la mort, priant les mêmes bêtes sauvages qui ont dévoré son amie de le dévorer à son tour (*Nostrum diuellite corpus / et scelerata fero consumite uiscera morsu* [112–113]) : il s'agit à la fois d'une punition pour son retard et de la seule forme d'union qui lui reste avec Thisbé.

Cependant, par ce geste, Pyrame ne punit pas seulement son retard. Si l'on considère que les rendez-vous diurnes des amants sont marqués par la frustration née de l'interdit social et de la chasteté, le rendez-vous est perçu comme le théâtre d'un drame nocturne, celui de la concrétisation de l'érotisme et de la perte de la virginité. Le voile de Thisbé, métonymie de son corps, est alors souillé de sang et déchiqueté en une métaphore brutale de la défloration. C'est le prix du sang que paient les amants pour leur transgression : d'une part la mort de la vierge, livrée à la bestialité, d'autre part l'expiation de la culpabilité de Pyrame. Ce dernier se perce de son épée non pas au cœur, mais dans le bas du ventre (*in ilia* [119]), c'est-à-dire pour s'infliger une blessure centrée sur sa virilité, en une castration symbolique, pour payer « sang pour sang[26] » la défloration/mort de son amante. Thisbé elle-même, lorsqu'elle décide de mourir, punit sa culpabilité devant le rôle qu'elle a joué dans la mort

[25] Gaillard 1997, p. 108.
[26] *Ibid.*, p. 109.

de Pyrame (*leti […] causa comesque tui* [152]). De fait, la mort vient anéantir les pulsions et permet un retour à l'ordre en levant les interdits et en fusionnant les corps.

Cette fusion se fait à travers la métamorphose du mûrier. Le geste de Pyrame est immédiatement suivi de la comparaison du sang qui jaillit avec un tuyau percé [121–124] et vient colorer les fruits blancs (*arborei fetus aspergine caedis in atram / vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix / purpureo tingit pendentia mora colore* [125–127]). Celle-ci permet d'expliquer de façon vraisemblable la façon dont le sang atteint les hautes branches de l'arbre et l'efficacité de la figure rhétorique vient renforcer l'aspect très visuel de la scène de mort[27]. Il s'agit de la première étape de la métamorphose qui s'effectue par un double contact direct avec le sang, celui qui jaillit sur les fruits et celui qui s'écoule sur les racines et vient renforcer cette teinture par capillarité. La deuxième étape est celle de la prière de Thisbé. Ovide ne dit rien du sang de la jeune fille, que l'on imagine se mêler à celui de Pyrame et contribuer à l'imprégnation du mûrier, mais c'est bien sa prière (*signa tene caedis pullosque et luctibus aptos / semper habe fetus, gemini monumenta cruoris* [160–161]) qui pérennise la nouvelle couleur de l'arbre (*nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater* [165]).

Il semble qu'Ovide ait voulu marquer l'aspect « définitif » de la mort des amants par une métamorphose permanente, contrairement à d'autres[28]. La mort est la résolution d'un amour impossible et la métamorphose vient transcender la mort, en mettant fin au deuil des amants, plus particulièrement Thisbé, pour perpétuer un deuil universel et commémorer leur amour[29]. Le choix d'une métamorphose végétale pour cet épisode n'est pas anodin, puisque chaque mûrier rappelle ce malheur et que l'arbre devient un monument éternel à la mémoire des êtres dont sa nouvelle couleur est issue[30]. Le terme

[27] De nombreux commentateurs ont souligné l'aspect grotesque et incongru de cette comparaison avec un élément du domaine technique, typiquement romain, mais Carole Newlands a montré qu'au même titre que la fissure dans les murailles de briques de Sémiramis ou la lionne qui vient boire près du lieu sacré du tombeau de Ninus, cette comparaison est une image du triomphe de la nature sur la technologie, des émotions sur l'ordre, de Bacchus sur Minerve, un avertissement qu'ignorent les Minyades (Newlands 1986, p. 147-148).

[28] Le terme *semper* n'est employé que trois fois dans l'œuvre pour qualifier une métamorphose : celle des hommes pétrifiés par le regard de Méduse, l'apothéose de César et celle du mûrier de Pyrame et Thisbé (Viarre 1964, p. 220).

[29] Florence Dupont note à ce propos : « Le deuil ne peut pas se manifester sans fin. […] Se bloquer dans son deuil, dans sa souillure, refuser la purification, vouloir pleurer éternellement qui on a aimé, c'est se vouer à une consomption qui, rapide ou lente, est nécessairement paradoxale, car le deuil ne peut s'exprimer que chez un être vivant, et ne peut se prolonger qu'avec la vie : or c'est un paradoxe d'exprimer la mort toute sa vie durant. En même temps seul un corps éternel, un dieu, un être qui ignore et la mort et le deuil pourrait répondre au projet de tristesse éternelle. Seule une race, animale ou végétale, peut la perpétuer. » (Florence Dupont, « Se reproduire ou se métamorphoser », *Topique, revue freudienne* 9–10, 1974, 139–160, p. 150).

[30] C'est aussi le cas pour Adonis, tué par un sanglier au cours d'une chasse, qui voit son sang changé en anémone par Vénus, honneur qu'elle justifie ainsi (x.725–728) : *Luctus monimenta manebunt / semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago / annua plangoris peraget simulamina nostri; / at cruor in florem mutabitur* (« Il restera toujours un souvenir de ma douleur, cher Adonis : la représentation renouvelée de ta mort perpétuera mes lamentations par une image, chaque année ; ton sang sera changé en fleur »).

« *monumentum* » [161] désigne tout ce qui rappelle un souvenir, un témoignage, et par spécialisation un monument funèbre, un tombeau. La dernière volonté de Thisbé est donc liée au souvenir : sa mort et celle de Pyrame ne doivent pas être oubliées. Tout comme le suicide est double, le monument est double : d'une part, sur le plan humain, l'urne commune procurée par les pères et de l'autre, sur le plan divin, le mûrier aux fruits noirs. Aucune intervention divine n'est cependant précisée à l'exception de « *tetigere deos* » [164] ; d'ordinaire, le dieu qui opère la métamorphose est nommé, mais ici, les divinités (les dieux du panthéon ? des nymphes ?) n'interviennent qu'à la toute fin, alors que l'arbre a déjà changé *de facto*. Il s'agit davantage d'une légitimation et d'une universalisation du phénomène, marquant l'accord au souvenir par des divinités qui sont restées passives devant cette tragédie et qui viennent valider la pérennité du processus. Telles les fleurs qui perpétuent la mémoire d'Adonis, Hyacinthe ou Narcisse, le mûrier devient donc le témoin d'un deuil qui durera toujours et porte une valeur symbolique puissante. Tout en étant expliquée par un phénomène naturel, cette métamorphose relève de la « métamorphose d'apaisement[31] », destinée à mettre fin à une passion destructrice et à réaliser le désir de supprimer les barrières physiques et spirituelles, qui ne se réalise que dans une union éternelle sous forme végétale.

1.2. Les racines du couple : aux sources de la *fabula* ovidienne

Si Arsippé choisit de narrer une métamorphose peu spectaculaire en comparaison des autres qui lui viennent à l'esprit – la déesse syrienne Dercétis, changée en poisson ; sa fille Sémiramis, transformée en colombe ; la Néréide qui, après avoir changé en poissons les étrangers qui débarquaient sur l'île de Nosala, fut elle-même changée en poisson par Hélios –, c'est parce que la fable « plaît, car ce n'est pas une histoire connue » (*Hoc placet […] quoniam uulgaris fabula non est* [IV.53]) : la conteuse et par extension le poète ont le souci de plaire à leur auditoire avec un mythe aux origines obscures. Pour mieux comprendre les spécificités du récit chez Ovide et ses continuateurs médiévaux, nous nous proposons d'explorer brièvement les indices antiques, textuels et iconographiques, qui prouvent l'existence d'une version plus ancienne du mythe et, de fait, l'invention de nouveaux mythèmes par le poète latin ou par une source plus directe que nous aurions perdue.

[31] VIARRE 1964, p. 371.

1.2.1. La présence discrète du mythe dans l'Occident antique

Avant de chercher les témoins d'une version plus ancienne, il faut d'abord isoler les références directes à la version ovidienne du mythe. Or, dans l'Occident antique, outre les répertoires mythographiques qui nous sont parvenus au Moyen Âge et une référence chez saint Augustin (que nous aborderons par la suite), quatre brèves allusions seulement retiennent l'attention. Les deux premières se réfèrent uniquement au mûrier.

Le poète-médecin Serenus (III^e^ siècle), dans le *De medicina præcepta* (corpus A.1.5), nomme le mûrier *arbor Pyramea* lorsqu'il recommande l'usage de son écorce, montrant la survie du mythe étiologique dans l'imaginaire collectif et l'association du mûrier au personnage ovidien.

Dans une épigramme de douze vers contenue dans l'*Anthologie latine*, qui relève de la poésie pastorale, attribuée à un certain Alcimus[32] (IV^e^ siècle ; corpus A.1.7), le poète dédaigne tous les fruits après que son amante Lesbie lui a envoyé une pomme. Il est alors fait une allusion assez précise aux origines de la couleur des mûres « funestement rougies d'une sève sanglante » (*sanguineo male mora rubentia suco* [7]), qui est attribuée au « lourd crime d'un amour malheureux » (*graue funesti crimen amoris* [8]). L'amour passé de Pyrame et Thisbé, qui a teint les mûres de la couleur du sang, sert de toile de fond à l'amour présent symbolisé par la pomme. Il accentue le contexte bucolique et crée un contraste entre cet amour qui a conduit à la destruction et le bonheur simple dont jouit le narrateur auprès de Lesbie.

Un autre distique de l'*Anthologie*, isolé, mentionne Pyrame baignant un vêtement de larmes (IV^e^ siècle ; corpus A.1.8) (*Pyramus heu, lacrimis pallia nota fouet*). Le vers fait référence au moment qui précède le suicide de Pyrame, où il embrasse le voile de Thisbé en pleurant (*dedit notæ lacrimas, dedit oscula uesti* [*Mét.* IV.117]). Le pluriel poétique, ainsi que l'adjectif *notus*, semblent directement tirés d'Ovide, bien qu'ici le terme désignant le vêtement, *pallium*, vienne préciser la nature du vêtement. Bien que le titre du distique soit *De Pyramo et Thisbe* dans le manuscrit[33], c'est bien de Thémisto qu'il est question dans le vers précédent (Thisbé ne baigne pas son voile de larmes lorsqu'elle trouve Pyrame mourant, mais le corps de ce dernier) : il est fort probable que, par homéoarchon entre les deux noms et grâce à la fortune du mythe de Pyrame et Thisbé au Moyen Âge, le copiste ait inscrit le nom de Thisbé

[32] Il s'agit peut-être du rhéteur aquitain Alcimus Alethius (*fl.* 353–363), comme le suggère Schmitt-von Mühlenfels 1972, p. 23 ; voir aussi l'article « Alethius » dans *The Oxford Dictionary of Late Antiquity*, Oliver Nicholson (dir.), Oxford University Press, 2018.

[33] Zurli 2008, p. xv.

par association. Pyrame est donc rapproché du personnage mythologique de Thémisto qui fut en effet elle aussi conduite au malheur par un vêtement[34] : le point commun des deux personnages n'est donc pas l'amour malheureux pour lequel Pyrame et Thisbé sont célèbres, mais l'interprétation erronée du signe laissé par un vêtement menant au suicide.

Bien entendu, l'on trouve une référence dans les *Fabulæ* d'Hygin, contemporain d'Ovide : celui-ci recense environ trois cents mythes de façon très brève et Pyrame et Thisbé en font partie (corpus A.1.4). La réduction extrême du mythe fait l'impasse sur la métamorphose, mais laisse apparaître son squelette et ses principaux mythèmes : l'amour (*ob amorem*), le double suicide (*se occidit/interfecerat*) et l'origine des deux jeunes gens, Babylone (*in Babylonia*), ville emblématique de l'Orient.

1.2.2. Un mythe oriental de métamorphose aquatique

C'est justement en Orient que se situent les quatre mythes évoqués par Arsippé avant qu'elle n'en vienne à Pyrame et Thisbé : Dercétis est qualifiée de *Babylonia* et son histoire est rapportée par les *Palæstini* (habitants de la Syrie) ; Sémiramis, sa fille, qui n'est pas nommée, est la mythique fondatrice de Babylone[35], et l'île de la Néréide, Nosala, se trouve non loin des côtes de la Carmanie, dans l'actuel golfe Persique[36]. L'évocation de ces mythes semble pousser la narratrice à choisir une fable orientale, puisque Pyrame et Thisbé sont situés géographiquement dans un Orient lointain après la fondation de Babylone par Sémiramis, connectés à cette époque mythique par leur lieu de résidence (*ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem* [57–58]) et leur lieu de rendez-vous : le tombeau du roi Ninus, époux de cette reine légendaire.

Toutes les sources orientales antiques qui nous sont parvenues sont postérieures à Ovide, mais les différences majeures qu'elles présentent avec la fable ovidienne révèlent l'existence d'une tradition hellénistique alternative. Plusieurs récits situent en effet le mythe en Cilicie. Les *Recognitiones* pseudo-clémentines (IV^e^ siècle ; corpus A.1.12), dans leur traduction latine par Rufin d'Aquilée, évoquent le

[34] Comme le rapporte Hygin dans les *Fabulæ*, IV en faisant mention d'une tragédie d'Euripide perdue : *Themisto decepta suos filios occidit*. Thémisto, troisième épouse d'Athamas, jalouse du retour de sa deuxième épouse Ino, demande à Ino elle-même, qu'elle n'a jamais vue et prend pour une captive, d'habiller les deux enfants de celle-ci en noir et les siens en blanc pour les différencier facilement au moment de les tuer. Ino fait l'inverse et Thémisto assassine donc ses propres enfants à cause de la couleur de leurs vêtements avant de se suicider.

[35] Sémiramis est en réalité, historiquement, descendante du fondateur éponyme de Babylone, Bélus, mais la tradition lui attribue des constructions antiques, tout comme à son époux Ninus, fondateur de Ninive (cf. Strabon, XVI, 1, 2).

[36] Arrien, *Indica* B, XXXII : il rapporte d'après Néarque que la Néréide faisait des hommes qui accostaient son île ses amants avant de les changer en poissons et que le Soleil leur rendit forme humaine. C'est un récit étiologique pour expliquer l'existence des Ichtyophages, tribus de « mangeurs de poisson » de l'océan Indien.

mythe en ces termes : « *Thisben apud Ciliciam in fontem et Pyramum inibi in fluvium resolutos* » [X.26.4]. Pyrame est donc un fleuve cilicien, dont l'état géographique actuel est le fait d'une métamorphose aquatique ; Thisbé elle-même est une source locale. C'est bien un récit de métamorphose, mais pas celle du mûrier qui figure chez Ovide. L'auteur du roman pseudo-clémentin ne fournit pas d'explication à ce résumé qui figure parmi plusieurs exemples de fables païennes[37]. Pyrame est également un dieu-fleuve dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis (V^e^ siècle ; corpus A.1.14) : dans le chant VI, Alphée, le dieu-fleuve péloponnésien, en quête de son amante Aréthuse lors de la crue provoquée par Zeus, voyage vers le sud et rencontre dans sa course le Nil, puis le Pyrame. Il s'adresse à lui comme à un compagnon de misère, faisant de lui une sorte de parangon de fleuve-amant, dont le cours est l'image de sa quête désespérée pour rejoindre son amante. On trouve la même association de deux couples aquatiques chez le rhéteur Thémistius (IV^e^ siècle), dans son discours final du dixième anniversaire de l'accession au trône de l'empereur Valens (corpus A.1.9). Alors qu'il y célèbre la grandeur de l'aqueduc construit par cet empereur, il imagine les eaux thraciennes converger vers la ville et les compare avec d'autres cours d'eau. La source Thisbé y est rapprochée de la source corinthienne Pirène et d'Aréthuse parce qu'elles sont également issues d'une métamorphose : les larmes de Pirène à la mort de son fils Cenchrias et la nymphe Aréthuse pour échapper à Alphée[38]. Ce n'est donc pas seulement le fleuve Pyrame qui est mis à l'honneur lorsqu'il est question de divinités aquatiques : le personnage de Thisbé-source marque également l'imaginaire sans que soit mentionnée sa contrepartie masculine.

Ces récits post-ovidiens font donc de Pyrame et de Thisbé des cours d'eau et le fleuve Pyrame est localisé en Cilicie. On note que les noms de Pyrame et Thisbé eux-mêmes semblent être anatoliens[39]. Si l'on se penche sur cette zone géographique donnée, l'on remarque que Πύραμος/Pyramus est bien le nom d'un cours d'eau anatolien que mentionnent plusieurs géographes antiques[40]. Ces attestations

[37] Cet exemple intervient dans un dialogue entre Clément et Pierre sur le polythéisme et plus particulièrement les mythes étiologiques, les crimes des dieux et la divinisation des mortels par la métamorphose : à ce titre, Pyrame et Thisbé sont placés sur le même plan qu'Andromède, Daphné, Hyacinthe, Procné et Philomèle.

[38] Sur l'histoire de Pirène, voir Betsey Ann ROBINSON, *Histories of Peirene. A Corinthian Fountain in Three Millenia*, Princeton : The American school of classical studies at Athens (Ancient art and architecture in context ; 2), 2011. Pour un aperçu des variantes de l'histoire d'Aréthuse, voir Alfred THOMSIN, « La légende des amours d'Aréthuse et d'Alphée », *L'Antiquité classique* 9, 1940, p. 53–56.

[39] Le nom de Πύραμος est constitué du substantif πύρ, « feu », et du suffixe -αμος que l'on retrouve dans le nom Πρίαμος (la graphie *Priamus* étant souvent confondue avec *Piramus* dans les textes médiévaux), peut-être une variante de πυράμινος/πύρινος (« de feu » ou « de blé »), qui pourrait renvoyer à la couleur de la chevelure ; quant à Θίσβη, si elle est l'homonyme fortuite d'une petite ville de Béotie qui tire son nom d'une nymphe, comme le rapporte Pausanias (*Description de la Grèce*, IX.32.3), la forme serait à rapprocher d'une ville de la Troade, Ἀρίσβη (PERDRIZET 1932, p. 195).

[40] Son nom actuel est le Ceyhan. Ce fleuve est notamment cité par XÉNOPHON, *Anabase*, I.4.1 : ἐντεῦθεν ἐξελαύνει σταθμὸν ἕνα παρασάγγας πέντε ἐπὶ τὸν Πύραμον ποταμόν, οὗ ἦν τὸ εὖρος στάδιον. (« Le lendemain, en une marche de cinq parasanges, on arrive au fleuve Pyrame, large d'un stade ») ; STRABON, *Géographie*, XIV.5.16 : Μετὰ δὲ τὸν Κύδνον ὁ Πύραμος ἐκ τῆς

géographiques vont en faveur de l'hypothèse d'un proto-mythe hittite lié la localisation de ce fleuve, transmis par la tradition mythographique hellénistique.

À la lumière de ce constat textuel, il n'est pas étonnant de trouver des représentations iconographiques liées à cette tradition aquatique. Des représentations orientales mettent en scène un Pyrame dieu-fleuve, identifié comme tel par sa couronne de roseaux. Chronologiquement, la première attestation figure sur dix-huit monnaies du I^er^ siècle av. J.–C., frappées à Hieropolis-Castabala et dans d'autres cités de Cilicie (Anazarbe, Flaviopolis-Flavias, Aigéai, Mopsuestia-Mopsus, Mallos, Mégarsos et Irenopolis-Neronias) pendant la période impériale[41]. Ces pièces ne représentent que Pyrame en tant que dieu-fleuve protecteur de ces villes, nageant ou allongé avec une urne et tenant un roseau. Sur certaines, il tient aussi un aigle sur sa main (Hieropolis-Castabala et Mégarsos), indiquant le culte de Zeus célébré dans ces villes. Il faut attendre le III^e^ siècle pour qu'apparaisse une figure féminine aux côtés de Pyrame. Tout d'abord, deux monnaies frappées à Mopsueste[42] montrent au verso le dieu-fleuve Pyrame avec une femme assise devant lui à gauche, nue jusqu'à la taille (figure B.1). Il pourrait s'agir de la nymphe-source Thisbé que l'on a vue dans les textes, parèdre locale du fleuve Pyrame. Une mosaïque de la fin du II^e^ siècle–début du III^e^ siècle, celle de la Maison des Portiques de Séleucie à Antioche, représente, dans deux panneaux distincts, les bustes de Pyrame et Thisbé, indiqués comme tels par des inscriptions, coiffés de plantes aquatiques, exactement comme le sont Alphée et Aréthuse dans le même ensemble. Dans la Maison de Cilicie, Pyrame est représenté selon le même modèle dans un médaillon, seul (figure B.2). C'est la représentation ordinaire des personnifications de fleuves et de sources et leur association à Alphée et Aréthuse, comme chez Nonnos et Thémistius, semble montrer qu'ils ne sont pas choisis pour leur situation géographique commune, mais pour leur légende, ce qui tend à prouver l'existence d'un mythe associé au moins aussi ancien que celui d'Alphée et Aréthuse[43].

Καταονίας ῥέων (« Après le Cydnus, le Pyrame, qui descend de la Cataonie ») ; Cicéron, *Ad familiares*, III.11 : *Cum essem in castris ad fluvium Pyramum* (« Alors que j'étais au camp sur les rives du fleuve Pyrame ») ; Avienus, *Descriptio orbis terrae*, 1028–1030 : *Hic diros Cilicas trames tenet […] / sulcant duo flumina terram, / Pyramus hic undas, hic uoluit Pinarus aequor* (« C'est le pays des Ciliciens farouches […] deux fleuves, le Pyrame et le Pinare, sillonnent cette terre de leurs flots »).

[41] Tekin 2001, p. 528-529.

[42] *SNG Levante Cilicia* 1346, datée de 216/217 et *BMC* Cilicia n° 21, datée de 219/220.

[43] Baldassarre 1981, p. 346.

1.2.3. Au croisement des deux versions : des attestations iconographiques syncrétiques

Au-delà des simples représentations de divinités aquatiques, le mythe de Pyrame et Thisbé lui-même est illustré par deux catégories iconographiques dans l'Antiquité : les illustrations du mythe ovidien et celles de la version plus ancienne. Nous ne nous étendrons pas sur les premières, un ensemble de fresques[44] : elles reprennent les éléments principaux du mythe (tombeau, mûrier, lionne) et, monoscéniques, représentent le moment précédant immédiatement le suicide de Thisbé, témoignant de la connaissance du mythe ovidien dans les classes éduquées romaines (la compréhension de la scène étant confiée au spectateur et à ses mécanismes associatifs). Une seule fresque représente véritablement le suicide : Ostie, nécropole de l'Insula sacra, tombe 87 (figure B.6). Cette dernière met davantage l'accent sur le côté dramatique de la scène que sur le mythe en lui-même, privilégiant la représentation de la mort violente, fil conducteur de la décoration de cette tombe, où Thisbé fait le geste de se transpercer, comme ce sera le cas dans les représentations médiévales.

La mosaïque de la Maison de Dionysos de Nea Paphos (Chypre), datée d'environ 230 apr. J.–C., est plus détaillée puisqu'elle présente une scène complète (figure B.3). Située sous un portique du péristyle comprenant quatre panneaux mythologiques[45], elle présente la particularité de combiner les deux versions du mythe. Le point de départ en est le mythe aquatique, avec un Pyrame dieu-fleuve représenté semi-allongé à droite, couronné de plantes, tenant une corne d'abondance et un roseau, appuyé sur une amphore renversée d'où s'écoule de l'eau, tourné vers le personnage de Thisbé. Celle-ci est debout, le visage tourné vers Pyrame, les bras levés en un geste exagéré indiquant la fuite. Entre les deux personnages, en arrière-plan, se trouve une femelle léopard, tenant un vêtement dans la gueule. Ce dernier élément semble interpolé, voire contaminé par un récit de Parthénios de Nicée sur lequel nous nous pencherons par la suite et qui fait état d'une πάρδαλις ; la présence d'un mûrier est incertaine, puisqu'à gauche de Thisbé, en arrière-plan, se trouve une sorte d'arbuste épineux. Il s'agit d'une scène de poursuite classique entre un dieu-fleuve et une nymphe en fuite, tel Alphée

[44] Il s'agit de quatre fresques pompéiennes : maison de Marcus Lucretius Fronto V, 4, 11 (figure B.9) ; maison de la Vénus au coquillage I, 11, 6 (figure B.10) ; maison de Loreius Tiburtinus (ou d'Octavius Quarto) II, 2, 2 (figure B.7) et maison IX, 5, 14 (figure B.8) (*ibid.*).

[45] Les autres panneaux représentent Dionysos et la Ménade Acmé offrant du raisin et du vin au héros athénien Icarios ; Poséidon séduisant la Danaïde Amymoné, avec Éros en arrière-plan ; Apollon, en pleine course au bord du fleuve Pénée, sur le point d'atteindre Daphné dont les jambes commencent à se transformer. Ces panneaux semblent avoir été composés pour ce contexte domestique et régional particulier (Kondoleon 1994, p. 148).

poursuivant Aréthuse jusqu'à l'île d'Ortygie. Cependant, la littérature latine étant très peu connue en Orient dans l'Antiquité tardive et la mosaïque ne laissant apparaître aucune autre référence ovidienne, il est possible que le mosaïste ait inséré dans ce « paysage-modèle » un élément aperçu sur une autre mosaïque, mais sans connaître lui-même le mythe[46]. Bien que la source Thisbé n'ait pas été localisée, cette mosaïque fournit un argument en faveur de son emplacement à Chypre, comme le suggère du reste Strabon[47].

Deux autres témoignages iconographiques présentent cette hybridité entre les deux récits. Dans le cubiculum d'une villa romaine de Carranque, en Espagne, qui date de la seconde moitié du IVe siècle (figure B.4), sont représentés Diane et Actéon, Hylas et les nymphes, Poséidon et Amymoné et Pyrame et Thisbé, dont c'est l'unique attestation iconographique antique connue à ce jour dans cette zone géographique. À gauche, Pyrame agenouillé, une cape sur les épaules, entoure le tronc d'un buisson couvert de fruits blancs de son bras gauche. Au milieu, Thisbé, vêtue d'une tunique, s'enfuit, regardant la lionne à droite qui tient dans sa gueule une pièce de tissu ; à l'arrière-plan se trouve un arbre inidentifiable, élément convenu du paysage. Tout ceci évoque la version ovidienne avec, semble-t-il, une représentation du mûrier, à un détail près : Pyrame subit une métamorphose en cours d'eau transcrite par le ruisseau où il se tient à genoux, ou que deviennent ses jambes à partir des genoux. Une scène similaire est représentée sur un détail de la bordure du « Plat de Méléagre » provenant du trésor de Seuso, daté de la fin du IVe siècle et d'origine orientale (figure B.5). Le médaillon central représente la chasse au sanglier de Calydon par Méléagre et Atalante, dont l'amour est mis en valeur par la représentation de six scènes narratives[48]. Pyrame est représenté à gauche, agonisant, la tête appuyée sur le bras droit replié, vêtu d'une tunique et d'un manteau, l'épée venant d'échapper à sa main gauche inerte ; au centre, en arrière-plan, la lionne (identifiée par ses mamelles, mais porteuse de taches qui laissent penser à un léopard) saute vers la gauche et porte le voile dans sa gueule ; à droite, Thisbé, vêtue d'une tunique et d'un voile gonflé par le vent, s'enfuit vers la droite, bras levés. Pyrame est ici entouré par deux nymphes au coude reposant chacune sur une amphore inversée, dont l'une tient un roseau, et aux pieds de Thisbé figure une troisième amphore de laquelle s'écoule vers elle

[46] Knox 1989, p. 316.

[47] Strabon (I, 3, 7 ; XII, 2, 4 et XIV, 5, 16) rapporte un oracle (*Orac. Sib.* IV, 97s.) selon lequel le Pyrame a grossi jusqu'à atteindre Chypre, et en effet il se jette dans le détroit entre la Cilicie et Chypre : s'il y rejoint son amante, c'est là que se trouverait une source nommée Thisbé. Voir O. Immisch, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III. 1 (1897–1902), 3336s. [3335–3340], « Pyramos und Thisbe ».

[48] Il s'agit du jugement de Pâris, Persée et Andromède, Hippolyte et Phèdre, Pyrame et Thisbé et de deux scènes figurant Léda et le cygne.

un début de cours d'eau. Ces éléments font donc référence à la métamorphose aquatique des amants tandis que les autres sont tirés d'Ovide.

À la lumière de ces témoignages iconographiques, l'on peut formuler deux hypothèses concernant la variante orientale du mythe : soit ce récit est similaire à celui d'Ovide, mais se situe en Cilicie (ou à Chypre) et se termine par une double métamorphose (les fruits et les amants), soit les représentations iconographiques sont nées d'un mélange des éléments de la version grecque et de la version latine. Dans ce cas, certains éléments caractéristiques d'une légende qui circulait dans les régions d'Orient hellénisé seraient venus se greffer sur les modèles figuratifs dérivés d'Ovide. La représentation de Pyrame comme dieu-fleuve, un élément qui fait partie des répertoires de la mosaïque traditionnelle orientale, n'est pas anodine : dans la mosaïque de Nea Paphos, composite, il n'est pas engagé dans l'articulation de la scène, mais indique seulement le temps dramatique, puisque la métamorphose et la divinisation du protagoniste ont déjà eu lieu. Sa représentation est même adaptée au contexte de la fable, de façon minimale, mais singulière : contrairement aux autres dieux-fleuves, Pyrame n'a pas de barbe puisqu'il est l'amoureux de la jeune Thisbé. La représentation d'un élément aquatique est peut-être motivée par le programme iconographique de la Maison de Dionysos : situés dans le péristyle, juste avant l'accès au grand triclinium, les quatre panneaux rappellent aux invités que l'homme civilisé coupe son vin avec de l'eau et évite l'ivresse. Dans la mosaïque de Carranque et le plat de Méléagre, l'on remarque une économie globale de la scène qui est mieux équilibrée : la tradition iconographique s'est consolidée entre le III^e^ siècle et le IV^e^ siècle dans l'Orient hellénisé – qui fournit l'inspiration au programme iconographique de la villa occidentale de Carranque –, accomplissant un processus syncrétique d'abord imparfait entre les deux versions du mythe, que ces deux derniers témoignages complètent et insèrent dans la circulation de ces modèles figuratifs[49].

1.2.4. Amour et mort, les composants irréductibles du mythe

Les textes et les mosaïques que nous venons d'évoquer représentent Pyrame et Thisbé comme un couple. Leur amour, leur métamorphose et/ou leur mort ne sont pas nécessairement mentionnés, puisqu'ils se présentent sous forme de stéréotypes de divinités aquatiques. Cependant, d'autres textes antiques, soit qu'ils explorent une autre facette du mythe initial, soit qu'ils y incorporent des éléments

[49] Stramaglia 2001, p. 101-102.

ovidiens, font mention de ces aspects qui sont devenus des mythèmes essentiels dans les réécritures médiévales.

Nonnos de Panopolis, outre la plainte d'Alphée au livre VI, évoque de nouveau le couple au livre XII, où les amants figurent sur le mur prophétique que consulte l'Heure, narrant l'histoire des dieux et des hommes à venir (corpus A.1.14) : « Et ils deviendront eau courante, Thisbé et Pyrame, ces deux jouvenceaux du même âge, épris d'un mutuel amour ». Le panneau de cette *ekphrasis* met ainsi en scène la future transformation des amants en cours d'eau dont les eaux se mêleront, leur permettant de s'unir. Trois éléments sont retenus dans cette brève mention au style condensé : la métamorphose commune à venir des deux jeunes gens ; leur âge identique ; leur amour réciproque. La gémellité des amants et la puissance de leur passion nous semblent être des composants clés du mythe dans l'imaginaire collectif et dans sa transmission, et Nonnos en donne le premier témoignage après Ovide.

Une variante isolée du récit est plus amplement développée dans les *Προγυμνάσματα* (IV^e^ siècle ; corpus A.1.10), un recueil d'exercices d'éloquence destinés aux apprentis rhéteurs, longtemps attribué à Nicolas le Rhéteur mais plus certainement l'œuvre d'Aphtonios ou d'un autre imitateur[50]. Ce remaniement figure au milieu d'une série de douze *exempla* mythologiques utiles pour les discours ; ceux-ci, chez les rhéteurs, consistent d'ailleurs majoritairement en métamorphoses en plantes et en oiseaux : Pyrame et Thisbé font figure d'exception. Il s'agit d'un résumé qui introduit un élément que l'on ne retrouve nulle part ailleurs : la grossesse hors mariage de Thisbé (κύουσα δὲ ἡ παῖς). La jeune fille est ici la première à se suicider : c'est le seul texte où ce n'est pas Pyrame qui se frappe le premier, causant la mort de Thisbé (*propter Pyramum*, comme l'écrit Hygin). S'il est de nouveau fait mention du fleuve cilicien, l'aspect étiologique de la métamorphose fluviale apparaît démotivé, en ce que l'histoire semble ajustée pour faire ressortir l'aspect social (et répréhensible) du comportement des deux jeunes gens, exemples à ne pas suivre de l'amour hors mariage. Leur passion réciproque est toutefois soulignée (τὸν ἴσον πρὸς ἀλλήλους πόθον). Cette version ajoute également un élément crucial qui est peut-être tiré d'Ovide : la discrète intervention des dieux qui prennent pitié des amants (καὶ θεοὶ τὸ συμβὰν ἐλεήσαντες), responsables de la métamorphose finale. Toujours dans le domaine de la rhétorique, l'amour est également mis en exergue dans l'un des discours d'Himerius (IV^e^ siècle ; corpus A.1.11), qui insiste sur l'union par le mariage des eaux mêlées. Il ne mentionne pas le nom de Pyrame dans ce discours qui contient de nombreux exemples mythologiques. La différence majeure

[50] Knox 1989, p. 324.

avec les autres versions du récit réside dans le fait que Pyrame est déjà un fleuve tandis que Thisbé est une jeune fille ou une nymphe qui est changée en eau par une divinité non nommée – c'est le mariage, ὁ γάμος, qui est le sujet – pour être unie à son amant. Le rhéteur insiste sur la réalité topographique de cette union, puisque la source se jette dans le fleuve à un point précis (εἰς ταυτὸν ἄγων).

Ces textes sont tous postérieurs à Ovide. Il nous semble intéressant d'opérer un retour chronologique et de chercher parmi les sources d'Ovide quels récits a pu orienter un proto-mythe de métamorphose aquatique vers une histoire d'amour tragique.

Ovide s'inspire des poètes alexandrins qui s'attachent à rapporter des fables rares, mais dont ils ne tirent jamais la matière *ex nihilo* et qu'ils forgent sur le modèle des anciennes en changeant les noms des personnages. Il est donc possible qu'il ait puisé sa matière chez un poète dont l'œuvre n'a pas été conservée. On a notamment posé l'hypothèse qu'un auteur alexandrin contemporain de Nicandre de Colophon ait pu transférer le mythe à Babylone et lui donner une fin différente. Ce transfert de lieu a d'ailleurs poussé Theodore T. Duke[51] à enquêter sur les éléments socio-religieux qui ont pu orienter un tel glissement dans l'imaginaire d'un poète pré-ovidien. Il a posé l'hypothèse qu'un poète hellénistique familier de la région de Cilicie aurait été inspiré par les monnaies d'Hiérapolis dont nous avons parlé, mais aussi par le mythe d'Atargatis. Cette déesse voilée, chevaucheuse de lion, patronne des sources, a pour avatar Dercétis/Δερκετώ, naïade dont Diodore de Sicile rapporte qu'elle eut une fille, Sémiramis, d'un jeune Syrien, par vengeance d'Aphrodite et que, honteuse, elle tua l'amant, exposa l'enfant et se jeta au fond d'un lac[52]. De plus, les mythes proposés en premier lieu par la conteuse font partie du cycle mythique connecté à Hiérapolis-Bambyce (Ἱεράπολις Βαμβύχη) et lié aux sources (Βαμβύχη est une déformation de l'aramaïque *Mabbog* ou *Mabiggu*, « fontaine »). On y trouve non seulement le mythe de Dercétis, ressuscitée en déesse-poisson, en sirène ou en dauphin chez les Nabatéens, mais aussi celui de Sémiramis, sa fille, associée aux colombes et aux poissons, deux totems d'Atargatis[53]. D'autre part, le choix de Babylone a dû être motivé, car le tombeau de Ninus est situé dans sa ville, à Ninive, soit à 400 kilomètres de là. C'est la ville emblématique de l'Orient et la cité des murs par

[51] Duke 1971.
[52] Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, II, 4 sq.
[53] Duke 1971, p. 322.

excellence, qui permet peut-être la transposition du bras de terre séparant les cours d'eau en mur de briques fissuré[54]. Quant au mûrier blanc, originaire de Chine, il est arrivé en Occident via l'industrie de la soie en Inde, qu'Alexandre le Grand a probablement implantée à Hiérapolis-Bambyce puisque le nom du ver à soie en grec est βόμβυξ, dérivé du nom de la ville : l'auteur de la version a pu voir un mûrier blanc dans les environs[55]. Ainsi, si Thisbé est liée à la grande déesse syrienne, elle a pu, en tant que source, posséder un culte propre avec un autel local, ou bien c'est une vierge promise au service de la déesse qui tente de lui échapper par amour pour un jeune homme et à qui Atargatis envoie un lion, son animal emblématique, en punition[56].

Au-delà de ces hypothèses sur les nouveaux mythèmes et la relocalisation à Babylone, qui ne peuvent être corroborées par aucun texte connu, certains textes conservés peuvent avoir influencé la version d'Ovide. L'une de ses sources alexandrines est Parthénios de Nicée, auteur des Ἐρωτικὰ Παθημάτα (Ier siècle av. J.–C. ; corpus A.1.2), dont l'influence se fait sentir dans les *Métamorphoses*, notamment par la succession de récits brefs et l'emploi de motifs communs aux différentes versions des mythes[57]. Dans le fragment XXVIII, Parthénios brosse la métamorphose aquatique d'une princesse cilicienne en quelques distiques élégiaques[58]. Le nom de la jeune fille en question peut être déduit de Nonnos de Panopolis[59] : Comætho, une nymphe, qu'il décrit comme la fille du fleuve Cydnus, puis comme sa conjointe[60]. Ce fleuve (aujourd'hui la rivière de Berdan) est situé en Cilicie, non loin du fleuve Pyrame ; ce récit pourrait être inspiré d'une chronique de la Cilicie en prose, une région à laquelle Parthénios s'intéresse aussi dans les fragments XXVI et XXIX[61], et fournit l'un des premiers exemples de dissolution complète en source/fleuve plutôt qu'une conversion des larmes en cours d'eau, à la manière de Byblis[62]. Comætho était donc princesse ou reine de Cilicie, faisant sans doute partie des nymphes locales qui règnent sur un territoire avant d'être associées ou de donner naissance à un

[54] Paul Perdrizet note que la fente dans le mur n'aurait pas pu se produire dans un mur grec de moellons, mais est fort possible dans un mur de briques crues typique de la Mésopotamie (PERDRIZET 1932, p. 205). De plus, dans l'art assyrien, il existe des représentations d'Ἀφροδίτη παρακυπτοῦσα, la prostituée sacrée liée à Ishtar, qui regarde à travers le treillis de la fenêtre pour attirer les amants.

[55] DUKE 1971, p. 325.

[56] *ibid.*, p. 326. Ce motif évoque également le mythe d'Attis chez Catulle qui, après s'être émasculé par vengeance de la déesse Cybèle, est repoussé dans les bois par l'un des lions attelés à son char (poème 63).

[57] Sur ce point, voir FABRE-SERRIS 2008.

[58] Ce fragment est tiré d'Étienne de Byzance et cité par Eustathe de Thessalonique dans son commentaire sur l'*Iliade* 2.712 = 327.37 ; cf. LIGHTFOOT 1999, p. 177–178.

[59] Voir Erwin ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1914, p. 100, n. 1.

[60] *Dionysiaques*, II, 143–144 et XL, 141–143.

[61] LIGHTFOOT 1999, p. 178.

[62] Cependant, il est possible qu'une partie de texte, qui décrivait cette métamorphose, soit manquante.

fondateur. Le terme ἀγχίγαμος peut impliquer qu'elle était promise à quelqu'un (un motif courant dans les textes érotiques) ou seulement qu'elle était en âge d'être mariée. Le flambeau allumé pour Cydnus, fleuve à la pureté proverbiale[63], est métaphorique, mais le texte ne nous dit rien des obstacles à sa passion qui aboutissent à une union dans la métamorphose. Comme Thisbé, la nymphe est entendue des dieux, plus précisément d'Aphrodite-Cypris, et sa métamorphose en cours d'eau lui permet de passer l'éternité aux côtés de son amant. On retrouve le même schéma que chez Himerius : la nymphe amoureuse d'un fleuve est changée en eau pour s'unir à lui.

Si ce récit semble proche de la version aquatique du mythe de Pyrame et Thisbé, un autre des petits résumés mythographiques de Parthénios nous interpelle par la similitude de ses mythèmes avec la version ovidienne. Il s'agit du récit XXXII des Ἐρωτικὰ Παθημάτα, celui de la jeune Chaonienne Anthippé, séduite par un jeune homme à l'insu de leurs parents. Les deux amants s'isolent dans un bois pendant une fête. Cichyros, le fils du roi, chasse alors une panthère, mais son javelot rate la bête et transperce Anthippé. Lorsqu'il voit l'amant de la jeune fille plaquer ses mains sur la blessure, il est saisi de vertige, tombe dans un ravin et meurt. Ici, c'est la réunion en cachette, de nuit, dans la forêt, qui semble susceptible d'avoir inspiré Ovide pour Pyrame et Thisbé. La panthère, catalyseur du malheur des amants, peut avoir donné l'idée de la lionne au poète. Cependant, il faut noter qu'Ovide ne condamne pas le comportement des amants (du reste absous par la mort et par les dieux), tandis que Parthénios rapporte ces récits dans un objectif d'interprétation morale. Anthippé et son amant sont irrespectueux envers les traditions de la cité en choisissant un moment d'ἑορτή pour céder à leur passion au lieu de participer au rassemblement en l'honneur des dieux. Ils ignorent non seulement l'autorité paternelle et les lois humaines, mais aussi les rites religieux et les lois divines, ce qui cause leur propre destruction. Cet aspect est absent du récit d'Ovide en lui-même, mais se retrouve justement dans l'épisode des Minyades qui refusent de prendre part aux célébrations bachiques. D'autre part, il faut noter que le suicide de l'amant ou de l'amante devant le cadavre de la personne aimée n'est pas nouveau : on la trouve chez Parthénios avec Cyanippe et Leuconé [X], Cyzique et Clité [XXVIII] et Dimète [XXXI], mais aussi dans le bref récit de Corésos et Callirhoé chez Pausanias [VII.21.1–5].

[63] Sur la limpidité du Cydnus, voir notamment ARRIEN, *Anabase* II.3 et TIBULLE I.7.13.

Un autre texte qui, à notre connaissance, a pu servir d'inspiration à Ovide figure dans PMich inv. 3793, un petit fragment de papyrus provenant probablement d'Oxyrhynque (corpus A.1.1). Le premier éditeur, T. T. Renner, avait proposé une datation à la fin du III^e^ siècle ou début du IV^e^ siècle[64], mais le second, Antonio Stramaglia, sur une base paléographique, l'estime aussi ancien que la fin de l'ère ptolémaïque, soit le I^er^ siècle av. J.–C.[65]. D'après les fragments de texte dont nous disposons, le récit se déroule comme suit : l'action se déroule à Chypre [8] et les protagonistes sont Pamphile [4] et Eurydice [26]. Pamphile est « le plus beau et le meilleur » [8–9]. Les deux jeunes gens communiquent par des fissures [6] et se donnent rendez-vous en un lieu proche où se trouve une source [8], probablement un mûrier porteur de fruits [2] et une statue ou un temple dédié à une déesse [1]. Ils prennent congé l'un de l'autre [4]. La jeune fille arrive la première au lieu de rendez-vous et s'étonne de ne pas voir son amant ; elle ne sait pas quoi faire et s'assoit sur le sol [10]. Pleine de poussière et fatiguée par le voyage, elle ôte ses vêtements [11–13], probablement pour se baigner dans la source. Mais une bête féroce arrive et Eurydice fuit précipitamment [17]. La bête souille de sang le vêtement d'Eurydice, comme le montre la réaction de Pamphile [25–27] qui arrive [19] à la source [22] avec des fleurs [21] de toute sorte [20] (ce qui explique peut-être son retard). Le jeune homme voit les traces de la bête et les vêtements de la jeune fille [23]. Il invoque la bête pour qu'elle le mange aussi [25–27]. La fin dépend de la nature de l'œuvre : si elle est tragique, elle doit être similaire à celle d'Ovide ; si c'est le fragment d'une œuvre plus longue, il est possible que le suicide soit évité *in extremis*[66].

Il n'est pas aisé de déterminer à quel genre littéraire appartient ce court récit. Est-il inclus dans un récit plus large, avec des personnages servant à illustrer un propos, ou Pamphile et Eurydice sont-ils des protagonistes qui survivent à cette épreuve ? S'agit-il d'un mime, d'une fable ou d'un exercice scolaire ressortissant au genre des προγυμνάσματα ? L'hypothèse la plus plausible est qu'il s'agit d'un récit faisant partie d'un ensemble mythographique érotico-romanesque et qu'il n'est pas isolé, mais intégré dans une collection de textes similaires, peut-être des ἐρωτικὰ παθημάτα comme ceux de Parthénios de Nicée : il existait dans l'Antiquité des canons de métamorphoses dont on a conservé très peu de traces et dont Ovide avait très certainement connaissance lorsqu'il a composé les *Métamorphoses*[67].

[64] Renner 1981.
[65] Stramaglia 2001, p. 81.
[66] *Ibid.*, p. 94.
[67] *Ibid.*, p. 98.

Les différents éléments du texte laissent à penser à une version primitive du récit ovidien de Pyrame et Thisbé qui se distingue totalement de la version orientale aquatique. Tout d'abord, si l'action se passe bien à Chypre, la mention d'une déesse au début du texte évoque Aphrodite, déesse tutélaire de l'île : si l'on comprend ἔδει τῆς θεᾶς, il peut s'agir d'une contextualisation, du lieu de rendez-vous des amants ou, du moins, un lieu proche de l'endroit où ils habitent, temple ou statue, qui balise l'endroit de la même façon que le tombeau de Ninus. Le lieu est également défini par la présence d'une source et de fruits : rien n'empêche de penser que les καρποί sont ceux d'un mûrier et que cette description est conforme à la description ovidienne (*arbore ibi niveis uberrima pomis, / ardua morus, erat, gelido contermina fonti* [IV.89–90]). Les noms des protagonistes sont des noms grecs courants : Pamphile est le nom du jeune amant stéréotypé dans la littérature grecque. Il est fait mention de fissures, au pluriel, indiquant soit la présence de plusieurs fissures dans le mur qui sert à la communication des amants, soit une généralisation dans un propos portant sur les amants en général, soit un pluriel poétique ; on peut imaginer qu'elles sont personnifiées de la même manière que dans la version ovidienne (*invide paries* [IV.73]) si l'on suppose la présence d'un adjectif comme στυγνὰς ὀπὰς (« fissures haïes »)[68]. Comme dans la narration ovidienne où le récit se centre sur Thisbé au moment de la fuite, l'emploi d'un participe au féminin προθουμένη suggère un glissement de protagoniste vers Eurydice, puisque Pamphile ne revient que plus tard. L'itération emphatique des superlatif et comparatif κάλλιστον καὶ βελτίονα semble indiquer la présence d'un monologue au discours direct d'Eurydice qui se demande pourquoi ou quand elle verra son bien-aimé avec l'emploi d'une formulation presque figée dans le lexique des relations amoureuses. La jeune fille est couverte de poussière par son voyage, ce qui trouve un écho dans la mention de la poussière dans laquelle se sont imprimées les traces de la lionne ovidienne (*Piramo vestigia vidit in alto / pulvere certa feræ* [IV.105–106]), et se déshabille en ôtant, peut-être, son voile, si on lit κάλυ]μμα (*Thisbe / egreditur fallitque suos adopertaque vultum ; velamina ; tenues […] amictus* [IV.93, 101, 105 et 104]). Le verbe καταφᾳ[γ- peut faire allusion à la proie dévorée par la bête avant son arrivée et ἀπέδρᾳ[-, à la fuite de la jeune fille. Ensuite, lorsque Pamphile arrive à la source (κρήνη) – lieu de rendez-vous conventionnel pour des amants –, il semble en retard parce qu'il a cueilli des fleurs, un présent amoureux courant dans l'Antiquité[69]. Il contemple alors les lieux (θεωρεῖ) ; l'article τὰ se réfère peut-être aux traces laissées par la bête et/ou aux vêtements abandonnés par Eurydice

[68] *Ibid.*, p. 87.

[69] L'on en trouve par exemple mention chez Ovide, *Mét.*, X.259–261, où Pygmalion offre des fleurs à sa statue : *grata puellis / munera fert […] flores mille colorum*.

(*vestigia vidit in alto / pulvere certa feræ* [IV.105] et *vestem quoque sanguine tinctam* [IV.107]). Le terme qui désigne les vêtements, χιτῶν[ας, est au pluriel, indiquant la présence de plusieurs vêtements, écho au déshabillage en plusieurs moments un peu plus haut, ou bien pluriel poétique pour désigner la tunique ou le voile d'Eurydice (comme dans le fragment Anth. Lat. 73 : *pallia nota*). Enfin, Pamphile apostrophe les bêtes féroces pour qu'elles le dévorent, comme chez Ovide (*nostrum divellite corpus / et scelerata fero consumite viscera morsu, / o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!* [IV.112–114]), croyant son amie dévorée.

Cette nouvelle source n'apporte pas de contribution décisive à la question de la relation entre la version hellénistique et la version latine de l'histoire de Pyrame et Thisbé. Ses liens avec la version ovidienne sont cependant indéniables, en dépit de plusieurs divergences. Tout d'abord, les noms des personnages Pamphile et Eurydice sont grecs et très répandus, au lieu des exotiques Pyrame et Thisbé. Il n'est pas étonnant que les protagonistes d'une même histoire aient des noms différents dans plusieurs attestations, mais le phénomène est ici plus complexe puisque les noms de Pyrame et Thisbé préexistent dans le mythe oriental aquatique. Ensuite, l'histoire se déroule probablement à Chypre et non pas à Babylone, ce qui coïncide avec l'oracle de Strabon que nous avons mentionné plus haut et les mosaïques de Nea Paphos qui semblent avoir été composées pour leur contexte régional : Chypre a donc dû jouer un rôle dans la tradition des deux amants. La protagoniste ne perd pas son voile pendant sa fuite, mais ôte ses vêtements dans l'intention probable de prendre un bain dans la source présente au lieu de rendez-vous : à un déshabillage partiel et fortuit se substitue un déshabillage complet (ou presque) et délibéré. Pyrame quitte Babylone plus tard (*serius egressus* [IV.105]), tandis que le retard de Pamphile semble justifié par le fait qu'il soit allé cueillir des fleurs ; ces deux derniers éléments ne correspondent pas au cadre nocturne de l'histoire de Pyrame et Thisbé et l'on suppose que l'action se passe de jour.

Si Ovide est le seul à mentionner le mûrier, il n'est pas impossible que le papyrus fasse état d'une métamorphose végétale si les fruits mentionnés sont ceux d'un mûrier. Aucune métamorphose des protagonistes n'est explicite, d'autant que leurs noms génériques se prêtent mal à une transformation en fleuve et source locaux et reconnaissables. Il est donc possible de conclure que le texte transmis par PMich inv. 3793, même s'il ne peut être considéré comme la source directe d'Ovide, appartient à une veine homogène au sein de la tradition complexe de cette histoire, dont il documente une étape

un peu plus ancienne que la version ovidienne[70]. Ces éléments vont dans le sens d'une innovation ovidienne (ou pré-ovidienne) pour la relocalisation de l'histoire à Babylone, le poète ayant peut-être voulu créer une référence aux traditions romanesques sur Ninus et Sémiramis.



À la lumière de ces textes, il n'est pas possible de déterminer si Ovide avait connaissance de la version hellénistique du mythe. Les seuls éléments qui font écho à l'élément aquatique dans la version ovidienne sont la source qui coule sous le mûrier, la comparaison classique établie entre Thisbé et l'onde aux vers 134–136 (*exhorruit æquoris instar, / quod tremit, exigua cum summum stringitur aura* : « [elle] frémit comme la mer, quand sa surface frissonne, ridée par une brise légère ») et l'image du sang de Pyrame jaillissant comme par un tuyau percé. On constate aussi que, statistiquement, les métamorphoses végétales sont beaucoup plus présentes dans les *Métamorphoses* que les métamorphoses aquatiques : vingt-deux contre sept. Elles présentent un intérêt étiologique plus marqué, car elles font état de la venue au monde d'une plante commune, connue et répandue : le végétal qui naît d'une métamorphose passe de personnel (un individu, un objet nommé) à universel (une plante qui croît dans le monde entier). En revanche, les cours d'eau issus d'une transformation sont uniques et localisés géographiquement : le personnage transformé conserve son nom et son identité, coule dans un lieu défini et se trouve ainsi divinisé – nymphe pour les sources, dieu pour les fleuves. Si la version aquatique semble survivre dans les premiers siècles de notre ère en parallèle de la branche dont Ovide s'inspire, elle disparaît ensuite totalement au profit d'un nouveau mythe né d'une création littéraire individuelle, dont les mythèmes deviennent le matériau de base des auteurs qui s'en emparent et le remanient.

1.3. Pyrame et Thisbé comme parangons de l'amour

L'un des plus anciens témoignages de la version ovidienne de Pyrame et Thisbé figure dans une épitaphe fragmentaire en grec de l'époque impériale provenant d'Ostie, où un veuf compare l'amour qu'il partageait avec sa femme à celui de Pyrame et Thisbé : οὐ φιλία Θίσβης καὶ Π[ύραμου…[71]. Dès

[70] Stramaglia 2001, p. 104.
[71] Kaibel et Lebègue 1890, n° 930.

l'Antiquité, comme nous l'avons montré, la version ovidienne circule en parallèle de la tradition aquatique du mythe. Pyrame et Thisbé deviennent un couple emblématique de la puissance de l'amour, fréquemment cités aux côtés d'autres personnages mythologiques. L'un des plus anciens exemples médiévaux, témoignant de la connaissance d'Ovide (qui, on l'a dit, occupait une large place dans le cursus universitaire) avant même sa popularisation par le conte du XII^e^ siècle, est le poème de Baudri de Bourgueil *À la comtesse Adèle* (corpus A.2.4), composé vers 1100 : il y décrit la chambre de la comtesse dont les murs sont ornés de tapisseries ; sur l'une d'elles sont représentés Pyrame et Thisbé parmi d'autres personnages tirés d'Ovide[72]. Afin de comprendre quelle place occupent Pyrame et Thisbé dans le paysage littéraire médiéval, il est nécessaire de se pencher sur la façon dont leur amour est envisagé par les rhéteurs et les poètes, dans quel contexte il est amené et comment leur exemplarité, qui supplante l'aspect étiologique du mûrier, s'impose à l'imaginaire amoureux.

1.3.1. La métamorphose du mûrier : un objet allégorique progressivement délaissé

Il n'est pas rare que les encyclopédistes médiévaux fassent référence à divers mythes à composante étiologique lorsqu'il s'agit de rationaliser ou démystifier certains phénomènes naturels ; cependant, dans ce courant initié par Isidore de Séville, le mythe de Pyrame et Thisbé est passé sous silence dans les principaux traités qui fleurissent à la fin du XII^e^ siècle. Les mythes jouent pourtant un rôle important dans cette littérature aux enjeux théologiques et épistémologiques : Ovide, qui accorde une place primordiale aux phénomènes naturels dans ses œuvres, est une source d'exemples privilégiée pour ces auteurs[73].

En revanche, le mûrier est un élément du mythe particulièrement souligné par les commentateurs des *Métamorphoses*, dont le premier est Arnoul d'Orléans, dans ses *Allegoriæ super Ovidii Metamorphosin*

[72] La présence de Pyrame et Thisbé sur cette tapisserie préfigure à la fois l'exercice d'ekphrasis privilégié dans les rêves allégoriques (voir la partie 2.1.3.1) et une réalité médiévale qui donne une large place à la représentation de fables amoureuses sur les objets domestiques (nous en reparlerons dans la conclusion de cette étude). Toutefois, la réalité du décor décrit est loin d'être certaine ; sur ce point, voir Jean-Yves TILLIETTE, « La chambre de la comtesse Adèle. Savoir scientifique et technique littéraire dans le C. CXCVI de Baudri de Bourgueil », *Romania* 406, 1981, 145–171.

[73] L'épisode de Narcisse au livre III est par exemple invoqué par Alexandre Neckam dans le *De naturis rerum* pour traiter du phénomène de l'écho. Dans son *De laudibus sapientiæ divinæ*, il cite, parmi d'autres fruits, les mûres, mais ne fait pas mention du mythe (*Mora tibi celsus, dat tibi mora rubris* : « Le mûrier te donne des mûres, des mûres avec du rouge » [92]). Dans le chapitre dédié au mûrier dans le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais, celui-ci se contente d'énumérer ses caractéristiques botaniques, en insistant sur le changement de couleur, et ses propriétés médicinales (*Morus est arbor cuius fructus dicitur morum. […] fructus mori in flore albet, deinde viret, tertio rutilat sive rubet, ultimo nigrescit atque livet. Nam quanto est maturior, tanto nigrior est* : « Le mûrier est l'arbre dont les fruits s'appellent les mûres. […] Le fruit du mûrier a des fleurs blanches, puis verdit, puis rougeoie ou rougit, et enfin noircit et devient livide. En effet, plus il est mûr, plus il est noir » [XVII, 100]).

(vers 1175 ; corpus A.2.9). Dans son *accessus*, il définit le terme de « métamorphose » en lui attribuant trois modalités :

> In hoc titulo designatur materia. De mutacione enim agit tripliciter s. de naturali, de magica, et de spirituali.
>
> Ce titre renvoie à la matière : en effet, il traite de la mutation selon trois modalités, qui sont la naturelle, la magique et la spirituelle.

Arnoul répartit donc les métamorphoses en trois catégories : celles qui agissent sur la matière par création ou dissolution, celles qui altèrent le corps et non l'esprit et celles qui altèrent l'esprit et non le corps, et commente les fables en leur donnant une lecture morale par le biais d'une relation de cause à effet, selon laquelle la métamorphose est la conséquence du péché[74]. Cette triple catégorisation est assortie d'une triple interprétation : *modo quasdam allegorice, quasdam moraliter et quasdam historice* (« de façon allégorique, morale ou historique »). Ces trois modes peuvent se combiner de façon à proposer une explication des métamorphoses correspondant au passé, au présent ou au futur. La fable de Pyrame et Thisbé appartient à la catégorie des allégories naturelles, c'est-à-dire que la fable mythologique sert d'explication à un fait naturel. Elle est numérotée « 4 » car il s'agit de la quatrième fable du livre IV des *Métamorphoses*, sur le modèle du matériau lactancien. Arnoul ignore totalement l'histoire et les deux protagonistes pour ne conserver que l'épilogue « botanique », c'est-à-dire le changement de couleur des mûres. L'explication, à laquelle les personnages servent de prétexte, n'est ni morale ni allégorique – puisque rien ne personnifie un concept ou une réalité abstraite –, mais tout simplement étiologique. Pourtant, Arnoul mentionne presque toujours les protagonistes des métamorphoses qu'il reprend d'Ovide et ses paragraphes suivent un schéma bien établi : il nomme le(s) personnage(s) mythologique(s), résume brièvement la fable ovidienne, puis ouvre l'explication par une formule et propose ses interprétations. Le cas de cette fable est singulier puisqu'elle semble ne pas avoir retenu l'attention d'Arnoul autant que d'autres, passant au rang d'anecdote végétale, sans que l'histoire d'amour ne lui inspire un commentaire[75]. Il ne fait pas ce lien entre les amants et la mûre et n'est pas intéressé par une conclusion moralisante similaire à celle de l'épisode d'Adonis, où l'étymologie faussée du nom permet l'allégorisation sur la douceur trompeuse de l'amour passionnel[76].

[74] La lecture d'Arnoul est également théologique, puisqu'il explique qu'Ovide souhaite nous montrer « la stabilité des choses célestes et la mutabilité des biens terrestres » (*stabilitatem celestium et varietatem temporalium*).

[75] Si nous regardons d'autres métamorphoses similaires pour déterminer si l'occultation totale de l'histoire d'amour est naturelle chez Arnoul, l'on voit que dans le cas de Myrrha (X.10), il décrit la jeune fille et la situation amoureuse, puis résume le mythe dans son intégralité avant de passer à l'allégorisation botanique (*Mirra patrem suum amavit* : « Myrrha aimait son propre père » ; *Mirra est genus arboris de qua succus exudat* : « Myrrha est l'espèce d'arbre qui exsude de la sève »). Le simple changement de couleur du corbeau de la fable de Coronis fait bien suite à l'évocation de l'adultère de la jeune fille [II]).

[76] Dans la fable de Vénus et Adonis [X.11], Arnoul reprend d'abord l'explication étymologique de Fulgence, puis explique :

La mort des amants étant la cause directe et matérielle du changement de couleur, Arnoul ne fournit donc aucune explication supplémentaire que le phénomène naturel de maturation des fruits.

C'est également le cas dans l'un des autres commentaires orléanais majeurs des *Métamorphoses*, composé dans la première moitié du XIII^e^ siècle : les *Bursarii Ovidianorum* de Guillaume d'Orléans (corpus A.2.17)[77]. Ce recueil de gloses sur les grandes œuvres d'Ovide, qui nous est parvenu soit sous forme d'opuscules incomplets, insérés dans des recueils factices, soit en annotations dans les marges des textes ovidiens, dans des manuscrits principalement français, mais aussi suisses, néerlandais et allemands[78], offre un commentaire fidèle au texte, sans interprétation chrétienne ou allégorique : son objectif est d'offrir une initiation au corpus ovidien de la façon la plus objective possible, comme les autres commentaires orléanais[79]. Guillaume ne traite pas, pour le livre IV des *Métamorphoses*, le mythe qui nous intéresse, passant directement de l'épisode des Minyades [15] à celui de Leucothoé [200]. Il en fait cependant mention dans l'*accessus* placé à la tête du commentaire de ce livre, en un résumé d'une phrase qui s'inspire très probablement de l'allégorisation proposée par Arnoul d'Orléans, en ne mentionnant pas les amants babyloniens pour se concentrer sur la transformation de la mûre. L'aspect étiologique du récit, qui lui donne sa valeur allégorique et exemplaire, est donc mis en avant, sans qu'aucun des vers dédiés au mythe ne soit lui-même commenté. Cette façon de résumer le mythe

« Et donc cet Adonis, après être mort à la chasse, fut changé en fleur, car toute la douceur de l'amour s'éteint devant l'activité de la chasse ou une autre activité, d'où cette phrase chez Ovide : « Bannir le temps libre brise l'arc de Cupidon. » Ainsi, comme la douceur de Vénus a été annihilée par sa tâche, il s'est changé en la fleur qui porte son nom, c'est-à-dire l'adonis, parce qu'un amour charitable devrait être plus doux qu'un amour de Vénus. » (*Hoc etiam Adonis venans extinctum postea in florem est mutatus, omnis siquidem amoris dulcedo aut labore venationis aut alterius officii extinguitur unde in Ovidio : otia si tollas periere cupidinis arcus. Extincta igitur Veneris dulcedine pre labore, mutatur in florem sui nominis id qui adonem, quia dulcius foret amor caritativus quam amor Venereus*) (Ghisalberti 1932). Arnoul ne mentionne pas du tout le but premier de la transformation (commémorer l'amour de Vénus pour son amant par le biais d'une plante dont la vue rappellerait le jeune homme défunt) mais le lien, étymologique, est établi entre le personnage et la fleur, et l'activité de chasseur d'Adonis sert à l'allégorisation.

[77] Le commentaire porte le titre de *Bursarii Ovidianorum* dans le ms. Leipzig, Universitätsbible. Rep. I. 4° 48, bien que dans l'article qui lui est consacré par E. H. Alton (1961), il soit nommé *Versis Bursarii* qui ne se trouve dans aucun manuscrit. Le terme *bursarii* est explicité dans le prologue du recueil : « *Bursarius* » *a* « *bursa* » *dicitur, quia in eo diverse inveniuntur explicaciones. Sicuti in bursa. Vel quia in bursa reponitur, ut si forte aliquem legentem invenerit, ipsius super hoc opinionem recognoscat. Vel* « *Bursarius* » *dicitur, quia pocius in bursa, id est in memoria, abscondita quam alibi debet reservari.* : « *Bursarius* vient du mot « bourse », parce qu'on y trouve diverses explications, comme dans une bourse. Ou bien parce qu'il est gardé dans une bourse, de sorte que s'il trouve un lecteur par hasard, il puisse donner son propre avis dessus. Ou bien on l'appelle *Bursarius* parce que c'est dans une bourse, c'est-à-dire la mémoire, qu'il doit être mis de côté plutôt qu'ailleurs. » (Engelbrecht 2006, p. 222). Y figure aussi le nom de l'auteur : *Expliciunt Bursarii magistri Willelmi Aurelianensis super Ovidios*. Cette mention est particulièrement rare : les gloses, impersonnelles, sont très souvent anonymes, particulièrement pour un grand centre intellectuel comme Orléans, à l'exception des commentaires ovidiens d'Arnoul d'Orléans (Shooner 1981, p. 407). Guillaume d'Orléans, inconnu par ailleurs, aurait écrit aux alentours de l'an 1200, car certains vers cités par Guillaume sont empruntés au *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu, publié en 1199 (*ibid.*, p. 411) ; les *Bursarii* eux-mêmes sont cités dès 1200–1205 dans le *Cronica Floridi Horti* et 1212 dans le *Grecismus* d'Évrard de Béthune (Engelbrecht 2003, p. 350).

[78] *Ibid.*, p. 350.

[79] Chaque œuvre et chaque partie des œuvres est résumée et l'auteur relève les variantes des manuscrits qu'il compile, n'hésitant pas à s'étendre longuement sur des questions étymologiques. Cependant, il ne traite que sept à neuf pour cent de l'œuvre d'Ovide au total (Shooner 1981, p. 415).

change progressivement au fil des commentaires plus allégoriques qui prennent naissance après Arnoul, laissant une place au contenu amoureux du mythe et non plus seulement à la métamorphose.

Le premier à mentionner l'amour de Pyrame et Thisbé est Jean de Garlande, continuateur d'Arnoul d'Orléans dans le commentaire allégorique *Integumenta super Ovidii metamorphoseos* (1232 ; corpus A.2.16)[80]. Cette « clef » suit l'ordre du texte source, dont elle est entièrement dépendante[81]. Jean reprend la lecture herméneutique d'Arnoul, mais en vers, afin d'éclairer le texte original pour que les lecteurs ne soient pas détournés de leur visée philosophique par les *fabulæ* qu'il contient (*ne philosophantem fabula decipiat* : « que la fable ne trompe pas celui qui philosophe »). Cependant, contrairement à Arnoul qui distingue et énumère les lectures allégoriques, historiques et morales de la fable, Jean ne retient qu'un seul mode allégorique par fable (cosmogonique, physique, spirituel ou moral)[82]. Son texte, souvent glosé dans les manuscrits, peut sembler obscur, car des mythes de plusieurs centaines de vers y sont explicités en quelques distiques, souvent des condensés de procédés littéraires issus de la tradition lexicale latine et de la poésie du XII^e^ siècle (répétitions, allitérations et assonances, chiasmes, etc.). La forme même de la poésie rend l'auteur moins libre de développer ou d'expliciter son propos qu'Arnoul. Pourtant, même si l'histoire de Pyrame de Thisbé n'occupe qu'un distique – un exemple parmi d'autres de l'esthétique du *sermo brevior* –, il évoque la mort des amants :

	Alba prius morus nigredine mora colorans	Le mûrier colorant de noir ses mûres d'abord
182	Signat quod dulci mors in amore latet.	blanches signifie que la mort se cache dans le doux amour.

Bien qu'il se réclame d'Arnoul en évoquant la maturation de la mûre en des termes similaires, Jean attribue surtout à la mort des amants une cause intrinsèque à sa conception de l'amour : l'amour est un *dulce malum* que la mort vient parachever. Cette assimilation est renforcée par le chiasme de ce distique qui met en relation *alba/amore* et *nigredine/mors* : la pureté de l'amour vient se teinter du noir de la mort étymologiquement « atroce » des amants. Jean reprend également la paronomase *morus/mora/mors* sur laquelle joue déjà Ovide avec l'homonyme de *mora*, « retard ». La juxtaposition des termes *dulci* et *mors* peut suggérer que la mort elle-même est douce aux amants, puisqu'elle permet de les réunir et de

[80] Marguin-Hamon 2006, p. 192. Plusieurs manuscrits nomment l'auteur « magister Johannes Anglicus », nom figurant dans les œuvres authentiques de Jean (Faral 1962, p. 46).

[81] *Morphosis Ovidii parva cum clave Johannis / panditur et presens cartula servit ei. / Nodos secreti denodat, clausa revelat / rarificat nebulas, integumenta canit* [5–8] (« La *Métamorphose* d'Ovide, avec la petite clef de Jean, s'ouvre et le présent opuscule sert à cela. Il dénoue les nœuds du secret, révèle ce qui est caché, dissipe les nuages, chante les dévoilements »).

[82] Marguin-Hamon 2010, p. 9.

réussir là où ils ont échoué de leur vivant. Comme dans d'autres métamorphoses, Jean explicite ici la symbolique du récit : le changement des mûres est le symbole de l'amour menant à la mort[83]. Jean est donc le premier des allégorisateurs à évoquer l'amour et, surtout, à parvenir à condenser les aspects principaux du mythe sans se centrer sur l'un d'eux : en un distique, il parvient à traiter à la fois de la métamorphose du mûrier et de l'histoire d'amour tragique en faisant de la partie « botanique » une métaphore de l'amour malheureux. Contrairement à Arnoul qui n'en tirait pas de conclusion morale ni allégorique, Jean interprète la métamorphose dans un sens qui ne trahit pas l'intention d'Ovide : le mûrier, dont la couleur est expliquée par cette fable étiologique, est un symbole universel qui nous rappelle que l'amour mène à la mort. Le traitement de ce mythe est donc un témoignage de la tendance de Jean à « privilégier la valeur universelle et exemplaire du mythe en en gommant les singularités, les particularismes historiques[84] ». Il annonce aussi le traitement de la mort dans les textes postérieurs, qui est dépeinte comme intrinsèque à l'amour.

Il faut noter qu'Ovide se fait connaître en Espagne par la *General estoria* (corpus A.9.2), une traduction en prose des *Métamorphoses* et des *Héroïdes* commandée par Alphonse X vers 1270–1284 en vue de consolider sa souveraineté. Sa visée historiographique est doublée d'une approche allégorique directement puisée chez Arnoul d'Orléans, Jean de Garlande et dans le Commentaire Vulgate des *Métamorphoses*. La part n'est pas laissée à l'invention : c'est pourquoi la fable de Pyrame et Thisbé y est une traduction fidèle (partie II, chapitres LXX–LXXIV) assortie de l'allégorie sur la maturation des mûres tirée de Jean.

En Italie, Giovanni di Antonio del Virgilio de Césène se réclame lui aussi à la fois d'Arnoul et de Jean de Garlande puisqu'il condense leurs interprétations dans ses *Allegorie librorum Ovidii metamorphoseos* (corpus A.2.22). C'est à l'université de Bologne, vers 1322–1323, qu'il compose un double commentaire aux *Métamorphoses*[85]. Les allégories de Giovanni del Virgilio incluent des parties en prose ainsi que

[83] De même, Daphné est le symbole de la gloire virginale pourchassée par Apollon, la sagesse ; Narcisse est l'adolescent trompé par la promesse d'une gloire éphémère (*Narcisus puer est cupidus quem gloria rerum / fallit que florent que velut umbra fluunt* : « Narcisse est un jeune homme plein de désir que déçoit la gloire des choses qui fleurissent, car elles disparaissent comme une ombre » [163–166]).

[84] Marguin-Hamon 2010, p. 26.

[85] Pour une bibliographie complète sur cet auteur, nous renvoyons au *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 38 (1990) : `http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_(Dizionario-Biografico)`. Chargé des auteurs latins, il donne un cours sur Ovide en deux parties, avec une *expositio* en prose inspirée d'Arnoul d'Orléans et de Fulgence, les *Fabule recollecte sub Johannes de Virgilio Cesenate super Ovidii Metamorphoseon libris*, qui consiste en paragraphes suivant un schéma très précis (*titulus, materia, intentio, utilitas, phislosophiæ suppositio*) et un commentaire allégorique prosimétrique, les *Allegorie librorum Ovidii metamorphoseos a magistro Iohanni de Virgilio prosaice ac metrice compilate*, dans lequel il dresse une liste de fables avec un résumé en quelques vers et une courte moralisation qui tient souvent plus du conseil pratique que de l'instruction spirituelle. Par exemple, il conclut de la fable de Danaé que les hommes qui achètent

les vers intercalés[86]. Giovanni ne nomme pas les amants, ne situant la fable qu'en la numérotant. Le propos principal est, ici aussi, le changement de couleur des mûres. Il fait suivre l'exposition, le résumé de cette métamorphose, par deux remarques : l'une, qui ressemble fortement à celle d'Arnoul, est strictement botanique ; l'autre propose une autre interprétation qualifiée de « morale » qui est en réalité une paraphrase des deux vers de Jean de Garlande, insérés tels quels ensuite, fort similaire à la glose qui les accompagne dans certains manuscrits[87]. Il faut noter que Giovanni fait allusion aux amants avec la formule *in istis duobus*, mais aussi dans le distique qu'il ajoute ensuite, soit tirés d'un commentateur inconnus, soit de sa création (*Tincta suos fetus de sanguine mortis amantum, / Principio candet fine nigrescit arbor*). Contrairement à Jean, il mentionne le sang, cause du changement de couleur des fruits, et les amants. Ce nouveau distique, qui apporte des précisions au très court passage de Jean, lui permet de résumer le mythe d'une façon plus exhaustive en se référant non plus seulement à l'amour, mais – de façon implicite – aux amants à l'origine du phénomène de noircissement des mûres et à la cause directe de celui-ci, le sang qui teinte l'arbre. En cela, c'est l'allégorisation la plus complète qui nous soit parvenue, parce qu'elle compile les explications des prédécesseurs de Giovanni en une moralisation englobant tous les aspects de la fable ovidienne.

La vogue des commentaires allégoriques s'essouffle au XIV^e^ siècle pour laisser place à la moralisation et à la christianisation des textes antiques. L'un des derniers commentaires qui ne relève pas de ces deux modalités d'interprétation est l'*Archana deorum*[88] du moine bénédictin Thomas Walsingham de Saint-Albans, composé dans la première décennie du XV^e^ siècle (corpus A.2.31)[89]. Il est postérieur à toute la tradition allégorique d'Ovide : il n'est donc pas étonnant que ses *expositiones* reprennent et amplifient certains commentaires du XIII^e^ siècle. Cependant, Walsingham résume les fables d'Ovide avec les mots d'Ovide lui-même, en les compilant avec d'autres versions trouvées chez les autres poètes, plutôt qu'en s'inspirant de ses prédécesseurs[90]. Il s'attache non pas à dévoiler les mensonges

les femmes auront toujours du succès auprès d'elles, plutôt que d'avertir le lecteur sur la vénalité des femmes ou sur l'importance de tenir les hommes riches à l'écart de sa femme, comme ont pu le faire ses prédécesseurs. C'est le premier commentateur médiéval à ne pas chercher une intention mystique chez Ovide (GIRAUD 1969, p. 112).

[86] En 1938, Giuseppe Rotondi a montré que les vers intercalés étaient de provenance diverse, par exemple les *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande parfois reprises mot pour mot (ENGELS 1968, p. 107, citant Giuseppe ROTONDI, « I versi delle Allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio », *Rendiconti del R Istituto Lombardo di scienze e lettere*, 71, 2^e^ de la série III, fasc. II, Milan, 1938, p. 408–416).

[87] GHISALBERTI 1933b, p. 51.

[88] Le titre est donné par l'auteur lui-même lorsqu'il mentionne son ouvrage dans un autre de ses travaux, une explication du *Ephemeris de historia belli Troiani* de Dictys Cretensis (Bodl. MS. Rawlinson B.214, fol. 69v) (KLUYVE 1968, p. X).

[89] Il n'en existe qu'un seul manuscrit, St. John's College MS 124 (*ibid.*, p. IX).

[90] CLARK 2004, p. 199.

de celles-ci, mais à analyser leur nature et leur contexte, qu'elle soit inventée ou fondée sur des faits historiques (*historicum est*, *vera gesta*), auquel cas il présuppose, de façon évhéméristе, que les noms des divinités sont dérivés de noms de rois de l'Antiquité[91]. Il donne une interprétation historique chaque fois que c'est possible. James G. Clark considère que l'auteur s'inspire de la méthode des premiers textes de la tradition exégétique médiévale parce que ceux-ci vivent un renouveau dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle, donnant lieu à une compilation et une circulation massives de commentaires et d'apparats critiques à cette époque en Angleterre[92]. La fable de Pyrame et Thisbé y est donc résumée fidèlement. Le vocabulaire reste proche de celui d'Ovide, mais il conclut sans mentionner la tombe commune. Il considère la fable comme historique et, donc, ne requérant pas davantage d'explications. Il ajoute cependant une *expositio* en prose presque entièrement reprise d'Arnoul d'Orléans :

> Tota premissa fabula est historia et expositione non indiget donec pervenitur ad poma mori que de albis fiunt nigra. Quod nichil aliud est quam quod alba sunt quando dum matura non sunt, et nigrescunt quando maturescunt. Quod arbor ille haberet pullos aptos luctibus, ideo dicitur bubones maxime illa arbore delectantur.
>
> Toute la fable ci-dessus est historique et ne nécessite aucune explication jusqu'à ce qu'il soit question des fruits du mûrier qui passent du blanc au noir. C'est seulement qu'ils sont blancs tant qu'ils ne sont pas mûrs, et qu'ils noircissent quand ils mûrissent. Et comme cet arbre arbore des couleurs sombres propres au deuil, on dit que les hiboux l'aiment beaucoup.

Walsingham reprend le vers 160 d'Ovide (*Signa tenis cædis pullosque et luctibus aptos*) en ajoutant une référence aux oiseaux nocturnes, de mauvais présage, que l'on trouve mentionnée dans le conte *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle (et donc dans l'*Ovide moralisé* où il est intégré). C'est une explication naturaliste, étiologique, qui se veut exhaustive, très proche de celle d'Arnoul, qui n'intègre pas les interprétations chrétiennes qui ont été produites dans l'intervalle.

Le mûrier est davantage mis en avant dans les textes mythographiques. Dans les *Narrationes fabularum Ovidianarum*, un commentaire anonyme aux *Métamorphoses* (corpus A.2.2)[93], la fable de

[91] Il n'y a pas de référence chrétienne directe dans l'*Archana deorum*, car Walshingham privilégie les interprétations philosophiques et morales, dans la lignée des allégoristes du XII^e^ siècle, mais il offre tout de même des interprétations chrétiennes pour quelques fables, sous forme d'homélie monastique (par exemple, la fable d'Apollon et Daphné (I, XXXIV) exalte le triomphe de la vertu sur les tentations charnelles) (Clark 2004, p. 203).

[92] *Ibid.*, p. 204.

[93] Les *Narrationes fabularum ovidianarum*) sont anonymes dans les manuscrits et attribuées à Lactantius Placidus à la Renaissance. Sur son attribution, voir notamment Franz Bretzigheimer, *Studien zu Lactantius Placidus und dem Verfasser der Narrationes fabularum Ovidianarum*, Mayr : Würzburg, 1937 ; Giorgio Brugnoli, « Lattanzio Piacido », in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Rome, 1987, 138-139. Le consensus veut que, bien que sa forme soit typique du début du Moyen Âge, il incorpore des vestiges d'un commentaire antique tardif disparu, pour lequel Alan Cameron propose une datation aux environs de l'an 200 (Cameron 2004, p. 23). Sur ce point, voir Adrian Hollis, « Traces of Ancient Commentaries on Ovid's Metamorphoses », *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 9, 1996, 159–174 ; Ralph Hexter, « Medieval Articulations of Ovid's *Metamorphoses* : from Lactantian Segmentation to Arnulfian Allegory », *Mediaevalia* 13, 1987, 63–82. Elles inscrivent pour la première fois les *Métamorphoses* dans un usage scolaire avec une paraphrase en prose et en font un « manuel scolaire »

Pyrame et Thisbé est résumée avec tous les éléments ovidiens. L'auteur précise le nom de la cité de Babylone, en plus de traduire la périphrase ovidienne *ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem* (« où, dit-on, Sémiramis ceignit une ville de hautes murailles de brique » [IV.57–58]). Les précisions terminologiques ou généalogiques abondent dans tout le commentaire, tirées d'autres mythographes, connus (Hygin,pseudo-Apollodore) ou inconnus[94]. En apportant cette précision au texte, le mythographe remplit son rôle qui est de suppléer aux détails manquants chez le poète. Il choisit aussi de ne pas mentionner l'intervention divine ni la réunion des amants dans la mort : la métamorphose du mûrier reste un phénomène naturel et accidentel puisque, si sa nouvelle couleur due au sang dont il est aspergé est pérennisée, ce n'est pas par une intervention divine. La formulation *quia fœdissimi spectaculi fuerat inspectrix* est singulière : le mûrier personnifié (terme féminin en latin) a « observé » attentivement la scène et c'est parce qu'il en a été témoin, davantage que parce qu'il a été maculé de sang, qu'il change de lui-même la couleur de ses fruits pour commémorer le malheur.

L'autre texte mythographique antique qui mentionne le mythe est le commentaire de Servius aux *Bucoliques* de Virgile (corpus A.2.1), et plus précisément le *Servius Danielis*, c'est-à-dire les ajouts publiés par Pierre Daniel à Paris en 1600 à partir de manuscrits des IX^{e}–X^{e} siècles[95]. En effet, dans l'églogue virgilienne VI, Silène est capturé par deux jeunes garçons et la naïade Églé ; pour le contraindre à chanter, ils l'enchaînent avec des guirlandes de fleurs et la nymphe lui peint le visage avec du jus de mûres :

	Ægle, Naiadum pulcherrima, iamque uidenti	Églé, la plus belle des Naïades, et alors que
22	sanguineis frontem moris et tempora pingit.	déjà il la voit faire, elle lui peint le front et les tempes avec des mûres sanglantes[96].

Si Servius ne commente pas le vers 22, le *Servius Danielis* lui accorde une scholie divisée en deux parties : l'une porte sur la signification symbolique de la couleur rouge, l'autre, sur l'histoire du mûrier et la façon dont les mûres sont devenues noires, et résume l'histoire ovidienne de Pyrame et Thisbé parce que Virgile emploie l'adjectif *sanguineus* pour décrire les mûres, rappelant l'association du jus des

réduit au strict minimum *in usum puerorum* (Rand 1925, p. 109). Elles inspirent le découpage en métamorphoses numérotées, adopté par la plupart des commentateurs médiévaux, et sont transmises sous forme de scholies ou commentaires dans les manuscrits de l'œuvre source. Le matériau lactancien survit aussi dans une tradition parallèle, celle des *tituli* qui sont placés dans les marges des manuscrits comme marqueurs visuels et qui témoignent d'une pratique de lecture et d'étude privée (Gura 2010, p. 6).

[94] Cameron 2004, p. 7.

[95] Sur ce texte autrefois nommé version *plenior* par rapport à la *breuior* classique, voir Daniel Vallat, « Le *Servius de Daniel* : introduction », *Eruditio antiqua* 4, 2012, 89–99.

[96] Trad. Daspet 2016, p. 437.

fruits et du sang des deux amants[97]. Le mûrier est en effet le sujet de cette scholie (*sane fabula de moro talis est*), avec une formule que l'auteur utilise fréquemment pour introduire ses scholies mythologiques ; elle rappelle la façon dont Arsippé expose le thème qu'elle va traiter dans les *Métamorphoses* (*quæ poma alba ferebat, / ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor* [IV.51–52]) et fait passer au second plan les personnages humains ainsi que la localisation babylonienne et mythique (pas de mention de Babylone et du tombeau de Ninus). C'est le sang qui est au cœur du texte, avec une variation lexicale particulièrement intéressante : lors de la description de la métamorphose, le mûrier s'imbibe de sang et le terme employé est *infectus*, un terme de teinturerie pour désigner de façon plus précise que *madefacere* la pénétration du sang dans les fruits. Le texte se termine par le terme *sanguineus* employé par Virgile, préféré à ceux employés par Ovide pour décrire la couleur des mûres (*purpureus*, *pullus*, *ater*), en écho à *sanguinis* dans le prologue. *Sanguis* désigne le sang dans le corps, en opposition à *cruor*, le sang répandu : il devient le principe vital des mûres, qui quitte le corps des amants pour devenir le sang des fruits. Non plus symbole de mort, il devient vie, qui unit éternellement les deux amants et l'arbre qui commémore leur amour[98].

Dans le recueil de mythographie *Liber de natura deorum* (XII^e^ siècle ; corpus A.2.13), dont nous avons parlé dans l'introduction de notre étude, le chapitre XLII est consacré à Pyrame et Thisbé, mais, tout en restant fidèle à la version ovidienne, il s'oriente davantage sur l'amour que sur la métamorphose. Dans ce résumé, l'auteur ne décrit pas la naissance de l'amour, mais cite une maxime tirée des *Amores* (*nitimur in vetitum semper cupimusque negata* [III.17]) qui justifie l'amour des jeunes gens, enhardis par l'interdit posé par leurs parents, une idée que l'on retrouve dans le conte du XII^e^ siècle dont nous allons parler (*Mes ce que l'en les garde plus, […] / Fet plus lor amour aviver.* [105–108]). Le fait de puiser dans d'autres textes ovidiens est une manifestation d'érudition de la part du mythographe qui émaille tout son texte de références aux auteurs classiques, aux commentateurs et aux textes bibliques : ces sources s'éclairent les unes les autres dans l'encyclopédisme et la mythographie des XII^e^–XIII^e^ siècles.

La seule variation du récit par rapport au texte d'Ovide est la fuite de Thisbé « dans la forêt » (*in silvis*) plutôt que dans une grotte : il s'agit peut-être d'une influence du conte, où Thisbé se cache sous un amandier – l'arbre est également privilégié dans les représentations iconographiques –, mais aucun autre indice ne permet de savoir si l'auteur en avait connaissance. Outre cela, deux termes en

[97] DASPET 2016, p. 437.
[98] *Ibid.*, p. 455.

particulier varient du texte d'Ovide. Pour désigner le voile de Thisbé, l'auteur emploie le mot *vitta* et non *velamen*. Il désigne un ruban ou une bande de tissu que portaient les femmes de naissance libre pour retenir leurs cheveux, que l'on trouve chez Ovide dans les *Métamorphoses* pour décrire Callisto [II.413] et dans l'*Ars amatoria* [I.31]. C'est sans doute cette réminiscence qui pousse l'auteur, qui connaît parfaitement le texte ovidien, à changer le terme choisi par Ovide, mais nous remarquons que c'est aussi le mot désignant le ruban qui noue l'*infula*, la guirlande de flocons de laine rouges et blancs que les Romains attachaient aux temples et aux victimes sacrificielles. Il est possible que l'auteur, non sans ironie, marque ici le statut de future victime de Thisbé dont le ruban blanc est taché de sang juste avant son « sacrifice ». D'autre part, les mûres ne deviennent pas noires (*ater* [IV.115 et 168]), mais rouges (*rubeum*), peut-être pour expliciter le terme ovidien *purpureus* [IV.117] qui tend davantage vers le sang que vers la réelle couleur des mûres.

Le récit s'achève par la mort de Thisbé justifiée par les termes *remedium* et *solacium* : alors que chez Ovide la mort n'est pas une consolation, mais un moyen de rendre éternel l'amour mutuel dans un tombeau commun et un souvenir universel, c'est ici un moyen d'apaiser les deux amants après les épreuves de la vie et l'inachèvement de leur amour. Cette conclusion semble inspirée des métamorphoses dites « d'apaisement » qui abondent chez Ovide (Byblis, Myrrha, Philémon et Baucis…) et fait également écho à l'aspect courtois de cette double mort, puisque Thisbé refuse de vivre avec le chagrin que lui inspire la perte de son amant.

Ces textes nous permettent de constater que, bien que ce ne soit pas l'histoire d'amour ni la mort des amants qui prédominent dans les commentaires du mythe – bien que les moralisations et christianisations plus tardives s'en emparent –, l'intérêt pour l'aspect étiologique de la fable est mineur et le mûrier demeure un objet mythographique davantage qu'allégorique. Un auteur comme Jean de Garlande, qui cherche à dévoiler les *integumenta* du texte ovidien tout en poursuivant un but poétique, parvient à lier la métamorphose au jeu de l'amour et de la mort inhérents à la fable. Dès le XII^e^ siècle, comme nous allons le voir, c'est bien par leur amour et non par la métamorphose finale que survivent Pyrame et Thisbé dans l'imaginaire littéraire.

1.3.2. L'amour élégiaque : un objet rhétorique privilégié

1.3.2.1 L'expression de l'amour à la première personne dans la rhétorique

Au XII^e^ siècle fleurit un type de manuel scolaire particulier, les *artes dictandi*, destinés à présenter des modèles de lettres et de discours aux élèves des classes de rhétorique. Ces textes peuvent faire appel à des références mythologiques qui servent de point de comparaison ou d'ornement. Pyrame et Thisbé y sont mentionnés en tant qu'amants exemplaires : c'est le cas dans deux lettres qui offrent la première occurrence, à notre connaissance, de l'association de l'histoire d'amour de la fable à la rhétorique médiévale.

Les *Introductiones prosaici dictaminis* de Bernard de Bologne[99], manuel de rédaction de lettres composé entre 1145 et 1152[100] (corpus A.2.7), sont une œuvre dérivée de la *summa* de Bernard, à la rédaction duquel a peut-être participé l'un de ses disciples. Elle est typique des manuels d'*artes dictaminis* de la seconde moitié du XII^e^ siècle qui ne contiennent plus de théorie au profit de simples modèles de lettres, selon un modèle qui reste valable jusqu'au XV^e^ siècle[101]. Le modèle de lettre qui nous intéresse sert à écrire, indifféremment, à une femme de sa famille (sa belle-sœur, par exemple) ou à sa bien-aimée, en comparant l'affection qui lui est portée à celle de Pâris pour Hélène ou Pyrame pour Thisbé (*seipsum totum et quidquid habere videtur, quod Paris Elene, quod Thisbe Piramus*). Les deux couples d'amants sont placés côte à côte pour donner des exemples de comparaison à la discrétion du futur auteur de la lettre : ce sont des parangons de l'amour intime et les grammairiens puisent dans la matière ovidienne pour orner leurs modèles rhétoriques de motifs mythologiques. Ici, le chevauchement entre les deux registres – lettre à une femme de sa famille et lettre à la bien-aimée – montre que le lexique de l'amour

[99] Bernard de Bologne était un maître en *dictamen* à l'origine des premières *artes dictandi* en France et dans la zone germanique, actif entre la fin des années 1130 et le début des années 1150 à Faenza et à Bologne. Sur cet auteur, voir Charles H. Haskins, « An Italian master Bernard », in *Essays in history presented to Reginald Lane Poole*, H. W. C. Davis (éd.), 1927, réimpr. Oxford, 1969, 211–226 ; Monika Klaes, « Die Summa des Magister Bernardus. Zu Überlieferung und Textgeschichte einer zentralen Ars dictandi des 12. Jahrhunderts », *Frühmittelalterliche Studien* 24, 1990, 198–234 ; ead., « Magister Bernardus », in F. J. Worstbrock, M. Klaes et J. Lütten (éds.), *Repertorium der Artes dictandi des Mittelalters. Teil I : Von den Anfängen bis um 1200*, München, 1992 (*Münstersche Mittelalter-Schriften*, 66), n°6-8, 24-42 ; Anne-Marie Turkan-Verkerk, « Le *Liber artis omnigenum dictaminum* de maître Bernard (vers 1145) : états successifs et problèmes d'attribution », *Revue d'histoire des textes*, 5–6, 2010–2011, 99–158 et 261–328 ; ead., « La *Ratio in dictamina*, les *Precepta prosaici dictaminis secundum Tullium* et Bernard de Bologne (ou : 1 + 4 = 5) », in *Parva pro magnis munera. Études de littérature latine tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, réunies par Monique Goullet, Turnhout, 2009 (*Instrumenta Patristica et Mediaevalia*, 51), 919-956.

[100] *Repertorium* I (op. cit.), 37–42.

[101] Peut-être parce que les *dictatores* pouvaient enseigner la théorie à partir d'anciens manuels toujours valables, ou bien parce que la nouvelle simplicité des modèles de lettres pouvait être enseignée par l'imitation et non la théorie. Sur cette question, voir Charles H. Haskins, « Early *Artes dictandi* in Italy », *Studies in Medieval Culture*, 1929, 188.

n'est pas encore perçu comme exclusif aux relations sentimentales telles qu'elles seront envisagées après la naissance de l'amour courtois. Pyrame et Thisbé peuvent donc servir à illustrer un amour familial, comme l'y encourage leur relation quasi gémellaire dans le texte ovidien.

L'autre texte provient d'un *codex epistolaris*, une collection de textes majoritairement latins (prosimètres, prose rimée, rythmique) provenant du monastère de Tegernsee au sud de l'Allemagne (corpus A.2.10)[102]. Il constitue la première de trois lettres d'amour échangées entre une jeune femme et un homme, copiées dans le manuscrit un peu après 1160, mais qui pourraient avoir été composées dans la première moitié du XII^e^ siècle[103]. Par leur place dans ce recueil d'*artes dictaminis*, elles sont destinées à être lues en public et ne sont pas réservées à un espace privé ; cependant, elles paraissent plus littéraires que de simples modèles rhétoriques. En effet, l'auteur de la première lettre est une jeune fille qui est probablement dans ses dernières années d'éducation humanistique ; elle correspond avec un érudit, peut-être d'une institution monastique ou scolastique, qui a été son professeur. Son discours ne relève pas de l'imitation d'un art rhétorique et elle s'exprime avec ses propres mots, ses propres émotions. Le début est classique, puisqu'elle utilise par exemple le superlatif *flos florum* pour qualifier l'homme auquel elle écrit, mais l'association du don de la joie (*quicquid iocundum*, rappelant le *joi* des troubadours, cette qualité d'être marquant les amants parfaits) et du don de soi est plus personnelle. Elle demande aussi à son correspondant, avec une touchante sincérité, de ne pas rire d'elle si elle n'écrit pas aussi élégamment qu'elle le devrait (*si minus lepide quam volo / aliquid profero, / nolo irrideas* [16–17]). L'amitié et la fidélité sont les deux maîtres mots de la lettre. La jeune fille ne fait qu'une seule mention d'amants mythologiques, dès le vers 6, s'engageant à donner à son amant « tout ce que Thisbé a donné à Pyrame » (*quod Piramo Tispe*). L'usage qui est fait des amants babyloniens est plus subtil qu'une simple comparaison, car, le premier, il nous met sur la voie du sujet de notre enquête : la parole féminine et l'association du personnage de Thisbé à l'expression du désir féminin. Il semble que cette mention, au début d'un texte qui n'a rien d'un catalogue de références amoureuses comme l'on en trouve de nombreux dans la poésie des XII^e^–XIII^e^ siècles, ne soit pas anodine. D'une part, la correspondance entre les amants équivaut à un dialogue qui entretient l'amour : ce sont les mots qui viennent nourrir la passion née d'un premier regard (*Nam a die qua te primum vidi cepi diligere te* [56]), comme pour Pyrame et Thisbé dont l'amour, dans la séparation, est cultivé par les échanges de

[102] Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Clm 19411.
[103] Dronke 2015, p. 216.

part et d'autre du mur. La parole est l'outil qui, adressé à l'autre absent (*ad te flecto stilum sermonis* [52]), permet de nourrir, voire d'augmenter l'amour. D'autre part, dans l'évocation des amants ovidiens, c'est Thisbé qui est le sujet : la jeune fille se compare à elle pour montrer l'ampleur de sa dévotion à son amant. Si, parmi tous les exemples que la mythologie propose, elle choisit ce personnage, c'est qu'elle est emblématique pour elle de la fidélité féminine, parangon de l'amitié, de l'abnégation et du sacrifice de soi par amour ; que, dans son imaginaire littéraire, c'est à elle qu'elle s'identifie le plus par la force de son amour et de sa loyauté.

Les mythèmes particuliers de la fable sont également employés à des fins rhétoriques amoureuses. C'est le cas du moment précédant la fuite dans un modèle de lettre attribué au grammairien Bernard de Meung, *dictator* de la fin du XII^e^ siècle à Orléans et à Paris. Le recueil de lettres d'où il est tiré est parfois appelé *Flores dictaminum*, composé vers 1187, et comprend les règles de l'art épistolaire avec des exemples, ainsi qu'entre 300 et 500 compositions au sujet varié[104]. Les lettres sont souvent précédées d'*exordia* servant de proverbes introductifs et dépeignent soit des relations amoureuses entre des personnages, soit des situations-types d'inspiration classique qui isolent des points précis des mythes antiques. La lettre où Pyrame s'adresse à Thisbé ressortit à ces deux types (corpus A.2.12). La rédaction de la lettre se situe au moment où les dialogues à travers la fissure du mur ne suffisent plus à contenter la passion des deux jeunes gens et qu'il est nécessaire de trouver « une manière plus heureuse et plus convenable d'atteindre la plénitude du bonheur amoureux » (*de cetero via felicior et magis congrua, qua nobis veniat amatorum letitie plenitudo*). C'est alors que Pyrame écrit à Thisbé pour lui faire part de son plan, celui de se retrouver au tombeau de Ninus. Dans la version d'Ovide, ce sont les deux amants qui conviennent de ce plan simultanément (*statuunt* [IV.84]) tandis que dans le conte anonyme du XII^e^ siècle *Piramus et Tisbé* – que Bernard de Meung a pu connaître –, sur lequel nous reviendrons en détail par la suite, c'est à l'initiative de Thisbé que se produit la fuite, car elle en a reçu l'idée en songe (*A la fontaine me querez, / Souz le morier en mi les prez, / La ou Ninus fu enterrez : / Certainement m'i troverez* [564–567]). Cette individualisation de Pyrame, qui justifie la rédaction de la lettre de sa part, est expliquée en une phrase qui fait passer le « nous » du début au « je » : « L'intensité de la douleur, comme

[104] Cette œuvre, qui fait partie de la *Summa dictaminis* bernardine – composée d'une *ars dictandi théorique*, d'un recueil de *cartæ* et de deux formulaires de lettres –, est inédite dans son intégralité. Voir l'édition partielle de Léopold DELISLE, « Notice sur une *summa dictaminis* jadis conservée à Beauvais », in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 36, 1899, 171-205. De plus, de nombreuses lettres sont communes aux différents manuscrits de la *Summa* orléanaise, avec des différences textuelles considérables laissant penser qu'elles ont une longue histoire avant d'entrer dans les collections des professeurs (GANSZYNIEC 1929, p. 48).

je l'ai bien appris, stimule l'imagination et les malheurs engendrent généralement une ingéniosité plus subtile » (*Vis doloris, ut bene didici, movet ingenium, et venire sollertia solet subtilior arebus miseris*). Pyrame est ici locuteur là où Thisbé l'est dans le conte, substituant sa plume à la voix de la jeune fille. À la fin de la lettre, il précise : « celui qui y arrivera en premier devra attendre celui qui sera sorti plus tardivement » (*qui prior ad eum venerit, egressum tardius ibidem expectet*), sans savoir que Thisbé arrivera en premier et ne pourra pas l'attendre à cause de la lionne. Cette lettre, imitant le discours de vive voix que Pyrame tient à la fissure du mur, semble fournir un squelette pour l'expression d'un amour entravé par la séparation ou l'interdiction parentale, modèle rhétorique pour la correspondance d'amants séparés ou désireux de fuir tous les deux. C'est aussi un prétexte à une réflexion sur la douleur amoureuse, puisque Pyrame y professe que leur amour a déjà une légitimité à ses yeux, malgré l'impossibilité d'un mariage, et qu'il présente la fuite comme un « remède » (*medicina*) au mal d'amour qui lui inspire ce plan.

Plus tardivement, mais toujours dans le genre épistolaire, le suicide de Pyrame fournit aussi prétexte à un petit développement dans une lettre d'amour adressée à une femme nommée « K. », contenue dans un manuscrit polonais daté de la première moitié du XV^e^ siècle (corpus A.2.23). L'auteur s'y compare à Pyrame : séparé de son amante depuis un moment (*iam dudum*) alors que le jeune Babylonien ne l'était que depuis peu de temps (*modica tantum ex carencia*), il devrait souhaiter la mort de façon plus légitime que lui.

Qu'il s'agisse donc de l'amour lui-même, de la fuite ou de la mort qu'il inspire, les personnages et les éléments du mythe sont propres à nourrir, avant toute réinterprétation poétique, la rhétorique épistolaire, donnant voix à l'amant malheureux, mais aussi à l'amante fidèle. Or, Pyrame et Thisbé ne font pas seulement l'objet d'allusions dans ces modèles rhétoriques aux XII^e^–XIII^e^ siècles : ce sont aussi les protagonistes de textes en vers plus longs, qui sont le produit direct de l'étude scolaire d'Ovide et dans lesquels les élèves rivalisent d'ingéniosité rhétorique.

1.3.2.2 Le développement rhétorique de l'amour élégiaque et pathétique

Le traitement de l'amour est différent dans les réécritures de la fable, car ces textes n'expriment pas un point de vue personnel comme celui des auteurs de lettres, mais ont une vocation poétique et narrent l'histoire de bout en bout. Six adaptations latines médiévales du mythe ont été recensées[105] :

[105] Nous conserverons la numérotation proposée par Glendinning 1986 tout au long de cette étude.

Les six adaptations latines de Pyrame et Thisbé

Numéro	Auteur	Incipit	Vers	Datation
PT I	Matthieu de Vendôme	*Est amor amoris species et causa cruoris*	175	vers 1130–1140[a]
PT II	Anonyme	*A cunis mens una duos, amor unus utrumque*	70	pas après 1200–1230[b]
PT III	Gervais de Melkley	*Consulte teneros non claudit tutor amantes*	186	vers 1200[c]
PT IV	Dietrich (*Tidericus*)	*Carmina fingo, licet iam nullus carmina curet*	310	pas après 1280[d]
PT V	Anonyme	*Querat nemo decus in quo vult pingere cecus*	191	pas après 1280[e]
PT VI	Anonyme	*Ocia si veniunt, jam mens torpescit ab intus*	460	pas après 1280

[a] Matthieu a été l'élève de Bernard Silvestre qui enseigna dans cette décennie. Voir *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*, vol. 2, « Bernard Silvestris ». La date de composition de l'*Ars Versicatoria* un peu avant 1175 est un *terminus ante quem* puisqu'il y cite le poème.

[b] Le *terminus ante quem* est donné par la date d'écriture du manuscrit (HARBERT 1975, p. 4-5).

[c] Gervais serait né vers 1185 (FARAL 1962, p. 35) et son poème est une œuvre scolaire, composée dans ses années d'étude.

[d] Hugo de Trimberg, dans son *Registrum multorum auctorum*, 1280, fournit le *terminus ante quem* du poème en citant son distique d'ouverture (880–884) : *Item libellus parvulus hic eciam locetur, / in quo dolor et amor Pyrami docetur. « Carmina fingo, licet iam nullus carmina curet / Heu quid carminibus prevalet usus opum. »*

[e] D'après LEHMANN 1927, p. 5, les poèmes V et VI sont contemporains de PT IV.

Ces six textes constituent les plus longues réécritures latines du mythe que nous avons conservées. Les trois premiers sont vraisemblablement les plus anciens et appartiennent à un groupe anglo-français (ils figurent d'ailleurs dans des manuscrits britanniques). Les trois autres appartiennent à un groupe germanique avec des manuscrits localisés en Europe de l'est[106]. Le premier de ces essais de composition versifiés est attribué à Matthieu de Vendôme (corpus A.2.6)[107]. PT II et PT III sont contenus dans le même manuscrit, le Hunterian Museum V.8.14 (corpus A.2.14 et A.2.15). Le deuxième texte semble être un résumé en 70 vers du texte de Matthieu (il lui est donc postérieur). Le troisième texte est attribué à Gervais de Melkley qui en fait 32 citations dans son *Ars poetica*, en guise d'exemples

[106] GLENDINNING 1986, p. 63.

[107] Ce professeur de grammaire à Orléans, auteur d'une *Ars versificatoria*, gagne Paris aux alentours de 1175 en raison de la jalousie d'Arnoul d'Orléans. Ce texte lui est attribué d'une part parce que l'on a conservé une liste de ses œuvres rédigée en tête d'un recueil de modèles de lettres où Pyrame et Thisbé figurent à la fin de l'énumération d'autres récits mythologiques inspirés d'Ovide, tous non identifiés (FARAL 1962, p. 9) : « Ni la fille de Cérès enlevée par le Jupiter stygien ; / Ni les plaintes de Thisbé… » (*Nec Stigio Cereris filia rapta Jovi ; / Nec Thisbes gemitus…* [21–29]) (WilhelmWATTENBACH, « Ein poetischer Briefsteller von Matthäus von Vendôme », *Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der k. b. Akademie der Wissenschaften zu München*, München : Akademische Buchdruckerei, 1872/IV.561–631) ; d'autre part, parce que le texte lui-même, dans le manuscrit 895 du Trinity College de Cambridge, est accompagné d'une note marginale du XIV[e] siècle : *Vindocinensis composuit versus infrascriptos* (*ibid.*, p. 10), c'est-à-dire : « Le Vendômois a composé les vers suivants ». Bruce Harbert a également attribué ce poème à Matthieu pour des raisons stylistiques, bien qu'il s'agisse visiblement d'un travail de jeunesse (Bruce HARBERT, « Matthew of Vendôme », *Medium Ævum* 44 (1975), p. 232).

rhétoriques[108]. Il présente la particularité de ne pas terminer l'histoire, puisqu'il s'arrête à la fuite de Thisbé ; comme Gervais ne mentionne pas de vers qui auraient pu suivre son texte dans son traité, il est plus probable que le poème n'ait pas été achevé plutôt qu'il nous soit parvenu sous forme fragmentaire. Ces trois textes s'inscrivent dans la tradition scolaire chartraine et ont été produits dans les mêmes circonstances : Matthieu et Gervais ont tous les deux écrit un traité de rhétorique dans lequel ils citent leur propre poème ainsi que des extraits de poèmes similaires, écrits par leurs condisciples, que nous n'avons pas conservés[109]. Quant aux trois textes plus tardifs, ils sont anonymes à l'exception de PT IV qui est signé « Tidericus » (Dietrich en allemand), auteur dont on ne sait rien (corpus A.2.19, A.2.20 et A.2.21). Ils présentent un prologue à la première personne, les auteurs de PT IV et PT VI s'identifiant comme des étudiants, et il existe des similitudes stylistiques aussi bien entre les textes de Dietrich et PT VI qu'entre Dietrich et Matthieu de Vendôme[110]. Ces textes sont peut-être des témoignages du niveau rhétorique que les élèves doivent atteindre pour accéder à la classe supérieure. Cela suggère que le récit de Pyrame et Thisbé était un thème choisi pour marquer la transition d'un élève vers la suite du *curriculum*, un témoignage unique de l'utilisation d'un thème antique dans l'apprentissage médiéval de la grammaire et de la rhétorique[111]. La maîtrise rhétorique et la connaissance des *auctores* qui transparaît dans ces textes laissent penser qu'ils jouent un « rôle d'examen de "maturité", permettant aux écoliers achevant le premier cycle de leur formation de manifester les compétences acquises dans la pratique de la composition littéraire[112] ».

Comment ces textes s'approprient-ils directement le récit ovidien et quel traitement font-ils de l'amour des jeunes Babyloniens ? Contrairement aux œuvres allégoriques où chaque récit ovidien figure encore dans son contexte et dans l'ordre originel, ces poèmes sont des récits indépendants et peuvent se détacher de la métamorphose pour se concentrer sur la passion amoureuse. Le mûrier est relégué au second rang, avec deux vers anecdotiques chez Matthieu[113] ainsi que dans PT II, IV et V qui font seulement état du statut de témoin du mûrier noir. Le récit de Gervais s'arrête avant la métamorphose,

[108] Dans l'*Ars poetica*, Gervais cite des vers qui ne figurent pas dans son poème, mais qui pourraient en avoir fait partie ou qui peuvent être tirés de poèmes disparus : *Lilia vernifluo Tisbe preliliat ore, / Preradiat radios, prerosulatque rosas* ; *Candida morus erat niveique puerpera fructus / Sed roseat bissum, purpura poma cruor* ; *Lilia mixta rosis faciem pinxere puelle* ; *Diversis parnes tectis interiacet in quo / Rimula colloquiis obsequiosa latet* (GLENDINNING 1986, p. 56) ; le dernier, *Vivit adhuc Piramus Tysbe dilectissimus*, est tiré du *Parce continuis* de la fin du XI^e^ siècle.

[109] *Ibid.*, p. 62.

[110] *Ibid.*, p. 70.

[111] *Ibid.*, p. 71.

[112] LUCKEN 1999, p. 367.

[113] *Sanguinis unda volat alternatoque colore / Primitus alba facit poma rubere cruor* [131–132] : « Un flot de sang s'envole et le sang répandu, changeant sa couleur, fait rougir le fruit qui était originellement blanc. »

mais il décrit cependant le *locus amoenus* et fait une remarque curieuse : « Cependant, la fable, qui une fois les rênes lâchées répand mensonges et rumeurs, change le mûrier en blanc. Des mensonges blancs peignent une vérité noire en blanc, et ce faux amalgame laisse sentir le grand Ovide. » (*Quæ tum admissis mendaces narrat habenis / Fabula rumores, candida mora facit. / Candida cerussant nigrum, mendacia verum, / Nasonemque sapit mixtio falsa virum* [171–174]). Il se désolidarise d'Ovide en appelant la fable qu'il adapte et plus particulièrement le changement de couleur des mûres un « mensonge », comme s'il prévoyait d'occulter cet aspect du récit ovidien pour se démarquer de son modèle et se concentrer sur la vraisemblance de l'histoire d'amour. L'avertissement rappelle qu'Ovide n'est pas un dieu : il est digne d'être imité, mais c'est un homme capable de rapporter des mensonges, tandis que la vérité qui intéresse ici Gervais est celle de la complexité de la relation entre les signes et les objets qu'ils indiquent[114].

Le propos de ces poèmes est l'amour, mais aussi une mise en garde contre ses conséquences dévastatrices (comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude). Matthieu de Vendôme l'annonce dans son premier distique : « L'amour est une forme de brûlure et une cause d'effusion de sang quand, insensé, il tourne une main contre sa propre vie » (*Est amor ardoris species et causa cruoris, / Dum trahit insanus in sua fata manus* [1–2]). Nous reviendrons plus en détail sur le thème de la folie et de la culpabilité dans la deuxième partie de cette étude. L'amour est décrit bien plus longuement que chez Ovide dans ces poèmes, particulièrement chez Matthieu qui, outre un développement sur la gémellité des amants, montre ses talents rhétoriques dans la description de la façon dont l'amour croît pendant l'adolescence [25–36 et 45–68]. Les auteurs réemploient plus longuement la métaphore ovidienne du feu (*Piramus augmentat Tisbes incendia* [PT I, 53], *Ignis uterque pari sic flamma leditur : urit, / uritur* [PT I, 65–66] ; *Incinerata diu tandem prorumpit amoris / flamma, nec ulterius delituisse potest* [PT III, 85–86]), ainsi que celle de la maladie (*malum* [PT I, 28], *Se dolus egroto medicum pretendit amori* [PT I, 79], *mortifero cura nociua malo est* [PT III, 100]). L'autre aspect de l'amour particulièrement développé dans le premier groupe de textes est le rôle de l'interdit, qui vient accroître la passion, développant le vers 64 d'Ovide (*Quoque magis tegitur, tectus magis æstuat ignis*) : « Vénus, qui ne connaît pas le refus, exerce une volonté plus libre. Un amour interdit grandit ; il ne peut être contrôlé et il se réjouit d'élargir des voies interdites » (*ignara vetari / Utitur arbitrio liberiore Venus ; Augmentatur amor vetitus nescitque teneri / Et vetitas gaudet amplificare vias* [PT I, 45–48]), « plus l'amour est entravé et plus il brûle » (*quo magis obstruitur et*

[114] Moser 2004, p. 169.

magis urit amor [PT II, 6]), « Dissimulé, l'amour enflamme plus ardemment les amants ; ce flambeau brûle plus violemment leur poitrine embrasée » (*Dissimulatus amor feruentius urit amantes, / pectora fax grauius incinerata coquit* [PT III, 105–106]).

Enfin, ces textes mettent l'accent sur le pathétique de la situation, en décrivant précisément la réaction de Thisbé lorsqu'elle voit le corps de Pyrame : « la jeune femme se dissout complètement en larmes. Elle n'est pas seulement affligée, elle devient folle. […] Elle couvre son torse de larmes, remplit le lieu de plaintes. « Pyrame ! » crie-t-elle, d'une voix étranglée par les sanglots » (*femina tota / defluit in lacrimas; non dolet, ymmo furit. […] Rore sinum replet, gemitu loca : « Pirame » clamat / singultu voces impediente suas* [PT I, 145–150]). De même pour Pyrame, particulièrement dans PT II qui lui attribue un long discours direct dans lequel il se résout à mourir : « Dois-je vivre après un tel désastre ? ou mourir ? qu'en conclure ? Que mon âme plonge dans le Tartare et mon corps dans la terre » (*Post tantam cladem uiuam ? moriarue ? quid ad rem ? / spiritus inficiet Tartara, corpus humum* [53–54]). Si ces développements sont directement inspirés d'Ovide, deux des textes, désireux de mettre l'accent sur le pathos, le mettent en exergue dans un épilogue. Matthieu de Vendôme conclut ainsi :

Iam dictos elegos dictans Elegia flevit,
Fletu flebilibus compaciente malis.
Flendo legat lector: lacrimas lacrimabile, triste
Tristiciam, fletum flebile poscit opus.

L'Élégie pleurait en récitant ces couplets récités, ses larmes en sympathie de ces malheurs pleins de larmes. Que le lecteur les lise aussi en pleurant. Un poème plein de larmes exige des larmes, un récit triste, la tristesse, un récit déplorable, les pleurs.

Le pathos est donc développé à son paroxysme : le récit de Pyrame et Thisbé est digne d'être pleuré et inspire la tristesse chez le lecteur. Matthieu ne moralise pas le mythe : il se contente d'exposer l'objet élégiaque sous la direction de l'Élégie personnifiée, de manière à remplir les critères de l'*ars versificatoria*. PT VI présente également un épilogue, mais en langue vernaculaire, qui étend l'histoire à une généralité : les amants séparés souffrent et meurent.

Explicit Piramus von der hubscheit,
Wy zweyen liben dick komt leyt
Von ires herzen grunde,
Dy nicht von munde zu munde
Mogen clagen iren gebrechen.
Dick muß daz ir herz zu schechen,
Dy nicht an ein ander mogen gesyn.

Ici se termine Pyrame, l'histoire courtoise qui raconte comment la souffrance vient souvent à deux amants du fond de leur cœur s'ils ne peuvent se complaindre de leur malheur en personne. Il percera souvent le cœur de ceux qui ne peuvent survivre l'un sans l'autre.

L'on constate donc que ces réécritures latines, qui s'inscrivent dans la même tradition rhétorique scolaire, permettent des développements autour des thèmes amoureux qui relèvent de l'*amplificatio* du texte-source et permettent aux jeunes auteurs de pratiquer l'art poétique. Le choix de cette fable pour ces six exercices – et probablement davantage que l'on n'a pas conservés – n'est pas anodin : le mythe de Pyrame et Thisbé est particulièrement adapté au traitement rhétorique par sa longueur et à l'intérêt des jeunes gens par son thème. L'association de la rhétorique et de l'éros dans cette fable s'inscrit dans le contexte de la libération de la *fabula* du carcan de la tradition monastique[115]. Nous reviendrons par la suite sur certains aspects de ces textes, notamment l'usage du discours direct, et il sera intéressant de les comparer au conte anonyme, réécriture majeure du mythe au XII^e^ siècle, contemporaine de cette tradition scolaire.

1.3.3. Un couple exemplaire de la *fin'amor*

Nous avons montré que le mythe de Pyrame et Thisbé occupe une place privilégiée dans le cursus de plusieurs écoles françaises, allemandes et anglaises autour de 1200. Ces textes ont contribué à son rayonnement européen et ont nourri la matrice commune des traditions de couples amoureux comme Tristan et Iseut ou Roméo et Juliette.

Afin de comprendre quelle place occupent Pyrame et Thisbé dans le paysage littéraire des XII^e^–XIII^e^ siècles, il faut d'abord identifier la manière dont l'amour se conçoit au Moyen Âge central, dans la société et dans la poésie. C'est en effet la période où émerge la *fin'amor*[116], une représentation de l'amour qui change son paradigme et tranche vivement avec sa conception des siècles précédents. C. Stephen Jaeger, dans *Ennobling Love*[117], s'est attaché à montrer l'évolution du concept d'amour qui, d'une expérience publique masculine, devient une célébration de la vertu féminine, et son propos nous paraît éclairer la place de l'amour de Pyrame et Thisbé dans la littérature médiévale.

[115] Lucken 1999, p. 364.

[116] On le préfère au terme d'« amour courtois », non attesté en langue d'oïl. Gaston Paris est le premier à l'employer en référence à Lancelot (« Études sur les romans de la Table Ronde : Lancelot du Lac, II. Le Conte de la Charrette », *Romania* 12, 1883, p. 519), mais on le trouve chez le troubadour Peire d'Auvergne (*cortez'amors*) et dans le roman *Flamenca* (*Amor cortes*).

[117] Jaeger 1999.

1.3.3.1 Le renouveau courtois de l'amour

Jusqu'à la fin du XI^e^ siècle, l'amour est avant tout une manière de se comporter en public pour les hommes, une auto-représentation aristocratique destinée à cultiver sa vertu et son honneur[118]. Alors que la chasteté et la virginité féminines sont louées depuis l'Antiquité jusqu'au règne de Charlemagne, ce n'est ensuite plus le cas jusqu'à la seconde moitié du XI^e^ siècle, où la littérature recommence à les idéaliser[119]. Dans cet intervalle, la femme est considérée comme source de maux et non de vertu et n'est jamais érigée en héroïne de l'amour : en témoignent de nombreuses œuvres misogynes composées par des clercs chrétiens des IX^e^–XII^e^ siècles[120].

Or, c'est à la charnière du XI^e^ siècle et du XII^e^ siècle qu'Ovide devient l'autorité principale en matière d'amour. Comme nous l'avons dit, il propose un modèle d'amour considéré comme « moral » par les commentateurs médiévaux, uniquement dans les *Héroïdes* et l'*Ars amatoria*, inclus dans le *curriculum* d'apprentissage et dans l'instruction aux *mores*. Le glossateur dit « de Copenhague » écrit à son propos que « ayant observé que l'amour présente des dangers aux garçons et aux filles à cause de leur manque d'expérience […], son objectif est de les éclairer sur la nature de l'amour »[121]. Dans *The Allegory of Love*[122], C. S. Lewis a posé l'hypothèse que c'est une mauvaise interprétation d'Ovide qui a en partie donné naissance à l'amour courtois, mais il est plus probable que les clercs et les étudiants qui ont commenté la poésie érotique d'Ovide avaient déjà une idée de l'amour noble et chaste qu'ils ont appliquée à Ovide[123] : ils n'ont pas tiré cette conception de lui, mais ses récits, ses personnages – essentiellement féminins – ont su s'amalgamer avec cette représentation et devenir partie intégrante de l'imaginaire courtois qui se crée à cette époque.

Dans les poèmes d'amour les plus anciens, l'amour-passion est présenté comme un déshonneur, en opposition à l'amour légitime et officiel. Dans une scène de *Ruodlieb*, roman de chevalerie avant l'heure[124] rédigé en vers latins par un auteur allemand aux alentours de 1030, le jeune chevalier offre une épée à sa promise, avec laquelle elle sera en droit de le décapiter s'il se laisse entraîner dans le déshonneur d'un amour illicite et immoral, comme les chevaliers peuvent en vivre au cours de

[118] *Ibid.*, p. 6.
[119] *Ibid.*, p. 87.
[120] Cet aspect sera développé dans la partie 2.1.2 de cette étude.
[121] Hexter 1986, p. 219.
[122] Lewis 1936.
[123] Jaeger 1999, p. 258, n. 60.
[124] Sur le genre de cette œuvre, voir Peter Dronke, « *Ruodlieb* : les premières traces du roman courtois », in *Cahiers de civilisation médiévale*, 12/48, 1969, 365-382.

leurs quêtes (que l'on songe aux nombreuses aventures amoureuses de Gauvain)[125]. La passion est considérée comme déshonorante tandis que le mariage parachève l'amour tendre et licite, puisque les époux sont liés par l'affection aussi bien que par les liens matrimoniaux[126].

Un poème anonyme de la fin du XI^e^ siècle, le *Parce continuis*, illustre cette séparation de l'amour licite et de la passion illicite en utilisant l'histoire de Pyrame et Thisbé (corpus A.2.3). Il s'agit d'une consolation d'amour pour un ami du poète qui oppose la passion destructrice à l'amour fondé sur l'*honestas* et l'*utilitas*. Ce type d'amour est rapproché de la véritable amitié, masculine : le poète nomme Nisus et Euryale, Pirithoüs et Thésée, Polynice et Tydée, David et Jonathan[127] qui sont liés par un « lien durable » (*stabili nexu*). Après ces couples d'amis apparaissent Pyrame et Thisbé dans une strophe qui décrit la séparation des amants par la paroi et leur communication par la fissure. Il ne s'agit pas de créer un contraste entre l'amitié et l'amour, puisque ces exemples se terminent tous par la mort. L'objectif est plutôt de montrer qu'aucun lien humain ne peut demeurer éternellement sur terre, mais qu'il est possible de transcender cette limite qu'est la mort : Pyrame et Thisbé sont remodelés en représentants de l'amour chaste et vertueux, grâce auquel leurs corps peuvent être séparés par le mur ou par la mort, mais pas leurs âmes. En contrepoint apparaissent Héro et Léandre – désignés par les adjectifs *juvenis* et *Sestias* –, dont l'amour, motivé davantage par la passion que par un amour spirituel, se solde par un désastre, alors que celui qui attend les amants babyloniens n'est pas mentionné : ils sont véritablement considérés comme un exemple d'amour-amitié pur, spirituel et éternel[128].

L'on peut donc voir dans le mur ovidien, qui agit comme un « filtre », un symbole de ce que cherchent les moralistes et les poètes au XI^e^ siècle : le passage du sexuel au vertueux, le « *magic threshold that turns Ovidian into Ciceronian lovers*[129] ». Thisbé est la seule femme de cette liste d'amants ou d'amis

[125] *Ruodlieb*, fragment IX, v. 55–72, éd. Benedikt von VOLLMANN, *Faksimile-Ausgabe des Codex Latinus Monacensis 19486 der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Fragmente von St. Florian*, II, Wiesbaden, 1985.

[126] JAEGER 1999, p. 89.

[127] Nisus et Euryale, qui apparaissent dans l'*Énéide*, sont deux amis morts pendant le siège du camp des Troyens par Turnus, dont la relation est développée dans le *Roman d'Eneas*. Pirithoüs, roi des Lapithes, aide son ami Thésée à enlever Hélène de Sparte avant qu'ils ne tentent d'enlever Perséphone aux Enfers, comme le rapporte notamment Plutarque (*Vies parallèles*, Vie de Thésée, XXXI). Polynice, l'un des fils d'Œdipe, se retrouve exilé, tout comme Tydée, et ils sont accueillis par le roi Adraste qui leur donne chacun une de ses filles en mariage ; leur amitié est d'ailleurs mise en avant dans le *Roman de Thèbes* (1150). David et Jonathan, dans les *Livres de Samuel*, sont liés par une amitié qui attache leurs âmes jusqu'à la mort de Jonathan. Alain de Lille, dans l'*Anticlaudianus*, rapproche David et Jonathan de Nisus et Euryale pour leur amitié légendaire, tout en insistant sur la chasteté de leur relation, quoiqu'intime. D'après DRONKE 1968, p. 351, ces mentions, un simple catalogue d'*exempla*, sont un rajout postérieur, hypothèse corroborée par les exemples de Nisus et Euryale et de Polynice et Tydée, ravivés par les romans d'Antiquité du XII^e^ siècle.

[128] Orphée et Eurydice apparaissent également dans ce poème, comme un autre moyen de montrer le triomphe de l'amour humain, car il semble bien qu'Orphée parvienne à ramener Eurydice (*rettulit [Eu]ridicem*), du moins dans la première strophe qui lui est dédiée. La seconde strophe semble être un rajout (*ibid.*, p. 351).

[129] JAEGER 1999, p. 103.

vertueux parce que l'amour spirituel qu'elle offre ne va pas de soi pour une femme au XI^e^ siècle : il est seulement comparable avec celui des personnages masculins dont l'amitié transcende toute sorte de relation amoureuse et particulièrement celle qui lie un homme à une femme, considérée comme moins pure. Stephen Jaeger y voit une réhabilitation de la femme dans le culte de l'amour ennoblissant et appelle même « *Thisbe's wall* » la posture éthique qui nie l'amour charnel pour ne laisser que la passion vertueuse. Cet exemple assimile donc vertu et absence de contact charnel – forcé, certes, mais menant à un amour entièrement spirituel.

Dans la société médiévale et les premières histoires d'amour littéraires, l'admission des femmes dans la conception d'un amour vertueux, public et honorable se fait d'abord par le biais du mariage, mais l'on voit bien que celui-ci ne résout cependant pas entièrement le « dilemme romantique » : réconcilier l'amour spirituel et l'amour physique, réunir la vertu et la sexualité. Le nouvel idéal de l'amour, c'est qu'il naît de la vertu tout en l'engendrant. La passion ne doit plus être l'opposé honteux de la vertu, mais son point de départ. Les deux solutions à ce dilemme qui transparaissent dans les textes des XI^e^–XII^e^ siècles sont la domestication de la sexualité, grâce à la fidélité du chevalier marié, comme dans *Ruodlieb*, ou la transformation de la passion en l'une des forces de l'amour ennoblissant, dont Tristan et Iseut, dès la version de Gottfried de Strasbourg (1210), sont l'incarnation[130]. Abélard et Héloïse, dans leur correspondance, sont également un exemple si frappant de l'exaltation de la passion amoureuse et physique que des générations d'érudits en ont fait une fiction littéraire avant que Peter Dronke ne montre que leur histoire d'amour est cohérente avec la sensibilité médiévale du début du XII^e^ siècle[131].

Le basculement vers ce nouvel idéal ne se fait pas brutalement : on assiste, dans la littérature, à une « atmosphère pré-courtoise » où c'est la femme qui fait montre d'une fidélité et d'un amour sans faille, une tendance qui s'inverse dès les premiers écrits des troubadours. Dans la *Chanson de Roland* (fin du XI^e^ siècle), lorsque Charlemagne lui apporte la nouvelle de la mort de Roland, sa fiancée Aude, après avoir affirmé qu'elle ne peut vivre sans lui, se pâme et meurt [CCLXVIII.3708–3721]. Au contraire, les pensées du chevalier mourant sur le champ de bataille ne vont qu'à Dieu et à son seigneur Charlemagne [CLXXVI]. La littérature populaire et les chansons de cette époque regorgent de demoiselles qui attendent leur ami, dans les chansons de trouvères dites« de toile », chantées par les

[130] *Ibid.*, p. 186.
[131] Peter DRONKE, *Abelard and Heloise in medieval testimonies*, Glasgow : University of Glasgow Press, 1976.

femmes en travaillant. Elles mettent en scène des jeunes femmes attendant le retour de leur ami parti à la guerre[132] : c'est toujours la femme qui aime et se languit avant que la *fin'amor* ne vienne inverser cet ordre amoureux.

1.3.3.2 Le conte anonyme *Piramus et Tisbé* : aux sources de la *fin'amor*

Nous avons déjà évoqué l'existence de la réécriture médiévale la plus importante du mythe de Pyrame et Thisbé : il s'agit d'une œuvre anonyme, dont le genre n'est pas aisé à définir[133]. Ce *Piramus et Tisbé* a été composé au moment où les premiers romans adaptant la matière antique voient le jour en langue vernaculaire dans l'ouest de la France, à partir de 1150 : il s'agit des romans d'Antiquité (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure) et des récits brefs en vers dits « *ovidiana* » (*Narcisus*, *Philomena*). Les trois *ovidiana* marquent le début de la fiction narrative dans la littérature qui comprenait jusqu'alors des hagiographies, des chroniques historiques et des chansons de geste, en proposant d'autres « légendes » que des figures de saints ou de guerriers épiques[134]. Participant du mouvement de *renovatio* de l'Antiquité, ils s'inspirent directement d'œuvres antiques tout en accordant une place privilégiée à l'amour, inspirée à la fois d'Ovide et de l'imaginaire courtois qui se développe à la même époque : « ils ont puisé des situations, des motifs, des réseaux d'images et un langage de l'amour inlassablement réécrits et retravaillés[135] ».

Le *Piramus et Tisbé* serait le plus ancien de ces trois contes ovidiens, et sa date exacte est incertaine : il a probablement été composé entre 1155 (*Roman de Thèbes*) et 1160 (*Roman d'Eneas*)[136]. C'est bien le premier récit français consacré à l'amour tragique – ce qui n'est pas étonnant du fait de son sujet, car, nous

[132] Comme la Belle Isabel aux créneaux, la Belle Yolande cousant une chemise jusqu'au retour de son ami, la Belle Doette dont l'ami Doon est tué et qui se fait nonne, etc. ou des femmes mal mariées sauvées par leur amant, comme la « fille de roi » et le comte Gui (Marrou 1971, p. 100).

[133] Le poème a longtemps été qualifié de « lai » (« récit bref ») en raison de sa communauté d'inspiration avec certains autres récits courts qui se désignent, eux, comme des « lais » dans les manuscrits (comme *De Narciso li lais*). Cependant, les compilateurs et copistes, qui donnent clairement les rubriques des lais sous ce nom, ne l'appliquent pas à *Piramus et Tisbé*. L'appellation « lai » a donc été rejetée par la critique et les éditeurs modernes, et nous lui préférerons « conte » ou « fable ».

[134] Baumgartner 2000, p. 11.

[135] *ibid.*, p. 8.

[136] *ibid.*, p. 10. Sa datation fait débat, car sa rhétorique est similaire à celle des romans antiques datés de la période entre 1155 et 1170, rendant peu aisé un classement chronologique fondé sur les emprunts stylistiques. Il est cependant antérieur aux différentes références reconnues chez Guerau III de Cabrera (1160), le *Tristan* de Thomas (1170) et *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes (1177–1181) (Faral 1912, p. 35). Il en existe vingt-deux manuscrits dont seuls trois sont antérieurs à l'*Ovide moralisé* du XIV^e^ siècle qui intègre le texte : il s'agit de trois manuscrits du XIII^e^ siècle (Paris BnF fr. 837, fol. 95–fin – incomplet –, Paris BnF fr. 19152 et Berlin Staatsbibliothek 457). L'origine de son auteur n'est pas déterminée : Cornelis de Boer a suggéré qu'il était normand, Francesco Branciforti, picard, mais la langue employée n'est pas suffisamment régionale pour retenir une hypothèse plus précise qu'une origine du nord-ouest, couplée à une excellente connaissance des classiques latins et de la versification.

l'avons vu, la fable est considérée comme la première histoire d'amour humaine (chronologiquement) dans les *Métamorphoses*. Le choix d'un récit bref, composé à partir d'un fragment des *Métamorphoses*, semble avant tout esthétique : l'auteur transpose non seulement la fable en langue vernaculaire, en *roman*, mais il vient aussi condenser toute la tradition exégétique ovidienne en se faisant compilateur des diverses gloses trouvées dans les manuscrits des *Métamorphoses*. Comme le montre Francesco Branciforti dans l'introduction de son édition (1959, p. 63), le style de l'auteur est imprégné des techniques apprises dans les écoles aussi bien que des gloses paraphrastiques dont il tire la traduction française des expressions latines[137]. Il s'agit donc, pour une part, d'un « commentaire poétique[138] » de la fable d'Ovide. L'auteur choisit également de ne pas ajouter de moralisation allégorique, en dépit de la tendance du XII^e^ siècle. Ce texte marque un point de maturité dans la littérature médiévale, en exploitant les gloses et la rhétorique héritées de l'Antiquité : c'est un exemple de *translatio studii*, telle que la définit Chrétien de Troyes dans son prologue de *Cligès*. L'auteur du poème était familier des classiques latins et avait étudié la composition, la versification et les thèmes latins et vernaculaires, qu'il applique tout au long de sa traduction : le poème était destiné à être lu devant un public de cour et non de clercs, d'où le choix de la langue. Le conte est environ six fois plus long que son modèle, non seulement en raison de la traduction en langue vernaculaire opérée par l'auteur (la langue française est plus analytique que les vers latins), mais aussi à cause de l'*amplificatio* des passages au discours direct, qui laissent supposer une oralisation/théâtralisation du texte. En effet, le récit se présente sous forme de couplets d'octosyllabes rimés entrecoupés de passages lyriques au discours direct constitués d'un couplet, tercet ou quatrain rimé s'achevant sur un vers de deux syllabes annonçant la rime de la strophe suivante. Cette forme semble mimer le jaillissement de la parole amoureuse et la contrainte imposée par la fissure de la paroi qui sépare les amants, et n'est pas sans rappeler les plaintes poétiques des troubadours : ces passages, doublés de la conception même de l'amour dans le texte, ressortissent à la *fin'amor*, comme nous allons le montrer. Il s'agit de comprendre comment le propos du récit de Pyrame et Thisbé, originellement un récit de métamorphose, bascule vers les thématiques de la passion tragique grâce aux caractéristiques de l'adaptation courtoise (notamment la transposition des *realia* médiévales et les procédés stylistiques). Nous montrerons également pourquoi l'amour courtois se

[137] On en trouve un exemple dans les mss. Vat. Lat. 1598 (V1) et Vat. Lat. 1479 (V2) où le vers 125 est glosé *fructus mori* (pour *arborei fetus*) et *sanguinis* (pour *cædis*), qui est rendu en ancien français par les vers 757–758 : *Sor les branches raie li sans, / Nercist li fruis, qui estoit blans*.

[138] Murray 2006, p. 80.

contente d'y être esquissé sans se réaliser pleinement.

Les premiers vers du conte, qui contextualisent le récit, le transposent dans un lieu et un temps lointain tout en y introduisant un ordre social médiéval :

En Babilone la cité
Furent dui home renomé,
De grant valour, de grant hautesce,
De parenté et de richesce.

Dans la cité de Babylone vivaient jadis deux hommes de grande réputation, connus pour leurs qualités, leur noblesse et leur puissance.[139]

Il s'agit de deux précisions par rapport au texte d'Ovide. D'une part, l'auteur nomme la ville où se déroule l'action, qui n'était décrite que comme celle dont Sémiramis fit ériger les murailles : le nom de Babylone pouvait tout à fait figurer en glose marginale dans le manuscrit des *Métamorphoses* consulté par l'auteur. D'autre part, les pères des protagonistes, cités avant même les amants, sont définis par leur noblesse et leur puissance. Cette parenté noble est essentielle dans la mise en place du cadre médiéval de l'histoire d'amour : c'est en effet une préoccupation toute médiévale que de rendre l'amour digne en le faisant naître seulement entre des partenaires nobles, ce qui fait du conte l'un des témoignages les plus anciens de l'*éthos* courtois naissant[140]. Ce lignage est encore accentué par la première caractéristique des deux enfants, qui suggère une corrélation naturelle entre noblesse et beauté (*Tant biaux n'orent rois ne roÿne* [8])[141]. Le texte médiéval insiste également sur l'âge des deux enfants, une précision qui ne figure pas chez Ovide :

Ançois qu'il eüssent .VII. ans,
Toucha Amours les .II. enfans
Et navra plus en lor endroit
Que lor aëz ne requeroit.

Ils n'avaient pas encore sept ans lorsque Amour les toucha et les blessa d'une blessure plus profonde qu'il n'eût fallu à leur âge.

L'auteur indique qu'ils tombent amoureux à un âge précoce et justifie cette particularité par leur ressemblance quasi gémellaire et par leurs activités exclusivement communes, mais il souligne également que cet amour enfantin est absolument innocent puisqu'ils « ignorent tout de l'amour » (*Encore ne sevent riens d'Amours* [43]). Il décrit longuement leurs jeux d'enfants, développant ainsi l'unique vers

[139] Les traductions du conte sont de Baumgartner 2000.

[140] Kibler 1975, p. 277.

[141] Plus qu'un topos littéraire, il s'agit d'une idée répandue dans les sources historiques médiévales décrivant la beauté de personnages de haute naissance. Elle trouve son origine dans la série de qualités du souverain idéal définie par le genre de l'ἐπίδειξις hellénistique. On trouve déjà cette idée chez Cicéron, dans les *Divisions de l'art oratoire* (*quæ virtutem maxime significat […] forma* [LXXIV.9]), chez Ovide à propose d'Iphis et Ianthé (*Mét.* IX.718–720) ainsi que dans le *Narcisus* comme argument invoqué par Dané, associé à l'âge : *Assés somes d'une maniere, / D'une biauté et d'un eage* [342–343] et *Mout nous poons bien entramer, / Car assez somes d'un aé, / D'une maniere de biauté* [480–482] (Llamas Pombo 2000, § 11).

ovidien dédié à leur jeune âge (*Notitiam primosque gradus vicinia fecit* [IV.59]), et y insère une première digression d'inspiration ovidienne dédiée à l'amour, en s'adressant directement à sa personnification :

Haÿ, Amors, devant tes jex
Ne puet durer joenes ne viex ;
Il n'est jouvente ni aëz
Qui de ton dart ne soit navrez.
Contre ton dart n'a nulle essoigne
Double haubers ne double broigne.
Ta saiete ne set faillir,
Vers lui ne puet nulz home garir.
Sans doleur fais traire souspir,
Sans sanc espandre fais palir.
Li fers de ton dart porte feu,
Souspirs, la fleche dou mileu.
Li fers navre dou regarder,
Et la fleche coule el penser.
Li penon font les apareulz,
La coiche ajouste ses conceulz.
De tel saiete et de tel lance
Navra Amours en lor enfance
Le jovencel et la meschine,
Tes que la mort lor fu voisine.

Hélas, Amour, personne, jeune ou vieux, ne peut déjouer longtemps tes tours ! Jeune ou vieux, il n'est personne que ta flèche ne blesse. À ton trait, ni haubert ni cuirasse à doubles rangs de maille ne peuvent résister. La flèche que tu décoches ne manque jamais son but : personne ne peut s'en protéger. Tu arraches des soupirs sans causer de douleur apparente. Tu fais pâlir sans que coule le sang. Le fer de ton trait porte la flamme, le bois de la flèche provoque les soupirs. Le fer blesse par l'éclat du regard, le bois s'insinue dans l'esprit. Les pennons font les approches, l'encoche unit les pensées. C'est là la flèche et le trait avec lesquels Amour blessa dans leur prime jeunesse le garçon et la jeune fille jusqu'à ce que la mort les atteigne.

Cette métaphore du « dard » du dieu Amour[142] est une image élégiaque[143] et ovidienne, celle de la flèche d'amour qui blesse l'amant : cette métaphore fait partie de l'*amplificatio* utilisée par l'auteur qui vient broder des motifs extraits des autres œuvres d'Ovide sur le squelette narratif de la fable, donnant lieu à une « ovidianisation » du récit[144]. L'introduction du thème de l'amour se fait donc à travers cette évocation du dieu Amour ou plus exactement de la personnification de la force de la passion amoureuse, classique dans les textes latins, et de ses flèches, mais également de la déesse Vénus (*Vait s'ent au temple Veneris* [201]), un double topos de la littérature vernaculaire transmis par la tradition latine enseignée aux clercs. Il s'agit d'une figure de style classique, mais, à deux reprises, l'auteur semble faire référence à une divinité ou une puissance supérieure agissante : lorsque Thisbé trouve la fissure dans le mur (*De si qu'Amours la fist trouver* [313]) et lorsqu'elle prie au moment de se suicider (*Amours, fetes mon poing si fort / Qu'a un seul cop reçoive mort* [838–839]). L'habillement apparemment païen

[142] Il s'agit de la première occurrence de cette métaphore en langue vernaculaire ; d'autres exemples se trouvent dans *Cligès* et dans le *Roman de la rose* de Guillaume de Lorris. Sur ce point, voir Christopher LUCKEN, « L'imagination de la dame. Fantasmes amoureux et poésie courtoise », in *Micrologus* VI, *La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, 1998, 201–223.

[143] On la trouve notamment chez Properce : *hamatis manus est armata sagittis* [II.12].

[144] LLAMAS POMBO 2000, § 10.

de la fable, justifié par sa situation dans un temps et un lieu éloignés, contrebalancé par quelques allusions à Dieu qui relèvent plus de l'habitude de langage que de la christianisation, semble justifié par son propos même : l'amour, véritable maître de la destinée des amants et cause indirecte d'un suicide à la fois répréhensible et racheté par la passion.

Tout ce passage annonce la fin tragique du récit. L'image de la flèche qui transperce l'amant trouve son pendant dans l'épée de Pyrame : le *fers* [35] fait écho au *ferrum* latin avec lequel Pyrame se suicide [IV.119 ; IV.163] ; le fait que la flèche blesse et fait pâlir « sans répandre de sang » crée un jeu de couleurs qui se trouve inversé à la fin : la pâleur des amants souffrant des tourments de l'amour se place en miroir de la pâleur de la mort unie à la couleur du sang[145]. La flèche d'Amour devient, par glissement, la cause de la mort des amants. D'autre part, les trois derniers vers de ce passage annoncent la mort d'une façon subtile : ils s'aimeront jusqu'à la mort, mais personne ne se doute qu'elle est prochaine (*Navra Amours en lor enfance / Le jovencel et la meschine, / Tes que la mort lor fu voisine* [44–46]). Ils sont présentés comme enfermés, sur la page et à l'oreille, entre l'amour et la mort placés à la même position métrique, entre l'enfance et la fin de leur vie, comme un piège littéraire élaboré par la fatalité et dont ils ne pourront s'échapper.

Dans un premier temps, à partir de l'âge de sept ans, les deux enfants souffrent donc de l'amour comme des adultes, à l'exception qu'ils ignorent tout de la sexualité et demeurent dans un monde innocent jusqu'à l'âge de quinze ans :

Andui croissent selonc lor tens :
Croist lor aëz et croist lor sens,
Croist lor ardours et croist lor plaie,
Et croist li feus qui riens n'apaie,
Croist lor amours et lor aëz,
Et ja orent .xv. ans passez.
Et puis qu'il vindrent en jouvent
Et il choisirent escïent,
Et lor aëz s'ahert au cours
Ou nature choisist amours,
Adont nes lesse plus guerir.

Tous deux grandissent au fil des jours. Ils grandissent et leurs sentiments grandissent, comme grandit leur ardeur et s'agrandit leur blessure, comme grandit la flamme que rien n'apaise et que grandit leur amour au fur et à mesure qu'eux-mêmes grandissent, et ils avaient déjà quinze ans passés. Une fois devenus des jeunes gens très conscients de leurs sentiments, et arrivés à l'âge où la nature découvre ce qu'est l'amour, il leur fut impossible de guérir.

L'auteur apporte cette précision à quatre reprises pour justifier une passion dont la puissance aurait pu être malsaine avant l'adolescence et pour marquer le point de non-retour que constitue la découverte de la sexualité et la nouvelle étape de la progression de l'amour-maladie, métaphore qu'il

[145] Le terme *sanc* est repris au vers 756 pour traduire le *purpureus* d'Ovide, désignant une couleur trop polysémique pour être traduit, entre violet, noir et brillant (Murray 2006, p. 91).

développe longuement en s'inspirant, encore une fois, des œuvres de l'Ovide mineur. L'amour doit en effet être une implication en toute connaissance de cause et nécessite une certaine maturité. À partir du moment où il est impossible aux jeunes amants de « guérir », leur sort est scellé. Survient alors leur séparation, à l'instigation d'un personnage inventé par l'auteur : la mère de Thisbé, avertie par un serviteur qui endosse le rôle de *lauzengier*, d'obstacle aux amants. Elle choisit de préserver la virginité de sa fille en l'enfermant dans la maison familiale. Après l'enfermement de Thisbé interviennent les premiers des six monologues de la première partie du récit (celle qui précède la fuite et occupe les deux tiers du poème) : Pyrame, puis Thisbé, affirment leur peine au discours direct, en un monologue intérieur, selon la rhétorique de l'amour courtois, en affirmant l'impossibilité de leur amour avant de se pâmer. Ces plaintes sont construites spéculairement, avec les mêmes caractéristiques formelles (expressions interrogatives et exclamatives, apostrophes, reprises de termes de type *correctio*, chiasmes, répétitions). Ce premier double monologue est immédiatement suivi de la découverte de la fissure dans le mur mitoyen, avec une traduction fidèle de l'hémistiche d'Ovide (*Quid non sentit Amor?* [IV.68]) : *Quel chose est ce qu'Amours ne sent?* [315]). Cette fissure donne lieu à un double jeu de mots, puisque *pertus* désigne aussi bien la plaie de l'Amour que la crevasse, tandis que *murs* est apparenté phonétiquement à *meüre*, *amor*, *mort* et *more* (la pointe de l'épée). Lors du deuxième échange de monologues, la plainte de Pyrame est uniquement descriptive, sans développement ni direction, et s'achève sur sa pâmoison et sa prière au temple de Vénus. Au contraire, Thisbé, bien qu'elle commence par déplorer son destin, exprime dès le début du monologue la nécessité de trouver une solution au problème, d'élaborer une ruse qui lui permettrait de voir son ami (*engignier boisdie* [219]). S'ensuit une lutte intérieure entre l'Amour et la Raison qui lui pose un dilemme : doit-elle se déshonorer en cédant à son amour ? (*Tysbé, fole, veulz tu desver / Et ta chasteé violer, / Et ton lignage vergonder?* [225–227]) Mais la pensée de Pyrame fait prévaloir l'Amour et elle conclut qu'un amour noble avec un partenaire noble transcende les règles sociales et sera protégé par Dieu, un topos de la romance médiévale[146].

Après la fuite des amants, lorsque Pyrame trouve le voile souillé de sang, sa plainte est calquée sur son modèle latin : il se lamente, se blâme, souhaite la mort, invite le lion à boire son sang et décide d'agir. Le poète médiéval ajoute à ce monologue le fait que le jeune homme implore les dieux de colorer le mûrier de rouge, prière réservée à Thisbé chez Ovide :

[146] Kibler 1975, p. 280.

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

L'on remarque ici la tendance à la rationalisation et à l'explication du poète médiéval : Pyrame souhaite la métamorphose avant qu'elle n'arrive de façon à ce qu'elle soit attribuée aux prières et non aux dieux suite au phénomène physique du jaillissement du sang sur les fruits et les racines. Rejoignant en cela les métaphores qui parcourent tout le récit, les verbes utilisés pour décrire l'acte du suicide (*tresperce, tres que* [752–753]) s'apparentent linguistiquement à ceux qui décrivent le désir (*tressault, tramble et si tressue* [358])[147]. Chez Ovide, Pyrame ouvre une dernière fois les yeux pour contempler Thisbé, mais il ne lui parle pas. L'auteur médiéval ajoute une dernière réplique afin de créer un ultime dialogue entre les amants (860–861 et 868–869), avec la même rime en *-ie*, marquant les mots *garie* et *vie*, pleins d'espoir de trouver dans la mort le réconfort dont la vie les a privés. C'est la mort qui fait disparaître le déséquilibre qui s'était installé entre les amants au moment de la fuite et leur fait retrouver la simultanéité, la gémellité dont ils jouissaient enfants. Thisbé, parce qu'elle reste loyale jusqu'à la fin, permet la symbiose finale. *Loiauté* est d'ailleurs le dernier mot du conte : si Thisbé est constante dans son attitude de *leal amors*[148], Pyrame a évolué de l'immaturité et de l'insatisfaction à l'amour idéal[149]. C'est grâce à cette loyauté, qui s'inscrit dans l'esthétique de la *fin'amor*, que le suicide, qui est un péché dans la société chrétienne, n'est pas la punition des amants ayant transcendé la morale sociale, mais un acte courtois placé dans un contexte païen. Le conte tout entier se dirige vers ce point d'aboutissement annoncé dès le vers 46, ponctué de métaphores de blessure par le fer et de description des tourments de l'amour semblables à ceux de la mort. Le récit fait passer les amants de la mort symbolique à la mort effective, en une démarche inverse de celle d'Ovide : là où le poète latin faisait de l'amour et de la mort les instruments de la métamorphose, le conte fait de la métamorphose le symbole de l'amour et de la mort.

La mort de Pyrame et Thisbé apparaît donc comme un acte courtois manqué, une conséquence de l'impossibilité des amours enfantines et pures puisque l'aspect idyllique de l'amour cède, au moment crucial, à son côté mortel incarné par le lion, qui avait déjà menacé de flétrir la beauté des amants

[147] Ferlampin-Acher 2003, p. 123.
[148] La *leal amors* s'oppose à la *fol'amors* dont Thisbé ne cesse de s'accuser (*fole, esgaree, desvee, forsenee*…).
[149] Jones 1972, p. 9.

à plusieurs reprises (*change biauté* [135] ; *si taint ma force et ma colour* [149]), dévorant comme une bête sauvage ou comme le feu que Pyrame porte dans son nom[150]. Tous les éléments narratifs du poème tendent vers la mort qui « constitue la clef de voûte de l'édifice. Sans cette fin, rien n'a de sens ; à la limite, il n'y a plus de récit possible[151] ». La métamorphose elle-même ne dépasse pas le moment de la mort, puisqu'elle s'est déjà opérée lorsque Thisbé revient sur les lieux du drame, à la suite de la prière de Pyrame. Contrairement au récit ovidien qui précise que les dieux ont entendu la prière de Thisbé, c'est ici un mûrier teint uniquement par le phénomène physique du jaillissement du sang qui demeure après la mort des amants : rien n'assure que le mûrier teindra désormais ses fruits de noir par sa maturation en mémoire de Pyrame et Thisbé. Le poète, peu concerné par la métamorphose, préfère que Thisbé termine son monologue par une apostrophe à leurs parents, qui leur donneront une tombe commune (*Que nous contiengne .I. seulz tombliaux, / Andeus nous reçoive .I. vesseaux!* [856–857]). Elle refuse que la mort les sépare (*et a mort somes dessamblez* [855]) et, comme chez Ovide, meurt en l'enlaçant, en une posture qui semble faire écho à celle d'Iseut sur le corps de Tristan (*Le cors acole et si l'embrace, / Les iex li baise et bouche et face, /Baise la bouche par grant cure* [882–884]). C'est, notons-le, le seul contact physique des amants décrit dans le récit, et il est à l'initiative de Thisbé, qui ne peut réaliser l'érotisme rêvé de part et d'autre du mur qu'au moment de la mort. L'union ne se fait qu'au moment d'expirer, comme le montre la leçon du manuscrit B (BnF fr. 19152) : « *II est feniz, cele est fenie, / Iluec morust en tel senblant, / S'assemblerent li dui amant* » [920–923].

Il apparaît donc que le conte du XII^e^ siècle, plutôt que d'avoir fait de l'histoire d'amour un prétexte à la métamorphose comme c'est le cas d'Ovide, choisit s'associer l'amour et la mort d'une façon propre à la conception courtoise de son époque, influencée par la poésie des troubadours que nous allons examiner par la suite. Les références postérieures au conte, brèves, réduites à des allusions, prouvent que c'est l'assimilation de l'amour à la mort qui intéresse les auteurs. La mort y est une composante essentielle de la passion et la violence du double suicide efface la limite entre amour spirituel et amour charnel en réunissant les amants : en cela, leur amour finit par s'élever au-dessus du vulgaire en

[150] Comme l'écrit l'auteur de PT VI : « le feu et l'amour de la vertu l'enflammaient ainsi, feu à qui il devait à juste titre son nom de Pyrame » (*inflammavit eum sic pir virtutis amorque, / quod nomen merito Piramus esset ei*) [37–38].

[151] LEFAY-TOURY 1979, p. 16.

atteignant une vertu éternelle, sans leur faire vivre les affres de la culpabilité du désir et de la sexualité, problématiques dans une société qui ne les accepte pas (comme le prouve la réaction de la mère de Thisbé). La mort est le moteur de l'amour, sa nature même, qui vient abruptement sceller le destin des deux jeunes gens illusionnés par l'aspect idyllique de leurs débuts. C'est donc là la marque d'un amour courtois, qui penche cependant davantage du côté du personnage féminin puisque Thisbé seule « *se demoustre veraie amie* » [886]. Quant à Pyrame, s'il demeure ensuite un parangon littéraire de l'amour pur, c'est parce qu'en dépit de son rôle plus secondaire dans le conte, il parvient à atteindre l'idéal courtois en mourant par amour, la preuve de fidélité ultime, comme le fera, quatre siècles plus tard, le Roméo de Shakespeare.

L'innovation de ce conte (et des autres romans d'Antiquité) réside donc avant tout dans la place qu'il accorde au discours courtois. L'invention du dialogue intérieur se fait dans le *Roman d'Eneas* et se transmet aux personnages médiévaux de Dané, Narcisus, Philomena et des amants de Babylone. Là où Ovide insiste sur l'importance du dialogue des amants de part et d'autre du mur, l'auteur médiéval en ajoute en puisant dans la circularité du genre lyrique, créant une « boucle » du discours direct qui se répète au fur et à mesure que jours et nuits se succèdent[152]. *Piramus et Tisbé* est le premier conte en langue vernaculaire à traiter l'amour comme un problème physique et psychologique, à se pencher sur la description des sentiments des personnages, sur leur expérience subjective rendue par les monologues intérieurs, grâce à « l'amplification de la voix des héros, la verbalisation et l'expression à la première personne de toute une théorie sentimentale[153] ». Le conte se distingue donc des propos chevaleresques ou dynastiques en vogue à cette époque qui se concentrent sur le récit des événements et exploits objectifs de leurs héros et dans lesquels l'amour n'a qu'un rôle secondaire, de soutien[154]. En développant des modèles élégiaques, seulement esquissés chez Ovide (notamment l'amour-maladie et ses symptômes), le conte ressortit donc au « renouveau de la psychologie sentimentale[155] » qui s'opère au XII^e^ siècle.

[152] Murray 2006, p. 88.
[153] Llamas Pombo 2000, § 27.
[154] T. Adams 2005, p. 46.
[155] Lot-Borodine 1914, p. 290.

1.3.3.3 Des modèles de *fin'amor* devenus classiques

Pyrame et Thisbé sont souvent mentionnés dans la littérature médiévale, invoqués comme parangons de l'amour courtois. C'est tout particulièrement le cas dans la poésie des troubadours et des trouvères. L'apparition de la poésie des troubadours, interprétée dans les cours par des jongleurs[156], coïncide avec les débuts de l'*ætas ovidiana*, puisque la période d'activité des troubadours s'étend d'environ 1100 jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle dans les régions de langue d'oc. La poésie amoureuse se développe après 1150 en langue d'oïl avec les trouvères et en moyen haut allemand avec les *Minnesänger*. S'il existe des réécritures et des traductions d'Ovide dans la littérature du nord de la France, ce n'est pas le cas au sud, mais son influence est visible : les clichés élégiaques popularisés par ses œuvres ont été repris et transformés par les troubadours pour s'accorder à l'esprit de leur temps. La comparaison avec la matière mythologique et les fables est donc avant tout un renouvellement de sources devenues banales à force d'être utilisées.

Comprendre la conception poétique de l'amour des troubadours dans ce contexte est essentiel pour montrer comme Pyrame et Thisbé basculent dans une tout autre perspective amoureuse dès le XII^e^ siècle. Elle repose essentiellement sur le motif élégiaque du plaisir dans la souffrance d'un homme devenu vassal d'une dame suzeraine (héritier du *servitium amoris* de l'élégie romaine), où l'homme se complaît dans son état perpétuellement insatisfait, comme l'expliquent ces deux vers fameux de Matfre Ermengaud : *Que·l gaug d'est' amor se delis / Quand lo dezirier se complis* (« Le plaisir de cet amour se détruit quand le désir trouve son rassasiement » [31254–31255])[157]. L'amour est donc très souvent comparé à un tourment, une maladie, un état oscillant en permanence entre joie et peine, entre chaud et froid : il s'agit d'une « culture du désir érotique freiné et prolongé[158] ». Dans cette configuration, le poète-amant est toujours soumis à l'autorité suprême de sa maîtresse et de Cupidon qui personnifie le désir amoureux, et jouit d'une *delectatio morosa*, c'est-à-dire le plaisir tiré du retard de la satisfaction et, par définition, monologique : il met à distance son objet et n'attend pas de réponse. Il n'est pas question de sexualité, dans le sens où, si l'amour courtois n'est pas chaste, il ne place pas la sexualité au premier plan : elle n'apparaît qu'au terme de l'histoire d'amour sans avoir d'importance sur ses

[156] Un jongleur (*joglar, joglador*) est un artiste lyrique dont la fonction s'étend souvent à celle de musicien, saltimbanque, faiseur de tours ou montreur d'animaux, qui interprète les poèmes des troubadours (Marrou 1971, p. 9).

[157] Éd. Ricketts 2012, p. 197.

[158] Jean Frappier, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e^ siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, II, 1959, p. 140.

débuts[159]. L'amour courtois est donc « un refus dédaigneux de limiter la chose à la seule satisfaction de l'instinct sexuel[160] ». Cette tension entre amour spirituel et charnel nous semble être au cœur de notre fable au Moyen Âge, non seulement dans le conte *Piramus et Tisbé*, mais aussi dans ses réemplois influencés par la *fin'amor*.

Chronologiquement, la première attestation de Pyrame et Thisbé dans la poésie des troubadours se trouve chez le Catalan Guerau III de Cabrera. Dans son *sirventes-ensenhamen* satirique, où il liste les chansons que devrait connaître son jongleur Cabra, il mentionne les amants babyloniens au milieu d'une longue énumération de personnages littéraires (corpus A.4.1). Cette évocation nous apprend deux choses sur la réception du mythe. D'une part, bien qu'il soit difficile de déterminer si le poète fait allusion à des textes vernaculaires ou des textes latins – antiques ou bas-latins – lorsqu'il évoque des personnages mythologiques, il est raisonnable, dans ce contexte, de penser que les fables antiques doivent être adaptées pour être chantées par les jongleurs[161]. Guerau reproche à Cabra de ne pas connaître les pièces principales composant le répertoire de tout jongleur qui se respecte à son époque. Il est donc probable qu'il parle du conte *Piramus et Tisbé*, qui avait vocation à être lu en public pour un public de cour[162]. De plus, tous les autres personnages cités appartiennent à la littérature romane (Roland, Erec, Floris…). Cette hypothèse conforte l'idée que le conte a été composé très tôt : Guerau III étant mort vers 1160[163], la composition du conte avant 1160 est cohérente[164]. Bien entendu, il est également possible que Guerau parle d'une version provençale que nous n'aurions pas conservée[165]. Guerau fait aussi référence à un poème *Byblis et Caunus* perdu[166] et à *Narcisus*, daté également aux environs de 1160. D'autre part, l'on constate que Pyrame est le sujet de la phrase (*de Piramus / qui for lo murs / sofri per Tibes passion* [166–168]), mais, contrairement par exemple aux *Proverbia que dicuntur super*

[159] L'on trouve par exemple une scène sexuelle implicite dans le roman *Flamenca*, mais elle n'est pas mise en avant par rapport à tout ce qui précède dans la relation entre Guillaume et Flamenca.

[160] Marrou 1971, p. 151.

[161] Pirot 1972, p. 526.

[162] Murray 2006, p. 80.

[163] La date de la mort de Guerau n'est pas certaine : François Pirot, au terme d'une étude très détaillée, la situe avant 1165 et plutôt en 1159 (Pirot 1972, p. 196), mais il existe aussi un document daté du premier janvier 1162 par lequel son père fait un don de terres à l'abbaye de Samos pour l'âme de son fils, qui y est enterré (Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, *Un magnate catalán en la corte de Alfonso VII : « Comes Poncius de Cabreira, Princeps Çemore »*, Madrid : Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1991, p. 67) : il est donc probablement mort entre 1159 et 1161.

[164] Cornelis de Boer le date de 1168 : c'est Gaston Paris qui l'estime aussi précoce que 1160 et l'on admet aujourd'hui qu'il a été composé entre 1150 et 1160.

[165] Faral 1912, p. 37.

[166] Cette version romane comprenait très certainement un personnage nommé Ithys, dont Byblis s'éprend après avoir renoncé à son frère, car ils sont mentionnés côte à côte non seulement ici mais aussi chez Aimeric de Belenoi, Aimon de Varennes ou encore Arnaut de Mareuil.

natura feminarum (corpus A.5.1) où il est présenté en victime de la perniciosité des femmes incarnée par Thisbé, c'est désormais un sujet courtois, l'amant qui souffre pour sa maîtresse selon l'ordre proposé par la *fin'amor*[167].

Un autre texte, plus tardif, fait mention de Pyrame et Thisbé en tant qu'œuvre : *Flamenca*, un roman occitan anonyme de la fin du XIII^e^ siècle (corpus A.3.13). Il n'en existe qu'un seul manuscrit[168], incomplet, mais il est considéré comme le prototype du roman d'amour courtois. Dans la scène du banquet célébrant les noces de Flamenca, la fille du comte de Nemours, et d'Archimbaut, seigneur de Bourbon – avant que la jalousie de celui-ci ne rende la vie de son épouse insupportable et que le jeune Guillaume de Nevers ne se propose de la secourir –, les troubadours de la cour jouent un nombre d'œuvres extraordinaire qui montre clairement la popularité des romans d'Antiquité comme source d'inspiration des troubadours (*Roman de Troie*, *Roman d'Eneas*, *Roman d'Alexandre*). Comme dans le *sirventes-ensenhamen* de Guerau, la référence à « *Piramus* » désigne vraisemblablement le conte du siècle précédent[169].

De nombreux poètes du XII^e^ siècle et XIII^e^ siècle citent Pyrame et Thisbé comme *exemplum* d'amour parfait, sans que l'on puisse déterminer s'ils font référence aux amants d'Ovide ou à ceux du conte, qu'ils connaissaient peut-être[170]. Comme dans le texte de Guerau III de Cabrera, c'est bien souvent Pyrame qui est présenté comme le parfait amant, que son amour pour Thisbé place au panthéon des amants courtois, ou bien les deux amants indifférenciés, mais il existe également des textes qui mettent l'accent sur l'amour exemplaire de Thisbé.

[167] Guerau cite à chaque fois les deux amants d'un couple (Byblis et Caunus, Tristan et Iseut…) et, de manière générale, les amants les plus mentionnés dans les poèmes des troubadours et trouvères sont Pâris et Hélène. On en trouve un bel exemple dans cette chanson de trouvère anonyme qui montre également l'emploi dans la poésie du terme de *fin'amor* : *Car je l'ain plux d'amor fine / Ke Paris ne fist Helenne* (éd. ROSENBERG 1995, p. 220). L'intérêt pour ces personnages a été ravivé par les romans d'Antiquité, mais la part belle est faite aux amants contemporains que sont Tristan et Iseut ou Floire et Blancheflor, avec parfois des références aux textes eux-mêmes, comme dans cette aube anonyme parfois titrée « Gaite de la tor » : *D'un douz lai d'amor / De Blancheflor, / Compains, vos chanteroie* (*ibid.*, p. 114).

[168] Ms. Carcassonne, Bibliothèque municipale, 34.

[169] La mention de Héro et Léandre est moins claire : l'auteur fait-il référence aux *Héroïdes* d'Ovide ou à une œuvre romane perdue jouée par ses contemporains ? Avant la réécriture de ce mythe dans l'*Ovide moralisé* du début du XIV^e^ siècle, rien ne prouve l'existence d'une version médiévale.

[170] Bien que nous nous concentrions ici sur les poètes, ce ne sont pas les seuls à mentionner la fable : on en trouve par exemple mention chez le chroniqueur Ottokar aus der Gaal, dans sa *Steirische Reimchronik* composée entre 1300 et 1320, retraçant l'histoire de la Styrie au XIII^e^ siècle (corpus A.7.12). Il parle de la fable de Pyrame (*Pyramus der mære* [895]) et de sa mort, montrant la vaste diffusion des *Métamorphoses* en Europe.

Un couple exemplaire

Les poètes font un large emploi du couple Pyrame et Thisbé sans valoriser l'un ou l'autre : ils sont érigés en *exemplum* d'amour parfait aux côtés d'autres couples. Matfre Ermengaud, dans le *Breviari d'amor* composé vers 1288–1292 (corpus A.4.9), met hommes et femmes sur un pied d'égalité lorsqu'il s'agit de *verai aimador* auxquels il se compare[171] : il n'y a pas « *plus fis en amor* » que le poète, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. L'amour de Thisbé et celui de Pyrame sont placés au même niveau. De même, dans une *tenso*, Chiaro Davanzati[172] (seconde moitié du XIII^e^ siècle ; corpus A.5.5), met en scène un amant inexpérimenté qui pense que l'amour est doux dans le premier sonnet (*Chi giudica lo pome ne lo fiore*), puis, dans le second (*Disidero lo pome ne lo fiore*), qu'il est amer (en jouant sur la paronomase *amore/amarore*) avec des exemples de dangers naturels se cachant sous une apparence plaisante. Le poète évoque les amants ovidiens pour servir d'exemple d'amour courtois et démontrer qu'il faut expérimenter cet amour pour le comprendre. L'attitude même de Pyrame et Thisbé parle pour eux sans qu'il soit besoin de les interroger en tant que témoins dans ce procès fictif opposant amants et amertume (*non poria apellar de la sentenza, / se ne domandi Prïamo e Tisbia* [13–14]) : leur existence littéraire même prouve la possibilité d'un tel amour. Antonio Pucci, dans son dialogue lyrique *Il Contrasto delle donne* (vers 1360 ; corpus A.5.13) qui explore les facettes de la féminité, rappelle le mythe dans deux stances et interpelle le lecteur pour savoir lequel de Pyrame ou de Thisbé a démontré le plus de fidélité en mourant (*chi fe' l'un più per l'altro di lor dui?* [16]), tandis que dans deux chansons du *Liederbuch* de Clara Hätzlerin (1471 ; corpus A.7.15), l'on retrouve les amants victimes du jeu de l'amour (*umb liebes schertz*) et dans une liste de couples dont on peut encore lire l'amour et la mort, qui sont des « merveilles », ce qui souligne la survivance littéraire de ces personnages exemplaires.

Ce couple se retrouve selon une autre modalité, positive, dans le poème *Sel que fes tot cant és*, surnommé le « Dit de l'onguent », de Pèire Cardenal (vers 1250–1254 ; corpus A.4.8). Le poème décrit un vase contenant un onguent offert par le sultan de Turquie, utilisé par un roi guérisseur ; Pyrame et Thisbé figurent sur le décor du couvercle, au milieu d'autres *fin aimadór*. Encore associés à Floire et

[171] Floris et Blanquaflor apparaissent dans le *Roman de Jaufré*, Eledus et Serena dans un roman occitan perdu conservé dans une traduction française (voir Hermann SUCHIER, « Ueber Eledus und Serena », *Zeitschrift für romanische Philologie* 21, 1897, 112–127), dans lequel apparaissent aussi tous les autres noms cités à l'exception de Pyrame et Thisbé et Tristan et Iseut.

[172] Pour une bibliographie complète sur cet auteur, voir l'article de Pasquale STOPPELLI dans le *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33 (1987) : `http://www.treccani.it/enciclopedia/chiaro-davanzati_(Dizionario-Biografico)` [consulté le 24 juillet 2020].

Blancheflor et Tristan et Iseut, Pyrame et Thisbé sont immortalisés, gravés sur le couvercle de ce vase contenant l'onguent destiné à guérir le monde. L'amour fait alors figure de dictame, incarné à jamais dans les sept couples mentionnés[173].

Le poète comme Pyrame

La plus ancienne mention de Pyrame comme exemple dans un texte de langue d'oïl se trouve dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes (vers 1181) :

Donc le dut bien Lanceloz faire,
qui plus ama que Piramus,
s'onques nus hom pot amer plus.[174]

L'amant ovidien sert ici de point de comparaison exemplaire pour accentuer l'hyperbole. Nulle part chez Chrétien ne se trouve de mention de héros non popularisés par une œuvre en langue vernaculaire : il est donc presque certain qu'il se réfère ici au conte déjà daté d'une vingtaine d'années à la rédaction du roman, et non directement à Ovide[175].

Dans la même optique, les poètes, pour exprimer la force de leur amour pour leur dame, n'hésitent pas à se comparer aux amants les plus célèbres de la mythologie classique et de la littérature vernaculaire de l'époque. Ainsi, un certain nombre de poètes de langue française et italienne font référence à Pyrame, dont l'amour pour Thisbé sert de point de comparaison et d'hyperbole pour les mettre en valeur. Ce procédé est utilisé par Raimbaut de Vaqueiras dans le poème *Era·m requier sa costum'e son us* (vers 1197–1201 ; corpus A.4.2), où le troubadour compare directement l'amour qu'il porte à sa dame à celui de Pyrame pour Thisbé. Raimbaut déclare son amour à Béatrice de Montferrat à qui elle a conseillé d'aimer sans limite, sans savoir qu'elle était l'élue de son cœur. Dans ces vers, Pyrame est considéré comme l'homme qui a le plus aimé une femme au monde et le poète se place au-dessus de lui pour souligner la force de son propre amour, suivant en cela le conseil de sa dame. Dans l'anonyme *Costume et us* (XIII^e^ siècle ; corpus A.3.14), qui s'inspire sûrement de Raimbaut, Pyrame est aussi utilisé comme point de comparaison (*car au dessus / n'aimme nuns lëaument* [3–4]) aux côtés de

[173] Nous reviendrons sur la représentation de la fable dans des ekphrasis dans la partie 2.1.3.1 de cette étude.

[174] Les citations du *Chevalier de la charrette* sont tirées de l'édition CROIZY-NAQUET 2006.

[175] Lorsqu'il fait référence à Médée, Narcisse, Hélène, Pâris, ce sont bien des personnages transposés dans les romans d'Antiquité, sans oublier que Chrétien lui-même est l'auteur de *Philomena*, un autre conte antique, comme il le précise dans l'incipit de *Cligès* : *Cil qui fist d'Erec et d'Enide, / Et les comandemanz d'Ovide / Et l'art d'amors an romans mist […] / Et de la hupe et de l'aronde / Et del rossignol la muance*. (*Cligès*, Alexandre MICHA (éd.), Paris : Champion, 1982, v. 1–7).

Roland, Tristan et Narcisse. Ce même procédé est utilisé par le poète toscan Pier della Vigna[176] dans sa *canso* intitulée *Amore, in cui disio ed ò speranza* (1re moitié du XIIIe siècle ; corpus A.5.3). Il y professe aimer « plus tendrement que Pyrame aima Thisbé » (*più ca Prïamo Tisbia dolzemente* [15]). Il utilise deux adverbes pour qualifier son amour pour sa dame, *lungiamente* et *dolzemente* ; s'ils semblent à première vue s'appliquer également aux amants babyloniens, le premier est peut-être en réalité un moyen ironique de se distinguer de Pyrame, puisque sa mort prématurée l'a empêché d'aimer véritablement « longtemps ». D'autre part, la volonté d'approcher la dame en secret (*com' lo larone ascoso, e non paresse* [10]) peut faire écho à la réunion nocturne des amants ovidiens[177,178].

Guillaume de Machaut, dans le *Livre du Voir Dit* (1364 ; corpus A.3.22), évoque à plusieurs reprises Pyrame et Thisbé : en effet, l'amour courtois et la mythologie sont ses deux sources principales, clé d'interprétation et substrat commun pour traiter de casuistique amoureuse. Les digressions mythologiques, qu'elles servent à louer la dame, appeler à la compassion ou la fidélité de l'autre ou mettre en garde le narrateur, représentent un cinquième du texte du *Voir Dit*[179]. Le protagoniste Guillaume, personnage pseudoautobiographique de vieux clerc timide, entretient une correspondance avec la jeune Toute-Belle qui veut devenir son apprentie et son amante. Lors de leurs échanges par lettres et poèmes lyriques, Guillaume la compare à des figures féminines tandis qu'elle prouve sa fidélité (constamment mise en doute) en se plaçant au-dessus de couples mythologiques. Guillaume se compare, dans sa souffrance, à Pyrame et Thisbé qu'ils dépeints séparés, « enfermés dans deux tours » (une particularité architecturale médiévale peut-être inspirée du *Roman de la Poire*), et caractérise leur passion par une grande violence (*Si que force et rage d'amours, / Dont il estoient yvre et plain* [6322–6323]) qui ne mène qu'à une « piteuse mort » [6328]. Leur perte est directement causée par leur désir, sur lequel

[176] Pour une bibliographie complète sur cet auteur, voir l'article de Hans Martin SCHALLER dans *Federiciana*, 2005 : `http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-della-vigna_%28Federiciana%29`.

[177] Gianfranco Contini voit dans le verset biblique *dies Domini, sicut fur in nocte, ita veniet* (« le jour du Seigneur doit venir comme un voleur de nuit », Thess. I 5:2) la source de ce vers (*Poeti del duecento*, Gianfranco CONTINI (éd.), *La letteratura italiana, storia e testi*, Milano-Napoli : Ricciardo Ricciardi, 1960, vol. 1, p. 121 n. 10). Le terme *ascoso* se retrouve chez le poète Giacomo da Lentini dans *Dal core mi vene* où le poète désire approcher sa dame comme un pèlerin (*come romeo / […] ascoso* [29–30]), ce qui pourrait être une référence à Tristan se déguisant en pèlerin pour retrouver Iseut (ibid., p. 69 n. 29–30).

[178] Le même emploi de cette référence se trouve chez Guiraut de Salignac (*fl.* 1170–1210) dans une de ses deux chansons conservées, *En atretal esperansa* (corpus A.4.3) : « et je l'aime mieux et davantage que Pyrame aima Thisbé » (*Et ieu am la miels e may / No fes Piramus Tibe* [26–27]) ; de même chez Gautier de Coinci dans le récit de miracle *De l'Empereri qui garda sa chasteé par moult temptacions* (entre 1214 et 1236 ; corpus A.3.6) : *Plus vos aim, dame, et plus i bé / Que Piramus n'ama Tybé*. Eustache Deschamps (corpus A.3.27) compare lui aussi ses souffrances à celles de Pyrame dans le virelai 110 : *Car cent mille maulz requeil / Sanz nul bien, dont j'ay tel dueil / Que Pirramus* [9–11], tout comme Pétrarque (corpus A.5.14) où il compare son amour pour Aurore avec celui de Pyrame pour Thisbé en rappelant brièvement le mythe (*e com' per Tisbe tinse il bianco moro / Piramo del suo sangue innanzi al fonte* [7–8]).

[179] HEINRICHS 1990, p. 13.

Guillaume insiste pour mettre en exergue son propre désir pour Toute-Belle (*eulz deduire et solacier, / baisier, acoler, embracier* [6325–6326]) sans tirer aucun réconfort de cette histoire. Il affirme, dans la lettre 37, qu'il surmontera toutes les difficultés comme Pyrame, Léandre, la Châtelaine de Vergi ou Lancelot pour la voir.

Cet emploi comparatif – qui s'applique aussi bien à d'autres personnages comme Pâris ou Tristan – se retrouve dans les longues listes d'amants qui constituent le canon du parfait amour dans les poèmes narratifs ou didactiques. Le troubadour Arnaut de Mareuil (*fl.* 1171–1190), dans le salut d'amour[180] n° 3, dresse une liste d'amoureux célèbres tirés aussi bien de l'Antiquité que des textes courtois médiévaux (corpus A.4.5) : aucun amant n'aime aussi bien que le poète, « *neih Leander Eros, / ni Paris Elenan, / ni Pirramus Tisban, / ni Floris Blancaflor* » [150–153], dont il rappelle la souffrance amoureuse (*qe·n traich manta dolor* [154]). De même chez le trouvère Blondel de Nesle (*fl.* 1175–1210), dans *L'amour dont sui espris* (corpus A.3.2), qui se pose comme héritier d'Énée, Pâris, Tristan et Pyrame en promettant d'aimer sa dame comme ils le firent. Le sens du dernier vers, « de pouvoir partager leur destin » (*qu'a lor fin soie pris* [66]), semble se référer non pas à leur mort, mais à leur destinée amoureuse, ce en quoi il affirme sa volonté de devenir leur égal sur le plan sentimental[181].

Dans le salut d'amour n° 1 d'Arnaut de Mareuil (corpus A.4.4), ce sont les personnages féminins seulement qu'il liste pour expliquer que leur joie d'amour était sans commune mesure avec la sienne. Outre Thisbé, Hélène et Iseut, les autres personnages – Rhodoceste[182], Byblis, Sémiramis, Léda, Antigone et Ismène – semblent tirés de la mythologie sans souci de fidélité littéraire : l'essentiel, pour le poète, est de valoriser ses sentiments en s'ajoutant à cette galerie de personnages bien connus symbolisant la passion amoureuse. Il utilise une curieuse inversion des rôles en ne citant que la contrepartie féminine des amants auxquels les poètes se comparent habituellement : il compare son ravissement amoureux à celui de ces femmes avec leurs amants (*Non agro la mitat de joy / Ni d'alegrier ab lurs amis, / Com yeu ab vos, so m'es avis* [158–160]). La joie amoureuse semble propre à mettre les amants sur un pied d'égalité (contrairement à leur rôle courtois), donnant lieu à cette interchangeabilité dans la comparaison.

La comparaison avec Pyrame se poursuit au siècle suivant, comme on peut le voir chez le poète

[180] Les saluts d'amour sont des épîtres amoureuses destinées à être récitées devant un public, dans lesquelles le poète fait part de ses rêveries érotiques et implore sa dame de lui accorder ses faveurs.

[181] Sayce 2008, p. 203.

[182] Ce personnage est par ailleurs inconnu.

italien Franco Sacchetti à la fin du XIV^e^ siècle (corpus A.5.17). Dans une *frottola* (un genre poético-musical), il compare l'amour du personnage auquel il s'adresse à celui d'Énée, Jason, Pâris, Achille et Pyrame (*o a Piramo Tisbe* [122]) : la femme aimée vaut plus à ses yeux que leurs amantes pour ces héros classiques et « plus de mille » autres hommes touchés par l'amour, mettant sa passion et sa dévotion à un niveau divin puisqu'il adore sa dame comme une déesse (*piú dèa* [114]).

Dans ces exemples, le mythe s'efface derrière la valorisation personnelle du poète. Quelques poèmes font néanmoins référence à des points plus précis du mythe, tout en restant centrés sur le personnage de Pyrame. Le trouvère Thibaut de Champagne (1201–1253), dans sa chanson XXI, *Tout autresi con l'ente* (corpus A.3.7), n'utilise pas un comparatif, mais une assimilation directe : « *Pleüst a Dieu, pour ma dolor garir, / Qu'el fust Tisbé, car je sui Piramus* » [11–12]. L'authenticité de la passion du poète est, encore une fois, garantie par un *exemplum* classique duquel il se distingue en réalité. En effet, la référence à la fable semble plus précise : le poète souffre d'un amour malheureux et prie Dieu de « guérir sa douleur » en changeant son amie en Thisbé. Lui-même s'identifie à Pyrame, mais un Pyrame condamné à mourir seul, sans que sa dame ne le suive dans la mort (*Ensi morrai que ja n'en avrai plus* [14]). C'est un point très révélateur de ce que le poète retient du mythe : l'amant ne retire rien de la mort si sa dame ne prouve pas la réciprocité de ses sentiments en le sauvant ou en l'accompagnant dans la mort. Il n'en gagne rien au contraire des amants qui non seulement sont réunis, mais disposent en outre d'une tombe commune et du mûrier comme symbole de leur amour.

Dans une chanson « de femme », *L'on dit q'amors est dolce chose*, c'est une narratrice qui se compare à Pyrame après avoir évoqué la trahison de son ami qui l'a embrassée sans l'aimer en dépit de sa loyauté (corpus A.3.15). Elle fait référence au moment de la mort de Pyrame qui ouvre les yeux lorsque Thisbé lui parle (*au nom Tisbé les iauz ovroit* [28]), comme dans la fable ovidienne (*Ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos / Pyramus erexit visaque recondidit illa* [IV.145–146]) et dans le conte (*Li jovenciaux, la ou moroit, / Entr'oeuvre les iex et si voit* [862–863]). Dans ce récit d'une trahison et d'un amour partagé charnellement, mais non spirituellement, l'amante est « guérie » par le son de la voix de son ami de même que la voix de Thisbé garde Pyrame en vie quelques secondes de plus, le temps de contempler son visage une dernière fois. Le pathétique se crée lorsqu'elle compare ces moments de bonheur intense mais trompeur à la mort de Pyrame, qui ne débouchent que sur la séparation et non la réunion. Comme dans le salut d'amour d'Arnaut de Mareuil, l'interchangeabilité des rôles masculins et féminins est digne d'être remarquée : si l'amante peut se comparer à Pyrame lorsqu'elle est dans les bras de son ami,

c'est que le rôle courtois de Pyrame par rapport à Thisbé est imprécis, que leur passion est équivalente. Il est cependant impossible de savoir si le « je » lyrique féminin coïncide avec celui d'une *troveresse* : celles-ci n'hésitent pas à utiliser les codes de la *fin'amor* en changeant le genre du sujet et en se plaçant dans la situation de celui qui « aime trop haut »[183].

Thisbé : amante parfaite et modèle de beauté

Les textes lyriques mettent également en valeur Thisbé, tout d'abord en louant la force de son amour, comme Pyrame. La *tenso Oi amoroso e mio fedele amante* du poète florentin Rustico di Filippo (seconde moitié du XIII^e^ siècle ; corpus A.5.4) consiste en une série d'échanges entre le poète et sa dame. La dame déclare alors qu'elle aime son amant plus « que jamais dame n'aima son serviteur et que Thisbé n'aima Pyrame » (*ch'amasse già mai donna suo servente, / e che non fece Tisbïa Prïamo.* [10–11]). Le terme *servente* inscrit bien le poème dans le contexte de la *fin'amor* qui place la dame au-dessus de l'amant fidèle ; la comparaison de la dame avec Thisbé est un exemple clair de la valorisation de l'amour de la jeune femme. Pyrame n'est donc pas le seul à être loué pour son courage et sa fidélité prouvés par la mort : l'amour féminin est également un sujet poétique courtois et requiert, de même, une comparaison avec des *exempla* d'amantes mythologiques ou littéraires.

L'on retrouve Thisbé aux côtés des amantes les plus célèbres, appartenant aux couples déjà mentionnés dans les poèmes qui citent Pyrame, comme on peut le voir dans les *Nòvas del papagai* (vers 1250 ; corpus A.4.7) d'Arnaut de Carcassés. Ce poème occitan ressortit au genre du *castia gilos*, narrant l'infidélité légitime d'une femme enfermée par un époux jaloux. Un perroquet vient rendre visite à la dame cloîtrée dans son jardin et la convainc d'accepter l'amour de son maître. L'un de ses arguments consiste à faire appel à l'exemple de trois des amantes les plus célèbres de la littérature médiévale :

[183] Sur la voix féminine dans la poésie des troubadours et des trouvères, voir : Pierre Bec, « Trobairitz et chansons de femme : contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 22 (1979), 235-62 ; Matilda Tomaryn Bruckner, « Fictions of the Female Voice : the Women Troubadours », *Speculum* 67, 1992, 865–891 ; Eglal Doss-Quinby, Joan Tasker Grimbert, Wendy Pfeffer et Elisabeth Aubrey (éds.), *Songs of the Women Trouvères*, New Hevane–London : Yale University Press, 2001 ; Simon Gaunt et Sarah Kay (éds.), *The Troubadours, an Introduction*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999 ; Kathryn Gravdal, « Metaphor, Metonymy and the Medieval Women Trobairitz », *Romanic review* 83, 1992, 411–426 ; Jean-Charles Huchet, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature* 51, 1983, 59-90 ; William D. Paden (éd.), *The Voice of the Trobairitz, Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989 ; Angelica Rieger, *Trobairitz : der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen : Niemeyer, 1991 ; Marianne Shapiro, « The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love », *Signs* 3, 1978, 560–571 ; Madeleine Tyssens, « Voix de femmes dans la lyrique d'oïl », in *Femmes : mariages-lignages, XII^e^–XIV^e^ siècles : Mélanges offerts à Georges Duby*, Bibliothèque du Moyen Âge 1, Bruxelles : De Boeck, 1992, 373-87.

Blancheflor, Iseut et Thisbé « quand par la fissure[184] elle alla s'entretenir avec Pyrame » (*cant al pertus / Anet parlar ab Piramus* [79–80]). Ces trois amantes font figure d'incarnation des qualités propres à la dame courtoise : Blancheflor fut incapable de tromperie, de fausseté envers Floire ; d'Iseut, le perroquet ne mentionne que son amour ; Thisbé, enfin, fit preuve d'une fidélité et d'une ténacité à toute épreuve pour communiquer avec Pyrame par la fissure, qui rejoint sa détermination et son ingéniosité dans le conte. La perfection de son amour pour Pyrame se retrouve dans un poème anglais deux siècles plus tard (premier quart du XV^e^ siècle) : dans *A Valentine to our lady* (corpus A.6.7), John Lydgate, qui célèbre l'amour pour la Vierge Marie à l'occasion du jour de la Saint-Valentin, exalte « Thisbé, la jeune fille née à Babylone, qui aima fidèlement le jeune Pyrame » (*Thesbe, the mayden born in Babylon / That loved wele the yonge Priamus* [57–58])[185].

Un troisième aspect du conte est abordé dans un poème toscan anonyme du XIII^e^ siècle, *L'amoroso comfortto e lo disdotto* (corpus A.5.2), celui de la mort des amants, mais cette fois du point de vue de Thisbé qui se tue elle aussi par amour : « Je ne dois pas faire défaut à la plus affable, ni mettre le doute en son cœur, alors que Thisbé se tua pour Pyrame » (*Non mi degia fallir la più cortise, / né met[t]ere in dottanza la suo core, / chè Tisbìa per Piramo s'aucise* [15–17]). Le suicide de Thisbé semble ici considéré à la fois comme une preuve d'amour parfaite et un sort aisément évitable : le poète souligne l'importance d'assurer sa dame de son amour, de sa fidélité et de sa courtoisie pour lui épargner une fin malheureuse. La référence à Thisbé laisse sous-entendre deux choses : d'une part, que le suicide de Thisbé doit être imputé à Pyrame, qui a manqué à son devoir d'amant, et d'autre part, que la dame du poète l'aime aussi passionnément que Thisbé aima Pyrame, au point qu'il redoute qu'elle ne commette l'irréparable s'il lui fait défaut.

Enfin, Thisbé est utilisée, parmi d'autres figures mythologiques, en contrepoint de l'amante du narrateur pour louer sa valeur. Dans un *Leich* (poème chanté et dansé) du poète Tannhäuser (vers 1245–1265 ; corpus A.7.4), une vingtaine d'héroïnes antiques et médiévales sont énumérées en comparaison de la dame qu'il célèbre (« sa louange laisse loin derrière celle des autres femmes » ; *Ich gehorte nie wib so wol geloben als man si tůt* [4]), mais de manière parodique : certaines sont inventées, d'autres

[184] L'édition de Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob traduit *pertus* par « le guichet de la porte », expliquant en note qu'il s'agit de la porte de la muraille que Thisbé traverse de nuit pour rejoindre Pyrame. Il nous semble au contraire que ce terme, que l'on retrouve dans le conte du XII^e^ siècle, désigne bel et bien la fissure du mur. On trouve un *guicet*, en revanche, dans *Narcisus*, c'est-à-dire une petite porte, par laquelle Dané sort de ses appartements.

[185] Il existe une parodie de ce poème contenue notamment dans le manuscrit Rawlinson Poetry 36, qui transforme la nature religieuse du poème pour célébrer Vénus plutôt que la Vierge ; le paragraphe mentionnant Thisbé reste inchangé (Fahey 1991).

sont confondues, et c'est ainsi que Thisbé se voit associée à un autre homme en plus de Pyrame, un certain Élion dont on ignore tout. Eustache Deschamps, dans le lai 53 (seconde moitié du XIV^e^ siècle ; corpus A.3.27), compare lui aussi sa dame à Thisbé, parmi d'autres figures mythologiques et bibliques ; dans une ballade attribuée à Guillaume de Machaut[186] (milieu du XIV^e^ siècle ? ; corpus A.3.20), Thisbé est citée aux côtés de plusieurs femmes comparées à l'amante pour leur dignité, bonté, sagesse, beauté et valeur[187].

Il faut noter que la beauté de Thisbé, aux côtés d'autres canons littéraires de beauté féminine, a été peu louée, bien qu'elle soit la plus belle jeune femme de l'Orient (*prælata puellis* [IV.2]) dans le récit ovidien. Chiaro Davanzati en fait cependant un exemple dans quatre de ses poèmes (corpus A.5.5), comparant la beauté de sa dame à celle de Thisbé aux côtés d'autres exemples classiques (Iseut, Hélène et Morgane). Pour lui, même Thisbé n'avait pas « un tel pouvoir de conférer la joie » (*nesuna in gioia fue sì poderosa*), la beauté (*bieltà*), les qualités courtoises (*cortesia*), le mérite (*valore*) et le caractère propres à l'amante parfaite de sa dame[188]. Dans ces exemples, le rassemblement de personnages de différentes sources renforce l'emphase : elles ne sont mentionnées que pour leur beauté et leurs qualités féminines, sans mention de leur destin amoureux.

C'est donc l'adaptation en langue vernaculaire du récit ovidien qui pose les jalons du mythe médiéval de Pyrame et Thisbé, un récit d'amour courtois. En lançant la mode de la matière ovidienne, il jette aussi les bases d'une nouvelle rhétorique de l'amour, étroitement mêlée à celle, naissante, des troubadours, qui prend racine dans les dialogues amoureux et les monologues intérieurs et s'ancre dans l'usage lyrique du couple comme modèle d'amour et de loyauté. Pyrame devient une figure d'amour courtois masculin, tandis que s'esquisse une idéalisation de la fidélité de Thisbé, dont la voix se fait entendre plus fort dans le conte.

[186] Ce poème se trouve dans le manuscrit du XV^e^ siècle NAF 6221, f. 18r, col. 2, qui contient d'autres ballades du poète.
[187] Elle inspire probablement Chaucer pour la ballade contenue dans le prologue de *The Legend of good women*.
[188] L'association de Thisbé et de Morgane peut sembler étrange, mais cette dernière est souvent considérée dans la littérature italienne du XIII^e^ siècle comme l'incarnation de la beauté féminine(Sayce 2008, p. 298).

PARTIE 2

Folhaste ou *veraie amistié*[1] ? Deux facettes opposées d'un même topos rhétorique

Les amants antiques s'exposent à un paradoxe littéraire au Moyen Âge : aimer avec déraison est un contre-exemple, un vice, une folie, tandis qu'aimer avec vertu est un exemple de chasteté et de loyauté. Mais qui peut dresser la frontière entre les deux ? Où s'arrête la passion immodérée, source de malheur, et où commencent l'amour sincère et sa preuve ultime dans la mort ? La louange et le blâme des amants sont les deux facettes du même topos rhétorique. C'est particulièrement le cas dans les poèmes narratifs à partir du XIV^e^ siècle qui, influencés par le *Roman de la rose* de Jean de Meung, sur une trame quasi secondaire, présentent un débat, une dialectique sur l'amour portée par des exemples classiques appuyant les arguments qui s'y déroulent[2]. Nous allons voir que les amants sont tour à tour blâmés et loués pour leur conduite. C'est avant tout Pyrame dont l'acte irréfléchi passe pour folie, puisqu'il se suicide en premier et à tort ; en revanche, le suicide de Thisbé passe pour un témoignage de fidélité.

[1] Le terme de *folhaste* se trouve dans le *Confessio amantis* de John Gower pour caractériser Pyrame, tandis que Thisbé est qualifiée de *veraie amie* dans le conte du XII^e^ siècle.

[2] Heinrichs 1990, p. 161.

2.1. Le blâme des amants

2.1.1. Une condamnation de l'amour charnel

Dès la patristique, l'accent rhétorique mis sur les héros de la mythologie n'est plus seulement poétique : bien qu'ils figurent toujours dans la poésie amoureuse, les personnages classiques deviennent aussi, pour les auteurs chrétiens, des esclaves de leurs passions, puisque l'amour charnel est considéré comme un défaut de volonté[3]. La mort de Pyrame et Thisbé a ainsi été associée à une critique de la passion charnelle dès l'Antiquité dans le *De ordine* (386 ; corpus A.1.13). Augustin fait de la fable un exemple de récit poétique à opposer diamétralement à la pensée philosophique[4] : lorsque son disciple Licentius s'adonne à la poésie, il met la catastrophe de la mort des amants au compte de « l'horreur de cette honteuse passion et des jeux empoisonnés » (*foedae libidinis et incendiorum venenatorum execrationem* [I.VIII.24]), c'est-à-dire qu'il réinterprète le suicide désespéré de Pyrame comme une conséquence directe du pouvoir de corruption du sexe. Augustin a en effet une conception manichéenne du péché : contrairement à la théologie plus tardive, il assimile presque totalement le péché originel et la concupiscence qui habite toute l'humanité[5].

C'est parce que cette vision a été progressivement délaissée que les allégoristes des XII^e^–XIII^e^ siècles ne condamnent pas le péché de luxure dans la fable de Pyrame et Thisbé : la teinture des mûres représente seulement, comme nous l'avons vu, la mort qui se cache dans l'amour. Cependant, l'idée est explicitée par des auteurs plus tardifs, à l'époque où fleurissent les moralisations et interprétations chrétiennes. Dans la traduction en langue vernaculaire des *Métamorphoses* de Giovanni Bonsignori intitulée *Ovidio Metamorphoseos vulgare* (1375–1377 ; corpus A.5.20) – adaptation en italien la plus lue jusqu'au début du XVI^e^ siècle –, la *figura*, explication allégorique insérée après le récit, révèle le sens du changement de couleur du mûrier : la couleur blanche des fruits correspond à la chasteté immaculée du couple, tandis que la couleur rouge est synonyme de désir sensuel, la « *libidine* », le feu du péché mortel de la luxure (*fuoco della lussuria*). La couleur noire reflète l'état final du pécheur : de même que la main est souillée par le jus noir de la mûre, l'on souille son âme au contact des pécheurs et l'on est mené à la mort, comme Pyrame et Thisbé, par l'amour charnel (*carnale amore*). Les amants font donc

[3] Heinrichs 1990, p. 53.
[4] Nous le verrons plus tard plus en détail sous l'angle de la réception du mythe par le lecteur.
[5] Schmitt-von Mühlenfels 1972, p. 27.

figure d'avertissement, rappelant les termes choisis par Augustin (*libido foeda*).

L'on trouve la même image de la couleur du mûrier dans deux textes, dont le second est la traduction-adaptation du premier. Dans les *Eschéz d'Amours* (une réponse anonyme – souvent attribuée à Évrart de Conty – au *Roman de la rose*, composé entre 1369 et 1377[6] ; corpus A.3.26), la première moitié du texte est une diatribe contre la vie dédiée à Vénus et la seconde, un « miroir des princes » allégorique avec des conseils tactiques sur la politique. Le protagoniste doit choisir entre une vie active, contemplative ou voluptueuse (qui se traduit non pas par le fait d'emprunter un autre chemin que celui de la Raison, mais de parcourir ce chemin dans le mauvais sens). Diane se lamente sur la domination de la déesse de l'Amour ; leur opposition comme deux forces luttant pour l'âme humaine est un topos de la littérature médiévale, et Diane illustre les dangers de Vénus avec de nombreux exemples. Lors de la description du *vergier de Deduit*, elle fait mention de fruits d'abord doux et blancs, mais ensuite amers et noirs (*qui sont en une hoere doulchettes / et blanches comme fins yvoires, / et puis sont ameres et noires*) : tout comme chez Jean de Garlande qui oppose *dulcedo* de l'amour et *amaritudo* de la mort, cette métaphore rappelle à la déesse, qui a déjà mentionné plusieurs exemples antiques avant cela, l'histoire de Pyrame et Thisbé en s'appuyant sur l'autorité d'Ovide (*se la lettre ne ment*). Le mûrier « *qui mourez frances / souloit porter doulces et blances, / les apporta de puis tous temps / noirez et sures aux goustans* ». Dans *Reson and Sensuallyte* de John Lydgate (vers 1406–1408 ; corpus A.6.8), l'auteur y narre aussi la vision du protagoniste qui, dans un parcours mêlant didactique et mythologie, veut accorder « Raison » et « Sensualité ». Il est exhorté par la Nature à s'engager sur la voie de la Raison, mais l'ignore. Lorsque Diane décrit les types d'arbres et de fruits qui croissent dans le jardin de Cupidon, d'abord doux mais ensuite amers (*soote alwey at prime face, / but bitternesse ay concludeth* [3949–3950]), elle s'attarde sur le mûrier « dont le fruit, de blanc, est devenu noir » (*whos fruit was turned to blaknesse / from his colour of whitenesse* [3954–3955]) et rappelle plus longuement l'histoire de Pyrame et Thisbé chez Ovide qui, par amour, « eurent tant de tristesse et de malheur » (*for love thise yong[e] folkys two / had so moche sorwe and wo* [3962–3963]) et rencontrèrent une fin déplorable (*Allas, thys was a pitouse ende* [3995]). La transformation de la mûre ne se fait pas à cause du sang, que l'auteur ne mentionne pas, mais par compassion et par tristesse devant le sort des jeunes gens (*for the dool and grete pite* [3996]). De même que son modèle, l'auteur joue sur le contraste entre *soote* et *bitterness*, *whitenesse* et *blaknesse*.

[6] Le *terminus ante quem* 1369 est donné par un passage inspiré de l'*Espinette amoureuse* de Jean Froissart et le *terminus post quem* 1377 par la louange de Bertrand du Guesclin que contient le texte (éd. Heyworth 2013, p. 8).

Cette opposition est présentée avant et après le récit, pour éviter de faire de Pyrame et Thisbé un simple épisode tragique : l'antithèse entre doux et amer encadre totalement la fable. Cependant, cette démonstration illustrée ne convainc pas le protagoniste qui trouve ensuite le jardin du plaisir sensuel, où les plantes se révèlent non pas toxiques, mais médicinales.

La condamnation de l'amour charnel se fait de manière différente chez Alain de Lille qui met en scène une rébellion contre les lois de la Nature, où l'homme privilégie l'amour sensuel immodéré plutôt que l'amour de la vertu, dans le *De planctu Naturæ* (117. ; corpus A.2.8), un prosimètre inspiré de *La consolation de la philosophie* de Boèce. Selon les mêmes modalités que dans *Reson and Sensuallyte* et les autres œuvres la mettant en scène, la Nature personnifiée déplore la façon dont l'homme outrepasse les lois naturelles et néglige la beauté, la chasteté et la vertu, mais le début de l'œuvre illustre plus particulièrement le rejet des lois de la Nature en traitant d'un symptôme particulier de la corruption généralisée de l'homme : les aberrations sexuelles et le développement de l'homosexualité. C'est dans ce contexte qu'interviennent des figures mythologiques dont le comportement se présente comme « déviant ». Le statut d'amant mythologique de Pâris, Pyrame et Achille, célèbres pour leurs actions envers le sexe opposé, en fait des exemples tout désignés pour illustrer le propos d'Alain de Lille : si Pyrame n'est plus attiré par le sexe féminin (*Non modo per rimas rimatur basia Thisbes / Pyramus, huic Veneris rimula nulla placet*), lui qui survivait comme figure d'amant par excellence dans la littérature, c'est bien que l'ordre naturel est bouleversé et que la concupiscence est encore plus nocive qu'elle ne l'était déjà. Le triple jeu de mots *rima/rimare/rimula* exploite les dérivés lexicaux du terme employé par Ovide décrivant la fissure dans le mur mitoyen des amants ; il en fait une périphrase (*Veneris rimula*) pour désigner les organes sexuels féminins et permet à Alain, qui maîtrise les euphémismes et les non-dits, d'évoquer, par son absence, l'autre *rima* pour laquelle Pyrame a désormais une préférence[7,8]. Cela fait partie du propos plus large d'Alain qui condamne les hommes aux attributs féminins, ce qui inclut le comportement hermaphrodite né de la déchéance de Vénus [I.8] et Achille qui, aux vers suivants, porte des vêtements de femme dans l'optique de séduire[9]. Le personnage de Pyrame est

[7]Voir Robert Mills, *Seeing Sodomy in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 2015, p. 151.

[8]Dans ce passage, il faut aussi noter que le désir de Pâris pour Pâris (*Paris in Paride monstra nefanda parit*) implique, au premier abord, une homosexualité narcissique, anticipant l'allusion à Narcisse [VIII.76–78], et que la répétition de *Paris* et l'allitération avec *parit* mettent l'accent sur le sens littéral du verbe *parere*, qui signifie « créer » ou « engendrer ». Noah D. Guynn a montré qu'Alain présente justement sa propre création poétique comme le produit métaphorique de cette impossibilité biologique : l'accouchement masculin (*Allegory and Sexual Ethics in the High Middle Ages*, New York : Palgrave Macmillan, 2007, p.105).

[9]Ce passage fait allusion à la légende rapportée par Stace dans l'*Achilléide*, selon laquelle Achille adolescent se déguise en femme pour se dissimuler parmi les filles de Lycomède afin d'éviter d'aller à Troie. Ulysse le pousse à se révéler en

donc ici employé dans un propos plus large de condamnation de l'amour charnel, dont les déviances mènent la Nature à sa perte ; ce n'est donc ni la passion des jeunes gens ni leur fuite motivée par le désir que condamne Alain, du moins pas explicitement, puisque cet amour, inscrit dans la négligence de la chasteté et de la vertu qu'il prône en filigrane, entraîne bien évidemment une mort prématurée.

L'on peut également se demander si la tradition courtoise n'est pas amenée, à un moment donné, à rejeter ces figures d'amour exemplaires dont on a vu qu'elles sont des points de comparaison indispensables pour les protagonistes. Lorsque Pyrame figure dans les exemples évoqués à la mort de Camel de Camois, épris d'Hermondine, dans le *Melyador* de Jean Froissart (1362–1369 ; corpus A.3.25), est-ce une valorisation classique ou une position différente vis-à-vis de ce personnage qui n'est pas le héros du roman ? Tué par Mélyador, son rival, « ce n'est pas le seul qui reçut la mort d'avoir aimé » (*il ne fu mies seulz qui a / le mort rechut pour bien amer* [9124–9125]), placé au même rang que Léandre, Narcisse, Tristan, Pyrame[10] et « Porro[11] ». Camel étant caractérisé par sa passion individuelle et sensuelle et par son « outrecuidance », liée au péché d'orgueil[12], l'on peut penser qu'il représente l'antithèse de l'idéal d'amour-vertu qu'incarne Mélyador : il serait alors placé parmi les grandes victimes de l'amour ovidiennes pour montrer la façon dont la vertu chevaleresque parvient à surmonter la non-domestication du désir des âges mythiques, par opposition à la sublimation et au code de l'amour courtois[13]. L'association à Pyrame et aux autres héros mythologiques ne serait donc pas valorisante, mais signe de bassesse en tant qu'il n'a pas dompté son désir comme le doit un chevalier courtois. Cependant, Camel est sincèrement épris d'Hermondine, à qui il déclare bien son amour en termes courtois[14], mais il envisage dès le début un destin funeste, prédisant son propre échec ; se comparer à Pâris le place sur les traces de cet amant malheureux qui causa sa propre ruine. Cependant, son « outrecuidance » ne parvient pas à le ravaler au rang d'homme bestial, motivé par son désir charnel, et l'association de son nom au panthéon de martyrs d'amour suscite la compassion du narrateur même (*il rechut ce povre don /*

proposant des présents aux filles de Lycomède, parmi lesquels il dissimule une lance et un bouclier, et en sonnant l'alarme : le jeune guerrier s'empare alors des armes et trahit son véritable sexe [II.852–879].

[10] Le texte dit *Priamus*, mais il nous semble évident qu'il s'agit là de la graphie erronée déjà rencontrée et non pas du roi Priam de Troie, comme l'indique pourtant l'index de l'édition de Bragantini 2012, p. 1623.

[11] Il pourrait s'agir de Pyrrhus ou du roi Porus.

[12] Cf. v. 2888-2890, 3775-3776, 9207-9208.

[13] Sur cette question, voir Friedrich Wolfzettel « La « modernité » du *Meliador* de Froissart : plaidoyer pour une revalorisation historique du dernier roman arthurien en vers », in *Arturus Rex : Acta Conventus lovaniensis 1987* vol. II, International Arthurian Society, Willy Van Hoecke *et al.* (éds.), *Mediaevalia Lovaniensia* ; series I, studia XVII, Leuven University Press, 1991, p. 376–387.

[14] *Or vous jure jou, foy et ame, / Que de vous ferai ma dame / Ou je demorrai en le painne, / Si com Paris fist pour Helainne, / Et, se mors sui pour vostre amour, / Il me venra a haute honnour.* [239–244]

pour amer la belle Hermondine [1920–21]) ; il est également rapproché d'Actéon et de Narcisse dans le récit – Narcisse, comme Pyrame, est intégré au paysage courtois grâce au lai du XII^e^ siècle. Le personnage est donc ambigu et, si sa mort, conséquence d'un amour non réciproque, le rapproche de ces amants mythologiques, il ne semble prendre son rôle d'anti-héros qu'en raison de sa tare, le somnambulisme, et meurt victime d'« Amours » comme ses prédécesseurs[15].

2.1.2. Thisbé comme *perversa mulier*

En parallèle de cette condamnation générale des mœurs, les héroïnes classiques deviennent aussi la cible des auteurs qui en font des *meretrices*, soumises à leurs passions et causes de la perte des hommes. De nombreux poètes chrétiens des XI^e^–XII^e^ siècles utilisent des lieux communs de l'exégèse mythologique pour appuyer leurs propos moraux[16], mais il existe toute une sous-catégorie de ces emplois dénonçant plus spécifiquement les vices des femmes, que Katherine Heinrichs nomme bien à propos « *De perversa muliere*[17] ». La misogynie caractéristique de la poésie cléricale du XI^e^ siècle, qui se poursuit tout au long du Moyen Âge, provient bien souvent d'œuvres de jeunesse (Hildebert de Lavardin, par exemple, a composé son *De tribus inimicis* avant de devenir évêque) ; ces textes peuvent soit venir appuyer un sermon ecclésiastique, soit constituer des entraînements littéraires scolaires. On remarque que les femmes citées comme contre-exemples sont rarement nommées : souvent, seuls le sont les hommes dont elles ont causé la perte, laissant le lecteur rappeler à lui ses connaissances mythologiques et bibliques. Par cet anonymat, elles ne sont pas considérées comme des individus, des personnages à part entière, mais comme de multiples avatars de la même figure pécheresse qu'est « la

[15] Sur ce personnage, voir Florence BOUCHET, « Camel de Camois, anti-héros problématique », in *Façonner son personnage au Moyen Âge* [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2007. URL : `http://books.openedition.org/pup/2264`.

[16] Par exemple, les sirènes représentent la tentation, les centaures, la double nature de l'homme, Protée, le changement spirituel, Icare, le péché d'orgueil, Danaé, l'avarice, etc.

[17] HEINRICHS 1990, p. 61. Citons notamment Marbode, évêque de Rennes, auteur du *Liber decem capitulorum* (vers 1096), où se trouve un poème du nom de *De Meretrice* qui dénonce les vices des femmes et mentionne plusieurs héroïnes mythologiques ou bibliques (Clytemnestre, Procné, Léda, Charybde, les sirènes, Jézabel et Athalie), tout en comparant la femme à une chimère au ventre insatiable et en puisant dans la VI^e^ satire de Juvénal. De même, son contemporain Bernard de Cluny est très virulent envers les femmes dans son *De contemptu mundi* (vers 1144) : elles sont, selon lui, un « poison » (*virus* [II, 492]), et il cite des personnages mythologiques pour appuyer ses dires : Samson, David, Salomon qui ont été sous le charme de femmes, Myrrha, Jocaste et Phèdre qui ont séduit et mené des hommes à leur perte. Petrus Pictor, chanoine de Saint-Omer, auteur du *De mala muliere* (André BOUTÉMY éd., « Quelques œuvres inédites de Pierre le Peintre », *Latomus* 7 (1948), 51–69), évoque également les vices de plusieurs femmes mythiques comme Salomé, Pasiphaé, Phèdre, Byblis, Myrrha ou Scylla. L'exemple le plus frappant de ce sous-genre littéraire est un extrait du *De tribus inimicis* ou *Quam nociva sint sacris hominibus femina, avaritia, ambitio* d'Hildebert de Lavardin (1056–1133), archevêque de Tours (*Carmina minora*, 50) : la femme, « *res fragilis* » comme le précisent les Écritures (*infirmiori […] muliebri*, Pierre I 3:7.), fait partie des trois maux qui accablent l'homme, avec l'or et l'ambition.

femme » depuis Ève.

Ces poèmes français ne mentionnent pas Thisbé : bien que Pyrame soit mort « à cause » de Thisbé, les auteurs lui préfèrent des exemples plus marquants de vice féminin, considérés comme tels dans le texte même des *Métamorphoses* ou de la Bible. Cependant, elle n'est pas pour autant exempte de tout reproche dans la poésie des XI^e^–XII^e^ siècles, et c'est dans un texte italien qu'on en trouve l'un des exemples les plus anciens. Il s'agit des *Proverbia quæ dicuntur super natura feminarum*[18], un pamphlet violent contre les femmes rédigé par un poète vénitien anonyme, en quatrains d'alexandrins monorimes – la forme de vers favorite pour les textes didactiques de l'époque (corpus A.5.1). La date de sa composition n'a pas été établie de manière certaine : 1220 est communément admis[19], tandis que Cesar Segre et Clelia Martignoni, d'après l'édition critique de Gianfranco Contini, datent le texte d'aussi tôt qu'entre 1152 et 1160[20].

Ce poème s'inscrit dans la tradition de la poésie didactique de l'Italie septentrionale. Il présente de nombreux points communs avec le *Chastie-musart*, un poème français aux caractéristiques similaires, témoin du courant misogyne à cette époque, et s'en inspire fortement (six quatrains complets traduits mot pour mot), bien que celui-ci ne contienne pas toutes les mêmes références mythologiques[21]. L'auteur y discrédite les femmes au moyen de nombreux exemples bibliques, historiques et mythiques, en commençant par Ève, puis Hélène de Troie, Dalila, Pasiphaé, Didon… Dans le prologue, il justifie sa misogynie par les sources où il puise :

Asai son qe reprendeme e dis c'ai vilanato
perq'eu quisti proverbii de femen' ai trovato.
S'eu a lo dì çudisio stëa dal destro lato,
çascun d'isti proverbii en libri ai trovato.

En libri ancïani, qe li poeti fese,
stratute'ste paravole ò trovate et entese :
cui à empreso en scola, se ad altri mostra e dise,

Nombreux sont ceux qui me font des reproches et me disent grossier de compiler ces proverbes sur les femmes. Puissé-je m'asseoir à droite au jour du Jugement, car j'ai trouvé chacun de ces proverbes dans des livres.

C'est dans d'anciens livres, écrits par des poètes, que j'ai trouvé et compris toutes ces paraboles : on ne peut pas faire de reproche,

[18] « Proverbes rapportés sur la nature des femmes ». Il était d'usage de donner un titre latin aux œuvres en langue vernaculaire, en dépit de la grammaire hésitante (*super natura* au lieu de *super naturam*).

[19] Psaki 2004, p. 16.

[20] Cesare Segre et Clelia Martignoni, *Testi nella storia*, I, Milan : B. Mondadori, 1991, 57–60. L'existence d'un unique manuscrit – Berlin Hamilton 390 – copié à Trévise après 1250 rend difficile sa datation, mais s'il s'inspire bien du *Chastie-musart* (voir note suivante), il lui est bien sûr postérieur (*ibid.*, p. 16).

[21] Le *Chastie-musart* (« Le Guide/La Rétribution de l'idiot » est un poème anonyme de la fin du XII^e^ siècle composé de vingt-neuf quatrains d'alexandrins monorimes au grand succès didactique et moral à la moitié du XIII^e^ siècle. Il en existe neuf témoins. Sur ce texte, voir notamment Paul Meyer, « Le *Chastie-Musart* d'après le ms. Harléien 4333 », in *Romania* 15/60, 1886, 603-610 ; Ferruccio Blasi, « Il poemetto « Chastie-musart » della vaticana. Testo, introduzione, note e glossario », *Studi e Testi* 2, Messina, 1953 ; Anna Pensa Michelini Tocci, *Chastie-musart (Cod. Vat. Reg. lat. 1323). Edizione interpretativa, introduzione e note*, Roma : Ateneo (*Officina romanica. Sezione di studi e testi antico-francesi* 15), 1970.

	non li pò dar reproço	vilano ni cortese.	que ce soit grossièrement ou poliment, à quel-
278	[22]		qu'un qui a appris à l'école, qui montre et en-
			seigne aux autres.

Le narrateur explique également qu'il est légitime pour lui de parler d'amour, car il a connu tous types de femmes : sa misogynie est personnelle et non philosophique. Cependant, au-delà d'une simple vengeance, ses motivations sont louables, car il veut sauver les hommes des pièges des femmes. L'auteur énumère particulièrement les hommes dont la mort a été causée par une femme et c'est à la strophe 33 qu'il évoque Pyrame, aux côtés d'Achille, Énée et Jean le Baptiste, morts « *malamente* » à cause, respectivement, de Thisbé, de Briséis[23], d'une certaine Antiochée et d'Hérodiade[24].

Dans cette énumération, où les références flottantes pourraient être volontaires[25], les femmes sont des causes indirectes de la mort des hommes : Achille est assassiné pendant ses noces, Pyrame meurt à la suite d'un quiproquo, Jean le Baptiste est exécuté pour satisfaire l'orgueil d'une reine. Il n'est pas fait mention d'amour : c'est avant tout une confiance injustifiée (*enfiare*) qui a perdu ces personnages mythiques, comme le montre le distique final de la strophe 34 qui tire une conclusion en forme de sentence : les femmes ne sont pas dignes de confiance, car leur cœur est versatile (*lo cor à felonissemo, asai plui qe no pare* [136]). Et en effet, Pyrame meurt bien à cause d'un quiproquo causé par l'absence de Thisbé au lieu de rendez-vous, que l'auteur interprète comme une infidélité de la part de la jeune fille. L'amour pour une femme entraîne le malheur et la mort, et ce choix d'exemples illustre ce topos qui perdure au Moyen Âge en parallèle de la littérature courtoise, bien après que l'amour féminin a été réhabilité par la *fin'amor*.

L'on en trouve justement une manifestation dans un roman chevaleresque d'inspiration courtoise, l'anonyme *Amadas et Ydoine* (vers 1190–1220 ; corpus A.3.4). Amadas, fils du sénéchal du duc de Bourgogne, tombe amoureux d'Ydoine, fille du duc, mais le père d'Ydoine la marie au comte de Nevers. S'ensuivent de nombreuses péripéties où les amants sont tour à tour séparés et réunis jusqu'à leur mariage. L'auteur aborde à plusieurs reprises le thème de la tromperie féminine, développement rhéto-

[22] Éd. Bonghi 2003.

[23] Elle est peut-être ici confondue avec Polyxène, fille de Priam, puisque c'est pendant ses noces avec elle que meurt Achille, de la main de Pâris, comme le rapportent Hygin (*Fabulæ*, 110), Servius (*Commentaire de l'Énéide*, III, 321) et Philostrate l'Athénien (*Heroïkos*, 51).

[24] Hérodiade, épouse d'Hérode Antipas, suggéra à sa fille Salomé de danser pour lui et d'obtenir comme faveur la tête de Jean le Baptiste (*Matthieu*, 14:1 et sqq.).

[25] F. Regina Psaki pose l'hypothèse que le narrateur parodie, dans une certaine mesure, son modèle du *Chastie-musart* en déformant sa prétendue érudition, car il n'existe pas de sources textuelles alternatives contenant ces mêmes erreurs onomastiques (Psaki 2004, p. 21).

rique destiné à préciser qu'Ydoine est l'exception qui confirme la règle[26]. Lorsqu'Amadas croit avoir été trompé par Ydoine, il énumère de nombreux exemples littéraires ou mythico-historiques d'hommes qu'il considère avoir été « *traïs* » par leur amante : Tristan, Pâris, Achille, Ulysse, Floire, Roland, Énée, Alexandre, Salomon, Samson sont des modèles auxquels il se compare, défaits par la perfidie féminine. Il légitime sa diatribe en rappelant sa situation, trompé « par Ydoine qui a abusé de [lui] en femme hypocrite et méchante[27] » (*par Ydoine qui m'a trichié / comme mauvaise et engignié* [5873–5874]). Motivé par la colère et la déception, il insère dans cette liste des amants qui n'ont aucunement été trahis dans la littérature, comme Floire, Roland ou Énée, dont les amantes Blancheflor, Aude et Didon sont au contraire des exemples de fidélité. Dans la deuxième partie de cette liste, il évoque des personnages masculins dont l'amour s'est avéré exemplaire et dont la fidélité fut parfaite : ils « aimèrent toute leur vie » Didon, Lucrèce, Julie et « jamais on n'entendit dire que l'un se moquât de l'une ou qu'Énée trompât Didon ou que Collatin abusât de Lucrèce, pas plus que Pyrame ne fit preuve de déloyauté à l'égard de Thisbé » (*Ne fu seü c'une en boisast, / Ne Dido Eneas tricast, / Ne Lucrece Collatinus / Non fist vers Tisbe Pirasmus* [5859–5862]). Cependant, il nuance son propos en qualifiant de « folie » leur attitude : « Mais je sais bien que jamais ils n'aimèrent aussi fidèlement sans faire acte de folie et chaque fois en pure perte » (*Mais je sai bien certainement / C'ainc n'amerent si loialment / Que aucun point par vain corage / Ne feïssent aucun folage* [5865–5868]) Son propos est donc double : parce que « toutes les femmes sont pleines d'hypocrisie » (*Plaines sont de grant felounie* [5870]), comme il le développe longuement par la suite, et ce sans exception – avec une mauvaise foi affichée en ce qui concerne Didon, Lucrèce, Julie ou Thisbé, connues pour leur loyauté –, tout homme qui aime fidèlement une femme est coupable de folie. Chercher l'amour d'une femme, c'est s'exposer à coup sûr à une trahison, un abus de faiblesse, une tromperie : fou celui qui aime aussi loyalement que, par exemple, Pyrame ! Le discours d'Amadas est donc à la fois une critique misogyne de la déloyauté féminine, mais aussi un désaveu de l'attitude de l'amant courtois, vaine et déraisonnée, qui, comme nous allons le voir, est une position couramment adoptée dans les textes des XIII^e^–XIV^e^ siècles.

[26] Comme Fénice dans *Cligès* et Béatrice dans *Raoul de Cambrai*, Ydoine use de magie pour préserver sa virginité lors de sa nuit de noces et demeurer fidèle à son amant.

[27] Trad. Aubailly 1985.

2.1.3. Mourir par amour : un acte de folie

Lorsqu'il est question de mal d'amour, les textes médiévaux mettent en scène deux motifs : la confusion entre le désir d'amour et le désir de mort, et l'aspiration de l'amant à mourir dans les bras de son amie[28]. Cependant, si la mort est envisagée comme la seule issue au martyre enduré par l'amant et comme le sacrifice de soi au nom de l'amour, elle n'est jamais réalisée : le poète exprime son mal par l'écriture et reçoit sa consolation par l'activité poétique, voire par Dieu. Les héros de l'Antiquité morts par amour passent pour des contre-exemples païens, puisque le suicide est motivé par la *desperatio*, le péché qui consiste à douter de pouvoir être sauvé par la miséricorde divine[29]. La tentation du suicide[30] est plus fréquente en littérature que le véritable suicide et, quand il est réalisé, il est folie : Didon, exemple canonique de suicide par amour dans le *Roman d'Eneas*, est qualifiée de « *desvee* », qui a aimé « *come fole* », et sur son épitaphe est inscrit : *ele ama trop folemant*[31]. Il n'est donc pas surprenant que le double suicide de Pyrame et Thisbé retienne l'attention des poètes sous l'angle de la folie, opposée à une loyauté amoureuse extrême. Cette dichotomie est particulièrement bien illustrée dans le *partimen* occitan opposant Rofian et Izarn (vers 1240 ; corpus A.4.6). Les deux hommes débattent sur la mort de Jaufré Rudel qui, dit-on, mourut, comme Pyrame, dans les bras de son amante, la « dame de Tripoli ». Cette comparaison intervient dans un débat pour savoir s'il vaut mieux mourir au moment où l'on reçoit le *joi* amoureux ou connaître un amour sans retour toute sa vie. Pour Rofian, qui soutient la première thèse, la mort du « *pros* » Pyrame démontre un « *gran corage* », tandis qu'Izarn soutient que la mort n'est pas désirable et que l'acte de Pyrame fut peu judicieux : « s'il avait vécu, il aurait apprécié une joie suprême quand arriva Thisbé, pour laquelle son amour était folie » (*qar si fos vius jauçira·l joi jauzen / qant venc Tibes, don l'amors fon follaje*). Rofian affirme ici que le suicide de Pyrame, comme la mort de Jaufré, était un acte de courage, de dévotion amoureuse, mais Izarn pense que cet amour était folie puisque Pyrame aurait vécu une vie heureuse aux côtés de Thisbé s'il s'était montré plus patient. Le rapprochement entre Jaufré – mort de maladie – et Pyrame tient très certainement au fait que Jaufré mourant retrouva, dit sa biographie, l'ouïe et l'odorat à la vue de la comtesse de Tripoli et mourut dans

[28] Noacco 2012, § 24. Voir aussi Claude Machabey-Besanceney, *Le « martyre d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Paris : Champion, 2012 ; Mary Frances Wack, *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1990.

[29] Schmitt 1976, p. 4.

[30] L'ouvrage du même nom de Marie-Noëlle Lefay-Toury (Lefay-Toury 1979) traite de cette question précise ; nous reviendrons sur l'expression du désir de la mort dans la dernière partie de cette étude.

[31] Éd. Salverda de Grave 1985, p. 2015, 2047 et 2143.

ses bras[32]. Cette posture est similaire à celle de Pyrame qui ouvre les yeux une dernière fois pour voir son amante avant de mourir (*Ad nomen Thisbes oculos a morte grauatos / Pyramus erexit* [145–146]).

Dans la poésie d'Heinrich von Meißen, dit Frauenlob (entre 1275 et 1318 ; corpus A.7.7 et A.7.8), l'on trouve également à la fois un exemple positif et un exemple négatif des amants. Dans l'un de ses *Sangsprüche*, il présente leur suicide, sans contexte particulier, comme motivé par un amour véritable (*rechter minne*), seul moteur au sacrifice de sa propre vie, opposé au faux amour (*unminne*). Dans un autre, c'est un contre-exemple pour appuyer son propos : il faut aimer avec modération (*er sol mit minnen werben eben*), sans sombrer dans un malheur tel qu'il pousse au suicide. Il illustre ainsi le double emploi de la fable[33].

Nous allons voir que Pyrame et Thisbé sont fréquemment cités comme contre-exemples d'amour malheureux menant à la mort, puis qu'ils servent un discours moralisateur plus précis, condamnant l'amour-passion irraisonné qui s'oppose à la vertu de modération.

2.1.3.1 Les contre-exemples malheureux d'une conduite destructrice

Nous avons vu que la métamorphose du mûrier peut servir, chez les moralisateurs, d'allégorie du péché charnel, mais on trouve également l'arbre comme simple témoin du malheur, comme chez les allégorisateurs des XII^e^–XIII^e^ siècles (Arnoul d'Orléans, Jean de Garlande, Giovanni del Virgilio) : dans le *Livre des Eschez amoureux moralisés*, commentaire en prose aux *Eschéz d'Amours* dont nous avons déjà parlé (vers 1400 ; corpus A.3.26), Évrart de Conty explique en quoi le mûrier est lié au malheur et la façon dont le changement de couleur de l'arbre prouve que la douceur de l'amour se change en amertume : *Et ce nous segnefie que amours contient en ly joye et douleur, doulceur et amertume, come il fu dit devant du morier, qui portoit les meures blanches devant la mort de Piramus et de Tisbé, qui aprés ce les porta depuis noires* ; il explicite davantage à un autre endroit de sa glose : *pour nous segnifier la grant mesaventure et la piteuse mort des amans dessusdiz, qui fu sy desplaisans et sy abhominable que nature mesmez s'en troubla et en fit sy grant deul que elle en fut transmuer le fruit de blanc en noir, come la fable faint*. Contrairement aux deux textes que nous avons vus plus haut, qui utilisent cette image comme critique de la passion charnelle, Évrart de Conty ne pousse pas l'interprétation dans cette direction : les amants sont simplement des victimes d'un

[32] Cette biographie fictive est contenue dans le chansonnier BnF fr. 854 fol. 121v (XIII^e^ siècle).

[33] Sans forcément opposer l'amour et la mort, d'autres auteurs peuvent déplorer cette dernière tout en incitant à la compassion : PT I introduit l'idée que l'amour est une maladie que seul l'acte sexuel peut guérir et dont les amants sont victimes : le suicide est donc plutôt considéré comme acte médical. Dans PT IV , les amants sont considérés sous l'angle de la vertu : le suicide est un acte égoïste et impie, mais la critique aux parents invite tout de même à la compassion.

malheur immense, si bien que la Nature même est endeuillée et se pare d'une couleur sombre. La coloration de la mûre est également le motif retenu par Sebastian Brant dans *Das Narrenschiff* (1494 ; corpus A.7.16) où il énumère tout ce qui ne serait pas arrivé aux personnages victimes de l'Amour si Cupidon ne les avait pas frappés et où « Thisbé n'aurait pas coloré les baies en rouge » (*Tysbe ferbt nit die wissen bær* [XIII.63]). Il retient le suicide de Thisbé comme cause de la métamorphose du mûrier plutôt que celui de Pyrame pour illustrer son propos qui oscille entre la mise en garde contre les pièges qui découlent de l'Amour et la récrimination envers lui qui a causé tant de malheurs.

Les auteurs se comparent souvent à Pyrame et Thisbé pour illustrer l'intensité de leur amour, mais ils peuvent également servir de contrepoint à la souffrance du poète. Ce n'est pas forcément en rapport avec leur amour : Ovide, narrateur de la lettre à Florus composée par Baudri de Bourgueil (corpus A.2.5), déplore son exil en se comparant à Laodamie et à Pyrame et Thisbé, avec qui « la puissance divine fut plus clémente » (*Piramus et Tisbe numen habent melius* [170]). Dans *Diu Crône* (corpus A.7.3), composé entre entre 1220 et 1230, où Heinrich von dem Türlin narre les aventures de chevaliers de la Table ronde, lorsque des nouvelles funestes parviennent à la cour[34], l'auteur compare l'extrême malheur des habitants à celui de nombreux héros et héroïnes morts de chagrin, incluant « quand dame Thisbé et seigneur Pyrame perdirent la vie » [11565–11566]. L'activité d'écriture peut également être mise en comparaison : dans le prologue du livre VIII du *Roman van Heinric en Margriete van Limborch* attribué à Hein van Aken (début du XIV^e^ siècle ; corpus A.8.2) le narrateur prie l'Amour, Dieu et Vénus que son entreprise d'écriture, sincère, lui réserve un meilleur sort qu'à Pyrame et Thisbé (*dat mirt kome in mere gewenne / dan Pyramus ind Tyspe dede* [8–9]).

Ce sont donc des parangons de malheur, mais généralement, les auteurs sont bien davantage focalisés sur la conséquence funeste de leur amour qui devient un point de comparaison absolu. Par exemple, dans le poème anonyme *Der Weinschwelg* (seconde moitié du XIII^e^ siècle ; corpus A.7.6), qui parodie la tradition des *artes amatoriae* allemandes (*Minnedidaktik*) en traitant de la boisson et en juxtaposant des images courtoises classiques à ce thème vulgaire, Pyrame et Thisbé sont mentionnés comme morts à cause de l'amour (*den wart von minne sô wê*). Le poète peut comparer sa souffrance amoureuse à celle des amants, comme dans une *Minnesang* du poète surnommé Der von Gliers (fin du XIII^e^ siècle ; corpus A.7.10) où l'amour est personnifié et ses fidèles reçoivent mort ou souffrance.

[34]Après une remarque malheureuse lors d'un tournoi, Guenièvre est sommée par son mari Arthur de choisir en public entre lui et le chevalier Gasozein, qu'elle éconduit. Son frère, enragé par cette humiliation, l'enlève et s'apprête à l'exécuter, mais elle est sauvée par Gasozein qui l'enlève à son tour par amour.

Le poète déplore la douleur que lui cause l'Amour en se comparant aux amants malheureux Pyrame et Hippolyte, et s'interroge sur le sort de ceux que l'épée de la déesse a tués avant lui : « Qu'est-ce qui viendra en aide à tous ceux dont on parle qui ont déjà été tués par l'épée d'Amour ? » (*Waz hulfen alle die gezelt, / die noh ie der Minne swert ersluog?* [47–48]). Le poète italien Antonio da Ferrara (troisième quart du XIV^e^ siècle ; corpus A.5.18) fait lui aussi plusieurs mentions de Pyrame et Thisbé comme exemples antiques d'amants victimes de l'Amour dont il redoute de partager le sort : « De grâce, allons, restons-en-là, sans quoi bientôt me viendra à l'esprit de partager le sort de Pyrame et Thisbé à la source du mûrier ! » (*Deh, vien, più non far posa, / se non che tosto alla mente rimembra / di far di me come feron co˙ loro / Pirramo e Tisbe alla fonte del moro!* [XXXV]). La notion de jalousie, qui jalonne l'œuvre de Matteo di Landozzo degli Albizzi, est le sujet d'un poème (troisième quart du XIV^e^ siècle ; corpus A.5.19) où il compare la mort de Pyrame et Thisbé à la sienne, métaphorique mais démultipliée par la souffrance de sa jalousie : « Pyrame et Thisbé et la malheureuse Didon ne rencontrèrent qu'une seule mort par amour, mais moi je souffre hélas par jour bien mille morts de jalousie » (*Pirramo e Tisbe e·lla 'nfelice Dido / solo una morte per amor provaro : / e io fo·llasso il dì ben mille morti / di gelosia* [9–12]). Un autre exemple de ce type de comparaison se trouve dans l'un des poèmes de Juan de Mena (première moitié du XV^e^ siècle ; corpus A.9.3) qui fait allusion au deuil de Thisbé. Les larmes du poète sont comparées à « celles que Thisbé mêla au sang de Pyrame, sur le tombeau, les yeux larmoyants et la face livide, la mort dérobant la fleur de son visage » (*son como aquellas que Tisbe mesclara / con sangre de Priamo, açerca el luzillo, / con ojos llorosos y rostro amarillo, / la muerte robando la flor de su cara* [117–120])[35]. De même, dans un *carmen* d'inspiration élégiaque, le poète italien Filippo Buonaccorsi[36] (2^nde^ moitié du XV^e^ siècle ; corpus A.2.33) compare les conséquences de l'absence de l'amante Fannie à leur rendez-vous à celles de l'absence de Thisbé qui cause la mort de Pyrame : « Ne pas octroyer le temps promis à un amant tourmenté, c'est comme souiller sa main d'un homicide » (*Non dare sollicito promissum tempus amanti / Est velut humana tingere cede manus* [3–4]).

Les malheurs de Pyrame et Thisbé parcourent toute l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace (corpus A.5.12) en filigrane[37]. Au chapitre VIII, Fiammetta compare ses malheurs avec ceux des dames

[35]Juan de Mena prend probablement son inspiration dans la *General estoria* qui utilise la même image : *tornosse con el miedo mas amariella que el açafran*.

[36]Ce diplomate italien, écrivant sous le nom latin de Philippus Callimachus Experiens, exilé en Pologne suite à un scandale politique doublé d'une accusation d'homosexualité, est l'auteur de poèmes érotiques ; ceux qui suivirent son exil sont sciemment adressés à des personnages féminins.

[37]Cette œuvre est considérée comme le premier roman en langue vernaculaire à explorer la psychologie d'un personnage. Fiammetta, la narratrice, raconte comment elle est devenue l'amante d'un jeune homme, Panfilo. Lorsqu'il l'abandonne, elle

des temps jadis avant de prouver que les siens sont plus déplorables et de cesser ses lamentations. Le discours qu'elle tient sur Pyrame et Thisbé est marqué par la compassion, à la fois pour leur jeunesse (*giovinetti*), leur amour (*lungamente avere amato*), leur effort pour se réunir (*essendo per congiungere i loro disii*) et leur fin tragique (*sfortunato; perdere*). Elle se met successivement à leur place, imaginant d'abord l'état de détresse de Pyrame à la découverte du voile, puis celui de Thisbé à la vue de son amant mourant (*Poi in me rivolgendo i pensieri della misera Tisbe, guardante davanti da sé il suo amante pieno di sangue e ancora con poca vita palpitante*). Cependant, elle estime que ses malheurs sont supérieurs, puisqu'ils jouissent désormais d'une « compagnie éternelle », unis dans la mort. Bien que son point de vue soit celui d'une femme et qu'elle compatisse essentiellement avec des personnages féminins (Didon, Héro, Phèdre), son discours n'est pas centré sur Thisbé, mais la mort des amants semble faire partie d'un filigrane antique qui influence ses réflexions sur l'amour et la mort. Lorsqu'elle veut expier son péché au chapitre VI, elle appelle les oiseaux de proie et les bêtes féroces à la dévorer (*o caspie rupo, lacerate il tristo corpo; o rapidi uccelli, o feroci animali, divorate quello* [VI.6]) : l'invocation aux bêtes sauvages rappelle le monologue de Pyrame avant qu'il ne se tue[38]. Lorsqu'elle songe au meilleur moyen de se donner la mort, elle hésite et se rappelle la mort des héroïnes antiques, notamment l'épée qui en a aidé beaucoup (*li ferri, a molti di quella stati cagione* [VI.16]). Elle se reprend alors en s'enjoignant d'être patiente plutôt que de mourir et de s'en repentir (*Ritira adunque indietro il troppo sùbito consiglio, però che chi di consigliare s'affretta, si studia di pentere* [VI.17]). Toute l'œuvre est ainsi émaillée de références aux classiques latins : Fiammetta n'est pas une simple femme utilisant l'écriture pour épancher ses sentiments, mais une écrivaine qui se réapproprie un matériau amoureux, antique et contemporain, pour illustrer son propos et faire entendre sa voix. Lorsqu'elle présente ce catalogue d'exemples au chapitre VIII, qui rassemble des personnages historiques et mythologiques, ce n'est pas pour orner gratuitement son texte, mais pour comparer ses peines – supérieures –, les jauger à l'aune des exemples d'autorité que sont les personnages ovidiens et les figures d'amantes malheureuses. En utilisant cette accumulation et cette amplification, elle se montre comme digne de figurer à leur suite : c'est Boccace qui, à la fin, en confiant le livre à son public, élève Fiammetta au rang des héroïnes littéraires[39].

décrit l'attente, son désespoir devant différentes fausses nouvelles (mariage, infidélité, retour de Panfilo) puis l'alternative finale : retrouver son amant ou mourir.

[38] La mention des bêtes et des oiseaux se retrouve dans le monologue d'Ariane abandonnée par Thésée chez Catulle [chant 64, 152–153], mais l'on remarque qu'elle ne les exhorte pas à la dévorer : *pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque / præda* (« Pour prix de tant d'amour, me voici livrée, proie qu'ils vont dévorer, aux bêtes et aux oiseaux. »).

[39] Sur cette question, voir Serge Stolf, « L'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Le jeu polyphonique du discours persuasif », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 2 | 2005, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 6 novembre 2018. URL : http :

De manière générale, les poètes désireux d'illustrer une conduite amoureuse vaine et destructrice ne manquent pas d'exemples dans la mythologie classique. Pyrame et Thisbé sont ainsi fréquemment mentionnés aux côtés d'autres amants malheureux dans de véritables listes de contre-exemples dont la mort vient prouver l'issue malheureuse des amours passionnelles. C'est le cas dans les romans de chevalerie : Konrad von Würzburg, dans son œuvre inachevée *Trojanerkrieg* (vers 1281–1287 ; corpus A.7.5), s'inspire de Benoît de Sainte-Maure pour narrer la guerre de Troie. Il y évoque la puissance de Vénus, personnifiant l'amour (*Minne*) qui causa la fin de couples malheureux : Blancheflor et Rivalen, Tristan et Iseut, Pyrame et Thisbé. Dans le *Roman d'Yder* (premier quart du XIII^e^ siècle ; corpus A.3.8), un roman anonyme, lorsque Yder entre au service du roi Arthur pour faire ses preuves auprès de sa femme, la reine Guenloie, il perd un combat contre Gauvain. Guenloie le trouve inconscient et prend soin de lui incognito ; elle apostrophe alors l'Amour en citant dans son cortège de victimes les figures antiques de femmes mortes par amour, parmi lesquelles Thisbé, « *el dessus* » parce que son amant est également mort. Elle siège à la cour d'Amour avec Pyrame, aux côtés d'Héro et Léandre. Dans le récit en vers anonyme *Die Heideninne* de la fin du XIII^e^ siècle (corpus A.7.9), le topos de la reine sarrasine (Dêmuot) qui abandonne son mari pour un prétendant chrétien (Alpharius)[40] est illustré de références et de comparaisons avec des modèles, garantissant que le couple agit selon un idéal amoureux, indépendamment des préoccupations morales et théologiques. Le protagoniste se compare donc à Pyrame et Thisbé, mais pour déplorer de ne pas être encore mort pour s'épargner tant de souffrance : « une seule et même épée les transperça tous les deux, et ce fut la fin de leur souffrance » (*ein swert sie beide zu tôde stach, / dô was volendet ir ungemach* [899–900]). Un autre exemple plus marqué se trouve dans le roman en vers *Apollonius von Tyrland* d'Heinrich von Neustadt (vers 1300 ; corpus A.7.11). L'Amour courtois personnifié dans la figure de Fraw Mynne (« dame Amour ») est pris à partie par le narrateur lorsque le roi Antiochus est attiré par sa propre fille, poussé par le diable : il se plaint de cette perversion de l'ordre naturel (*Das ist nicht raine mynne* : « Ce n'est pas un amour pur » [154]). Cependant, il ne faut pas attendre grand-chose d'Amour, elle qui a commis tant d'erreurs par le passé, et elle est traitée de malade, de prostituée [213–215], ainsi que de meurtrière (*morderynne* [174]) ; la liste des meurtres qu'elle a causés

//journals.openedition.org/cei/249.

[40] Toutefois, la reine n'est pas sauvée d'un mariage malheureux : elle aime profondément son mari et résiste avec acharnement à la cour menée par Alpharius jusqu'à ce qu'une ruse lui fasse perdre son époux, qui la bat. Sur ce texte, voir Albrecht Classen, « Tolerance in the Middle Ages ? The Good Heathens as Fellow Beings in the World of Reinfried von Braunschweig, Konrad von Würzburg's *Partonopier und Meliur*, and *Die Heideninne* », Amsterdamer, *Beiträge zur älteren Germanistik* 61, 2006, 188–223.

intègre Pyrame et Thisbé qui, dans leur malheur, deviennent figures d'exemple : « Pyrame et Thisbé, ce qui vous est arrivé nous instruit » (*Pyramus und Tiswe, / Den geschach von ewren raten we* [177–178]). Dans un poème de Deo Boni, dans sa correspondance avec Tommaso di Giunta (XIV^e^ siècle ; corpus A.5.21), Pyrame et Thisbé apparaissent par exemple aux côtés de Didon quand l'auteur célèbre ironiquement « le pouvoir infini de la flèche d'amour de Cupidon » (*la 'nfinita possa / dell'amoroso dardo di Cupido* [1–2]), si puissant qu'il invoque Pluton lui-même et cause la mort des amants : c'est le rougissement de la mûre qui retient son attention dans la fable (*la gelsa rossa* [5]) et les amants babyloniens, qui finirent dans une urne commune, apparaissent comme les archétypes de tous les autres amants que le poète ne peut mentionner (*molti ne lascio che qui non gli grido* [7]) et qui « s'abîmèrent dans pareil tombeau » (*che rovinaro in simigliante fossa* [8]) : celui qui veut conseiller à l'amant un « autre remède » que la mort ignore tout de l'ardeur de l'amour. De même, dans une *canzone* du poète napolitain Guglielmo Maramauro (1374–1378 ; corpus A.5.16), la plupart des amants malheureux classiques sont mentionnés, comptant parmi eux Pyrame et Thisbé, « *exfortunati amanti* » [14] victimes de la flèche d'or de l'Amour (*il tuo dorato strale* [16]). Leur histoire continue d'être racontée grâce à la chanson du poète qui rapporte la vérité en « touchant la racine du mal que l'amour produit et le fruit trompeur à cause duquel le monde est déjà tout détruit » (*tocchando la radice / del mal ch'amor produce e 'l falço fructo / per cui el mondo è già tucto destructo* [94–96]). La vérité qu'illustrent ici les amants, c'est que l'amour fait croître un arbre enraciné dans le malheur, dont les fruits trompent ceux qui les cueillent, les menant à la mort : comme nous le verrons par la suite, l'histoire de Pyrame et Thisbé nourrit l'amour de ceux qui lisent ou entendent ce récit par l'entremise du poète, passeur de la vérité, si malheureuse soit-elle, et courent eux-mêmes à leur perte. Enfin, l'illustration du malheur est explicite dans le poème de John Lydgate *A Complaynte of a Lovers Lyfe* (1400–1403 ou 1427–1429 ; corpus A.6.5) : le narrateur écoute la complainte d'un chevalier dans un *locus amoenus*, lequel se plaint de l'amour qui ne protège pas les amants fidèles et cite des exemples d'amants qui en sont morts. Pyrame est ainsi un exemple aux côtés de Tristan, Achille, Antoine, Arcite et Palamon : « Quelle fut la conclusion de leur passion, si ce n'est qu'elle fut suivie de leur chagrin, de leur mort et de leur tombeau ? Voyez quelle récompense est octroyée aux amants ! » (*What was the ende of her passion / But after sorowe, dethe, and then her grave? / Lo, her the guerdon that lovers have!* [369–371]). Ces listes de personnages montrent généralement l'érudition littéraire du poète et sa connaissance des *Héroïdes*, des *Métamorphoses* et des œuvres contemporaines.

La mort est également présentée comme l'aboutissement inéluctable de la passion dans des galeries de personnages données à voir sous forme d'ekphrasis. Dès le IVe siècle, dans le poème *Cupido cruciatus* (corpus A.1.6), Ausone – dont Ovide est l'un des principaux modèles – décrit une fresque dépeignant la *suspensio*[41] de Cupidon par ses victimes féminines ; Thisbé est associée à Canacé, Didon et « cent autres » coupables d'un crime qu'il a inspiré. Elles le torturent jusqu'à attribuer leur mort à la cruauté du destin plutôt qu'à lui (*crudeli fato*). Dans le *Teseida* de Boccace (1340 ; corpus A.5.10), ils sont peints sur les murs du temple de Vénus et décrits par les yeux de Palemone. Ce dernier est le prétendant d'Emilia, la sœur d'Hippolyte, la reine amazone épouse de Thésée, et vient prier la déesse de favoriser son combat contre son rival Arcita. Juste avant d'entrer dans le « saint des saints » du temple, il contemple les fresques. Pyrame et Thisbé apparaissent au pied du mûrier ensanglanté (*già le gelse tinte*), aux côtés d'Hercule et Iole, Byblis et Caunus et des arcs brisés de Callisto et d'Atalante. Le choix de ces personnages pour illustrer la force de l'amour est ambigu : autant ce sont des exemples de la victoire totale de l'amour, autant ils nient en écho la prière d'Emilia au temple de Diane, sur le point d'être forcée d'épouser Arcita puis Palemone contre son gré. La puissance de l'amour est incontestable, mais ce n'est pas une force positive : la mort de Pyrame et Thisbé, la chasteté brisée des chasseresses métamorphosées, l'infidélité d'Hercule et la folie de Byblis préfigurent le mariage forcé de l'Amazone et la défaite de Diane. Dans *The Temple of glas* de John Lydgate (XVe siècle ; corpus A.6.6), le poète fait le récit d'un songe dans lequel il entre dans un temple et découvre une galerie d'amants sur les murs, sans aucun classement apparent, écho à la fluidité du matériau littéraire disparate dont il fait usage aussi bien qu'à la Vénus multiforme qui règne sur le temple de verre. Placée en parallèle d'Iseut, Thisbé y est dépeinte sacrifiant sa vie pour Pyrame « *with thilke swerd* » [81]. Cependant, bien que l'accent placé sur les personnages précédents célèbres pour leur loyauté soit positif (Griselda, Alceste), ces deux couples sont plutôt présentés sous l'angle de la souffrance, illustrant la mort malheureuse causée par l'amour. Leur sort, plutôt que de la fidélité amoureuse, est un témoignage éternel du malheur qui se cache dans l'amour (*al the turment and al the cruel wo* [78]). L'œuvre se veut d'ailleurs une illustration de tous les désirs qui se cachent derrière la conscience, la loi et la morale, dressant l'antithèse entre la passion sexuelle et les barrières de la

[41] Sur cette punition antique, voir Eva CANTARELLA, « Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique », Paris : Albin Michel, 2000, p. 167 sq.

société, entre désir et devoir[42] : il n'est donc pas surprenant que les exemples classiques révèlent, dans la galerie, toutes les facettes de l'amour, y compris les plus désastreuses. Dans le temple de Vénus de *The Parlement of foules* de Geoffroy Chaucer (1382 ; corpus A.6.1), au cours d'une vision onirique du narrateur, Pyrame et Thisbé font également partie des amants dépeints comme victimes de l'amour, illustrant sa force destructrice. Le moment de leur vie représenté par l'artiste est celui de la mort, des circonstances malheureuses de leur fin (*in what plyte they dyde* [294]). De même, dans l'*Africa* de Pétrarque (vers 1338–1342 ; corpus A.2.27), les amants sont utilisés comme exemples, mais représentés cette fois dans la mort, aux Enfers. Lorsque Sophonisbe, qui préfère boire le poison que de subir le déshonneur d'être exhibée en captive pendant le triomphe de Scipion l'Africain, descend aux Enfers, elle parvient dans une plaine où règnent « la peine et les larmes et les longs soupirs », « les jeux et les douleurs de l'amour » [VI.45–48] : ce sont les *lugentes campi* décrits dans l'*Énéide* (VI.441) comme entourés d'une forêt de myrtes, plantes dédiées à Vénus. Dans cette plaine se trouve une vallée qui abrite Pyrame et Thisbé « enlacés par le cou » (*alternaque collo / brachia tendentes* [67–68]). Sophonisbe, parce qu'elle s'est tuée, a manqué de rejoindre la « deuxième prison » des Enfers réservée aux suicidés[43], mais le juge Éaque la relègue finalement à la troisième prison, celle des victimes de l'amour, pour qu'aucun tourment supplémentaire ne lui soit infligé. C'est là le sort qui a été réservé aux amants babyloniens, victimes de l'Amour avant de l'être de leur propre main, au même titre que Didon dans l'*Énéide*. Un lieu similaire apparaît dans le voyage imaginaire du narrateur de *The Palis of Honoure* de Gavin Douglas (1501 ; corpus A.6.9) lorsqu'il décrit la cour de Vénus, plaçant lui aussi « le noble Pyrame et Thisbé l'affligée » (*kynd Pirramus and wobegone Thysbe* [568]) aux côtés d'autres personnages mythologiques, bibliques ou popularisés par Chaucer ; de même pour le narrateur de *L'Hôpital d'Amour* d'Achille Caulier (vers 1425–1441 ; corpus A.3.34) : dans la vision causée par le refus de sa dame, il atteint une vallée « imprégnée de larmes et de pleurs » (*desmellee / toute de lermes et de plours* [93–94]) qui abrite, en plusieurs tableaux, les victimes de l'amour : pendus, noyés, incinérés, suicidés par l'épée, et c'est là qu'il aperçoit l'épée utilisée par Pyrame et Thisbé, morts « *par doulloureuse destinee* » [128]. L'utilité de ces exemples classiques est immédiate : devant ce lieu plein de désespoir, Espérance et Patience viennent habiter le narrateur et le transporter jusqu'à l'Hôpital d'Amour où il doit être soigné. Cependant, les amants ne sont pas mis en scène directement, alors que dans l'*Africa*, leur sort peut paraître doux,

[42] Mitchell 2007, introduction.

[43] Virgile mentionne également ce lieu réservé aux mortels qui ont rejeté la vie (*Én.* VI.435).

bien qu'ils soient dans la plaine des larmes, puisqu'ils sont enfin réunis : ils apparaissent embrassés, une situation qui ne se réalise à aucun moment dans la fable. Leur suicide leur a donc bien permis d'être unis dans la mort et de jouir enfin de la présence physique de l'autre sans l'obstacle du mur, mais, comme dans le poème de Deo Boni que nous avons mentionné, la mort semble être l'unique et inéluctable réponse à une si grande passion.

C'est cette conclusion qui conduit les auteurs-moralisateurs à utiliser ces contre-exemples pour prôner la nécessité de se libérer de l'amour passionnel et encourager un amour plus vertueux ou plus modéré. Par exemple, le narrateur de la *Ballade d'amant recreü* de Guillaume de Machaut (corpus A.3.19) renonce à l'amour devant la triste fin du couple, ce qui montre que la poésie lyrique courtoise ne fait pas d'eux que des *exempla* d'amour à imiter, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette étude. Le poète se place sous l'autorité de personnages mythologiques célèbres pour leurs amours, mais cette fois pour s'en distinguer radicalement et retourner sur le « droit chemin » : *Pour ce n'ameray je plus* [8]. Il n'est plus l'amant déraisonné qui prétend aimer plus que ces modèles antiques, mais l'amant désillusionné qui reconnaît son erreur et qui cite des exemples classiques prouvant que l'amour n'est jamais heureux. Son désir de vivre l'entraîne à renoncer à l'amour mortel qu'illustrent Pyrame et Thisbé ou Tristan et Iseut. C'est la posture adoptée dans la plupart des œuvres ressortissant au genre du « pèlerinage spirituel », mettant en scène l'itinéraire, souvent onirique, d'un personnage en proie au doute quant à la bonne conduite de sa vie. C'est un moyen pour les auteurs médiévaux d'organiser leurs discussions sur les conséquences de divers choix d'allégeance spirituelle en faisant intervenir des personnages qui dialoguent avec le protagoniste. Celui-ci devant localiser l'amour dans l'univers moral ainsi dépeint, ces œuvres mettent toujours en scène des amants classiques loués ou défendus par les personnages et utilisés comme *exempla* de « *fol'amors* » : puisqu'ils s'en remettent à la Fortune, par définition instable et dangereuse, ces amants sont coupables de folie. Cette posture se trouve dans les *Eschéz d'Amours*, lorsque Diane dresse la liste les malheurs qui sont arrivés dans le verger d'Amour : *Pyramus et Tisbé […] si occhient samblablement / li uns pour l'aultre horriblement* [3315–3318]. Ce sont des contre-exemples destinés à faire prendre le chemin de la Raison au protagoniste. Dans les *Trionfi* de Pétrarque (1374 ; corpus A.5.15), c'est la même chose, mais de manière plus subtile : le poète raconte un songe où, dans le premier Triomphe (*Il trionfo d'Amore*), c'est Amour qui défile, traînant à sa suite de nombreux captifs. Un ami lui nomme les personnages mythologiques et historiques qui ont été enchaînés par l'Amour ou sont morts à cause de lui. Comme exemples de fidélité (*altra fede*

[19]), il cite Hypermnestre, l'aînée des Danaïdes, puis Pyrame et Thisbé, « ensemble à l'ombre » (*inseme a l'ombra* [20]) et Héro et Léandre, l'un dans la mer, l'autre à la fenêtre. Bien que les amants soient présentés comme des *exempla* de loyauté amoureuse, cette vision allégorique des conséquences de l'amour marque la première étape de la lutte contre les passions et de la prise de conscience de la fugacité des choses terrestres que doit entreprendre le protagoniste pour faire triompher l'éternité. Ces amants des temps anciens sont ainsi mis en scène dans leur malheur : Pyrame et Thisbé sont aperçus gisant dans l'ombre du mûrier, au moment précis de leur mort, comme figés dans le temps. Le tableau offert est un avertissement au narrateur, qui « comme un homme qui redoute un mal futur, et tremble avant le danger, pressentant que quelqu'un va l'assaillir, [était] de la couleur d'un homme arraché à la tombe » (*come chi teme / futuro male e trema anzi la tromba, / sentendo già dov'altri anco nol preme, / avea color d'uom tratto d'una tomba* [85–88]), juste avant de rencontrer Laure et de décrire les tourments auxquels il est soumis à son tour. L'exemple des amants babyloniens met en garde le narrateur des *Trionfi*, qui n'est cependant pas épargné par l'amour, mais parvient, au terme de son pèlerinage, à en surmonter les vicissitudes et à l'exalter.

De même, Jean d'Hauville dresse un portrait des amants dans son poème satirique l'*Architrenius* (« l'Archi-lamentateur »), rédigé aux alentours de 1184 (corpus A.2.11)[44]. Dans cette satire de son temps, l'on suit un jeune homme, Architrenius, en quête de la moralité humaine à travers des palais et des montagnes allégoriques qui dépeignent les maux de l'Église, de la cour et des écoles du XII^e^ siècle (la cour de Vénus, le palais de l'Ambition, etc.), puis le paradis de Tylos où il rencontre les philosophes antiques qui lui indiquent le droit chemin à travers l'exemple des vices et vertus incarnés par des personnages bibliques, classiques et médiévaux, suivant en cela les topoï des épopées allégoriques latines médiévales. Au chapitre 10, « *De pictura auleorum* », l'auteur déplore les vices humains à travers une galerie de personnages représentés sur une tapisserie dans l'ordre chronologique, depuis la

[44] Cette œuvre – la seule connue de Jean d'Hauville –, composée de neuf livres en hexamètres, est abondamment citée par Gervais de Melkley, probablement élève de Jean, dans son *Ars poetica*. Ce récit traite du manque de respect des hommes de pouvoir pour l'érudition et de leur opportunisme : c'est une critique sociale et non pas un discours philosophique. Contrairement à Alain de Lille dans le *De planctu Naturæ*, Jean d'Hauville n'essaie pas d'expliquer la nature du monde ni l'essence de la moralité, et se détache de toute question théologique. Il s'agit seulement d'une complainte sur les vices tels que l'ambition ou la cupidité. En cela, cette œuvre, dont la versification est majoritairement inspirée d'Ovide et de Virgile, est proche de l'esprit d'Horace et de Juvénal. Jean d'Hauville, qui fait de nombreuses allusions à la littérature et à la philosophie classiques, intègre des exemples provenant de sources diverses comme Valère Maxime, Solin et Pline l'Ancien, ainsi que l'allégorie cosmologique de Bernard Silvestre et d'Alain de Lille. Winthrop Wetherbee estime que ce texte « *marks an important first step in the literary experiment that was eventually to produce the fully realized comic worlds of Jean de Meun, Boccaccio and Chaucer* » (Wetherbee 1994, p. ix).

création de l'univers jusqu'à sa fin[45]. Cette ekphrasis met en scène les protagonistes de la guerre de Troie et plusieurs mythes ovidiens, dont Pyrame et Thisbé pour montrer que l'amour est source de malheur et de mort. On y voit le suicide de Pyrame, puis Thisbé qui se lamente tout en se frappant, les deux scènes que l'on retrouve le plus dans l'iconographie médiévale. L'originalité de ce texte est de mêler à la moralisation du mythe une dimension pathétique : l'émotion du spectateur fait écho à la passion des personnages auxquels il est aisé de s'identifier. L'effet est renforcé par l'adresse directe au personnage de Pyrame, déjà mort au moment où Thisbé se suicide : « Elle n'est pas effrayée de suivre, Pyrame, ton destin chez les ombres » (*tua non formidat ad umbras, / Pirame, fata sequi* [262–263]). Les deux derniers vers semblent développer à son paroxysme la paronomase finale d'Ovide *una in urna* en créant une triple répétition sur des termes appartenant au champ lexical du deuil : *Pirame, fata sequi, sequiturque dolore dolorem / Et gemitu gemitum, producit funere funus* [263–264]. Il n'y a pas de moralisation du récit en soi : Jean d'Hauville ne condamne pas les amants d'avoir agi de la sorte et ne stigmatise pas l'histoire de Pyrame et Thisbé comme un exemple de vice, seulement comme un exemple de malheur causé par le retard de Pyrame (*ibi serum Piramus ense / vindicat egressum* [260–261]). La mort de Thisbé est vécue comme un « allègement » (*pondera levat* [262]), une libération du fardeau du chagrin, comme elle l'est chez Ovide en permettant la réunion des amants. Là aussi, ils sont réunis dans la mort : en faisant suivre les plaintes de Pyrame par les siennes, Thisbé imite son comportement et le rejoint dans l'au-delà. Le retard de Pyrame est la seule faute commise, sinon peut-être l'apitoiement sur leur sort pendant toute leur jeunesse, ce qui a entretenu leur amour, dit le poète, plus sûrement que la joie. Or, le vice décrit ici ne semble pas intrinsèque au comportement des amants : c'est plutôt sa conséquence chez les spectateurs qui réagissent à cette tragédie de la même façon que Thisbé réagit à la mort de son amant. Le récit suscite, en miroir, les pleurs et les lamentations, dont il ressort une douceur cathartique, quoique fallacieuse. L'objectif de cette ekphrasis est résumé à la fin du chapitre :

[…] ibi leta et tristia spargit	Là aussi la main ambiguë de la Fortune ré-
282 Ambigua Fortuna manu, fati exitus omnis	pand joie et tristesse ; tous les aboutissements
Texitur et tenui dependent omina filo.	du destin sont tissés ici, et les présages sont
	suspendus à un fil ténu.

Il ne s'agit pas donc pas d'une moralisation qui condamnerait le comportement des amants : Jean

[45] *Temporis expressus medii pretermeat ordo, / ut vero videas succedere secula tractu / nec spacio confusa brevi* : « Cette procession du temps intermédiaire est présentée en bon ordre, de sorte que l'on observe les âges se succéder à la suite, et non désordonnés par un espace limité » [233–235].

d'Hauville adopte une approche plus humaine dans cette adaptation du mythe ovidien. Il n'est pas question de culpabilité, de responsabilité, de métamorphose ni d'intervention divine : son objectif semble ici de dépeindre un tableau vivant des passions humaines destiné à illustrer pour Architrenius l'incertitude du lendemain et de ce que la Fortune peut réserver. Cela s'inscrit dans le propos plus général de l'œuvre : Architrenius épouse la personnification de la Modération qui se présente comme la seule réponse (ni philosophique, ni allégorique) face aux multiples vices humains et à l'ambiguïté du sort que réserve le destin.

Guillaume Alexis ne semble pas non plus condamner les amants dans le *Martyrologe des fausses langues* (milieu du XV^e^ siècle ; corpus A.3.37), une diatribe contre les parjures, les menteurs et les médisants. Selon le modèle des pèlerinages spirituels dont nous avons parlé plus haut, le narrateur parcourt les hauts lieux de la littérature amoureuse, un purgatoire merveilleux, avant d'arriver au temple des Fausses langues. Lors de sa progression, il traverse une lande désolée où est planté un mûrier auprès d'une fontaine de marbre ornée de gemmes. Il y trouve un tableau d'or portant l'épitaphe de Pyrame et Thisbé pour commémorer le lieu de leur mort, et de fait l'architecture de la fontaine laisse penser à un tombeau, mettant en abyme celui mentionné par le texte, une « *tumbe de cristal* ». Le rappel de leur suicide est ponctué de remarques formulées par le narrateur : *C'est grant fait que d'ung amour franc, C'est trop aymé quant on en meurt, D'ardant amour la fin doubteuse*. Bien qu'il n'y ait pas de condamnation explicite des amants, leur malheur est souligné par ces sentences à figure de proverbes qui déplorent la mort causée par une passion trop ardente. Les amants sont présentés comme un médaillon ornemental, un monument au milieu de la plaine maudite, un topos littéraire du malheur amoureux. Cependant, le narrateur lit ensuite un livre placé là qui développe l'histoire des amants dans une version inédite, puisque c'est au cours d'un banquet organisé par leurs grands-pères que les amants s'enfuient ; Thisbé, arrivée la première, se déshabille partiellement et peigne sa chevelure : *deffula son cœuvrechief et osta sa premiere robe en pignant ses crins tant doulx, tant beaulx, tant coulourez, que mieulx sembloient fil d'or purifié que cheveulx de femme naturelle, car ilz estoient deliez et espès en telle maniere que, quant elle les avoit espars et espandus derriere les espaules, nul ne sçavoit comprendre quel drap avoit vestu*. L'objectif de cette scène à caractère érotique est obscur : signe de coquetterie contre-nature et péché sensuel à partir du XIII^e^ siècle, la coiffure est l'acte dans lequel sont représentées les figures de la féminité dangereuse[46]. Cet acte est précédé d'un déshabillement partiel : elle ôte sa coiffe et sa robe

[46]Sur ce point, voir Noëlle Lévy-Gires, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », in *La chevelure dans la*

de dessus sans que la raison en soit précisée (peut-être veut-elle prendre un bain dans la fontaine en attendant son ami, comme on a pu le supposer dans le texte grec de PMich 3793 avec le verbe ἐζεδύσατο). Thisbé se comporte donc comme une séductrice, mais il n'y a pas de moralisation, de condamnation de la femme qui va causer la perte de l'amant ; le récit s'arrête là et le narrateur repart sur son chemin. Est-ce une critique implicite de la « mauvaise langue » du serf qui dénonce la jeune femme dans le conte du XII^e^ siècle et les condamne à revivre leur fuite encore et encore dans ce purgatoire désolé semblable à celui décrit dans l'*Africa* et *L'Hôpital d'Amour* ? La stérilité de ce champ qui « *ne jamais ne portera fruict / qui ne soit obscur et troublé* » – le fruit noir du mûrier, produit du deuil – ne semble pas être la conséquence directe d'un mauvais comportement de la part des amants, mais plutôt, comme nous l'avons vu ailleurs, la déploration du malheur intrinsèque à l'amour.

2.1.3.2 La condamnation de la négligence et de la folie

Au-delà de simples contre-exemples, les amants classiques viennent aussi illustrer de véritables procès contre la passion irrationnelle, conçue comme une folie par les auteurs médiévaux. Le terme de « folie » apparaît plusieurs fois associé à Pyrame et Thisbé, par exemple dans un sonnet de Schiatta di messer Albizo Pallavillani (XIII^e^ siècle ; corpus A.5.7). Bien que le nom de Thisbé soit changé en « Ania » et que celui de Pyrame soit altéré en « Prïamo », il semble bien que le poète fasse référence aux amants ovidiens, parce que le suicide du jeune homme y est qualifié de « *follìa* » commise par amour[47]. De même, le sage Flocart, dans le *Florimont* d'Aimon de Varennes (1188 ; corpus A.3.3), déconseille au héros s'apprêtant à céder à l'amour de Romadanaple, fille du roi Philippe de Macédoine, de céder à cette « folie » : *Floquars li dist s[e]u est folie / Se vos por ce perdez la vie* [3955–3956]. Florimont est conquis par l'amour et n'a pas la force de lui résister, se donnant comme alternative lui céder ou mourir : Flocart le sermonne alors en insistant sur la faiblesse peu virile de se laisser mourir par amour pour une femme inaccessible et lui conseille de ne pas « imiter Narcisse, ou encore Pyrame, qui l'un et l'autre sont morts d'amour » (*Volez vos sembler Narcisus / De folie ou Piramus / Cist dui furent mort per amor* [3959–3961]) ; pour cela, il doit « aimer ailleurs », attitude raisonnable devant un comportement insensé, comme Byblis qui

littérature et l'art du Moyen Âge [en ligne], Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2004, § 6. URL : `http://books.openedition.org/pup/4214`.

[47] La forme « Prïamo » se retrouve dans plusieurs poèmes italiens – corpus A.5.3 (Pier della Vigna), A.5.4 (Rustico di Filippo) et A.5.5 (Chiaro Davanzati). Tommaso CASINI note dans son commentaire au manuscrit dont est tiré le poème qu'aucune source mythologique ne renseigne sur « Ania » et qu'il faut comprendre : *Tisbìa – a Piramo laudato* (*Annotazioni critiche sulle Antiche rime volgari del codice vaticano 3793*, Bologne : Regia Tipografia, 1888, p. 173).

abandonna son amour pour son frère ou Énée qui quitta Didon pour Lavinie. L'exemple de Pyrame et Thisbé est aussi utilisé par le chevalier du *Débat de deux amants* de Christine de Pizan (vers 1400 ; corpus A.3.31), qui lui permet de démontrer, avec d'autres exemples mythologiques, qu'on risque la mort « par trop amer » et qu'il vaut donc mieux s'en abstenir. Cette posture se retrouve de manière satirique dans *Le Champion des dames* (1441–1442 ; corpus A.3.35) où Martin Le Franc, qui prend la défense des femmes en réponse au *Roman de la rose* de Jean de Meung, place dans la bouche de l'interlocuteur du Champion une référence à Pyrame et Thisbé parmi d'autres héros malheureux (Héro et Léandre, Hélène et Proserpine), pour montrer que la folie d'amour entraîne bien des malheurs et qu'il faut éviter de se montrer « excessivement téméraire » (*arragié aventureux* [11664]).

Dans la réécriture de Matthieu de Vendôme (PT I), le thème de l'amour coupable, de la folie que l'amour entraîne, est présent tout au long du poème, avec notamment, au moment du suicide de Pyrame, un distique en forme de maxime : « La crédulité hâtive est destructrice ; une main impétueuse a souvent des résultats incertains » (*Credulitas festina nocet : consuevit habere / Effectus fragiles inpetuosa manus* [125–126]). Il appelle les mains de Pyrame « coupables » (*reas* [128]) et le jeune homme « gaspille » sa vie (*prodigus* [130]) à cause de son erreur. On note d'ailleurs que les personnages sont des types, non des individus, sans la description psychologique que l'on trouve chez Ovide ou dans le conte du XII^e^ siècle (par exemple, l'état d'esprit de Thisbé qui sort de la grotte). Reprendre fidèlement la trame d'Ovide tout en réduisant les personnages sert à mettre l'accent sur l'objectif de Matthieu, qui est de modeler et d'orner le conte selon les canons de son art rhétorique ; or, dans son *Ars versificatoria* [I.4], il conseille de commencer les poèmes par une *sententia* (vérité générale), ici une observation sur la folie de la passion suicidaire, ce qui lui donne une valeur d'*exemplum* : « L'amour est une forme de brûlure et une cause d'effusion de sang quand, insensé, il tourne une main contre sa propre vie » (*Est amor ardoris species et causa cruoris, / dum trahit insanus in sua fata manus* [1–2]), donnant comme ligne directrice au poème le thème de la mise en garde contre le pouvoir de l'amour.

Dans PT V, cette moralisation figure dans les deux derniers vers, de manière plus explicite encore : « Souhaitons qu'une fin meilleure nous soit donnée et ne périssons pas à cause de l'amour dans une telle douleur ! Apprenons ainsi la conduite et les actions des insensés, non pas pour les imiter, mais pour savoir les éviter » (*Optemus tribui nobis finem meliorem, / ne pena simili pereamus propter amorem ! / Sic nos stultorum mores actusque legamus, / ne sectemur eos, sed ut evitare sciamus* [188–191]). Tout le récit devient alors la démonstration d'une conduite à ne pas suivre, celle des *stulti amantes* : il faut la connaître pour

mieux l'éviter.

C'est la même moralité qui ressort après le résumé de la fable dans l'*Amorosa visione* de Boccace (1342 ; corpus A.5.9). Le narrateur est mené en songe par une dame céleste d'une beauté merveilleuse devant un mur avec deux portes, l'une vers une voie large et bien éclairée, et l'autre, vers une voie sombre et étroite. Elle lui recommande cette dernière, précisant que seul le voile de désirs terrestres l'empêche de voir sa beauté, mais le narrateur choisit la voie la plus large. Il y est témoin du triomphe de Sagesse, Gloire, Richesse, Amour et Fortune (et sa servante Mort), et la mort de Pyrame et Thisbé s'inscrit parmi les exemples qui illustrent le triomphe d'Amour sur la fresque qui est décrite. La leçon à retenir est exprimée par le narrateur : « que quiconque souhaite soumettre l'amour à la loi par une force immodérée contemple ce cruel événement. En lui, je pense qu'il verra que la passion de l'amour doit être tempérée par de discrets conseils » (*Or miri adunque questo empio accidente / qualunque è quel che vuol legge ad amore / impor per forza, trabocchevolmente / Quivi credo vedrà che'l suo furore / è da temprar con consiglio discreto* [XXI.1–5]). L'amour ne doit donc pas être entravé par la force comme l'ont fait les parents des amants babyloniens – dont il n'est pas fait mention, puisque le tableau commence à la fuite de Thisbé – : s'il faut mettre fin à la souffrance amoureuse (*per dar fine al fier martire / e ad ogni lunga sua amorosa cura* [53–54]), mieux vaut que l'amour soit conseillé que contraint, sans quoi il se termine dans le malheur. Il est également suggéré que l'âge d'or d'un temps antérieur à ces exemples mythologiques était caractérisé par la modération des désirs (*temprando la lor voglia* [XXI.8]), empêchant tout malheur d'entacher l'amour (*né amor col gaudio lor mischiava fleto* [XXI.9]).

La même idée se trouve dans le *Livre des Eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty (corpus A.3.26) qui n'explique pas seulement la signification de la mûre : il intègre également à son commentaire une interprétation conventionnelle, confirmant le mal dans l'amour issu de « *desesperance* ». Les amants classiques (dont Didon, Phyllis, Médée ou Héro) montrent « *par maniere d'exemple les grans perilz et les grans inconveniens qui d'amer folement souvent aussi s'enssivent* ». La morale de ces récits est donc claire : « *nul sages amans ne doit son cuer ne son esperance mettre en amour inutile ou qui seroit impossible a acquerre* », comme Pyrame qui entreprit de poursuivre un amour rendu trop périlleux par l'interdiction parentale. L'amant doit être plus sage que ses prédécesseurs qui lui enseignent une leçon de tempérance : savoir nourrir son « espérance » plutôt que de la transformer en « désespérance » et en mourir.

C'est pour cette raison que la figure de l'amant imprudent (*amans amens*) illustrée par des exemples antiques est classique : on le voit par exemple dans le *Dit dou bleu chevalier* de Jean Froissart (1364 ;

corpus A.3.23), un poème appartenant au genre de la consolation[48]. Le narrateur tâche de consoler le « bleu chevalier » accablé d'amour en lui citant plusieurs exemples à ne pas imiter, comme Héro et Léandre et Pyrame et Thisbé : *Ne ressamblés Piramus, je vous pri, / Qui pour l'amour de Tisbé se murdri* [242–243]. Il le met en garde contre le suicide en prenant des amants classiques comme contre-exemples et lui conseille d'imiter plutôt la constance de Socrate pour ne pas se laisser saisir par un désespoir mortel ; au contraire, les fréquentes absences de Tristan, Lancelot ou Perceval accroissaient l'amour de leur dame. Ce type de conseil raisonnable, destiné à détourner un personnage du désespoir amoureux, se trouve dans plusieurs œuvres de composition similaire où le protagoniste est présenté *in medias res*, au moment où il fait un choix amoureux malheureux, en opposition avec une figure de la Raison qui vient lui rappeler, ainsi qu'au lecteur, l'alternative à l'hégémonie des passions. C'est le cas dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta* dont nous avons parlé, où la nourrice joue le rôle de confidente et de porte-parole de la Raison, mais aussi du *Grant blason des faulses amours* de Guillaume Alexis (XV^e^ siècle ; corpus A.3.36), un dialogue entre un gentilhomme et un moine qui lui fait un sermon sur l'« *amours folle* » [42], rappelant la paronomase topique *amans amens*. Grâce à un long discours misogyne, il montre que le plaisir de l'amour est bref, mais que le mal, la tristesse et le regret qui en découlent sont éternels : « *car, pour ung bien que donne Amour / cent mille maulx vous y prendrez* » [599–600]. Il s'appuie sur des contre-exemples classiques de femmes « maléfiques » (Mélusine, Clytemnestre, Cléopâtre, Sémiramis) et d'hommes perdus par amour pour une femme : Adam, Hercule, Jason, Pâris, Pyrame qui, lui aussi, connut une fin misérable en raison d'un « *amour plain d'abus* » [683], au sens de « tromperie, illusion ». Cette tromperie (subie uniquement par les hommes dans le discours du moine) vient du désordre causé dans l'ordre naturel par la passion amoureuse :

Gens forcenez,
Desordonnez
Oultre mesure,
Cueurs desriglez
Yeulx aveuglez
D'humeur obscure,
Car, de nature,
Dame Luxure,
Voit trouble, se bien l'entendez.
Aussi quant on fait en paincture
Du dieu d'Amours la pourtraicture,

[48] C'est aussi le cas de *La Fontaine amoureuse* de Guillaume de Machaut (1360) où le narrateur réconforte un amant forcé de partir en exil loin de sa dame.

1008 Il doit avoir les yeulx bendez.

Cette description du désordre de la Nature rappelle le *De planctu Naturæ* d'Alain de Lille : il s'agit d'un dérèglement, d'abord des sens, puis du comportement, que cause la Luxure. L'altération du cœur, siège des passions, et de la vue, cause de l'amour, entraînent l'« abus » dont Pyrame et tant d'autres sont victimes. La mise en scène d'un dialogue entre l'amant et la figure de la Raison se retrouve dans le *Confessio amantis* de John Gower (1386 ; corpus A.6.4) où Amans, l'amant pénitent, se confesse à Genius, prêtre de Vénus, qui le blâme pour ses péchés contre l'amour et lui enseigne les remèdes à ceux-ci et aux sept péchés capitaux. Cette œuvre, conçue comme un *speculum principis* pour Richard II, a pour but d'éduquer le lecteur en utilisant la vision amoureuse d'Ovide. Pour la fable de Pyrame et Thisbé, John Gower s'appuie sur le conte du XII^e^ siècle inclus dans l'*Ovide moralisé*[49] et le narre dans le livre III qui traite du péché de Colère (*Wrath*). Le récit lui permet d'illustrer les dangers de l'action irréfléchie (*folhaste* [1400]) et de mettre l'accent sur la nécessité de suivre les lois de la Raison (*reson*), opposées aux lois de l'instinct et de la volonté naturelle (*kinde*), une thématique qui parcourt toute l'œuvre. Pyrame et Thisbé sont tous deux victimes d'une panique qui leur fait perdre la raison. Au moment de se tuer, le jeune homme dit : « Je suis la cause de ce crime : il est donc sensé que je meure, car elle est morte à cause de moi » (*I am cause of this felonie / So it is resoun that I die / As sche is ded be cause of me* [1401–1403]) ; l'ironie tragique de la situation est claire : la perte de raison engendre le péché du suicide qui ne peut en aucun cas être motivé par la « *resoun* ». L'auteur ne manque cependant pas de compassion pour les amants, qu'il présente longuement comme des victimes de l'Amour :

Cupide hath so the thinges schape,
That thei ne mihte his hand ascape,
That he his fyr on hem ne caste :
Wherof her herte he overcaste
To folwe thilke lore and suie
Which nevere man yit miht eschuie ;
And that was love, as it is happed,
Which hath here hertes so betrapped,
That thei be alle weies seche
How that thei mihten winne a speche,
Here wofull peine for to lisse.

Cupidon fit en sorte qu'ils ne pussent échapper à sa main en les enflammant de son feu. De là, il submergea leur cœur pour qu'ils suivissent son enseignement et fissent l'expérience de ce que jamais encore personne n'a pu éviter : c'était l'amour, comme cela arrive, qui avait ainsi capturé leur cœur, de sorte qu'ils cherchaient par tous les moyens comment ils pouvaient se ménager un entretien afin d'apaiser leur triste souffrance.

Il développe ici le vers IV.59 d'Ovide (*quid non sentit amor*) pour montrer l'inéluctabilité du pouvoir

[49] Plusieurs éléments le montrent : le lion (et non la lionne), le buisson dans lequel Thisbé se cache, la guimple (*wympel*), des expressions comme *upon th'erbage* = *sus l'erbe*, etc.

de l'amour, auquel personne ne peut résister :

For love is evere of such a kinde
And hath his folk so wel affaited,
That howso that it be awaited,
Ther mai no man the pourpos lette.

Car l'amour est toujours de telle disposition et tient ses sujets si bien conquis que, de quelque manière qu'il soit surveillé, aucun homme ne peut faire obstacle à sa résolution.

Il n'y a donc pas de condamnation morale des amants pour avoir cédé à la passion, mais plutôt de la compassion ; la mise en garde se fait contre le péché de *folhaste* seulement qui conduit à agir aveuglément et à commettre un autre péché, le suicide. L'amour dirigé par la raison n'est pas un mal. C'est pourquoi Vénus et Cupidon paraissent menaçants dans la lamentation de Thisbé, juste avant son suicide, dans laquelle Gower s'écarte d'Ovide pour intégrer sa mise en garde. Vénus devient une force amorale et implacable qui cause la perte des jeunes gens :

"O thou which cleped art Venus,
Goddesse of love, and thou, Cupide,
Which loves cause hast for to guide,
I wot now wel that ye be blinde,
Of thilke unhapp which I now finde
Only betwen my love and me.
This Piramus, which hiere I se
Bledende, what hath he deserved?
For he youre heste hath kept and served,
And was yong and I bothe also.
Helas, why do ye with ous so?
Ye sette oure herte bothe afyre,
And maden ous such thing desire
Wherof that we no skile cowthe ;
Bot thus oure freisshe lusti yowthe
Withoute joie is al despended,
Which thing mai nevere ben amended.
For as of me this wol I seie,
That me is levere for to deie
Than live after this sorghful day."

« Ô toi qu'on appelle Vénus, déesse de l'amour, et toi, Cupidon, que la cause amoureuse a pour guide, je sais bien désormais que vous êtes aveugles en voyant ce malheur, la seule chose que je trouve là entre mon amour et moi. Pyrame, que je vois ici ensanglanté, qu'a-t-il mérité ? Il a pourtant suivi et exécuté vos ordres, et il était jeune, tout comme moi. Hélas, pourquoi nous punissez-vous ainsi ? Vous avez enflammé nos deux cœurs et nous avez fait désirer une chose dont nous ne connaissons pas la raison ; c'est ainsi que notre plaisante et joyeuse jeunesse est toute gâchée sans aucune joie, ce à quoi l'on ne pourra jamais remédier. Quant à moi, je veux dire que je préfère mourir plutôt que vivre après ce malheureux jour. »

Ce discours met l'accent sur la vie gâchée, l'amour mal employé et l'inéluctabilité du malheur. Cela permet à Gower d'orienter l'histoire pour condamner le péché du suicide et d'accentuer le pathos de la mort de Thisbé qui entre dans les rangs des victimes de Vénus. La déesse, d'adjuvante de l'amour, devient bourreau, celle qui punit (*with*) des amants trop jeunes pour avoir su gérer ses affres avec raison. Thisbé l'affirme : leur jeunesse les a empêchés de connaître comme il l'aurait fallu les pièges tendus par leur guide aveugle (*we no skile cowthe* [1445]). Le sens de la perte est particulièrement prégnant puisque

c'est la hâte inconsidérée de Pyrame qui est destructrice d'un si bel amour. Par la suite, Amans admet qu'il a souvent souhaité mourir de chagrin, mais il blâme le manque de pitié de son amante et ses conseillers. Il tente de se décrire comme Thisbé, mourant pitoyablement de souffrance amoureuse, mais Genius suggère qu'il agit plus comme Pyrame qui n'a pas soumis son désir à sa volonté, mais qui « ne voulait rien supporter » (*wolde noght abide* [1411]) alors qu'il aurait dû être patient. L'Amour exige de se soumettre à ses lois, de se conduire de façon responsable, d'éviter un comportement imprudent, de garder la tête froide et de ne pas agir futilement comme Pyrame et Thisbé lorsqu'ils prévoient leur fuite, n'arrivent pas au lieu de rendez-vous en même temps et se tuent. Le désir des amants de consommer leur amour n'est pas un besoin rationnel et tout homme doit contrôler ses pulsions naturelles pour tirer le bénéfice de l'amour. Les amants babyloniens servent donc de contre-exemple à Amans :

Now thou, mi Sone, hast herd this tale,
Bewar that of thin oghne bale
Thou be noght cause in thi folhaste,
And kep that thou thi witt ne waste
Upon thi thoght in aventure,
Wherof thi lyves forfeture
Mai falle.

Maintenant que toi, mon fils, tu as entendu ce récit, prends garde de n'être la cause de ton propre malheur dans ton impatience irraisonnée, et prends garde de ne pas gâcher ta raison par mégarde dans tes réflexions, d'où pourrait advenir la perte de ta vie.

L'on voit donc que Gower n'idéalise jamais l'abandon amoureux et que ses maîtres commandements en amour sont la patience, la raison et accepter les responsabilités de ses actions. L'imprudence de Pyrame est tout aussi blâmée que l'aveuglement de l'Amour, comme c'est aussi le cas dans *Reson and Sensuallyte* de Lydgate où la mort du jeune homme est « causée par sa propre négligence » (*caused for hys ovne slouthe* [3987]). On trouve d'ailleurs cette absence de prudence caractéristique dans la plus ancienne mention allemande du mythe, l'*Ereck* d'Hartmann von Aue (vers 1180–1185 ; corpus A.7.1) où les amants, représentés sur la selle d'Enide, sont « dépouillés de leur bon sens » (*behert rechter sinne* [8692]) : la rime de *sinne* avec *Minne* (« amour ») est révélatrice, puisque c'est l'Amour qui leur a volé la raison[50] et les a « vaincus » (*betzwúngen* [8691]). Dans le *De Remediis utriusque Fortunæ* (1366 ; corpus A.2.29), Pétrarque met également en scène la Raison personnifiée mentionnant, au milieu d'autres personnages mythiques, Pyrame mort « par sa propre épée » (*propria cuspide* [I.49]) comme *exemplum* d'une conduite vaine et destructrice, dans son discours contre la Joie. On retrouve l'usage qui est fait du mythe dans les poèmes amoureux, à savoir illustrer un argument dans un débat sur l'amour, mais cette fois, la puissance du

[50] *Beher* est un verbe d'action désignant un vol avec violence.

mal d'amour, prouvée par les exemples antiques, est démontrée par la Raison elle-même.

Les amants babyloniens s'opposent donc, par leur comportement imprudent et leur désir non maîtrisé, à la Raison qui vient guider les protagonistes sous forme d'un conseiller ou personnifiée, particulièrement dans les œuvres du XIV^e^ siècle. Il tient au personnage amoureux d'éviter de reproduire le comportement irrationnel des amants antiques, de le dépasser afin d'atteindre le bonheur amoureux et une vie bonne. On le voit particulièrement dans *L'Escoufle* de Jean Renart (vers 1200–1202 ; corpus A.3.5) : le mythe est brièvement résumé lors de l'errance de Guillaume, peu avant qu'une série de péripéties ne lui permette de retrouver Aelis. Le narrateur rappelle le sort peu enviable de Tristan, puis celui de Pyrame « *mors d'amours* » [6361]. Il ne saurait différencier la folie et l'amour (synonyme d'« *ire et dolors* ») dans ce comportement (*se ce fu folie u amors* [6366]) caractérisé par le « *cuidier* » et la « *sospechon* », un écueil que Guillaume sait éviter. Ces termes, qui désignent l'imagination trompeuse, soulignent l'incertitude de Pyrame, qui agit sur de simples suppositions, par rapport à la persévérance de Guillaume qui place une foi totale dans son amour et se situe donc du côté du *croire*, au sens religieux[51]. C'est ainsi que Guillaume, en évitant la passivité de Pyrame, évite également son sort funeste et parvient à retrouver Aelis. Son amour a transcendé, par son périple purificateur (maladie, pèlerinage et folie), celui de Tristan et des amants ovidiens. L'amour de Guillaume est notamment plus rationnel que celui de Tristan, artificiellement provoqué par le philtre qu'il absorbe. Jean Renart ne montre donc pas de compassion pour l'amour-passion inconditionnel, comme les œuvres postérieures qui discréditent l'art d'aimer des « Anciens », et suggère que la modération de Guillaume et Aelis, qui acceptent leur situation de façon stoïque, est à l'origine de leur fin heureuse. Pyrame est celui qui s'est laissé abuser par des faux-semblants, transformant son amour parfait en folie et précipitant sa propre mort.

Cet usage de la fable demeure jusqu'au XV^e^ siècle où l'on voit par exemple le poète dalmatien Georgius Sisgoreus (Juraj Šižgorić) écrire une épitaphe complète à Pyrame et Thisbé (1477 ; corpus A.2.34) qui est une mise en garde destinée aux amants, pour leur épargner un sort similaire : « Amant, méfie-toi de si violents égarements » (*Tu caue tantas furias, amator* [13]). Il en fait également des contre-exemples dans deux autres poèmes décrivant leur mort causée par l'Amour.

[51] Vuagnoux-Uhlig 2009, p. 403.

2.1.4. Le rôle controversé des parents

Il est intéressant de noter que dans plusieurs textes, ce n'est pas la mort des amants elle-même qui fait l'objet d'une moralisation, mais l'attitude de leurs parents vis-à-vis de leur amour, qui font alors figure de véritable cause du malheur des deux Babyloniens. On le voit dès le XIII^e^ siècle dans PT III. Gervais de Melkley place en tête de son poème l'annonce, en un distique, de son propos général : « S'il y réfléchit, un tuteur n'enferme pas de jeunes amants : en effet, sévère, il les fait dépérir et indulgent, il se fait duper » (*Consulte teneros non claudit tutor amantes, / nam grauis exanimat decipiturque leuis* [1–2]). Au contraire de PT I et PT V, le poème de Gervais se présente donc comme une apologie de l'amour entre les jeunes gens et une critique des tuteurs qui font obstacle à celui-ci : il n'est donc pas étonnant qu'il décrive ensuite en détail la façon dont les parents de Pyrame et Thisbé les empêchent de se voir. Ce n'est pas la seule des six réécritures à en faire mention, bien qu'Ovide ne fasse aucun reproche aux parents, pas même dans la bouche de Thisbé avant son suicide. On trouve par exemple les expressions « la sévère vigilance de leurs parents » dans PT I (*dura parentum cura* [43–44]) ; « grâce à une ruse inflexible » (*rigida calliditate* [94]) et « une mère tyrannique, plus dure qu'une prison » (*grauior quam carcer imperiosa parens* [95–96]) dans PT III ; et, dans le monologue de Thisbé, « conscients d'être la cause de notre perte » (*interitus nostri causam vos esse scientes* [177]) et « vous avez nui à un tel remède pour nous et pour vous » (*nobis et vobis tali cura nocuistis* [179]) dans PT V. Ces ajouts, quoique discrets, viennent porter un jugement sur leur famille : sans leur sévérité, les amants auraient pu se marier – la raison de leur refus n'étant expliquée ni chez Ovide, ni chez ses successeurs.

Le thème du comportement des parents vis-à-vis des enfants bouleversés par la passion amoureuse est cher à Boccace. L'attitude des parents est remise en question de façon virulente dans deux des textes où il rapporte l'histoire de Pyrame et Thisbé. Dans l'*Amorosa visione* (corpus A.5.9), l'on trouve des affirmations sur la fatalité de l'amour tout comme sur l'impossibilité pour les parents de s'opposer aux sentiments ancrés dans le cœur de leurs enfants, une conduite vaine et destructrice. Pyrame et Thisbé sont l'exemple parfait pour sa mise en garde : l'amour doit être « tempéré par de discrets conseils » (*temprar con consiglio discreto* [XXI.5]) et non pas soumis « par la force » [XXI.3]. Comme nous l'avons vu, la modération est le maître mot pour un amour heureux : celle des jeunes gens étant difficile à obtenir en raison de leur jeunesse même, celle de parents tempérés doit se répercuter sur leurs enfants pour que l'amour ait une « meilleure conclusion » (*fine migliore* [XXI.6]). Dans le *De mulieribus claris*

(corpus A.2.28), Boccace ajoute à la fin de son résumé un long paragraphe moralisateur, appelant à la compassion des lecteurs devant ce malheur qui aurait pu se résoudre par le mariage si leurs parents avaient été plus indulgents. En se plaçant dans une position pédagogique, le poète conseille les parents sur le comportement à adopter vis-à-vis des enfants inexpérimentés qui rencontrent ce « péché » (*crimen*) qu'est l'amour. La faute est rejetée sur les parents qui auraient dû freiner les ardeurs des enfants, mais graduellement et non en les séparant brutalement, ce qui cause le désespoir. La patience devant la violence d'un amour de jeunesse passionné est nécessaire, puisqu'elle est motivée par un instinct naturel, celui de la reproduction (*prolem*). Le narrateur moralisateur affirme donc avec compassion que la bonne attitude parentale consisterait à réprimer peu à peu les pulsions de la jeunesse, en évitant de présenter un obstacle insurmontable : comme dans le récit de Pyrame et Thisbé, ils ne feraient qu'exacerber l'amour jusqu'à causer un malheur[52].

Une posture similaire se trouve dans le *Tratado de amor* attribué à Juan de Mena (première moitié du XV^e^ siècle ; corpus A.9.4), où l'auteur propose une vision sciemment biaisée de l'amour, centrée sur le *mal amor* (aux conséquences sociales et politiques, contrairement au *buen amor*), pour lequel il distingue plusieurs causes possibles. Pyrame et Thisbé illustrent la cause « *familiaridad e continuación* » aux côtés d'autres exemples d'amour né de la fréquentation privée et/ou régulière de deux personnages[53]. Il explique qu'une grande familiarité incite à la conversation et donc à la découverte des vertus, mais aussi des faiblesses, les deux étant, selon lui, des moteurs de l'amour (soit par manipulation, soit par convoitise). Le temps partagé entre deux personnes déchire le « voile de la honte » (*velo de la vergüenza*) entre les amants. C'est donc, indirectement, les parents qui sont responsables de n'avoir pas empêché cette fréquentation. Cette théorie conduit d'ailleurs à un discours misogyne puisque le message moral vise exclusivement les femmes qu'il s'agit d'isoler et surveiller[54]. Il faut souligner que l'auteur conclut ce passage avec le vers d'Ovide *Quid non sentit amor?* justement tiré de notre fable pour montrer que l'amour trouve toujours une façon d'obtenir ce qu'il veut et qu'il ne faut pas le faciliter en l'alimentant d'occasions et de temps (*¿qué fara quando le fuere dada toda oportunidad e tienpo para esecución delo que quiere?*).

[52] Dans le fragment en prose de Göttingen anonyme du XV^e^ siècle (corpus A.3.39), l'inspiration de la traduction en moyen français du *De mulieribus claris* de Boccace est prégnante, se terminant également sur le reproche aux parents : *les mouveme[ns de nos] enfans sont a v[ituperer petit] a petit afin qu[e, si nous] voulons souda[inement resi]ster a eulx et l[es empeschier] du tout, nous [ne les fassions tres]buchier en plus [grant pechié]*.

[53] Juan de Mena cite ainsi Myrrha, Térée, Médée, Circé et Didon.

[54] L'auteur s'appuie sur l'autorité d'Aristote et ses commentateurs arabes, pour lequel la femme est inférieure sur le plan biologique et intellectuel (Raspi 2002, p. 187).

Nous reviendrons par la suite sur le personnage de la mère de Thisbé, plus développé dans le conte du XII^e^ siècle et qui devient une antagoniste et une cause involontaire de la mort de sa fille.



Les amants babyloniens sont des contre-exemples particulièrement adaptés dans les mises en garde contre un amour passionnel irrationnel dont les conséquences sont destructrices. Si Thisbé échappe assez bien à la condamnation de la vénalité féminine par rapport à nombre de ses homologues ovidiennes (Byblis, Myrrha, Didon…), Pyrame, lui, devient souvent emblématique du *stultus amor*, de la folie qui hâte la mort en vain et néglige la raison et la modération, seules attitudes susceptibles de mener au bonheur amoureux. Cependant, ce n'est qu'une facette de leur traitement littéraire et nous allons voir que mourir par amour peut devenir un acte de loyauté et de courage, et que le personnage de Thisbé devient un modèle de vertu féminine.

2.2. La louange des amants

2.2.1. Des amants parfaits

Les amants, on l'a dit, sont avant tout d'une beauté parfaite : certains textes amplifient largement la courte description d'Ovide (*iuuenum pulcherrimus*, *praelata puellis* [55–56]) avec des portraits détaillés, particulièrement les réécritures PT III (corpus A.2.15) et PT VI (corpus A.2.21). Dans le premier, Gervais de Melkley dresse un portrait des deux jeunes gens, où Thisbé cumule toutes les qualités physiques médiévales (des cheveux blonds légèrement bouclés, des yeux pers, la peau blanche rehaussée de rose… [17–56]) et Pyrame celles des illustres héros antiques Pâris, Hector et Ulysse [57–64] ; dans le second, la description de Thisbé est très similaire [57–72] tandis que l'auteur anonyme renvoie à Ovide pour Pyrame : « Que te dire de sa beauté et du charme de son visage ? » (*Quid tibi de forma dicam vultusque decore?* [39]). Ces caractéristiques physiques sont doublées de qualités morales et intellectuelles : PT III souligne l'éloquence de Thisbé (*Qualis ad ingenium mens callida floreat intus, / edocet eloquio lingua faceta foris* : « De même qu'un esprit habile, disposé à l'intelligence, fleurit à l'intérieur, une langue spirituelle instruit par son éloquence à l'extérieur » [49–50]) tandis que PT VI insiste sur les vertus morales de

Pyrame. PT I emploie également le topos du *puer-senex* pour souligner la maturité de Pyrame :« bien que ce soit un jeune garçon, rien d'enfantin ne transparaît en lui. Il ne manque pas de maturité intellectuelle. On s'émerveille que sa compréhension précoce contredise ses jeunes années » (*atque puer nil puerile sapit; / Provecte non mentis eget : provectio sensus / Miratur teneros degenerare dies* [16–18]).

La perfection des amants se donne donc d'abord à voir par leur extrême beauté et noblesse d'âme. Dans les poèmes narratifs que nous avons explorés dans la partie précédente, ce sont toutefois des figures ambiguës : l'opposition entre la nature et la raison n'est pas nettement tranchée dans les débats et, même s'ils servent de contre-exemples, ils sont, d'une certaine manière, célébrés et perpétués par leur présence même dans ces œuvres littéraires. Lorsque l'amant irréfléchi est comparé aux amants antiques, il est toujours pris dans une tension entre la nécessité de ne pas commettre les mêmes erreurs et l'admiration devant ces personnages emblématiques d'un amour-passion datant des temps anciens. Ainsi, même si Pyrame et Thisbé ont connu une fin malheureuse, ils demeurent au panthéon des amants dont l'amour fut sans faille, que ce soit dans le cortège d'Amour des *Trionfi* de Pétrarque, qui est aussi bien un portrait des victimes de l'amour terrestre qu'une célébration de l'immortalité qu'il leur a conférée, ou sur les murs des temples de *The Temple of glas* et de *The Parlement of foules*. Le prologue du *Piramus und Thisbe* anonyme allemand (corpus A.7.13) fait du récit un exemple d'amour parfait (*von einer ganzen friuntschaft / und ouch von der minne kraft* [20–22]) avec une vérité générale opposant le présent au passé mythique de la fable : « Le mensonge et la tromperie sont si répandus aujourd'hui que personne ne cherche plus l'amour noble ou ne veut vivre dans une constante fidélité » (*triegen, liegen ist sô wert, / daz niemant guoter minne gert / noch stæte triuwe wil tragen* [17–19]). Cette célébration est teintée de moralisation, esquissant une critique des mœurs contemporaines.

La même œuvre peut intégrer les deux aspects du mythe : après la vision frappante de l'épée qui mit fin aux jours des amants sur la plaine, le narrateur de *L'Hôpital d'Amour* (corpus A.3.34) découvre qu'une salle de l'hôpital est décorée de tapisseries représentant « *tous les amans dont on list ores* » [240], au nombre desquels il est possible d'imaginer les mêmes amants que dans la vallée des larmes, mais présentés sous l'autre jour de leur amour. Mieux encore, dans la chapelle de l'hôpital, ornée des statues de Vénus et Cupidon, dame Leesce, le chantre, et dame Conscience, la prêtresse, célèbrent « *l'office, la feste et la messe / de Piramus et de Tybee* » [287–288] : parmi tous les amants antiques, c'est sur eux que le choix s'est porté comme emblèmes de l'amour sincère et éternel. Amour apparaît alors au protagoniste et lui promet que son mal sera soulagé. L'amour des jeunes Babyloniens est sacralisé, porté au rang de

religion et de fête pour les résidents de l'hôpital qui cherchent à être guéris du mal d'amour.

L'amour de Pyrame et Thisbé est rarement considéré comme parfait par défaut, sans ambiguïté, moralisation ou allégorisation. C'est cependant le cas dans un poème néerlandais, *Der Minnen Loep* (« *cursus amoris* ») de Dirc Potter (vers 1411–1412 ; corpus A.8.5). Il divise son traité en quatre livres : l'amour fou, bon, illicite et licite[55]. Pyrame et Thisbé, alors qu'ils auraient aisément pu illustrer la première catégorie[56], sont classés dans la deuxième, le *goede minne* (*amor licitus*), et plus particulièrement la *stede truwe* (« fidélité constante »). Cependant, les amants sont caractérisés par leur impossibilité à dépasser le premier degré de l'amour :

Waer also die liefte staet,
Daer es sij inden eersten graet,
Daer duert sy oick bij wilen langhe,
Eer sy clymt ten hogheren ganghe
Ende sterft dicke in sulken state
Eer sy ten anderen grade gaet ;
Daer ich u nu wil aff beduden
Exempel van tween jonghen luden,
Die storven inden eersten grade,
Dat waerlic yammer was ende schade.

Là où l'amour se trouve au premier degré, il y reste parfois longtemps, avant de s'élever à l'étape supérieure ; et il meurt souvent dans cet état avant de progresser vers le prochain degré. À ce sujet je vais vous raconter l'exemple de deux jeunes gens, qui sont morts dans le premier degré, ce qui était vraiment dommage et regrettable.[57]

Le « premier degré » que la mort les empêche de surmonter est celui de la sympathie mutuelle, tandis que le suivant aurait été les rendez-vous fréquents et les premiers contacts physiques, mais cachés aux yeux de tous. La séparation qui leur est imposée les empêche de goûter à ces premiers bonheurs et, dans le commentaire qui suit le récit, l'auteur ne condamne pas leur attitude ; au contraire, il les admire et les plaint :

Och hoe edel ende volmaect
Ende van alre zwacheit naect
Was die liefte van desen paren,
Die in haren reynen jonghen jaren
Storven doer der minnen quael
Ende sijn ghedoot mit enen stael.

Ah, comme l'amour de ce couple était noble et parfait, et dépourvu de toute faiblesse. Les tourments d'amour ont été la cause de leur mort pendant leur jeunesse innocente ; ils ont été tués par un seul fer.[58]

Contrairement aux auteurs qui blâment l'impatience des amants, le narrateur déplore seulement leur sort tout en soulignant l'exemplarité de leur amour et leur comportement irréprochable, eux

[55] Il s'agit d'une *ars amatoria* s'inspirant des œuvres d'Ovide enseignée à l'école et peut-être du *De amore* d'André le Chapelain (vers 1180), Chaucer, Gower ou encore Boccace.

[56] Thisbé figure par ailleurs dans une énumération de personnages féminins fidèles dans le premier livre : *Tisbes leefde in eren stijff* « Thisbé vivait dans un honneur rigoureux » [1.2483] (cité par Faems 2011, p. 101).

[57] Trad. *ibid.*

[58] Trad. *ibid.*

qui aurait mérité de connaître les degrés suivants de l'amour. Il en appelle à tous ceux qui s'aiment pour qu'ils méditent sur l'amour de Pyrame et Thisbé, principalement les hommes qui encourent le risque d'être frustrés après le deuxième degré : il les exhorte à la patience et la maîtrise de soi, car les hommes courtois seront bien traités par les femmes. Ce conseil s'éloigne du récit de Pyrame et Thisbé et ce n'est donc pas, a priori, un contre-exemple d'impatience et de folie comme dans les autres textes que nous avons abordés. Ils sont « nobles et parfaits » et auraient mérité de connaître les rencontres du deuxième degré : se retrouver, se saluer courtoisement, se prendre par la main, cueillir des fleurs, s'embrasser pour se dire au revoir et se réjouir de se retrouver ensuite. Cela dit, le narrateur note également que cette deuxième étape est longue et que beaucoup d'amants meurent avant d'atteindre la troisième. En réalité, Pyrame et Thisbé, par leurs rendez-vous – de chaque côté d'une fenêtre à treillis dans ce récit –, leurs discussions amoureuses et l'obligation de cacher leur amour, semblent déjà avoir fait un pas dans ce deuxième degré mortel, sans toutefois pouvoir bénéficier des contacts physiques.

La « sympathie » du premier degré de l'amour selon Dirc Potter semble équivaloir au concept d'*amistié*, l'*amicitia* latine, qui caractérise une affection indépendante de la passion amoureuse et une fidélité à toute épreuve[59]. C'est d'ailleurs sous ce nom que Jacques Legrand catégorise l'amour de Pyrame et Thisbé dans l'*Archiloge Sophie* (vers 1400 ; corpus A.3.29) : le petit résumé du mythe y est placé sous la mention *Amistié*, qu'il distingue d'*Amour* et de *Sote amour*. Il y place également Clytie, Alphée, Médée et Laodamie, ce qui semble indiquer qu'il assimile cette disposition à la persévérance amoureuse (indépendamment de sa force positive ou négative)[60]. En revanche, dans la catégorie *Sote amour*, cause de mort, l'on trouve Adonis, Atalante, Ésaque et Hespérie, Polyphème et Galatée, Glaucus et Scylla, Didon : Pyrame et Thisbé sont donc davantage caractérisés par leur loyauté que par leur triste fin. Jacques Legrand s'inspire non seulement d'Ovide mais aussi de l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire ; cependant, il n'en réutilise pas les moralisations, car l'*Archiloge Sophie* une œuvre de vulgarisation destinée à l'enseignement[61]. Alors que sa source effectue une christianisation systématique des mythes,

[59] C'est un terme cicéronien ; il faut noter que dans son *carmen* 109, Catulle l'emploie pour décrire sa relation avec Lesbie, un engagement total pour lequel il emprunte ce terme de la vie sociale romaine, désireux de lier passion et union plus durable (*sacra amicitia*). Ce terme exprime donc bien l'idée de pacte éternel, par exemple dans le *carmen* 11 de la correspondance entre Ausone et Paulin de Nole.

[60] Clytie dépérit d'amour pour Hélios, Alphée poursuit inlassablement Aréthuse, Médée exerce son impitoyable vengeance et Laodamie s'immole sur le bûcher de la statue de son époux Protésilas.

[61] Sur ce point, voir Evencio Beltrán, « Une source de l'Archiloge Sophie de Jacques Legrand : l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire », in *Romania* 400, 1979, 483-501, p. 484. URL : https://doi.org/10.3406/roma.1979.1992.

comme nous le verrons par la suite, il n'incorpore aucune allégorisation permettant de racheter ces « fictions » aux yeux du christianisme : elles sont destinées à guider les lecteurs à l'amour de la sagesse en participant d'une culture poétique et mythologique essentiellement développée par les œuvres de Boccace au siècle précédent (dont nous allons voir plusieurs exemples).

2.2.2. Mourir par amour : un acte de loyauté et de courage

Au-delà d'une simple appréciation de l'amour des amants, qui s'apparente à leur utilisation comme *exempla*, c'est leur mort qui retient l'attention des auteurs : à l'opposé des œuvres qui la qualifient de folie, d'autres la louent en tant qu'acte de courage et preuve de fidélité.

Dès le récit d'Ovide, il est possible de voir une forme d'exemplarité dans la mort de Pyrame et Thisbé, et ce dans la façon dont l'histoire est amenée par la conteuse Arsippé. L'enfermement des trois Minyades durant les bacchanales orgiaques qui ont lieu à l'extérieur dans toute la ville est un moyen de résistance contre la débauche du dieu qu'elles réprouvent, et la preuve qu'elles souhaitent rester fidèles à Minerve en filant ; leurs récits le sont peut-être également, puisqu'elles prônent, dans la fable de Pyrame et Thisbé, la loyauté amoureuse et la sincérité absolue, même au prix de la mort, avant de lui opposer les conséquences néfastes de l'adultère (Vénus et Mars), de l'infidélité (Hélios) et de la luxure (Salmacis), passant sur d'autres exemples des malheurs qu'entraîne un amour moins parfait que celui des amants babyloniens (l'infidélité de Daphnis changé en pierre [IV.276–278], l'amour non réciproque de Crocos pour Smilax [IV.283–284]). Même si, comme nous l'avons mentionné, les trois récits principaux illustrent plusieurs facettes de l'amour destructeur, et que le prétexte de la fable est le changement de couleur de la mûre, un récit « peu connu », celui de Pyrame et Thisbé, semble servir de contrepoint aux autres, d'aune à laquelle mesurer la loyauté amoureuse. Par ce jeu de double narrateur, l'audience peut s'identifier aux amants humains, placés en premier avant tout récit de métamorphose, et prendre exemple sur leur amour sincère ; les Minyades elles-mêmes n'hésiteraient pas, semble-t-il, à mourir par fidélité plutôt que de céder aux bacchanales, même si ce n'est que leur apparence humaine qu'elles sacrifient.

La dévotion des amants transparaît dans l'*Amorosa visione* de Boccace (corpus A.5.9), non pas dans le résumé du mythe qui, nous l'avons vu, condamne leur hâte, mais dans un passage postérieur, au chant XXIX, qui montre que l'amour ne connaît aucune loi et que sa douceur justifie les sacrifices. Le

narrateur parle du Créateur de la dame qu'il a suivie en songe, l'Amour lui-même :

Invidiosi alcun dicon stoltezza
esser seguire con ragion quel stile
che dà questo signor de gentilezza,
lo qual discaccia via ogni atto vile:
piacevole, cortese e valoroso
fa chi lo segue e più ch'altro gentile.
Superbia esclude, onde ciascun ritroso
nel suo triunfo intervener non puote:
indi ogni dio gentile e ogni uom grazioso
vidi seguir le sue triunfal ruote.

Les envieux appellent « folie » la poursuite en toute connaissance de cause du style de vie qu'offre ce seigneur de douceur, lui qui repousse toute action vile : il rend plaisant, courtois et valeureux celui qui le suit et, surtout, noble. Il garde l'orgueil à l'écart : c'est pourquoi celui qui reste à distance ne peut rejoindre son triomphe, et je vis donc chaque noble dieu et chaque homme plein de grâce suivre ses roues triomphales.

Bien que la position enthousiaste du narrateur soit ensuite critiquée par la Dame pour qui les amants classiques sont un contre-exemple, l'amour est ici dépeint comme une force positive qui engendre bonheur et vertu et permet la rédemption des désirs de l'humanité. Cette idée que l'amour crée la noblesse et l'humilité est traditionnellement réfutée par l'idée que les amants sont avilis par l'empire de l'amour et caractérisés par l'abandon de la raison. Les chants XXX à XXXVI expliquent que les seuls biens que les amants doivent poursuivre sont ceux sur lesquels Fortune n'a pas d'emprise ; si cette règle est respectée, aimer n'est pas une *stoltezza*, mais une expérience douce, heureuse et même utile pédagogiquement (une idée que l'on retrouve dans le *Filocolo* du même auteur). Les fables des amants malheureux – Pyrame et Thisbé mais aussi Didon, Floire et Blancheflor, Lancelot et Guenièvre, Tristan et Iseut – qui sont dépeintes sur le mur avant ce passage (qui voit intervenir d'autres exemples de personnages historiques et mythiques pour illustrer les vicissitudes de la Fortune) semblent aller dans le sens du narrateur : la douceur de l'amour vaut les souffrances rencontrées en chemin (*Con quanta gioia, credo, si conduce / ciascun di questi ch'è pien della grazia / di quel [...] che quivi è duce* : « Combien de joie est en effet octroyée à chacun de ceux qui sont emplis de la grâce du maître de ces lieux » [XXIX.64–66]). On peut alors imaginer que la hâte destructrice de Pyrame et Thisbé était l'œuvre de la Fortune, qui a placé la lionne sur leur chemin ; sans cela, l'amour les aurait ennoblis, sublimant leur courtoisie et leur vertu.

La perfection et la loyauté de Pyrame

Chez certains auteurs, la loyauté des amants est traitée individuellement, selon qu'il s'agisse d'exalter la vertu masculine ou féminine. Pyrame est traité comme un modèle de fidélité dans *The*

Temple of glas de John Lydgate (corpus A.6.6), où l'amant compare sa propre loyauté à celle des amants célèbres présents dans l'ekphrasis du temple : en plus d'Achille, Marc-Antoine et Hercule, il argue qu'il sera aussi fidèle à sa dame que « le jeune Pyrame que l'on vit loyal à Thisbé jusqu'à ce que la mort les sépare » (*Or unto Tesbé yunge Piramus / That was feithful found til hem departid dethe* [780-781]). Au-delà d'une simple comparaison avec Pyrame pour l'intensité de son amour[62], c'est à sa fidélité dans la mort qu'il s'associe – de même pour les trois autres personnages masculins morts par amour respectivement pour Polyxène, Cléopâtre et Déjanire.

Plus étonnamment, c'est dans une œuvre destinée à célébrer la vertu féminine que l'on trouve une véritable louange de la fidélité de Pyrame. *The Legend of good women* de Geoffroy Chaucer (1386 ; corpus A.6.2) est un recueil de neuf récits traitant du destin exceptionnel de femmes mythiques mortes par amour[63]. Dans le prologue, la vertueuse Alceste et le dieu de l'Amour demandent au poète de narrer la légende des femmes fidèles en amour toute leur vie (*in making of a glorious Legende / of Gode Wommen, maidenes and wyves, / that weren trewe in lovinge al hir lyves* [*Prol*. F 483-485]). Ces dix femmes sont qualifiées de *trewe of love* [561], « fidèles en amour », tandis que les hommes, eux, sont traîtres (*false men that hem beytraien / that al hir lyf ne doon nat but assayen / how many wommen they may doon a shame* [486-488]). Pyrame est le seul homme à être présenté sous un jour ouvertement favorable ; malgré son retard, c'est le parangon de la fidélité, comme le narrateur le montre dans la conclusion du récit :

	Of trewe men I finde but fewe mo	Des hommes fidèles, dans tous mes livres,
918	In alle my bokes, save this Piramus,	Je n'en trouve guère d'autres que notre Pyrame,
	And therfor have I spoken of him thus.	C'est pourquoi je vous en ai parlé de la sorte.
920	For hit is deyntee to us men to finde	Car c'est agréable pour nous, les hommes, de trouver
	A man that can in love be trewe and kinde.	Un homme capable d'être fidèle et constant en amour.
922	Heer may ye seen, what lover so he be,	Vous avez pu voir que, quel que soit l'amant,
	A woman dar and can as wel as he.	Une femme a autant d'audace et de force que lui.

Au lieu de se focaliser sur le personnage de Thisbé, pourtant l'une des héroïnes de l'œuvre destinée à encenser la vertu féminine, Chaucer met l'accent sur le comportement hors du commun de Pyrame, « *trewe and kinde* » et modèle masculin pour « nous, les hommes ». Tout le récit peut alors être perçu comme une louange de Pyrame que Thisbé a seulement égalé. La fidélité du personnage féminin, présentée comme le sujet de l'œuvre, est mesurée à l'aune de celle du personnage masculin (*as wel as*

[62] Voir la partie 1.3.3.3 de cette étude.

[63] Il s'agit de Cléopâtre, Thisbé, Didon, Hypsipyle et Médée, Lucrèce, Ariane, Philomèle, Phyllis et Hypermnestre. Maggie Burns a montré que Chaucer s'est inspiré directement d'Ovide pour la fable de Thisbé (Burns 1997).

he). Chaucer contredit donc la condamnation morale de l'infidélité masculine telle qu'annoncée dans le prologue grâce à l'exemple de Pyrame, qui devient le modèle amoureux masculin par excellence. Cependant, l'on peut aussi voir les deux premiers récits (Cléopâtre et Thisbé) comme une illustration de l'impossibilité pour un homme d'être un parfait amant, puisque c'est la mort qui attend Marc-Antoine et Pyrame, et même un suicide, avant celui de leur amante[64].

La loyauté de Thisbé

Thisbé est également louée pour sa fidélité tout en servant de modèle à des personnages féminins. Biancifiore, dans le *Filocolo* de Boccace (1336–1339 ; corpus A.5.11), affirme qu'elle sera capable de se poignarder pour suivre son amant s'il venait à mourir, « à la manière dont Thisbé suivit son pauvre Pyrame » (*in quella maniera che Tisbe seguì il suo misero Piramo* [I.24]), lorsque le roi Felix décide de la séparer de Florio : c'est une preuve de fidélité que de chercher à imiter ce personnage, particulièrement parce que le couple est mis en avant plus loin, lorsque le narrateur argue que l'amour grandit dans les épreuves en prenant pour exemple la séparation des amants babyloniens « forcés de ne pas se voir » (*costretti di non vedersi*), sans les nommer, en se référant à la métamorphose de la mûre (*per quale altra cagione diventò il gelso vermiglio* : « pour quelle autre raison la mûre est-elle devenue vermeille ? » [II.9.4]). C'est également la position adoptée par Enide dans *Erec et Enide* : lorsqu'elle croit Erec mort et se voit forcée d'épouser le comte de Limors, elle exprime dans son monologue le désir de se tuer (*car m'oci* [4582]), dans une posture où elle se place au cœur de son propre propos, montrant l'émergence dans le roman du discours sur soi-même et de l'établissement du personnage féminin en sujet. Ce monologue est repris dans la version en prose du XV^e^ siècle (vers 1460 ; corpus A.3.38) où Enide se convainc qu'elle doit mourir pour éviter une souffrance éternelle (*jamais n'aura fin ton pleur, ains languiraz et te tourmenteras plus angoisseusement que nulle aultre*), mais aussi en rétribution de la mort de son ami (*pour prendre vengeance de la mort que tu as procuree*), qui n'est pourtant objectivement pas de sa faute. Elle envisage de se transpercer le cœur de l'épée d'Erec, se comparant alors à Thisbé, qui se tua « *pour l'amour de son ami Piramus* » et prévoyant d'en retirer « *grant loance et guerredon* ». Le suicide de Thisbé est

[64] Elaine Tuttle Hansen présente ces héros comme l'illustration de la féminisation des amants hétérosexuels et des dangers de l'amour pour les hommes : Marc-Antoine est féminisé par son désir non maîtrisé, Pyrame est un adolescent qui n'est pas armé pour affronter les périls de l'amour et atteindre l'âge d'homme (notamment parce qu'il est dépourvu de guide paternel). Le suicide par amour est également une caractéristique féminine qui pourrait corroborer l'incompatibilité des rôles de mâle adulte et d'amant fidèle dans le monde littéraire féminisé de l'amour (Hansen 1989, p. 57).

donc perçu encore au XV^e^ siècle comme digne de louange et preuve d'amour, mais nous verrons par la suite que le paradigme de l'amour change à cette époque, influencé par la doctrine chrétienne du péché. Il est donc envisageable que ce suicide soit loué non pas pour sa fidélité courtoise intrinsèque, mais pour sa valeur d'expiation du péché commis par les amants et plus particulièrement la jeune femme (bien que le suicide soit lui-même un péché, la mort reste préférable au déshonneur féminin et à l'impossibilité du mariage). Enide n'en prend pas moins exemple sur Thisbé, prête à imiter son geste d'amour en se « *laiss[ant] choir* » sur l'épée.

Au-delà d'un simple *exemplum* de fidélité, dame Franchise, dans le *Jugement dou Roy de Navarre* (1349 ; corpus A.3.21) de Guillaume de Machaut, veut pour preuve de la loyauté supérieure des femmes le sacrifice ultime de Thisbé :

Que fist Tysbé pour Piramus?
Quant elle vit que mors et nus
Estoit pour li, sans nul retour,
A doloir s'en prist par tel tour,
Que d'une espee s'acoura
Seur le corps et la demoura;
Car aprés li ne volt pas vivre,
Eins fina s'amour et son vivre
En pleins, en plours et en clamours.
Certes, ce fu parfaite amours;
Car il n'est dolour ne remort
Qu'on puist comparer a la mort.
Ne nuls ne me feroit entendre
Q'nuls homs vosist son cuer fender
Si crueusement, n'entamer,
Comme Tysbé fist pour amer.

Que fit Thisbé pour Pyrame? Quand elle le vit dépouillé et mort à cause d'elle, sans aucun recours, elle en devint si affligée qu'elle se transperça d'une épée en plein corps et demeura gisant là. Elle ne voulut pas vivre après lui et mit fin à son amour et à sa vie dans les lamentations, les larmes et les gémissements. Ce fut sûrement un amour parfait, car il n'y a ni douleur ni souffrance qui peut être comparée à la mort. Personne ne peut me convaincre que le cœur de n'importe quel homme peut se briser si cruellement, ou qu'il pourrait se blesser comme l'a fait Thisbé par amour.

La mort est considérée comme la manifestation ultime de l'amour de Thisbé et dame Franchise, en affirmant qu'elle ne croit pas qu'un homme serait capable de la même abnégation, sous-entend que le suicide de Pyrame est davantage le fait de son désespoir devant la perte que signe de la perfection de son amour. Considérer le geste de Pyrame comme la volonté de ne pas souffrir plus longtemps et celui de Thisbé comme une preuve d'amour parfaite – et non comme excès de douleur ou culpabilité – est une position sur laquelle nous reviendrons plus en détail par la suite. Il faut cependant noter qu'à l'issue du dialogue entre dame Franchise et le narrateur, aucune conclusion n'est tirée : il est impossible de savoir lesquels des hommes et des femmes sont les amants les plus fidèles.

2.2.3. Une célébration de la vertu féminine

Le personnage de Thisbé, indépendamment – à première vue – du couple qu'elle forme avec Pyrame, a suscité une attention particulière au XIV^e^ siècle puisqu'elle figure au sein de trois compilations de biographies de femmes célèbres. Il s'agit du *De mulieribus claris* de Boccace (1360 ; corpus A.2.28), de *The Legend of good women* de Geoffroy Chaucer (1386 ; corpus A.6.2) et de *La Cité des dames* de Christine de Pizan (1404 ; corpus A.3.33). Les deux derniers de ces « catalogues » de femmes sont inspirés du premier : l'œuvre de Boccace est en effet un modèle qui a circulé très tôt en Italie, mais aussi en France avec sa traduction anonyme de 1401[65]. C'est suite à la querelle qui naît autour du *Roman de la rose* de Jean de Meung au XIV^e^ siècle[66] et connaît un renouveau en Italie du Nord à la fin du XV^e^ siècle que le *De mulieribus claris* sert de modèle, de réservoir d'*exempla*, d'« architexte » aux détracteurs des femmes, mais aussi à leurs défenseurs[67]. L'objectif de Boccace n'est pas de traiter des femmes vertueuses, mais des femmes célèbres : il déplore l'absence d'ouvrage consacré au souvenir de ces femmes qui ont accompli des actes nécessitant vigueur et courage (*tam strenue quam fortiter*) et fait montre d'un « esprit masculin » (*virilem animum*). Les actes qu'il relate sont donc à ses yeux d'autant plus louables qu'ils viennent de femmes, par nature dotées « d'un corps fragile et d'un esprit lent » (*corpus debile ac tardum ingenium*). Cette première étape dans la valorisation littéraire de l'image de la femme vient rompre de façon relative avec la misogynie chrétienne dont nous avons déjà parlé qui voulait que cette « faiblesse » intrinsèque de la femme soit uniquement source de vices.

Alors que le *De muliberibus claris* se fonde essentiellement sur des sources « historiques », quelques personnages sont exclusivement d'origine poétique (Circé [XXXVIII], Procris [XXVIII]) et c'est le cas de Thisbé [XIII]. C'est pourquoi Boccace donne à la fable une illusion d'historicité en enlevant toute mention de métamorphose, en précisant que le nom des parents de Thisbé reste inconnu (*Huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus*), et en enlevant le détail que les amants embrassent le mur, ce qui les rend plus « matures », moins élégiaques. D'autre part, les récits du *De mulieribus* se concentrent avant tout sur l'amour et la fidélité dans le mariage (ou l'inverse), et la préservation

[65] Notons que Dirc Potter, auteur du traité *Blome der doechden* (entre 1415 et 1428 ; corpus A.8.6), adaptation du *Fiore di Virtù* attribué à Tommaso Gozzadini (1260–1329), cite également « die goede Tisbe » morte pour Pyrame en énumérant des personnages apparaissant dans son œuvre précédente, *Der Minnen Loep*, inspiré entre autres de Boccace et Chaucer.

[66] Le mythe de Pyrame et Thisbé est curieusement absent du *Roman de la rose*.

[67] Sur ce point, voir Stephen KOLSKY, *The ghost of Boccaccio : Writing on famous women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005.

(ou non) de la virginité du personnage féminin[68], mais Pyrame et Thisbé sont un exemple, atypique dans le recueil, de relation illicite, quoique non réalisée. L'auteur y ajoute une morale qui influence l'interprétation du récit en justifiant le propos d'après la moralité et l'ordre social chrétiens, à savoir la possibilité du mariage si les amants n'avaient pas péri, donnant une leçon aux parents des jeunes gens, comme nous l'avons montré[69]. Ce compromis entre la condamnation et la tolérance envers le désir des jeunes gens est atypique et aurait davantage eu sa place dans le *Decameron*, où la fable n'est d'ailleurs pas mentionnée, que dans le *De mulieribus*, où la moralisation – ou la condamnation – est sévère[70].

Pour un portrait de Thisbé, Boccace ne lui accorde donc pas une place très importante, comme il le mentionne lui-même au début du récit : « Thisbé, une jeune fille de Babylone, a acquis sa célébrité, chez les mortels, plutôt par l'issue de ses amours tragiques que pour toute autre action » (*Tisbes, babilonia virgo, infelicis amoris exitu magis quam opere alio inter mortales celebris facta est*). Elle n'a rien accompli en soi : seule sa mort est digne de mémoire. Dans le récit, Boccace met cependant l'accent sur les qualités de la jeune fille, d'abord en commun avec Pyrame lorsqu'ils échangent des témoignages de « tendresse, fidélité et amour éternel » (*pietatem fidem dilectionemque perpetuam*), puis seule, lorsqu'elle quitte la cité « sans crainte » (*intrepida*). Il insiste sur l'amour qu'elle porte à Pyrame lorsque vient le moment de le rejoindre dans la mort : « elle se prépara à partir pour un funeste destin, poussée par l'amour aussi bien que par le chagrin, avec celui qu'elle aimait depuis l'enfance » (*in acerbum fatum cum dilecto a se puero, amore pariter et dolore suadentibus, ire disposuit*). Dans le texte ovidien, c'est au discours direct que Thisbé affirme que son amour lui donnera la force de se porter le coup fatal (*Est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor; / dabit hic in uulnera uires* [149–150]) ; chez Boccace, l'amour n'est pas présenté comme la force qui anime directement la main de la jeune fille, mais comme celle qui lui donne sa résolution et un désir d'union totale dans la mort. Le rappel de la durée de leur amour, né pendant l'enfance, est un ajout essentiel à cet instant du récit pour accentuer cette fidélité ainsi que le pathos de la scène. C'est aussi pour cela que Boccace procède à une inversion par rapport à son modèle : Thisbé ne supplie pas Pyrame d'ouvrir une dernière fois les yeux avant de se tuer, mais bien *après* avoir résolu de le rejoindre dans la mort. Elle n'essaie pas de le ranimer en l'interpellant – seulement avec ses baisers et ses étreintes (*animam retinere osculis et amplexu aliquandiu conata est*) –, mais c'est après avoir saisi

[68] Telle Hippo [LIII] qui se suicide pour la préserver ou Camille [XXXIX], sur laquelle il souhaite que les jeunes filles de son époque prennent modèle, elle qui a refusé les plaisirs terrestres et rejeté la compagnie des hommes, ce qui en fait un exemple de pudeur parfaite. La chasteté doit être préservée jusqu'au mariage, réalisé avec le conseil des aînés.

[69] Voir la partie 2.1.4 de cette étude.

[70] Kolsky 2003, p. 33.

le poignard qu'elle lui demande, au discours indirect, « de regarder au moins la mort de sa Thisbé et d'attendre le départ de son âme afin qu'ils pussent partir ensemble vers le lieu [de leur repos], quel qu'il fût » (*Tisbem suam saltem morientem aspiceret et exeuntem expectaret animam, ut invicem in quascunque sedes incederent*). C'est là une innovation qui recentre son acte sur l'amour et l'unité des amants : Thisbé meurt sous le regard de Pyrame qui rouvre les yeux à cet instant (là où chez Ovide il les avait déjà refermés dans la mort) et exauce sa prière en l'attendant pour mourir. La mort de Thisbé ne suit plus celle de Pyrame en réponse, mais elle se fait au même instant que lui, dans une union encore plus étroite.

Cette accentuation du pathos est reprise par le narrateur qui s'adresse à son lecteur dans la conclusion de la fable : « Qui pourrait refuser sa pitié à ces jeunes gens ? Qui serait incapable de verser la plus petite larme sur cette issue tragique ? Il y faudrait un cœur de pierre ! » (*Quis non compatietur iuvenibus? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet? Saxeus erit.*) Notons cependant que cette déploration et la moralisation sur les amours de jeunesse qui suit ne sont pas centrées sur Thisbé. Pourtant, en dressant ce portrait de Thisbé, Boccace reste dans la lignée de son œuvre (comme nous l'avons vu dans l'*Amorosa visione*) où il n'attribue pas les actions féminines à la luxure ni même au pouvoir de l'amour : ce sont les aléas de la Fortune qui sont à blâmer (comme pour, par exemple, la prostituée Leæna [L]). L'idéal de féminité qu'il construit à partir de ces exemples comprend donc la fidélité de Thisbé, victime de la Fortune (*invida fortuna*)[71].

Si l'on se penche sur *The Legend of good women* de Geoffroy Chaucer (1386 ; corpus A.6.2), l'on constate que son objectif annoncé, au contraire de Boccace, est la défense du comportement vertueux des femmes, et non plus seulement de présenter la biographie de femmes célèbres. Dans le prologue, il se présente comme un innocent poète à qui le dieu de l'Amour ordonne d'écrire une œuvre en « pénitence » pour avoir écrit *The Romaunt of the Rose* et, dans *Troilus and Criseyde*, présenté l'infidélité de Criseyde, ce dont il s'excuse dans l'épilogue de cet ouvrage, implorant les femmes vertueuses de ne pas lui en vouloir d'avoir dépeint le comportement infidèle de la Troyenne et promettant d'écrire une œuvre célébrant la vertu de Pénélope et d'Alceste[72]. Outre la louange de la fidélité masculine qui, nous l'avons vu, se glisse au fil du récit, plusieurs éléments dans la fable de Thisbé semblent montrer que, dans la

[71] Et ce même s'il ne la loue pas comme il peut le faire pour Argia [XXIX] ou Lucrèce [XLVIII] et qu'il ne déplore pas sa mort prématurée comme pour Polyxène [XXXIII].

[72] *Bisechinge every lady bright of hewe, / And every gentil womman, what she be, / That al be that Criseyde was untrewe, / That for that gilt she be not wrooth with me. / Ye may hir gilt in othere bokes see; / And gladlier I wole wryten, if yow leste, / Penolopees trouthe and good Alceste* [1172–1178].

célébration apparente de la fidélité féminine, Chaucer en dresse en fait une satire, dont l'ironie réside dans l'innocence du récit.

Lorsque Chaucer dépeint l'amour des deux jeunes gens, il modifie la version ovidienne pour qu'ils ne se soient jamais rencontrés : c'est uniquement par les rumeurs (*by report* [726]) – les commérages des femmes du voisinage (*by wommen, that were neighebores aboute* [720]) – qu'ils tombent amoureux, car Thisbé est tenue à l'écart, comme toutes les jeunes filles « pour qu'elles ne fassent pas de folie » (*maidens been y-kept, for Ielosye, / ful streite, lest they diden som folye* [722–723]). Cette remarque semble quelque peu ironique puisqu'il précise que c'était le cas à l'époque, dans ce pays (*in that contree yit* [721]), comme pour souligner la différence avec le comportement moins sage des jeunes filles de son temps. Thisbé est donc forcée d'être chaste et de ne pas avoir de contact avec Pyrame dont elle tombe amoureuse seulement par sa réputation – ce qui rend la scène de la reconnaissance de Pyrame plus ambiguë (*and in a throwe / avysed her, gan him wel to knowe* [866-867]). Le ton est familier (*soth to seyne* [715]), voire frivole lorsqu'il précise que l'échange des amants se fait « en chuchotant aussi bas qu'à confesse » (*with a soun as softe as any shrifte* [745]), que les païens d'antan enterraient leurs morts à champ ouvert (*For olde payens that ydoles heried / Useden tho in feldes to ben beried* [786–787]) ou encore que Pyrame mourant martèle le sol de ses talons dans une agonie grotesque (*beting with his heles on the grounde* [863]).

Lorsqu'il commente l'attitude de Thisbé, le narrateur fait une remarque d'ordre général sur la fidélité féminine qui porte un double sens :

[...] allas! and that is routhe	[...] quelle pitié, hélas, que toujours la femme
That ever woman wolde be so trewe	soit à ce point fidèle qu'elle se fie à un homme
To trusten man, but she the bet him knewe!	qu'elle connaît à peine !

Dans cette même phrase, Chaucer loue la fidélité des femmes tout en se moquant de leur crédulité : faire confiance à un homme qu'on ne connaît pas est une preuve de naïveté, voire de bêtise, ce qui donne l'impression que le comportement de Thisbé, qui s'enfuit de chez elle pour retrouver un homme qu'elle n'a jamais vu, est imprudent et répréhensible. L'ajout de *allas!* accentue l'aspect moralisant et subjectif de la remarque, qui n'est pas pertinente dans la célébration de la fidélité de Thisbé. Il ajoute également un vers pour commenter son attitude dans la grotte où elle se dissimule : « Elle se terra donc dans le noir sans remuer du tout » (*And thus she sit, and darketh wonder stille* [816]), ce qui souligne une crainte féminine qu'Ovide ne mettait pas particulièrement en avant avec la seule expression « *timido pede* » [IV.100]. L'accent est mis sur le désir de Thisbé, mais qui va de pair avec l'impatience (*This Tisbe*

hath so greet affeccioun / And so greet lyking Piramus to see [793–794]) et une forme de trahison envers ses proches puisqu'elle abandonne ses amis (*For alle her frendes – for to save her trouthe – / She hath for-sake* [798–799]) – amis dont la version ovidienne ne fait pas mention, présentant la relation des deux jeunes gens comme exclusive. L'attitude de Thisbé est toujours ambiguë, par exemple lorsqu'elle décide de sortir de la grotte pour rejoindre Pyrame : ses sentiments sont nobles, mais également motivés par l'angoisse de ce que Pyrame pourrait penser d'elle, « déloyale et cruelle » (*He may me holden fals and eek unkinde* [857]) ; chez Ovide, elle craint seulement de manquer le rendez-vous (*ne fallat amantem* [138]). Chaucer invente ensuite un discours dans la bouche de Thisbé qui, lectrice de sa propre expérience, se voit comme un modèle légendaire de fidélité féminine amoureuse, comme si elle était motivée par la pensée de son image littéraire[73] :

And rightwis god to every lover sende,
That loveth trewely, more prosperitee
Than ever hadde Piramus and Tisbe!
And lat no gentil woman her assure
To putten her in swiche an aventure.
But god forbede but a woman can
Been as trewe and loving as a man!
And, for my part, I shal anoon it kythe!

Que dans sa justice Dieu donne à tous les [amants
Fidèles en amour prospérité plus grande
Que n'en eurent jamais Pyrame et Thisbé !
Ne laissez aucune noble femme avoir l'audace
De s'embarquer dans pareille aventure,
Mais plaise à Dieu qu'une femme puisse
Être aussi fidèle en amour qu'un homme !
Pour ma part, je vais le montrer sur-le-champ.

L'histoire d'amour, dans ce discours, est réduite à « *swiche an aventure* » ; l'expression du regret par Thisbé équivaut à admettre qu'elle a agi de façon déraisonnée. Il prend la forme d'une mise en garde universelle qui suggère que toute femme qui essaie de briser les barrières sociales pour gagner sa liberté sexuelle et émotionnelle est condamnée à subir le même sort qu'elle. Le discours direct donne une plus grande crédibilité à ce message et, de surcroît, la jeune femme n'a pas le dernier mot puisque le narrateur termine par la louange de Pyrame que nous avons vue (*In alle my bokes, save this Piramus…*). En fin de compte, la métamorphose, qui élevait leur amour au rang de mythe, est supprimée pour enlever toute noblesse à leur mort. La seule préoccupation de Thisbé qui ne formule pas de prière au mûrier semble être de sauver sa réputation.

La morale proposée par Chaucer est dont complémentaire de sa mention des jeunes filles bien gardées à Babylone (à juste titre, Thisbé le prouve !) et ironique puisqu'en réalité, les femmes sont aussi

[73] C'est également le cas de Cléopâtre (HANSEN 1983, p. 19) et n'est pas sans rappeler Lucrèce qui s'érige en modèle pour les femmes chez Tite-Live : « désormais, aucune femme déshonorée ne vivra en se réclamant de Lucrèce » (*nec una deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet*) [1.58].

insensées d'essayer de tenir leurs promesses amoureuses que les hommes qui leur en font. Thisbé, en définitive, ne se tue que pour prouver que sa dévotion est plus forte que celle des hommes et la compassion du lecteur est diminuée[74]. C'est le paradoxe implicite de l'histoire de Thisbé qui doit mourir parce qu'elle n'est pas assez courageuse pour défier l'autorité paternelle et sociale, mais aussi trop courageuse (pour une femme) en s'enfuyant ; elle est trop craintive pour faire face à la lionne, mais pas autant que Pyrame ne le suppose lorsqu'il croit qu'elle s'est laissée dévorer. En fin de compte, sa fidélité ne lui donne assez de force que pour se détruire, en prouvant qu'elle peut être aussi libre et puissante qu'un homme[75]. En plaçant ce récit en deuxième position dans son ouvrage, Chaucer s'assure que l'on voie d'abord comment les hommes peuvent être fidèles (Marc-Antoine l'est également dans le premier récit) avant de présenter les *false men* : il s'identifie à son propre genre en mettant en avant cette fidélité comme rare, alors que dans le cas des femmes – comme le montrent les récits suivants –, elle est naturelle, prévisible et donc littérairement ennuyante. La conclusion sur Pyrame laisse à penser qu'il aurait parlé des hommes fidèles s'il y en avait eu davantage. Pour aller plus loin encore, l'on constate qu'Alceste, dans le prologue, présente le récit de la fidélité des femmes comme impliquant celui de la trahison des hommes : or, la dichotomie entre *goode women* et *false men* révèle une vision passive de la femme qui doit forcément être victime pour devenir vertueuse (Thisbé est ainsi décrite : *And thou, Tisbe, that hast of love swich peyne* [261]). La condition requise pour entrer au panthéon des femmes glorieuses dans ce système littéraire est de souffrir des agissements d'un homme infidèle – comme celles des *Héroïdes* –, ce qui les pose à la fois comme faibles et inférieures, sans possibilité de s'affirmer. La louange se construit donc dans la limite du rôle de bonne épouse/amante qui est condition de la fidélité. À aucun moment la femme ne peut développer sa bonté en dehors du cadre de la relation amoureuse avec un homme dont le comportement détermine sa vertu[76]. La *Legend* peut donc être lue comme une œuvre destinée à montrer les limitations non pas de la nature féminine, mais de l'attitude littéraire et sociale envers les vertus féminines et l'idéalisation à outrance de leur innocence, leur vulnérabilité[77]. C'est peut-être également une manière de montrer qu'il est impossible

[74] Chaucer a d'ailleurs tendance à supprimer la puissance et l'indépendance des émotions des héroïnes : elles expriment leur tristesse, mais non plus leur furie, leur désir de vengeance ou leur révolte. Leurs motifs et leur amour ne sont plus nobles. Par exemple, Didon n'enrage pas et ne maudit pas Énée comme chez Virgile, n'a pas de fierté comme chez Ovide : elle supplie, tombe à genoux, s'offre comme servante et se pâme [1.1313] (*ibid.*, p. 22). Plus encore, les victimes comme Procné ou Lucrèce sont si pathétiques chez Chaucer qu'elles en éveillent un désir masculin déviant et provoquent, en quelque sorte, leur propre viol !

[75] *Ibid.*, p. 19.

[76] Yeh 2008, p. 85.

[77] Hansen 1983, p. 12.

de réconcilier les deux visions médiévales de l'amour que nous avons explorées (la folie futile des rapports amoureux et l'exaltation de la vertu).

Moins ambiguë, *La Cité des dames* de Christine de Pizan est une véritable plaidoirie pour les femmes et une réponse aux accusations masculines, celles qu'elle lit, au début de l'œuvre, dans les ouvrages de Mathéolus, mais aussi la conception « machiste » qui se dégage du *Roman de la rose* de Jean de Meung[78]. Elle rassemble des biographies pour se souvenir des « *nobles et tresgrans fais des femmes*[79] » dans une cité destinée à protéger des hommes les femmes vertueuses, c'est-à-dire les « *preudefemmes de grant beauté et de grant auctorité* ». Alors que Christine la narratrice est dans son étude, à lire un texte contenant « *parolles et mateires deshonnestes* », déplorant la misogynie des auteurs masculins (*les yeulx plains de larmes*), trois Vertus – Raison, Droiture et Justice – lui apparaissent. Cette vision est différente des songes dont nous avons vu des exemples, puisque non seulement la narratrice est éveillée, mais la rencontre se fait dans un contexte intellectuel et non pas un *locus amoenus*[80]. Cela vient valider la vérité de cette vision qui tend à montrer *in fine* que les contributions féminines à la civilisation sont indispensables dans les domaines politique, culturel, spirituel et pratique. L'ouvrage prend la forme d'un dialogue socratique où la narratrice interroge les trois Vertus qui démontrent les contradictions et illogismes des arguments misogynes qu'elle soulève pour les avoir lus chez des auteurs masculins. Les *exempla* qu'elles invoquent doivent alors servir de témoignage de la valeur des femmes.

Là où Boccace et Chaucer perpétuent la tradition misogyne médiévale, du moins en partie, Christine rompt avec elle, car les personnages féminins sont indépendants des hommes et jamais présentés en victimes. Chez Chaucer, les femmes sont définies par rapport à l'amour et donc par rapport aux hommes : l'attribut *goode* est lié à la chasteté ou à l'état d'épouse. En utilisant le terme « dame » plutôt que « femme », Christine emploie un terme connoté par la tradition courtoise afin de se réapproprier une terminologie qui définissait la femme par rapport à l'homme. Contrairement au narrateur-sujet de Chaucer qui se présente comme accusé, Christine la narratrice est objet de ce dont il est justement

[78] L'œuvre est une satire à la fois de l'hypocrisie des religieux et de la poésie courtoise, où le prêtre Genius promet le paradis à ceux qui accomplissent les œuvres de la Nature, à savoir chercher le plaisir sexuel et notamment prendre la virginité de jeunes filles. Bien qu'il cherche à réhabiliter la nature humaine affranchie des conventions sociales et religieuses – ce qui n'a pas échappé à Christine –, il donne également une image passive des femmes, objets sexuels écrasés par la liberté masculine. Elles y sont généralisées, présentées comme des « putes » avides d'extorquer des biens matériels à leurs amants. Dans les *Epistres sur le* Rommant de la Rose, échangées en 1401 avec Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier Col et Pierre Col, Christine défend les femmes et affirme que le bonheur amoureux ne réside pas que dans la sexualité.

[79] Les citations de la *Cité des dames* sont tirées de l'édition Caraffi 1997.

[80] En cela, la *Cité* est plus proche de la *Consolation de la philosophie* de Boèce que de Machaut ou Chaucer. L'étude est un lieu plus approprié pour que Christine conserve ses aspirations philosophiques et didactiques.

accusé – des écrits misogynes – et se présente, non comme la conteuse, mais comme l'auditrice, apprentie érudite, des récits de la triade allégorique qui les lui narre[81]. Elle pose d'ailleurs la question des intentions des hommes qui écrivent sur les femmes perverses pour mettre en garde leurs lecteurs, argument que l'on a vu particulièrement développé dans les *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* ; Raison répond que ce n'est pas recevable et, plus loin, Droiture soutient que, si ces auteurs avaient voulu défendre le « *bien commun ou publique en une cité* », ils auraient dû aussi prévenir les femmes « *que elles se gardassent des agais des hommes comme ilz ont fait aux hommes que ilz se gardassent des femmes* ». L'idée motrice de toute l'œuvre est que la vertu n'est pas déterminée par le sexe et que Dieu a fait l'âme égale en potentiel de noblesse chez les hommes et les femmes [I.9.3]. Christine distingue la réputation et la position sociale du talent et des actions. Chez les femmes, la vertu ne se résume donc pas à la pureté sexuelle et les qualités qu'elles manifestent ne sont pas spécifiques à leur sexe (contrairement à Boccace qui attribue aux femmes des qualités viriles). C'est pourquoi elle présente d'abord des souveraines, qui ont contribué à bâtir la civilisation humaine, avant d'en venir aux relations avec les hommes.

Au livre II, c'est donc la question de la fidélité féminine qui est abordée. Après un ensemble de récits illustrant la constance des femmes dans le cadre du mariage, la narratrice demande « *ce c'est voir ce que plusieurs hommes dient que si pou soit de femme loyalles en la vie amoureuse* », donnant lieu à des récits de femmes qui « *jusques la mort y ont perseveré* ». Elle est amenée à réécrire certains personnages comme Didon et Médée en se concentrant sur les traits qu'elle a choisi de mettre en lumière, et le choix de Héro et Thisbé, prises chez Ovide, semble destiné à montrer l'apparente contradiction du poète dont elle dit que « *entre les autres autteurs qui de ce les accuse, Ovide en son livre de l'Art d'amour leur donne moult charge*[82] ». Elle présente donc onze femmes « *en tele fole amour surprises qui trop ont amé de grant amour sanz varier* » dont l'histoire de six seulement est présentée (Didon, Médée, Thisbé, Héro, Sigismonde et Élisabeth[83]). Bien que leur amour soit loyal, il est également excessif et ce ne sont pas des modèles à suivre : Droiture dit bien que « *ces piteux exemples [...] ne doivent mie estre cause d'esmouvoir les courages des femmes de eulx ficher en celle mer tres perilleuse et dampnable de fole amour, car tousjours en est la fin a leur grant prejudice et grief en corps, en biens et en honneur et a l'ame* ». Ce sont des exemples de constance, mais qui les a menées à leur perte, et l'on retrouve l'expression de *fole amour* bien souvent attribuée à Pyrame et

[81] Laird 1995, p. 62.

[82] Christine de Pizan est l'autrice de l'*Epistre au Dieu d'amours* où elle critique les *Remedia amoris* et l'*Ars amatoria*, dont elle dit : *Et pour ce est li livres mal nommez, / Car c'est livre d'Art de grant decevance*.

[83] Les cinq autres sont l'épouse de Guillaume de Roussillon, la « Dame de Fayel », la Châtelaine de Vergi, Iseut et Déjanire.

Thisbé.

Si Christine semble s'en tenir à la version classique de la fable, plusieurs changements focalisent subtilement le récit sur le personnage de Thisbé. Tout d'abord, elle omet le nom de Pyrame au début, qui n'est plus qu'un faire-valoir pour la jeune fille. Elle atténue la gémellité du couple en ne les comparant pas (ni en âge ni en beauté) et en ne mentionnant pas la sépulture commune ni la métamorphose à la fin (là où, chez Boccace, leur sang se mêle tout de même). Ensuite, c'est Thisbé qui découvre la fissure après avoir formulé une prière au mur :

> "Ha! paroi de pierre dure qui feis la decevrance de mon ami et moy, se il avoit en toy aucune pitié, tu fendroies affin que je peusse veoir cellui que je tant desire." Et si comme elle disoit ces parolles, elle vit d'aventure en un quignet la paroit crevee par ou la lueur de l'autre part appercevoit. Adonc elle fuy a la creveure et a tout le mordant de sa çainture (car autre outil n'avoit) crut aucunement le pertuis tant que le mordant fichia tout oultre affin que Piramus le peust apercevoir.

C'est le seul passage au discours direct dans cette réécriture. L'adresse au mur, performative, ressortit au genre du merveilleux où la parole est bien souvent action[84]. Thisbé exprime son amour par le pouvoir de la parole, comme nous le verrons en détail dans la deuxième partie de cette étude ; l'appel à la pitié de la paroi – vertu chrétienne par excellence – est l'expression d'un pouvoir moral qui force jusqu'à la pierre à favoriser l'amour honorable qu'entretient la jeune fille. Outre cela, elle agit d'elle-même en agrandissant la fissure avec le premier « outil » qui lui tombe sous la main, sa ceinture, afin de favoriser sa découverte par Pyrame : elle est donc actrice de son histoire d'amour. Dans le *Livre des Trois Vertus*, Christine insiste d'ailleurs sur le fait qu'une femme doit façonner sa propre identité par son discours. Enfin, le suicide des deux jeunes gens est placé sur un plan d'égalité, sans discours ni moralité, prouvant directement la constance héroïque de Thisbé : « *Et quand elle vit que l'esperit de son ami estoit hors, apres moult piteux regrais que elle fist, s'occist de la mesme epee* ».

Ainsi, si l'on se demande pourquoi Thisbé est accueillie au sein de la Cité des dames alors qu'elle a fui les murailles de sa propre cité pour poursuivre une *fole amour*, l'on voit que le prix à payer pour y entrer est de renoncer à la pérennisation du couple dans l'urne commune ou les fruits noirs du mûrier : elle peut y entrer seule, en tant que femme constante et adjuvante de sa propre relation amoureuse. La chasteté n'est pas synonyme de vertu pour Christine, mais un moyen de garder le contrôle sur sa propre

[84] Roussel 2010, p. 83.

sexualité par rapport à la violence et la séduction pernicieuse des hommes. Elle ne condamne pas Thisbé pour avoir risqué de la perdre. En réalité, Thisbé « *plus amoit* » que Pyrame : en plus de justifier l'écart temporel entre l'arrivée de Thisbé à la fontaine et celle de Pyrame, cette précision donne à la jeune fille la caractéristique que l'on retrouve chez les autres amantes de l'œuvre, un amour supérieur à celui dont leurs amants font preuve. L'inégalité dans le couple entraîne un malheur et l'absence d'union finale. Didon, Médée, Héro, Iseut aimèrent « trop », à l'excès[85], ce qui n'est pas le cas de Thisbé – Christopher Lucken écrit que « plus » revient à « trop »[86], mais il nous semble que l'absence du « trop » montre au contraire que Thisbé n'a pas eu un comportement répréhensible, que c'est seulement le *cuidier* de Pyrame qui a causé le malheur et non un amour excessif. Contrairement à l'amour d'Énée ou de Jason, celui de Pyrame n'est pas déficient, même s'il est inférieur à celui de Thisbé : ce n'est pas Pyrame qui déçoit Thisbé, mais la Fortune qui empêche leur union – cette même Fortune qui fait découvrir la fissure à Thisbé. Le regard de Christine sur les deux amants est bienveillant quand elle décrit leur amour d'enfants (*tousjours a tous leur gieux veist on ces .ij. enfans ensemble*), inventant même un détail touchant qui rappelle cette époque innocente : *soubz un murier blanc ou en leur enfance aler jouer souloient*. Elle accentue également la scène de reconnaissance du voile puisque le lion ne fait pas qu'ensanglanter le voile : il « *vomi dessus l'entraille des bestes que devourees avoit* ». Pyrame découvre donc non pas un voile taché de sang, mais le vêtement de son amie au milieu de morceaux de chair, ce qui rend son erreur plus compréhensible. Pyrame est donc difficilement un exemple de déception amoureuse, malgré l'impossibilité de l'union qui entraîne, semble-t-il, l'admission de Thisbé au sein de la Cité.

2.3. La christianisation des amants

La pensée médiévale apporte une nouvelle dimension aux mythes antiques : la vision chrétienne qui vient tirer des enseignements religieux – et pas seulement moraux – des textes païens. Il s'agit de proposer une relecture des fables au prisme de l'exégèse chrétienne, selon ses quatre modalités : le sens littéral ou historique, et les trois sens spirituels – le sens allégorique ou typologique (traitant

[85] Didon « *trop amoit* », Médée « *ama de trop grant amour Jason* », Héro « *par trop amer fu perie* », Élisabeth est « *contrainte de trop grant amour* », les autres femme « *trop ont amé de grant amour* », la Châtelaine de Vergi « *mourut par trop amer* » et Iseut « *trop ama Tristan* ».

[86] Lucken 2010, p. 316.

de la vie du Christ), le sens moral ou tropologique (traitant de la bonne vie des chrétiens) et le sens anagogique (traitant des mystères de la vie éternelle)[87]. Les auteurs médiévaux qui s'attachent à interpréter les textes antiques adoptent cette méthode pour adapter les fables à une vision chrétienne ; les *Métamorphoses* d'Ovide, qui, nous l'avons vu, sont un lieu d'allégorisation privilégié depuis le XII^e^ siècle, donnent aussi lieu à une lecture spirituelle, considérée comme l'allégorie des mystères de la foi.

La fable de Pyrame et Thisbé se prête particulièrement au traitement exégétique chrétien. L'absence de merveilleux païen dans le texte ovidien, qui a déjà facilité l'adaptation à un univers culturel médiéval, est également propice à une glose et un remaniement religieux, d'autant que la transformation du mûrier est facile à déconnecter des dieux antiques. D'autre part, les auteurs chrétiens héritent de la tradition courtoise véhiculée par les œuvres en langue vernaculaire et le conte *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle devient un matériau pour l'auteur du monument qu'est l'*Ovide moralisé*, qui l'intègre tel quel dans son œuvre. Il s'agit de comprendre comment, depuis l'amour ovidien et courtois, l'on exalte l'amour spirituel, et comment l'allégorisation chrétienne interroge le double suicide des amants. En analysant la façon dont les auteurs chrétiens adaptent ce récit de passion amoureuse à leurs objectifs de moralisation et d'enseignement, et les mécanismes d'utilisation d'une fable à des fins spirituelles, l'on pourra examiner ce que cette démarche apporte à l'appropriation du mythe de Pyrame et Thisbé jusqu'au XV^e^ siècle.

2.3.1. La fable au service de valeurs chrétiennes

L'on note tout d'abord que le *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle n'est pas particulièrement christianisé. Le contexte babylonien est païen, avec même des ajouts dans ce sens par rapport au texte ovidien : la visite de Pyrame au temple de Vénus où il fait un sacrifice [201–206], les présages antiques lorsque Thisbé sort de chez elle [612–616]. Cependant, un glissement s'opère puisque la métamorphose du mûrier n'a plus la cause physique qu'on lui trouve chez Ovide, mais procède de la prière de Pyrame – certes adressée aux dieux de l'Antiquité, mais dont la tournure est chrétienne (*Mes primes vueil aus diex proier/qu'il demoustrent en cest morier/signe de mort et destorbier* [742–744]). Pour un auditoire médiéval, le changement du mûrier devient une sorte de miracle chrétien qui est la conséquence directe de

[87] Sur cette question, voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'écriture*, Paris : Aubier, *Théologie* 41, 4 vol., 1959–1964.

la prière du jeune homme. Quant au suicide, pris dans la tension entre geste courtois et péché de désespoir, il n'est pas condamné, preuve de loyauté amoureuse (*par loiauté* [889]), alors même que Pyrame priait ainsi : *Haÿ, Peres qui mains en hault,/Estain le feu qui si m'assault* [178–179]. Ce dieu suprême, qui pourrait vaincre *in fine* les dieux de l'amour païen, semble être le Dieu du christianisme, tout comme dans la prière de Thisbé à un *Diex grans*, un *Diex pere* [500 ; 503] qui n'est peut-être pas qu'un élément de langage. La paganisation que l'auteur ajoute au récit ovidien ne joue donc qu'en surface et dissimule la conscience chrétienne qui influe inévitablement la réécriture du mythe au XII^e^ siècle.

L'on peut voir cette dualité entre récit païen et inclusion dans une vision du monde chrétienne dans *La Fazienda de Ultramar* (corpus A.9.1), probablement composée au premier quart du XIII^e^ siècle[88], l'une des plus anciennes attestations connues de Pyrame et Thisbé dans la littérature vernaculaire espagnole, puisque, on l'a dit, il n'y avait pas encore de tradition directe des *Métamorphoses* au début du XIII^e^ siècle à l'exception de la *General estoria*. Or, ce texte appartient à la fois au genre des itinéraires de la Terre sainte et à celui des adaptations de la Bible : l'auteur décrit des villes de la Terre sainte pour combler le fossé entre les récits bibliques et l'imaginaire médiéval et ancrer ces lieux dans la réalité contemporaine. Il place l'histoire en Lycie ou Mélyde, probablement en Turquie, pour fournir un résumé fidèle à Ovide et surtout placer le tombeau de ces « païens » dans le paysage de son œuvre, élément concret de la survivance d'une époque antique.

Des auteurs postérieurs au conte proposent une lecture chrétienne de la fable en réorientant son sens afin de servir leurs objectifs littéraires. C'est le cas de Christine de Pizan, dont nous avons déjà parlé, qui en a écrit un résumé avant celui de la *Cité des dames* dans l'*Epistre Othea* (1401 ; corpus A.3.32). Il s'agit d'une œuvre didactique de type « miroir du prince », un livre d'enseignement destiné aux jeunes chevaliers et aux princes. La déesse Othéa (la création littéraire d'un Dieu féminin représentant la Prudence) s'adresse dans une lettre au jeune Hector de Troie et présente ensuite cent récits mythologiques destinés à l'instruire, sous forme de quatrains, accompagnés d'une glose résumant le mythe et d'une allégorie renvoyant aux Écritures, toutes deux en prose. L'écriture y est neutre, imitant les textes hagiographiques et sacrés, avec une valeur historique d'exemple.

Le récit de la fable de Pyrame et Thisbé, le trente-huitième, se centre sur Pyrame (*Pyramus fu un*

[88] L'éditeur Moshé Lazare date l'œuvre du milieu du XII^e^ siècle en raison de l'échange épistolaire entre Raimundo, archevêque de Tolède, et Almerich, archidiacre d'Antioche, mais cette datation a été revue (n'excluant pas l'hypothèse de la traduction castillane d'une œuvre en latin ou en occitan du XII^e^ siècle). Voir María Jesús Lacarra et Francisco López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Madrid : Júcar, 1993 et Alan Deyermond, *Historia de la literatura española*, t. 1, Barcelona : Ariel, 2001.

jouvencel de la cité de Babiloine), mais la mise en avant de l'excellence des déesses et des personnages féminins dans toute l'œuvre préfigure la place prépondérante de Thisbé dans la *Cité des dames* quelques années plus tard. La place accordée à ce récit montre aussi l'intérêt de Christine pour les histoires d'amour mythologiques (elle rappelle dans la glose 82 que « *matiere d'amour est plus delitable a ouïr que d'autre* »), ce qui fait de l'œuvre davantage qu'un texte didactique[89]. Christine a conscience du polythéisme des Anciens et ne cherche pas à christianiser la pensée antique, mais à proposer plusieurs explications (littérale, historique, naturelle) avant, dans l'allégorie, d'amener sa propre interprétation basée sur les Écritures. Elle emploie une technique de glose proche de l'exégèse chrétienne (*ramener a moralité les oppinions des ancians. Et sur ce, maintes belles allegories peuent estre faites*), avec une hiérarchisation. Dans notre fable, l'on voit que le texte a une visée moralisatrice, comme le montre le pronom « te » :

Ne cuides pas estre certain
Ainçois la verité attain ;
Pour un pou de presompcïon,
Pyramus t'en fait mencïon.

Ce quatrain en forme de *captatio* donne le cœur de l'interprétation de la fable : ne pas présumer de la vérité sur une simple suspicion. La glose qui suit est une illustration permettant de faire la transition entre particulier et universel pour instruire contre le danger des fausses apparences. Dans cette unité narrative, la glossatrice n'intervient qu'à la fin, mais au fil du récit, elle s'attache tout de même à rendre crédible l'erreur de Pyrame en ajoutant une précision que l'on retrouve dans la *Cité des dames* : *toute l'ot souillee et ensanglantee li lyons qui sus ot vomy l'entraille d'une bête qu'il ot devouree*. D'autre part, si Christine ne dénature pas les fables en restreignant très peu leur caractère profane, elle minimise le thème de l'amour tragique en supprimant le discours direct, ce qui réduit le pathos, et en faisant de la *fin'amor* du conte un désir pieux (*leurs plains et plours moul piteux*) ; la pitié envers Thisbé est même la cause de la métamorphose du mûrier (*dit la fable que pour ycelle pitié devint lors la mure noire qui estre souloit blanche*), et non sa supplique finale qui est supprimée. Les détails tirés du conte qui auraient pu menacer sa chasteté sont édulcorés ; lorsqu'elle passe sa ceinture par la fissure, c'est parce que « *autre outil n'avoit* » : son pragmatisme ainsi explicité atténue la symbolique sexuelle de son geste. Il n'y a pas d'union dans la mort et Christine ne blâme pas l'amour des deux jeunes gens ni le suicide de Thisbé, seulement la *folehaste* de Pyrame dont la douleur, causée par le *cuidier*, « *oultre mesure fu grande* ».

[89] Parussa 1999, p. 17.

À la suite de cette glose est ajoutée une paraphrase de l'enseignement moral du quatrain initial, avec une sentence et une citation d'un « sage » anonyme :

> Et pour ce que par petite occasion avint si grant male aventure, dit au bon chevalier que a petite enseigne ne doit donner grant foy. A ce propos dit un sage : "Ne te rens mis certain des choses qui sont en doubte, ains que tu en ayes faite couvenable informacion".

Le jeune Hector et, par extension, le lecteur sont ainsi instruits par cette maxime au présent gnomique : l'histoire de Pyrame enseigne que les apparences sont trompeuses et que l'on doit s'assurer de leur véracité avant d'agir. On peut voir dans cette leçon de conduite une mise en abyme du travail d'allégorisation que Christine effectue sur les fables antiques : derrière le récit mythologique se cache l'explication d'un vice ou d'une vertu. Cette mise en garde contre la crédulité en l'absence de preuves et le caractère pernicieux des signes est développée dans l'allégorie qui suit, faisant passer l'enseignement de la fable d'une morale terrestre à une morale spirituelle et universelle :

> De ce que il dit, que il ne cuide estre certain, pouvons notter l'ignorance ou nous sommes soubz la correccion de pere et de mere ; et pour les biens fait que nous de eulx recevons pouons entendre le quart commandement qui dit : "Honneures pere et mere".

La vertu ici enseignée est le respect de l'autorité parentale, avec la citation du quatrième Commandement. La *senefiance* cachée dans la fable est ainsi révélée au prisme de l'Ancien Testament, de l'exégèse de saint Augustin et d'une citation en latin de l'Ecclésiastique, qui viennent asseoir l'autorité de son interprétation didactique (*Honora patrem tuum et gemitus matris tue non obliviscaris in finem* [Si 7:29]). Si Christine s'inspire de l'*Ovide moralisé* et donc du conte du XII^e^ siècle, la conclusion paraît étrange, puisque Thisbé y accuse leurs parents d'avoir causé leur perte en leur interdisant le mariage. Cependant, Christine puise également chez Boccace, où elle a sûrement lu la moralisation du *De mulieribus claris* sur le comportement des parents[90], mais sans les blâmer d'avoir tenu Thisbé enfermée pour préserver sa chasteté, une vertu qu'elle défend dans ses écrits. Pyrame n'aurait pas eu l'occasion de se fourvoyer si les amants avaient eu la prudence de respecter la volonté de leurs parents, qui, semble-t-il, souhaitaient éviter une relation hors mariage – Christine ne dit rien de l'impossibilité du mariage et de la querelle des pères que rapporte Ovide. Illustrer l'« ignorance » par l'exemple de Pyrame – devenant allégorie de la jeunesse tempétueuse – exhorte le lecteur à suivre le conseil des

[90] Voir la partie 2.1.4 de cette étude.

parents, comme le préconise aussi Boccace en matière d'union, et fait paraître en filigrane le sens tropologique de la fable touchant au comportement du bon chrétien en vue du salut de son âme.

Un usage plus littéraire est relevé dans *La divina commedia* de Dante (1321 ; corpus A.5.8), où sont faites deux mentions de la fable[91]. Ces deux références encadrent la réunion de Dante et Béatrice, situées au moment de l'échec de l'amour terrestre, c'est-à-dire la perte de l'Éden, et la révélation christique qui permet de retrouver l'Éden[92]. À la fin du *Purgatoire*, lorsque Virgile, Stace et Dante se trouvent sur la septième corniche de la montagne où se repentent les coupables du péché de Luxure (le plus léger des sept), une barrière de feu se dresse devant eux. Dante doit la traverser, car Béatrice se trouve de l'autre côté, mais il se fige. Virgile, pour encourager le poète, lui dit que la jeune femme l'attend de l'autre côté du mur :

"Or vedi, figlio:
tra Bëatrice e te è questo muro."
Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che'l gelso diventò vermiglio […]

« Vois donc, mon fils,
de Béatrice à toi c'est le seul mur. »
Comme, au nom de Thisbé, rouvrit les cils
Pyrame en se mourant, pour la revoir,
à l'heure où le mûrier se fit vermeil […]

Cette comparaison renvoie à plusieurs éléments de la fable. On voit d'abord que le mur de flammes qui encercle le Paradis terrestre semble rappeler Pyrame et Thisbé à Virgile, séparant les deux amants Dante et Béatrice. Or, l'on trouve déjà une mention de la fissure dans un mur plus tôt dans le *Purgatoire* : *pur come un fesso che muro departe* [*Purg.* IX.75]. L'image du mur crée donc un lien verbal entre l'entrée et la sortie du Purgatoire.

D'une part, les amants babyloniens sont un symbole de l'amour terrestre, tel celui que Dante éprouve pour Béatrice. Comme dans l'explication de Giovanni del Virgilio, la teinture des mûres représente ici la souillure du péché de luxure et illustre l'issue tragique de l'amour charnel. Ensuite, le motif du feu fait partie intégrante de la fable : comme nous l'avons vu, le nom de Pyrame contient la racine grecque πυρ- et la passion amoureuse y est comparée à un incendie ravageur. Contrairement au feu qui dévore les deux amants, métaphoriquement puis dans le bûcher final, le feu du Purgatoire est là pour purifier Dante de son amour sensuel pour Béatrice, de sa *concupiscentia* qui est un péché puisqu'il détourne de l'amour de Dieu.

Ensuite, l'image du fruit est multiple. L'état d'esprit de Dante change tout aussi soudainement

[91] Une troisième mention se trouve dans *Monarchia* : Dante cite Ovide lorsqu'il mentionne Babylone érigée par Sémiramis et Ninus [II.8].

[92] Moevs 2000, p. 211.

que la mûre blanche qui devient vermeille[93] : de la pâleur et l'immobilisme mortels de sa peur, il se réanime et reprend des couleurs sous la chaleur de l'amour. Le dépassement de la peur et de sa *durezza* est considéré comme une métamorphose intérieure et une étape morale dans la quête du narrateur vers Dieu[94]. Seul le nom de l'être aimé est en mesure de vaincre la peur de Dante, tout comme le nom de Thisbé fait rouvrir les yeux à Pyrame mourant. De surcroît, le nom de Béatrice conquiert Dante comme la pomme convainc l'enfant (*come al fanciul […] ch'è vinto al pome* [*Purg*. XXVII.45]). Le *pome* en question rappelle le *pomus* d'Ovide [IV.89 et 132], le fruit du mûrier. Ce fruit possède une sémantique très riche, symbolisant à la fois la mort (le fruit défendu, le fruit taché de sang) et la vie, l'accomplissement et la rédemption. Christian Moevs note à ce propos un rapprochement intéressant entre le *gelso*, dont le nom vient du latin *celsa* et peut aussi se dire *sycaminus*, et le sycomore, dont le nom latin est *celsa* et le nom grec συκόμορος, pour lequel Isidore de Séville propose l'étymologie *sicut morus*. Ce rapprochement entre les deux arbres porte un sens biblique : dans Luc 19:1–10, Zacchée monte sur les branches basses d'un sycomore pour apercevoir Jésus dans la foule, puis celui-ci lui demande de descendre. En cela, c'est l'arbre qui élève les pécheurs pour les racheter. Le mûrier de la fable deviendrait alors le sycomore par lequel Dante est racheté de son attachement sensuel, gagnant ainsi une rédemption chrétienne[95].

Enfin, il faut noter que la thématique de la vue (*aperse il ciglio* ; *riguardolla*) traverse toute l'œuvre qui est essentiellement descriptive ; or, celle-ci est cruciale dans la fable de Pyrame et Thisbé, source du quiproquo tragique. Lorsque, plus tard, Béatrice lève le voile sur son visage [XXXI.145], en écho au voile qui tombe des épaules de Thisbé avant la métamorphose, elle lève aussi le voile métaphorique sur ses paroles qui, d'aussi énigmatiques que celles de Thémis et du Sphinx, deviendront bientôt claires pour Dante [XXXIII.46–51][96].

En somme, le pèlerin ressemble d'abord à Pyrame, dont l'amour est sensuel, puis s'élève jusqu'à l'amour spirituel. En renouvelant le mythe, Dante devient un nouvel Ovide qui réécrit « le » poème de l'amour : la métamorphose n'est plus celle, mortifère, du mûrier devenant vermeil, mais celle de l'âme s'ouvrant vers l'inspiration divine[97]. Dante en appelle indirectement à l'interprétation chrétienne de

[93] L'adjectif *vermiglio* montre que Dante s'appuie sur Ovide (*purpureus*) et non sur le conte du XII^e^ siècle où la mûre devient noire.

[94] Eszter 2014, p. 72.

[95] Moevs 2000, p. 220.

[96] Eszter 2014, p. 75.

[97] Fosca 2017.

la fable qui voit le jour au début du XIV^e^ siècle, où le suicide de Pyrame est assimilé à celui du Christ (nous détaillerons cet aspect par la suite) : le pèlerin accepte le martyre du feu et la rédemption par le symbole de l'arbre pour accéder à la vie éternelle.

Le mûrier est ensuite évoqué de nouveau par Béatrice au chant XXXIII :

	E se stati non fossera acqua d'Elsa	Et si les idées vaines pour ta pensée
68	li pensier vani intorno a la tua mente,	n'avaient été comme l'eau de l'Elsa
	e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa [...]	et leur attrait tel Pyrame au mûrier [...]

L'eau de l'Elsa, affluent de l'Arno, fleuve toscan, est réputée pétrifiante puisque le calcaire recouvre tout objet plongé dedans. Les *pensier vani*, c'est-à-dire les doctrines et concepts philosophiques qui éloignent de Dieu, mais aussi la mortalité et le désir insatiable qui l'accompagne, ont pétrifié l'intelligence de Dante, qui se retrouve changée en pierre et souillée : son esprit est incapable de comprendre pleinement le sens de ce que Béatrice lui a dépeint. L'assombrissement de la mûre (*tinto* [XXXIII.74]) ajoute une deuxième idée, celle de l'obscurité dans laquelle est plongé l'esprit de Dante, souillé par l'« attrait » des pensées vaines comme la mûre est souillée de sang. L'incompréhension qui le laisse à la fois pétrifié et dans les ténèbres, c'est celle de la vision de l'arbre de la Connaissance dépouillé [XXXIII.58]. Ce dernier peut renvoyer à l'arbre-Croix sanglant sur lequel le Christ a vécu sa Passion (et de même, comme nous allons le voir, Pyrame). Le Purgatoire s'achève d'ailleurs sur la métaphore de l'arbre renouvelant son feuillage, c'est-à-dire le mystère de la résurrection[98]. C'est par le sacrifice que Dante, aliéné par sa recherche des *pomi*, trouvera la rédemption.

2.3.2. De nouvelles interprétations : les textes chrétiens

L'allégorisation chrétienne de la fable de Pyrame et Thisbé naît, semble-t-il, aussi tôt que le XII^e^ siècle, comme nous le verrons, mais c'est dans l'*Ovide moralisé* (vers 1316–1328 ; corpus A.3.17) que l'on en trouve la première rédaction, suivie par les deux réécritures de l'*Ovide moralisé en prose* (1466–1467 et 1470 ; corpus A.3.40 et A.3.41) et l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire (deuxième tiers du XIV^e^ siècle ; corpus A.2.24). On trouve également une allégorisation dans les *Gesta romanorum* (corpus A.2.25), un texte anonyme aux multiples versions compilé vers la fin du XIII^e^ siècle ou au début du XIV^e^ siècle : la fable de Pyrame et Thisbé ne figure pas dans les manuscrits, seulement dans les

[98] Eszter 2014, p. 75-76.

premières éditions latines imprimées entre 1472 et 1475, ce qui en fait une écriture postérieure aux autres[99].

2.3.2.1 L'*Ovide moralisé*

Bien que dans le cas de Pyrame et Thisbé l'*Ovide moralisé* intègre le conte du XII^e^ siècle à l'identique, il est indispensable de comprendre sa place dans le paysage littéraire de l'époque pour mieux saisir la portée de la moralisation chrétienne qui est ajoutée à notre fable et l'usage qu'en fait la postérité.

L'*Ovide moralisé* est une traduction des *Métamorphoses* en langue vernaculaire assortie de gloses, en quinze livres, d'un total d'environ 72 000 octosyllabes. Il a été composé au premier quart du XIV^e^ siècle, probablement entre 1316 et 1328[100] (corpus A.3.17). L'auteur anonyme[101] a utilisé une version glosée des *Métamorphoses* pour éclaircir, amplifier et ajouter des récits[102]. Dans son prologue, l'auteur définit longuement son projet. Il s'agit d'abord d'une traduction des fables ovidiennes : il propose en langue vernaculaire ce qu'il comprend des fables latines[103]. Il souligne ensuite que son objectif est de révéler la vérité que contiennent ces fables, à la manière de ses prédécesseurs du XII^e^ siècle :

[…] cestes fables,
Qui toutes samblent mençoignables,
Mes n'i a riens qui ne soit voir :
Qui le sens en porroit savoir,
La veritez seroit aperte,
Qui souz les fables gist couverte.

C'est à l'auteur, dans une démarche similaire à celle des allégoristes chartrains, de soulever le voile qui couvre le récit mythologique pour en faire jaillir la vérité. Il restreint son champ d'action aux seules fables qu'il juge profitables à ses lecteurs[104] : il explique que sa matière serait trop longue et ennuyeuse

[99] Herrtage 1879, xvii et 535.

[100] Jung 1996, p. 253-255.

[101] L'auteur était probablement bourguignon ou du Centre-Ouest de la France. Il ne donne aucun indice sur son identité et sur les raisons pour lesquelles il a composé cet ouvrage. Cependant, sa maîtrise manifeste du latin et de la tradition des commentaires ovidiens, ainsi que ses connaissances en cosmologie et en théologie, suggère qu'il était moine. Il s'agit probablement d'un frère mendiant, qui a produit ce recueil de matériaux à l'usage de ses frères prédicateurs (Possamaï-Pérez 2009, p. 135).

[102] Par exemple, les Danaïdes au livre II, Héro et Léandre au livre IV, les Argonautes au livre VII, Œdipe au livre IX. Ces ajouts sont pour la plupart historiques afin de dresser une histoire ancienne complète jusqu'à Auguste, avec l'ajout notable du cycle troyen. Pour forger son récit linéaire, l'auteur puise dans un corpus varié : son manuscrit glosé des *Métamorphoses*, les *Héroïdes*, les *Fastes*, Stace, l'*Ilias Latina*, mais également des textes du XII^e^ siècle : le *Roman de Troie*, le *Roman de Thèbes*, le *Roman de la rose* et des manuscrits de *Philomena* et *Piramus et Thisbé* (Jung 1994, p. 152).

[103] I 16–19 : *Traire de latin en romans / Les fables de l'ancien temps, /– S'en dirai ce que je entens –/ Selonc ce qu'Ovides les baille.*

[104] I 47–58 : *Ne puis pas faire mencion / De chascune exposicion / Des fables, quar trop i metroie, / Et les auditors greveroie : / Trop seroit longue la matire, / Si ne porroie tant escrire, / Mes les mutacions des fables / Qui sont bones et profitables, / Se Dieus le m'otroie,*

s'il devait proposer toutes les explications possibles pour chaque métamorphose : c'est pourquoi il se contentera d'ouvrir (*esclorrai*), c'est-à-dire expliquer, les fables qu'il choisit, de façon brève et utile.

Pour mieux cerner le traitement de la fable de Pyrame et Thisbé, il faut comprendre la méthode de l'auteur, qui est double. L'*Ovide moralisé* tient en effet à la fois de la *poeterie* (c'est-à-dire la poésie mythologique de la fin du Moyen Âge[105]) et du sermon. L'auteur travaille sur un matériau préexistant et en purifie le sens littéral en fournissant une explication naturelle ou historique, puis une interprétation spirituelle. Son objectif est donc d'abord de traduire, de compléter et de clarifier les fables antiques, comme l'écrit Paule Demats, grâce à un texte « désarmé de ses épines et de ses énigmes[106] ». L'une de ses formules récurrentes est « *pour mieux acomplir ma matire* », qui montre bien son désir d'achèvement ; celui-ci ne peut se réaliser que grâce à la vérité chrétienne, qui constitue son second objectif. Pour chaque mythe (ou ensemble de mythes), l'auteur fournit ensuite une traduction amplifiée grâce aux gloses explicatives et aux ajouts esthétiques qu'il puise dans son corpus, puis une transposition sémantique constituée de plusieurs gloses interprétatives. Il enchaîne ces « séquences » en suivant le fil narratif des *Métamorphoses*, établissant ainsi un rythme entre les récits et leurs commentaires. La première glose est souvent d'ordre naturel, avec un certain nombre d'informations scientifiques et principalement cosmologiques. De ce point de vue, les séquences mythe–explications peuvent être lues de façon indépendante, parcellaire, que ce soit pour trouver des informations scientifiques, mythologiques ou théologiques, au point que le texte participe à la « stratification des textes encyclopédiques de la fin du Moyen Âge[107] ». C'est un réservoir d'*exempla* aussi bien pour les poètes que pour les clercs.

Afin de réaliser ses deux objectifs, l'auteur de l'*Ovide moralisé* emploie plusieurs procédés. Tout d'abord, il relègue les métamorphoses, qui étaient le point de convergence de tous les effets d'Ovide, à l'arrière-plan, voire les efface totalement. La façon dont le thème de la métamorphose est abordé par Ovide est d'ailleurs condamnée dès le prologue pour son incompatibilité avec le dogme chrétien[1.72–96]. De fait, les allégories revêtent la forme de sermons qui reprennent point par point la fable, et non la métamorphose, qui n'occupe souvent qu'une place infirme dans la moralisation. Malgré cela, la fable doit être mythologique pour offrir une interprétation poussée : les fables historiques

esclorrai / Au plus briement que je porrai, / Pour plus plaire a ceulz qui l'orront, / Et maint profiter i porront.

[105] Jung 1994, p. 149, n. 1.

[106] Demats 1973, p. 61.

[107] Ribémont 2002, § 38.

offrent peu de prise à la lecture symbolique qui révèle une vérité plus élevée[108].

Ensuite, l'ouvrage est fondé sur le principe que tout ce qui est écrit est écrit pour notre éducation[109] : la Création et les créations humaines, notamment la littérature, sont des signes de Dieu qu'il faut soumettre à un double transfert, une translation consistant en une traduction et une allégorèse. Toutes les allégories de l'*Ovide moralisé* sont donc fondées sur le dogme chrétien, autour de la figure centrale du Christ dont les *Métamorphoses* deviennent une sorte de biographie. Ce n'est pas étonnant à une époque où prédomine un « christocentrisme[110] » : l'Incarnation du Christ constitue, en quelque sorte, l'ultime métamorphose, aux côtés de sa Passion, sa mort, sa résurrection et son ascension qui sont autant de modèles de métamorphoses « positives[111] ». L'exégèse est donc centrée sur le Christ grâce à des équivalences introduites par des formules figées, le verbe *estre* ou la préposition *com*[112].

À part l'épisode de Philomèle que l'auteur attribue à trois reprises à « Crestiens li Gois », la fable de Pyrame et Thisbé est le seul autre exemple de la reprise assumée d'un texte extérieur à Ovide de la part de l'auteur de l'*Ovide moralisé*. Il explique sa démarche :

Or vous raconterai le conte
Et la fable sans ajouster,
Sans muer et sans riens oster,
Si comme uns autres l'a dité,
Puis i metrai la verité.

Il reprend en effet le conte du XII^e^ siècle dans son intégralité[113] ; l'absence de nom (*Si comme uns autres l'a dité*), comme il l'a fait pour *Philomena*, laisse penser que le conte était déjà anonyme au XIV^e^ siècle, si ce n'est plus tôt. Toutefois, pourquoi l'auteur de l'*Ovide moralisé*, qui a traduit les douze mille hexamètres des *Métamorphoses*, n'a-t-il pas retraduit la centaine de vers que constitue ce mythe,

[108] Cela ne signifie pas que des mythes « réalistes », comme ceux qui ne présentent de mythologique qu'une métamorphose finale – comme Pyrame et Thisbé – et qui donnent lieu à une première glose « historique » (appelée *istorial*), très terre-à-terre, ne peuvent donner matière à des interprétations allégoriques et morales intéressantes. Par exemple, Byblis, qui tombe amoureuse de son frère Cadmus et se change en fontaine à force de pleurs, ne peut plus maîtriser ses passions et *[…] s'abandona par putage / A touz homes comunement. / Chascuns habandoneement / Pooit en lui puisier et prendre, / Sans contredire et sans deffendre, / Ainsi com l'en puise en fontaine.* (IX 2544–2549). Dans la seconde glose, que l'auteur qualifie de « mieudre et plus saine », Cadmus représente « l'umain lignage » et Byblis, la « divine sapience ». La passion de cette dernière fait écho au désir de la divinité de s'unir à l'homme. La lettre envoyée par Byblis à son frère est similaire aux révélations faites à Moïse et méprisées par l'humanité ; sa mort correspond à la Crucifixion, où la fontaine est le Christ « dont sourt la pardurable vie » (HULT 2002, § 27). Ce n'est donc pas parce qu'une fable paraît peu légendaire, parce qu'elle ne met pas en scène les divinités ou les héros de la mythologie, que sa glose ne peut être typologique ou tropologique.

[109] I, 1–4 : *Se l'escripture ne me ment, / Tout est pour nostre enseignement, / Quanqu'il a es livres escript, / Soient bon ou mal li escript.*

[110] Expression d'André VAUCHEZ, *La spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII^e^–XIII^e^ siècles*, Paris : Seuil, Points histoire, 1994, p. 140 et sq.

[111] POSSAMAÏ-PÉREZ 2009, p. 132.

[112] CROIZY-NAQUET 2002, § 7.

[113] La tradition manuscrite indépendante du conte permet de voir que l'auteur l'a fidèlement reproduit.

plutôt que d'insérer ce texte neuf fois plus long que le texte original et dont les parties narratives viennent rompre avec les couplets d'octosyllabes de l'œuvre ? Il est raisonnable de penser que ce choix était motivé, comme nous allons le voir.

Les dix-huit derniers vers du récit proprement dit dans l'*Ovide moralisé* [IV.1152–1169] ont été exclus de l'édition du conte du XII^e^ siècle d'Emmanuèle Baumgartner qui est basée sur le manuscrit Rouen 1044, mais sont inclus dans les éditions de Cornelis de Boer et de Francesco Branciforti qui cherchent à reconstituer le texte original. Ces vers s'attachent à conclure la fable et à préparer l'exposition qui suit en condensant la fin, manquante, du récit d'Ovide : elle résume la double supplique de Thisbé qui conjure d'une part son père et celui de Pyrame de leur accorder une urne commune, et d'autre part le mûrier de commémorer leur amour. L'auteur de l'*Ovide moralisé* prend soin de rapporter que les parents octroyèrent une tombe commune à leurs enfants et que le mûrier changea de couleur « en signe de deuil ». Il introduit également dans cette conclusion une première mention de la christianisation du récit qu'il va opérer dans les vers suivants, puisqu'il précise – en excusant, semble-t-il, le suicide des jeunes gens – qu'aucun des deux ne supporterait d'être au paradis sans l'autre.

2.3.2.2 L'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire

Le moine bénédictin Pierre Bersuire compose l'*Ovidius moralizatus* en 1340 (corpus A.2.24). Il s'agit du livre XV du *Reductorium morale* qui constitue, avec le *Repertorium morale* (un dictionnaire biblique) et le *Breviarum morale*, un triptyque de référence pour l'enseignement des prédicateurs[114]. L'*Ovidius moralizatus* connaît une existence indépendante du reste de l'œuvre et nous est parvenu dans une soixantaine de manuscrits, ce qui atteste de son succès[115]. Dans le prologue, Bersuire précise qu'il s'inspire de l'*Ovide moralisé* et que, comme ce dernier, son objectif est d'exposer le sens caché des fables ovidiennes en levant le voile de la fiction et en mélangeant paganisme et christianisme, à la manière des *Ecloga* de Théodule. Le premier livre de l'*Ovidius moralizatus* – qui lui aussi s'est transmis indépendamment du reste –, intitulé *De formis figurisque deorum*, décrit graphiquement les dieux

[114] Bersuire est aussi le traducteur de Tite-Live et l'auteur d'une *Cosmographia*. Le *Reductorium morale* a pour but de réduire tout l'univers à son aspect moral, en évoquant les propriétés des choses (I–XIII), les merveilles du monde (XIV), les fables des poètes (XV) et les personnages bibliques (XVI), tout comme, avant lui, le *De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais, dont il suit le même ordre pour les treize premiers livres, en ajoutant les trois derniers.

[115] Il en existe deux versions : la première fut composée à Avignon, vers 1340, lorsque Bersuire rédige un premier jet à partir de ses lectures de Fulgence, de Raban Maur, du troisième mythographe vatican et de l'*Africa* de Pétrarque ; puis, après son installation à Paris, vers 1350, il lit l'*Ovide moralisé* et le *Fulgentius metaforalis* de John Ridewall, qui lui fournissent la matière nécessaire à la complétion de son travail (W. REYNOLDS 1971, p. 18). Nous étudions ici la deuxième version.

païens et les moralise en « tableaux[116] ». Les autres livres constituent une paraphrase livre par livre des *Métamorphoses* : les fables sont présentées dans l'ordre, en prose latine sobre, et assorties d'un commentaire moral. Pour Bersuire, elles fonctionnent comme les écritures sacrées et font l'objet d'une exégèse. Contrairement à l'auteur de l'*Ovide moralisé*, il ne revient jamais sur le sens littéral de la fable : il ne fournit que des explications allégoriques et morales. C'est pourquoi il supprime les fables pour lesquelles il n'y a pas d'explication et ajoute quelques fables qui ne figurent pas dans les *Métamorphoses* et qu'il juge dignes d'être expliquées : elles doivent devenir des *exempla* pour les prêcheurs avec une allégorie, une morale et de nombreuses citations des Écritures[117].

La fable de Pyrame et Thisbé est résumée de façon très fidèle à Ovide. Bersuire fait même des emprunts directs : par exemple, le vers 108, *Una duos inquit nox perdit amantes*, est inséré dans son intégralité, seul passage au discours direct, puisqu'il supprime le dialogue de part et d'autre du mur et les plaintes finales. Le vocabulaire, comme *egressus* et *jaculatus* pour désigner le sang qui jaillit, est également ovidien. Bersuire semble avoir lu le *Liber de natura deorum* anonyme du XII^e^ siècle, duquel il s'inspire en plusieurs points, notamment la description du changement de couleur des mûres, un peu plus développée que chez Ovide (*fructus mori qui albi erant nigrum verteret in colorem*), mais également le choix du vocabulaire avec la reprise du terme *vitta* pour désigner le voile de Thisbé (*vitta seu peplum*). L'allégorie est introduite par une formule courante chez Bersuire : *Ista historia potest allegari*. Il associe chacun des éléments de la fable à sa contrepartie biblique de façon très explicite grâce au verbe être (*est, id est*) ou des comparaisons directes (*videlicet*).

[116] Par la suite traduit en français, le premier livre sert parfois d'introduction à l'*Ovide moralisé* et à l'*Ovide moralisé en prose* dans les manuscrits postérieurs. Il influence la mythographie de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, en servant par exemple de base au manuel anonyme *Libellus de imaginibus deorum* (*ibid.*, p. 16). De manière générale, l'*Ovidius moralizatus* circule davantage que l'*Ovide moralisé* et plus souvent dans des anthologies, mais il connaît un succès encore accru grâce à la traduction française de Colard Mansion imprimée à Bruges en 1484 (et réimprimée jusqu'en 1531). Cependant, au contraire des commentateurs plus anciens, dont le texte a circulé indépendamment mais qui étaient souvent inclus en glose, le texte de Bersuire remplace le texte d'Ovide plutôt que de l'accompagner.

[117] Chaque fable, d'une longueur de 65 à 135 mots, est introduite par une mention créditant Ovide : *dicit Ovidius, deinde dicit Ovidius, postea dicit Ovidius, consequenter Ovidius narrat*. Chacune constitue un segment individuel, comme chez Arnoul d'Orléans, au contraire de l'*Ovide moralisé*, et ne se termine pas nécessairement par une métamorphose. Chaque récit est suivi par son interprétation, introduite elle aussi par une formule reconnaissable : *istud potest dici, istud posset exemplariter exponi, per X potest intelligi*, avant d'être conclue par une citation d'Ovide et une citation des Écritures. Les explications peuvent se cumuler sans harmonisation : par exemple, Bersuire explique de Daphné est la gloire recherchée par les chevaliers qui partent en guerre ou en tournoi pour elle, puis enchaîne avec une autre interprétation où Phébus est le diable et Daphné, une âme chrétienne, tandis que les lauriers sont un symbole de la Croix. De même, les récits sont parfois segmentés à outrance, comme c'est le cas de la fable d'Io qui en devient six [I.10–15], centrées sur les différents protagonistes, comme son père Inachus. L'auteur exploite le potentiel de significations des fables à l'extrême, produisant des interprétations parfois contraires qui ne dépendent que de l'« ingenium » du moralisateur (Hexter 1989, p. 66).

2.3.2.3 L'*Ovide moralisé en prose*

L'*Ovide moralisé* en prose est l'œuvre d'un clerc normand anonyme, datée de 1466–1467 (corpus A.3.40). Il s'agit d'un résumé en moyen français de l'*Ovide moralisé* destiné à René d'Anjou, dit « version angevine ». Une seconde version en prose, anonyme également, dite version « brugeoise » ou « bourguignonne », est rédigée quelques années après vers 1470–1480 (corpus A.3.41).

L'auteur de la version angevine indique dans son prologue que son objectif est de traiter la matière ovidienne « *soubz le plus brief langaige de prose [...] sans y laisser aucunes places pour faire hystoires* ». Sa mise en prose se veut donc simplificatrice, assez proche d'un travail de vulgarisation destiné à faire mémoire des fables ovidiennes et non œuvre littéraire, en réponse à la demande d'un public cultivé et laïc. Bernard Ribémont parle d'une « mémoire mythologique condensée[118] » qui conserve certaines allégories dans la lignée de la tradition qui a précédé et qui semble témoigner d'un changement dans la conception du commentaire à cette époque, qui devient informatif. La création littéraire, qui faisait partie des principes sous-tendant l'*Ovide moralisé* en vers, s'est déplacée, au XV^e^ siècle, vers les poètes comme Jean Froissart ou Guillaume de Machaut, héritiers de ces réécritures ovidiennes, tandis que l'auteur anonyme efface le « je » et les spécificités de son modèle[119].

La version brugeoise a connu une postérité abondante grâce à l'édition réalisée par Colart Mansion en 1484, qui compile ce texte ainsi qu'une traduction littérale des moralisations de l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire (corpus A.3.42). Là où la version brugeoise ne gardait que les *exposicions* évhéméristes de son modèle en vers et quelques *exposicions* morales[120], Colart Mansion réintroduit donc des gloses typologiques et anagogiques en puisant chez Pierre Bersuire[121,122]. Son texte est repris dans la *Bible des poètes* d'Anthoine Vérard (1493), dans *Le grand Olympe des hystoires poetiques du Prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose* (1532) et une vingtaine d'autres éditions ou réimpressions dont la dernière date du début du XVII^e^ siècle, sans oublier une traduction en moyen anglais par William Caxton (1480)[123]. C'est donc pendant longtemps la seule traduction des *Métamorphoses* en français.

Dans la fable de Pyrame et Thisbé, le prosateur angevin supprime les lamentations des amoureux et la visite de Pyrame au temple de Vénus. Le discours direct est soit supprimé, soit abrégé, soit remplacé

[118] Ribémont 2002, § 17.
[119] Mora 2002, § 39.
[120] Cerrito 2012, p. 167.
[121] Il attribue par erreur sa source à Thomas Waleys.
[122] Cerrito 2011, p. 7.
[123] Cerrito 2010, p. 110.

par du discours indirect. Le prosateur choisit de revenir au texte d'Ovide en mentionnant une lionne plutôt qu'un lion (*une lyonne venant boire a icelle fontaine*), mais conserve aussi certains éléments ajoutés par le conte, comme l'amandier sous lequel Thisbé vient se réfugier (*soubz ung almandier*) ou la mention de sa *guymple*, un terme qui disparaît dans les textes postérieurs au profit de *couvrechef*. Le texte intègre deux passages en octosyllabes : la plainte de Pyrame lorsqu'il découvre la guimpe tachée de sang et celle de Thisbé lorsqu'elle trouve son ami mourant. La fin est centrée sur le tombeau commun et le mûrier, comme chez Ovide. *A contrario*, la mise en prose brugeoise est plus proche du conte du XII^e^ siècle : bien que l'ensemble soit abrégé, l'on retrouve la prière de Pyrame au temple et le discours direct de la plainte au mur, le guetteur qui aperçoit Thisbé, le lion, l'amandier et les plaintes avant le suicide. La glose ajoutée par Colart Mansion est une traduction quasi littérale de celle de Pierre Bersuire (que nous présentons par la suite).

2.3.2.4 Les *Gesta romanorum*

Les *Gesta romanorum* se présentent sous la forme d'un ensemble de fictions narratives faisant office d'*exempla* assortis d'une moralité chrétienne[124]. Son but, en mêlant la mythologie, les contes orientaux, le merveilleux et l'historique sans aucune chronologie, est l'édification chrétienne du lecteur. La fable de Pyrame et Thisbé n'apparaît que dans les premières éditions imprimées (1472–1475 ; corpus A.2.25), où elle porte le numéro CCXXXI. Le résumé de la fable est très concis, puisqu'il fait l'impasse sur la plupart des éléments constitutifs du mythe : le mur, la lune, le tombeau de Ninus et le mûrier. L'auteur, concerné par la nécessité d'une allégorie typologique, se concentre sur les aspects qui permettent l'identification chrétienne : l'amour, le rendez-vous, l'adversaire à la source de l'erreur et la fidélité rédemptrice finale. Thisbé n'est même pas mentionnée directement dans l'interprétation allégorique, mais l'on comprend qu'elle est assimilée à la *fidelis anima* qui se sacrifie par amour. La phrase finale *Unde pars de ore leonis etc.* semble se référer à une allégorie connue des lecteurs, bien qu'elle ne soit pas présente dans le texte.

[124] Le texte source en est probablement un manuscrit latin de la fin du XIII^e^ siècle rédigé en Angleterre, puis copié et augmenté en Europe, d'après Hermann Oesterley qui a examiné 165 manuscrits (HERRTAGE 1879, p. viii).

2.3.3. Pyrame comme le Christ et Thisbé comme l'âme humaine

2.3.3.1 Le sens littéral : la métamorphose du mûrier

Le premier sens de l'exégèse biblique est l'explication littérale ou historique. Seul l'auteur de l'*Ovide moralisé* en fournit une, littérale – pour ce qui est de l'explication historique, la fable a bien pu se dérouler telle quelle, ainsi qu'il le montre par l'expression « vraie histoire » (*Ensi, com la fable recorde, / Qui a voire istoire s'acorde* [IV.1158–1159]. L'explication littérale consiste à expliciter la métamorphose du mûrier selon la même méthode que les allégoristes du XII^e^ siècle :

– Or vous vueil l'exposicion
Dire de la mutacion
De la more, qui estoit blanche,
Et puis nerci dessus la branche :
Quant la more est vers, si blanchoie,
Et quant meürist, si nercoie.

Tout comme Arnoul d'Orléans et Jean de Garlande, il précise que la transformation des mûres figure la maturation (*meürist*) des fruits. Ce genre d'explication naturelle est toujours exposé immédiatement après la fable[125]. À première vue, l'auteur semble réticent à traiter des métamorphoses végétales – qu'il abrège par souci d'économie[126] –, et ce n'est effectivement pas ici ce qui l'intéresse : c'est l'arbre en tant que tel. On ne trouve pas, dans le cas de Pyrame et Thisbé, d'explication historique. Alors que pour Daphné, l'auteur suppose qu'elle a pu être une jeune femme désireuse de préserver sa virginité, qui mourut d'épuisement en échappant à son violeur, le récit de Pyrame et Thisbé est déjà, en quelque sorte, historique et ne nécessite pas d'explication supplémentaire sur la raison de la mort des amants.

2.3.3.2 Le sens typologique : les symboles de la vie du Christ

Au Moyen Âge, l'on considère que le monde et toute œuvre sont l'expression de la vérité unique et universelle du Christ et du dogme chrétien. Les relations spirituelles sont pensées en termes de relations humaines idéalisées et hiérarchisées. Il n'est donc pas étonnant que l'amour humain dépeint dans la fable de Pyrame et Thisbé puisse être allégorisé en amour spirituel, puisque les éléments clés de leur relation se rapprochent aisément de ceux de la sensibilité chrétienne médiévale. Telle Marie et

[125] Par exemple, pour la fable de Daphné, au livre I, l'auteur explique que c'est l'action conjuguée de l'eau (le fleuve Pénée) et de la chaleur du soleil (Phébus) qui fait croître l'arbre nommé « laurier » [I.3065–3074].

[126] Ferlampin-Acher 2009, p. 127.

Marie-Madeleine, Thisbé pleure sur le corps percé au flanc de Pyrame mourant ; leur mort conjointe a quelque chose du martyre aux yeux d'un croyant. Outre cela, l'expression ovidienne *accipe nunc […] nos sanguinis haustus* [IV.118] est déjà hautement eucharistique.

Le sens typologique ou allégorique de la fable assimile ses différents éléments constitutifs à ceux de la vie du Christ. L'allégorie est explicitée dès le début dans l'*Ovide moralisé* :

– Or vous dirai l'alegorie
Que ceste fable signefie.
En cest monde plain de vilté,
Plain d'ordure et d'iniquité,
De vice et de confusion,
Vault Diex prendre incarnacion
Pour l'amour de l'umanité,
Si s'abessa la deïté
Tant qu'avuec lui prist herbegage.
Et pour sauver l'umain lignage
Fu la deïtez estendue
Et o l'umanité pendue
En l'arbre saint et glorieus,
Qui de son saint sanc precieus
Fu tains de sanguine tainture,
Puis vit en une sepulture,
Voirs Diex et voirs homs tout ensamble.

L'auteur expose ainsi le sens caché de la fable : elle signifie que Dieu s'est fait homme dans un monde corrompu. La première assimilation typologique est donc celle de Pyrame au Christ. Dans les *Gesta romanorum*, cette équivalence est directe, avec l'emploi du verbe « être » : *Iste juvenis est dei filius*, et de même chez Bersuire : *Pyramus est dei filius*. Dans l'*Ovide moralisé* et la première version en prose, Pyrame n'est pas nommé lorsque l'auteur mentionne le fils de Dieu, mais l'identification est évidente pour ceux qui ont lu la fable : *Des cieulx voulut Dieu jadis descendre en ce monde plain de misère. Et tant luy pleüt soy humilier et abaisser sa deïté qu'il daigna prendre char humaine et homme devenire pour nous sauver, si fut vray Dieu et vray homme ensemble*. Pyrame-Christ est donc l'incarnation de Dieu, venu sur Terre pour sauver l'humanité (*homme devenire pour nous sauver* [*OM* en prose 1]).

Thisbé, elle, est assimilée à l'âme humaine. Elle est nommée « *l'amie au Creatour* » dans l'*Ovide moralisé*, c'est-à-dire l'Aimée de Dieu, qui est la métaphore de l'âme humaine. Pierre Bersuire est plus explicite à quatre reprises : *Tysbe vero anima humana*, *Tysbes id est animæ*, *Tysbe id est fidelis anima*, *dic quod ista puella est virgo Maria*. Il propose de l'assimiler à la Vierge venue se lamenter sur le corps de son

fils. En effet, la fidélité, vertu identifiante de Thisbé, est à la fois celle de l'amante et celle de la mère dont elle adopte l'attitude, les bras levés de désespoir au-dessus du Christ. Dans les *Gesta romanorum*, c'est cependant le voile souillé de sang qui représente le *genus humanum* en attente d'un sauveur.

Thisbé-l'âme humaine doit être sauvée par Pyrame-Christ parce qu'elle est menacée par le lion. L'équivalence est explicite dans le texte des *Gesta romanorum* : *leone i.e. dyabolo, qui hominem tenebat more i.e. potestate*. Le lion est le diable, c'est-à-dire la force qui tient l'homme en son pouvoir et empêche le salut de l'âme chrétienne. Pour la chrétienté, le lion est un symbole double : positif, c'est l'emblème de la tribu de Juda, qui représente le Christ[127] ; négatif, c'est la bête diabolique évoquée dans plusieurs psaumes et dans la première Épître de Pierre[128]. L'auteur de l'*Ovide moralisé* interprète même davantage la lettre du texte, puisque chez Ovide et dans le conte, il est précisé que le lion venait de se repaître des entrailles d'une bête :

C'est le lyon espoentable,
La crueuse beste enragie
Qui avoit l'entraille mengie
Des bestes qu'il ot acorees.
Il ot les ames devorees
De tous les homes trespassez.

Le lion-diable a donc dévoré les âmes incapables de rejoindre la fontaine de la grâce (*fontem baptismi & gratiæ* [Bersuire]) et de se purifier de leurs péchés par le baptême. Il est l'obstacle qui se dresse entre l'âme et le paradis sans l'intervention et le sacrifice de Jésus-Christ. Celui-ci meurt pour que l'âme fidèle connaisse la rédemption par « le jeûne et les bonnes œuvres par amour pour lui » (*jejuniis et bonis operibus ipsum diligendo* [*Gesta*]). Dans l'*Ovide moralisé en prose*, l'auteur, qui fait l'impasse sur l'association symbolique des protagonistes avec une figure biblique, mentionne tout de même le *lion d'enfer* auquel les méchants seront jetés en pâture le jour du Jugement. Dans la deuxième réécriture en prose, l'explication est plus explicite : *le lion (c'est a dire le dyable)*.

Le poète mantouan Bongiovanni da Cavriana, qui compose vers 1330–1350 l'*Anticerberus* (corpus A.2.26), associe lui aussi Pyrame et Thisbé à une figure diabolique inspirée du lion. Dans ce poème religieux de type « *de contemptu mundi* » sur le combat contre le Mal (incarné par Cerbère), destiné à la

[127] Sa dimension christique lui est conférée par trois aspects : dans les bestiaires, il efface ses traces avec sa queue, tout comme le Christ dissimule sa nature divine à l'homme ; il dort les yeux ouverts, comme Jésus sur la croix ; il ressuscite ses petits après trois jours, comme Dieu ressuscita Jésus au troisième jour.

[128] Psaumes 7:1–4 et 22:14–22. Pierre I, 5:8 : *quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quærens quem devore* (« car le démon, votre ennemi, tourne autour de vous comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer ») (Cazenave 1996, p. 194.).

formation spirituelle des frères, il triple cette image en lui associant deux autres animaux diaboliques : *Cecus amor mundi, mentem corpusque retorquens, / Est leo postque caper sed demum fit draco mordens* (« L'amour terrestre est aveugle, détournant le corps et l'esprit ; c'est un lion, puis un bouc, et enfin il devient un dragon dévorant » [159–160]). Cette chimère est déjà une illustration de l'amour dans les *Mitologiae* de Fulgence, où il décrit ses trois parties comme suit : le lion pour la férocité des débuts de l'amour, la chèvre pour l'accomplissement de la sensualité et le serpent pour le repentir du péché [III.1]. Ici, l'amour est même qualifié d'*exlex*, sans frein, mais aussi « hors-la-loi »,c'est-à-dire hors des lois divines.

L'autre élément constitutif du mythe, le mûrier, est assimilé à la croix sur laquelle le Christ est crucifié dans l'*Ovide moralisé*. Il la teint de son sang tout comme le sang de Pyrame colore les mûres :

Fu la deïtez estendue
Et o l'umanité pendue
En l'arbre saint et glorieus,
Qui de son saint sanc precieus
Fu tains de sanguine tainture

Si l'*Ovide moralisé en prose* s'éloigne de son modèle en ne mentionnant pas le sang versé, Pierre Bersuire identifie à quatre reprises le mûrier à la croix : *sub mori arbore id est sub cruce*, *sub arbore crucis*, *arborem ipsam videlicet crucem*, *sub crucis arbori*. Cette image d'un Christ crucifié au mûrier n'est pas sans évoquer certaines représentations où la croix est un arbre avec lequel il ne fait qu'un, l'arbre étant en effet une figure privilégiée de la double nature du Christ[129].

Pierre Bersuire est le seul à expliciter tous les aspects de la fable, principalement ceux du début du récit, laissés de côté par les autres textes. Il mentionne ainsi la passion entre Pyrame et Thisbé, qui est la promesse d'amour faite entre le Christ et l'âme humaine (*multum dilexerunt et per caritatem & amorem coniungi inuicem decreverunt*). Ceux-ci sont incapables de communiquer à cause de l'obstacle constitué par le mur, qui est « le péché d'Adam » (*paries id est peccatum Adæ*) : le péché originel est, en effet, ce qui a causé l'exil de l'Homme du jardin d'Éden et empêche une communication directe entre l'âme humaine et le divin. Le rendez-vous des amants est celui de l'incarnation de Dieu, venu sur Terre à la rencontre de l'âme humaine (*per beatam incarnationem*), convenu grâce à l'intermédiaire que constituent les prophètes (*per prophetas colloquentes*), que figure la fissure dans le mur. Enfin, l'épée de Pyrame est le « glaive de la passion » (*de passionis gladio*), assimilé à la lance qui transperce le flanc du Christ crucifié (Jean, 19:33–35). La deuxième version de l'*Ovide moralisé en prose* semble traduire le texte

[129] Ferlampin-Acher 2009, p. 126.

de Bersuire, mentionnant à la fois l'amour charitable, le péché d'Adam, les prophètes, l'incarnation et le glaive de la passion.

2.3.3.3 Le sens tropologique : du suicide au martyre

Le suicide des amants est l'aspect de la fable qui retient le plus l'attention des auteurs chrétiens : d'un point de vue tropologique, c'est-à-dire de l'enseignement qui peut être tiré de la vie du Christ pour mener une bonne vie, il est justifié par leur martyre et loin d'être condamné. Il en devient un acte désirable, comme le montre l'auteur de l'*Ovide moralisé* :

En mainte persecucion
Furent li martir esprové
Et en la foi ferme trouvé.
Ensi soloient paradis
Li saint home aquerre jadis,
Mes or n'a plus nulz homs que faire
De mort ne de martire traire
Pour Jhesucrist ne pour son non.

Cette mort rédemptrice, dont l'auteur regrette qu'elle ne soit plus au goût du jour, est celle à laquelle tout chrétien doit aspirer : Thisbé, de la Vierge avec Jésus et de l'âme avec le Christ, devient le lecteur lui-même qui tend au salut. Au-delà donc de l'analogie de la fable avec la Passion du Christ, l'auteur peut offrir un long discours sous forme de sermon. Il y exhorte notamment à suivre l'exemple du Christ dans son martyre :

Bien nous monstra, si con moi samble,
Example que nous devons faire
Pour lui penitance et mal traire
Et nostre char mortifier.

Dans le passage didactique qui suit, l'auteur emploie de nombreuses tournures impératives, des questions rhétoriques [1232–1244] et le champ lexical de la prédication : c'est bien un sermon qu'il adresse ici à ses lecteurs, selon une modalité déontique (*Si devons pour soie amistié / Souffrir mesaise et penitence* [IV.1201–1202]), lesquels doivent tirer de la fable des enseignements pour leur salut. L'allégorie anagogique est également présente puisque « *li filz Dieu revendra / Juges qui leaument rendra / A chascun selonc sa merite* » [IV.1236–1238], avec une conception eschatologique. L'auteur exhorte chacun à souffrir à la manière des martyrs : Pyrame et Thisbé sont également des martyrs, rachetés de leur suicide par

leur passion :

Ausi soloient jadis faire
Li saint martir, qui despisoient
Le monde et pour Dieu se livroient
A tous martires endurer.

Cette façon de procéder est atypique pour l'auteur : d'ordinaire, il explique les symboles de façon plus systématique pour présenter l'enseignement moral de la fable, ce qui peut indiquer qu'il éprouve des difficultés à tirer une leçon chrétienne de celle-ci[130]. Son successeur, dans la version en prose, se concentre également sur l'attitude à adopter pour tout chrétien, principalement la pénitence, rappelant le martyre des saints et le jour du Jugement.

Cette association de la fable au martyre chrétien est particulièrement mise en avant dans les cycles de miniatures illustrant la fable dans les trois manuscrits principaux de l'*Ovide moralisé*. Dans le manuscrit Rouen 1044, la dernière vignette, sur les douze qui illustrent la fable, est associée à l'interprétation tropologique que nous venons de présenter (figure B.31). Elle représente « deux vieillards auréolés mis à mort à genoux, l'un par un homme avec un sabre, l'autre par trois hommes avec des pierres[131] », une scène qui n'a a priori rien à voir avec l'histoire de Pyrame et Thisbé. La rubrique de cette vignette, qui figure dans la table des rubriques au début du manuscrit, est plus proche du texte que de l'image qui est supposée l'illustrer :

> L'alegorie de ceste fable est ramenee à moralité et a voir sus la Trinité et sus le sanc que li filz Dieu espandi ou fust de la crois qui blanche estoit et fu tainte du precieus sanc Jhesucrist qui senefie la blanche meure qui devint vermeille et noire pour coi li saint martir furent decolé et mis à mort.

L'on trouve la même scène dans le manuscrit Arsenal 5069 (figure B.42). L'histoire de Pyrame et Thisbé est donc rapprochée du martyre par l'épée, mais il n'est pas fait mention d'épée dans l'énumération des martyres du texte ni dans la rubrique explicative : c'est donc l'illustrateur qui a choisi de créer un lien entre le double suicide des amants et les martyrs chrétiens passés au fil de l'épée. Il aurait pourtant été plus en adéquation avec le texte – ainsi que la rubrique, dans le cas du premier manuscrit –, de représenter la Crucifixion elle-même, d'un Christ répandant son sang sur le bois de son supplice : ce n'est pas une représentation rare dans l'*Ovide moralisé* puisqu'on en trouve six en tout

[130] Tilliette 2008, p. 557.
[131] Kohli 2012, p. 54.

dans le manuscrit Rouen 1044, par exemple pour l'allégorie du deuil de Phébus refusant d'éclairer l'humanité après la mort de Phaéton, entouré des Héliades en pleurs (f. 48r). Les manuscrits postérieurs tendent à s'éloigner de ces représentations allégoriques et à privilégier l'illustration des scènes ovidiennes : la traduction française des *Métamorphoses* prend le pas sur leur christianisation au fil des siècles, annonçant l'essor de l'humanisme en réorientant la pratique de la lecture de l'*Ovide moralisé*.

2.3.3.4 Pyrame et Thisbé dans les sermons

En parallèle de ces interprétations chrétiennes, qui tiennent particulièrement de l'exégèse biblique, d'autres auteurs chrétiens s'orientent plutôt sur la moralisation que sur l'allégorisation des fables ovidiennes dans une optique d'enseignement prédicatorial. On trouve notamment des commentaires plus profanes de l'*Ovide moralisé* comme le Commentaire de Copenhague, à but clairement pédagogique[132], mais également des leçons de comportement et de régularisation de la vie morale, un autre aspect de la tropologie chrétienne, comme on a pu le voir avec l'interprétation de Christine de Pizan dans l'*Epistre Othea*.

La *Bible* de Jean Malkaraume (entre 1270 et 1314[133] ; corpus A.3.9) est un exemple de texte qui applique les enseignements du Christ aux mœurs : il l'utilise pour dénoncer les mauvais prêtres. Cette *Bible* sert d'histoire universelle en reprenant à la fois la Genèse et l'Exode, le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure et une galerie de personnages classiques. Pyrame et Thisbé sont les seuls parmi les *exempla* choisis à ne pas être chrétiens et les quelque 250 vers qui leur sont consacrés ne sont pas inspirés du conte vernaculaire : Jean Malkaraume propose sa propre traduction de la fable ovidienne.

L'épisode de Pyrame et Thisbé fait partie d'un enchaînement de trois récits mettant en scène des femmes, puisqu'il se situe après celui de Suzanne, épouse vertueuse et fidèle livrée au peuple à tort, comme le Christ – épisode qui se déroule également à Babylone, d'où est « *issue / li iniquités* » [IV.7382] – et avant Ruth, modèle de vertu et de dévouement. Si sa place peut être justifiée par un lien géographique avec le récit précédent, elle lui donne également valeur de contre-exemple, restant dans la thématique de la transgression de l'interdit sur le même plan que les vieillards voyeurs. Le motif de l'espace interdit violé – le jardin de Joachim où se baigne Suzanne et où pénètrent les vieillards – se retrouve dans la chambre de Thisbé, à la fois pénétrée par les paroles de Pyrame et abandonnée

[132] Voir Jeannette Theodora Maria VAN'T SANT, *Le Commentaire de Copenhague de l'Ovide moralisé, avec l'édition critique du septième livre*, Amsterdam, 1929.

[133] Nous n'avons conservé qu'un seul manuscrit contenant ce texte, Bibl. Nat. Paris f. fr. 903 (SMEETS 1978/1, p. 18.).

lors de l'évasion de la jeune fille. Son orientation didactique n'est cependant pas rehaussée d'une interprétation chrétienne explicite.

Le texte de Malkaraume ne se concentre ni sur l'amour, car il ne dramatise pas la passion amoureuse comme dans le *Piramus*, ni sur la métamorphose, puisque le changement du mûrier passe au second plan du récit qui s'achève sur l'enterrement des deux amants. Il n'y a donc pas de pérennisation de la métamorphose, uniquement présentée comme un phénomène ponctuel [7880–7883] : c'est un outil narratif sans aucun rôle symbolique. Le suicide, en revanche, fait de Pyrame et Thisbé des contre-exemples grâce auxquels le prédicateur condamne la passion amoureuse pécheresse. Le genre du sermon se retrouve dans le style de la réécriture, avec par exemple une question rhétorique suivie d'une apostrophe à la deuxième personne :

Anmours quel chose ne sent elle ?
Vos le savés qui l'estancelle
Dedans vos cuers souvant flaielle,
Qui la fandure avéz creüe
De la paroi et estandue
Pour ce qu'amsamble murmurer
Au partuis puissiés et parler.

Au premier abord, l'auteur semble s'adresser à son auditoire lorsqu'il emploie *vos*, mais la mention de la fissure dans la proposition subordonnée montre qu'il s'adresse aussi directement à Pyrame et Thisbé. Cette figure rhétorique permet de renforcer l'assimilation des amants pécheurs à un public tenté d'éprouver une passion amoureuse semblable, contre laquelle Jean met en garde. Le reproche est placé dans la bouche de Pyrame lui-même [7854–7855] : *"Encore", fait il, "serons destruit / Nos, amans, par nostre deduit"*. C'est bien le plaisir amoureux (*deduit*) qui est la cause directe de la mort des amants, dans la lignée des moralisations[134]. Malkaraume renforce également la valeur prédicative de son propos en adaptant le contexte à son époque : les indications spatiales antiques sont remplacées par des expressions atemporelles, comme Babylone désignée par « *la cités* » [7743] ou le tombeau de Ninus devenant « *ou gist li rois de la cité* » [7800]. L'adaptation au contexte médiéval passe par un changement notable de *realia* : les jeunes gens sont enterrés dans une « fosse » (*En une fosse soient conblé* [7934]) et non dans une urne, la *fistula* romaine devient un *chanlaste* [7876]), c'est-à-dire un chéneau, le voile, une *guinple* [7864] ou *paletel* [7833] (diminutif de *paile*)… Thisbé se cache également dans une fosse

[134]Voir la partie 2.1 de cette étude.

[7830] plutôt que dans une grotte ou sous un arbre, ce qui semble placer le tombeau de Ninus dans un cimetière. Ces procédés renforcent l'identification entre les personnages et le public du XIII^e^ siècle.

Les trente-trois vers qui suivent la fable constituent une diatribe contre les mauvais prêtres, à qui Malkaraume reproche tout d'abord de « *n'avoir cure de la parole de Notre Seigneur* » et de prêcher de façon hypocrite, sans aider leurs ouailles et sans faire pénitence :

Bonne est, ce dient, penitence,
Mais en eux n'iert ja acordance
Que riens facent de lor preschance ;
Les honmes font porter les fais
Mais aidier ne vourient ja mais ;
Mais ce lor dois povoit soufrir
La penance ne le martir
De lor sougis ! n'an ont que faire,
Penance lor torne a contraire.

Le fait d'aborder cette thématique après l'épisode de Suzanne et une fable ovidienne semble directement inspiré du modèle de Jean Malkaraume, l'*Aurora* de Pierre Riga, où ce dernier évoque Suzanne et Ovide avant l'épisode des prêtres de Bel (Daniel, 14)[135]. Le lien entre les amants babyloniens et les mauvais prêtres se fait en comparant leur folie [7942–7943] : *Ainsis firent par lor folie, / Si con firent la presterie*. Malkaraume offre donc une lecture synoptique qui fusionne la vision païenne et la vision chrétienne de l'amour.

Si la *Bible* de Malkaraume utilise les amants babyloniens comme contre-exemples, les *Gesta romanorum*, l'*Ovide moralisé* et l'*Ovidius moralizatus* ont été conçus comme une collection de matériaux à destination des prêcheurs, et il n'est donc pas étonnant que la fable se retrouve dans quatre sermons du XV^e^ siècle, où l'interprétation chrétienne se rapproche de celle de ses prédécesseurs. En effet, les sermons absorbent tout élément pouvant servir leur objectif de persuasion de l'auditoire, et les prêcheurs piochent dans l'arsenal rhétorique construit à partir des auteurs classiques. Or, Pyrame et Thisbé ne sont jamais utilisés dans des sermons contre la folie ou l'aspect destructeur de l'amour[136] ; c'est Pyrame en tant que Christ qui retient l'attention des prédicateurs dans ce nouveau médium qui n'est plus réservé aux élites et se diffuse dans toute l'Europe – bien avant l'impression de la *Bible des*

[135] Smeets 1974, p. 22.

[136] Delcorno 2016, p. 42. Ce passage de notre étude se fonde entièrement sur le travail de l'auteur qui a isolé les mentions de Pyrame et Thisbé dans les sermons de façon aussi exhaustive que possible. La seule autre mention trouvée est celle d'un prêcheur du début du XV^e^ siècle qui se plaint que certains clercs connaissent mieux les mythes que la Bible et les Pères de l'Église – un reproche qui rappelle celui de saint Augustin à Licentius (*Three Middle English Sermons from the Worcester Chapter MS F.10*, éd. D. M. Grisdale, Leeds, 1939, p. 75).

poëtes (1484), adaptation en langue vernaculaire de l'*Ovidius moralizatus* (lui-même imprimé en 1509)[137].

Le premier sermon de ce type est celui de Conrad Grütsch, lecteur franciscain en théologie de Germanie supérieure, dans le *Quadragesimale* (1440–1444 ; corpus A.2.35), imprimé sous le nom de son frère Johann à Bâle dès 1472[138]. Le texte et l'allégorie de Pyrame et Thisbé y sont copiés quasi mot à mot de l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire, intégrés aux vingt-quatre fables faisant partie de cette collection de questions bibliques, théologiques et juridiques, sous le titre *Fabula Pirami amoris et compassione [sic] Christi*. Plus précisément, la fable fait partie de l'ensemble dédié à la « Passion dominicale », faisant intervenir quatre vertus cardinales : Temperantia, Fortitudo, Prudentia et Justitia. La partie sur la prudence se termine par Pyrame et Thisbé qui incarnent la relation idéale entre le Christ et l'âme (*Est enim de Christo et de anima compassionata sicut de Piramo et Tysbe*). Il ne s'agit pas que d'une référence littéraire, mais d'un élément à part entière du sermon, reprenant l'intégralité de la fable, qui doit émouvoir l'audience lors du récit de la Passion du Christ. Cependant, l'utilisation de Bersuire est renouvelée par l'association de la fable à une comparaison qui la précède dans le sermon, celle du serpent qui est représenté, dans les bestiaires, comme collant une oreille à une pierre et bouchant l'autre avec sa queue pour ne pas entendre le charmeur. C'est une allégorie de la sagesse de celui qui vit entre le Christ et la mort en se gardant des séductions du monde. L'unité spirituelle entre le Christ et l'âme humaine est donc la forme suprême de prudence[139]. Dans la révision du *Quadragesimale* à partir de 1484 (Strasbourg ; corpus A.2.36), l'allégorie se voit précisée de sept modifications qui renforcent l'assimilation avec Pyrame et Thisbé. Le correcteur met en avant la gémellité des deux jeunes gens comme celle de l'âme qui est à l'image de Dieu (*essent vicini et consimiles natura pro eo quod ad imaginem Dei anima est facta*), le lion comme symbole de la nature pécheresse de l'homme (*iniquitatem dyaboli qui humane nature peplum maculavit*), et la mort comme sacrifice pour les péchés de l'humanité, en instant sur l'aspect volontaire et l'épée (*pro anima sua amica, proprio gladio, id est voluntate, seipsum vulneravit et occidit*). L'aspect spirituel de l'amour est intensifié (*sua amica, sponsum suum, amore eius*). Il ajoute aussi deux citations d'Isaïe et corrige l'erreur d'attribution de la citation à Habacuc au lieu d'Aggée. Enfin, il réintroduit les fruits du mûrier comme symbole du Christ (*ipsius fructus crucis qui est Christus discoloravit*) et la mort comme symbole d'une vie de pénitence et de renoncement au monde (*moriendo mundo*). Tous ces éléments renforcent le sens typologique et tropologique que le prêcheur veut mettre

[137] *Ibid.*, p. 47.
[138] Pietro Delcorno recense 24 éditions incunables entre 1472 et 1497, à Bâle mais aussi à Lyon et à Venise.
[139] Delcorno 2016, p. 45.

en exergue.

Deux autres sermons font un usage différent de la fable, sous forme de parabole : celui de Johann Meder[140] dans le *Quadragesimale novum* (Bâle, 1495 ; corpus A.2.38) et celui de Jacques de Lenda dans les *Sermones quadragesimales* (Paris, 1499 ; corpus A.2.39). Ils réécrivent tous deux entièrement la fable pour servir leur prédication. Johann Meder intègre chacun des sermons dans une réécriture de la parabole du fils prodigue (Luc 15:11–32) et se termine par une vision allégorique donnée par l'ange gardien du fils. C'est peut-être dans le *Quadragesimale* de Grütsch qu'il prend l'idée de la fable de Pyrame et Thisbé pour illustrer le sermon de la Passion dominicale. Le fils rentre chez son père, qui le remet au Christ, lequel lui explique comment ressentir sa Passion sous forme de parabole (*Iesus eum ducit ad parabolam*). Pyrame et Thisbé ne sont pas nommés et l'histoire diverge de la version ovidienne en plusieurs points, puisqu'ils sont un fils de roi et une jeune fille pauvre. L'inspiration de la fable est néanmoins aisément identifiable grâce à ses mythèmes : les maisons contiguës (*due domus sibi coniuncte site*), l'interdiction de se voir (*bene utrique custoditi*), la fissure du mur (*per fissuram parietis*), le rendez-vous près d'une source sous un mûrier (*circa fontem quendam sub quadam moro situm*), le lion souillant le vêtement abandonné de la jeune fille (*puelle vestes cruore bestiali maculatas*) et le double suicide. Il n'est pas fait mention du sang teintant le mûrier, mais – occurrence unique – le prince se pend à l'arbre avant de se transpercer le cœur (*in arbore suspendens*). Jésus interprète ensuite la parabole :

> Hec civitas est totum universum, domus regis celum, filius regis ego sum, domus turpis mundus est, dyabolus princeps, qui puellam, id est humanam animam, captivam tenebat, quam et ego dilexi cupiens per humanam naturam mihi eam copulari.
>
> Cette cité représente le monde entier, la maison du roi est le ciel, le fils du roi est moi-même, la maison ignoble est le monde, le gouverneur est le diable qui tient la jeune fille, c'est-à-dire l'âme humaine, prisonnière, elle que j'aimais, désireux de m'unir à elle par la nature humaine.

La mort volontaire du prince est mise en avant (*seipsum morti ob puelle amorem ultro exponens, meipsum voluntarie cruci exponens, dirissimam mortem (ad quam non obbligabar), libenter sustinui*) et la mort de Thisbé suggère le comportement idéal du chrétien dont l'âme doit être imprégnée du même amour afin de méditer sur la Passion. L'identification de Jésus au fils du roi constitue le plus haut niveau de validation de l'allégorie typologique, venant souligner le sens tropologique de la parabole : le chrétien doit devenir comme la jeune fille, plein d'amour et de compassion.

L'on note que la seule correspondance à la pendaison de Pyrame suivie de sa mort par l'épée est l'une

[140] Son nom n'est donné que dans les troisième et quatrième éditions de 1510 et 1511 (Delcorno 2016, p. 51).

des quatre faces d'un chapiteau de la cathédrale de Bâle – ville de Johann Meder – daté du XII^e^ siècle, qui est, semble-t-il, la plus ancienne représentation chrétienne du mythe, elle-même attestant d'une version où Pyrame combat le lion[141] (figures B.11 à B.14). Sur la première face, Thisbé, effrayée par le lion qui tient son voile dans sa gueule, s'est réfugiée dans un arbre ; sur la deuxième, Pyrame tue le lion, triomphant du mal ; sur la troisième, il meurt pendu à un arbre et transpercé de son épée, et Thisbé le découvre ; sur la quatrième, ils sont couchés l'un sur l'autre, transpercés de la même épée. Ce chapiteau fait partie d'un ensemble de quatre qui ornent le déambulatoire du chœur. Le premier représente l'ascension aux cieux d'Alexandre le Grand avec ses griffons (illustration populaire du péché de curiosité) et sa conséquence, Adam et Ève chassés du paradis ; le deuxième, des chevaliers combattant des animaux sauvages, et le quatrième, le sacrifice d'Isaac et l'accueil des croyants par Abraham, figuré par une embarcation portant les âmes. Ce cycle de reliefs traite donc du péché et du salut de l'homme. Pyrame et Thisbé sont reliés à ces trois autres scènes : après le péché d'Adam et Ève, ils apportent la rédemption à l'humanité ; les fauves terrassés font écho au lion, et, après le sacrifice d'Isaac qui préfigure la mort du Christ, les âmes sont réunies après la mort. Meder était sans doute familier de cette image dont son texte est, en réalité, la description. Le chapiteau vient alors rappeler son sermon aux fidèles, prolongeant son effet par ce support visuel[142].

L'autre parabole, celle du franciscain parisien Jacques de Lenda (corpus A.2.39), fait partie du sermon du Vendredi saint : elle est destinée à émouvoir les foules avant le sermon sur la Passion du Christ. L'auteur prend Ovide comme source (*legitur in tertio libro methamorphoseos* – avec une erreur sur le numéro du livre), mais réécrit entièrement la fable : comme chez Johann Meder, c'est un fils de roi qui demande en mariage une jeune fille pauvre en une imitation de l'Annonciation (*Domine mi, ancilla vestra sum*, faisant écho au *Ecce ancilla domini* dans Luc 2:35), ce qui l'assimile à la Vierge Marie. L'allégorie est sensiblement la même que dans la parabole de Meder : le roi est Dieu ; le château, le paradis ; la maison, le monde, etc. Le prédicateur exhorte à la compassion pour la jeune fille et à prier la Croix avec l'hymne *Vexilla regis* (*O crux, ave, spes unica etc.*). L'assimilation de la Croix à un arbre dans cet hymne rappelle celle du mûrier teinté de sang chez Pierre Bersuire (*sub arbore crucis*).

[141] Le seul texte qui, à notre connaissance, voit Pyrame tuer le lion est le récit anonyme allemand du début du XIV^e^ siècle [269–272], qui lui-même doit attester d'une tradition plus ancienne.

[142] Pietro Delcorno note que la seule autre occurrence de Pyrame et Thisbé dans le programme iconographique d'une église se trouve sur les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome (œuvre de Filarète en 1433–1445, qui s'inspire probablement de l'*Ovidius moralizatus*). Sur ce point, il renvoie à Jürgen Blänsdorf, « Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom », in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit : der antike Mythos in Text und Bild*, éd. Hermann Walter et Hans-Jüngen Horn, Berlin, 1995, 12––35.

Ces prédicateurs contribuent donc à la transmission multiforme des lectures allégoriques de la fable de Pyrame et Thisbé, mais sans la moraliser. Son utilisation témoigne de l'éducation classique des lecteurs en théologie du XV^e^ siècle et d'une popularisation des fables antiques auprès d'un auditoire illettré, grâce aux sermons. Le contexte dans lequel elle est réécrite produit une interprétation inédite, en reliant le suicide et la vertu de prudence ; l'on assiste au glissement de la *fabula* vers la *parabola* ; l'ajout d'éléments théologiques permet une allégorie mariale de l'Annonciation. Le seul point invariant de tous ces textes est l'assimilation de la mort de Pyrame à la Passion du Christ.

2.3.3.5 Le sens anagogique : la mystique de la vie éternelle

Les interprétations chrétiennes de la fable, en assimilant Pyrame au Christ et en montrant aux croyants le bon comportement à adopter tout au long de leur vie, tendent vers la démonstration du salut de l'âme. En effet, lorsque sont énumérés les tourments des saints imitant le sacrifice christique de Pyrame, c'est un exemple de conduite menant à la vie éternelle après la mort ; en contrepoint, le diable représenté par le lion est un dévoreur d'âmes (*il ot les ames devorees* [*OM*, 1251]), qui empêche les pécheurs d'atteindre le salut. La peur inspirée par le diable exhorte le chrétien à imiter les sacrifices (par le jeûne et les bonnes œuvres : *jejuniis et bonis operibus* [Gesta], *propter me omnia mala libenter sustinere* [Meder]) pour être sauvé. La première réécriture en prose de *Ovide moralisé* est explicite :

> Et si devons amender nos vies en delaissant nos pechiez et en faire penitance pour en avoir de luy pardon et nous occuper en bonnes euvres tant que povons, afin qu'il luy plaise nous sauver de sa grace et misericorde et par le merite de sa saincte foy catholique et de sa dite Passion, comme firent les benoistz martirs et autres glorieux saincts et sainctes, qui en sont sauvez en paradis. Ce que ne font plus guères de gens au temps present, dont c'est pitié. Mais icelluy Seigneur au jour du grant Jugement reviendra en sa maiesté et jugera les bons et les mauvais selon leurs merites et desmerites. Et aux bons donra sauvement et les mauvais souffrira devorer au lion d'enfer, dont nous vueille nostre dit Sauveur Jhesucrist garder.

La fable relève alors d'une conception eschatologique, envisageant la fin des temps et le Jugement dernier où les bons seront sauvés par Jésus-Christ.

2.3.3.6 *Sponsus* et *Sponsa* : les amants du *Cantique des cantiques*

Nous avons vu que la fable peut aisément prendre un sens mystique qui encourage l'exégèse explicite de l'*Ovide moralisé*. Le rapprochement avec les Écritures opéré chez Jean Malkaraume et l'interprétation qui en est donnée dans les *Gesta romanorum* et l'*Ovidius moralizatus* n'est pas anodin si l'on considère que les deux amants peuvent paraître, au Moyen Âge, comme le reflet d'un autre couple nuptial, celui du *Cantique des cantiques*, où deux amants se retrouvent dans un *locus amoenus* et représentent, eux aussi, l'union du Christ et de l'Humanité[143]. Le *Cantique des cantiques* est un livre de l'Ancien Testament de 117 versets traduit à part en ancien français dès le XII^e^ siècle[144]. Son influence sur la littérature médiévale est reconnue[145], car il consiste en une suite de poèmes d'amour entre une femme (la Sulamite) et un homme (le roi/berger Salomon). Ce plan humain laisse vite place à une interprétation allégorique et symbolique si l'on y voit le chant d'amour entre Dieu et son peuple, le Christ et son Église – ou l'âme humaine[146].

La raison la plus évidente du rapprochement de ce texte et du conte du XII^e^ siècle intégré dans l'*Ovide moralisé* est stylistique : le *Cantique* est un épithalame, un poème lyrique qui célèbre une union[147] ; or, au XII^e^ siècle, la thématique du mariage mystique connaît un renouveau lorsqu'elle se voit associée au langage de l'amour courtois dans la poésie mariale. La figure de l'amante/épouse et celle de la Vierge se confondent grâce à l'influence réciproque des métaphores du corps féminin du *Cantique* et des images érotiques de la lyrique courtoise. De plus, tous les ajouts lyriques du conte du XII^e^ siècle par rapport à la version ovidienne sont semblables aux plaintes des amants du *Cantique* et marquent le point de rencontre entre la fable païenne et le texte chrétien. L'amour n'y est pas consommé, comme dans la fable ; l'appellation « ma sœur, ma fiancée » répétée (qui indique la virginité de la Sulamite) rappelle aussi la gémellité des amants ovidiens. Il faut noter que la comparaison de l'amour avec le feu

[143] Il s'agit de la thèse développée par Tilliette 2008.

[144] Ce texte est édité par Cedric Pickford, *The Song of songs : a twelfth century French version edited from Ms. 173 of the Bibliothèque municipale of Le Mans*, London : Oxford University Press, 1974.

[145] Sur l'usage du *Cantique* au Moyen Âge, voir notamment : Jean Leclercq, *L'amour vu par les moines au XII^e^ siècle*, Paris : Cerf, 1983 ; Peter Dronke, « The Song of Songs in Medieval Love Lyric », in W. Lourdeaux et D. Verhelst (éds.) *The Bible in Medieval Culture*, Leuven University Press, 1979, 236–262 ; Stefano Pittaluga, « Il *Cantico dei cantici* fra amor sacro e amor profano nella poesia latina medievale », in *Realtà e allegoria nell'interpretazione del* Cantico dei cantici, Genova : D.AR.FI.CL.ET., 1989, 63–83.

[146] Le *Cantique* comprend plusieurs tableaux : la genèse de l'amour, l'exil, la contemplation amoureuse, la solitude et la souffrance, les retrouvailles et les noces éternelles. Ces motifs ont été rapprochés par les exégètes des trois sujets principaux de la Bible : la Création, la chute – ou l'exil – et la rédemption.

[147] Origène, dans son commentaire de ce texte, écrit : *Epithalamium libellus hic, id est nuptiale carmen, dramatis in modum mihi uidetur* (« Ce petit récit me semble être un épithalame, c'est-à-dire un chant nuptial, traité comme un drame » [*Prol.* 1,1] (éd. Luc Brésard et Henri Crouzel, Paris : Éditions du Cerf (Sources chrétiennes ; 375), 1991.

est précédée de l'affirmation : « l'amour est fort comme la mort » (*quia fortis est ut mors dilectio* [8:6][148]) : dans ce contexte, la *dilectio* ne désigne pas l'amour sacré qui unit les amants (ou le Christ et l'humanité), mais l'amour terrestre qui pourrait dévoyer et éloigner l'amante.

Plusieurs détails propres à la fable de Pyrame et Thisbé peuvent faire écho au *Cantique des Cantiques*. Tout d'abord, les amants communiquent à travers une ouverture dans le mur de la maison : « Le voici qui se tient derrière notre mur, qui regarde par les fenêtres, qui jette sa vue au travers des barreaux » (*En ipse stat post parietem nostrum, respiciens per fenestras, prospiciens per cancellos* [2:9]) : de la même manière que Pyrame et Thisbé communiquent de chaque côté du mur par la fissure, le contact se fait d'abord ainsi, avant que l'amant ne propose le rendez-vous amoureux : « Levez-vous, hâtez-vous, ma bien-aimée, ma colombe, mon unique beauté, et venez » (*Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni* [2:10]). D'autre part, l'auteur du conte du XII^e^ siècle a introduit un nouveau personnage par rapport à la version d'Ovide, un veilleur qui aperçoit Thisbé lors de sa fuite : *Ja ert desi qu'as murs venue / Quant une gaite l'a veüe* [620–621]. Cette évocation, au-delà du topos de la lyrique amoureuse d'un personnage qui protège ou dénonce les amants, peut rappeler à l'exégète la façon dont la fiancée du *Cantique*, à la recherche son bien-aimé, se fait arrêter par les gardes de la cité : « Les sentinelles qui gardent la ville m'ont rencontrée » (*Invenerunt me vigiles qui custodiunt civitatem* [3:3]). Tout comme Thisbé perd son voile, la fiancée du *Cantique* se fait arracher le sien par les gardes : « Ceux qui gardent les murailles m'ont ôté mon manteau » (*tulerunt pallium meum mihi custodes murorum* [5:7]). Le tourment amoureux qui consume la jeune Babylonienne n'est pas sans rappeler celui qui tient éveillée la fiancée[149] : « J'ai cherché dans mon lit durant les nuits celui qu'aime mon âme » (*In lectulo meo, per noctes, quæsivi quem diligit anima mea* [3:1]), quand Thisbé s'exprime ainsi :

La nuit,
N'ai-je ne deport ne deduit
Quant je me gis dedens mon lit,
Riens n'oi,
S'en sui en paine et en esfroi
Si m'est avis que je vous voi.

D'autre part, dans le conte, après que Thisbé a fait passer sa ceinture par la fente du mur mitoyen, elle « *fresmit, souspire, et si esprent, / tressault, tramble et si tressue* » [357–358]. Ces manifestations physiques

[148] Les citations de la *Bible* sont tirées de la Vulgate (éd. Tweedale 2006) et les traductions sont celles de Lemaistre de Sacy (1855).

[149] Ce motif d'insomnie amoureuse, où le fantôme de l'amant vient visiter la jeune fille, a donné lieu à un type précis de ballade érotique médiévale qui remonte au X^e^ siècle et s'inspire peut-être du *Cantique* (Dronke 1979, p. 240).

peuvent trouver un pendant dans ce verset du *Cantique* : « Mon bien-aimé passa la main par l'ouverture et mon ventre frissonna à son toucher » (*Dilectus meus misit manum suam per foramen, et venter meus intremuit ad tactum eius* [5:4]). Dans ce passage souvent omis ou édulcoré par les traducteurs, le *foramen* peut désigner une fente dans la porte de la maison, et la deuxième partie de la phrase, l'émotion que ressent la jeune femme au bruit que produit son amant sur la porte, qu'elle va ensuite ouvrir. Le sens sexuel n'est pas exclu, comme pour la fissure de la fable ovidienne[150], de même que le sens mystique du toucher divin sur l'âme humaine.

Enfin, comme nous l'avons vu, dans l'exhortation finale à suivre l'exemple des martyrs de l'*Ovide moralisé*, Thisbé est nommée « *l'amie au Creatour* » [IV.1260], ce qui en fait la fiancée du Christ, sa *sponsa*. Il faut cependant attendre le XVI^e^ siècle pour que cette allusion soit enfin explicite, dans le jeu liturgique de Harlem (1518), où Thisbé est « *de beminde bruijt der Cantycken* » (l'épouse bien-aimée du *Cantique*).

Ainsi, tout comme le *Cantique*, le récit de *Piramus et Tisbé* peut paraître à première vue traiter d'un amour terrestre, mais acquiert une dimension divine aux yeux des exégètes, ce qui explique probablement le choix de l'auteur de l'*Ovide moralisé* de l'intégrer au corps de son œuvre et particulièrement au sein du livre qu'il dédie, semble-t-il, au thème du rejet de la « *charnel concupissance* » [IV.2541]. En outre, l'assimilation de Pyrame et Thisbé, modèles de l'amour-passion, aux amants du *Cantique*, redonne à celui-ci « la charge érotique dont le spiritualisme d'ascendance origénienne l'avait quelque peu allégé[151] ». La Sulamite est le sujet principal de l'énonciation, première femme peut-être de la littérature à prendre la parole pour exprimer son amour et son désir à son époux, tout comme Thisbé le fait dans le conte.

Ainsi, bien que Pyrame échoue à « sauver » Thisbé, les deux amants sont tout de même réunis dans la mort, rappelant l'alliance éternelle de Dieu avec les hommes. La fable a subi une mutation axiologique, une métamorphose herméneutique, en devenant un rappel du sacrifice du Christ qui exhorte le lecteur à la dévotion pour le salut de son âme.

[150] TILLIETTE 2008, p. 559.
[151] *Ibid.*, p. 564.

PARTIE 3

Premiere sot conseil trouver : parole et action féminines

Après avoir exploré chronologiquement les différentes sources de notre corpus, nous allons nous pencher plus précisément sur le personnage de Thisbé et son évolution depuis la version ovidienne. En effet, le conte anonyme *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle, où le personnage féminin s'individualise, ouvre la voie aux réécritures et à d'autres héroïnes qui suivent son exemple. Il s'inscrit dans le contexte de l'essor du roman et du lai, deux genres qui naissent parallèlement à l'épique : la femme suscite un intérêt littéraire en tant qu'élément du couple amoureux, révélant un changement historico-social dans la société aristocratique du XII^e^ siècle[1]. Le motif du suicide est particulièrement traité à partir du personnage de Didon dans le *Roman d'Eneas*, qui fournit l'embryon d'un thème auquel ressortissent aux XII^e^–XIII^e^ siècles Aude[2], Iseut ou encore la dame de Fayel[3], et bien évidemment Thisbé : la « mort par amour » qui témoigne de l'indissolubilité du couple du point de vue féminin.

Dès le XI^e^ siècle fleurissent des récits courts mettant en avant des personnages féminins : par leur appartenance à des genres littéraires mineurs (par rapport aux genres majeurs porteurs d'une vérité historique ou religieuse, comme l'épopée ou l'hagiographie), ils sont considérés comme plus triviaux, nécessitent moins d'instruction pour être compris et sont donc plus accessibles aux femmes

[1] Lejeune 1977, p. 209.

[2] Sur ce personnage, voir Annette Vallé, *Le personnage d'Aude dans la littérature du Moyen Âge*, Mémoire de licence, Université de Liège, 1975.

[3] Lejeune 1977, p. 210 cite également les amantes de Marie de France (*Les deux amants*, *Yonec*) et du *Lai d'Ignauré*, la demoiselle d'Escalot dans *La mort le roi Artu*, la dame Sauremonde dans la *Vida* de Guilhem de Cabestany, la Belle Isabeau de la chanson de toile attribuée à Audefroi le Bastart et la Châtelaine de Vergi du roman éponyme. Marie-Noëlle Lefay-Toury a consacré un ouvrage à « la tentation du suicide » (Lefay-Toury 1979).

qui peuvent se les narrer en exécutant les travaux domestiques – comme les Minyades qui filent[4]. À partir de la « césure de 1150[5] », le comportement féminin devient même un sujet littéraire à part entière, d'abord dans les *ovidiana* (les petits récits en vers tirés d'Ovide dont fait partie le *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle) avec les personnages de Dané et Tisbé, puis dans les lais et les récits d'amours comme *Floire et Blancheflor*. Il existe donc un contraste entre une littérature « masculine », qui privilégie les genres héroïques où l'amour est certes présent, mais non central, et une littérature « féminine », qui préfère les genres amoureux, avec potentiellement deux publics différents – même si la majeure partie est écrite par des hommes. À la cour d'Henri II d'Angleterre, l'influence d'Aliénor d'Aquitaine, comme Guenièvre dans le *Roman de Brut* de Wace qui s'entoure de femmes et fait jouer « *contes e fable* », suggère un auditoire féminin et même des auteurs féminins[6]. En cela, le conte *Piramus et Tisbé* est presque un « poème de Tisbé[7] » et, dans cette littérature d'amours juvéniles, l'héroïne prend peu à peu le pas sur le personnage masculin, jusqu'à la parodie d'*Aucassin et Nicolette*. Nous nous proposons donc d'étudier, à travers les thématiques de notre récit, le rôle de Thisbé, la façon dont son audace la distingue de Pyrame, son rapport à la parole et son influence sur les autres héroïnes littéraires jusqu'au XV^e^ siècle.

3.1. La séparation et l'enfermement

3.1.1. Le rôle des parents, entre protecteurs et geôliers

La séparation de Pyrame et Thisbé a pour cause, chez Ovide, l'opposition de leurs pères : *sed uetuere patres* (« mais leurs pères s'y opposèrent » [61]). Le poète ne fournit pas d'explications sur les motivations de cette décision. Le consentement du *pater familias*, seul à jouir de la personnalité juridique et exerçant son autorité sur ses descendants, est une condition essentielle au mariage dans le droit romain[8] : le seul refus du père des deux jeunes Babyloniens est donc une explication suffisante à l'impossibilité de leur union aux yeux d'un lectorat du Haut-Empire romain. D'autre part, lors de son ultime prière, Thisbé s'adresse à ses parents et ceux de Pyrame en les qualifiant de « *multum miseri* » [155], pour leur demander de leur octroyer un tombeau commun : ce sont là les deux seules mentions des parents des

[4] Thorington 2003, p. 5.
[5] Lejeune 1977, p. 212.
[6] Thorington 2003, p. 69.
[7] Kibler 1975, p. 280.
[8] Deleury, Rivet et Neault 1974, p. 788.

amants dans le texte ovidien.

Ces deux éléments sont repris dans plusieurs textes. Dans le *Piramus* de Matthieu de Vendôme (PT I, corpus A.2.6), la première réécriture en langue latine, l'opposition des parents prend la forme d'une « sévère vigilance » (*dura parentum cura* [43–44]) qui semble n'avoir d'autre motivation qu'une interdiction de principe (*quod potuere vetare, vetant* [45]). De même, le court résumé du *Fabularius* de Conrad de Mure (corpus A.2.18) mentionne la garde des parents, mais aussi du reste de la famille (*propter custodiam parentum et familie*) ; les *Gesta romanorum* (corpus A.2.25) évoquent une « garde excessive » (*pre nimia custodia parentum*), et Bernard de Meung (corpus A.2.12) ajoute au discours de Pyrame la déploration de « l'inhumaine dureté de [leurs] parents » (*duricies inhumana*). Dans les textes en langue vernaculaire, l'on retrouve cette interdiction non expliquée, que leurs geôliers ne soient pas mentionnés, qu'il s'agisse des pères et mères ou même des pères et amis : chez Évrart de Conty (corpus A.3.28), « *ilz estoient sy court tenus et de sy pres gardés…* » ; chez Jean Malkaraume (corpus A.3.9), « *li paraige / lor desfandent, et pere et mere* » [7750–7751] ; dans le *Roman de la poire* (corpus A.3.10), « *Noz peres, noz amis ce vilenie semble, nos ont en cez tors mis* ». Dans la prose brugeoise de l'*Ovide moralisé* (corpus A.3.41), ce sont les amis de Thisbé qui l'empêchent de sortir, n'hésitant pas à la menacer physiquement (*Les amis Tysbee lui deffendirent expressément et sur paine de correction qu'elle ne se moustrast a huys ne a fenestre ou elle peust Pyramus veyoir*), tandis que le père de Pyrame applique également cette interdiction à son fils (*Et pareillement le pere de Pyramus lui deffendy qu'il n'allast en lieu ou fut Tysbee*). Dans le conte allemand du XIV^e^ siècle (corpus A.7.13), il n'est pas fait mention des parents dans la décision d'empêcher les amants de se fréquenter : c'est la cour (*hove* [45]) qui colporte la nouvelle de leurs sentiments et entraîne la séparation. On suppose que c'est leur famille qui, chacune soucieuse de sa réputation, les sépare, puisqu'ils sont ensuite tenus sous surveillance (*behuot* [81]). Les parents ne sont mentionnés que dans le discours de Thisbé : « Ah, mère bien-aimée, père, noble roi, votre grande inquiétude n'a rien apporté de bon. Votre angoisse a causé notre perte. » (*Ach mîn liebiu muoter, / künic vater guoter, / iuwer groziu huote / kumt uns nicht ze guote. / Iuwer vorcht hât uns verlorn.* [393–396]). Dans PT VI (corpus A.2.21), le poète anonyme distingue les mères et les pères qui apprennent la nouvelle de l'amour de leurs enfants séparément (*Nescio, quo casu scierint matres utriusque, / Nescio, quo scierint hec referente patres* [109–110]) ; pour accentuer le parallélisme, c'est le seul à détailler la garde qu'on impose aux jeunes gens : un précepteur pour Pyrame, une vieille nourrice pour Thisbé (*studiosi […] magistri* [117] ; *sedula […] nutrix* [119] ; *anus* [174]). Il qualifie la rigueur des parents de « stupide » (*stultus* [129]).

L'on voit s'esquisser une critique de la sévérité parentale, souvent dans la bouche des jeunes amants, mais aussi sous la plume du narrateur : c'est même l'objet, exposé dès les premiers vers, de la réécriture de Gervais de Melkley (PT III, corpus A.2.15) : « S'il y réfléchit, un tuteur n'enferme pas de jeunes amants : en effet, sévère, il les fait dépérir et indulgent, il se fait duper » (*Consulte teneros non claudit tutor amantes / nam grauis exanimat decipiturque leuis* [1–2]). Dans PT V (corpus A.2.20) , « tous deux déplorent d'avoir été engendrés par des parents sévères » (*A duris genitos se patribus ambo queruntur* [29]) et Thisbé, dans son monologue final, les apostrophe ainsi : « Adieu, parents malheureux, conscients d'être la cause de notre perte ! » (*miserique, valete, parentes, / interitus nostri causam vos esse scientes !* [176–177]). Dans le fragment anonyme du XIII^e^ siècle[9] (corpus A.3.16), Pyrame est très virulent, invoquant un défaut d'amour parental : *Nos peres ne nous aiment mie / Qui soufrir nous font tel haschiee / Et nous font vivre a tel destrece* [74–76] ; *Trop nous destraingnent nos parens, / Il en font que mauvaises gens* [104–105]. Chez Chaucer (corpus A.6.2), Thisbé, au moment de sa prière, les qualifie de « méprisables et cruels » (*ye wrecched ielous fadres oure* [900]) ; chez Joan Roís de Corella (corpus A.9.5), elle évoque « la cruauté de [leurs] parents » (*la crueldat de nostres pares*) ; dans la famille Z des manuscrits de l'*Ovide moralisé* (corpus A.3.18), elle s'exclame : *Bien devrés haïr vostre envie, / Vostre agait, vostre jalousie !* [930–931]. De plus, deux ajouts de la famille Z accentuent le conflit générationnel : Thisbé ne définit pas l'amour de la même façon que ses parents aux vers 920–921 (*Onques voir par amours n'amastes / Qui nostre hantisse destournastes !*), et son jugement est renforcé aux vers 938–941 : *Ne mal tallent ne nous soit nuissens / Qu'aiés ensemble nous parens. / Assés nous en avés mal fait. / Atant peut bien finer vous plait*. Il faut noter que la fable est aussi réécrite en italien en quatre longs *cantari* entre la seconde moitié du XIV^e^ siècle et le début du XV^e^ siècle[10] où le but est d'impliquer émotionnellement le spectateur avec des *realia* et du pathos : c'est pourquoi le cantari B notamment insiste sur la responsabilité des parents en mettant de longs reproches dans la bouche de Thisbé contre sa mère pour l'avoir enfermée[11] et sur son enfermement lui-même[12].

Nous avons déjà étudié la condamnation morale des parents telle qu'elle apparaît chez Boccace :

[9]Wolgang van Emden date ce fragment (ms. BNF nouv. acq. fr. 5094) entre le conte *Piramus et Tisbé* et l'*Ovide moralisé* (EMDEN 1984, p. 245). Il semble faire une utilisation indépendante d'Ovide, tentant peut-être de reproduire le succès du conte avec des retours à la source latine (comme *douce alaine* traduisant *anhelitus oris*) et à une diminution du rôle de Thisbé, puisque c'est Pyrame qui propose la fuite.

[10]Ce sont des compositions poétiques destinées à être récitées pour divertir et donc déjà théâtralisées, qui prennent leur inspiration à la fois chez Ovide, dans les commentaires italiens et dans les réécritures françaises.

[11]*O madre, più che altra isventurata, / quanto sarà l'anima tua dolente, / quando la tua figliuola tanto amata / morta tu troverai sì crudelmente ! / Non t'è giovato tenermi serata, / chontra fortuna no val argumento !* [B.40], cité par COLELLA 2016, p. 76.

[12]*e 'l padre suo la facea istar serrata, / perché era fatta pellegrina e bella / e, chonoscendo ch'era innamora[ta], / sì che temeva fortemente d'ella, / no lla laciava punto andare atorno, / sichome solea fare, tutto il giorno* [B.5], cité par *ibid.*, p. 79.

ils paraissent coupables parce qu'ils empêchent non seulement l'amour, mais aussi le mariage qui aurait légitimé la passion des deux jeunes gens. La possibilité de ce mariage, d'une « union légale », se trouve chez Ovide (*tædæ […] iure coissent* [*Mét.* IV.60]) et elle est donc évoquée dans bon nombre de textes, par exemple dans PT V : « Ils voulaient être unis par le droit des noces, mais leurs pères ne leur donnèrent pas leur accord » (*Tedarum iure commisceri voluerunt, / sed patres ipsis consensum non tribuerunt* [19–20]) et « Vous avez interdit que nous soyons unis dans un mariage souhaité » (*Optatis thalamis coniungi nos vetuistis* [178]) ; y compris dans des textes où le mythe n'est qu'esquissé, mais où la thématique de l'union matrimoniale est cruciale, comme dans *Floris et Lyriopé* (corpus A.3.12) : *Comant lor peres destornarent / Le mariaige des enfanz* [985–986])[13]. L'insistance des auteurs sur ce point montre son importance dans la justification de la fuite des amants : sans cette précision, leur comportement serait d'autant plus répréhensible, mais puisqu'ils sont poussés dans leurs derniers retranchements par cette interdiction, la gravité de leur acte en est atténuée.

3.1.2. Le mariage et la préservation de la virginité

La question du mariage est d'autant plus cruciale dans les textes médiévaux qu'elle est liée à la religion chrétienne, l'Église devenant au XI^e^ siècle la seule institution à légiférer et à officier au mariage[14]. Deux points sont particulièrement importants dans le cadre de notre mythe.

D'une part, alors que le consentement des époux dans le droit romain est supplanté par l'autorité du *pater familias* dont l'assentiment est primordial, le droit canonique considère que le mariage est uniquement créé par la volonté des mariés : homme et femme choisissent librement leur union[15]. La notion de « mariage présumé » peut intervenir légalement en cas de relations sexuelles avant le mariage entre des personnes ayant conclu une promesse de mariage, basée sur le consentement mutuel qu'elle implique[16].

D'autre part, la nécessité d'étroitement surveiller, voire d'enfermer les jeunes filles pendant l'ado-

[13] On trouve des références au mariage chez Boccace et sa traduction française (*Car ce crime pouoit aler et estre tourné en mariage* [corpus A.3.30]), Bernard de Meung (*Non permittunt enim misceri coniugio quos amor miscuit*), Giovanni Bonsignori (corpus A.5.20) (*volentieri se serriano congiunti insieme per matrimonio, se non fosse che li padri loro non volevano*), chez Jean Malkaraume (*Sovantes fois par mariaige / S'asemblassent* [7749–50] ; *Se ne fusses, ja fust grans tens /Que marïé fuissiens ensens* [7778–9]) et chez Chaucer (*Ther mighte have been bitwix hem mariage, / But that hir fadres nolde hit nat assente* [729–730]).

[14] GAUDEMET 1987, p. 141.

[15] *ibid.*, p. 178. Toutefois, ce n'est qu'à partir du XII^e^ siècle que la vérification des consentements entre dans l'*ordo* liturgique (BOLOGNE 1995, p. 124).

[16] GAUDEMET 1987, p. 180.

lescence – qui n'est pas aussi impérative dans le monde romain classique – figure dans les Écritures : le livre de l'Ecclésiastique comprend deux passages reflétant les idées qui sous-tendent l'éducation des filles dans l'Occident chrétien :

7:26

Filiæ tibi sunt? serva corpus illarum […].

Avez-vous des filles, conservez la pureté de leurs corps […].

42:9–11

Filia patris abscondita est vigilia, et sollicitudo ejus aufert somnum : ne forte in adolescentia sua adulta efficiatur, et cum viro commorata odibilis fiat : nequando polluatur in virginitate sua, et in paternis suis gravida inveniatur : ne forte cum viro commorata transgrediatur, aut certe sterilis efficiatur. Super filiam luxuriosam confirma custodiam, nequando faciat te in opprobrium venire inimicis, a detractione in civitate, et objectione plebis, et confundat te in multitudine populi.

La fille est à son père un sujet secret de veiller toujours, et le soin qu'elle cause ôte le sommeil, de peur qu'elle ne passe la fleur de son âge sans être mariée, et que lorsqu'elle sera avec son mari elle n'en soit point aimée : il craint qu'elle ne se corrompe pendant qu'elle est vierge, et qu'elle ne soit trouvée grosse dans la maison de son père ; ou qu'étant mariée elle ne viole la loi du mariage, ou qu'elle demeure stérile et n'ait point d'enfants. Gardez étroitement une fille libertine, de peur qu'elle ne vous expose aux insultes de vos ennemis, qu'elle ne vous rende l'objet de la médisance de toute une ville et la fable du peuple, et qu'elle ne vous déshonore devant tout le monde.

De ce passage qui démontre qu'une fille, pour ses parents, est un souci constant à tous les âges de la vie, découle une tradition de textes d'éducation qui préconisent l'enfermement de la jeune fille[17] : tous les malheurs viennent de ce que la fille sort de la maison familiale et est corrompue, telle Dinah dans la Genèse qui est violée et enlevée par Sichem [Gn 34]. L'inquiétude parentale est exclusivement liée au rapport de la jeune fille aux hommes : perte de la virginité et grossesse hors mariage, répudiation, adultère, stérilité ou célibat forcé, tout est sujet à déshonorer la famille et la soumettre à une opinion publique défavorable.

Ces deux aspects ont plusieurs conséquences sur le rôle des parents et la séparation de Pyrame et Thisbé dans les réécritures médiévales. La crainte du passage à l'acte sexuel provoque la séparation des amants par leurs parents, de peur d'un déshonneur public et de l'obligation de contracter mariage, comme dans la version angevine de l'*Ovide moralisé en prose* (corpus A.3.40) : *que se ces dits deux enfans estoient en aages de leurs amours essayer, grant danger y auroit d'eulx entredeshonnorer*, ou dans *Le Grant blason*

[17] Les éducateurs médiévaux invitent les parents à « garder » leur fille en s'appuyant sur l'Ecclésiastique, tel Vincent de Beauvais dans le *De eruditione filiorum nobilium* (1250).

des faulses amours de Guillaume Alexis (corpus A.3.36) : *leurs parens / les separerent, doubtant blasme*. Les parents gardent « jalousement » leur enfant, comme le précise Thisbé dans le conte du XII^e^ siècle : *Mes vos parens sont envïous / Et li mien sont de moi jalous* [279–280] – jalousement, parce que ce sont eux qui, dans la pratique, lui choisiront un mari[18]. Dans la réécriture de Giovanni Sercambi (vers 1400 ; corpus A.5.22), l'on conseille justement aux parents de marier les deux enfants[19], ce qu'ils refusent pour des raisons que le narrateur choisit de taire tout en attribuant les circonstances à la mauvaise fortune, et Pyrame est enfermé au même titre de Thisbé. Même si le consentement des deux époux suffit en théorie à la validité d'un mariage, dans les faits, la jeune fille ne peut s'opposer à l'autorité familiale : la désobéissance est coupable et, au XII^e^ siècle, c'est encore le père qui livre sa fille au prêtre pour la cérémonie et joint les mains des époux[20]. Toutefois, puisqu'il est possible de se marier sans l'accord paternel, il n'est pas rare de voir des mariages clandestins auxquels les parents s'opposent et contre lesquels ils peuvent ensuite porter plainte[21], ce que veulent éviter, semble-t-il, les parents de Pyrame et Thisbé. Eussent-ils survécu à leur rendez-vous nocturne, c'est peut-être ce à quoi leur fuite aurait abouti.

Quant au second point, il implique que le personnage de Thisbé n'est plus victime que d'une interdiction parentale, mais aussi d'un impératif socioreligieux : lorsqu'elle a presque atteint l'âge nubile – dix ans dans le conte, l'âge légal de mariage étant de douze ans pour les filles selon le droit romain et canonique[22] (*et il furent dedens .x. ans* [69]) –, elle ne peut plus fréquenter Pyrame pour préserver sa chasteté. L'enfermement qu'elle subit alors, indépendamment de Pyrame, est destiné à éviter un déshonneur familial[23]. La jeune fille « *n'ose issir fors de l'us* » [106] ; dans la version angevine de l'*Ovide moralisé en prose*, qui s'en inspire directement, « *fut la dite fille Tisbe tousiours retenue dedans la maison et de si près gardée que plus n'ala jouer avec Piramus* », tandis que dans la version brugeoise, il faut « *que Tysbee n'yssist hors de l'uys ne que elle n'entrast en lieu ou elle peust veioir Pyramus* ».

Le conte et ses hypertextes insistent donc sur l'enfermement de Thisbé seule, qui semble plus en adéquation avec la pensée chrétienne médiévale, une innovation reprise par les deux « biographes » de Thisbé, Boccace et Chaucer. Boccace nous dit : « À raison, lorsqu'elle eut un peu grandi, les parents de

[18] L'Hermite-Leclercq 1997, p. 253.

[19] […] *consigliavano li padri e le madri dell'uno e dell'altra che insieme si facesse parentado di dare Tisbe per moglie a Piramo*.

[20] Bologne 1995, p. 126.

[21] *Ibid.*, p. 139.

[22] Gaudemet 1987, p. 65.

[23] L'on trouve une trace antique de ce scénario dans les *Προγυμνάσματα* avec la grossesse hors mariage de Thisbé qui la pousse au suicide (corpus A.1.10).

Thisbé, en vue de son futur mariage, entreprirent de la garder à la maison » (*Sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est*), ce qu'il présente comme une décision sensée (*sane*) de la part des parents. L'objectif est davantage expliqué dans la traduction en moyen français (corpus A.3.30) : *Et comme Tisbé fust devenue un petit grande, elle commença estre detenue de son pere et sa mere en la maison ainsi que en cloistre, pour cause de la bien garder en virginité jusques au temps d'espousailles.* Cette version est plus explicite : l'enfermement vise bien à conserver la chasteté jusqu'au mariage. La comparaison avec un « cloître » renforce cette image en renvoyant à la virginité des femmes entrées dans les ordres pour la préserver[24]. Chaucer reprend cet élément sur un ton ironique : « Car il est certain qu'alors dans ce pays on gardait encore jalousement les jeunes filles à l'écart, pour qu'elles ne fassent pas de folie » (*For in that contree yit, withouten doute, / Maidens been y-kept, for ielosye, / Ful streite, lest they diden som folye* [721–723]). Il replace la situation de Thisbé dans un contexte antique, païen, pour dénoncer le comportement frivole des jeunes filles de son temps qui seraient donc gardées de moins près par leurs proches. Dans la parabole de Johann Meder (corpus A.2.38), où il ne s'agit plus qu'en filigrane de Pyrame et Thisbé, la jeune fille est dépeinte comme « presque prisonnière » dans la maison de son père (*quasi captam puellam*), reflétant une réalité sociale plus prégnante encore au XV^e^ siècle, lorsque le renforcement du catholicisme dans le domaine moral fait de la virginité la vertu féminine par essence[25].

Plusieurs représentations iconographiques accompagnant les textes dépeignent la séparation des amants ; si la plupart figurent Pyrame et Thisbé de part et d'autre d'un mur mitoyen[26], l'on remarque que Thisbé est plus souvent représentée du côté « intérieur » : dans BnF 15158 (figure B.18), un petit chien se trouve derrière elle, symbolisant peut-être la zone domestique, tandis que derrière Pyrame se trouve une porte à serrure entrouverte. Dans Rouen 1044, deux miniatures représentent les amants séparés (figures B.22 et B.23) ; or, Pyrame est debout dans un château entre une porte fermée et une porte ouverte qu'il regarde, tandis que Thisbé, dans un château également, est pâmée sur un banc entre deux portes fermées. La rubrique[27] indique : *Comment Thysbé est enclose en une chambre et ne puet issir hors ne n'ose car elle est conme em prison et est a grant meschief pour l'amour de Pyramus*. Dans les deux miniatures

[24] La virginité est généralement considérée comme un bien supérieur au mariage par les Pères de l'Église (Ambroise, Jérôme, Augustin, Paul) (Gaudemet 1987, p. 52).

[25] Nous reviendrons sur ce point par la suite, lorsque nous traiterons de l'évolution des idylles jusqu'au XV^e^ siècle.

[26] BnF 15158, BnF 2186, Rouen 1044, Arsenal 5069, Vélins 559 et 560, LTK 205, Mazarine 1562.

[27] Le manuscrit comprend une table de rubriques numérotées et regroupées en tête de volume. Leur ajout semble postérieur à la composition du manuscrit et il est impossible de dire avec certitude qu'elles correspondent à des indications pour l'enlumineur, de ce manuscrit ou d'un autre (Kohli 2012, p. 29-30).

suivantes (figures B.24 et B.25), Thisbé seule est enfermée dans un château en coupe comportant une porte rouge fermée à gauche : Pyrame, de l'autre côté du mur fissuré, vient lui parler depuis l'extérieur, alors même que la rubrique correspondante utilise le terme de « prison » à son propos : *Comment Pyramus est em prison en une chambre et Thysbé en une autre*. Il semblerait que l'enlumineur ait insisté sur l'enfermement de la jeune fille par la représentation des portes, suivant le texte de l'*Ovide moralisé* qu'il illustre, puisque seule Thisbé « *rest la dedens enclose, / Fors dou palais issir n'en ose* » [207–208] tandis que Pyrame se rend au temple de Vénus et va même « se promener pour soulager sa douleur » [323–324]. Cette différence de traitement entre les deux jeunes gens explique la représentation de Pyrame à l'extérieur ; c'est aussi le cas dans Arsenal 5069 où lors de la rencontre au mur, Pyrame, à gauche, est à l'extérieur tandis que Thisbé est enfermée dans une chambre à fond noir (figure B.37). Ces deux cycles iconographiques viennent donc confirmer l'innovation du conte.

3.1.3. Querelle paternelle et autorité maternelle : les raisons de la séparation

La séparation des amants avant le mariage est chose établie, mais pourquoi Pyrame et Thisbé ne peuvent-ils pas être unis légalement à l'âge désiré ? Pourquoi leurs parents s'y opposent-ils ? C'est une question que se posent légitimement les amants de la réécriture allemande[28], à laquelle plusieurs auteurs médiévaux apportent des éléments de réponse, alors que, on l'a vu, Ovide n'en fournit aucune. Le conte du XII^e^ siècle est encore une fois innovant en précisant qu'une querelle inextinguible éclate entre les pères et se poursuit toute leur vie :

Adont leva uns maltalans
Entre les peres aus enfans,
Une tençon et une envie,
Qui puis dura toute lor vie.
Ceste chose fist destorber
Les .II. enfans a aprimer,
Et d'assambler par mariage,
Et d'envoier entr'eulz message.

Sur ces entrefaites, une violente querelle opposa les pères des deux enfants, une rivalité, une jalousie qui se poursuivirent ensuite leur vie durant. Cette situation empêcha les deux enfants de se retrouver, de s'unir par les liens du mariage et de se faire parvenir des messages.

L'auteur précise bien que c'est cette dispute qui empêche à jamais toute possibilité de mariage et même de communication entre les deux jeunes gens, et justifie d'autant plus la cruauté de leur sort et la nécessité de la fuite. La mention de cette querelle est développée par les deux termes *tençon* et *envie* (« rivalité et jalousie ») qui, couplés à la précision que le conte donne dès le début sur le statut social des

[28] *Wes habent si sich versunnen, / daz si habent begunnen / uns von ein ander ze scheiden?* [55–57]

familles (*Furent dui home renomé, / De grant valour, de grant hautesce, / De parenté et de richesce* [2–4]), laissent penser à une nature politique ou économique. Giovanni Bonsignori, qui traduit librement la version ovidienne (corpus A.5.20), invente une autre cause : « La raison en était que leurs pères n'étaient pas de même condition » (*la cagione era perché li padri loro non erano de par condizione*). Celle-ci n'est pas si éloignée de considérations de lignage et d'argent, mais implique que l'un des deux jeunes gens est d'extraction moins noble que l'autre, ce qu'aucun autre texte ne laisse entendre, insistant au contraire sur l'égalité et la ressemblance totale des deux enfants, si ce n'est par leur sexe, et de leur famille. Les deux mises en prose de l'*Ovide moralisé* reprennent les vers du conte sans plus d'explications, rendant toutefois les deux termes par d'autres synonymes : *De quoy sourdirent grans dissencions et noises entre leurs parens* [version angevine] ; *Et lors par aventure sourdy rancune et maltalent entre les peres des enfans qui puis dura toute leur vye. Ce les destourba a assambler par mariaige* [version brugeoise].

Dans le conte, Pyrame et Thisbé ne s'interrogent pas sur les raisons de cette querelle, mais déplorent qu'un terrain d'entente ne puisse être trouvé entre leurs parents : *Hé, Dieux, pour quoi n'est fait cis plais, / Que nos parens fussent em pais ?* [169–170]. C'est, dans l'esprit de Pyrame, la raison directe de leur surveillance intensive : *N'eüssons mie tant d'agais !* [171] ; cependant, la querelle survient en réalité après leur séparation et ne fait qu'empirer leur situation : c'est en effet à l'instigation de la mère de Thisbé que les jeunes gens ont été séparés.

Si Thisbé est aussi étroitement gardée, c'est parce que le conte du XII^e^ siècle introduit deux nouveaux personnages par rapport à son modèle ovidien : un serf et la mère de Thisbé, qui s'expriment tous deux au discours direct. Du premier on ne sait rien, si ce n'est qu'il tombe sous le stéréotype littéraire de « l'esclave perfide », le *lauzangier* qui fait obstacle aux amants[29], comme le fait remarquer le narrateur (*nulz sers n'est sans felonie* [76]). Ayant observé les rencontres des enfants âgés de dix ans, leurs jeux, leurs regards, jaloux de leur bonheur (*nulz biens n'est sans envie* [75]), il constate leur amour et en déduit qu'il serait difficile, lorsqu'ils atteindront la maturité sexuelle, de les empêcher de se fréquenter d'une manière moins innocente :

Or sai je sans doutance
Que moult s'entr'aiment cil enfant,
Et se il fussent auques grant
Et il eüssent tel lesir,
Griez chose fust dou departir.

« Je sais bien, il n'y a aucun doute, que ces deux enfants s'aiment beaucoup. S'ils étaient un peu plus grands et qu'ils en eussent la possibilité, ce serait bien difficile de les séparer. »

[29]Ce personnage n'est pas sans rappeler les divers délateurs de la légende de Tristan (les seigneurs jaloux, le nain astrologue Frocin, Mariadoc).

Il va alors rapporter son constat à la mère de Thisbé, qui prend la décision de les séparer pendant qu'il en est encore temps et recommande le silence au serviteur : *Des or t'en tés, / Quar il n'assambleront ja més* [87–88]. Enfin, elle confie à une chambrière fidèle la garde de sa fille, qui se voit interdire de sortir de la demeure familiale et surtout de voir Pyrame :

Puis dist a une chamberiere :
"Garde, se tu m'as de riens chiere,
Que Tysbé n'isse fors de l'us
Et qu'el ne voie Piramus."

« Prends garde, dit-elle ensuite à une chambrière, si tu m'es dévouée, que Thisbé ne sorte plus de la maison et qu'elle ne voie plus Pyrame. »

La décision de la mère est unilatérale : elle ne requiert l'approbation de personne d'autre. Le rôle de tenir une jeune fille à l'écart des dangers qui menacent sa chasteté jusqu'au mariage est en effet celui de la mère au Moyen Âge : elle enseigne à l'adolescente la foi chrétienne ainsi que son savoir-faire domestique et matrimonial pour la préparer à devenir une bonne épouse et une bonne mère lorsque sa famille lui aura donné un mari[30]. C'est directement après cette décision que la mésentente des pères se produit, et peut-être même a-t-elle été provoquée par l'insulte causée par cette initiative maternelle, qui implique que Pyrame n'est pas un bon parti pour la famille de Thisbé et que la mère veut protéger la réputation de sa maisonnée en évitant que ne se répande la rumeur de cette fréquentation.

La mise en prose brugeoise de l'*Ovide moralisé* introduit une petite variation : le serviteur (« *ung homme de condition serve* » dans la version angevine) est celui du père de Thisbé, renforçant l'idée que la jeune fille est déjà surveillée par toute sa maisonnée. Dans la version angevine comme dans les deux réécritures de Christine de Pizan, qui s'en inspire, la chambrière est absente : c'est la mère qui enferme elle-même sa fille (*la mere a la damoiselle, qui sa fille prist et enferma en ses chambres, et dist que bien la garderoit de la hantise Piramus* [*Epistre Othea*])[31]. Dans la *Cité des dames* (corpus A.3.33), Christine ajoute l'adverbe *yreement* pour qualifier l'état d'esprit de la mère : la « *frequentise* » de sa fille provoque de la colère chez elle. Il semble que sa décision soit tout à fait compréhensible pour un lectorat médiéval et ne nécessite pas davantage d'explications que ce qui est sous-entendu (la compagnie d'un homme entraîne le risque d'une relation sexuelle avant le mariage) : sa colère est justifiée par la nécessité de préserver la virginité de sa fille, comme toute mère le doit.

Le personnage de la mère apparaît également dans la réécriture de Gervais de Melkley (PT III),

[30] LETT 2014, p. 91.

[31] C'est un aspect que l'on trouve dans la famille Z des manuscrits de l'*Ovide moralisé*, dont Christine s'inspire probablement, dans deux vers ajoutés après le vers 88 : *Si prist sa fille et l'enmena. / En une chambre l'enferma* [137–138].

non seulement celle de Thisbé, mais aussi celle de Pyrame, mise en avant plus que dans tout autre texte. Thisbé est d'abord décrite comme chère à sa mère, autant que Pyrame est cher à son père, pour renforcer leur symétrie (*Matris honor Tisbe, matris uirguncula, matris / delitie, matris gloria, matris amor* [11–12]). Cette figure aimante se transforme vite en celle d'une gardienne autoritaire qui inflige des punitions (*castigatio matrum* [101]), est comparée à une prison (*grauior quam carcer […] imperiosa parens* [95–96]) et doit être absente pour que les amants puissent communiquer (*matres cum sentit uterque remotas* [131]). La mère de Thisbé est aussi représentée dans les deux cycles iconographiques de l'*Ovide moralisé* : dans la deuxième miniature du cycle de Rouen 1044 (corpus B.21), alors que les amants s'embrassent à droite, elle se tient à gauche avec le serf qui pointe le couple de l'index pour les dénoncer. Dans Arsenal 5069, c'est la même scène, excepté que les amants sont à droite et le serf et la mère à gauche (corpus B.33). Le premier enlumineur met l'accent sur la jeunesse des amants : ils sont plus petits que les deux adultes et en cheveux. Les vêtements reflètent l'âge des enfants, qui ont plus de sept ans puisqu'ils ne portent plus une robe asexuée, mais ne portent pas encore le costume des adultes : la petite Thisbé est vêtue d'une cotte simple serrée à la taille. L'absence de couvre-chef montre qu'ils n'ont pas atteint l'âge adulte et qu'ils ont donc probablement dix ans, l'âge auquel ils sont séparés dans le conte[32]. La mère, en blanc, est légèrement plus grande que le serviteur et son regard est situé sur une ligne transversale qui passe par les deux amants embrassés. La posture du serviteur correspond à celle de l'accusation devant un juge : d'une part, il pointe de la main fermée avec l'index tendu l'objet de l'accusation, et d'autre part il regarde le juge, c'est-à-dire la mère[33]. La main de la mère, ouverte et tournée vers l'intérieur, marque son opposition devant ce spectacle[34].

Dans l'autre enluminure, la scène et les postures sont similaires, mais la différence de taille est à peine marquée entre les enfants et le serf (qui est peut-être un jeune serviteur), juché sur un rocher pour parler à la mère, tandis que la mère est bien plus grande et légèrement penchée, dominant la scène. Thisbé y est coiffée comme elle d'un voile et d'une crépine, ce qui laisse penser qu'elle est peut-être plus âgée que dans Rouen 1044, mais sa cotte reste simple[35].

[32] Isidore de Séville et Barthélemy l'Anglais, repris dans toute la tradition médiévale, définissent dans les sept âges de la vie l'*infantia* de zéro à sept ans, puis la *pueritia* de sept à quatorze ans. Les enfants sont représentés sans couvre-chef, en robe (au début non ceinturée), dès l'apprentissage de la marche et indépendamment de leur sexe avant sept ans (Alexandre-Bidon 1989, p. 133).

[33] F. Garnier 1989, p. 113.

[34] F. Garnier 1982, p. 175.

[35] Dans le manuscrit Français 22532 (*De proprietatibus rerum* de Barthélemy l'Anglais), la *pucelle* (entre 7 et 14 ans) est en cheveux tandis que l'adolescente de plus de 14 ans porte une coiffe (Alexandre-Bidon 1989, p. 135).

La mise en relation de la mère et la fille dans ces illustrations est révélatrice, d'abord parce que dans les représentations médiévales sont toujours associés père et fils d'une part et mère et fille d'autre part[36]. La séparation des sexes dans l'imaginaire pictural reflète une réalité sociale dans l'éducation des jeunes gens que l'on voit dans les textes : ainsi Thisbé est-elle associée à sa mère et à d'autres personnages féminins (la chambrière, la vieille nourrice) et Pyrame à des personnages masculins (père, précepteur). Elle est à l'âge où se construit sa féminité, étroitement contrôlée par son entourage féminin qui lui inculque les normes de comportement vis-à-vis des hommes et de la sexualité. La mère est placée en position dominante dans les miniatures ; dans PT VI, c'est bien sa vigilance avant tout que doit déjouer Thisbé (et celle de sa nourrice) pour s'enfuir par la suite, puisque c'est elle qui surveille sa chambre et la maisonnée (*ne forsan senciat intus / mater vel nutrix provida facta sua* [225–226]). La parole maternelle, au discours direct, qui jure qu'ils ne seront « jamais » unis dans le conte, prédit la triste fin des amants.

Malgré le rôle inhérent de la mère, ses raisons ne sont que suggérées, contrairement par exemple à la mère de Lavinie qui fournit des explications à son refus dans le *Roman d'Eneas*[37], et l'on ne peut écarter l'hypothèse d'une autre cause de séparation, passée sous silence, qui motiverait sa sévérité et son zèle à préserver l'honneur de sa fille vis-à-vis de Pyrame. La réécriture de Gervais de Melkley (PT III) est la seule à insister sur le fait que les deux nourrissons sont élevés ensemble et qu'ils sont frère et sœur de lait :

A primis eui gradibus coniunctio matrum
disiungi pueros dedocuisse potest.
Quosque dedit primis compar infantia cunis
matres coniuncte sedulitatis alunt.
Alternant matres, alternant ubera, ceptos
mutua uagitus basia sepe premunt.
Sepe docet matrum pietas – heu! ceca futuri –
basia complexu continuare pio.

Depuis les premiers pas de leur vie, le lien entre leurs mères peut faire oublier aux enfants qu'ils sont distincts. Les mères, unies dans l'assiduité, les nourrissent, eux qu'une enfance égale confia aux premiers berceaux. Les mères s'alternent, les seins s'alternent ; souvent des baisers mutuels étouffent les débuts de cris. Souvent la tendresse des mères – hélas ! aveugle devant l'avenir –, enseigne à faire suivre lces baisers d'une étreinte aimante.

Notons également qu'une illustration du XV^e^ siècle, celle du manuscrit Bibl. Mazarine 1562 (figure B.70), semble représenter les deux mères, puisque deux femmes (avec une coiffe différente de celle de Thisbé) sont en pleine conversation à gauche, devant les demeures mitoyennes. Faut-il voir dans les

[36] ALEXANDRE-BIDON 1997, p. 29.
[37] *Eneas*, 8565–8621.

maisons contiguës, la gémellité des deux enfants, leur ressemblance frappante introduite par le conte du XII^e^ siècle, un risque d'inceste que les mères, particulièrement celle de Thisbé, tâchent d'écarter parce qu'elles sont les seules à connaître un honteux secret familial ? Il est impossible de le dire, mais la sévérité de la séparation est d'autant plus suspecte que les mères, chez Gervais, étaient à l'origine du rapprochement des enfants dans des étreintes qu'elles ne jugeaient peut-être que fraternelles jusqu'à ce que l'âge révèle des sentiments d'une autre nature. Quoi qu'il en soit, l'absence d'explication et de communication entre Thisbé et sa mère justifie la désobéissance de la jeune fille ; de manière générale, le développement des parents sert à dédouaner les enfants et légitimer leur fuite.

3.1.4. L'interdit, catalyseur de la fuite

La séparation de Pyrame et Thisbé est la cause directe de leur fuite. On le voit, nous l'avons dit, dans la thématique du mariage empêché qui incrimine d'autant plus les parents, et c'est l'occasion pour les auteurs de développer le thème de l'amour interdit, où l'obstacle, loin de dissuader les amants, attise davantage leur passion.

Ovide développe la métaphore du feu sous forme de maxime au vers 64 : « plus il est caché, plus ce feu caché est ardent » (*quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis*). Dans les hypertextes, les auteurs médiévaux réécrivent cette sentence en reprenant la même image : *Mes ce que l'en les garde plus, […] / Fet plus lor amour aviver* (*Piramus et Tisbé* [105–108]) ; « plus l'amour est entravé et plus il brûle » (*quo magis obstruitur et magis urit amor* [PT II, 6]) ; « dissimulé, l'amour enflamme plus ardemment les amants » (*Dissimulatus amor feruentius urit amantes* [PT III, 105]) ; « Le feu qui a couvé est d'autant plus ardent, / Empêchez un amour, il est dix fois plus violent » (*As, wry the gleed, and hotter is the fyr ; / Forbede a love, and it is ten so wood* [Chaucer, *Legend*, 735–736]). L'amour est donc comparé à un feu dont les flammes, que l'on cherche à étouffer pour l'éteindre, sont contenues en vain et repartent de plus belle : les amants sont donc victimes d'un phénomène naturel et des efforts extérieurs pour éteindre leur amour. L'amour est aussi incontrôlable et soumis aux lois de la Nature que le feu lui-même, et il n'y rien que personne puisse faire contre cela. Dietrich (PT IV) utilise également le présent de vérité générale pour montrer que l'interdit parental ne peut rien contre cet amour, avec un verbe renvoyant à la même métaphore : « Y mettre fin ne serait pas mieux, car aucune passion n'est éteinte par une décision, ni aucun désir par des paroles » (*Non inhibere foret melius, quia nulla cupido / Censu nec verbis extinguitur ulla libido* [109–110]).

Cette image est à mettre en relation avec une autre maxime d'Ovide, au vers 17 de l'élégie IV du livre III des *Amores* : « Nous convoitons toujours ce qui est défendu et désirons ce qu'on nous refuse » (*nitimur in vetitum semper cupimusque negata*). De fait, l'auteur anonyme du *Liber de natura deorum* (corpus A.2.13) la cite telle quelle en l'appliquant à la situation des amants babyloniens, tandis que l'auteur de PT VI consacre six vers à la développer :

Credo tamen, tantum quod vires sumpserit ardor,
Quantum cautela strictior apposita.
Condicionis enim sic infirme sumus : id, quod
Non licet, appetimus, quodque licet, fugimus ;
Res vilis precii reputatur, si venit ipsa
Gratis ; plusque placent empta labore gravi.

Je crois cependant que plus strictes furent les précautions prises, plus leur ardeur gagna en force. En effet, nous sommes de nature faible : nous convoitons l'interdit, nous fuyons ce qui est permis. Nous considérons qu'une chose a peu de valeur si elle se trouve être gratuite, tandis que les biens achetés grâce à un dur labeur nous plaisent davantage.

Les amants sont donc toujours victimes, mais d'un autre phénomène naturel : la faiblesse inhérente à la nature humaine, celle de désirer ce qu'on ne peut obtenir. Toutefois, le contexte dans lequel Ovide développe cette idée est bien différent : il explique qu'un homme qui fait garder sa femme la pousse à l'adultère, que c'est la tentation d'enfreindre l'autorité qui crée le désir d'un vice, et conseille aux maris (dans son intérêt) d'être plus indulgents avec leur femme sans s'offenser de leurs écarts ! Or, il n'est pas question d'illégalité de cette ampleur pour Pyrame et Thisbé : parce qu'ils s'aimaient avant d'être séparés et qu'on leur interdit le mariage, leur enfermement paraît injuste aux yeux du lecteur, et le fait de réduire une passion qui préexistait à leur séparation à la pulsion de briser cet interdit semble contredire le développement psychologique des personnages qui se fait jour dans les réécritures médiévales.

L'autre thématique est le topos élégiaque de la maladie, à laquelle seule leur réunion pourrait apporter un remède. L'idée de l'amour comme maladie est transmise aux clercs du Moyen Âge par les *Amores* d'Ovide. Elle constitue le fil rouge de la description des souffrances amoureuses de Pyrame et Thisbé, avant et surtout après leur séparation, mais aussi de leurs dialogues de part et d'autre du mur. L'interdiction de se voir est un facteur aggravant de leur mal, comme l'écrit Gervais de Melkley (PT III) : « la surveillance est dangereuse pour un mal mortel » (*mortifero cura nociua malo est* [100]). La polysémie du terme *cura* est particulièrement intéressante ici : la « surveillance » des parents, qu'ils pensent être un « remède » à leur amour, est en réalité nocive et devient source de « tourment » ; elle appelle à un autre remède, l'union interdite. La métaphore de la maladie parcourt tout le conte du

XII^e^ siècle : dès leur séparation, l'auteur affirme que toute guérison est désormais impossible : *Adont nes lesse plus guerir* [119]. Les symptômes de ce mal sont longuement décrits :

Ne ne pueent trouver remire
Ne par mecine ne par mire.
Li feux lor siet dedens les os,
Qui ne lor lesse avoir repos,
Ains les travaille jor et nuit
Et de mortel travail les cuit.
Cil feux et cele flame seule
Retrait les ners et art la meule,
Tault la vertu, change biauté,
Et chace tout alegrieté.

Ils ne peuvent trouver nul remède, ni médecine ni médecin. La flamme brûle dans leurs os, sans leur laisser de répit. Nuit et jour, elle les tourmente et les brûle d'une mortelle peine. Ce feu, cette flamme se chargent bien de durcir les nerfs, de consumer la moelle, de ravir la force, de flétrir la beauté et de chasser toute allégresse !

Durant leurs monologues et dialogues de part et d'autre du mur, les deux amants décrivent leurs symptômes à l'aide de termes médicaux classiques[38] : perte de vigueur, pâleur du teint (*Si taint ma force et ma coulour / Com fait la fueille la froidour* [142] ; *Souvent mue le jour colours* [210] ; *Taint sa color et si li mue* [359]), chaleur ou froid, tremblements (*Ore ai grant chault, or vueil trambler* [194] ; *Tressault, tramble et si tressue* [358]), insomnie (*Soëf dormir [ai changie] por grief penser* [383] ; *La nuit, / N'ai je ne deport ne deduit* [523])… Gervais de Melkley développe ces symptômes dans une énumération constituée de vingt-deux oxymores traduisant la torture et la confusion auxquelles sont soumis les amants (PT III 141–148), tandis que l'auteur de PT V montre essentiellement l'absence d'appétit (*hos cibus et potus […] non iuvat* [39]) et de sommeil (*spernunt lenimina somni* [41]). Dans PT VI, c'est même une partie du réquisitoire contre l'amour dont l'auteur fait sa conclusion, argument destiné à prouver, tout comme la mort des amants, qu'il vaut mieux résister à Vénus que de lui céder :

Mens infirmat eos intus ; macies premit extra
Artus ; perpetuo pallor in ore sedet ;
Emergunt cure ; discedit sompnus ; ebescit
Visus ; sepe parum potus et esca placent.

L'esprit les affaiblit de l'intérieur ; à l'extérieur, la maigreur pèse sur leur corps ; une pâleur constante s'installe sur leur visage ; les tourments apparaissent ; le sommeil s'en va ; la vue s'hébète ; souvent ils n'ont goût qu'à peu de boisson et de nourriture.

Dans la version angevine de l'*Ovide moralisé* en prose, le vocabulaire de la maladie est explicite : *Et se la dite Tisbé estoit durement malade d'icelle maladie, l'en peut pencer et dire que Piramus de sa partie n'en estoit pas sain.* La réécriture allemande du XIV^e^ siècle évoque également les symptômes de ce mal : « Leur cœur

[38] Outre la description de l'amour comme maladie chez les médecins antiques comme Galien, les odes anacréontiques et saphiques, les *Idylles* de Théocrite et bien sûr Ovide dans les *Remedia amoris* alimentent ce topos transmis au Moyen Âge, notamment dans le *Roman de la rose*.

frissonnait de froid, puis semblait de nouveau brûler de chaleur sous l'effet de cet amour indéfectible » (*ir herze wart von minne kalt, / und wolt vor hitz verbrinnen / von ir stæten minnen* [40–43]) ; « Ce qu'on leur donnait à manger arrivait à peine à leur bouche, ni nourriture ni boisson » (*in iren munt gar wênic kam, / des si ze spîse solten hân, / weder âz noch tranc* [103–105]) ; l'auteur déplore qu'il n'y ait « aucun salut de cette souffrance » (*des leides wirt nimmer rât* [389]). Tibaut affirme la même chose dans le *Roman de la poire* : *Mal d'amer ne puet saner art* [712].

N'y a-t-il vraiment pas de remède au mal d'amour de Pyrame et Thisbé ? La réponse la plus évidente qui vient à l'esprit de Pyrame à plusieurs reprises dans le conte du XII^e^ siècle est la mort : *La mort / Iert mon refuge et mon confort, / S'aulques me tient cis mal si fort* [164] ; *S'auques me tient, n'en irai vis* [403] ; *Pour Amours m'estovra morir* [429]. Dans le *Liber de natura deorum*, le suicide lui-même est décrit comme « *remedium et solacium* ». Toutefois, la fuite est également présentée comme une guérison en soi, par exemple par Pyrame dans les *Flores dictaminum* de Bernard de Meung, qui explique son plan à Thisbé en commençant ainsi : « reçois ce remède » (*medicinam hanc reperi*). Dans le conte, il pose aussi la fuite comme seul remède : *Ja ne garrai se ne m'en fui* [426]. Plus précisément, certains auteurs jouent sur le topos de l'amour-maladie dans lequel c'est la femme qui est vue comme un remède, qui peut guérir l'amant malade d'amour, comme dans le *Roman d'Eneas* ou *Erec et Enide*. C'est pour Thisbé que Pyrame endure ces maux et c'est donc à elle qu'il incombe de jouer le rôle de médecin, de le guérir en lui rendant son amour. Pyrame insiste à plusieurs reprises dans le conte sur la responsabilité de Thisbé : *Bele, pour vous despens ma vie / En plours* [178] ; *Amie, moult sui angoissous, / Quar a mort sui navrez pour vous* [396]. La solution est donc la présence de la femme aimée : *de cest mal me ferois sain* [436] ; *Amie, / Se fusse en vostre compaignie, / De grant doleur eüsse aïe!* [452–454]. Dans PT IV, il la prie de le guérir et de le sauver : « Toi, tu pourrais guérir ce mal souvent démesuré » (*tu morbum poteris permagnum sepe mederi* [75]) ; « Porte-moi secours » (*auxilium michi fer* [81]). C'est une idée que l'on retrouve par exemple dans la chanson de trobairitz *L'on dit q'amors est dolce chose* (corpus A.3.15) où la narratrice dit que seule la voix de son amant peut la guérir et la ranimer comme la voix de Thisbé a ranimé Pyrame (*A sa voiz iere si sanee* [25]). Dans le fragment du XIII^e^ siècle (corpus A.3.16), Pyrame et Thisbé échangent sur ce point précis :

46 "S'amours a vostre cuer blecié
Le mien n'est de rienz esparnié.
48 Navrez estes, je suis navree ;

« Si l'amour a blessé votre cœur, le mien n'est absolument pas épargné. Vous êtes grièvement atteint, moi aussi ; ainsi, ma plaie ne

Si n'iert ja ma plaie sanee
Se n'est de l'otroi de vo cuer."
Piramus respont : "A nul fuer
A nul jour garis ne serai
Se de l'otroi derrenier n'ai."

sera désormais guérie que si vous me donnez votre cœur. » Pyrame répond : « À aucun prix, jamais je ne serai guéri que si je reçois votre ultime don. »

Leur mal n'est pas seulement une maladie avec ses symptômes habituels, mais une plaie ouverte, une blessure physique causée par la flèche d'Amour, le *dart* qui blesse les amants sans faire couler le sang dans le conte [26 sq.][39]. Ce n'est pas sans rappeler la blessure mortelle de Tristan dans le *Tristan* de Thomas, qui ne peut, dit-il, être guérie que par Iseut[40].

L'interdit qui pèse sur les amants attise non seulement leur passion et leur souffrance, mais également leur ingéniosité. C'est une idée que l'on ne trouve ni dans le récit ovidien ni dans le conte du XII^e^ siècle, mais qui procède du fait que la fuite est la conséquence directe de leur séparation et explique leur passage à l'action à ce moment du récit. Dans les *Flores dictaminum* de Bernard de Meung, Pyrame justifie l'idée du plan de fuite par une maxime : « L'intensité de la douleur, comme je l'ai bien appris, stimule l'imagination et les malheurs engendrent généralement une ingéniosité plus subtile » (*Vis doloris, ut bene didici, movet ingenium, et venire sollertia solet subtilior a rebus miseris*).

Cette idée est un topos de l'élégie érotique : les obstacles stimulent l'ingéniosité. On le trouve au livre VI des *Métamorphoses* à propos de Philomèle – elle aussi héroïne d'un des *ovidiana* du XII^e^ siècle – qui, violée et la langue coupée, a l'idée de tisser une tapisserie pour informer sa sœur Procné : « L'ingéniosité de la douleur est immense, et l'habileté naît du malheur » (*Grande doloris / ingenium est, miserisque uenit sollertia rebus* [574–575])[41].

Chez Matthieu de Vendôme, qui est contemporain de Bernard de Meung, la même idée est développée, plus spécifiquement en rapport avec les malheurs amoureux :

Ingenium mala sollicitant rebusque sinistris
Plenius anxietas ingeniosa sapit :
Se dolus egroto medicum pretendit amori,
Auxilium fraudis postulat egra Venus,
Et Veneri fraudis succurrit machina : noctis

Les malheurs aiguisent l'esprit et, dans des circonstances malheureuses, l'inventive inquiétude acquiert plus de jugement. La tromperie prétend être le médecin de l'amour souffrant. Quand Vénus est malade, elle demande

[39] Noacco 2012 montre bien cette évolution dans le *Roman de la rose* et le passage « du domaine chirurgical [...] au domaine psychosomatique ».

[40] « Il vous fait dire qu'il ne pourra avoir de secours, sinon par vous, contre la mort qui le menace, ni guérison ni santé si elles ne lui sont par vous apportées. » (*Mande a vus j a n'avrat confort, /Se n' est par vus, a cest mort, / Salu de vie ne santez, / Dame, si vus n'i li portez* [2869–2872]). Les citations des différents *Tristan* sont tirées de l'édition de Marchello-Nizia, Poirion et Boyer 1995, ici p. 200.

[41] On le trouve aussi dans l'*Ars amatoria* avec l'exemple de Dédale qui trouve un moyen de s'enfuir du Labyrinthe :*Ingenium mala saepe mouent* [II, 43]. Les malheurs stimulent également la parole et l'invention artistique.

82 Evolat ad latebras ingeniosa Venus. l'aide de la ruse, et les machinations de la ruse viennent à son secours : l'inventive Vénus s'élance vers les subterfuges de la nuit.

Le processus est ici décrit en deux temps : les malheurs engendrent l'ingéniosité, et l'ingéniosité crée la ruse, remède aux souffrances amoureuses. C'est pourquoi il est précisé au moment de la fuite : « par cette ruse ils s'empressent de se guérir » (*hac fraude mederi [...] properant* [91]). Dans le texte de la famille Z de l'*Ovide moralisé*, les deux amants utilisent la similitude de leurs symptômes amoureux avec ceux de la maladie comme prétexte pour rester enfermés dans leur chambre et se parler jusqu'à leur fuite : *A l'endemain li dui amant / Font a leurs gaites entandant / Que fievre les [a] aquilli, / Et malade se sont tou dui* [45–48]. Non seulement leur mal leur inspire-t-il le plan de la fuite, mais il devient la ruse elle-même dont ils usent pour le mettre en œuvre.

C'est ainsi que Pyrame et Thisbé illustrent le topos selon lequel l'amour engendre l'inventivité : par exemple, ils sont pris à partie par le narrateur dans *The Merchant's Tale* de Geoffrey Chaucer (corpus A.6.3) pour avoir trouvé la ruse du mur « là où personne n'aurait pu découvrir une telle ruse » (*there no wight koude han founde out swich a sleighte* [2131]). Ils deviennent ainsi des modèles pour les ruses d'amour de May et Damian, un amour qui est lui aussi interdit et finit, sinon dans la mort, dans la frustration, voyant triompher le cynisme du Marchand par rapport à l'amour courtois[42].

3.2. Le dialogue au mur : l'individualisation de Thisbé

3.2.1. L'expression de l'amour, d'une même voix à deux voix

Dans le texte ovidien, c'est au vers 73 que les amants prennent la parole pour la première fois : « Paroi jalouse, disaient-ils, pourquoi fais-tu obstacle à des amants ? » (“*Invide*” *dicebant “paris, quid amantibus obstas?*”). Leur plainte conjointe, qui ne s'étend que sur cinq vers, forme le seul discours direct de la première partie du récit. Ils s'adressent au mur : ce n'est pas un monologue intérieur, ni un dialogue d'amants, mais une lamentation exprimée d'une même voix, sans distinction entre les deux personnages.

Le conte du XII^e^ siècle introduit ici un changement majeur puisque tout le récit est articulé autour du discours qui est amplifié, scindé, différencié et joue un rôle crucial dans le développement de

[42] E. Brown 1969.

l'action. Nous présentons ici le découpage proposé par Debra Lynn Bell sur la base de l'analyse de Francesco Branciforti[43], avec les vers correspondants à notre édition de référence :

Structure du conte du XII^e siècle

Introduction (v. 1–141)		
Monologue intérieur de Pyrame (v. 142–194)	Transition (v. 195–211)	Monologue intérieur de Thisbé (v. 212–296)
Narration (v. 297–330)		
1^er monologue dramatique de Pyrame (v. 331–347)	Transition (v. 348–367)	1^er monologue dramatique de Thisbé (v. 368–389)
Narration (v. 390–395)		
2^d monologue dramatique de Pyrame (v. 396–476)	Transition (v. 477–480)	2^d monologue dramatique de Thisbé (v. 481–567)
Narration (v. 568–685)		
Soliloque de Pyrame (v. 686–746)	Narration (v. 747–798)	Soliloque de Thisbé (v. 799–857)
Épilogue (4 v. de discours direct) (v. 858–889)		

L'on constate que plus de la moitié de l'œuvre est constituée de discours direct (469 vers sur 889), et surtout qu'il est réparti de manière à en rythmer toute la structure en miroir : deux monologues intérieurs, quatre monologues dramatiques, deux soliloques. S'il y a dialogue, il n'est pas bidirectionnel : il s'agit plutôt d'un « échange amébée[44] » rappelant le genre de l'élégie, où l'un parle et l'autre écoute, avant d'alterner.

L'emploi du discours direct authentifie le langage de la passion en laissant s'exprimer les amants – un procédé plus efficace que la voix du narrateur pour privilégier l'expression des sentiments et centrer le récit sur l'amour plutôt que sur la métamorphose[45]. Toutefois, la distinction de Pyrame et Thisbé n'est pas systématique dans les textes médiévaux : quand le discours direct n'est pas tout simplement absent (PT I, PT II), les auteurs calquent souvent le dialogue au mur sur celui d'Ovide en proposant une plainte conjointe des deux amants (PT III, PT V, PT VI, *The Legend of good women* de Chaucer). Dans les *Flores dictaminum* de Bernard de Meung, seul Pyrame s'exprime, mais son discours est transformé en lettre qu'il a pu, on l'imagine, transmettre à Thisbé, tandis que dans *La Cité des dames* de Christine de Pizan, Thisbé s'adresse seule à la paroi. Ces choix reflètent les objectifs des auteurs, comme nous l'avons vu : en mettant en exergue l'un ou l'autre des locuteurs, ils orientent la narration.

[43] BELL 2000, p. 56.

[44] FOWLER 2000, p. 160.

[45] La structure évoque déjà les futures adaptations théâtrales, avec une mise en scène dramatisée et trois moments que l'on pourrait assimiler à des actes comprenant l'exposition, la péripétie et le dénouement d'une tragédie classique (AUBAILLY 1991b, p. 2).

Dans le conte, les passages narratifs sont constitués d'octosyllabes à rimes plates, mais le discours direct ressortit à une nouvelle forme lyrique, entre parlé et chanté, constituée de couplets, tercets, quatrains unis par une même rime et séparés par des vers de deux syllabes, souvent en anadiplose pour faire le lien avec le vers suivant et accentuer des termes précis[46]. Ces dissyllabes, pressés entre deux octosyllabes comme entre des parois, rapides, haletants, semblent mimer le jaillissement de la parole amoureuse par la contrainte de la fente du mur. Les termes concernés sont particulièrement révélateurs : pour Pyrame, on trouve le lexique du désir[47] et du désespoir[48], ainsi que de l'immobilité et de l'emprisonnement[49]. Dans le discours de Thisbé, même si elle exprime également son désespoir, l'on trouve davantage de termes positifs mis en exergue dans ces dissyllabes[50] ; ils appartiennent au lexique de la loyauté (*A droit* [244], *Le gage* [247], *Sans faille* [497], *A tort* [516], *Pour voir* [555]), mais également aux émotions et à l'expression du « je » (*Fors moi* [220], *Parler* [224], *Corage* [231], *De fier* [251], *Desvee* [259], *Dolente* [288], *Griement* [491], *Ma paine* [506], *La touse* [513], *Tressail* [531], *Tysbé* [548]). Il transparaît donc au seul examen de cette forme lyrique propre au conte que le discours de Pyrame est plus désespéré, figé dans l'impuissance, tandis que celui de Thisbé est porteur d'espoir et d'une réflexion sur la meilleure façon d'agir en restant loyale et en prenant en compte ses propres émotions.

En effet, lorsqu'on examine l'ensemble du discours, Pyrame est dans la plainte, l'auto-apitoiement et l'impossibilité d'agir (*quel la feras?* [152]), s'en remettant aux dieux (aussi bien le Dieu chrétien que le dieu d'Amour et Vénus), envisageant la mort dès le début ; les deux seules actions qu'il envisage sont l'enlèvement de Thisbé (*par force te ravirai* [163]) et l'envoi d'un message qui se révèle impossible (*Ja ne puis je tant esploitier / Que je trouvaisse messagier / Que je li peüsse envoyer* [173–175]). Il est victime aussi bien de la surveillance de sa famille que de la fatalité, et il a déjà baissé les bras : *Ne monte riens* [177] ; *Ne puis guerir en nesun leu* [182] ; *Pasmer / M'estuet errant* [192]. Ses intentions sont dirigées par son désir : il déplore des symptômes essentiellement physiques (le feu qui le dévore) et souhaite « *qu'encor la tiengne nuit ou jours, / ou a leesce ou a dolours!* », c'est-à-dire, littéralement, posséder Thisbé[51], de manière

[46] Ces passages inspirés sans doute de la poésie lyrique semblent préfigurer les insertions des romans en prose du XIII^e siècle comme *Guillaume de Dole* de Jean Renart ou le *Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil, qui distinguent des passages poétiques par le mètre, les rimes et le registre choisis. Sur ce point, voir la thèse de François LAURENT, *Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIII^e siècle*, Littératures, Université de Limoges, 2007.

[47] *Amour* [146], *Le feu* [180], *Deduit* [423], *La bouche* [469].

[48] *Hé, las!* [151], *La mort* [164], *En plours* [187], *Pasmer* [191], *Muir moi* [404], *Dolent* [416], *Chetis* [420], *Foïr* [427], *Morir* [430], *En vain* [434].

[49] *Gaitier* [172], *Sorpris* [400], *Hé, murs* [438], *Parois* [445], *Hoster* [455], *Mesiere* [465].

[50] *Fui nee* [213], *En vie* [217], *Si gent* [267], *Hé, biaus* [271], *Merci* [274].

[51] La traduction d'Emmanuèle Baumgartner dit plus pudiquement : « la serrer dans mes bras ».

inconditionnelle, légalement (de jour, dans la joie) ou illégalement (de nuit, dans la peine). Le désir de Pyrame suscite la violence en lui puisqu'il envisage l'enlèvement et l'union sexuelle avec Thisbé coûte que coûte sans proposer une alternative à la mort. Il attend donc une aide extérieure, que ce soit de son père ou des dieux, et l'amour n'exacerbe pas son courage, ne le poussant qu'à aller prier au temple de Vénus.

Dans son deuxième monologue, il blâme à la fois le dieu d'Amour et Thisbé pour son mal : *Se por vous muir, tant mar i fui!* [411]. Il prétend que Thisbé a le pouvoir de l'aider (*Quant par vous puis avoir aÿe* [415]), l'aider à survivre en assouvissant son désir (*talent, deduit, desir*) et à se sortir du « piège » où il est pris (*a l'ain* [399], *lacié* [407], *entrepris* [421]). Il conclut son monologue sur l'impossibilité de parler (*Ne puis parler* [192]), car la parole lui est ôtée par l'évanouissement provoqué par sa douleur. C'est pourtant, en fin de compte, à parler à son amie qu'il tend : c'est l'objet de sa prière à Vénus (*qu'ele li doinst avoir baillie / de parler à Tysbé s'amie* [205–206]), mais il s'en remet totalement à son pouvoir. En somme, Pyrame est affaibli par l'amour comme Erec qui abandonne les armes et les activités de chevalier et de seigneur pour se consacrer tout entier aux plaisirs de l'amour (2434–2462). Comme Enide, c'est Thisbé qui va le pousser à agir.

La posture passive de Pyrame se constate également dans l'iconographie. Il apparaît dans les deux cycles iconographiques des manuscrits de l'*Ovide moralisé* avec des gestes révélateurs : dans Rouen 1044 (B.22), sa main posée sous sa joue est un signe de souffrance, d'accablement moral, et de surcroît il se tient le poignet, ce qui transcrit l'incapacité d'agir, l'impuissance et la douleur intense[52] ; dans Arsenal 5069 (B.34), sa main est également posée sous sa joue, et ses jambes croisées sont signe d'impuissance[53,54].

En revanche, la lamentation de Thisbé est constructive et active. Tout comme Pyrame, elle se lamente sur sa douleur, mais son monologue intérieur sert à développer le caractère du personnage et montre qu'elle n'est pas motivée que par son désir : elle réfléchit aux conséquences de ses actes sur sa famille et son honneur (*ta chasteé violer, / et ton lignage vergonder* [226–227]), se débat dans un dilemme entre l'amour et les convenances sociales [255–284], choisit l'amour et se voue entièrement à Pyrame

[52] F. Garnier 1982, 181 et 198.

[53] *Ibid.*, p. 229.

[54] Notons qu'en parallèle, Thisbé n'est pas particulièrement dépeinte comme active, puisque dans les deux manuscrits elle est montrée en pâmoison, glissant du banc sur lequel elle est assise durant son enfermement ; dans Arsenal 5069, une miniature supplémentaire la montre mains jointes, en train de prier.

(*Ja mais n'avrai nul autre ami / Que vous* [277–278])[55]. Lorsqu'elle lui promet sa virginité (*Vous otroi ci mon pucelage* [249]), elle formule une promesse de fidélité qui n'est pas sans évoquer un vœu chrétien, telle une nonne qui voue sa virginité à Dieu avant d'entrer dans les ordres ; toutefois, son vœu n'entraîne pas son enfermement, mais au contraire sa libération du cloître de sa maison et de son statut social.

Dans son monologue intérieur, Thisbé est surtout consciente que son malheur n'est pas directement causé par son amour, mais par son impuissance à trouver un moyen de parler à son ami à ce moment du récit (*en quel guise prendrai conroi, / Amis douz, de parler a toi* [222–223]). Elle est donc déjà tournée vers l'action, avant même son dilemme, et c'est après avoir pris sa décision qu'elle trouve la fissure et permet la communication avec Pyrame. Ce monologue lui permet de statuer sur sa situation, de faire un choix et, une fois libérée de ce fardeau, d'enfin agir. C'est pourquoi, juste après, elle prie les dieux de lui indiquer le moyen de parler à Pyrame : *Aus diex prie moult humblement / Qu'il li doignent conseil trouver / Qu'a son ami puisse parler* [300–302]. Elle dépasse donc la posture accusatrice dans laquelle Pyrame est enfermé pour demander aux dieux un moyen d'être réunie avec lui plutôt que d'attendre qu'ils fournissent eux-mêmes ce moyen.

Retrouve-t-on cette distinction dans les textes qui réécrivent la scène avec un véritable dialogue entre les amants, servant avant tout à l'expression de l'amour d'une manière plus authentique et plus intime ?

Dans PT IV, Pyrame exprime longuement sa douleur amoureuse, faisant porter le blâme sur Thisbé qui est à la fois son mal et son remède, comme nous l'avons vu[56]. Il se place sous l'entière responsabilité de Thisbé dont il est dépendant : « ma vie n'est retenue qu'à travers toi » (*mea vita per te suffulta* [76]) ; « en toi seule réside l'espoir de ma vie » (*cum sola mee tu vite spes habearis* [82]). À l'inverse, Thisbé, qui nourrit les mêmes sentiments, admet ne pas avoir osé avouer son amour parce qu'elle est une femme, c'est-à-dire en raison de la pression des convenances sociales, mais propose aussitôt une solution : l'union. Lorsqu'elle s'exclame : *Nec mora, iungamur!* [96], il semble qu'elle parle d'un mariage et pas seulement

[55] En cela, le monologue de Thisbé revêt une forme proche d'une lettre des *Héroïdes* d'Ovide, où les personnages féminins s'adressent directement à leur amant, rappelant à la fois le dilemme de Phèdre (IV), la désobéissance d'Hypermnestre vis-à-vis de son père (XIV) ou les symptômes d'amour de Canacé (XI).

[56] Voir la partie 3.1.4 de cette étude.

d'une union sexuelle, d'une part parce que son hésitation à avouer ses sentiments la première est preuve de sa pudeur, et d'autre part parce que c'est seulement après, au vers 108, que le narrateur mentionne l'interdiction parentale, provoquée peut-être par la demande des enfants. L'emploi de l'expression *nec mora*, bien qu'elle soit courante (« sans plus attendre, bref »), peut paraître ironique et prédire le retard qui surviendra justement au moment où les amants devaient être réunis, tout en renvoyant à la polysémie déjà utilisée par Ovide (*mora* = « mûres ») – comme si Thisbé anticipait la défaillance de Pyrame à réaliser ce qu'elle l'exhorte à faire.

D'autres textes utilisent le discours direct de Thisbé pour mettre en exergue sa loyauté. Dans le fragment du XIII^e^ siècle, elle promet de mourir si Pyrame meurt pour elle – ce qui est également une prédiction de leur fin ; elle affirme que c'est la bonne chose à faire (*c'est le droiz* [28]), et lors de leur deuxième entretien, elle attend et accepte sans condition la proposition de fuite de Pyrame, par fidélité : *Il ne me chaudroit ou je fusse / Mes qu'avec vos estre peüsse* [84–85]. On retrouve son attachement à la loyauté qui est montrée dans le conte du XII^e^ siècle ainsi que dans nombre de textes où elle est exemplaire (partie 2.2.3). Dans la famille Z de l'*Ovide moralisé*, Thisbé réaffirme également sa loyauté avant la fuite : *De m'amour vueil que soiés fis* [109]. Dans deux autres textes, c'est Thisbé qui propose le plan de fuite et enjoint donc Pyrame à la suivre : dans le *Von Pyramo und Thisbe* anonyme du XIV^e^ siècle, après une plainte conjointe où ils décrivent leurs symptômes amoureux, Thisbé prend la parole au moment où ils manquent de mourir d'amour : comme dans PT IV, c'est elle qui propose la solution, l'union : « nous devons être ensemble : cela nous sera bénéfique pour toujours » (*wir müezen zuo ein ander komen ; / ez muoz uns immer fromen* [119–120]). Pyrame s'en remet alors à elle et elle propose elle-même le plan de fuite. Chez Joan Roís de Corella (seconde moitié du XV^e^ siècle ; corpus A.9.5), le seul texte à la première personne, du point de vue de Thisbé, l'on remarque que Pyrame se plaint seul à la paroi au discours direct, bien que Thisbé précise qu'ils se lamentaient tous deux au mur ; c'est après ces rendez-vous que Thisbé comprend qu'ils sont tous deux figés dans l'inaction et qu'il leur faut agir :

690 Mas yo no sé què aquest tan gran dol nos aprofite, sinó en aument d'estrema pena ; e no
692 podem atényer major dolor de la que tenim. Assagem la fortuna la qual, sovent, als qui la
694 sperimenten ve pròspera.

Mais je ne sais pas de quelle manière cette grande douleur nous profite, à part augmenter notre extrême affliction. Et puisque nous ne pouvons atteindre une plus grande douleur que nous n'en avons déjà, tentons la Fortune : elle favorise souvent ceux qui l'éprouvent.

Thisbé est donc la première à comprendre que le temps passé à se complaire dans la douleur

– posture où demeure Pyrame – n'est pas productif et même alimente leur souffrance amoureuse. Parvenus à un paroxysme de douleur, ils n'ont comme seul recours que de « tenter la Fortune », Fortune qui semble présider à leur destin et qui, malgré leur audace, ne les favorise pas.

L'on constate donc que le traitement du discours varie grandement d'un texte à l'autre, marquant plus ou moins l'individualisation des deux protagonistes. Nous nous proposons d'analyser par la suite plus finement le discours et les actions de Thisbé sur la base de la distinction notée dans le conte du XII^e^ siècle.

3.2.2. La fissure et la ceinture

Après leur séparation, les amants traversent une période d'une durée indéterminée pendant laquelle ils ne peuvent plus se fréquenter. Durant ce délai, ils ne peuvent communiquer que par gestes ; le langage verbal leur est interdit par la surveillance dont ils font l'objet : « Sans que personne ne le sache, ils se parlent par gestes et par signes » (*Conscius omnis abest ; nutu signisque locuntur* [63]). Cette précision est développée dans PT III [123–128] et V : « les signes de leurs yeux remplacent ces entretiens ; ils dévoilent par les gestes de leurs doigts les secrets de leur cœur » (*illis sermonis vice sunt nutus oculorum, / secretum cordis pandunt signis digitorum* [23–24]). Dans PT VI, c'est même avant la séparation qu'ils communiquent de la sorte et leur manque de discrétion entraîne la révélation de leur amour à leur famille[57].

Comme nous l'avons vu, la découverte de la fissure dans le mur mitoyen de leurs demeures réinstaure le dialogue verbal. Ovide décrit ce moment très tôt dans le récit :

Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
cum fieret, paries domui communis utrique.
Id uitium nulli per saecula longa notatum
(quid non sentit amor ?), primi uidistis, amantes

Une légère fente s'était produite autrefois,
dès le jour de la construction, dans la muraille
commune à leurs deux maisons ; personne,
pendant une longue suite de siècles, ne s'était
aperçu du dommage ; (mais que ne découvre
pas l'amour ?) vous fûtes les premiers à la voir,
jeunes amants.

Le narrateur s'adresse directement aux deux amants et met cette découverte conjointe sur le compte de l'Amour qui les a poussés à trouver un moyen de communiquer malgré les obstacles. L'obstacle matériel lui-même devient ce moyen, puisque la paroi est déjà fissurée par un défaut de

[57] « Ils emploient des signes trop communs et communiquent par des signes peut-être trop évidents » (*Nutibus utuntur patulis nimis atque loquuntur / Secum per signa forsan aperta nimis* [107–108]).

construction ou un hasard du temps. Les deux amants la découvrent, semble-t-il, en même temps. Le conte du XII^e^ siècle ajoute à cela une innovation :

Prochain furent li dui palais,
Et par tele maniere fais
C'une parois et .I. murs seulz
Estoit devise d'ambedeus.
Endroit la chambre la dedens
Ou mains conversoient de gens,
Ou la pucele iert enfermee,
Fu la parois .I. peu crevee.
La crevace n'ert gaires grans,
Si fu celee par mains ans
De si qu'Amours la fist trouver,
Vers cui riens ne se puet celer.
Quel chose est ce qu'amours ne sent ?
Li dui amant premierement
Aperçurent celui pertus,
Primes Tysbé, puis Piramus.
Tysbé trouva la creveüre,
Prist le pendant de sa çainture,
S'en fist outre le fer paroir,
Que ses amis le pot veoir.

Les deux demeures étaient proches l'une de l'autre et construites de telle sorte que seuls une paroi et un mur les séparaient. Juste dans la chambre où la jeune fille était enfermée et où peu de monde venait, la paroi était un peu fendillée. La fente n'était pas très grande. Pendant des années on ne l'avait pas remarquée jusqu'au moment où Amour la fit découvrir, Amour à qui rien ne peut échapper. Y a-t-il quelque chose qu'Amour ne puisse percevoir ? Les deux amants furent les premiers à remarquer ce trou, d'abord Thisbé, puis Pyrame. Thisbé découvrit la fente, elle prit le pan de sa ceinture et en fit passer la boucle de l'autre côté pour que son ami puisse la voir.

C'est Thisbé qui découvre la fissure la première[58], puis s'en sert pour attirer l'attention de Pyrame et pouvoir communiquer avec lui.

Remarquons tout d'abord que la découverte de la fissure est cohérente avec la personnalité de Thisbé dans le conte. Nous l'avons dit, le discours de Pyrame, ainsi que ses actions à ce moment du récit, sont tournés vers la lamentation. Sa passivité laisse pressentir que, même s'il avait trouvé la fissure en premier, il n'aurait pas su quel usage en faire. Même après la découverte, Pyrame continue de se plaindre au mur sans voir le potentiel offert par la nouvelle situation : *Hé murs ! Tant par estes espes et durs !* [465–466][59]. Thisbé justifie elle-même sa découverte avec ironie : *car qui plus aime, plus voit cler* [391]. Pyrame l'aimerait-il donc moins qu'elle ne l'aime ? C'est une réinterprétation médiévale du vers d'Ovide : *audacem faciebat amor*, qui peut sous-entendre que si l'amour lui a inspiré l'audace de sortir la première, ce n'est pas autant le cas de Pyrame, en retard, ce qui trahit un amour moins profond. C'est

[58] Outre la plupart des textes où les amants découvrent conjointement la fissure, il n'y a que dans deux textes où c'est Pyrame qui trouve, voire crée la fissure : *L'Escoufle* de Jean Renart (*Et Piramus qui la crevace / trova*[6360]) et le *Roman de la poire* de Tibaut (*Au percier granz efforz mis d'un cisel tretiz* [167]). On remarque que dans les manuscrits BnF Lat. 15158, Arsenal 5069 et Rouen 1044, les deux amants semblent trouver la fissure en même temps (corpus B.18, B.37 et B.24), mais c'est Pyrame qui pointe l'index sur le mur comme pour en signaler la présence à Thisbé.

[59] Le vers *Hé murs !* est d'ailleurs situé au milieu exact du récit : le mot « mur » sépare le poème en deux parties égales comme le mur sépare les amants et marque le point de basculement où Thisbé passe à l'action (Thorington 2003, p. 85).

aussi l'idée que l'on retrouve dans la famille Z des manuscrits de l'*Ovide moralisé* qui ajoute juste avant que Thisbé ne sorte de chez elle :

690 Tysbé art comme feu en paille.
Trop grant paour a qu'elle ne faille,
692 Car de ce que femme entreprent
C'est merveille qu'elle est ardent.

Thisbé brûle comme le feu dans la paille
et craint beaucoup de défaillir, car quand une
femme entreprend quelque chose, son ardeur
est incroyable.

Ce passage reprend un vers du discours de Thisbé lorsqu'elle exprimait ses symptômes amoureux à Pyrame : *Plus est espris que feus em paille* [498] ; elle est consciente de la force de son amour et c'est lui qui la soutient pendant ses actions alors même qu'il pourrait n'être que destructeur, comme il l'est pour Pyrame.

Les deux conditions pour que Thisbé puisse agir et faire avancer l'histoire dont elle se fait autrice sont réunies à la fin de son monologue intérieur : elle a décidé de se vouer à Pyrame, et elle a prié les dieux de lui donner un conseil sur la façon d'être réunie avec lui. La découverte de la fissure est donc la première « action » de Thisbé, même si elle paraît due au hasard. Pyrame se sent même obligé de présenter ses excuses pour n'avoir pas égalé cette découverte :

Tysbé, dist il, bele faiture,
332 Flours de toute autre creature,
Par l'enseigne de la chainture
334 Sui je venus offrir droiture,
Que ne trouvai la creveüre.
336 Vostre en est bele l'aventure
D'apercevoir tel troveüre.

Thisbé, ma si belle Thisbé,
Fleur de toutes autres créatures,
Par le signe de cette ceinture
Je viens vous offrir réparation
Pour n'avoir pas trouvé la fente.
C'est à vous que cette belle aventure est advenue,
De faire pareille découverte !

Pour Pyrame, il s'agit d'un hasard, d'une *aventure*, mais Thisbé se justifie avec ironie en arguant que son amour l'a poussée à en voir davantage, doublon du vers 315 : *Quel chose est ce qu'Amours ne sent ?*, lui-même traduction du vers 68 d'Ovide (*Quid non sentit amor ?*). Or, juste avant la découverte, elle prie les dieux de lui indiquer un moyen de parler à son ami [299–302], ce qui est retranscrit dans la *Cité des dames* de Christine de Pizan par une prière au discours direct :

> "Ha ! paroi de pierre dure qui feis la decevrance de mon ami et moy, se il avoit en toy aucune pitié, tu fendroies affin que je peusse veoir cellui que je tant desire." Et si comme elle disoit ces parolles, elle vit d'aventure en un quignet la paroit crevee par ou la lueur de l'autre part appercevoit.

La découverte paraît moins attribuée au hasard si l'on considère que la prière de Thisbé est effective. L'adresse au mur semble ressortir au merveilleux tant la découverte coïncide avec cette prière qui prend

alors forme de vœu. Elle agit comme si Thisbé provoquait l'existence de la fissure par sa seule parole performative, miraculeuse : la parole et la découverte sont ici action, la première qu'elle accomplit dans le récit[60]. Notons que Christine apporte une autre précision, plus pragmatique, que l'on retrouve aussi dans l'*Epistre Othea* ainsi que chez Giovanni Sercambi : Thisbé aperçoit la fissure parce que la lumière filtre depuis la pièce adjacente (*Tysbé avisa la paroit crevee par ou veoit la lueur de l'autre part*)[61].

D'autre part, Thisbé cherche à communiquer cette découverte à Pyrame. Pour lui signaler la présence de la fissure, elle prend le *pendant* de sa ceinture et passe le *fer* dans le trou. Ces deux termes renvoient au costume médiéval : le *pendant* désigne la partie de la ceinture qui, une fois passée dans la boucle, pend verticalement, et le *fer* est un élément de métal décoratif situé au bout du *pendant*, dont le poids permet de maintenir sa verticalité[62]. Dans le conte, Thisbé se contente de faire passer la ceinture dans la fente, mais dans la *Cité des dames*, il semble qu'elle utilise le *mordant*[63] comme outil pour creuser, agrandir la fissure et permettre le passage de la ceinture :

> Adonc elle fuy a la creveure et a tout le mordant de sa çainture (car autre outil n'avoit) crut aucunement le pertuis tant que le mordant fichia tout oultre affin que Piramus le peust apercevoir.

La précision apportée (*autre outil n'avoit*) lui confère un pragmatisme indéniable : telle une prisonnière dans une cellule, elle utilise ce qui lui tombe sous la main pour se ménager une sortie partielle. En agrandissant la fissure avec le premier outil qu'elle trouve, elle est actrice de son histoire d'amour. Notons que ce moment n'est représenté, à notre connaissance, que dans une unique illustration, celle du manuscrit Bibl. Mazarine 1562 (figure B.70), où l'on voit distinctement Thisbé passer sa ceinture déliée dans la crevasse derrière laquelle Pyrame la reçoit.

En réalité, le choix de cet objet plutôt qu'un autre pour se manifester à Pyrame n'est pas si anodin. En effet, au Moyen Âge, le port de la ceinture par les femmes est lié à la chasteté. Le fait de l'enlever est donc porteur d'une symbolique forte : dans l'iconographie, un homme qui prend la ceinture d'une femme signifie qu'il lui prend sa virginité[64]. L'origine pourrait en être la ceinture que portaient les

[60] Roussel 2010, p. 83.

[61] C'est un élément qui semble tiré des manuscrits de la famille Z de l'*Ovide moralisé*, dans laquelle Christine tire probablement sa source, puisque le détail est absent du conte : *Si aperçut lors d'aventure / La lueur parmi la creveure* [343–344].

[62] Goddard 1927, p. 193. *Pendant* peut aussi désigner l'ornement de métal lui-même, par métonymie.

[63] Le terme de *mordant* au lieu de *pendant* employé dans les deux textes de Christine de Pizan se retrouve dans la famille Z de l'*Ovide moralisé*, ce qui constitue un autre élément en faveur de l'hypothèse qu'elle s'est inspirée d'un manuscrit de cette famille.

[64] F. Garnier 1989, p. 169-172.

mariées dans l'Antiquité gréco-latine, que le mari dénouait lors de la nuit de noces[65,66]. Le fait que Thisbé délie sa ceinture après avoir voué sa virginité à Pyrame dans son monologue (*Vous otroi ci mon pucelage* [249]) marque sa volonté de passer à l'âge adulte dans le monde de la maturité sexuelle, aussi bien que son choix de se lier à jamais à Pyrame comme s'ils s'étaient mariés. Elle se défait de l'objet garant de sa chasteté, qui enferme sa sexualité et paraît presque une matérialisation de l'enfermement parental qu'elle subit, puisque ce geste est suivi de la fuite qui l'en libère.

La ceinture montre donc la volonté de Thisbé de consommer leur amour. On peut aussi voir dans l'échange au mur une métaphore de l'acte sexuel : nous verrons par la suite que tout le conte est parcouru de doubles sens érotiques qui peuvent être perçus par l'auditoire. La ceinture peut être considérée comme un objet phallique qui pénètre la fissure, elle-même figurant le sexe féminin (comme chez Alain de Lille qui évoque une *Veneris rimula*) : Thisbé adopte alors une posture masculine, active, tandis que Pyrame est passif en « recevant » la ceinture[67]. La scène évoque une autre pénétration, celle de Pyrame par son épée : la fissure semble annoncer son doublon, la plaie du jeune homme, seconde ouverture permettant la communication puisque c'est seulement après celle-ci que Thisbé parle de nouveau à Pyrame. Dans PT VI, l'on a même un rappel de la ceinture à ce moment du récit, puisque Pyrame trouve, outre le voile, la ceinture de Thisbé, elle aussi déchiquetée par le lion (*velamen reperit illud / et lacerum cinctum* [303]).

La découverte de la fissure par Thisbé avant Pyrame pourrait être motivée par le décalage de maturité sentimentale et sexuelle entre les deux amants. Dans le traité *De amore* (dernier quart du XII^e^ siècle), André le Chapelain laisse entendre que les femmes sont plus précoces que les hommes qui ne sont pas aptes à aimer convenablement avant leurs dix-huit ans [I.5]. L'initiative de Thisbé pourrait donc être mise sur le compte de cette différenciation naturelle prégnante dans la société médiévale[68], ce qu'elle semble exprimer lors de leur premier dialogue dans le conte : « Mais vous ne savez guère ce que c'est que d'aimer / Pour vous, c'est encore un amusement » (*Mes poi savez que est amer : / Encor vous en poez jouer!* [376–377]). Le terme *encor* peut être aussi bien lié au développement personnel des sentiments amoureux qu'à l'âge : l'on peut supposer que Pyrame, ayant le même âge

[65] On en trouve mention dans *De civitate Dei* d'Augustin, qui évoque la divinité Virginiensis, présidant au détachement de la ceinture virginale [IV, 11].

[66] Sur la symbolique de la ceinture dans la Grèce antique, voir DESCHODT 2010, p. 15.

[67] BELL 2000, p. 105 note également que le terme *pendant* peut désigner les testicules dans les fabliaux (GREIMAS 1994, entrée « Pendre »). Voir aussi J. N. ADAMS 1982, p. 57.

[68] Cette précocité est aussi propice à une vision misogyne de la femme qui, considérée comme mature dès ses douze ans, serait davantage soumise aux passions amoureuses et donc plus fragile et corruptible.

que Thisbé mais étant un homme, prend moins au sérieux leur relation qu'elle pour le moment, car il a besoin d'acquérir plus de maturité sentimentale.

Si c'est Thisbé qui trouve la fissure, c'est aussi, d'une certaine manière, pour réparer le tort causé par l'autre personnage féminin du conte, sa propre mère. L'opposition parentale, que nous avons vue en détail plus haut, semble matérialisée par le mur mitoyen des deux maisons : il marque à la fois la proximité des deux amants et leur séparation. Cette barrière à la fois réelle et symbolique n'est pourtant pas infrangible : fissuré, il semble avoir été transpercé lui aussi par la flèche d'Amour, comme la « chair » des amants (*ma chars percie* [185]). C'est Thisbé qui reconnaît que ce n'est plus un obstacle, mais un moyen de réunion avec Pyrame. En agrandissant la fissure, en s'en faisant un outil de communication, elle élimine l'opposition des parents. C'est aussi ce à quoi tend sa proposition du plan de fuite : elle prend une décision qui rééquilibre l'ordre qu'elle a bousculé. Contrairement aux romans médiévaux mettant en scène un protagoniste masculin, ce n'est peut-être pas à Pyrame d'agir ici puisque c'est la mère de Thisbé qui a défini l'obstacle des amants. La jeune fille tend donc à retrouver l'harmonie et l'innocence du temps précédant ces obstacles qui sont, en quelque sorte, de son fait[69].

3.2.3. Songe d'amour et plan de fuite : une initiative féminine ?

L'introduction du discours direct dans les textes médiévaux permet de détailler le moment où les amants conviennent d'un plan d'action pour fuir leurs demeures familiales et se retrouver à l'extérieur de la cité. Chez Ovide, les vers 84–91, au discours indirect, en exposent les différentes étapes : attendre la nuit, tromper les gardiens, franchir les portes des demeures, quitter la ville, se réunir au tombeau de Ninus sous le mûrier. L'élaboration de ce plan et la décision sont conjointes : *pacta placent* [91].

Dans le conte du XII^e^ siècle, Thisbé est à l'origine du plan de fuite : tout comme le discours direct individuel est le premier pas de la différenciation des deux protagonistes, l'auteur lui attribue les décisions importantes qui mènent au dénouement tragique et qui, dans les autres versions, sont attribuées aux deux amants conjointement ou au destin. Elle le présente à Pyrame en lui narrant le songe qu'elle a fait :

Dont m'est avis que me semonge	Il me semble que m'exhorte
542 Sovent	Souvent

[69] Thorington 2003, p. 79.

Ne sai quel vois, en complaignant,
Qui ce me di apertemant
Ensi :
"Tysbé, cognois tu ton ami?
Esveille toi, s'alons de ci,
Tysbé."
Li dieu nous ont amonesté
Que issons fors de la cité,
Tant que pussons estre assamblé.
Amis,
Dites qu'il vous en est avis.
De m'amor vueil que soiés fis.
Pour voir,
Je m'emblerai dou premier soir,
A la fontaine irai seoir,
La fors,
S'i trouverai le vostre cors.
Amis, ta vie est mes tresors.
Gardez
Ne soiez lenz ne demorez ;
Dou premerain some levez,
A la fontaine me querez,
Souz le morier en mi les prez,
La ou Ninus fu enterrez :
Certainement m'i troverez.

Une voix, une plainte, je ne sais d'où elle vient,
Qui me dit nettement
Ceci :
« Thisbé, reconnais-tu ton ami ?
Éveille-toi, quittons ce lieu,
Thisbé. »
Les dieux nous ont conseillé
De sortir de cette ville,
Afin de pouvoir nous retrouver.
Ami,
Dites-moi, que vous en semble ?
Pour moi, je veux que vous soyez sûr de mon amour.
Oui vraiment,
Je m'enfuirai au début de la nuit,
J'irai m'asseoir à la fontaine,
Là dehors :
C'est là que je vous retrouverai.
Ami, ta vie est mon seul trésor.
Prenez garde
À ne pas être lent, à ne pas tarder !
Après le premier somme, levez-vous
Et venez me retrouver à la fontaine,
Sous le mûrier, au milieu des prés,
Là où Ninus fut enterré.
Soyez sûr de m'y retrouver.

Thisbé raconte à Pyrame qu'une voix lui enjoint la fuite en songe, une voix qui semble être celle de son ami mais qu'elle attribue à une intervention divine. Si la nécessité de la fuite nocturne lui est inspirée par ce songe récurrent, c'est elle qui choisit les conditions de leur réunion : le moment, le lieu, le fait que Pyrame la rejoigne et non l'inverse. On remarque que, tout en expliquant les détails du plan, elle semble comprendre les dangers de la mélancolie amoureuse dont souffre Pyrame, qu'il a amplement exprimée lors de leurs dialogues. Elle utilise l'impératif pour lui enjoindre par deux fois de ne pas oublier ni tarder, préfigurant le retard du jeune homme, et rappelle que sa vie est son « trésor », ce dont il ne tiendra pas compte en se suicidant. Ses indications, précises et prudentes, montrent qu'elle est seule organisatrice de la fuite : elle prend la responsabilité de les réunir tous deux sains et saufs ; même si elle présente son rêve comme un message des dieux, c'est d'elle que Pyrame reçoit ses instructions.

Bien qu'elle fixe les termes de leur fuite avec clarté et détermination, le point de départ de sa décision reste un songe qu'elle fait dans un demi-sommeil agité, dans une sorte d'insomnie causée par le mal d'amour :

La nuit,
N'ai je ne deport ne deduit
Quant je me gis dedens mon lit.
Riens n'oi,
S'en sui en paine et en esfroi ;
Si m'est avis que je vous voi,
Et ne poez parler a moi,
Dont sui pires que ne soloi.
Tressail,
Tressu d'angoisse et de travail ;
Dont tens mes mains que je vous bail,
Et quant vous doi prendre, si fail.
Amis,
Quant me rendors, si m'est avis
Que vous estes devant mon vis,
Tous dehaitiez et tous pensis.

La nuit
Je ne connais ni plaisir ni joie.
Quand je suis étendue dans mon lit,
Je suis seule,
J'en éprouve peine et souffrance.
Il me semble alors que je vous vois,
Mais que vous ne pouvez me parler,
Ce qui empire encore ma douleur.
Je tressaille,
Je transpire d'angoisse, de tourment
Je tends mes mains, je vous les donne,
Mais quand je vais vous tenir, tout se dissipe.
Ami,
Quand je me rendors, il me semble
Que je vous vois devant moi,
Tout triste, tout pensif.

Cette vision nocturne, devenue un topos médiéval inspiré peut-être, on l'a vu[70], du *Cantique des cantiques*, rappelle Didon au chant IV de l'*Énéide* victime d'*insomnia* [9] ; le geste de Thisbé qui tend ses mains vers une illusion qui se dissipe fait également écho à Narcisse incapable de saisir son reflet[71]. Yasmina Foehr-Janssens évoque un « délire amoureux[72] », une hallucination nocturne causée par l'insomnie et la fièvre amoureuse qui transforme, dans l'esprit de Thisbé, le souvenir de la voix de son ami en exhortation divine à le rejoindre. Si Thisbé croit que ce sont les dieux qui lui ont envoyé ce songe, c'est peut-être son esprit qui détourne inconsciemment cette création imaginaire pour en faire l'expression de sa volonté. Est-ce là un « délire d'autosuggestion[73] », où l'illusion se transforme en exhortation à l'action, en puissance libératrice, à l'inverse du songe érotique vain, qui se contente de « renvoyer le dormeur à l'inanité de son désir[74] » ? Il semblerait que le rôle de ce songe soit primordial à la fois dans le déroulement du récit, pour déclencher l'action, et dans le développement du personnage de Thisbé, puisqu'il marque, tout comme la découverte de la fissure, la différenciation entre les deux protagonistes.

[70] Voir la partie 2.3.3.6 de cette étude.

[71] Les symptômes de l'insomnie, qui accompagnent le mal d'amour, sont décrits par Giraud de Barri dans son *De subito amore* et sont devenus un topos du roman médiéval. Par exemple, dans le *Florimont* d'Aimon de Varennes, Romadanaple voit l'image de Florimont en songe. Didon, dans le *Roman d'Eneas*, croit qu'Énée est dans son lit : *Anpor l'amor au chevalier, / Cuide que cil qui ert absenz / Anz an son lit li fust presenz* [1244–1246] (Braet 1977, p. 109). On en trouve une description précise dans le *Roman de la rose* de Jean de Meung : *Quant d'amors ardanmant s'antraiment, /Don mout ont travauz et enuiz, / Quant se sunt endormi de nuiz / En leur liz ou mout ont pansé / (Car les proprietez an sé), / Si songent les choses amees / Que tant ont par jour reclamees* [XVIII.366–72].

[72] Foehr-Janssens 2010a, p. 58.

[73] Foehr-Janssens 2007, p. 129.

[74] *Ibid.*, p. 112.

Dans la variante de la famille Z de l'*Ovide moralisé*, après une plainte amoureuse de Thisbé, c'est Pyrame qui fait deux propositions pragmatiques : ne pas se faire repérer, et prier les dieux qu'ils permettent leur fuite. La première est accomplie en faisant croire qu'ils sont souffrants à leur entourage ; la deuxième semble avoir une conséquence directe, celle du songe des deux amants qui leur enjoint la fuite, envoyé par « le dieu d'amour » [62]. Leurs songes sont présentés en miroir et c'est la certitude que les dieux les assistent qui les pousse à agir, car l'alternative est la mort : *Mourons nous si ou se vivrons ?* [58] ; *Avec toy vueil vivre et mourir* [116]. Ni l'un ni l'autre ne fait preuve de plus d'initiative avant la fuite elle-même. Toutefois, dans deux des textes que nous avons déjà relevés, qui n'appartiennent pourtant pas à la même période ou aire géographique, la posture courtoise des deux amants esquissée dans le conte est poussée à son paroxysme, avec Pyrame qui se soumet entièrement à l'autorité de sa dame, seule décisionnaire quant à leur avenir. Dans le récit anonyme allemand du XIV^e^ siècle, Pyrame s'en remet totalement au plan de Thisbé, renouvelant ses vœux d'amour :

mir gevallet wol daz dinc
daz dû uns nû hâst gerâten :
des volg ich dir vil drâte.
und ouwê süeziu minne,
dû hâst ouch gar mîn sinne,
Tyspê, gar in dîner hant !
dar umb sî mîn sêl dîn phant.
daz ist durch die minne dîn :
möcht ich ein keiser gesîn,
dir wolte ich wesen undertân ;
ze einen knecht solt dû mich hân.
nâch dem und ez nû stât
hâst dû geben den besten rât.

« Cela me plaît bien, ce que tu viens de nous conseiller : je l'accepte immédiatement. Ô doux Amour ! Tu as, Thisbé, tout mon esprit entre tes mains ! C'est pourquoi je te donne mon âme en gage. C'est par amour pour toi : même si je pouvais devenir empereur, je voudrais t'être soumis et tu devrais m'avoir comme serviteur. En l'état actuel des choses, tu as donné le meilleur conseil. »

Il se présente comme un serviteur courtois aux ordres de la dame aimée. Il utilise la métaphore du gage (*phant*), son âme qu'il place entre les mains de Thisbé, pour montrer qu'il offre toute sa personne (jusqu'à sa vie) ; il se place en position de subalterne, de dominé (*undertân*), prêt à obéir aux ordres.

Chez Joan Roís de Corella, on retrouve la même idée. Pyrame exprime d'abord toutes ses craintes, motivées par l'amour qu'il voue à Thisbé, mais se résout à lui obéir :

Molts altres incovenients veig, los quals poden empachar la fi de nostre prepòsit. No·ls vull recitar perquè no cregues que·m recort d'ells per fogir al que tu tens per bo : seré alegre del que tu has penssat façam. Manant-m'o, m'o digues, perquè si qualsevol desastre m'esdevenia, tendré conort que, per obeyr als teus

Je vois beaucoup d'autres inconvénients qui peuvent entraver la réalisation de notre objectif ; je ne veux pas les formuler, afin que tu ne penses pas que je ne me sers d'eux pour fuir ce que tu considères comme bon : je serai heureux de faire ce que tu as imaginé. Dis-le-moi en me l'ordonnant, afin que, si un désastre de-

manaments, sia en tal treball, que tot mon delit obeynt a tu alcançe.

vait m'arriver, j'aie la consolation que ce soit en obéissant à tes commandements que je sois en telle peine : que tout le plaisir de t'obéir suffise.

On retrouve l'idée de soumission et d'obéissance aux directives qui souligne à la fois la posture courtoise de Pyrame et son incapacité à agir de lui-même. Thisbé l'exhorte alors à garder courage et à prouver son amour par l'action plutôt que par les paroles en suivant son plan ; elle exerce presque un chantage affectif sur lui pour le pousser à la suivre : « Si tu éprouves autant d'amour que tes paroles le montrent, prends courage, et ne sois pas malheureux de faire ce que je veux » (*Si tens tanta amor com tes paraules fan mostra, cobra ànimo e sies no poch alegre en seguir lo que yo vull*).

Bien que ce soit Thisbé qui propose le plan de fuite, il faut noter que Pyrame, au moment où il la croit morte, assume une part de responsabilité : outre la culpabilité d'être arrivé en retard, que l'on retrouve dans la majeure partie des textes, dans le conte, il se blâme aussi d'être responsable de la situation : *C'est grant damage que tant dure, / Qui ci vous fis venir segure, / Sole en tel liu par nuit obscure* [703–705]. C'est une traduction des vers 110–111 d'Ovide (*ego te, miseranda, peremi, / in loca plena metus qui iussi nocte venires*) qui sont particulièrement révélateurs : Ovide laisse entendre que c'est plutôt Pyrame qui a proposé le plan de fuite (on retrouve ce blâme dans les réécritures latines qui suivent le texte ovidien), mais l'auteur médiéval n'en tient pas compte pour la scène au mur, tout en conservant ces vers dans la bouche de Pyrame parce que, vraisemblablement, Thisbé ne se serait pas exposée au danger si ce n'était par amour pour lui.

Peut-être la tragédie vient-elle, en somme, de la contradiction inhérente au plan de fuite : quand Thisbé, dans PT IV, dit : « Ce que deux personnes se proposent de faire échoue rarement » (*Quod duo proponunt, effectu raro carebit* [98]), elle invoque la force de l'union, mais c'est paradoxalement déjà trop tard puisque c'est aussi le moment précis où ils s'individualisent, dans un processus qui cause une arrivée différée et voue leur plan à l'échec.

3.3. La fuite de la jeune fille

3.3.1. Briser la cloison : enfermement et virginité

Dans les textes médiévaux, l'enfermement de Thisbé est le reflet d'une exigence socio-culturelle : nous l'avons dit, la jeune fille ne doit pas compromettre sa virginité avant le mariage. C'est pourquoi le moment où elle s'enfuit de la maison paternelle revêt une importance toute particulière dans les réécritures de la fable. Comme dans le texte d'Ovide, seule la fuite de Thisbé est décrite : entre la séparation au mur et l'arrivée de Pyrame au mûrier, la narration adopte un point de vue interne pour suivre la jeune fille pendant cette partie du récit.

Dans les *Métamorphoses*, la fuite tient en une phrase concise qui décrit les différentes étapes de l'action :

Callida per tenebras, uersato cardine, Thisbe
egreditur fallitque suos adopertaque uultum
peruenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit ;
audacem faciebat amor.

Adroitement, au milieu des ténèbres, Thisbé fait tourner la porte sur ses gonds ; elle sort, trompant la surveillance de sa famille ; le visage caché par un voile, elle parvient au tombeau et s'assied sous l'arbre désigné ; l'amour lui donnait de l'audace.

Le vers 96 offre également la première caractérisation du personnage de Thisbé, l'audace, pouvant traduire aussi bien la hardiesse que l'imprudence, qui sera redoublée dans son monologue final et dont nous parlerons par la suite. Le conte du XII^e^ siècle amplifie le passage :

Ja ert la gent toute endormie
Quant Tysbé s'est desavancie :
Lieve dou lit ou elle gist,
Tout belement de la chambre ist ;
Ne la tint huis ne fermeüre.
De la chambre ist toute segure,
Sole par nuit et sans paour :
Tel hardement li done Amour !

Les gens dans la ville étaient déjà tous endormis lorsque Thisbé prend les devants : elle se lève de son lit et quitte tout doucement la chambre. Ni porte ni serrure ne l'arrêtent. Elle sort de la chambre avec assurance, seule dans la nuit, sans avoir peur : telle est l'audace qu'Amour lui donne.

Le texte dédouble la porte de la version ovidienne en mentionnant lit, chambre, porte et serrure, démultipliant les obstacles physiques que la jeune fille doit quitter ou franchir pour gagner l'extérieur. D'autres éléments sont cités ensuite : la demeure [610], l'escalier [611], le mur d'enceinte [620], la faille dans ce mur [627]. Toute la progression de Thisbé est ainsi décrite petit à petit pour souligner l'action

de franchissement qu'elle a entreprise, pour quitter Babylone (caractérisée par ses murs de brique) par cette *fraite* qui fait figure de doublon du *pertus* du mur des maisons mitoyennes.

La famille Z des manuscrits de l'*Ovide moralisé* présente plusieurs divergences dans ce passage : l'intensité de l'amour de Thisbé est soulignée en reprenant son discours où elle disait brûler « comme feu en paille » [690–693], et son attitude est légèrement différente puisque le texte réécrit trois vers pour mentionner sa peur, qu'elle parvient à vaincre, et lui opposer le verbe *s'aseürer* : *Toute seulle en tremblant s'aseure. / Quelque doubte ne quelque paour*[75], */ Le hardement li doune amour* [699–701]. L'assurance dont l'amour l'anime est donc mise en valeur : elle est seule dans la nuit, et le tremblement de son corps est une manifestation physique de la crainte qu'elle ressent, mais qui est vaincue par son courage. La variante du vers 603, « *Si c'est la premiere avancie* », insiste également sur son entrain et son initiative. Dans PT I, Matthieu de Vendôme précise lui aussi qu'elle ne craint pas de sortir de nuit : *nec nocte timet* [96].

Ce refus de se laisser entraver par les obstacles, Pyrame l'avait annoncé aux vers 338–340 : *Se vous avez de moi tel cure, / Ne vous tendra la fermeüre / Que ne veigniez ici segure*. Il prévoyait le comportement audacieux de Thisbé animée par l'amour qu'elle lui porte, mais il s'agissait seulement de ne pas laisser d'obstacle les empêcher de parler à la fissure : Thisbé dépasse le cadre qu'il avait posé pour avancer d'elle-même jusqu'à l'autre fissure, celle du mur de la ville, et s'affranchir totalement de la surveillance parentale.

En effet, elle trouve du courage dans son amour pour Pyrame[76] (*Tel hardement li done Amour!* [609]), et cet amour constitue justement un enjeu beaucoup plus large pour la jeune fille. Le dilemme de son premier monologue intérieur, où elle tente de se convaincre que l'homme que son père lui destine sera tout aussi « aimable » (*Par le conseil mon pere avrai / autresi gent ami, bien sai* [265–266]), montre que c'est tout son avenir – social, marital, sentimental – qui est en jeu. Si les parents de Thisbé la destinent à un autre homme, elle passerait d'un enfermement à un autre dans la demeure de son époux[77]. Fuir, c'est briser cet enfermement féminin, s'évader et échapper au confinement imposé par la puissance parentale. C'est passer d'un espace clos, licite, chaste à un extérieur illicite, où règne le désir, mais

[75] DELEVILLE 2019 note qu'il faut sous-entendre le verbe *avoir* ici.

[76] On retrouve la même idée dans PT II : *eius ut impatiens pectus oberrat amor* [22].

[77] Le seul autre sort qui pourrait lui échoir serait le service sacré d'une divinité, promettant également une claustration au sein des murs d'un temple. On l'a évoqué, T. T. Duke émet l'hypothèse d'une version archaïque du mythe où Thisbé pourrait être punie par le lion d'Atargatis pour avoir manqué à ses devoirs de vierge sacrée par amour pour un jeune homme (DUKE 1971, p. 326).

aussi des puissances néfastes que nous détaillerons par la suite.

Il n'est pas anodin que les traités de pédagogie féminine médiévaux utilisent des métaphores de clôture pour accompagner l'éducation des jeunes filles, portant même souvent cette référence dans leur titre[78]. Les pédagogues – principalement au XV^e^ siècle – insistent donc, par l'emploi de cette métaphore filée (la contenance féminine devenant même l'un des quatre murs du jardin de noblesse décrit par Pierre des Gros), sur le fait que les jeunes filles doivent construire, entretenir et demeurer dans cet espace clos. Elles restent à l'abri dans un couvent ou dans la demeure familiale, sous bonne garde, pendant le court espace prématrimonial de l'adolescence pour préserver leur intégrité physique et morale, et apprendre à être une bonne épouse. La paroi est donc celle qui préserve les convenances sociales, les vertus féminines – qui sont toutes du côté de l'introversion : obéissance, humilité, pudeur, austérité[79] – mais aussi, encore plus imperméable, celle de la chasteté et, pour les adolescentes post-pubertaires, de la virginité. Il s'agit d'« enfermer le corps des jeunes filles non seulement dans des espaces clos et bien gardés, mais en lui-même, dans la fascination du mirage de sa virginité[80] ». Briser l'enfermement, c'est aussi rompre symboliquement l'hymen et surmonter la culpabilité du désir et de la sexualité imposée par la société (comme le prouve la réaction de la mère de Thisbé face au « danger » qu'encourt sa fille). Nous reviendrons par la suite sur la question de la transgression sociale.

3.3.2. Une déesse dans la nuit

Si le moment de la fuite n'a aucun témoin dans la version ovidienne, le conte du XII^e^ siècle introduit un nouveau personnage, une *gaite*, c'est-à-dire un guetteur qui surveille la ville durant la nuit, sur la muraille.

Ja ert desi qu'as murs venue
Quant une gaite l'a veüe ;
Et quant a cele hore la voit,
Cuide une deesse soit.
Trait soi arriere, ne l'apele.
Ensi s'en vait la demoisele
Devant les iex de cele guaite ;

Elle était déjà arrivée au mur d'enceinte lorsqu'un guetteur l'aperçut. En la voyant à cette heure, il croit que c'est une déesse et il se recule, sans l'interpeller. La jeune fille passe ainsi sous les yeux du guetteur. Elle passe le mur par une faille et gagne sans retard le lieu fixé pour le rendez-vous.

[78] Lett 2014 donne comme exemples *La Cité des dames* de Christine de Pizan (1405), *Le Jardin des nobles* de Pierre des Gros (avant 1488), *La Maison de conscience* de Jean Saulnier (après 1413) et *La Nef des dames vertueuses* de Symphorien Champier (1503).

[79] L'Hermite-Leclercq 1997, p. 251.

[80] Louise Bruit-Zaidman, Gabrielle Houbre, Christine Klapisch-Zuber et Pauline Schmitt-Pantel, « Introduction », in *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*, 2010, 17.

S'en ala bien par une fraite
Et vint au leu sans demorance
Ou fu prise la convenance.

Dès la tombée de la nuit dans le conte, le narrateur annonce l'arrivée des guetteurs à leur poste nocturne (*Montent les guetes sor les murs* [584]). C'est à la fois une réalité médiévale – un métier de surveillance nocturne des châteaux et des villes – et une figure poétique des chansons d'aube[81]. Il y est moins un obstacle qu'un adjuvant, puisque non seulement il avertit les amants au lever du jour, mais permet aussi leur réunion en déclenchant le chant d'amour (l'amant s'adresse à lui ou réagit à son appel).

Le guetteur qui aperçoit Thisbé n'a pas conscience que l'enjeu de sa sortie nocturne est une réunion amoureuse, et Thisbé ne semble pas l'avoir aperçu, alors même que sa présence pourrait être indiquer la proximité de la porte de la muraille qu'elle cherche à franchir[82]. La réalité matérielle de la présence de gardes en ville la nuit est renforcée par deux ajouts dans la famille Z des manuscrits de l'*Ovide moralisé*, d'abord pour signaler l'absence de vigiles autour de la demeure paternelle (*Tant fait que du palais s'en yst, / Sens que nul garde s'en prenist* [702–703]) et ensuite pour expliciter le rôle de la *gaite* : *Qui sa [v]ille gaitoit aus murs / Affin que li chemins soit seurs* [724–725]. Par transposition, c'est bien le guetteur qui n'interpelle pas Thisbé qui lui assure une voie de sortie sûre de la cité.

Pour justifier que la jeune fille ne soit pas découverte lors de sa fuite, l'on apprend – par le narrateur omniscient – la méprise de la *gaite* qui croit à tort avoir affaire à une divinité nocturne, une *deesse*. Les déesses sont un type de figure féminine liée au bien que l'on trouve dans les romans se déroulant dans un contexte païen (comme *Perceforest*[83]), dont la distinction d'avec les fées est parfois floue. Les personnages féminins d'une grande beauté sont parfois comparés à des fées ou déesses qui sont justement caractérisées par une beauté parfaite[84] ; or, dans les *Métamorphoses*, Thisbé est « la plus exquise des jeunes filles que comptait l'Orient » (*quas Oriens habuit, praelata puellis* [56]) et dans le conte, elle « surpass[e] en beauté tous ceux qui vivaient dans la ville »[85].

[81] Sur la fonction et le personnage de *gaite*, voir Menegaldo 2007.

[82] Dans *Le Chevalier au lion* [4855–4889], une demoiselle perdue dans une forêt de nuit suit le son d'un cor jusqu'à un château, où la *gaite*, faisant office de portier, lui ouvre la porte. Dans *Aucassin et Nicolette*, la *gaite* avertit même Nicolette de la présence de soldats au moment où elle va parler à Aucassin par une fente de la muraille de la tour où il est retenu captif.

[83] Sur ce point, voir Christine Ferlampin-Acher, *Fées et déesses dans* Perceforest, *Fées et déesses au Moyen Âge*, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille III (Bien dire et bien aprandre ; 12), 1995, 53-71.

[84] Dessaint 2001, p. 20-21.

[85] Les auteurs des réécritures latines insistent également sur sa beauté (PT I : *vultu florida* [22]), principalement Gervais de Melkley (PT III) qui consacre 44 vers à la description méticuleuse de la jeune fille [13–56].

Si c'est la beauté de Thisbé qui trompe le guetteur, c'est aussi un ensemble de symboles réunis : la lune[86] (*vit la lune empalir* [615]), astre féminin qui jette sur la scène une lueur trompeuse[87], le voile qu'elle porte[88] (*sa guimple* [649]), le silence de ses pas (*tout belement* [605], *em pais* [611]). La somme de ces éléments, et le fait qu'une jeune fille avance seule d'un pas sûr (*toute segure* [607]) dans la nuit, produit une sorte de merveille aux yeux du guetteur : la fée/déesse des romans médiévaux est en effet « libre, audacieuse, provocante[89] ».

3.3.3. Les présages néfastes

L'apparition nocturne de Thisbé n'est pas le seul événement merveilleux qui survient cette nuit-là dans le conte. L'une des innovations du texte du XII^e^ siècle est en effet l'ajout de présages surnaturels qui surviennent au moment où elle quitte la demeure familiale.

Quant fu issue dou palais
Et elle devaloit em pais,
Si mist avant le pié senestre,
Puis esgarda par devers destre :
Senti tout le palais fermir,
Et vit la lune empalir.
Quant ot esgardé tout entour,
Onques pour ce n'en ot paour
Qu'el ne parface son afaire,
A quel fin qu'ele en doie traire.

Une fois sortie de la demeure et alors qu'elle descendait l'escalier, elle avança le pied gauche. Puis elle regarda à droite : elle sentit toute la maison trembler, elle vit la lune pâlir, mais rien ne l'effraie et ne l'empêche, quelle qu'en soit l'issue, de poursuivre ce qu'elle a entrepris.

L'édition de Cornelis de Boer donne une variante du vers 613 : *Toner oï de desus destre*, puis un ajout après le vers 615 : *Vit le huant, vit la fresaie : / Mes nis uns signes ne l'esmaie*.

Ces présages, totalement absents des versions antiques, sont avant tout un moyen de paganiser encore plus le récit ; le caractère néfaste du côté gauche (*senestre*) est une superstition très ancienne, la

[86] Alors qu'elle n'intervient qu'au moment de l'arrivée de la lionne dans le texte ovidien (*ad lunae radios* [99]), la lune est particulièrement mise en avant dans les réécritures parce qu'elle explique comment la jeune fille peut progresser dans la nuit jusqu'au tombeau, ne s'étant munie d'aucune source de lumière : les auteurs, qui amplifient le texte d'Ovide, cherchent à justifier la possibilité d'une telle entreprise, comme dans PT I : « la lune claire procure une lumière amicale à ses pas au fil de son avancée » (*gradientis amicum / Comodat in passus luna serena iubar* [96–97]), PT VI : « La lune, bien sûr : la lune protégeait sa marche et ses rayons indiquaient le chemin » (*Certe luna fuit et gressum luna tegebat / Et lune radius notificabat iter* [241–242]), PT III : *Stellarum […] die luneque sereno* [185] ou encore chez Boccace : *luna monstrante viam*.

[87] La lune est associée aux déesses antiques Diane, Hécate, Junon, Proserpine, Isis (dans le monde gréco-romain seulement). Sur son symbolisme féminin, voir DURAND 1969, p. 110-113.

[88] Le voile est mentionné au moment de la fuite chez Ovide (*adopertaque uultum* [94]), mais rarement dans les textes médiévaux. Chez Joan Roís de Corella, Thisbé explique que c'est pour ne pas être reconnue : *cobrint-me lo cap e la cara ab un vel perquè no fos coneguda*.

[89] DESSAINT 2001, p. 22.

chouette effraie ou *fresaie* est considérée comme un oiseau funeste, comme tous les strigidés[90]. Ces signes semblent être l'écho d'une autre scène de sortie nocturne antique, celle de Myrrha dans les *Métamorphoses*, comme l'a souligné Madeleine Tyssens[91] : « Trois fois Myrrha, ayant buté du pied, est invitée par ce présage à revenir en arrière ; trois fois le funèbre hibou a fait entendre, pour l'avertir, son cri lugubre » (*Ter pedis offensi signo est reuocata, ter omen / funereus bubo letali carmine fecit* [X.452–453])[92]. Dans l'épisode de Myrrha, les présages semblent davantage mettre en garde la jeune fille contre le crime qu'elle s'apprête à commettre que l'avertir de sa mort qui ne survient, au demeurant, que neuf mois plus tard ; dans le cas de Thisbé, tout se joue comme si la Nature elle-même l'avertissait du sort qui l'attend. Ces signes sont aussi le reflet de la sensibilité médiévale aux manifestations surnaturelles puisque dans la pensée de l'époque, la réalité sensible est composée de symboles : la signification des choses est indissociable de leur apparence. Ils appartiennent donc à ce monde symbolique et ont une *senefiance* aux yeux du lecteur médiéval et aux yeux de Thisbé elle-même.

Malgré ces signes de mauvais augure, Thisbé réitère son choix de s'en tenir au plan qu'elle a proposé sans s'en alarmer (*Onques pour ce n'en ot paour* [617]), entièrement déterminée. La famille Z apporte un ajout important à ce moment du récit, décrivant l'impact des présages sur l'esprit de la jeune fille :

De paour li faillent li menbre,
Le courps tout li tressue et tremble,
Le cueur li dit que mal [y]ra
Et grant mal li en venra.
Si comence ·i· pou a songier
Ou du parfaire ou du laissier.
Ne set que faire, puis si dit
Que pour mourir, se Dieux li aït,
Ja son ami ne moquera,
Mes tout seurement s'en yra

Ses membres défaillent de peur, tout son corps tremble et frissonne ; son cœur lui dit que c'est à tort qu'elle va s'y rendre, qu'elle n'en tirera qu'un grand malheur. Elle commence alors à hésiter un peu entre poursuivre et abandonner ; elle ne sait que faire, mais elle se dit qu'elle préfère mourir, si Dieu le veut, que de décevoir son ami : elle va s'y rendre avec assurance.

Cet ajout est particulièrement significatif, car il développe et complexifie le caractère et la per-

[90] L'association du hibou (*bubo*) à la mort est antique ; on le retrouve dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville (XII.7.39) qui précise qu'il vit parmi les tombes. Sous l'influence de son classement parmi les animaux impurs dans le Lévitique 11, les auteurs chrétiens médiévaux (*De universo* de Raban Maur, *De avibus* d'Hugues de Fouilloy [ch. 49]) en font un oiseau diabolique, symbolisant ceux qui demeurent dans les ténèbres du péché. Dans la littérature médiévale, la *fresaie* apparaît par exemple dans le discours de Cariadoc dans le *Tristan* de Thomas lorsqu'il compare le chant d'Iseut, qui vient de raconter un lai, à celui de la chouette de mauvais augure : *Dame, bien sai / Que l'en ot fresaie chanter / Contre de mort home parler, / Car sun chant signefie mort.* [1024–1027]. Le terme, synonyme d'osfraie (*ossifraga*), orfraie ou effraie, pourrait dériver du latin *praesaga*, tout comme peut-être le gascon *bresaga* désignant cet oiseau : « celle qui prédit l'avenir » (*ibid.*, p. 1260).

[91] Tyssens 1993, p. 1414.

[92] L'on trouve également cette caractérisation du hibou dans les *Métamorphoses* dans l'épisode d'Ascalaphe qui dénonce l'ingestion de pépins de fruit par Proserpine aux Enfers, qui le métamorphose en « un oiseau funeste, le lâche hibou, annonciateur de deuil prochain, présage cruel pour les mortels », en punition (*foedaque fit uolucris, uenturi nuntia luctus / ignauus bubo, dirum mortalibus omen* [V.549–550]).

sonnalité de Thisbé : plutôt que de la présenter sans *paour*, la crainte de la jeune fille, naturelle, est assumée, sans être antithétique avec son audace. Cela développe l'ajout des vers 699–701 dont nous avons parlé plus haut et qui laisse penser que sa peur n'est pas forcément la conséquence des présages qu'elle voit : elle a peur dès le moment où elle franchit la porte de sa chambre, et c'est la fuite elle-même qui a provoqué cet état d'esprit, peut-être ensuite reflété sur son environnement dans un mécanisme de projection. Les manifestations physiques de peur annoncent le crescendo de la terreur de Thisbé à l'arrivée de la lionne puis à la découverte du corps de Pyrame ; notons que les présages trouvent d'ailleurs un écho dans le monologue final de Thisbé, où la jeune fille, juste avant de mourir, se rappelle qu'elle a ignoré ces avertissements de la Nature : « Et toi, pâle nuit, qui m'adressas un funeste présage lorsque je quittai ma demeure » (*Nuit pale, / Qui enseigne e feïs male / Quant sui issue de la sale* [823–825]).

Ce passage redouble la description de l'état d'esprit des deux jeunes gens qui précède la fuite, où tous deux sont traités sur le même plan :

Chascuns en soi meïsmes soigne
De bien emprendre sa besoigne.
Or sont li cuer en esperance,
Et non pourquant sont em balance
De ce s'il le facent ou non ;
Mes volontez oste raison.
Delitent soi ou dous penser
De ce qu'il doivent assambler,
Et devisent en lor corages
Lors mors, lor deulz et lor damages.
Il ont andui joie et dolour,
Mes toutes ores vaint Amour :
Sens ne raison nes puet retraire
De ce qu'il ont empris a faire.

Chacun se prépare de son côté à bien mettre en œuvre son projet. Leurs cœurs sont remplis d'espoir ; toutefois ils hésitent encore, se demandant s'ils vont ou non l'exécuter. Mais le désir l'emporte sur la raison. Ils se réjouissent en pensant qu'ils vont pouvoir se retrouver, puis ils se représentent la mort, la douleur, les peines qui les menacent. Tous deux éprouvent pareillement joie et douleur, mais c'est finalement Amour qui triomphe. Ni le bon sens ni la raison ne peuvent les détourner de leur projet.

Il nous semble que les amants, lorsqu'ils se figurent « *lors mors, lor deulz et lor damages* », pensent davantage aux épreuves traversées qu'au sort qui pourrait les menacer après la fuite (comme le suggère la traduction d'Emmanuèle Baumgartner : « qui les menacent ») : plutôt que la représentation des dangers à venir, ce serait leur état de douleur – si extrême qu'il est équivalent à la mort pour eux – qui les pousse à prendre leur décision. La famille Z de l'*Ovide moralisé* va en ce sens dans la variante de ce passage :

Et devisent en leur courage
Le mal qu'il ont eu et la raige,
Et dient en conclusion

Et ils se représentent les peines et la douleur qu'ils ont subies, et concluent qu'il vaut mieux, et de loin, qu'ils soient réunis, n'en dé-

Que mieux vaut sans comparaison
Qu'il assemblent, qui qu'il anuie,
Que ainssi languir toute leur vie.

plaise à personne, que de se languir toute leur vie.

Après ces réflexions nocturnes et le choix de ne pas accepter la douleur imposée, Thisbé s'en tient à sa décision initiale devant le fait accompli malgré les présages néfastes : entre le danger et la loyauté à Pyrame (*Ja son ami ne moquera* [Z, 714]), elle a choisi.

3.3.4. Marionnette du destin ou « soldat de Vénus »

Il est déjà apparu que, dans le conte du XII^e^ siècle, les amants sont des victimes de l'Amour, un aspect absent de la version ovidienne où les motivations des deux jeunes gens restent très humaines, jamais mises sur le compte de divinités[93]. Dans le conte, l'Amour est personnifié et agit directement sur l'esprit et le corps des amants, usant de *dart*, *saiete*, *fleche*, *fers* et *lance* avec des verbes d'action (*toucha*, *navra*), de manière inique (*Et navra plus en lor endroit / Que lor aëz ne requeroi* [15–16]), avec une amplification et une accumulation de négations qui créent une atmosphère oppressante, reflétant l'impuissance des amants [23–40]. Dans leurs monologues sont répétées des invocations et références à « *li diex d'amours* » [188, 289, 405] et à Vénus (*Que nous aït dame Venus* [475]).

Dès l'âge de sept ans, les enfants sont donc placés dans une posture passive, et nous pouvons nous demander si, malgré les initiatives décrites plus haut, ils ne continuent pas à subir l'action des divinités de l'amour (cet « Amour » assimilable à Cupidon et Vénus elle-même) et du Destin, particulièrement à ce moment clef du récit : la fuite est-elle vraiment un choix ? Dans son premier monologue, Thisbé commence par déplorer la destinée qui lui a été attribuée à la naissance :

Lasse, fet elle, com male ore
Fui nee !
Hé, Diex, com male destinee,
Com dure vie m'est donee !

Malheureuse, dit-elle, sous quel funeste jour
Je suis née !
Ah, Dieu, quelle triste destinée,
Quelle vie cruelle m'est donnée !

Il s'agit de la toute première expression du malheur qu'elle ressent : blâmer les forces invisibles et extérieures du destin ou des dieux est l'étape qui précède sa réflexion. C'est également la première action de Pyrame qui, après son monologue intérieur, se rend au temple de Vénus pour faire « prières, vœux, promesses » et un sacrifice [201–206]. Lors de la découverte de la fissure, le choix du terme

[93] Dans les *Métamorphoses*, les petits récits centrés sur la passion amoureuse des mortels mettent rarement en scène les dieux. En revanche, l'amour des dieux est plus souvent directement inspiré par les flèches de Cupidon, comme dans le cas d'Apollon et de Pluton.

aventure [336] par Pyrame sous-entend étymologiquement (participe futur d'*advenire*, *adventurum*, « ce qui est destiné à se produire ») que la découverte était prédestinée[94]. Dans le dialogue avec Thisbé, il se plaint de l'influence toute-puissante de la divinité sur leur destinée à tous deux :

Li diex d'amours ne garde foi,
Quar sormontez nous a sa loi :
Lacié somes en une roi
Andui.

Le dieu d'amour n'est guère loyal :
Il nous a soumis à sa loi.
C'est d'un même lacs que nous sommes liés
Tous deux.

Enfin, nous l'avons vu, Thisbé attribue le songe qui lui inspire le plan de fuite à une apparition nocturne qui ressemble à une suggestion divine.

Trois des réécritures latines amplifient elles aussi l'influence des dieux sur le sort des amants, particulièrement celle de Vénus, et ce sont justement les textes qui condamnent les folies qu'entraîne l'amour tout en déresponsabilisant les amants. Dans PT IV, l'auteur développe la puissance divine de Vénus :

Omnia que vincit, Venus illos illaqueavit
Ac ipsos nimium ferre iubebat onus.
Cipridis imperio plecti coguntur amore

Vénus, qui vainc tout, les prit au piège et leur ordonna de porter un trop grand fardeau. Ils sont frappés d'amour de force par le pouvoir de Cypris.

Par ces vers qui rappellent Virgile[95], le poète montre clairement que les amants n'agissent pas de leur propre chef : ce sont des marionnettes de Vénus personnifiée, qui agit et donne des ordres auxquels il est impossible de ne pas obéir, comme le montre l'emploi du passif (*plecti coguntur*). En cela, ils sont dédouanés de leurs actions, car impuissants devant le fardeau d'amour qu'elle leur impose : ils ne peuvent être accusés, car ils ne sont pas responsables. Plus loin, l'amour personnalisé est accusé de « persuader » les amants de se mettre en danger et de récompenser ses adeptes en les empoisonnant (*Suadet amor vite discrimen sepe subire / Atque suis famulis dat mortis pocula dire* [129–130]).

Notons que deux des réécritures latines, appartenant à la branche germanique de ces exercices scolaires et se voulant des exemples du danger de l'amour, ajoutent un monologue intérieur à Thisbé au moment de sa fuite, plus précisément lorsqu'elle a atteint le lieu de rendez-vous et attend l'arrivée de Pyrame. Celui de PT V est particulièrement intéressant puisque Thisbé, avant de s'adresser à Pyrame absent, invoque d'abord la déesse Vénus :

[94] NOACCO 2005, p. 102.
[95] *Omnia vincit amor* (*Bucoliques* X, 69).

Sit tibi pugna mea commissa, potens Citherea,
tuque, benigna dea, confer michi leta trophea.
Sum tibi devota, nunc perficias mea vota!

Que ma lutte soit remise entre tes mains, puissante Cythérée ; en retour, bienveillante déesse, octroie-moi un heureux trophée. Je te suis dévouée : exauce maintenant mes vœux !

Cette prière rappelle celle d'Hippomène au livre X des *Métamorphoses* : « Que Cythérée assiste, je l'en supplie, mon acte audacieux, et favorise les feux qu'elle a allumés en moi » (*Cythereaque conprecor, ausis / adsit ait nostris et quos dedit, adiuuet ignes* [640–641]). Dans les deux cas, Hippomène et Thisbé semblent considérer que la déesse Vénus préside au sort des mortels en qui elle a fait naître la passion amoureuse et qu'elle les favorisera à condition qu'ils fassent preuve d'audace dans la poursuite de leur amour. Hippomène l'avait exprimé plus tôt : « La divinité même favorise les audacieux » (*Audentes deus ipse iuuat* [586]). L'audace de la fuite de Thisbé n'est donc pas incompatible avec l'idée que son destin, son amour sont contrôlés par une divinité : elle en est au contraire la réponse.

3.4. Des dangers multiples

3.4.1. Entre *locus amoenus* et espace aliénant

Le lieu de rendez-vous de Pyrame et Thisbé, choisi comme point de repère dans la campagne environnant Babylone, est celui du tombeau du roi Ninus (*ad busta Nini* [88]). C'est également un lieu caractérisé par deux éléments qui en font un *locus amoenus* digne d'une réunion amoureuse, le mûrier riche en fruits et la source : « Cet arbre était un mûrier, chargé de fruits blancs comme la neige, qui se dressait au bord d'une fraîche fontaine » (*arbor ibi niueis uberrima pomis, portes ; ardua morus, erat, gelido contermina fonti* [89–90]).

Malgré le symbole funeste du tombeau, qui préfigure le destin tragique des amants, les auteurs médiévaux mettent l'accent sur la beauté du lieu de rendez-vous, amplifiant la description des deux autres éléments[96] ; Gervais de Melkley insiste par exemple sur la beauté du monument funéraire et sur une succession de quatre éléments :

Sunt ibi busta Nini, manibus celeberrima fabri,
sed tanti regis funere nota magis.

Là se trouve le tombeau de Ninus, très célèbre pour le travail de son artisan, mais en-

[96] PT I : « Le flot d'un ruisseau, brillant de la splendeur du verre, serpente dans le sol couvert d'herbe avec un doux murmure » (*Resplendens splendore vitri facundia rivi / Graminea tenui murmure serpit humo* [100–101]) ; PT V : « Il y avait une plaine rase, parée d'un vêtement printanier ; là se trouvaient une source claire et un haut mûrier » (*Planus campus erat, vernali veste decorus ; / perspicuus fuerat ibi fons excelsaque morus* [53–54]).

Lasciuit radio, dulcedine, murmure, fructu,
flos ibi, gramen ibi, fons ibi, morus ibi.
Singula sunt proprio distincta colore, uirescunt
gramina, mora [n]igent[97], flos rubet, albet aqua.

core plus renommé pour être la sépulture d'un si grand roi. Il s'abandonne aux rayons, à la douceur, au murmure, aux fruits ; là se trouvent des fleurs, de l'herbe, une fontaine, un mûrier. Chacun se distingue de sa propre couleur : l'herbe verdoie, les mûres noiroient, les fleurs rougeoient, l'eau blanchoie.

Le tombeau s'inscrit ici dans le paysage idyllique, d'une part par sa beauté propre et d'autre part parce qu'il se fond dans les autres éléments du décor, qu'il en fait partie intégrante. La description de la scène laisse penser à un tableau, avec une palette composée de quatre couleurs principales. PT VI offre également une description précise et complète :

Huic busto lata ramis, fructu speciosa
Et foliis pulchra proxima morus erat.
Purus et illimis fons stabat deprope, cuius
In fundo motu ludit arena levi.
Intus nec iunci steterant nec canna palustris,
Extra cinctus erat cespite gramineo.
Sunt tria, cur locus hic sit amenus : scilicet umbra
Arboris et gramen, fons quoque perspicuus.

Tout près de ce tombeau, il y avait un mûrier aux larges branches, riche en fruits et au feuillage magnifique. À côté se trouvait une source pure et limpide, au fond de laquelle jouait le sable en un léger mouvement. Ne s'y étaient dressés ni les joncs ni la canne palustre ; à l'extérieur, elle était ceinte d'un sol herbu. Trois éléments rendaient ce lieu agréable, à savoir l'ombre de l'arbre, l'herbe et la source transparente

Cette description, qui qualifie explicitement le lieu d'*amoenus*, emprunte des expressions à la description ovidienne d'autres sources d'eau : l'étang de l'épisode d'Hermaphrodite (*canna palustris* [IV.298]) et de celui d'Actéon (*gramineo […] incinctus* [III.162])[98].

De ces remarques, l'on peut tirer plusieurs constats. Tout d'abord, il faut noter que les objets décrits font partie des éléments récurrents d'un paysage stéréotypé dans les *Métamorphoses* d'Ovide, qui est justement bien souvent le cadre de la métamorphose. Le fait que l'auteur de PT VI ait repris des expressions à d'autres endroits de l'œuvre montre bien l'interchangeabilité des bois, sources, grottes, prairies de ces lieux ovidiens, tous marquant un isolement, une sauvagerie propice à la rencontre

[97] L'éditeur donne *uigent*, qui semble étrange dans cette énumération de couleurs. La confusion n/u étant fréquente dans les manuscrits, l'auteur a-t-il utilisé le rare verbe *nigere*, « être obscur », en parallèle de *rubere* et *albere*? Les seules attestations classiques de ce verbe (fragments d'Accius et Pacuvius) désignent le soleil obscurci par les nuages ou son déclin; le verbe *nigrescere* a ensuite pris le dessus (sur ce point, voir l'étude lexicale dans la thèse de Micahel Syna Diatta, *L'image de l'homme à la peau foncée dans le monde romain antique: constitution, traduction et étude d'un corpus de textes latins*, Littératures, Université Bourgogne Franche-Comté, 2017, p. 23–24). Pour le traduire, nous proposons le néologisme « noiroyer » pour pallier la déficience du français dans la série des verbes indiquant le fait de rayonner d'une certaine couleur.

[98] N'oublions pas le contexte d'écriture de ce poème scolaire : les deux derniers vers semblent indiquer que l'élève s'assure d'avoir scrupuleusement rempli son « cahier des charges » en dépeignant un *locus amoenus* classique aux trois éléments constitutifs, en allant puiser dans la matière des *Métamorphoses*.

avec l'inconnu – divin ou animal. Le lieu de rendez-vous de Pyrame et Thisbé est hors des murs et donc non soumis aux lois de la civilisation : la perte de repères fait écho à la perte de soi, qui mène à la métamorphose.

Comme le souligne Françoise Morzadec, « les paysages sauvages et du sauvage des *Métamorphoses* sont trompeurs, car ils ressemblent étrangement à des *loci amoeni*, leur contraire civilisé et cultivé, et pourtant ils sont le lieu de la violence et de la cruauté, le lieu de l'expérience divine douloureuse[99] ». Ovide détourne donc les codes du *locus amoenus* issus de la pastorale, aux éléments familiers, pour tromper à la fois le lecteur et le personnage qui, une fois pris dans la sauvagerie de ce paysage, subit son destin. Pyrame et Thisbé croient se retrouver dans un lieu idyllique, propice à l'amour, sans savoir que c'est le cadre idéal pour un revers de fortune menant à la métamorphose finale. De même, la grotte dans laquelle Thisbé se réfugie est une enclave dans l'enclave de ce lieu isolé, encore plus à l'écart, source d'obscurité et de danger.

La présence de la source (ou fontaine[100]) est également porteuse de sens : tout d'abord, elle a bien souvent une fonction aliénante ; comme le résume Jean-Marie Fritz, « l'eau vive des sources et des fontaines joue des rôles multiples et souvent antagonistes : elle inverse les âges ou les sexes, elle empoisonne ou guérit, elle rend fou ou ramène à la raison[101] ». D'élément constitutif du lieu de métamorphose chez Ovide (que l'on songe à Actéon, Narcisse, Hermaphrodite), elle devient emblématique de ce lieu aliénant qu'est la forêt ou l'espace sauvage où se produit la rencontre avec l'autre.

D'autre part, il est intéressant de noter que les fées apparaissent souvent près d'une fontaine ou encore sous un arbre, telles des déesses topiques[102], et que la conjonction de la source et du mûrier peut laisser penser à ce schéma, principalement après que le guetteur babylonien a confondu Thisbé avec une « déesse ». De surcroît, dans *Le Martyrologe des fausses langues* (corpus A.3.37), Guillaume Alexis décrit amplement la fontaine qui devient un véritable monument, riche et ouvragé, de « marbre bis », aux piliers de cristal ornés de pierres précieuses, portant l'épitaphe de Pyrame et Thisbé que découvre le narrateur. C'est ensuite qu'il raconte le rendez-vous et plus particulièrement l'attitude de Thisbé à la fontaine :

[99] Morzadec 2004, p. 69.

[100] Le conte du XII^e^ siècle précise « *sus le marbre* » [630], tout comme dans *Narcisus* : cette structure aménageant la source sauvage avec une margelle est un motif iconographique très fréquent au Moyen Âge ; on le retrouve dans la plupart des représentations du mythe.

[101] Fritz 1992, p. 23.

[102] Sur ce point, voir Pierre Gallais, *La fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam ; Atlanta : Rodopi (CERMEIL ; 1), 1992.

> En attendant son doulx amy, deffula son coeuvrechief et osta sa premiere robe en pignant ses crins tant doulx, tant beaulx, tant coulourez, que mieulx sembloient fil d'or purifié que cheveulx de femme naturelle, car ilz estoient deliez et espès en telle maniere que, quant elle les avoit espars et espandus derriere les espaules, nul ne sçavoit comprendre quel drap avoit vestu.

Or, l'acte de peigner sa chevelure – objet hautement érotique – est emblématique de la fée à la source ou à l'arbre et, plus largement, des figures de féminité dangereuse[103]. Puisqu'il n'y a pas de condamnation morale de la femme dans ce passage, l'on peut supposer que l'auteur, qui a déjà amplifié la description de la fontaine pour en faire un objet merveilleux, ajoute encore à la merveille de la scène qu'il dépeint en faisant de Thisbé un être à la frontière du surnaturel, intimement liée à la fontaine où elle se déshabille partiellement et se peigne comme si elle appartenait à ces lieux.

Enfin, il faut noter la présence, discrète mais intimidante, de la forêt. Dans le texte ovidien, le tombeau de Ninus est situé dans une plaine, voire un terrain agricole jouxtant Babylone (*lato […] aruo* [87]) ; toutefois, la forêt est suffisamment proche pour que la lionne puisse y retourner après avoir dévoré des bœufs et bu à la source (*redit in siluas* [103]). Certains textes développent cette proximité : le *Confessio amantis* de John Gower (*which was also the forest nyh* [1361]) et le *Von Pyramo und Thisbe* anonyme qui précise aussi que le mûrier est en lisière de forêt (*ein boum vor dem walde stât* [141]). En outre, trois textes substituent la forêt à la grotte dans laquelle Thisbé va se réfugier : les *Narrationes fabularum Ovidianarum* (*in silvam refugit*), le *Quadragesimale* de Conrad Grütsch (*ad silvam*) et le *Von Pyramo und Thisbe* qui développe à la fois le moment où elle s'y enfuit (*und flôch vil wunderbalde / hin gên dem wilden walde* [205–206]) et où elle en revient (*von dem walde* [300]). En tant qu'espace sauvage, la forêt incarne l'hostilité aux lois de la civilisation, le danger et la férocité, et reflète d'autant plus la transgression de Thisbé. Si elle était restée en marge de l'espace totalement sauvage de la grotte/forêt, près du tombeau qui marque en quelque sorte la dernière frontière de la civilisation (quoique funeste), elle n'aurait pas précipité la fin tragique. La forêt a également une symbolique forte de voyage dans l'obscurité et le danger, d'égarement par rapport au « chemin » de la vie – c'est le début de l'*Enfer* de Dante, « *Mi ritrovai per una selva oscura* » : pénétrer dans la forêt, c'est aussi, pour Thisbé, se confronter à la réalité de son choix, à la maturité, au passage de l'enfance à l'âge adulte et à l'expérience sexuelle.

Thisbé décrit d'ailleurs le lieu de rendez-vous au discours direct dans PT V lorsqu'elle s'adresse à

[103] Dessaint 2001, p. 64.

Pyrame qui n'est pas encore arrivé, pour le convaincre, semble-t-il, de hâter sa marche :

76 Campus habet flores cum gramine multicolores,
est arbor plena fructu nec abest philomena.
78 Diligit hec prata Venus ; hec loca sint tibi grata !
Hic pretiosa thorum dat nobis purpura florum.

La plaine porte des fleurs bigarrées et de l'herbe, il y a un arbre plein de fruits et même un rossignol ! Vénus chérit ces prés : que ces lieux te soient agréables ! Ici, la pourpre précieuse des fleurs nous offre un lit nuptial.

Le lieu semble idyllique à première vue, mais en filigrane il apparaît comme un piège tendu par Vénus qui, on l'a dit, peut se montrer cruelle : la couleur pourpre des fleurs évoque le sang bientôt répandu, et le lit nuptial peut se confondre avec un lit funéraire – ce que le lieu est déjà pour le roi Ninus.

Les divers éléments constitutifs du décor où se joue le drame sont donc intrinsèquement ambigus, entre *locus amoenus* pastoral et espace sauvage, aliénant, théâtre de la mort et de la métamorphose finale.

3.4.2. Le dévoilement : impudicité et révélation

Au moment de sa fuite, Thisbé couvre son visage (*adopertaque uultum* [94]) d'un *uelamen* nommé un peu plus loin, quand il tombe de ses épaules (*tergo uelamina lapsa reliquit* [101]). Nous avons déjà évoqué que, si Ovide ne donne pas sa couleur, le conte du XII^e^ siècle en fait une *guimple* blanche, symbole de pureté virginale. La *guimple* (du germanique *wimpel*) est une coiffe féminine des XII^e^–XIV^e^ siècles consistant en une pièce de lin ou de soie nouée autour de la tête et du cou. Elle peut être tirée devant le visage comme un voile[104] et n'est pas réservée aux femmes nobles ou mariées[105].

Il faut noter que le terme pour désigner cette pièce de tissu varie grandement d'un texte à l'autre : beaucoup d'auteurs reprennent les *uelamen* [101, 115], *amictus* [104] et *uestes* [107, 117, 147] ovidiens[106], mais d'autres synonymes font leur apparition pour désigner un manteau, un couvre-chef, voire un ruban[107]. D'autres auteurs proposent plusieurs synonymes : *uelamina, flammeolum siue peplum* (Thomas

[104] On en trouve de nombreuses mentions dans les textes, comme dans *Erec* où Enide « *mist sa guinple devant sa chiere* » [3982].

[105] Goddard 1927.

[106] *Amictus* dans les *Narrationes fabularum Ovidianarum*, *uestes* dans la paraphrase de Servius, le *Fabularius* et PT V, *uelamen* dans PT I, II et IV, *vesta* dans l'*Amorosa visione* et *vestimenti* dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccace.

[107] *pepulus* chez Conrad Grütsch, Johann Meder et dans PT VI, *kleid* dans le *Von Pyramo und Thisbe*, *uitta* dans le *Liber de natura deorum*, *pallio* dans le *De mulieribus claris*, traduit par *paille* dans la version française, que l'on retrouve en espagnol dans *La Fazienda de Ultramar* sous la forme *palyo*, *il leggiadretto velo* dans l'*Amorosa visione*, *veletto* chez Antonio Pucci, *panni* chez Giovanni Bonsignori, *vel* chez Joan Roís de Corella, *capitergium* chez Jacques de Lenda, *cuevrechié* chez Jean Malkaraume, *cueuvrechief* chez Christine de Pizan.

Walsingham), *uitta seu peplum* (Pierre Bersuire). Le conte, l'*Ovide moralisé*, Christine de Pizan et Chaucer, Gower et Lydgate (sous la forme *wymple*) emploient le terme de « guimpe ».

Premièrement, Thisbé se voile au moment de la fuite : chez Ovide, elle « couvre son visage » ; dans le conte, ce n'est pas mentionné lorsqu'elle sort de chez elle. Plusieurs textes précisent toutefois cette action, comme PT VI qui décrit comment elle rabat son manteau sur sa tête (*imponit capiti pepulum* [223]). L'acte de se voiler peut tout d'abord être vu comme une convention sociale : la femme ne sort pas de chez elle tête nue. Nous l'avons dit en étudiant l'iconographie du mythe au Moyen Âge : à partir de l'adolescence, les jeunes femmes portent systématiquement une coiffe. La pudeur est une vertu féminine cardinale dans l'Antiquité comme dans le monde chrétien : montrer sa chevelure est impudique à la fois pour les femmes mariées du monde gréco-romain et pour toutes dans la chrétienté. Ensuite, il peut y avoir une raison pragmatique : Thisbé dissimule son visage pour ne pas être reconnue si elle venait à être surprise par quelqu'un de sa maisonnée ou par un garde. Chez Joan Roís de Corella, c'est ce qu'elle explique : *un vel perquè no fos coneguda*. En quelque sorte, le stratagème fonctionne puisque le guetteur de la muraille ne la reconnaît pas et la prend même pour une divinité. Enfin, le voile peut suggérer que Thisbé, qui s'enfuit par amour en choisissant Pyrame pour époux malgré tout, est devenue, étymologiquement, nubile (« en âge de se voiler ») et prête à l'union, même illégale. Le voile dont elle se couvre semble déclencher un semblant de cérémonie matrimoniale, où elle quitte la demeure paternelle et franchit plusieurs seuils jusqu'au « lit nuptial » du *locus amoenus*. Le *flammeum* romain joue un rôle dans les rites matrimoniaux qui se transmet aux premiers rites chrétiens lors de la *uelatio*, où les deux époux sont recouverts d'un voile appelé *pallium*[108]. On retrouve ces termes de *flammeolum* et *pallium* dans certains textes, comme nous l'avons relevé.

À la lumière de ces interprétations, la deuxième étape, le moment où Thisbé perd son voile, est polysémique. Ovide suggère en un vers que c'est le mouvement de Thisbé qui fait glisser le vêtement : « en fuyant elle laisse tomber le voile qui couvrait ses épaules » (*dumque fugit, tergo uelamina lapsa reliquit* [101]). Plusieurs auteurs cherchent à justifier la perte du voile par des contingences matérielles, notamment PT IV et PT VI qui mettent le vent en cause[109] : le dévoilement est involontaire, accidentel. Toutefois, le conte du XII^e^ siècle précise que c'est la peur de la jeune femme qui cause la perte du voile :

[108] BOLOGNE 1995, p. 66.

[109] *velamina ventus ademit* [159] ; *Nescio si cursus, si fecerit impetus aure, / Nam surgunt venti flamina nocte magis :/ Cum fugeret, capiti velamen decidit* [271–273].

Vait s'en fuiant par une voie
Et crient que li lÿons la voie,
Mes tant est esbahie et simple
Qu'en mi sa voie laist sa guimple.

Elle s'enfuit le long d'un chemin, craignant que le lion ne l'aperçoive, mais elle était si troublée, si peut maîtresse d'elle-même, qu'elle laissa tomber son voile.

PT VI va même plus loin en précisant que Thisbé s'en aperçoit, mais que la peur l'empêche de le récupérer : *id quod / virgo resumpsisset, sed timor obstiterat* [273–274]. Enfin, dans le fragment PMich inv. 3793 et *Le Martyrologe des fausses langues* de Guillaume Alexis, le dévoilement est encore plus souligné : dans le texte grec, la jeune femme se dévêt entièrement pour se baigner dans la source, et chez Guillaume Alexis, elle « *deffula son coeuvrechief et osta sa premiere robe* ».

Quel sens revêt ce dévoilement ? Il intervient au moment crucial qui marque le point de non-retour de la tragédie : c'est le voile qui cause le quiproquo. Si Thisbé ne l'avait pas perdu, si le lion ne l'avait pas souillé de sang, l'absence de Thisbé n'aurait pas été interprétée de la même façon par Pyrame. Nous avons dit que le voile symbolise la pudeur féminine, en protégeant la femme du regard des hommes, et la pureté de la mariée dans les rites matrimoniaux. Dans la patristique, l'apôtre Paul appelle à la bienséance dans la Première Épître aux Corinthiens, où le voile symbolise la soumission de la femme à Dieu et à l'homme[110] ; ce passage est rappelé dans le *Décret* de Gratien (vers 1140) : « La femme doit se couvrir la tête, parce qu'elle n'est pas à l'image de Dieu. C'est pour qu'on voie qu'elle est soumise et que c'est par elle que le péché a commencé qu'elle doit porter ce signe[111] » [cause 33 q. 5 c. 19]. Le voile féminin est donc une marque de son infériorité originelle, spirituelle et sociale. On peut tirer deux interprétations de notre scène à la lumière de cette symbolique : d'une part, garder la tête couverte est un signe de soumission au pouvoir masculin. Thisbé, en se dévoilant – même involontairement – après avoir quitté la maison de son père et la civilisation, s'affranchit des règles socioreligieuses. Elle applique ce qu'elle a annoncé dans son monologue : sacrifier son honneur et celui de sa famille à l'amour pour Pyrame. La perte de son voile devient la réalisation fortuite de ce qu'elle avait promis : *Biaux douz amis, prenez a droit / Le gage* [246–247]. Il faut noter que le terme *guimple* peut également désigner le fanion d'une lance donné par une dame en gage (comme la *manche*)[112] ; on peut y voir un parallèle à cette tradition courtoise, qui est à la fois honteuse (puisque l'homme s'embarrasse socialement en admettant son intimité avec une dame) et honorable, en tant que geste

[110] « C'est pourquoi la femme doit porter sur sa tête, à cause des anges, la marque de la puissance que l'homme a sur elle. » (*Ideo debet mulier potestatem habere supra caput propter angelos.* [11:10]).

[111] Éd. Werckmeister 2011, p. 561.

[112] Nous en avons un exemple encore dans *Erec* : *La ot tante vermoille ansaigne […] / Et tante guinple et tante manche* [2138].

galant et promesse de protection[113]. La symbolique de l'octroi de la fidélité amoureuse de Thisbé à Pyrame est d'autant plus prégnante. Cela peut aussi faire écho au jeu de voilement/dévoilement lors de la cérémonie de mariage ; en abandonnant son voile, Thisbé passe du statut de jeune fille à celui d'épouse et se donne entièrement à Pyrame. Le terme *vitta* du *Liber de natura deorum* et de Bersuire, qui désigne un bandeau porté à Rome par les jeunes filles, symbolise lui aussi leur statut social et leur aptitude au mariage. Dans les *Métamorphoses*, elle est portée notamment par Callisto [II.413] ou Daphné [I.476], deux vierges qui sont caractérisées par leur refus de l'union sexuelle ; la perte de cet attribut symbolise la fin de cette période d'enfance et de virginité pour Thisbé, et la fin de sa soumission aux attentes sociales. Le voile est même hautement érotisé lorsque Pyrame le soulève de la pointe de l'arme avant de l'embrasser comme s'il s'agissait d'un linge nuptial. Il le serre contre lui et l'embrasse pendant son suicide comme s'il s'agissait de son amie elle-même : *La ou il muert, baise la guimple* [755].

D'autre part, dénuder la tête d'une femme est un crime sexuel, un viol symbolique. La perte du voile annonce le danger imminent posé par le lion, dont nous parlerons ensuite. C'est le moment où Thisbé, qui mettait à exécution son plan de fuite, perd l'initiative et le contrôle des événements pour devenir victime des circonstances. Le voile devient une métonymie de la jeune fille : perdu comme elle, puis trouvé et violenté par le lion. Le dévoilement lui présente la réalité brutale du monde non civilisé, hors des murailles de la cité : cette révélation, au sens étymologique, lui montre tous les dangers de cet espace extérieur qu'elle ignorait jusqu'à présent, comme si le voile, dont elle croyait qu'il la protégeait et qui lui avait miraculeusement ouvert les portes de la ville, s'ôtait de ses yeux en lui faisant défaut.

3.4.3. Le lion, allégorie du désir masculin et du viol

Le danger le plus évident lors du rendez-vous nocturne est la lionne qui vient s'abreuver à la source. Chez Ovide, elle surgit à la lumière de la lune :

96 [...] Venit ecce recenti
caede leaena boum spumantis oblita rictus
98 depositura sitim uicini fontis in unda.

Voilà qu'une lionne, sa gueule écumante encore teinte du sang des boeufs qu'elle a récemment égorgés, vient étancher sa soif dans l'onde de la fontaine voisine.

Dans le conte du XII^e^ siècle, l'animal change de sexe :

636 Quant uns lïons de la montaigne, Quand survint dans les prés un lion de la

[113] JAEGER 1999, p. 141.

Qui ot ocis une compaigne
De bestes, vint par mi les prez :
Encore estoit envolepez
Des entrailles et de la laine.
Abevrer vint a la fontaine.

montagne qui venait de tuer une troupe de bêtes. Encore tout recouvert de leurs entrailles et de leur toison, il venait s'abreuver à la fontaine.

Le changement de la lionne en lion n'est pas anodin. S'il est plus zoologiquement exact que ce soit une lionne qui chasse de nuit, le lion, prédateur masculin, revêt une symbolique multiple et renforce particulièrement la nature charnelle de l'animal, associé, du fait de sa masculinité, aux déesses de la sexualité dans le monde antique[114] (Ishtar, Aphrodite). L'audience du conte est libre de voir ou d'ignorer le double sens sexuel qui parcourt toute la scène[115]. Lorsque Thisbé aperçoit le lion, ses symptômes sont similaires à ceux que lui a causés plus tôt l'Amour :

La pucele bessa la teste
Quant vit venir la fiere beste.
Fuit li li sans, pert la colour :
N'est merveille s'elle ot paour.

Quand elle vit venir la bête sauvage, la jeune fille dissimula son visage. Son sang se glace, elle devient livide Il n'est guère surprenant qu'elle ait peur !

Or, l'Amour « *sans doleur fais traire souspir, / sans sanc espandre fais palir* » [31–32]. De même que l'Amour et Vénus sont personnifiés comme des « chasseurs » armés de lances, de flèches et de filets, le lion est un chasseur en quête d'une proie et qui a même de l'expérience dans la chasse puisqu'il est encore teint du sang de ses précédentes victimes. D'ailleurs, l'on peut également expliquer le changement de sexe de la lionne par le changement de sa proie. Dans la version ovidienne, elle est couverte du sang de bœufs, tandis que le lion du conte semble avoir dévoré plusieurs moutons (*Encor estoit envolepez / Des entrailles et de la laine* [639–640]). Or, le mouton est un symbole biblique d'innocence. Nous avons déjà mentionné que le lion est associé au diable dans l'Évangile de Pierre, car celui-ci déambule comme un lion à la recherche d'une proie : *quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quærens quem devore* (« car le démon, votre ennemi, tourne autour de vous comme un lion rugissant, cherchant qui il pourra dévorer » [Pierre I, 5:8]). Si le lion médiéval incarne le diable comme dans l'*Ovide moralisé*, il peut aussi incarner la sexualité masculine, prédatrice vis-à-vis de l'innocence féminine « dévorée » par la bête.

C'est également pourquoi le lion peut être considéré comme un double de Pyrame, qui se présente

[114] *Encyclopédie des symboles* 1996, p. 365.

[115] Le lion est également associé à la sexualité dans le mythe d'Atalante et Hippomène, rapporté dans les *Métamorphoses* [X.560–707] : après que le jeune homme a négligé de rendre hommage à la déesse Vénus, les amants sont changés en lions par Cybèle pour s'être unis dans son temple.

au rendez-vous à la place du jeune homme. Le terme *beste* peut désigner l'homme dépourvu de raison, soumis à son instinct, sans maîtrise sur sa physiologie[116], mais également, plus précisément, l'organe sexuel masculin[117]. On trouve par exemple dans le fabliau du XIII^e^ siècle *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre* (version I) une métaphore filée qui n'est pas sans évoquer plusieurs éléments du *Piramus* puisque la demoiselle décrit ainsi ses organes génitaux : *Sire, c'est une fontenele / Qui siet ci en mi mon praiel*[118] ; or, le jeune David « *en sa fontaine mis sa beste* ». De surcroît, le lion « *abevrer vint a la fontaine* », et « boire » est également, en latin et en ancien français, une métaphore de l'acte sexuel[119,120]. Pyrame craint que le lion n'ait bu le sang de Thisbé (*Son sanc beüz* [728]), ce qui renforce l'image de la défloration, et le lien entre l'acte de boire et l'acte charnel est encore souligné par le vers 708 : *Qui de vostre char est saoule!* Lorsqu'il s'étonne, avec une certaine ironie tragique, que le lion n'ait pas laissé plus de « restes » (*Lÿon, tu qui la devoras, / Merveil se plus en i lessas!* [711–712]), l'on peut également comprendre qu'il déplore ne pas avoir eu le privilège de prendre la virginité de Thisbé.

L'assimilation du lion à l'homme rappelle le songe d'Iseut dans le *Tristan* de Béroul, au moment où les amants endormis sont découverts par le roi Marc :

Avis estoit a la roïne
Qu'ele ert en une grant gaudine,
Dedenz un riche pavellon :
A li venoient dui lion,
Qui la voloient devorer ;
El lor voloit merci crïer,
Mais li lion, destroiz de fain,
Chascun la prenoit par la main.

La reine rêvait qu'elle était dans une grande forêt, à l'intérieur d'une tente luxueuse. Deux lions s'approchaient d'elle, voulant la dévorer. Elle voulait leur crier de l'épargner, mais les lions affamés la prenaient chacun par une main.

Les deux lions représentent Marc et Tristan, et il semble bien que la menace d'être dévorée, ainsi que la *faim* des fauves, soit une métaphore de la possession – physique et légale – de la reine par l'un des deux hommes. Les lions semblent investis du même symbolisme sexuel et masculin que celui du *Piramus*, mais ils prennent également un sens symbolique plus traditionnel, celui de la royauté[121]. De surcroît, la violence physique et sexuelle est sous-jacente dans les monologues de Pyrame : *Saches, se*

[116] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, article « Bête ».

[117] Guiraud 1978, p. 168.

[118] Autre métaphore notable dans ce fabliau par rapport à notre mythe : la demoiselle décrit « *une autre haveüre* » qui n'est autre que « *la guete / qui la fontaine et le pré garde* ».

[119] J. N. Adams 1982, p. 30.

[120] Kendrick 1988, p. 124.

[121] Sur le songe d'Iseut, voir Pierre Jonin, « Le Songe d'Iseut dans la forêt du Morois », *Le Moyen Âge* LXIV, 1958, 103–113 ; Herman Braet, « Les Amants dans la forêt », *Mélanges de langue et de littérature offerts à Teruo Satō*, Nagoya, 1973, 1–7).

par amours ne t'ai, / Que par force te ravirai [162–163] ; *Consentez moi, li dieux d'amours, / Qu'encor la tiengne nuit ou jours* [188–189] ; *Moult puis avoir duel et torment, / Qui tant ai amé longuement / Et ne puis faire mon talent* [417–419] ; *La frete / Fust a mes mains si ample fete, / Que, sans veüe de la guete, / Vos en eüsse par mi trete* [441–444]. Cette violence trouve écho dans les verbes employés pour désigner la façon dont le lion met en pièces le voile de Thisbé, qui sont ambigus :

652 Li lÿons vint a grant esfroi,
A la fontaine estaint sa soi,
654 Et quant il est bien assasez,
Si se deduit aval les prez.
656 Trouve la guimple en une sente,
Si la defoule et ensanglente.

Le lion approche à grand bruit de la fontaine et il étanche sa soif. Puis, une fois désaltéré, il va folâtrer dans les prés. Il trouve alors le voile dans un sentier, le foule aux pieds et le tache de sang.

Le verbe *se deduire* désigne également (sous la forme *faire deduit*) la jouissance sexuelle ; quant à *defoler*, il signifie aussi bien « fouler aux pieds » que « jouir d'une femme »[122]. On l'a vu, le *prez* peut désigner le sexe féminin ; quant à la *guimple*, elle représente Thisbé elle-même et le terme peut aussi désigner un fanion ; or, déchirer une bannière est une métaphore militaire pour la défloration[123]. Le lion agit donc comme un homme de nature violente, prêt à tout pour posséder une femme, d'autant plus qu'il est déjà « satisfait » par ses chasses récentes : la violence sexuelle semble d'autant plus gratuite et bestiale.

3.4.4. La mûre, fruit diabolique

Le mûrier est un arbre mentionné dans l'Évangile de Luc : « Si vous aviez une foi semblable au grain de sénevé, vous diriez à ce mûrier : Déracine-toi, et va te planter au milieu de la mer ; et il vous obéirait. » (*Si habueritis fidem sicut granum sinapis, dicetis huic arbori moro : Eradicare, et transplantare in mare, et obediet vobis.* [17:6]). De là découle une abondante tradition exégétique, à commencer par le commentaire d'Ambroise qui voit dans le mûrier le diable : « Son fruit est d'abord blanc quand il est en fleur, puis, déjà formé, il rougit, et devient noir quand il est mûr. Le Diable lui aussi, rejeté par sa trahison de la blanche fleur et de la rouge puissance de la nature angélique, est hérissé de l'odeur noire du péché[124]. » Ambroise assimile le processus de maturation du fruit tricolore à la déchéance morale de

[122] Greimas 1994.

[123] Muscatine 1986, p. 110.

[124] *Nam fructus eius primo labet in flore, deinde iam formatus inrutilat, maturitate nigrescit. Diabolus quoque ex albenti angelicae flore naturae et potestate rutilanti praeuaricatione deiectus taetro inhorruit odore peccati.* (*Expositio Evangelii secundum Lucam*, in *Sancti Ambrosii Mediolanensis Opera*, Pars IV, CCSL 14, Brepols, 1957). La Glossa ordinaria paraphrase ce passage.

Lucifer, un processus irréversible mais naturel[125]. Thomas d'Aquin, citant Jean Chrysostome, précise : « On pourrait aussi relier le mûrier au diable : car tout comme les vers se nourrissent des feuilles du mûrier, le diable, à travers les plans qui s'élèvent de lui, nourrit le ver éternel en nous. Mais la foi peut déraciner ce mûrier de nos âmes, et le plonger dans l'abysse[126]. » Le grain de sénevé mentionné par Luc est une métaphore de la foi qui, quoique minuscule comme cette graine, croît et se répand sur Terre, tandis que le mûrier représente la damnation.

Sur cette base, l'on trouve d'autres exégèses qui attribuent au mûrier d'autres caractéristiques diaboliques, relevées par Christian Moevs[127], notamment les six raisons invoquées par Hugues de Saint-Cher († 1263) dans ses *Postilla* (6:17) en s'appuyant sur divers passages des Écritures : le changement de couleur des fruits, les mouches qui le peuplent, la taille de l'arbre, la souillure du jus de mûre, le vin de mûre enivrant et les vers qui s'en nourrissent[128]. On l'a évoqué, la souillure du jus de mûre, similaire au sang, représente la mort qui se cache sous l'amour pour les allégoristes des XII^e^–XIII^e^ siècles, puis le péché de luxure qui souille l'âme[129].

La présence du mûrier au lieu de rendez-vous des amants peut faire écho, dans l'esprit du lecteur, à ces commentaires exégétiques, bien qu'aucun texte ne le mentionne explicitement – au contraire, la plupart des textes qui donnent une interprétation chrétienne du mûrier en font un reflet de la croix du

[125] Freccero 1986.

[126] *Morum etiam diabolo aptabis : nam sicut mori frondibus vermes aluntur, sic diabolus per cogitationes exortas ab eo, alit nobis vermem perpetuum. Sed hanc morum potest fides ab animabus nostris evellere, et in abyssum demergere.* (*Catena aurea*, 17.3).

[127] Moevs 2000.

[128] « Par le mûrier, on entend donc au sens mystique le diable, et cela pour six raisons. D'abord, parce que les fruits du mûrier sont d'abord verts, puis il en porte des rouges, puis noirs, de même que le diable procure des bienfaits, puis des vices, comme un scorpion. […] Deuxièmement, parce qu'une multitude de mouches peuple les mûres, de même par les œuvres du diable la multitude des pensées immondes qui détruisent le charme du discours et souillent l'esprit. […] Troisièmement, par sa taille. Le mûrier est en effet haut, et le diable est orgueilleux. […] Quatrièmement, parce que la mûre souille la main qui la touche, de même que l'association aux maux qui sont les fruits du diable. […] Cinquièmement, parce que le vin de mûre enivre rapidement, comme la sollicitation du diable. […] Sixièmement, parce que les vers se nourrissent des feuilles du mûrier, comme les sollicitations du diable nourrissent les mortels, c'est-à-dire les cupides et les avares. […] » (*Per morum ergo mystice significatur diabolus, & sex rationibus. Primo, quia morus fructus prius virides, & rubeos habet, postea nigros, sic diabolus primo suggerit bona, & postea mala, more scorpionis. Sic etiam Haeretici qui sunt membra diaboli. Ioan. 2. b. Omnis homo, &c. Secundo, quia fructibus mori insidet multitudo muscarum, sic operibus diaboli multitudo immundarum cogitationum quae orationis suavitatem auferunt, & mentem maculant. Eccl. 10. a. Muscae morientes perdunt suavitatem unguenti. Unde etiam princeps daemonum Beelzebub appellatur, id est, vir muscarum. Matth. 12. b. ubi dicitur. Hic non eiicit daemonia nisi in Beelzebub principe daemoniorum. Tertio, propter altitudinem. Morus enim alta est, & diabolus superbus. Isa. 14. d. Ascendam in caelum, &c. Quarto, quia fructus mori manus tangentium inquinat, sic societas malorum qui sunt fructus diaboli. Eccl. 13. a. qui tangit picem, &c. Quinto, quia vinum mori cito inebriat, sic suggestio diaboli. Eph. 5. d. Nolite inebriari vino in quo est luxuria. Prov. 20. a. Luxuriosa res est vinum, &c. Sexto, quia folia mori pascunt vermes, sic suggestiones diaboli terrenos, id est, cupidos & auaros pascunt. Iob 24. d. Dulcedo illius vermes, non sit in recordatione, sed conteratur quasi lignum infructuosum. Hanc morum merito fidei suae leguntur sancti ab obsessis corporibus eiecisse ad literam, & spiritualiter. Et hoc est, & si habueritis, &c.*). (Éd. *Hugonis de Sancto Charo S. Romanae Ecclesiae Tituli S. Sabinae Cardinalis primi Ordinis Praedicatorum Tomus sextus in Euangelia Secundum Matthaeum, Lucam, Marcum, & Ioannem* sumptibus Ioannis Antonii Huguetan & Guillielmi Barbier, 1669).

[129] Dès la fable d'Ésope *Le Brigand et le Mûrier*, un assassin aux mains souillées de sang prétend qu'il vient de descendre d'un mûrier (ἔλεγεν ἀπὸ συκαμίνου νεωστὶ καταβεβηκέναι).

Christ, teinte de son sang, comme nous le verrons, et non un symbole diabolique. Notons que dans le *Fabularius* de Conrad de Mure (corpus A.2.18), Thisbé se réfugie non pas dans une grotte, ni à l'ombre d'un amandier, mais dans le mûrier lui-même qu'elle escalade : *fugiens arborem morum ascendit*. Ce changement unique dans un résumé par ailleurs fidèle à Ovide semble attirer l'attention sur l'arbre, tout en rendant peu crédible le suicide de Pyrame au pied du mûrier si la jeune fille s'y trouve. On peut imaginer que cette modification ouvre la voie à des interprétations chrétiennes pour les élèves pour lesquels Conrad a rédigé cette somme mythologique. Outre l'interprétation exégétique, l'escalade du mûrier rappelle celle du sycomore par Zachée dans Luc 19:2–10, d'autant plus que mûrier et sycomore sont très liés depuis l'Antiquité en raison de la proximité des termes grecs συκάμινος (« mûrier ») et συκόμορος (« sycomore »), dans lequel Isidore de Séville voit un *sicut morus* en raison de la ressemblance de leurs feuilles. De surcroît, le terme latin *celsa*, qui désigne le sycomore (de haute taille), a donné *gelso* en italien, qui désigne le mûrier. Les deux arbres sont donc fréquemment confondus au Moyen Âge. Dans l'épisode de Zachée, celui-ci, très riche, monte dans un sycomore (*ascendit in arborem sycomorum*) pour apercevoir le Christ au milieu de la foule ; Jésus l'interpelle pour qu'il en descende et lui offre le salut. L'arbre symbolise l'attachement aux biens matériels, et en descendre, la rédemption chrétienne.

L'on voit donc qu'aux yeux d'un lectorat médiéval, le mûrier peut symboliser plusieurs dangers auxquels Thisbé est confrontée : un double diabolique du lion, la souillure du péché dans sa poursuite de la passion charnelle, ou encore un jalon nécessaire dans le processus de rédemption qu'elle obtient finalement par son martyre.

PARTIE 4

« Le sang de Thisbé[1] » : une héroïne littéraire médiévale

L'on a remarqué que les héroïnes antiques deviennent « courtoises » au Moyen Âge dans la matière de Rome ; Lavine ou, dans une moindre mesure, Didon esquissent de nouvelles caractéristiques typiques de la Renaissance du XII^e^ siècle comme la sagesse, la chasteté et la fierté, illustrant « le passage de la sensualité à la sentimentalité[2] », partagées par les héroïnes de la matière de Bretagne. Le dilemme passionnel et la mort qui en résulte ne sont plus le fait des dieux, mais des hommes. Toutefois, ce n'est que la première étape du développement des personnages féminins dans la littérature médiévale. La dame courtoise reste une idole qui n'accède pas à la parole dans la poésie, un « leurre[3] », un faire-valoir pour les protagonistes masculins.

Loin de cette configuration, le conte *Piramus et Tisbé* relève davantage d'un thème littéraire qui s'étend du XII^e^ siècle à la fin du XV^e^ siècle : l'idylle, qui n'est pas héritée des légendes antiques ou celtiques. Il n'est pas dans notre objet d'entrer dans le détail de la définition et de l'étude du roman idyllique établie par Myrrha Lot-Borodine et ses continuateurs[4] ; précisons seulement qu'il s'agit

[1] L'expression est dérivée de Jacques Gaillard (1997), *Le sang de Pyrame*.

[2] Lot-Borodine 1914, p. 294.

[3] Georges Duby, *Mâle Moyen Âge : de l'amour et autres essais*, Paris : Flammarion, 1988, p. 75.

[4] Sur le roman idyllique, voir notamment les auteurs suivants : Myrrha Lot-Borodine, *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris : Picard, 1913 ; Paul Bancourt, « Bonheur et innocence : regard sur l'image du bonheur idyllique et des « amours enfantines » dans quelques romans des XII^e^–XIII^e^ siècles », *L'idée du bonheur au Moyen Âge : actes du colloque d'Amiens de mars 1984*, Danielle Buschinger éd., Göttingen : Kümmerle, 1990, 49–57 ; Natalia Romanova, *Medieval French Idyllic Romance (12^th^–13^th^ centuries) : a new look*, Thèse de doctorat, Londres, 2006 ; Agata Sobczyk, *L'érotisme des adolescents dans la littérature française du Moyen Âge*, Louvain : Peeters, 2008 ; Marion Uhlig, « Les récits idylliques de la fin du Moyen Âge (de *Jehan et Blonde* à *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*) : la postérité de Jean Renart ? », *Le Moyen Âge* CXVII/1, 2011, 21–41 ; *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*, Jean-Jacques Vincensini et Claudio Galderisi (dir.), Paris : Classiques Garnier,

moins d'un genre que d'un motif, un thème commun à des œuvres de grande diversité générique qui partagent des éléments dans leur structure narrative. Ces éléments sont les suivants : un garçon et une fille de classe sociale différente sont élevés ensemble, tombent amoureux, sont séparés et vivent chacun des péripéties avant d'être réunis et mariés ou bien de mourir, réalisant l'union éternelle de ces « deux êtres qui flottent encore dans les limbes de l'impuberté[5] ».

Les premiers textes idylliques apparaissent entre 1150 et 1200, inspirés à la fois de sources classiques et orientales, puis des romans d'aventures, rappelant également les romans grecs (tel *Daphnis et Chloé*). Le conte *Piramus et Tisbé* fait donc figure d'une des premières œuvres vernaculaires idylliques en France, et nous allons nous appuyer sur les textes qui s'en font l'écho afin de mieux saisir la spécificité du personnage de Thisbé, précurseuse des autres personnages féminins idylliques, qui subit des transformations au fur et à mesure que l'idylle évolue elle aussi[6]. Est-ce la seule configuration narrative pouvant faire accéder les personnages féminins à l'expression d'un désir actif, à l'autonomie et à une forme d'héroïsme ? La transgression de Thisbé préfigure-t-elle celle de Fénice, Blancheflor, Nicolette, Vienne et Florete ?

4.1. Une idylle transgressive[7]

4.1.1. Gémellité et interchangeabilité

La jeunesse des amants idylliques est une caractéristique récurrente qui se double d'une similarité physique et morale. Leur attachement naît bien souvent par la proximité engendrée par une éducation conjointe, jusqu'à se développer en amour et désir sexuel à l'adolescence[8]. Les thèmes de l'enfance, de

Recherches littéraires médiévales, 2009.

[5] Angeli 2009, p. 45.

[6] Il serait difficile d'établir une liste exhaustive d'œuvres comprenant des motifs idylliques. Jean-Jacques Vincensini a relevé les suivantes, auxquelles nous ajoutons quelques mentions, dans les limites temporelles de notre étude : *Floire et Blancheflor* (vers 1150), *Aucassin et Nicolette* (dernier quart du XII^e siècle), *Amadas et Ydoine* (1190–1220), *Galeran de Bretagne* (fin du XII^e siècle), *L'Escoufle* de Jean Renart (1200–1202), *Jehan et Blonde* (1230–1240), *Guillaume de Palerne* (début du XIII^e siècle), *Clarisse et Florent* (fin du XIII^e siècle), *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois (XIII^e siècle), *Eledus et Serene* (fin du XIV^e siècle), *Floridan et Elvide* de Nicolas de Clamanges (XV^e siècle), *Paris et Vienne* (1432), *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne* (milieu du XV^e siècle), *Cléomadès et Clarmondine* (fin du XV^e siècle) (Vincensini 2007, p. 75).

[7] Cette sous-partie et la suivante doivent beaucoup à la lecture du passionnant ouvrage de Marion Vuagnoux-Uhlig, « Le couple en herbe : *Galeran de Bretagne* et l'*Escoufle* à la lumière du roman idyllique médiéval » (Vuagnoux-Uhlig 2009), ainsi qu'aux travaux de Yasmina Foehr-Janssens.

[8] Agatha Sobczyk remarque qu'à une époque où l'âge moyen du mariage est de quatorze ans pour les garçons et douze ans pour les filles, la notion d'adolescence est vague et davantage caractérisée par l'éveil de la sexualité que par l'âge lui-même. Il s'agit d'une période de maturation sexuelle pouvant aller jusqu'à vingt-cinq ou trente ans pour les hommes, qui doit aboutir à la création d'une identité et à l'intégration dans la société. Le terme d'« enfant » que l'on trouve dans les

l'union dictée par la Nature et de la perte subséquente de l'innocence et de la simplicité émotionnelle sont donc au cœur des récits idylliques – un stéréotype qui tend toutefois à s'effacer à partir du XIV^e^ siècle.

Comme nous l'avons vu, dans le conte du XII^e^ siècle, l'auteur anonyme insiste sur l'âge tendre, la ressemblance gémellaire et les activités communes de Pyrame et Thisbé. La ressemblance des deux enfants les place sur un pied d'égalité dès l'ouverture du récit : l'auteur insiste sur leur ressemblance et leur égal degré de beauté physique et morale, précisions qui n'apparaissent pas dans le texte d'Ovide. Leur origine sociale est la même [1–5] – alors même que c'est la différence sociale qui est topique dans les autres récits –, ils ont le même âge et la même noblesse (*li pers aëz, l'igaulz corages / lor grans biautez, lor grans parages* [17–18]), la même apparence (*d'une biauté et d'uns samblans* [6]) et la même taille (*il sont andui d'une mesure*[9]). Leur dualité, marquée uniquement par le sexe (*l'uns fu vallés, l'autre meschine* [7]), est ramenée à une unité, une identité, une gémellité soulignée par la structure spéculaire du texte[10]. Matthieu de Vendôme, dans la réécriture latine PT I, insiste sur cet aspect déjà marquant chez Ovide au début de son poème, se livrant à un jeu sur les paronomases pour dépeindre cette extraordinaire unité en distiques élégiaques :

Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo : iungit
Ambos unus amor nec sinit esse duos.
Sunt duo nec duo sunt, quia mens est una duorum,
Una fides, unus spiritus, unus amor ;
Esse duos prohibet amor unicus, una voluntas,
Et probat alteritas corporis esse duos.
Sunt duo, sunt unum : sic sunt duo corpore, mente
Unum, sicque duos unicus unit amor.
Mente pares par forma beat, par gratia morum,
Par generis titulus, par pietatis honor.
Sunt similes facies, solus discrimine sexus
Audet eos reliquis dispariare pares.

Pyrame et Thisbé sont deux et pourtant ne sont pas deux : un unique amour les lie tous deux et ne permet pas qu'ils soient deux. Ils sont deux et pourtant ne sont pas deux, car ils ont à eux deux un seul esprit, une seule loyauté, une seule âme, un seul amour ; leur amour unique, leur volonté unique interdit qu'ils soient deux, mais la distinction de leur corps prouve qu'ils sont deux. Ils sont deux, ils sont un : ils sont deux de corps, mais un seul d'esprit, et un seul amour unit ainsi deux individus. Égaux en intelligence, ils sont dotés de la même beauté, la même grâce de caractère, la même noblesse de lignée, le même respect de la piété. Ils ont une apparence semblable ; seul le sexe ose les rendre inégaux par sa différence, eux qui sont égaux pour tout le reste.

romans idylliques peut aussi désigner un adolescent, de même que *vallés*, *damoiseau*, *meschine*, *pucelle* qui brouillent la frontière entre enfance et adolescence (SOBCZYK 2008, p. 37).

[9]Cette leçon du manuscrit A, rejetée par Francisco Branciforti et Emmanuèle Baumgartner, se trouve dans l'édition de Cornelis de Boer, au vers 69.

[10]Voir la partie 3.2.1 de cette étude.

Pyrame et Thisbé sont dépeints comme les deux moitiés de l'être coupé en deux par Zeus dans le *Banquet* de Platon [189a–193e] qui, une fois séparés, n'auront de cesse de retrouver cette unité originelle. D'autre part, leur gémellité se traduit par un parallélisme dans le discours et dans les gestes, particulièrement flagrant dans les passages lyriques (comme la répétition de *cui chault?* [176 et 281] et *pasmer m'estuet* [191 et 294]), mais aussi dans leur attitude (*torne ses iex vers la paroi* [326 et 351]). Les amants se décrivent eux-mêmes selon les mêmes termes, par exemple *Flors de tous autres damoisiaus* [273] et *Flours de toute autre creature* [332].

La description du conte est donc particulièrement innovante par rapport au texte ovidien qui ne mentionne que la beauté des deux jeunes gens[11] : est-ce une invention propre à l'auteur du conte ou la marque de l'influence de textes antérieurs se réclamant d'une veine idyllique ? Le seul texte idyllique vernaculaire qui, à notre connaissance, précéderait chronologiquement *Piramus et Tisbé* d'une dizaine d'années est le conte de *Floire et Blancheflor* attribué à Robert d'Orbigny (vers 1150). La description de l'enfance des deux jeunes gens ressemble à celle de Pyrame et Thisbé puisqu'ils expérimentent un bonheur idyllique parfait et une complémentarité réciproque dans leur enfance. Le texte est même plus développé sur ce point : Pyrame et Thisbé deviennent inséparables à l'âge de sept ans, sans qu'il soit précisé depuis quand ils se connaissent (*Ançois qu'il eüssent .VII. ans / toucha Amours les .II. enfans* [13–14])[12], tandis que Floire et Blancheflor, nés le même jour – celui de la Pâque fleurie, qui leur donne son nom –, sont tous deux élevés par la mère de Blancheflor :

Ensamble nori les enfans
tant que cascuns ot bien deux ans ;
onques ne lor sevra mangier
ne boire, fors seul l'alaitier.
Ensamble en un lit les coucoit,
andeus paissoit et abreuvoit.
Quant cinc ans orent li enfant,
molt furent bel et gent et grant.
De lor aé en nule terre
plus biaus enfans n'esteüst querre[13].

L'auteur prend soin de préciser que la nourrice de Floire ne l'allaite pas pour éviter l'ambiguïté que causerait une relation entre frère et sœur de lait. Cette ambiguïté n'est d'ailleurs pas évitée dans le

[11] *Iuuenum pulcherrimus alter, / altera, quas Oriens habuit, prælata puellis* [55–56].

[12] D'autres couples présentant certains aspects idylliques se rencontrent même beaucoup plus tard, à quinze ans, comme Galeran et Frêne ou Guillaume de Palerne et Mélior. Pyrame et Thisbé ainsi que Floire et Blancheflor ont également quinze ans au moment de leur séparation (*Ses eaages fu de quinze ans* [2819]).

[13] Les citations de *Floire et Blancheflor* sont tirées de l'édition de Leclanche 2003.

récit de Gervais de Melkley (PT III) où les deux mères nourrissent indifféremment les deux nourrissons [67–74], seule réécriture où il est dit explicitement qu'ils se connaissent depuis la naissance.

La ressemblance physique de Floire et Blancheflor est encore soulignée tout au long du récit. Leur hôtesse à Babylone, Licoris, s'en étonne :

Jou cuit qu'ele est sa suer jumele :
tel vis, tel cors et tel senlant
com ele avoit a cest enfant.
Jou cuit qu'il sont proçain parant,
car a merveille sont sanlant.

Leur ressemblance extraordinaire, sans cause génétique, relève donc davantage de la merveille. Cette gémellité quasi incestueuse provoque d'ailleurs chez Floire un bafouillage amusant lorsqu'il hésite à présenter Blancheflor comme sa sœur ou son amie [1750–1754]. Leur beauté est une caractéristique commune, ainsi que la volonté de n'être jamais séparés :

Li doi enfant molt s'entramoient
et de biauté s'entresambloient.
Nus d'aus deux conseil ne savoit
de soi quant l'autre ne veoit.
Au plus tost que souffri Nature
ont en amer mise lor cure.

Le motif de la gémellité est donc poussé à son paroxysme dans ce récit et il n'est pas impossible qu'il ait influencé l'auteur du conte. *Piramus et Tisbé* a probablement lui-même influencé les textes postérieurs mettant en scène de jeunes couples. Le motif est même dédoublé dans *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois (seconde moitié du XIII^e^ siècle) puisque Floris prend les vêtements de sa jumelle Florie et se fait passer pour elle pour approcher Lyriopé. Dans *L'Escoufle* de Jean Renart, Guillaume et Aelis, nés le même jour et élevés ensemble, présentent également des traits gémellaires (*Ils semblent estre suer et frer* [1947]) et exigent de n'être jamais séparés[14]. Comme nous allons le voir, la chantefable *Aucassin et Nicolette*[15] (dernier quart du XII^e^ siècle ou première moitié du XIII^e^ siècle), déjà parodique du genre, se refuse à utiliser les motifs idylliques et ne mentionne pas d'enfance commune ou de gémellité : le personnage de Nicolette est introduit par un dialogue entre Aucassin et son père dans un

[14] Cela se produit tout de même à la mort du père de Guillaume, donnant lieu à une fuite à la lumière de la lune et un rendez-vous manqué à cause d'un retard mal interprété, comme dans *Piramus et Tisbé*.

[15] *Aucassin et Nicolette* est l'unique témoignage du genre de la « chantefable », une œuvre de divertissement qui fait alterner prose et strophes assonancées, probablement représentée par un mime et deux jongleurs (JODOGNE 1960, p. 54).

récit qui commence *in medias res* (*ce est une caitive qui fu amenee d'estrange terre* [II.30][16]) avec un amour légitimé seulement par les qualités courtoises de la jeune fille (*Bien est drois que s'amor aie, / car trop est douc* [III.17–18]).

Après cet état gémellaire, la différenciation survient assez tôt, on l'a vu, à la fois par la parole et par les actions. Le mur mitoyen, qui peut être vu à la fois comme la matérialisation de l'interdit posé par les parents, mais également une barrière inconsciente placée par les amants eux-mêmes à l'éveil de leur sexualité, rappelle leur gémellité (*uns murs seulz*, 315), que vient briser la plaie d'Amour qui le traverse. L'initiative de Thisbé met fin à leur symétrie. Toutefois, si nous avons déjà souligné les éléments qui singularisent Thisbé, il est également notable que les deux protagonistes soient, en quelque sorte, interchangeables, du fait de leur gémellité poussée à l'extrême. Leur ressemblance rappelle, dans les *Métamorphoses*, Iphis et Ianthé élevées ensemble, de même âge et de même beauté (*Par aetas, par forma fuit* [IX.718]). La naissance de leur amour est décrite en des termes similaires à celle des sentiments de Pyrame et Thisbé alors qu'il s'agit de deux jeunes filles. Dans la réécriture anonyme PT II, ils deviennent même, dans un jeu littéraire, de simples pronoms sans genre, identiques grammaticalement (*alter*, *neuter*…). On a également déjà évoqué les poètes médiévaux qui se comparent au personnage de sexe opposé : Arnaut de Mareuil (corpus A.4.4), la chanson « de femme » *L'on dit q'amors est dolce chose* (corpus A.3.15) ; c'est aussi le cas dans le *Filocolo* de Boccace (1336–1339 ; corpus A.5.11) où Florio s'adresse à Biancifiore morte en se comparant à Thisbé qui attend que Pyrame rouvre les yeux : *Io per seguirti userò l'uficio della dolente Tisbe*. L'amour des deux jeunes gens les place sur un pied d'égalité, sans différenciation des rôles masculins et féminins, dès lors que le mode courtois – avec un sujet agissant et un sujet passif idéalisé, sans réciprocité – n'est pas invoqué. Dans l'iconographie, nous trouvons également une représentation de l'indifférenciation des amants dans des accolades réciproques et symétriques dans les manuscrits Rouen 1044 et Arsenal 5069 (figures B.21 et B.34), avec le bras passé autour des épaules en un signe de protection affectueuse qui peut être mixte[17] ; toutefois, la première enluminure du manuscrit Arsenal 5069 (figure B.32) montre Thisbé posant la main sur le torse de Pyrame, un symbole de prise de possession associé au mariage et ordinairement masculin[18].

[16] Les citations d'*Aucassin et Nicolette* sont tirées de l'édition de DUFOURNET 1984.
[17] F. GARNIER 1982, p. 214.
[18] *Ibid.*, p. 191.

4.1.2. L'audace, défaut féminin ou qualité virile ?

Les initiatives de Thisbé dans le conte du XII^e^ siècle sont expliquées de différentes manières dans les réécritures qui tentent de justifier son comportement hors normes pour une femme, de manière péjorative ou méliorative. Nous l'avons dit, la misogynie médiévale se constate dans un certain nombre de réquisitoires à l'encontre des femmes (voir sous-partie 2.1.2) : non seulement Pyrame est présenté comme victime de Thisbé, mais celle-ci est aussi montrée sous des angles précis qui laissent transparaître un jugement moral.

La hâte de Thisbé à se rendre au rendez-vous semble tout d'abord procéder de son désir. Celui-ci peut être assimilé à de l'irréflexion enfantine, d'autant que la jeune fille ne prend pas garde aux présages néfastes dans le conte du XII^e^ siècle, comme une « précipitation inquiétante qui caractérise les amours juvéniles dans l'exposition du drame[19] ». Ces présages renforcent le caractère transgressif de sa fuite et peuvent même permettre de considérer les malheurs qu'elle va traverser comme une punition. Dans les *Métamorphoses*, dans le récit de Myrrha qui met en scène des présages semblables, la Nature semble se révolter contre l'acte monstrueux qu'elle s'apprête à perpétrer ; dans celui de Thisbé, elle semble davantage mettre en garde la jeune fille contre une audace quasi hybristique qui va causer sa perte.

Cependant, son action peut être placée sur le même plan que celle de Myrrha ou de Byblis, sans qu'elle soit pour autant monstrueuse, si l'on considère qu'elle est, comme elles, motivée par le désir sexuel. En effet, le dilemme qui occupe son premier monologue ne se fait pas entre l'honneur et l'amour, comme c'est souvent le cas des jeunes femmes dans les romans courtois (Blancheflor, Aelis), ou autour de l'hésitation à faire le premier pas, classique dans les textes des années 1150–1160[20] (comme dans le monologue de Dané, dans *Narcisus*, 265–281), mais entre l'amour et la sexualité : elle ne parle pas de renoncer à son amour pour son honneur, mais seulement à sa virginité. Lorsqu'elle fait ce choix, elle peut sembler agir par concupiscence, car, à ses yeux, son amour ne peut se réaliser pleinement que par le biais de la sexualité : la fuite a davantage pour but d'unir les amants que de les réunir, comme le suggère le double sens du verbe *asembler* (373, 551) et la symbolique de la scène de la ceinture. Le développement de Thisbé ne peut donc se faire que si elle assume son désir, si elle se donne les moyens

[19] Foehr-Janssens 2010a, p. 59.
[20] Cormier 1973, p. 47.

de le faire en s'échappant de sa prison, contrairement à Pyrame qui ne remet pas en cause l'autorité parentale malgré son désir sexuel (voir sous-partie 3.2.1). Par son initiative, Thisbé assume seule les pulsions érotiques de la puberté tandis que Pyrame reste dans le monde de l'enfance[21]. La perte du voile peut également être rattachée à cette interprétation sous-jacente, puisque le vêtement est garant de la chasteté féminine. Depuis l'Antiquité, il dissimule la femme au regard des hommes, symbolise sa pudeur, restreint sa liberté de mouvement et sa sexualité[22]. Le dévoilement peut donc être perçu comme une conséquence révélatrice du désir hâtif et impudique de Thisbé.

On voit dans plusieurs réécritures des sous-entendus concernant la concupiscence ou la ruse féminines considérées comme le moteur de la fuite de la jeune fille. Dans PT II, son amour est qualifié d'*impatiens* [22] et l'auteur anonyme innove pour expliquer la facilité de sa sortie : elle corrompt les gardes avec des cadeaux et de l'argent (*Munera custodes excecant, era perorant / egressum* [23–24]). Il ajoute cette précision pragmatique pour diminuer le merveilleux et renforcer le réalisme de la scène, mais cela sous-entend que Thisbé ne doit pas sa fuite à son audace et sa discrétion, mais à la richesse de sa famille et à l'avidité des gardes, en usant d'une ruse triviale. Gervais de Melkley, dans PT III, attribue la ruse de Thisbé à sa nature féminine : « La jeune fille est plus rusée : en effet, qu'est-ce qui peut faire obstacle aux ruses des femmes ? » (*Virgo dolosa magis – quid enim muliebribus obstat / insidiis?* [183–184]) Gervais remplace le vers 96 d'Ovide (*Audacem faciebat amor*) par cette maxime qui rapporte l'audace de Thisbé à son sexe[23]. Ces *muliebres insidia* apparaissent dans de nombreux textes médiévaux misogynes : près de deux tiers des fabliaux en langue d'oïl entre 1180 et 1350 mettent en scène les ruses d'une femme pour tromper son mari[24]. La ruse est inspirée par l'intempérance, la versatilité et la luxure qui sont considérées comme des caractéristiques féminines – et ce depuis l'*Ars amatoria* d'Ovide – aux côtés de la faiblesse physique et morale[25].

La nature féminine de Thisbé l'éloigne donc de toute idée d'audace au sens mélioratif pour y substituer une rouerie doublée d'une forme de lâcheté. En effet, sa fuite devant le lion est également rapportée à son sexe par plusieurs auteurs : John Lydgate dans *Reson and Sensuallyte* (vers 1406–1408 ;

[21] VUAGNOUX-UHLIG 2009, p. 106.

[22] « L'enveloppe du vêtement enferme ces appétits, les canalise et protège la femme de l'extérieur. Elle est la preuve d'une sexualité contenue, d'un comportement conforme aux attentes des hommes. » (Gaëlle Deschodt, « La pudeur, une clé de lecture du mariage grec ancien ? », *Hypothèses*, vol. 13/1, 2010, p. 141-153, § 16)

[23] Là où, dans PT IV, le narrateur reprend la formule ovidienne et la dédouble avec une seconde maxime générale, indifférenciée : *amor audacem quia fecit : /Non formidat amans multa pericla pati* [153–154].

[24] LETT 2013.

[25] Dans son glossaire, le *Reductorium*, Pierre Bersuire résume cette idée en donnant une définition de *foemina* : « le nom du sexe le plus mou, le plus infirme, le plus froid, le plus rusé » (*foemina nomen sexus mollioris, infirmioris, frigidioris, callidioris*).

corpus A.6.8) (*This Thesbe first of sodeyn drede / Abasshed oonly of woman-hede, / The whiche made hir almost rave* [3966–3968]) ; Dietrich (PT IV) (*more / femineo metuens* [157–158]). Chaucer va même plus loin dans un passage que nous avons déjà évoqué : la fuite même de Thisbé semble être motivée par un mélange de naïveté et de faiblesse morale, puisque sa fidélité, facile à gagner, est le fruit d'une influence masculine :

798 For alle her frendes – for to save her trouthe –
She hath for-sake; allas! and that is routhe
800 That ever woman wolde be so trewe
To trusten man, but she the bet him knewe!

Tous ses amis (c'était afin de sauver sa foi), elle les a donc abandonnés ; quelle pitié, hélas, que toujours la femme soit à ce point fidèle qu'elle se fie à un homme qu'elle connaît à peine !

Même lorsque Thisbé est louée pour sa fidélité dans chez Matthieu de Vendôme (PT I), c'est en contraste avec les stéréotypes liés à son sexe : « c'est une femme fidèle capable de renoncer à la perfidie féminine » (*fraudemque fidelis / femina femineam deposuisse potest* [97–98]).

Il n'est donc pas anodin que le conte du XII^e^ siècle introduise les doutes de Thisbé quant à ses capacités à agir : clichés et convenances sociales semblent une prison plus étroite que les murs de sa chambre puisqu'elles la font questionner à la fois son intelligence et sa légitimité. Lors de son premier monologue, elle commence par déplorer de ne savoir comment agir, d'être « aussi peu capable, par intelligence ou astuce, d'inventer quelque ruse » (*Qui par savoir ou par voisdie / Ne seüst engignier boisdie* [218–219]). Elle semble porter le poids des idées reçues sur la versatilité féminine, que nous avons mentionné, puisque le fait de pondérer la décision de se promettre à Pyrame lui fait s'exclamer : « Voilà, me semble-t-il, que vous pouvez dire à bon droit qu'il n'y a pas de fidélité dans l'amour de la femme ! » (*Or poez dire, ce m'est vis, / A droit / Qu'en amours de feme n'a foit.* [243–245]) Ce monologue révèle que l'auteur anonyme a conscience de la misogynie ambiante, voire qu'il met en scène un personnage qui en subit l'influence de manière inconsciente à l'intérieur du récit.

Lors du premier dialogue avec Pyrame, l'on voit que Thisbé commence à reconnaître et accepter l'audace de son choix, employant le verbe « oser » : *Amis, ensi vous os nomer, / – Ce ne me puet on pas veer* [368–369]. Elle passe du doute au constat de ce qu'elle a déjà accompli : *Premiere sot conseil trouver* [372], au contraire de Pyrame qui reste dans l'hypothèse (*Mes se je fuisse auques seürs* [440]). Lors du monologue qui précède son suicide, elle s'adresse à l'épée sur laquelle elle transpose son *hardement* [609] : *Espee dont je sui saisie, / Or esproeuve com es hardie!* [799–800]. Au lieu de s'exhorter elle-même, elle exhorte l'arme comme si elle personnifiait son audace, animée d'une vie propre. Cette transposition rend l'injonction au suicide moins choquante pour le lecteur en atténuant la responsabilité de Thisbé dans

son geste, tout en gardant l'accent sur le courage qu'il requiert.

Le terme d'« audace » (en latin *audacia*) employé par Ovide – ou de « hardiesse » (*hardement*) dans le conte du XII^e^ siècle – a un sens mélioratif (bravoure, courage), mais aussi péjoratif (impudence, imprudence). Dans les *Métamorphoses*, Ovide emploie plus fréquemment le terme en mauvaise part lorsqu'il s'applique à un personnage féminin, que ce soit Scylla (*tenebrisque audacia creuit* [VIII.82]) ou Byblis (*in uultu est audacia mixta pudori* [IX.527])[26]. Il semble en faire une manifestation de l'hybris féminine lorsque le personnage franchit les barrières sociales, mais Thisbé n'est pas animée par un amour incestueux comme Scylla ou Byblis, elle ne cause pas la mort des siens comme Médée ou Hélène. On retrouve le terme de *hardement* dans la bouche de Dané, dans *Narcisus*, qui prie d'avoir l'audace de s'adresser à Narcisse après être sortie en cachette de ses appartements dans une dynamique semblable à celle de Thisbé : lorsqu'elle lui parle, elle comprend que « *Amors [lui] done hardement* » [477], mais Narcisse le lui reproche aussitôt en raison de son sexe et de son rang : *Com osas ça sole venir? / Merveille as fait, trop es hardie : / Ce tien je mout a grand folie. / Doit ensi aller fille a roi?* [494–497]. Ce passage est particulièrement révélateur puisqu'il résume tous les aspects de l'audace féminine que nous avons évoqués du point de vue masculin : imprudence, anormalité, excès, folie, inconvenance.

Il faut faire une autre remarque d'ordre lexicologique. Chez Ovide, Thisbé est présentée dès le vers 56 comme *puella*, qui est un terme élégiaque, non épique, qui n'apparaît que peu de fois dans les Métamorphoses (13 occurrences), au profit du terme épique de *uirgo* (76 occurrences)[27]. Laure Chappuis Sandoz remarque que *puella*, diminutif de *puera*, outre la dimension érotique associée à l'élégie, indique toujours, dans les *Métamorphoses*, une déviance dans le comportement amoureux ou sexuel ; les jeunes filles désignées par ce terme sont soit l'objet d'un viol, d'une tentative de viol, d'un rapt (Callisto, Syrinx, Proserpine), soit présentées comme soumises à leur propre passion déviante (Byblis, Iphis – si l'on fait exception de Myrrha dont l'épisode se situe dans le registre tragique et qui est donc désignée par le terme *uirgo*). Elle l'explique ainsi : « Le terme [*puella*], loin d'être interchangeable avec *uirgo*, se spécialise dans une acception particulière déterminant un écart par rapport à un comportement normé, orienté vers les seules options de la virginité ou du mariage. Le couple *puella-uirgo* ne constitue donc pas un doublet lexical, mais permet de définir deux facettes possibles de la féminité autour desquelles viennent se cristalliser des comportements sexuels distincts, exemplaire

[26] Ovide qualifie également ainsi Hélène dans les *Héroïdes* XVI, Médée dans les *Tristes* III et Anna dans les *Fastes* III, dont la fuite éperdue au Latium rappelle celle de Thisbé : *audacem fecerat ipse timor* [644].

[27] Chappuis Sandoz 2005, p. 321.

ou répréhensible[28]. » Ainsi, Thisbé se situe dès le début du récit dans le registre élégiaque (renforcé, on l'a vu, par le παρακλαυσίθυρον devant le mur, la ruse qu'elle met en œuvre…), mais est également marquée par son opposition à la volonté paternelle et son refus de suivre les règles, les normes sociales ; c'est bien une « déviance », c'est-à-dire un comportement qui sort du rôle social prévu pour elle.

Si l'audace de Thisbé oscille entre les deux pôles de la définition en fonction des auteurs, il nous semble que les développements du conte du XII^e^ siècle font pencher l'interprétation en faveur du courage, mais d'un courage masculin. En effet, ses préoccupations concernant l'honneur et la responsabilité familiale sont viriles : contrairement à Pyrame, elle montre qu'elle est consciente de son statut social et de l'impact de ses actions sur sa famille. En cherchant un amant par ses propres moyens et en organisant une rencontre secrète, elle fait preuve d'individualisme, un trait de caractère masculin, et l'audace qu'elle démontre en agissant par elle-même, pour elle-même lui fait donc transgresser son genre. C'est pour cela que le guetteur, on l'a vu, la prend pour un être surnaturel. Elle n'agit pas en femme en sortant des limites de la ville : elle s'arroge un droit masculin, celui d'aller et venir à son gré et de décider de son destin amoureux et sexuel – même si Pyrame s'en attribue le mérite dans un passage traduisant les vers 110–111 d'Ovide, moins légitime dans le conte : *Qui ci vous fis venir segure, / Sole en tel liu par nuit obscure* [704–705][29].

L'autre aspect du courage qui est en cause est celui du suicide. Le suicide est un tabou social, religieux et juridique au Moyen Âge, et les œuvres médiévales imprégnées de moralité chrétienne mettent plus souvent en scène une pâmoison mortelle que l'acte lui-même[30]. C'est le cas dans *Narcisus* où les deux amants meurent de douleur et leur âme quitte leur corps d'elle-même (Dané semble serrer le corps de Narcisse si fort qu'elle en périt). Toutefois, les héroïnes classiques sont nombreuses à se donner la mort, aussi bien dans la littérature grecque[31] que latine, même si c'est plus souvent le fait de la honte que de l'amour, et nous avons vu que le suicide « païen » de la Thisbé du conte est traité sur cette modalité.

[28] *Ibid.*, p. 353.

[29] Notons toutefois qu'il s'agit d'un courage qui relève de la sphère amoureuse et qui reste donc féminin selon des critères antiques, et non pas du courage guerrier qui caractérise les femmes viriles dans l'Antiquité (comme au chant XI de l'*Énéide*) ; le courage amoureux devient peu à peu masculin avec les protagonistes des idylles médiévales.

[30] C'est le cas dans l'épopée, avec Aude qui meurt de douleur après la mort de Roland : sa pâmoison fait suite à une prière à Dieu où elle souhaite ne plus vivre (*Ne place Deu ses seinz ne ses angles / Après Rollant que jo vive remaigne!* [3717–3719]) et sa mort surprend Charlemagne qui la croit évanouie (Kim 2013, p. 372). Dans le *Tristan* de Thomas, c'est également une « mort d'amour » passive pour les amants (outre la blessure de Tristan). Sur ce point, voir Gunda Grün, « La mort de Tristan : un suicide « passif » ? », *Zeitschrift fur Romanische Philologie*, 105/1, 1989, p. 60–62.

[31] Jean-Louis Voisin y dénombre 106 suicides féminins, plus 18 tentatives (« Remarques sur la mort volontaire dans la mythologie grecque », *Pallas* 104, 2017, 325-343).

Le suicide de Thisbé est décrit par Thisbé elle-même dans son monologue, où elle affirme que sa main sera assez « forte » pour se frapper : *Est et mihi fortis in unum / hoc manum* [149–150]. Le terme *fortis* est polysémique : s'il désigne la vigueur et la force physique, il peut aussi qualifier la force mentale, le courage, la fermeté de résolution. Dans le corpus ovidien, il est plus souvent employé pour désigner des héros (Ajax, Achille, Adonis), mais il s'applique également à plusieurs personnages féminins[32]. Deux occurrences nous semblent particulièrement significatives puisqu'elles associent le terme *fortis* à une virilité exceptionnelle chez une femme au moment de sa mort : Polyxène, lorsqu'elle accepte son sacrifice dans le chant XIII des *Métamorphoses*, est décrite comme « *fortis et infelix et plus quam femina uirgo* » [451] ; dans le chant II des *Fastes*, Brutus attribue à Lucrèce qui s'est suicidée deux qualités conjointes : le courage (*fortem […] cruorem* [841]) et la virilité d'esprit (*animi matrona uirilis* [847]). Par son suicide, Lucrèce acquiert des qualités viriles qui lui permettent de s'affranchir de l'avis des hommes sous l'autorité desquels elle se trouvait.

Il semble donc possible de dire que, dans la mort, le courage masculin et féminin devient indistinct, rejoignant la gémellité des amours enfantines. Les réflexions et actions de Thisbé annoncent déjà cette mort virile dès son premier monologue et l'union des deux amants qui retrouvent l'égalité parfaite de leur enfance en se frappant de la même arme. Toutefois, l'individualisation de Thisbé ne saurait être réduite à une « virilisation » héritée des héroïnes antiques servant à justifier une union dans la mort, comme si ses actions n'avaient servi qu'à compenser sa nature féminine : l'initiative féminine devient peu à peu courante dans la littérature médiévale et les héroïnes commencent à se distinguer de celles d'Ovide.

4.1.3. Défier l'autorité : la fin de l'innocence idyllique

Si *Piramus et Tisbé* reste flou sur les raisons de la querelle des pères, tout comme la fable ovidienne, on a vu que l'auteur procède à un ajout pour expliquer la séparation des amants : la décision de la mère de Thisbé. Cette justification sert à donner plus de consistance à l'élément perturbateur qui vient modifier la situation initiale, à savoir la séparation et donc le déséquilibre entre les amants. Si Thisbé est séparée de son amant par crainte qu'elle ne perde sa virginité avant le mariage, c'est la menace

[32] En dehors du contexte de la mort, Ovide emploie cet adjectif pour désigner Procris, associée à des termes négatifs connotant la folie (*concita, male sana, adtoniti pectoris*) dans l'*Ars amatoria* III.712, les Danaïdes qui ont égorgé leur mari dans les *Héroïdes* XIV.58 ou encore Aréthuse, nymphe chasseresse, qui se désigne comme telle dans les *Métamorphoses* V.581.

d'un déshonneur causé par une mésalliance qui sépare généralement les amants de leur amie. Il est intéressant de noter que c'est justement la ressemblance gémellaire qui est inquiétante : elle vient rompre une filiation confortée par l'idée qu'un enfant doit ressembler à son père et que l'élaboration de l'identité sexuelle de l'enfant passe aussi par une individualisation physique. Si l'idylle gomme la différence sexuelle, la perpétuation de la lignée est mise en péril. C'est pourquoi de nombreux romans idylliques mettent en scène cette configuration amoureuse.

Dans *Floire et Blancheflor*, le roi, père de Floire, craint que son fils ne puisse se résoudre à épouser une autre femme s'il continue à fréquenter Blancheflor, fille de la dame de compagnie chrétienne de la reine (*dont seroit forment ahontés / de li tos nostres parentés*, v. 297–298), tandis que la reine craint surtout qu'il ne parte et perde le royaume (*com nostre fius remaigne en terre / et qu'il ne perde pas s'onour*, v. 314–315). La décision des parents de séparer les amants est donc conjointe[33]. Contrairement à Pyrame et Thisbé, il n'y a pas d'interdit sexuel qui pèse sur Floire et Blancheflor puisque le jeune homme atteint sa pleine virilité chez l'émir lorsqu'il a une relation sexuelle avec elle, mais d'autres romans idylliques jugent nécessaire de préciser qu'aucune faute n'a été commise par les jeunes amants, et ce afin de préserver l'innocence de leur relation et de justifier la fin heureuse qu'ils obtiennent dans un mariage légitime. Par exemple, Frêne assure qu'elle n'a pas fauté dans *Galeran de Bretagne*, tandis que Jean Renart, dans *L'Escoufle*, décrit des caresses et des baisers qui restent cependant innocents[34].

Aucassin et Nicolette pousse le déséquilibre du couple à son paroxysme, profitant de son statut de pastiche du roman idyllique et du roman courtois, avec un jeu sur « un genre assez connu pour qu'on puisse se permettre de lui soustraire les rouages qui manifestent le plus d'artifice[35] ». Il fait l'impasse sur la genèse de l'amour, laissant le lecteur ignorer les raisons des sentiments de Nicolette pour Aucassin, se moquant en cela des procédés classiques[36]. Le père d'Aucassin craint une mésalliance (*et se tu fenme vix avoir, je te donrai le file a un roi u a un conte : il n'a si rice home en France, se tu vix sa fille avoir, que tu ne l'aies* [II.35–37]), mais c'est également le refus de se battre de la part d'Aucassin – qui

[33] On note une certaine tempérance de la part de la reine qui ne souhaite pas la mort de Blancheflor. Les amants sont alors séparés puisque Floire est envoyé étudier à Montoire, sans oublier son amour malgré les tentations (comme Pyrame l'aurait pu, libre de ses mouvements, pendant que Thisbé est enfermée), et se laisse mourir. Le roi accuse Blancheflor de sorcellerie (*puet estre que par sorcerie / a de mon fil la drüerie* [403–404]) et décide une nouvelle fois de la tuer, mais la reine propose de la vendre à un marchand oriental qui l'emmène à Babylone. Les péripéties qui s'ensuivent auraient sûrement été vécues de façon similaire par Pyrame et Thisbé si leur fuite avait connu un dénouement plus heureux.

[34] Bancourt 1990, p. 53.

[35] Jodogne 1960, p. 63.

[36] Sans oublier les emprunts à d'autres genres comme la chanson de geste et la poésie lyrique avec le guetteur, les bergers et la parodie de cantique du « cantique à l'étoile ».

est pourtant un chevalier – qui entraîne la séparation des amants et le déséquilibre entre eux. Ce déséquilibre est d'ailleurs proche de celui de Pyrame et Thisbé en ce que Nicolette fait preuve d'une telle audace féminine qu'Aucassin apparaît comme un antihéros qui se lamente sans agir : c'est la jeune femme qui agit en s'enfuyant d'elle-même – lors d'une scène qui la décrit physiquement et intimement, contre les conventions de la première description de la demoiselle par les yeux de son amant[37] – et en bravant la nuit, la douleur de ses mains meurtries et la solitude dans la forêt. Tout comme Pyrame, Aucassin arrive après elle au rendez-vous qu'elle a elle-même fixé. Le déséquilibre du couple ne se crée pas au moment de la décision du père de les séparer : elle préexiste à cet élément perturbateur, avec un Aucassin qui renonce à ses devoirs au lieu d'accomplir des exploits arthuriens pour mériter sa dame, allant jusqu'à blasphémer – il préfère l'Enfer au Paradis si Nicolette s'y trouve [IV.24–39] – et penser que son amour est plus fort que celui de Nicolette et des femmes en général [XV.16–22], alors qu'elle affirme légitimement le contraire (*je vos aim plus que vos ne faciés mi* [XIV.17]). Le personnage de Nicolette, par son esprit d'initiative et son courage, semble donc devoir beaucoup à la Thisbé du conte, tandis qu'Aucassin pousse à son paroxysme le ridicule qu'aurait pu revêtir un Pyrame passif moins noble dans la douleur. Le narrateur n'hésite d'ailleurs pas à se montrer ironique en feignant de négliger les épreuves de Nicolette dans le prologue : *Des grans paines qu'il soufri / Et des proueces qu'il fist / por s'amie o le cler vis ?* [5–7].

Kaspar Rogger s'est attaché à dénoncer les rapprochements forcés qui ont pu être dressés entre *Piramus et Tisbé* et *Aucassin et Nicolette* : Aucassin est plus âgé (entre seize et vingt ans), il n'y a pas de dénonciation (puisque la passion du jeune homme se dénonce elle-même), pas de querelle des pères, un enfermement des deux amants et non seulement de la jeune fille[38]… Cependant, certains motifs lors de la fuite nous semblent faire écho au conte du XII^e^ siècle, même si cette péripétie constitue un moment récurrent des romans idylliques. En effet, dans ceux-ci, la mésalliance – un amour asexué aliéné par la loi culturelle et sociale – pousse le héros ou l'héroïne à l'impureté que constitue son rejet, son bannissement ou son emprisonnement : Amadas réduit à l'état de mendiant, Pierre de Provence mangeant de la chair crue, Vienne faisant pourrir de la viande de poulet sous ses aisselles pour échapper au mariage[39]… Dans *Aucassin et Nicolette*, comme nous l'avons dit, l'audace de Nicolette n'est pas sans rappeler celle de Thisbé qui imagine la fuite et le rendez-vous nocturne, excepté qu'elle

[37] Smith 1977, p. 171.
[38] Rogger 1951, p. 43.
[39] Vincensini 2007, p. 71.

va encore plus loin : ne pouvant prévenir Aucassin qui a été jeté en prison, elle s'évade d'abord seule de sa chambre en nouant des draps[40], à la lumière de la lune (*la lune luisoit molt clere*). La tour où Aucassin est retenu (ce n'est plus le *celier sosterin* mentionné auparavant) est fendue et Nicolette y passe la tête pour communiquer avec son amant [XII.34–39] :

> Li tors estoit faele[e] de lius en lius ; et ele se quatist delés l'un des pilers, si s'estraint en son mantel, si mist sen cief par mi une creveure de la tor qui vielle estoit et anciienne, si oï Aucassin qui la dedens plouroit et faisait mot grant dol et regretoit se douce amie que tant amoit.

La parole passe donc par cette crevasse, comme pour Pyrame et Thisbé, mais Nicolette est déjà libre et se contente d'informer Aucassin de son départ, sans chercher à le libérer. Lui-même ne fait que se lamenter et s'opposer égoïstement à cette décision, menaçant de se suicider si elle fréquente un autre homme. La mèche de cheveux qu'elle fait passer par la fissure peut rappeler la ceinture de Thisbé, mais celle-ci avait un objectif pratique que cette mèche n'a pas, simple geste courtois et mémento pour Aucassin.

L'arrivée des gardes et la mention de la *gaite* qui prévient Nicolette sous son *mantel* rappelle également la fuite de Thisbé et sa *guimple* ; tout comme ce veilleur dans le conte, les bergers de la forêt prennent Nicolette pour une fée (*li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust une fee* [XXII.34]). Cette assimilation de la jeune femme à un être surnaturel est poussée plus loin lorsqu'elle « invoque » Aucassin au carrefour choisi, sous les ramées – motif sans doute inspiré d'une croyance folklorique –, et qu'elle parvient à le guérir. La jeune femme exprime sa crainte des bêtes sauvages de la forêt et plus particulièrement des lions, ce qui peut constituer un rappel ou tout du moins un clin d'œil intertextuel à Pyrame et Thisbé (*se je vois u gaut ramé, / ja me mengeront li lé, / li lïon et li sengler* [XVII.7–9]). Enfin, Aucassin tarde à se montrer ; cependant, le rendez-vous à la hutte construite par Nicolette se fait dans un pré et par hasard, non parce que les amants en ont convenus. Le motif de la menace du bûcher, de la hutte dans la forêt, du pouvoir guérisseur de l'amante semblent davantage inspirés de l'histoire de Tristan et Iseut que de celle de Pyrame et Thisbé[41].

Le motif de la fuite montre donc bien que l'idylle constitue une menace à l'égard de l'ordre social et qu'en quittant l'espace de la cité, les amants s'exposent à un monde de pulsions indomptées, figurées

[40] *Si prist dras de lit et touailes, si noua l'un a l'autre, si fist une corde si longe conme elle pot, si le noua au piler de le fenestre ; si s'avala contreval le gardin* [XII].

[41] Rogger 1951, p. 16.

par les bêtes sauvages, une étape nécessaire vers le dénouement. Les amantes idylliques se distinguent à la fois des héroïnes antiques, qui sont frappées par l'amour sans moyen de traiter leurs émotions et en subissent la force brutale jusqu'à la mort, et des demoiselles courtoises, qui existent à peine par elles-mêmes. L'enjeu des personnages féminins – leur virginité – est plus important que celui des personnages masculins et entraîne davantage de réflexion sur cet ordre social qu'elles défient. Le monologue de Thisbé sur sa chasteté et sa désobéissance en forme le socle : contrairement à une Lavine qui a déjà le consentement paternel, Thisbé, Blancheflor, Nicolette combattent l'autorité et le paradoxe de la sexualité féminine jusqu'au dénouement : le mariage, la fin heureuse des récits idylliques, ou la mort.

4.2. La mort de la vierge

4.2.1. Une union sexuelle dans la mort

Nous avons déjà esquissé au fil de notre étude l'analyse de certains doubles sens perçus dans les textes. Au-delà de la description des symptômes amoureux, le conte du XII^e^ siècle est plus érotique, en filigrane, que la version ovidienne, si bien qu'il revient à l'auditeur de percevoir un infra-discours sexuel, aussi bien à travers le lexique, souvent polysémique, que dans les situations décrites. Comme le souligne J. N. Adams, dans les récits médiévaux, presque tout objet ou action peut acquérir un symbolisme sexuel dans un contexte suggestif[42]. Il nous est donc possible de voir, au fil du récit, multitude de doubles sens sexuels qui participent au développement du personnage de Thisbé.

L'un des éléments constitutifs du récit, la fissure dans le mur, peut être vu comme une métaphore du sexe féminin, dès la *rima* latine[43]. Nous l'avons souligné, le terme de *crevace* revêt un sens érotique dans d'autres récits[44], tout comme *pertus* et autres synonymes[45]. Dans le fabliau *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, le narrateur parle du *pertuis* de la jeune fille[46]. À cet égard, les vers 311–313 du conte revêtent déjà un tout autre sens : *La crevace n'ert gaires grans, / Si fu celee par mains ans / De si qu'Amours la*

[42] J. N. Adams 1982, p. vii.

[43] On le trouve par exemple dans la satire III de Juvénal qui décrit les acteurs jouant des femmes : *Vacua et plana dicas / infra ventriculum et tenui distantia rima* [97–98]. Voir *ibid.*, p. 95.

[44] Par exemple, dans le *Roman de Renart*, branche XVIII, v. 980, rimant avec son synonyme *fendace*, ou le fabliau *Bérenger au long cul*, v. 244. Voir Greimas 1994, « Crever ».

[45] Muscatine 1986, p. 189.

[46] Bologne 1995, p. 65 souligne le rôle possible de la déesse Pertunda dans la défloration des vierges dans l'Antiquité romaine.

fist trouver. L'étroitesse de la fissure peut renvoyer à celle de l'hymen de Thisbé qui découvre son propre corps sous l'effet de l'amour et du désir pour Pyrame, ce qui justifie également qu'elle trouve la fissure en premier.

Juste après la découverte, lorsque Pyrame s'adresse à Thisbé, plusieurs termes sont équivoques à la rime : *creveüre* [335], *troveüre* [337] (qui peut se lire *troueüre*) et *faiture* [331], homophone de *fraiture* qui a également le sens de « brèche » et, par extension, de vagin. Dans son monologue, Pyrame déplore l'étroitesse de cette fissure (*Pertuis, tant par estes estrois!* [447]) et s'adresse aux pierres (*chaillous*) par synecdoque : le mur est une métaphore de la virginité, le terme de « mur » lui-même pouvant désigner le ventre et, par proximité, le sexe féminin[47]. Plus loin, Pyrame invoque Vénus pour demander que personne ne découvre la fissure ou, peut-être, qu'aucun homme ne découvre le *pertus* de Thisbé – à la rime avec *Venus* – avant lui : *Prions orendroit de ça jus / Que nous aït dame Venus / Que nulz ne truisse cest pertus!* [474–476].

On l'a déjà évoqué, la topographie du *locus amoenus* lui-même peut être perçue comme une métaphore du sexe féminin, qui peut être désigné comme un champ, un jardin, une clairière fertile constituée d'herbe et d'eau[48]. Le seul terme de *loci/loca* est un euphémisme désignant les parties génitales féminines[49]. Dans le *Cantique des cantiques*, la fiancée est directement désignée ainsi : « Ma sœur, mon épouse, est un jardin fermé ; elle est un jardin fermé, et une fontaine scellée » (*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus* [IV:12]). La grotte chez Ovide[50] et l'amandier dans le conte[51] sont également des symboles du sexe féminin. Lorsque Thisbé va se cacher à l'ombre de l'amandier, il peut s'agir d'une dernière tentative, inconsciente, de demeurer dans le monde de l'enfance et rester hors du monde de la sexualité, celui des fruits du mûrier (le verbe latin *fruor* signifie aussi bien « fructifier » que « jouir »).

Le récit est également parcouru de doubles sens phalliques. L'amour et ses effets sont décrits en

[47] J. N. Adams 1982, p. 91-92.
[48] *Ibid.*, p. 82-83.
[49] *Ibid.*, p. 94.
[50] *Ibid.*, p. 85.
[51] L'amandier est un arbre associé à la virginité, car il a la réputation de féconder directement les vierges. Il est également associé au printemps, car il fleurit tôt : il est possible d'y voir un symbole de la précipitation de Thisbé à se rendre au lieu de rendez-vous, contrebalancé par le mûrier qui fleurit tardivement et qui devient le symbole même du retard de Pyrame, comme le suggère le jeu de mots latin sur *mora*, le retard, et *morus*, le mûrier (Eley 2001, p. 30). L'amandier est aussi associé au mythe d'Agdistis, enfant de Zeus possédant les deux sexes que les dieux castrèrent : de son sang naquit l'amandier et de l'amande, Attis, comme le rapporte Pausanias [VII.17.5]. Ce mythe faisant état d'un hermaphrodite dont la double nature est brutalement séparée peut être rapporté à la fin de la gémellité des amants ; cependant, dans le contexte, l'amandier fait davantage écho à la pureté de l'enfance et à la renaissance, annonçant l'accomplissement final de l'amour dans la mort (Ferlampin-Acher 2003, p. 121).

termes ambigus, comme le lexique des armes (*dart*, *saiete*, *fers*, *fleche*, *penon*, *lance*) qui percent le *haubers* [28][52,53] ; le vers 134, « *Retrait les ners et art la meule* », peut évoquer un sens sexuel puisque les nerfs désignent également la vigueur sexuelle, la « moelle », la semence masculine[54] et *ardre* peut signifier « être en érection[55] ». Debra Lynn Bell souligne des homophonies utilisées par les auteurs de fabliaux érotiques pour créer des doubles sens que les auditeurs peuvent percevoir, la plus évidente étant *vie*/*vit*, notamment aux vers 346–347 : *Hé, Diex, comme est sa vie dure, / Qui longuement teulz maulz endure!*[56] ; ou encore l'homophonie *com*/*con* (avec l'interchangeabilité du *m* et du *n* dans les manuscrits), comme au vers 215 où l'ajout d'une virgule change le sens en apostrophe au sexe de Thisbé : *Com dure vie m'est donee!*[57] L'analogie est soutenue par la ressemblance entre le sexe féminin et une blessure[58]. La variante des vers 510–512 est particulièrement intéressante à cet égard : *Ains plus ne jour ne nuit ne fui / Sanz plaie, / Qui con plus dure plus s'esgaie* (« Jamais plus je n'ai connu de jour, de nuit sans cette blessure, qui plus elle dure plus elle s'élargit. ») ; Sheila Delany note que l'idée d'élargissement des blessures reste associée à Thisbé (et Lucrèce, autre victime de suicide à l'arme blanche mais aussi de viol[59]) dans l'introduction de *Man of Law's Tale* de Chaucer qui évoque *The Legend of good women* : *the large woundes wyde / of Lucresse, and of Babilan Tesbee* [62–63][60].

D'autre part, l'on peut également considérer la thématique du discours comme une métaphore des relations sexuelles : il leur est impossible de parler tout comme il leur est impossible de s'unir physiquement[61]. Pyrame prie Vénus de lui permettre « *de parler a Tysbé s'amie* » [206], tandis qu'elle prie

[52] Guiraud 1978, p. 384.

[53] Celui-ci se double du lexique militaire : *assambler* [88, 99, 373, 551, 595, 632, 844], *apareiller* [663], *besoigne* [589], *assault* [179], *ferir* [836]…

[54] Guiraud 1978, p. 449.

[55] *Ibid.*, p. 141.

[56] On le trouve aussi dans les vers suivants : *Bele, pour vous despens ma vie / En plours* [186–187] ; *Com dure vie m'est donee!* [215] ; *Se pour vous perdoie la vie* [414] ; *Amis, ta vie est mes tresors* [560]. Notons que dans le fabliau *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, le vit est « si raide et si dur » qu'il pourrait « percier .I. mur ». L'origine de ce terme est le latin *vectis*, « barre, levier », rappelant aussi l'agrandissement de la fissure dans le mur par Thisbé avec sa ceinture ou Pyrame avec un ciseau dans le *Roman de la poire*.

[57] Ou encore : *Hé, bele, com sui entrepris!* [421]. Kendrick 1988 souligne la présence de ces deux jeux de mots chez le troubadour Guillaume ix.

[58] Sur cette ressemblance, Delany 1994, p. 130 note le poème 9 de l'anthologie *The Passionate Pilgrim*, attribué à Shakespeare, où Vénus montre sa cuisse à Adonis et où il voit « plus d'une blessure ». À noter également l'épisode cocasse du chapitre xi du *Pantagruel* de Rabelais, où un lion blessé, soigné avec de la mousse, enjoint à un renard de colmater la « blessure » d'une vieille femme avec sa propre queue.

[59] Cette assimilation est soulignée – sous l'angle du fantasme – par Michel Leiris dans *L'Âge d'homme* (1939) : « Lucrèce, appuyant au centre de sa blanche poitrine […] la lame effilée d'un poignard au bout duquel perlent déjà, comme le don le plus intime pointe à l'extrémité d'un sexe, quelques gouttes de sang, et s'apprêtant à annuler l'effet du viol qu'elle a subi, par un geste pareil ; celui qui enfoncera dans une chaude gaine de chair et pour une mort sanglante l'arme bandée au maximum, telle la virilité inexorable du violeur […] ».

[60] Delany 1994, p. 132.

[61] Bell 2000, p. 116.

les dieux pour « *qu'a son ami puisse parler* » [302]. Or, lors de son monologue intérieur, Thisbé semble réaliser ce que l'euphémisme de « parler » implique réellement[62], puisque c'est à ce moment précis qu'elle comprend qu'elle met en jeu sa virginité et son honneur : *Amis douz, de parler à toi. / Parler? / Tysbé, fole, veulz tu desver / Et ta chasteé violer, / Et ton lignage vergonder?* [223–227]. Lors des retrouvailles à la fissure, la jeune fille se pâme en des termes qui évoquent la souffrance, mais aussi l'activité sexuelle (*tressault, tramble et si tressue* [358]), et elle cherche à « parler » sans y parvenir : *Parler cuide, mais ele ne puet* [354]. Enfin, notons la leçon de l'édition de Cornelis de Boer [472], lors de la prière au mur, qui est encore plus explicite : *que nos joïssons en parlant* (au lieu de *qu'ensamble fussions en parlant* dans l'édition d'Emmanuèle Baumgartner [450]).

Plusieurs passages peuvent également évoquer la masturbation. Lors de son premier monologue, Pyrame s'adresse à Thisbé : *Bele, pour vous despens ma vie / En plours* [186–187], puis se pâme : *En lermes et en plorement / Cheÿ pasmez ou pavement* [197–198]. Si l'on considère l'homophonie *vie/vit* et que l'on note que l'éjaculation est parfois comparée à des pleurs[63], ces lignes revêtent un autre sens. C'est également à ce moment qu'il se rend au temple de Vénus et se couche sur l'autel [201–204] : la chapelle peut figurer le sexe féminin[64] et le sacrifice qu'il y accomplit, l'acte masturbatoire. Lors du monologue final de Thisbé, les vers 149–150 d'Ovide (*Est et mihi fortis in unum / hoc manus, est et amor : dabit hic in uulnera uires*) sont traduits dans le conte par les vers 838–839 : *Amours, fetes mon poing si fort / Qu'a un seul cop reçoive mort*, et développés de manière particulièrement ambiguë chez Chaucer :

890	Than spak she thus: "my woful hand", quod she,	Elle dit alors ce qui suit : « Ma pauvre main
	"Is strong y-nogh in swiche a werk to me;	Est assez forte pour faire ce travail pour moi ;
892	For love shal yive me strengthe and hardinesse	Car l'amour me donnera la force et le courage
	To make my wounde large y-nogh, I gesse."	D'élargir suffisamment ma blessure, je crois. »

L'on peut percevoir un double sens évoquant la masturbation, d'autant que le discours direct fait ressembler le monologue à la confession de ce péché, très commun au confessionnal[65]. La mort elle-même devient une métaphore de l'orgasme, déjà annoncé par les nombreuses occurrences de la pâmoison, y compris sur le corps de son ami, juste avant la mort (191, 198, 294, 297, 790, 874). Lorsqu'elle annonce : *Andui morromes d'une mort* [841], la « même mort » pourrait désigner l'orgasme simultané de

[62] Ce n'est pas sans rappeler Hélène dans l'Héroïde XVII : « Tu demandes que nous puissions nous voir et nous parler en secret ; je sais ce que tu désires, et ce que tu appelles un entretien » (*Quod petis, ut furtim praesentes ista loquamur : Scimus quid captes conloquiumque uoces*) [263–264].

[63] J. N. Adams 1982, p. 30.

[64] *Ibid.*, p. 87.

[65] Delany 1994, p. 131.

leur union.

La métaphore de la blessure s'intensifie jusqu'au point culminant du récit : la mort des amants, union incomplète, mais miroir physique de celle autorisée par leur relation exclusivement verbale jusqu'alors. Chez Ovide, la comparaison de la blessure de Pyrame avec un tuyau percé a un sens sexuel flagrant, avec l'emploi du verbe *eiaculatur* [124], suggérant l'orgasme lorsqu'il plonge son épée dans son bas-ventre (*ilia* [119]) et que le sang jaillit avec violence (*emicat* [121], *ictibus [...] rumpit* [124])[66]. L'image de la blessure peut désigner la défloration[67] : le suicide évoque donc une union sexuelle où l'épée fait figure de membre viril, la blessure que Thisbé s'inflige, de sexe féminin et le sang sur la pointe de l'épée, du sang de la rupture de l'hymen. Thisbé annonce son acte en s'adressant directement à l'épée : *En mon pis soies reschaufee* [803]. On devine particulièrement le double sens dans les illustrations des éditions de Colard Mansion (figure B.43) et Antoine Vérard (figure B.46) : la poignée de l'épée se situe au niveau du pelvis de Pyrame, et où Thisbé la tient à deux mains suivant le texte (*L'espee a a .II. mains sachie* [877]). Toutefois, c'est aussi elle qui « dresse » l'épée en la tirant du corps de Pyrame : *Encontremont l'en a drecie* [797][68], puis réalise la pénétration. L'inversion sexuelle – l'Église ne reconnaissant que la position où l'homme est au-dessus, conformément au rapport hiérarchique entre les sexes – place Thisbé dans une position dominante. Si elle est bien souvent penchée sur Pyrame, plusieurs illustrations sont plus explicites : dans la scène finale du chapiteau de la cathédrale de Bâle (figure B.14), les deux amants sont empalés sur l'épée, le corps tourné vers le sol, Thisbé au-dessus, tournant de la main la tête de Pyrame vers elle. Même scène sur le tympan de l'abbatiale Saint-Géry au Mont-des-Bœufs de Cambrai (figure B.15), excepté qu'elle ne lui tourne pas la tête, mais la caresse de la main. Dans le *Roman de la Poire* (figure B.19), Pyrame est tourné vers elle et, de surcroît, elle le tient enlacé et l'embrasse sur la bouche, donnant l'apparence d'une fusion totale[69].

La mort fait donc figure de réalisation de l'union sexuelle rendue impossible tout au long du récit, particulièrement pour Thisbé pour qui la fissure dans le mur et la guimpe font figure de double et miment le déroulement de sa découverte de la sexualité. Le moment où elle se frappe de l'épée la rend

[66] Cette comparaison choisie par la narratrice, vierge dédiée à Minerve, peut suggérer son refus brutal et son dégoût de la passion amoureuse et sexuelle (Newlands 1986, p. 146).

[67] J. N. Adams 1982, p. 152. L'image est renforcée par le terme *uitatio* employé par Ovide au vers 122, qui désigne aussi la corruption, la souillure de la perte de la virginité (*ibid.*, p. 199).

[68] Le terme *drecier* est utilisé pour désigner l'érection, ici avec préfixe *en-* de mise en situation (Muscatine 1986, p. 188).

[69] Notons que dans le dessin annexe du ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 25187 (figure B.68), Pyrame surplombe Thisbé qui a les jambes écartées, dans une posture sans grande équivoque du fait qu'elle est impossible d'après le récit. C'est la seule occurrence, à notre connaissance, de cette inversion des positions.

active et même dominante dans la perte figurée de sa virginité.

4.2.2. Sacrifice et martyre de la pureté

Parallèlement à ces interprétations qui suggèrent une union sexuelle dans la mort, il est possible de voir dans la mort de Thisbé un aspect sacrificiel, qui n'est pas si éloigné de celui des martyres chrétiennes.

Plusieurs points, que nous avons déjà esquissés, rapprochent Thisbé d'une victime sacrificielle antique. Le tombeau de Ninus est déjà un lieu marqué par une mort ritualisée, celle de la crémation du roi, duquel émane une aura à la fois funèbre et sacrée. La présence du lion, animal emblématique des déesses de la sexualité, fait planer une présence divine sur la nature désertée par toute présence humaine, comme pour mettre en exergue la virginité de la jeune fille. La perte de son voile, assimilé à une *uitta* dans plusieurs textes, rappelle l'exigence rituelle de se débarrasser de tout lien ou nœud pour effectuer une opération magique ou une cérémonie religieuse[70]. Quant au moment où Pyrame et Thisbé se frappent, le sang répandu qui imprègne le sol rappelle les sacrifices sanglants aux dieux antiques.

Dans les textes médiévaux imprégnés de culture chrétienne, c'est le martyre qui vient en tête lorsqu'un jeune personnage meurt d'une mort violente. Au V^e^ siècle à Rome, c'est même un genre littéraire à part entière qui met en scène la passion de martyres, souvent vierges, qui préfèrent le supplice à renoncer à leur foi ou céder aux avances d'un homme. On l'a dit, le christianisme sacralise la virginité, qui est supérieure au mariage[71], laissant l'âme entièrement libre de s'adonner au service de Dieu. C'est avant tout une disposition spirituelle considérée comme un mariage mystique, une intimité réservée à Dieu, incarnée par la Vierge Marie. Or, ces martyres se différencient par le type de supplice qu'elles endurent : prostitution forcée, seins tranchés, nudité publique, ce sont la plupart du temps des exactions spécifiquement sexuelles[72].

Plusieurs aspects du conte du XII^e^ siècle peuvent être interprétés à cette lumière. La perte du voile, tout d'abord, est très symbolique dans un contexte chrétien. On l'a dit, il empêche la femme de

[70] On trouve mention de cette pratique par exemple dans l'*Énéide* lorsque Didon fait dresser le bûcher avec les vêtements d'Énée (*unum exuta pedem uinclis, in ueste recincta* [IV.518]) et dans les *Métamorphoses*, dans l'épisode d'Iphis et Ianthé, quand la mère d'Iphis adresse une prière à Isis (*crinalem capiti uittam nataeque sibique / detrahit* [IX.771])

[71] Paul, 1Co 7:36–38.

[72] Chappuis Sandoz 2008, p. 4.

s'exposer aux regards et susciter la débauche masculine, ce qui est, d'après Tertullien dans son traité *Le voile des vierges*, pire que de subir un viol [3.7]. Le voilement et le dévoilement de Thisbé ressortissent au paradoxe inhérent au statut féminin dans le discours théologique des XII^e^–XIII^e^ siècles : sa qualité principale, la *uerecundia*, maintient la femme dans la soumission tout en étant la clé de sa gloire et de son salut[73]. Toutefois, c'est aussi un trait commun au martyre des vierges qui sont humiliées par un dénudement public (parfois recouvertes par un miracle : leurs propres cheveux, une nuée ou un vêtement). Ce processus de dévoilement fait écho au moment où Thisbé ôte sa ceinture : c'est le mouvement inverse d'Ève qui, dans le jardin d'Éden, est couverte après avoir acquis la conscience de sa nudité. Son dénudement en deux temps marque à la fois sa sortie définitive de l'enfance pour entrer dans le monde de la maturité sexuelle et son martyre qui lui permet d'être sanctifiée et de retourner au paradis originel[74]. Notons que Hermann von Sachsenheim fait un réemploi original de cet élément particulier de la fable dans *Das Schleiertüchlein* (entre 1453 et 1458 ; corpus A.7.14). Le narrateur y rencontre un jeune seigneur en pèlerinage à Jérusalem auquel sa dame a offert un *düchlin* (pièce de tissu qui hésite entre le mouchoir et le voile) taché du sang de son sein, en gage de leur amour impossible, avant de mourir. L'auteur s'inspire manifestement d'Ovide qu'il entretisse à l'histoire d'amour malheureuse, le voile taché de sang pouvant jouer le rôle de présage funeste pour la dame décédée tout en s'en éloignant puisqu'il devient une sorte de relique (*heiltum*) à ses yeux, qu'il invoque lors d'une tempête en mer[75]. L'attitude de Pyrame avec le voile, qu'il étreint et embrasse, laisse aussi transparaître cette sacralisation quasi religieuse d'un objet devenu relique de l'être aimé disparu.

La mort par l'épée de Thisbé, qui conclut une union spirituelle avec Pyrame/le Christ, rappelle un passage très intéressant du *Livre des couronnes* de Prudence (IV^e^ siècle) que souligne Laure Chappuis-Sandoz[76]. L'hymne XIV met en scène le martyre d'Agnès, *puellula* qui préfère les supplices à la perte de sa virginité et compare son bourreau à un amant :

74 Hic, hic amator iam, fateor, placet ;
ibo inruentis gressibus obviam
76 nec demorabor vota calentia :
ferrum in papillas omne recepero
78 pectusque ad imum vim gladii traham.

C'est là, oui c'est là, je l'avoue, l'amant qui me plaît. Quand il se jettera sur moi, j'irai au-devant de ses pas et je ne ferai pas attendre ses désirs brûlants : j'accueillerai dans ma poitrine son fer tout entier, et j'enfoncerai jus-

[73] Bain 2018, p. 58-60.

[74] Chappuis Sandoz 2004, p. 152-153.

[75] Sur ce point, voir Dietrich Huschenbett, *Hermann von Sachsenheim : Namen und Begriffe : Kommentar zum Verzeichnis aller Namen und ausgewählter Begriffe im Gesamtwerk*, Königshausen & Neumann, 2007, p. 82–83 et 220 (entrées *duchlin* et *Pirrimus*).

[76] Chappuis Sandoz 2004, p. 157.

Sic nupta Christo transiliam poli
omnes tenebras aethere celsior.

qu'au fond de mon cœur la violence de son glaive. Ainsi mariée au Christ, je franchirai toutes les ténèbres de la voûte céleste, plus élevée que les cieux.

L'épée de ce bourreau qui « cause [sa] perte en ruinant [sa] chasteté » (*qui me pudoris funere perderet* [73]) acquiert une dimension sexuelle, particulièrement avec l'emploi du verbe *inuere* qui désigne la pénétration. Il s'agit du thème du mariage mystique, où la mort de la vierge est assimilée à une union avec le Christ : par ce monologue, Agnès montre son impatience et son désir de mourir pour sa foi. La mort qu'elle se figure (alors que le bourreau la décapite) est similaire à celle que Thisbé se donne, s'enfonçant l'épée dans la poitrine jusqu'à la garde pour consommer son union avec Pyrame : *Par mi le pis, sous la mamele, / Se tresperce la damoisele* [878–879].

Enfin, notons que nombre des martyres vierges partagent une force de caractère et une résistance physique hors du commun, des qualités viriles communes aux héroïnes ovidiennes que nous avons citées[77]. La dualité entre féminité et résistance inflexible survit jusqu'au XVI^e^ siècle dans la tension entre « l'idée dominante de la virginité [qui] était toujours celle d'une chasteté passive et cloîtrée, d'une féminité douce et flexible que l'on devait protéger contre les assauts du monde, car elle ne pouvait s'en garder elle-même[78] » et la conception qui montre des vierges guerrières, inspirées de Minerve, luttant pour protéger elles-mêmes leur virginité dans la bataille qu'est l'amour, aussi bien physiquement que psychiquement[79]. Si Thisbé dépasse son statut féminin par ses actions, elle se rapproche en cela des saintes, virilisées par leur foi qui les place à égalité avec les hommes[80].

C'est ainsi que la fuite et la mort de Thisbé peuvent être perçues comme un martyre menant à une transcendance spirituelle : bien que le conte du XII^e^ siècle n'assimile pas Pyrame au Christ et Thisbé à l'âme humaine, il contient déjà les germes de cette interprétation qui est développée à partir du XIV^e^ siècle grâce à ses ajouts propres[81]. Les réécritures latines comprennent d'ailleurs des termes qui font partie du champ lexical de la dévotion mariale, qui connaît un essor à la fin du XI^e^ siècle, comme *amica* ou *benigna*.

[77] Sur ce point, voir le mémoire d'Ombeline Armand, *L'érotisme dans les récits de martyre : passions de « vierges et martyres » au V^e^ siècle*, dir. Christian Bouchet et Stéphane Gioanni, Lyon, Université Jean Moulin (Lyon 3), 2017.

[78] Matthews Grieco 1991, p. 112.

[79] *Ibid.*, p. 116.

[80] C'est une idée plus large se trouvant dans l'*Épître aux Galates* de Paul : *Il n'y a plus maintenant ni de Juif, ni de gentil : ni d'esclave, ni de libre ; ni d'homme, ni de femme ; mais vous n'êtes tous qu'un en Jésus-Christ* [3.28].

[81] Voir la partie 2.3 de cette étude.

4.2.3. Le mariage ou la mort : une composante idyllique

Entre virginité sacralisée et union légitimée par la mort, quelle alternative se pose vraiment à la jeune fille amoureuse ? Il est intéressant de comparer le traitement de Thisbé avec celui d'autres personnages féminins de la littérature médiévale qui semblent relever du même dilemme. L'amour idyllique se crée en effet toujours dans une tension avec la mort qui menace les protagonistes, que ce soit la menace des parents, d'un mariage forcé auquel le suicide est préférable ou les dangers qui rôdent hors de la cité.

On le voit particulièrement dans (vers 1150). Bien que la situation des amants soit différente – le seul obstacle étant le rang inférieur de Blancheflor –, la tentation du suicide les menace tous les deux et leur amour est placé sous le signe de la mort. Pour détourner son fils de l'amour de Blancheflor, la reine a en effet l'idée de l'éloigner et de la faire passer pour morte en faisant construire un faux tombeau magnifiquement orfévré, représentant toutes les bêtes du monde et les deux enfants. Il est caractérisé par une machinerie merveilleuse qui utilise la force des vents pour que les statues s'embrassent et même communiquent entre elles :

En la tombe ot quatre tuiaus
as quatre cors, bien fais et biaus,
es queus li quatre vent feroient
cascuns aussi com il ventoient.
Quant li vens les enfans toucoit,
l'un baisoit l'autre et acoloit,
si disoient par ingremance
trestout lor bon et lor enfance.
Ce dist Flores a Blanceflor :
« Basiés moi, bele, par amor. »
Blanceflor respont en baisant :
« Je vos aim plus que riens vivant. »
Tant com li vent les atoucoient
et li enfant s'entrebaisoient,
et quant il laissent le venter,
dont se reposent de parler.

Ce tombeau serait adapté comme monument funéraire pour Pyrame et Thisbé : non seulement il est situé sous quatre arbres ensorcelés qui fleurissent en permanence pour commémorer l'amour des deux jeunes gens, mais il arbore aussi quatre tuyaux qui permettent au vent d'actionner la machinerie[82].

[82] Sur ce motif, voir Gaffney 2012. On note que plusieurs termes employés par Ovide lors de la comparaison avec le tuyau percé rappellent les instruments à vent : le terme *fistula* se retrouve à quatre autres reprises dans les *Métamorphoses*,

Ces tuyaux par lesquels le vent souffle et se déforme en paroles audibles ne sont pas sans rappeler le fétu d'avoine utilisé par Pyrame et Thisbé dans le *Roman de la poire* : une tige creuse par laquelle ils s'échangent leur souffle. Lorsque Floire croit que Blancheflor est morte, sa plainte en quatrains sur la tombe de son amie rappelle celle de Pyrame avec une apostrophe à la Mort qu'il exhorte à venir le prendre, suivie d'une tentative de suicide avec le stylet d'argent offert par Blancheflor, qu'il prend à partie. Blancheflor menace elle aussi de se tuer (*Por soie amor engien querrai / et priveement m'ocirrai* [2407]). La mère de Floire rappelle à son fils que les suicidés sont destinés à l'Enfer et qu'il ne retrouvera pas Blancheflor au « Champ fleuri » : *la u est Dido et Biblis / qui por amor furent ocis / qui par infer vont duel faisant / et en infer lor drus querant* [1031–1034]. Thisbé aurait pu figurer aux côtés de ces exemples de suicidées victimes de l'amour, mais contrairement à elles, elle est morte avec son amant et rachetée de son péché par une union *post mortem*. C'est aussi pourquoi Floire est comparé à ces personnages féminins : autant Didon et Biblys sont les plus illustres exemples antiques, autant le désespoir suicidaire de l'amant privé de son amie semble être devenu un topos médiéval.

Aucassin et Nicolette ne manque pas de parodier ce désir de mort né de l'impossibilité de l'union, puisque Aucassin affirme qu'il se suicidera si Nicolette est violée par un homme [XIV.8–13] :

> "Ne quidiés mie que j'atendisse tant que je trovasse coutel dont je me peusce ferir el curer et ocirre. Naie voir, tant n'atenderoie je mie ; ains m'esquelderoie de si lonc que je verroie une maisiere u une bisse pierre, s'i hurteroie si durement me teste que j'en feroie les ex voler et que je m'escerveleroie tos."

N'ayant pas d'épée ou de dague sous la main comme Pyrame, Aucassin se promet une mort horrible et ignoble en se frappant la tête d'une pierre. Le suicide, plutôt que la vengeance, est présenté comme une folie de la part du jeune homme et relève de son caractère inattendu pour un héros, poussé parfois jusqu'à la bouffonnerie[83]. Dans le roman plus tardif *Paris et Vienne* (1432), Paris est lui aussi tenté par le suicide pour l'amour de Vienne, qui ne peut lui parler que par une brèche dans le mur de sa prison – rappelant là encore la fissure de Pyrame et Thisbé.

Ces exemples nous montrent que la mort menace de survenir lorsque les amants essaient de combiner un amour enfantin et un amour adulte, une sensualité innocente et le désir naissant, l'unité

désignant toujours le tuyau d'un instrument ; le terme *foramen* désigne souvent les trous des instruments à vent, *stridente* fait songer au son d'une flûte ; le terme *ictus* est également employé dans le domaine musical et poétique pour désigner la cadence (Shorrock 2003, p. 626-627).

[83] Notons que cette folie, évidente au milieu des « sages » que sont le roi, le vicomte, le comte sarrasin ou même le bouvier, est contrebalancée par l'épisode de Torelore où Aucassin est le seul à être sensé (Jodogne 1960, p. 61).

de la gémellité et la différence créée par l'érotisme. Cependant, dans les idylles des XII^e^–XIII^e^ siècles, cette tension peut être résolue par le mariage, qui vise à recréer l'ordre social mis à mal et à marquer le passage à l'âge adulte[84]. Déjà dans l'Antiquité romaine, le mariage est l'institution qui sert à maîtriser et civiliser la pulsion masculine naturelle du viol/rapt des femmes, illustrée par l'épisode de l'enlèvement des Sabines. C'est pourquoi Floire et Blancheflor, au lieu d'être exécutés par l'émir, parviennent à l'émouvoir et sont mariés avant de regagner l'Espagne, et Nicolette, qui se découvre soudain fille du roi de Carthagène, peut épouser Aucassin. Ydoine, après avoir semblé morte sous l'effet d'un anneau magique, parvient à divorcer pour épouser Amadas. Guillaume et Aelis – après sept ans de séparation –, Galeran et Frêne, Jehan et Blonde, Guillaume de Palerne et Mélior, Clarisse et Florent[85], Floris et Lyriopé finissent tous par se marier. L'idylle, propre à l'adolescence, s'achève dans la légalité du mariage, qui met également fin au récit (à l'exception des romans de chevalerie, où l'oisiveté du mariage met en péril le statut du héros, qui doit alors repartir à l'aventure, tel Erec) et abolit la mésalliance initiale, que ce soit par la découverte d'une filiation noble (Nicolette), la mort des parents ou la conversion au christianisme (Floire).

Toutefois, la mort des amants devient plus courante dans les textes postérieurs, textes qui remettent également en cause la relative liberté accordée aux personnages féminins dans les récits idylliques[86]. À partir de la fin du XIV^e^ siècle et tout au long du XV^e^ siècle, les romans idylliques continuent d'être prisés : *Ponthus et Sidoine*, *Eledus et Serene*, *Paris et Vienne*, *Pierre de Provence et la Belle Maguelonne*, *Floridan et Elvide*, *Florimont*, *Cleriadus et Meliadice*, ainsi que des textes présentant des parties de scénario idylliques, comme le *Roman de messire Charles de Hongrie*, le *Roman de Troyle* ou *Artus de Bretagne*[87]. Une évolution s'accomplit dans ces romans : l'innocence pose davantage de problèmes moraux relatifs à la chasteté de la passion amoureuse. Deux cas de figure se présentent alors : soit l'idylle reste innocente et l'amour se ne réalise pleinement que lors de la nuit de noces, soit elle est pervertie et doit conduire à la mort[88]. Les souffrances des amants ne sont plus causées par une injustice ou une séparation, mais ce sont plutôt la rétribution de leur péché : ils sont eux-mêmes la cause de leur malheur, une idée

[84] Vincensini 2007, p. 71.

[85] Ce texte, dont on n'a su longtemps s'il était la source ou l'imitation d'*Aucassin et Nicolette*, passe aujourd'hui pour être bel et bien une réécriture de ce dernier qui fait suite à l'épopée d'*Huon de Bordeaux*. Sur ce point, voir l'ouvrage de Caroline Cazanave, *D'Esclarmonde à Croissant : Huon de Bordeaux, l'épique médiéval et l'esprit de suite*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, 99–122.

[86] Comme en témoignent l'emprisonnement de Vienne, par exemple, et la mise au couvent de Filo dans *Florimont* et de Maguelonne dans *Pierre de Provence*.

[87] Szkilnik 2010, p. 10.

[88] Kelly 2010, p. 17.

totalement absente des textes des XII^e^–XIII^e^ siècles. Les péripéties deviennent alors un « itinéraire pénitentiel[89] » destiné à racheter les amants, à purifier leur amour et à le rendre socialement acceptable dans le mariage.

Cette démarche peut échouer : prenons l'exemple de la nouvelle latine *Floridan et Elvide* de Nicolas de Clamanges (vers 1430) et traduite en français par Rasse de Brunhamel[90]. Elle est particulièrement représentative de la perte de la force amoureuse qui habitait les textes des XII^e^–XIII^e^ siècles : bien que toutes les circonstances soient semblables à celles des romans idylliques et particulièrement de *Piramus et Tisbé* (jeunesse, gémellité, relation fusionnelle, projet d'évasion, rendez-vous, fuite), elles ne sont que fiction rapidement brisée par la première épreuve que les amants rencontrent et qui cause leur perte. Les quatre agresseurs rencontrés dans une taverne, dont la bestialité est marquée par leur différence de statut social par rapport à Floridan – et aux violeurs aristocratiques des romans arthuriens, souvent des chevaliers félons –, traitent les deux jeunes gens de menteurs lorsqu'ils se présentent comme nobles, accusant Floridan d'avoir jeté sur son cheval la première « *ribauldelle* » rencontrée. Leur agressivité, en total décalage avec le cadre noble du début du récit, n'est pas sans rappeler le symbole de violence sexuelle que constitue le lion de Pyrame et Thisbé. Comme les amants babyloniens, Floridan et Elvide subissent un martyre et sont séparés par la mort : Floridan meurt les armes à la main et Elvide se tranche la gorge[91]. Cependant, la force amoureuse qui réunit les amants *post mortem* est absente du récit : Elvide se suicide non pas à cause de la perte de son amant, mais pour ne pas perdre sa virginité. Là où Thisbé est digne d'être louée pour son courage et sa volonté de ne pas vivre sans son amant, Elvide, qui, nous dit l'auteur, « surpasse Lucrèce », sert une héroïsation de la passivité féminine, de l'obéissance et de l'humilité exigés par le programme d'éducation féminine du XV^e^ siècle : « Débarrassé de sa référence spirituelle, comme le montre la manière somme toute assez désinvolte dont est traité le grave problème de l'interdiction chrétienne du suicide, le martyre de la vierge apparaît dans toute la crudité de sa valeur sociale, comme instrument d'une sacralisation patriarcale du pucelage des jeunes filles nubiles[92] ». Ainsi, la mort des amants, loin de mener à une union ultime comme Pyrame et Thisbé, est solitaire et même le suicide d'Elvide n'appartient plus au moyen d'expression de l'amour courtois, définitivement abandonné au profit d'une exaltation de la

[89] Szkilnik 2010, p. 14.

[90] Foehr-Janssens 2010b, p. 71.

[91] Rasse note que les exploits de Floridan auraient pu trouver place dans le *De casibus virorum illustrium* et ceux d'Elvide dans le *De mulieribus claris*.

[92] Foehr-Janssens 2010b, p. 77.

négation de soi féminine.

En fin de compte, la mort qui survient dans *Piramus et Tisbé*, loin d'imprégner les idylles similaires, est perçue non pas comme une juste rétribution pour le péché de la fuite, mais comme une fin intrinsèque à l'amour courtois primitif que dépeint le conte. Il nous semble intéressant, à cet égard, de nous pencher sur le parallèle qui peut être dressé entre Pyrame et Thisbé et le personnage de Narcisse dans le conte *Narcisus* du XII^e^ siècle. L'amour est considéré comme sacrifice ou martyre chez les troubadours qui dépeignent l'imbrication du désir érotique et de la souffrance. Pyrame, par sa souffrance et sa mort, fait donc figure d'amant courtois, à l'exception près que Thisbé, dont le personnage est plus développé, n'endosse pas le rôle de dame suzeraine, dispensatrice de compassion. De même, Narcisse, dont la souffrance n'est pas dirigée vers Dané mais vers lui-même, meurt par amour sans remplir les critères de l'amant courtois, même si toute la description de son amour utilise le vocabulaire et les poncifs de la *fin'amor*. Sa mort est décrite selon des termes similaires à celle de Pyrame (et de Tristan), puisque Dané le prend dans ses bras et l'embrasse tandis qu'il rend l'âme, avant de mourir elle-même sur son corps : *Ele le baise, ele le tient, / Ele se pasme, puis revient, / Ele l'acol, ele l'enbrace, / Baise les ex, baise la face*[93]. Tous deux, à un certain point du récit, « perdent » l'objet de leur amour qui se dérobe dans un Autre Monde fantastique : lorsque Thisbé fuit, le garde la prend pour une déesse, une nymphe qui est destinée à appartenir à la nuit, puisque Pyrame ne la reverra qu'au moment de sa mort ; l'auteur du *Narcisus*, qui connaissait le texte de *Piramus et Tisbé*, semble s'en souvenir lorsque Narcisse découvre Dané, puis son reflet, et pense que c'est une déesse (ou une naïade, gardienne de la fontaine : *cuide ce soit fee de mer, / qui la fontaine ait a garder* [655–656]). Le mouvement est ici inverse : Pyrame, après avoir entretenu un rapport gémellaire avec Thisbé pendant quinze ans, se sépare d'elle pour pouvoir l'aimer et échoue, tandis que Narcisse pense d'abord que son reflet est autre avant de comprendre qu'il est seul, ce qui cause sa mort. Dans les deux cas, en faisant de leur propre reflet un objet de désir, ils se condamnent par là même à ne jamais être réunis avec leur âme-sœur, une illusion – parce qu'elle n'existe pas dans le cas de Narcisse, parce qu'elle est forcée de devenir autre dans le cas de Pyrame. Leur mort est causée par l'impossibilité d'être à la fois le sujet et l'objet : la séparation, matérialisée par la fissure dans le mur dans le cas de Pyrame, est fatale[94].

Dans le conte du XII^e^ siècle, Narcisse est donc érigé en exemple négatif de « mort par amour »,

[93] Baumgartner 2000, p. 987–990.
[94] Gaunt 2006, p. 177.

comme le montre la moralité du conte placée en introduction :

Narcisus, qui fu mors d'amer,
Nous doit essample demostrer.
Amors blasmoit et sa poisçance,
Ki puis en prist aspre venjance.
A tel amor le fist aclin
Dont il reçut mort en la fin.

L'histoire est une mise en garde (*Or s'i gardent tuit autre amant / Qu'il ne muirent en tel sanblant* [1009–1010]) : la mort est une punition de l'incapacité de Narcisse à aimer (et, dans une moindre mesure, de l'amour immodéré de Dané). La mort de Pyrame est-elle un autre exemple de punition ? Il serait châtié non pas parce qu'il était incapable d'aimer, mais parce qu'il n'a pas agi pour mériter l'amour de sa dame, la laissant seule imaginer le moyen de leur réunion. Seule la mort le rachète alors en tant qu'unique preuve concrète de sa fidélité. Les deux personnages ovidiens sont des incarnations de l'une des « pathologies de l'amour » en associant amour et mort, mais également des *exempla* : comme nous l'avons montré, Pyrame reste longtemps associé en littérature à une image de parfait amant, et Narcisse lui-même est utilisé comme exemple dans le *Tristan* en prose : *se vous amés la u je aim, vous amés ausi con fist Narchisus, ki ama cele dont il mourut. Se vous amés la u je aim, vous amés vostre mort sans doute, et de vostre mort avés joie.* [I.102, 19–22][95].

4.3. La mémoire du mythe

Après avoir étudié la transmission de la fable à travers les siècles, ses éléments constitutifs et ses enjeux, il est nécessaire de se pencher sur la façon dont elle imprègne l'imaginaire amoureux pour devenir véritablement un mythe littéraire qui, au-delà des réécritures, trouve des échos plus diffus chez les auteurs contemporains et postérieurs. Tout comme le sang des amants a imprégné le mûrier et créé un signe donné à voir et à lire, leur mort assure leur survie littéraire à plusieurs degrés.

4.3.1. La postérité du mythe

Sur le plan stylistique, le *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle a probablement influencé et été influencé par les romans, lais et contes d'antiquité contemporains, mais le réemploi d'images topiques ne permet

[95] *Ibid.*, p. 172.

pas de déterminer leur origine. Le *Roman d'Eneas* (vers 1160), par exemple, développe l'image de l'amour qui blesse de ses flèches et ses divers symptômes (pâmoison, incohérence, signes de la passion), des topoï ovidiens ; le monologue de Lavinie sur la nécessité de conserver sa chasteté peut avoir pour source le monologue de Médée [*Mét.* VII.11–71][96]. Toutefois, dans *Galeran de Bretagne* (fin du XII^e^ siècle-début du XIII^e^ siècle), Esmerée, repoussée par Galeran, décrit la blessure d'amour du jeune homme en des termes très similaires à ceux du *Piramus* : *vous estes […] / d'une plaie bleciez oscure, / ou il ne pert point d'ouverture / ainz avez playe sans pertuis* [4560–4563]. Cette blessure invisible rappelle la flèche qui blesse « *sans sanc espandre* » dans le conte [32][97]. De même, dans le *Roman de Thèbes* (vers 1150), une comparaison suffisamment singulière laisse penser que l'auteur a puisé dans le *Piramus* les vers suivants : *Plus devint vers de fueille d'ierre / Et enredi comme une pierre* [680–681], qui traduisent la seule comparaison conservée du texte d'Ovide (*oraque buxo pallidiora* [IV.134–135]) et substituent le lierre au buis originel. Or, cette comparaison avec la couleur verte, très rare dans les textes médiévaux, se retrouve presque mot pour mot dans le *Roman de Thèbes* pour décrire les symptômes d'Ismène qui apprend la mort d'Athon : *Ne se muet mais que la pierre ; / Vert esteit come fueille d'ierre* [6261–6262]. La scène où elle se jette sur son corps et lui parle est très similaire au deuil de Thisbé. On retrouve cette posture où l'amante s'étend sur son ami mourant ou déjà mort, outre dans les récits tristaniens, dans le lai *Les deux amants* de Marie de France (dernier tiers du XII^e^ siècle), puisque la jeune fille meurt en embrassant le cadavre de son ami :

Lez lui se cuchë e estent,
Entre ses braz l'estreint e prent ;
Suvent li baisë oilz e buche.
Li dols de lui al quor la tuche :
Ilec murut la dameisele […].[98]

Tout le récit semble d'ailleurs inspiré du conte qui le précède de quelques années : l'amour réciproque des deux jeunes gens, l'attitude audacieuse de l'héroïne, le breuvage répandu sur le sol comme du sang, le tombeau commun. Comme Thisbé, la jeune fille est l'instigatrice d'une réunion amoureuse, suggérant à son ami d'aller voir sa tante et le poussant à boire la potion qu'elle prépare. Au total, six lais de Marie de France mettent en scène des jeunes filles en transition vers l'âge adulte, dont l'amour est victime de contraintes sociales[99], mais seul *Les deux amants* se termine par la mort et c'est

[96] Faral 1983, p. 20.
[97] Les citations de *Galeran* sont tirées de l'édition Foulet 1925.
[98] Éd. Rychner 1983.
[99] *Fresne*, *Lanval*, *Les deux amants*, *Milun*, *Chaitivel*, *Eliduc*.

également celui où la demoiselle fait preuve d'initiative, d'ingéniosité et de courage – en vain, puisque que l'opposition de son père la rend impuissante et la condamne à une fin tragique. Dans les vers finaux, Marie de France utilise deux fois le terme « *enfanz* » pour souligner l'innocence et la jeunesse des amants par rapport à la cruauté du monde adulte. Ils sont également réunis dans la mort, enterrés ensemble, et la potion répandue fait fleurir « *meinte bone herbe* », ce qui constitue une métamorphose végétale positive. Leur souvenir s'inscrit dans le lieu même de leur mort, comme la Thisbé antique changée en rivière : le nom du mont des Deux Amants immortalise dans le paysage topographique la tentative de transformation du paysage social de la jeune fille[100].

Chrétien de Troyes semble lui aussi se rappeler de tels motifs dans ses œuvres, principalement dans *Le Chevalier de la charrette*, pour forger à partir de ces résonances des manifestations de l'amour qu'il dépeint. Lorsque Guenièvre est prisonnière de Méléagant chez le roi Baudemagus, elle et Lancelot conviennent d'un rendez-vous nocturne à la fenêtre de la chambre où elle est détenue :

Et la reïne une fenestre
li mostre, a l'uel, non mie au doi,
et dit : "Venez parler a moi
a cele fenestre anquenuit,
quant par ceanz dormiront tuit,
et si vanroiz par cel vergier.
Ceanz antrer ne herbergier
ne porroiz mie vostre cors.
Je serai anz et vos defors,
que ceanz ne porroiz venir,
ne je ne porrai avenir
a vos, fors de boche ou de main,
mes, s'il vos plest, jusqu'a demain
i serai por amor de vos."

Elle l'avertit que cette rencontre n'impliquera qu'un contact par la voix ou la main (*fors de boche ou de main* [4525]), car ils seront séparés par les barreaux de la fenêtre. Non seulement cette situation évoque la fissure du mur qui sépare Pyrame et Thisbé, par laquelle ils se parlent et obtiennent un simulacre de contact physique par le truchement de la ceinture, mais ce motif se trouve en réalité dédoublé chez Chrétien, car, avant d'atteindre la fenêtre, Lancelot doit pénétrer dans le verger qui jouxte le palais :

Et de ce li est bien cheü
c'une piece del mur cheü
ot el vergier novelemant.

[100] Krueger 1999, p. 154.

Par cele fraite isnelemant
s'an passe […].

Lancelot effectue, semble-t-il, le parcours inverse de Thisbé qui communique d'abord par la fissure plus s'enfuit de la cité par la *fraite* [627] de l'enceinte. La fenêtre et ses barreaux qui empêchent la reine et Lancelot de se rejoindre sont tout aussi haïs que le mur ovidien (*qu'il an blasment la ferreüre* [4604]). Ils ont cependant plus de chance que les amants babyloniens : l'écartement des barreaux leur permet au moins de se tenir la main, contact qui était refusé à Pyrame et Thisbé, et même de les vaincre pour se retrouver et s'unir. Leur rendez-vous nocturne a cependant une conséquence, celle du sang répandu qui accuse Guenièvre, comme nous allons le voir. Le motif du mur peut également se retrouver, de façon allégorique, dans le traitement des personnages de Méléagant et de Baudemagus. Tout comme le mur symbolise l'obstacle humain des parents et de l'autorité sociale dans le conte, l'obstacle physique entre Guenièvre et Lancelot semble une transposition de Méléagant lui-même, tandis que son père Baudemagus – bien qu'il soit justement une figure parentale – devient, comme la fissure, le moyen de communication entre les amants[101].

Un peu avant dans le récit, lorsque Lancelot est nommé pour la première fois (au vers 3666), c'est par Guenièvre ; alors qu'il avait le dessous dans le combat qui l'oppose à Méléagant, il sort de l'anonymat pour répondre à l'appel de son nom et à la présence de sa dame. Cette situation évoque la façon dont Pyrame agonisant rouvre les yeux à l'appel de Thisbé : dans les deux cas, l'amante est source d'un sursaut de vie. L'autre motif récurrent est d'ailleurs celui de la mort et du suicide. Lorsque Lancelot repart à la recherche de Gauvain et se trouve capturé, la reine le croit mort et s'en pense responsable au point de songer au suicide : *A po qu'ele ne s'est ocise* [4168], *De li ocirre est si estoute / que sovant se prant a la gole* [4188-4189]. Elle se croit coupable de la mort de Lancelot (*molt se blasme* [4192], *felenesse* [4212]) tout comme Thisbé se sent responsable de la mort de Pyrame (*causa comesque* [IV.152] ; *Que il travaille a mort pour moi* [814]). De son côté, Lancelot croit la reine morte et tente de se suicider, mais il est sauvé *in extremis* par ses compagnons :

Ocirre se volt sanz respit,
Mes ainçois fist une complainte.
D'une ceinture qu'il ot ceinte
Noe un des chiés au laz corrant.
[…]

[101] Dornbush 1982, p. 36.

Lors ne demore ne delaie,
einz met le laz antor sa teste
tant qu'antor le col li areste.

Ces deux scènes de tentatives de suicide créent un jeu de miroir avec la mort de Pyrame et Thisbé : les amants païens s'octroient une mort noble par l'épée, tandis que les amants de noble lignée frôlent une mort ignoble par strangulation (Guenièvre se prend à la gorge, Lancelot se pend à sa selle avec sa ceinture)[102].

La mort de Tristan et Iseut fait également écho à celle de Pyrame et Thisbé : dans les versions en vers, Tristan, blessé à mort et trompé par Iseut la Brune qui lui laisse croire qu'Iseut la Blonde n'est pas venue, se laisse mourir de chagrin. Iseut s'allonge alors à ses côtés et meurt silencieusement dans une dernière étreinte. La version en prose, dans laquelle Marc est l'assassin, offre aux amants une mort simultanée : Tristan, blessé d'une lance empoisonnée, serre Iseut dans ses bras jusqu'à ce que son cœur éclate. Ces deux postures leur épargnent le déshonneur du suicide, mais, comme les amants babyloniens, ils choisissent de s'unir dans la mort. Les paroles d'Iseut dans le *Tristan* de Thomas rappellent celles de Thisbé : *Pur mei avez perdu la vie, / Et jo frai cum veraie amie : / Pur vos voil murir ensement* [3265–3267].

Un motif particulier, que Chrétien a probablement emprunté à la saga tristanienne, est celui du sang. En effet, impossible de ne pas penser au quiproquo causé par le sang sur le voile de Thisbé lorsque Méléagant découvre sur les draps de Guenièvre les taches causées par les blessures de Lancelot, et le roi Marc, celles de Tristan. Dans le *Tristan* de Béroul, Tristan est blessé à la jambe par un sanglier – un motif de conte – et souhaite rejoindre Iseut dans son lit, mais le nain traître a recouvert le sol de farine pour le confondre. Tristan saute alors depuis son lit dans le lit du roi, mais sa blessure se rouvre et tache les draps ainsi que la farine. Le roi Marc découvre alors le sang qui révèle la trahison de Tristan : *Le sanc qui'en ist les dras ensaigne* [732] ; *Li rois choisi el lit le sanc : / Vermel en furent li drap blanc* [767-768]. De même dans la *Folie de Tristan* d'Oxford, à l'exception que c'est après une saignée que la veine du bras de Tristan se rouvre et tache les deux lits[103]. Cet épisode se retrouve chez Gottfried de Starsbourg, Thomas et dans la saga *Tristram et Ísönd* de frère Robert. Dans le *Piramus*, le sang sur le voile est le signe d'une absence causée par une mort supposée, alors que pour Lancelot et Tristan, il

[102] *Ibid.*, p. 36.

[103] *Al sailer le braz me crevat / E vostre lit ensenglentat; / Arere saili ensement / E le men lit relis sanglant. / Li reis Marce i survint atant / E vostre lit truvat sanglant* [747–752].

est signe d'une présence révélée par accident. Dans *Le Chevalier de la charrette*, il est cependant mal interprété, comme celui du voile, puisque Méléagant pense que c'est le sénéchal Keu, blessé, qui a couché avec la reine, alors que le sang provient des blessures aux mains de Lancelot. Dans les deux textes, le quiproquo a une conséquence primordiale dans le récit : la mort de Pyrame et le duel de Lancelot et Méléagant. Dans le *Tristan* de Béroul, l'épisode sert avant tout à donner une victoire aux opposants, causée par la témérité et la malchance de Tristan, pour rétablir l'équilibre avec la victoire des amants lors du rendez-vous sous le pin – rendez-vous d'ailleurs caractérisé par son décor qui n'est pas sans rappeler celui du *locus amoenus* choisi par Thisbé : un pin, une source, la lumière de la lune.

Le quiproquo causé par le sang semble également trouver un écho dans le *Dit de Flourence de Romme*, une courte adaptation par Jean de Saint-Quentin (première moitié du XIV^e^ siècle) de la chanson de geste *La chanson de Florence de Romme* (premier quart du XIII^e^ siècle). Florence, enlevée par son beau-frère Milon, s'enfuit dans la forêt et son corps est déchiré par les ronces ; Milon suit alors sa trace, trouvant un morceau de sa robe, puis son sang :

Par despit se voloit bouter el cors l'espee
Quant il ot une piece de sa robe trouvee
Pendant a une espine. Lors sot bien que passee
Fu par iluex Flourence, qui s'estoit desciree.
Tant ala qu'il trouva la trace de son sanc […].[104]

Le motif du vêtement ensanglanté qui laisse croire à la mort de la jeune fille est repris, mais dévoyé : son ravisseur veut se tuer « par dépit » de ne pas l'avoir possédée et non par désespoir amoureux. La peau meurtrie par les épines semble une anticipation ou un substitut du viol[105]. Lorsque Milon la retrouve, c'est près d'un étang où « *singes, serpens et ours et lyons et lyepars, / escorpions et tingres […] / i venoient pour boire* » ; dans la chanson, il doit même affronter un lion (*a tant ez un leon qu'est dou rochier issuz, / Que se fu a trois ors tote nuit combatus*[106]), autre motif de notre fable qui sert lui aussi de manifestation symbolique des dangers du désir masculin, double cette fois tout aussi bestial que le personnage.

Un autre motif qui présente des résonances avec la fable de Pyrame et Thisbé est celui de l'arbre qui commémore la mort des amants : dans la saga tristanienne norroise (1226), deux chênes poussent sur les tombes de Tristram et Ísönd et se rejoignent au-dessus de l'église ; dans les épisodes de la *Tavola Ritonda* (fin du XIII^e^ siècle), deux racines d'une même vigne plongent dans le cœur des deux défunts ;

[104] Éd. Olsen 1978.
[105] Abiker 2008, p. 113.
[106] Éd. Wallenskold 1907, 3777–3778.

dans la version d'Eilhart d'Oberg, c'est un rosier qui est planté sur la tombe d'Iseut et une vigne sur celle de Tristan, qui s'entrelacent étroitement ; enfin, dans le *Tristan en prose* (ms. BnF fr. 103), une ronce sort de la tombe de Tristan pour plonger dans celle d'Iseut. Cependant, les légendes d'amants enterrés ensemble et pérennisés par un végétal font partie de la littérature celtique[107] et il n'est pas possible de déterminer l'influence de l'un ou de l'autre. Toutefois, la version allemande anonyme du XIV^e^ siècle semble substituer ce motif au mûrier : il n'est pas fait mention du mûrier, seulement d'un arbre comme repère pour le rendez-vous, et la métamorphose est totalement occultée ; en revanche, un miracle se produit sur la tombe commune des amants : « Une vigne crût haut depuis la tombe et redescendit de l'autre côté ; elle lui offrit son ombre » (*ein wînrebe wuochs ûz dem grab / vil hôch und lie sich her ab / zu der andern sîten in daz grap ; / iren schaten si dar über gap* [473–476]).

Si Chrétien a gardé à l'esprit les motifs ovidiens pour forger un nouveau mythe amoureux, celui de Lancelot et Guenièvre, il est également possible de trouver des références plus indirectes à Pyrame et Thisbé dans d'autres de ses romans. Dans *Erec et Enide*, il semble réutiliser une comparaison du *Piramus* entre la puissance de l'amour et un oiseau de proie : *N'espreviers ne vient a reclaim / Si volantiers quant il a fain* [2083–2084] (dans le *Piramus* : *Des or vieng je bien a reclain, / Con li ostors quant il a fain* [411–412][108]). Tout comme l'oiseau de proie revient quand on l'appelle par nécessité de se nourrir, l'attirance de l'amant le rappelle auprès de sa bien-aimée. Les métaphores fauconnières abondent dans les textes médiévaux, mais ces vers sont très similaires ; cependant, l'existence de deux leçons employant une image différente dans le conte peut laisser penser qu'un copiste a pu être influencé par l'autre texte[109].

L'on assiste également à une parodie des divers motifs du *Piramus* dans *Le Chevalier au lion* (1178–1181). Répudié par sa dame pour avoir manqué à sa promesse, Yvain, accompagné du lion qu'il a sauvé, tombe évanoui près d'une fontaine, sous un pin. Dans sa chute, l'épée entaille son cou et le lion, à la vue du sang, pense son maître mort. Il manifeste alors violemment son deuil en des termes polysémiques qui peuvent aussi bien décrire un comportement animal qu'humain (*se detuert et grate et crie* [3505]) et s'apprête à se suicider avec l'épée dont il croit qu'elle a tué Yvain, en la calant contre un arbre. Yvain reprend conscience et entame un monologue dans lequel il s'exhorte à mourir. C'est alors que Lunete

[107] Par exemple, deux pins pour Naoise et Deirdre, un pommier et un if pour Baile et Aidlinn.

[108] Cette leçon se trouve dans l'édition de Cornelius de Boer ; Emmanuèle Baumgartner donne *Plus sui pris que poissons a l'ain* (399), la leçon du manuscrit O.

[109] On la trouve par exemple dans *Galeran de Bretagne* lorsque Frêne avoue son amour pour Galeran : *Car moy meïsmes ay apris / Que cil qui doulcement est pris / Aux laz d'amours et a son aign / Voulentiers revient au reclain* [1596–1600]. Sur les métaphores de la fauconnerie, voir Baudoin VAN DEN ABEELE, *La fauconnerie dans les lettres françaises du XII^e^ au XIV^e^ siècle*, Louvain : Leuven University Press, 1990.

le hèle depuis une fissure dans le mur de la chapelle où elle est emprisonnée (*qui vit et oï ceste chose / par le mur qui estoit crevez* [3560–3561]). Toute la scène semble une réminiscence de la fable de Pyrame et Thisbé : la forêt, la fontaine, l'arbre unique, la proximité d'un lieu consacré (une chapelle à la place du tombeau), le quiproquo causé par le sang, la manifestation du deuil, la tentation du suicide avec la même arme et enfin la fissure dans le mur qui fait office de dénouement et permet au récit de continuer, là où celui de Pyrame et Thisbé s'arrête prématurément[110]. Ce passage semble montrer les possibilités des futures parodies du mythe qui fleurissent aux XVI^e^–XVII^e^ siècles en Espagne et avec ses adaptations burlesques au théâtre et à l'opéra.

Les échos à Pyrame et Thisbé se poursuivent aux siècles suivants avec, on l'a vu, les romans idylliques dans lesquels ils sous-tendent le rapport gémellaire et fusionnel des jeunes protagonistes, jusqu'au XV^e^ siècle. Ils peuvent devenir un écho en arrière-plan d'amours sans similitude apparente, comme celles d'Euryalus et Lucretia dans la *Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini (1444 ; corpus A.2.32), un roman épistolaire érotique à l'énorme popularité et traduit en plusieurs langues aux XV^e^–XVI^e^ siècles. Il compare l'histoire qu'il s'apprête à narrer à celle de Pyrame et Thisbé, d'abord de manière sous-entendue (*Nec Troianos aut Babilonios : sed nostre urbis amores audies* : « Ni troyennes ni babyloniennes, les amours que tu entendras sont de notre cité »), puis explicitement, soulignant la familiarité de la fable pour ses lecteurs et rappelant que c'est la proximité qui a fait croître leur amour en opposant cet amour né sur le long terme au coup de foudre de ses protagonistes qui ne se connaissaient pas (*Hi nunquam se prius viderant : nec fama cognouerant* : « Mes héros, eux, ne s'étaient jamais vus auparavant, ni ne se connaissaient de réputation »). Cette comparaison avec Pyrame et Thisbé est même proleptique puisque Lucretia, femme mariée, finit par mourir de mélancolie, illustrant aussi l'aliénation que peut causer la passion. Pyrame et Thisbé peuvent aussi apparaître en filigrane de toute une histoire sans être nommés comme dans le récit anglais particulièrement intéressant d'*Amoryus and Cleopes* de John Metham (1449) où, sur fond de merveilleux et de chevalerie, les amants communiquent à travers la fissure d'un mur (appelée *crany* et *ryvyng*), se retrouvent hors de la ville et se suicident à cause du quiproquo créé par le *blody kerchyf* de Cleopes – avant toutefois d'être ressusictés par un ermite pour se marier, une fin adaptée à la christianisation du récit. Aucune mention explicite n'est faite à Pyrame et Thisbé, mais l'inspiration en est très claire, rappelant tout du long la fable bien connue à l'imaginaire du lecteur.

[110] Gingras 2002, p. 428.

4.3.2. Un modèle littéraire, adjuvant de l'amour

Nous avons esquissé au fil de cette étude les contours de l'influence du *Piramus et Tisbé* du XII^e^ siècle sur ses contemporains et ses successeurs : les auteurs sont imprégnés de cet illustre modèle d'amour idyllique. Toutefois, outre l'inspiration directe qu'il fournit, une autre tendance se dessine : l'influence de Pyrame et Thisbé sur les personnages eux-mêmes, qui sont présentés comme des lecteurs, voire des auteurs d'histoires d'amour et qui puisent dans cette littérature pour modeler leur propre histoire.

Dès l'Antiquité, l'activité d'écriture d'une adaptation du mythe de Pyrame et Thisbé est mise en scène et interrogée d'une manière atypique. Dans le *De ordine* d'Augustin (corpus A.1.13), le jeune disciple Licentius « avait entrepris de chanter Pyrame » (*Pyramum enim ille tum canere instituerat*)[111]. Même si ce n'est pas explicite, il semble s'agir d'une composition originale, faite de « vers de toutes mesures » (*omni metrorum genere*), et Augustin précise qu'il « dialogue » avec Pyrame et Thisbé (*ne cum Pyramo et Thisbe colloquereris*), ce qui implique une réécriture personnelle du mythe. Cela semble attester de l'existence de notre fable comme sujet d'étude en milieu scolaire à cette époque, comme les προγυμνάσματα grecs et comme huit siècles plus tard dans l'Occident médiéval[112].

Augustin reproche à Licentius de composer des vers « qui tendent à dresser entre [lui] et la vérité un mur plus implacable que celui qui s'élève entre les amants de [s]on poème » (*qui inter te atque veritatem immaniorem murum quam inter amantes tuos conantur erigere*). Il accuse l'intérêt pour la poésie et en particulier les histoires passionnelles (*foedae libidinis et incendiorum venenatorum execrationem* [VIII.24]) de détourner l'esprit de la réflexion philosophique, tel la paroi qui sépare les amants. Ce n'est pas le contre-exemple amoureux qui est décrié comme dans les allégories que nous avons détaillées, mais bien le risque de s'éloigner de la philosophie, science de la vérité, opposée à la poésie, discipline certes intellectuelle, mais qui n'obéit pas à la raison et détourne de la spiritualité. Augustin se sert du mythe pour réhabiliter la poésie en tant que matériau que l'on peut mettre au service de la réflexion

[111] Même si c'est le seul endroit où il est clairement fait référence à Ovide chez Augustin, le nom d'Ovide n'est pas cité : Augustin cite rarement ses sources, soient-elles aussi prestigieuses que Cicéron, et évite le plus possible de nommer les auteurs antiques qu'il a lus dans sa jeunesse, synonymes de corruption à ses yeux (BATTAGLIA 1965).

[112] Salvatore Battaglia note à ce propos que la transmission et les réécritures de la fable ne s'est probablement pas arrêtée entre ces deux périodes : *E viene il sospetto che una tradizione in questo senso e con questo repertorio s'era dovuta continuare durante il lungo intervallo, sulla scorta appunto della poesia ovidiana e dei miti delle Metamorfosi. E così, quando la narrazione di Piramo e Tisbe ricompare nel primo cosiddetto umanesimo francese e sollecita la fantasia di Matteo di Vendôme e dell'anonimo poeta francese, forse non si tratterà tanto di una riscoperta quanto dell'estremo traguardo di una secolare trafila di imitazioni e rimaneggiamenti, che si dipartivano dal tempo di sant'Agostino e nel secolo d'oro della letteratura del Medioevo francese trovavano il clima finalmente più propizio e più fertile* (*ibid.*).

philosophico-religieuse : la fonction allégorique des récits mythiques peut éclairer une pensée eschatologique. La poésie devient alors un instrument contenant des exemples des passions humaines ; une fois libérée de ces troubles, l'âme humaine peut se consacrer aux connaissances éthiques et religieuses qui mènent au bonheur (*vita beatissima*). La métaphore du παρακλαυσίθυρον vient de ce que Licentius fait, en quelque sorte, l'expérience de ce qu'il chante : il est séparé de la philosophie par un mur semblable à celui qui sépare les amants, s'identifiant peut-être à Pyrame lui-même.

L'on retrouve ce reproche dans l'anonyme *Leven ons Heren* (entre 1200 et 1250 ; corpus A.8.1), une *vita Christi* en moyen néerlandais : les poèmes d'amour écartent l'âme de la vérité de la foi. Dans ce prologue, l'auteur adopte une position très critique en considérant la littérature profane comme des « futilités puériles » (*kint […] ende ledichede*) dont la seule lecture discrédite l'auditeur (*Diet lesen, lachteren hem daer mede*). L'exemple de Pyrame, aux côtés de personnages de romans de chevalerie comme Roland et Alexandre, est peut-être une référence à Augustin.

Dans la littérature médiévale, il est courant que soient mis en scène des couples mythiques inscrits dans une œuvre d'art. Par exemple, dans *L'Escoufle* de Jean Renart (vers 1200), l'histoire de Tristan et Iseut est dépeinte sur une coupe (580–616), et dans *Galeran de Bretagne*, c'est l'enlèvement d'Hélène qui est brodé sur le drap de Frêne en guise de contre-exemple. Une coupe d'or est également décrite dans une ekphrasis du conte de *Floire et Blancheflor* : offerte par des marchands en échange de Blancheflor, elle dépeint l'enlèvement d'Hélène, la guerre de Troie et le jugement de Pâris[113].

La description de ces références graphiques est offerte aux yeux du personnage aussi bien que du lecteur. D'une manière moins directe, les personnages antiques peuvent être rappelés via le support littéraire. Dès le conte de *Floire et Blancheflor* (1150), c'est par la lecture que se fait l'apprentissage des jeunes amants et leur premier contact avec l'amour courtois. Dans leur cursus éducatif se trouvent

[113]Cette coupe a appartenu à Énée et Lavine. Cette précision, qui établit un lien avec le *Roman d'Eneas* composé à la même époque, sert aussi de trait d'union entre l'Antiquité et la France des gestes, car Charlemagne est le petit-fils de Floire et Blancheflor. On trouve des ekphrasis similaires dans toute la littérature médiévale : dans *Floriant et Florete*, il s'agit de la description des panneaux d'une tenture ornant la nef sur laquelle monte Floriant lorsqu'il quitte Morgane, sa mère adoptive. Le premier panneau représente l'univers, le deuxième, l'Éden et la chute de l'homme, le troisième, la guerre de Troie jusqu'à la mort de Didon et l'arrivée d'Énée en Lombardie, et le dernier, Amour aux côtés de Tristan et Iseut. Dans *Guillaume de Dole* de Jean Renart, Liénor porte une robe tissée par une fée représentant la guerre de Troie.

des livres « païens », c'est-à-dire de la littérature antique et amoureuse, dans laquelle ils découvrent des « ruses d'amour » :

Livres lisoient paienors
u ooient parler d'amors.
En çou forment se delitoient,
es engiens d'amor qu'il trovoient.
Cius lires les fist molt haster
en autre sens d'aus entramer
que de l'amor de noureture
qui lor avoit esté a cure.

Ce passage montre l'importance de l'éducation[114] et des études communes dans l'établissement de l'amour entre les jeunes gens. Il fait également de la lecture un adjuvant qui accélère le développement naturel de leurs sentiments[115]. Cependant, Floire et Blancheflor, soumis à un amour aussi naturel qu'inéluctable, ne sont pas particulièrement influencés par cette lecture : plutôt que de réfléchir à leur amour, ils le vivent et le disent, comme Pyrame et Thisbé, dans une « re-performance[116] » qui imite concrètement ce qu'ils ont lu.

En utilisant le même procédé de mise en scène de la lecture, trois textes du XIII^e^ siècle accordent une importance particulière à Pyrame et Thisbé jusqu'à en faire un modèle littéraire intégré directement au récit par le regard des personnages-lecteurs. Dans l'anonyme *Claris et Laris* (vers 1270 ; corpus A.3.11), Claris lit un « petit livre » contenant des récits d'amour et de mort :

Claris en un vergier seoit.
En un petit livre veoit
La mort Tibé et Piramus
Et come Hebé et Firamus
Morurent d'amors voirement.
Claris l'esgarde doucement,
Que de lor dolor li ramembre.
Forment plaint lor cors et lor membre,
De lor mort durement li poise
Et dist, qu'Amors n'est pas cortoise,
Quant tiex gens fet a fin venir,

[114] L'éducation reçue par Floire et Blancheflor inclut notamment la connaissance du latin, la lecture et la composition lyrique : *letres et salus font d'amours* [261].

[115] L'on serait tenté de voir dans cette description une référence à l'*Ars amatoria* d'Ovide, mais l'auteur, au cours de l'une de ses rares interventions dans ce texte, cite Chalchidius, traducteur et commentateur du *Timée*, et Platon, à propos du caractère imprévisible des amants : *C'est en Calcide et en Platon / que pas ne cuidera nus hom / qu'estre puist fait çou que fera / cil qui d'amors espris sera* [1099–1102]. L'auteur semble vouloir se détacher de la conception ovidienne de l'amour qui prédomine dans les romans du XII^e^ siècle et suggérer que sa manière de dépeindre les effets de l'amour se distingue de celle des œuvres contemporaines (Clain-Legros 1992, p. 50).

[116] Vitz 2004, p. 40.

Touz jours les deust maintenir.
Foux est, qu'en amor met s'entente
Si durement, qu'il s'en repente.[117]

Cette scène, située à l'orée du roman, fait figure de *reverdie* détournée, puisqu'elle ne précède ni la rencontre avec l'amante ni la *descriptio puellæ* classique. Claris est ici, à notre connaissance, le premier homme à lire un roman dans la littérature française. Que lit-il ? La mort des amants Pyrame et Thisbé et des inconnus Firame et Hébé. Le jeu d'homophonie annonce clairement l'intention de l'auteur : par cette mise en abyme, il prépare les deux couples de son roman – Claris et Lidaine, et Laris et Marine – et annonce son projet esthétique de composer deux histoires d'amour qui, elles, triompheront de la mort. La réflexivité de ce passage est double, car la lecture du livre renvoie de façon spéculaire à l'attitude du lecteur lui-même : comme Claris dans son verger, le lecteur du roman éprouve une rêverie amoureuse suscitée par l'histoire de Claris et Laris et découvre peut-être lui-même les enluminures accompagnant le texte – car l'emploi du terme « *veoit* » laisse à penser qu'il s'agit d'un manuscrit illustré. La mort de Pyrame et Thisbé, parmi toutes les scènes du conte, est choisie pour susciter en Claris une réflexion sur le statut de l'amour et plus particulièrement de l'amour courtois, qu'il définit à partir de son contraire, l'amour-souffrance et la fin tragique. Il juge que l'amour ne peut être courtois s'il suscite autant de douleur et la mort. Pyrame et Thisbé sont donc des amants exemplaires, mais qui n'ont su parachever la *fin'amor* en raison de leur malheur : un exemple à ne pas suivre pour Claris et sa future amie[118].

C'est également dans un verger que Floris et Lyriopé, dans le roman éponyme de Robert de Blois (seconde moitié du XII^e^ siècle), lisent tous deux un roman :

Un romant aporét avoient,
Qu'ales molt velontiers lisoient,
Por ce que toz d'amors estoit.
Et au comancement avoit,
Comant Piramus et Tybé
Furent de Babiloigne né,
Comant li enfant s'entramarent,
Comant lor peres destornarent
Le marïaige des enfanz ;
Comant en avint duel si granz
Qu'en une nuit furent ocis,
Andui en une tombe mis.

[117] Éd. Pierreville 2008.
[118] Sur le statut de la lecture dans *Claris et Laris*, voir Pierreville 2006.

Quant ont ceste aveuture lite,
Floris, cui elle molt delite,
Dist : “Dame, certes, se je estoie
Piramus, je vos ameroie,
Et si vos jur par toz les sains
Que je ne vos ains mie moins
Que cil fit la bele Tysbé.
Or me dites vostre pansé.”
“Ne sai, fait ele, que je die.
Trop amer me samble folie.”[119]

Cette lecture intervient lors d'un rendez-vous amoureux, où Floris et Lyriopé marchent main dans la main et s'embrassent jusqu'à être submergés par la douceur du moment et ne plus savoir quoi faire. Ils lisent alors le roman qu'ils avaient emporté, qui leur permet alors de progresser dans leur amour, de la même façon que les *livres d'amors* de Floire et Blancheflor : Floris formule une déclaration d'amour en commençant par « si j'étais Pyrame » [985–986]. Le couple s'inspire de cette lecture qui n'est plus seulement un exemple, mais un modèle concret dont ils peuvent rejouer les sentiments et les actions[120].

La conception de Narcisse, dont ils seront les parents, se fait donc grâce à cet amour littéraire qui se rejoue à travers eux, mais sans la fin tragique. Le récit succinct des amours des jeunes Babyloniens va donc droit à l'essentiel : la mort, directement causée par le *duel* d'amour. Alors que Floris se contente d'une remarque courtoise dans une comparaison presque naïve avec Pyrame – à la manière des troubadours et poètes qui « aiment plus que Pyrame » –, l'auteur ne manque pas de placer dans la bouche de Lyriopé la morale de son récit, de façon ironique : trop aimer est une folie. Tout comme cette folie a mené Thisbé à la mort, c'est elle qui conduit aussi l'orgueilleuse Thébaine à une mésalliance (certes, avec l'homme qu'elle aime) et son fils Narcisse à la mort. Le roman de Pyrame et Thisbé agit ici comme un miroir qui prend Lyriopé au piège, tout comme le reflet de Narcisse, dans un rapport d'identification et de génération : *Piramus et Tisbé* donne naissance à *Floris et Lyriopé* puis à *Narcisus*[121].

Il faut noter une mise en scène particulièrement éclairante de l'activité de lecture dans le *cantare* italien dit D où Pyrame et Thisbé sont montrés comme deux enfants médiévaux qui vont à l'école[122] et qui tombent amoureux par le prisme de leurs pupitres où ils lisent, en miroir, les œuvres d'Ovide

[119] Éd. Barrette 1968.
[120] Vitz 2004, p. 38.
[121] Lucken 1999, p. 370.
[122] Pyrame refuse d'y aller sans Thisbé, un élément que l'on retrouve dans le texte de Giovanni Sercambi (corpus A.5.22) : *a una scuola di pari l'uno senza l'altra, e l'altra senza l'uno dimorar non volea*.

où ils auraient pu figurer parmi les couples d'amants cités (Pâris et Hélène, Didon et Énée, Achille et Polyxène, Médée et Jason, Thésée et Ariane) – un passage probablement emprunté à un *cantare* sur Floire et Blancheflor du XIII^e^ siècle[123].

Les exemples de Floire et Blancheflor et Floris et Lyriopé montrent le rôle de la lecture dans l'inspiration amoureuse des amants de manière paritaire. Comme le souligne Evelyn Birge Vitz, « les femmes ne sont nullement représentées comme des figures passives ; dans la lecture, dans l'amour, elles sont égales aux hommes[124] ». Comme Thisbé qui entreprend une réflexion sur son amour, Blancheflor et Lyriopé sont des lectrices-actrices de leur propre histoire.

Le récit de Pyrame et Thisbé joue également un rôle littéraire majeur dans une œuvre qui l'évoque particulièrement longuement : le *Roman de la poire* de Tibaut (vers 1250)[125]. Il s'agit d'une longue allégorie de l'amour de l'auteur-narrateur Tibaut pour sa dame, inspiré par le *mors* sensuel d'une poire – fruit hautement érotique dans l'imaginaire médiéval[126] – lors d'une rencontre dans un verger. L'arrière-plan sexuel des échanges des amants s'appuie deux fois sur l'exemple de Pyrame et Thisbé qui font office de doubles. Ils apparaissent dès le début du roman avec d'autres couples d'amoureux à la loyauté exemplaire : Cligès et Fénice, Tristan et Iseut, Pâris et Hélène. Le rappel de leur mort s'inscrit dans un thème précis, celui du « jugement d'amour », où l'amour est mis à l'épreuve ; toutefois, l'auteur oriente délibérément le mythe pour mettre l'accent sur la communication des amants.

Le monologue de Pyrame en alexandrins se situe au début du récit. Il suit celui de Cligès, qui raconte comment Fénice a subi l'épreuve du plomb fondu à cause des traîtres, et de Tristan, qui condamne les calomniateurs, et il est suivi par un rappel de l'histoire de Pâris et Hélène. Les amants sont tous présentés au paroxysme de la souffrance amoureuse. L'auteur s'inspire du conte du XII^e^ siècle plutôt que de la version ovidienne, car ces exemples sont surtout choisis pour condamner les *lauzangiers* ; or, nous l'avons dit, le personnage du serf qui dénonce les amants à la mère de Thisbé est une innovation

[123] *In questo libro pur d'amor si disse / come Parìs s'inamorò d'Elèna, / e come Dido per Enea s'uccise, / Achille morto fu per Pulisena / e dallo padre Medea si divise / per gir drieto a Yanson in sulla rena, / di Teseo e d'Adriana e d'altri assai : / chi diletto avia d'amor e chi ghuai.* [D.3.8] cité par Colella 2016, p. 99.

[124] Vitz 2004, p. 41.

[125] Il ne s'agit pas d'un *romanz* malgré l'emploi de ce terme, mais d'une variation courtoise sur le thème du « salut d'amour » (Marchello-Nizia 1984, p. xvi).

[126] A. Allen 1998, p. 79.

du conte. La situation diffère cependant en plusieurs points. Tout d'abord, Pyrame déplore d'être enfermé dans une tour, là où seule Thisbé était enfermée dans ses appartements (*Car en ceste tor mus […] nos ont en cez tor mis* [161]) : il faut donc imaginer deux tours mitoyennes à la place des maisons contiguës, peut-être une volonté d'adapter le contexte à l'architecture d'un château médiéval. Il décrit longuement la tour avant d'en venir à la fissure, qui prend la forme d'un trou qu'il a creusé lui-même avec un ciseau (*Au percier granz efforz mis d'un cisel tretiz* [170]) : l'ingéniosité de Thisbé qui découvre la fissure dans les autres versions laisse donc place à la ténacité de Pyrame qui parvient à creuser la muraille pour atteindre son amie.

Par ce trou, il peut à peine l'apercevoir (*Dedenz aboëter poons a molt grant peine* [172]), mais les amants y insèrent un *tuël d'aveine*, c'est-à-dire un fétu de paille creux, par lequel ils échangent leur souffle. Cet ajout (ou plutôt, ce remplacement de la ceinture que Thisbé fait passer dans la crevasse) permet à l'auteur de mettre l'accent sur la bouche et l'haleine de Thisbé, comme il le fait ensuite sur la bouche de la dame mordant la poire, de façon non seulement suggestive (*Tysbé tient l'un des chief del tuël en sa bouche* [176]) mais, ici, réciproque (*l'autre en la moie touche* [177]). Le champ lexical du toucher, absent du récit original qui s'en tient à la vue et à la parole, permet d'abolir la distance et la chasteté des amants qui étaient causées par le mur et même d'accentuer l'érotisme de la scène.

Pyrame et Thisbé sont donc, ici aussi, des modèles d'amour, à ceci près que ce n'est pas à la lecture du récit que le narrateur et sa dame s'instruisent, mais dans une réécriture à la première personne mise en place en miroir par l'auteur. L'illustration du manuscrit BnF Fr. 2186 (figure B.19) représente la scène du de l'échange de souffle et, par transposition, le baiser échangé par Tibaut et sa dame, que l'on retrouve dans la lettre ornée du f. 4v. Notons également que la paille représente, au Haut Moyen-Âge, un contrat entre deux parties, une coutume issue du droit germanique appelée *per festucam* dans le droit romain[127] : à cet égard, le *tuël d'aveine* peut donc aussi faire figure de témoin de leur loyauté engagée.

Le *Roman de la poire* ne s'en tient pas là : Pyrame et Thisbé sont de nouveau pris à partie plus loin dans le récit, lors du dialogue avec un interlocuteur fictif sur la nature des souffrances amoureuses. Le mal d'amour ne peut être guéri que par celui qui l'a causé : c'est la raison de la mort de Pyrame et Thisbé [712–741]. L'auteur se réclame deux fois des *Métamorphoses* d'Ovide (*si com la lestre nos tesmoine*

[127] Sur ce point, voir Jean-Marie Pardessus, « De la formule *Cum stipulatione subnexa*, qui se trouve dans un grand nombre de chartes », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 2, 1841, p. 425-436.

[719] ; *a tesmoig d'Ovide, un preudome, / el quart livre de la grant somme* [736–737]) pour justifier la véracité du récit (*N'est pas mençonge, ainz est fin voirs* [735]), dans lequel il insiste sur la métamorphose finale des mûres. Contrairement au conte, ce sont les racines, comme dans la version originale, qui sont teintes de sang et donnent aux mûres leur couleur noire, par capillarité, de même que le récit ovidien vient imprégner les amours de Tibaut et sa dame.

Ces références au conte se retrouvent dans d'autres textes, comme le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg (corpus A.7.2), lorsque, accompagné d'une harpe, Tristan chante le lai de Graelent, de Didon et le « lai de la courtoise Thisbé[128] ». Iseut, dans la version de Thomas, compose aussi un lai d'amour sur le seigneur Guiron, tué par le mari de sa dame qui lui fait manger son cœur par ruse. Ces lais d'inspiration variée ont pour point commun le thème de l'amour tragique et fonctionnent comme une mise en abyme : amants et musiciens exemplaires, Tristan et Iseut deviennent les amants-poètes des lais qu'ils interprètent, prenant exemple sur leurs prédécesseurs et se hissant au niveau de ces amants mythiques par le biais de la littérature et de la musique.

On assiste même à une mise en scène de l'acte d'écriture d'une interprétation de la fable dans la *Prison amoureuse* de Jean Froissart (1371–1373 ; corpus A.3.24). Le protagoniste Flos, double de l'auteur, correspond avec son mécène surnommé « Rose » qui lui demande des conseils amoureux, puis littéraires. Il lui demande de composer « *un petit dittié amoureus, qui se traitast sus aucune nouvelle matere qu'on n'aroit onques veü ne oÿ mise en rime, tele com, par figure, fu jadis de Piramus et de Tysbé, ou de Eneas et de Dido, ou de Tristran et de Yseus* » [v.40]. Le récit de Flos, qui devait être inédit, se revendique d'Ovide lui-même (*Si com Ovide le recorde* [v.1297]) alors qu'il compose un mélange des mythes de Pygmalion et Galatée, Apollon et Phaéton et Pyrame et Thisbé, le tout en 700 vers. Un couple d'amants de quinze ans, Pynoteüs et Neptisphelé – dont les noms semblent directement inspirés de ceux de Pyrame et Thisbé – se retrouvent régulièrement dans un jardin, près d'une fontaine. Un jour, alors qu'il est absent, elle est dévorée par un lion. Pynoteüs trouve sa ceinture ensanglantée et maudit toutes les bêtes avant de tuer le lion. Il sculpte ensuite une statue de Neptisphelé, que Phébus rend à la vie suite à ses prières (qui

[128] *Riliche huober aber an / einen senelichen leich als e / de la curtoise / Tispe von der alten Babilone* (*Tristan und Isold* [3614–3617], éd. G. Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, 101.

comprennent la fable de Phaéton). La moralité de ce conte est expliquée par une glose de Flos dans une autre lettre, à la demande de Rose : Pynoteüs et Neptisphelé représentent Désir et Plaisance, et le lion, Envie qui tue l'amour et les éloigne. Le narrateur recommande la lecture du récit, déjà destiné à un amant, aux amants en général (*Je le recommande as amants, / Qu'on le lise entre iaus et qu'on l'oë* [1313–1315]), ce qui en fait également un adjuvant de l'amour pour les lecteurs.

La présentation de la composition de ce récit est particulièrement intéressante. Le poète-narrateur se met en scène au moment où il s'attèle à son travail (*Et j'entrai dedens mon estude* [1290]), qui est en réalité, dit-il, la retranscription d'une histoire trouvée chez Ovide, c'est-à-dire une activité à mi-chemin entre lecture et écriture[129]. De la même façon que Pynoteüs – lui-même présenté comme un lettré, le meilleur des poètes de son époque [1319–1324] – remodèle Neptisphelé avec un matériau malléable (*d'aige et de terre* [1718], contrairement à Pygmalion qui sculpte de l'ivoire), l'auteur-narrateur amalgame les textes antiques et les personnages (Thisbé, Galatée) : Froissart met en abyme le pouvoir de l'intertextualité, la façon dont la création est insufflée dans le récit par le poète comme la vie dans la statue par Phébus, dieu de la Poésie. De plus, il décrit la recréation de l'amante morte de la même façon que le texte est réécrit et glosé plutôt que de constituer une pure invention. La statue prend vie grâce à une feuille de laurier imprégnée du pouvoir de Phébus placée sur sa bouche : sa fonction symbolique marque le statut littéraire de l'opération sur un personnage qui est ainsi une double création du poète[130]. Toutefois, Neptisphelé, en s'éveillant, loin d'être une création soumise au poète, reprend son individualité, s'enquiert de ses proches et, malgré son apparence différente, est reconnue par son père à sa voix (*Et toute tele le rendi / A son pere, qui l'entendi / Au parler et le recogneut* [1980–1982]). Ce personnage féminin incarne l'imagination, première étape de la création, que le poète doit figer et « emprisonner » pour former son œuvre poétique[131].

Une autre scène de lecture est particulièrement intéressante dans le *Martyrologe des fausses langues* de Guillaume Alexis (corpus A.3.37) dont nous avons déjà parlé[132] : le narrateur lit d'abord l'épitaphe sur la fontaine de Pyrame et Thisbé, ce qui le laisse « pensif » et « melencolieux », puis trouve un livre

[129] *Chi n'an mençongne ne errour, / Car pour otel je le vous livre / Qu'Ovides le met en son livre, / Qui fu sages et grans assés, / Et croi qu'il n'euïst ja passés / Tel recors ne mis en memore, / Se vraie ne tenist l'ystore ; / Et pour ce que ceste matere / Me sambla de tres grant mystere / Et moult tres amoureuse ossi, / En le maniere l'escripsi, / Que devant moi le vi en lettre, / Ensi que me sceus entremettre / Dou ditter et del ordonner.* [1989–2002]

[130] Findley 2007, p. 14. Elle souligne aussi les similitudes entre le récit et le *Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut, dont Pynoteüs semble le double.

[131] *Ibid.*, p. 16.

[132] Voir la partie 2.1.3.1 de cette étude.

reliquaire intitulé *La Cause et Raison pourquoy advint aux deux aymans ceste fortune amere*, qui fait figure de double de la fontaine funéraire proche. Autant l'introduction en vers reste fidèle à Ovide, autant la suite en prose est volontairement altérée (il mentionne l'oncle de Pyrame et le grand-père de Thisbé plutôt que leurs pères, les amants fuient lors d'un banquet, Thisbé se déshabille et peigne ses cheveux en attendant Pyrame). Ce livre trône dans une lande désolée qu'arpente le narrateur, jouxtée par une forêt : c'est une sorte de Purgatoire où les fontaines de Pyrame et Thisbé et Narcisse côtoient Absalom et Phyllis[133] , servant peut-être (malgré l'absence de moralisation) de funeste avertissement au narrateur qui entre ensuite en songe dans le Temple des fausses langues. La mise en scène d'un livre fictif dédié à Pyrame et Thisbé et complétant leur épitaphe semble mettre en abyme la fonction de « miroir » des œuvres, de même que le *Martyrologe* est lui-même un miroir, diatribe contre les parjures, les menteurs et les médisants.

4.3.3. Jeu des signes, jeu du langage

Comme nous l'avons vu au fil de notre étude, notre fable est émaillée de signes, une notion particulièrement ancrée dans la pensée médiévale, puisque toute réalité sensible est considérée comme telle. Les interprétations allégoriques que nous avons détaillées en sont la manifestation. Certains signes sont porteurs de sens pour les personnages dans le récit, d'autres, seulement pour les lecteurs ; d'autres encore créent un véritable métalangage qui engage une réflexion sur le processus de création littéraire lui-même.

Nous avons déjà parlé de l'élément qui fait signe pour les personnages eux-mêmes : la ceinture, avec la symbolique sexuelle que nous avons étudiée[134]. La ceinture, d'ailleurs appelée *enseigne* (signe) par le narrateur et par Pyrame lui-même [327 ; 333], est le symbole de la chasteté de Thisbé, qu'elle livre à Pyrame, mais c'est aussi un symbole d'union par la réunion de ses deux extrémités et la forme de sa boucle elle-même. L'objet souligne donc le souhait de Thisbé d'être unie à Pyrame. On peut aussi imaginer que le pendant, la pièce qui dépasse de la fissure, est figuré, comme c'est souvent le cas au Moyen Âge[135], peut-être orné d'une image amoureuse qui devient alors un message en soi,

[133] Il est intéressant de noter que tous ces personnages figurent dans *La divina commedia* de Dante (sous la forme Rodopea pour Phyllis).

[134] Voir la partie 3.2.2 de cette étude.

[135] Dans son travail de doctorat consacré au costume anglais du XII^e^ siècle au XVI^e^ siècle, Alexander Kennedy Cassels montre que les accessoires ornés ou inscrits peuvent servir d'amulettes, de *memento mori* ou de symbole amoureux (Cassels 2013, p. 197).

acquérant la même fonction que le bâton de coudrier gravé de son nom que Tristan montre à Iseut dans le *Chievrefoil* de Marie de France et qui permet leur réunion secrète[136]. Le signe devient ainsi un agent primordial dans la constitution du couple.

L'autre signe intradiégétique est celui de la guimpe, associée au sang et aux traces du lion. L'écart entre sa lecture erronée par Pyrame et la réalité est souligné dans le conte par l'emploi, à deux reprises, du verbe *cuidier*, « penser à tort » [672 ; 679] : dès qu'il sort des murs, qu'il n'est plus sous l'influence de Thisbé qui a découvert la fissure, imaginé la réunion et lui a donné des instructions, Pyrame se méprend, vaincu par le pessimisme qu'il avait déjà manifesté en ne considérant le mur que comme un obstacle insurmontable[137]. Son esprit semble essayer de lui montrer qu'il se trompe puisqu'il relève l'absence de restes (*Lÿon, tu qui la devoras / Merveil se plus en i lessas* [711–712]), mais il se résout aussitôt à la mort sans prendre le temps de considérer cette remarque. De surcroît, les traces du lion (*cognut la trace dou lÿon* [667]) auraient dû être un signe invitant à l'enquête : s'il avait voulu éprouver son hypothèse, il aurait tenté de retrouver le corps de Thisbé ou le lion dont il aurait pu se venger. Nous avons évoqué les deux occurrences où Pyrame tue le lion : sur le chapiteau de Bâle (figure B.12), on ignore s'il est parti en quête de la bête ou si elle est revenue sur ses pas comme dans le *Von Pyramo und Thisbe* anonyme où Pyrame exhorte le lion à revenir (*sîst dû ein tier, sô kum her /und bestant mich* [259–260]), comme dans le conte (*tu, lÿons qui l'oceïs, / Repaire!* [722–723]). C'est ce que fait l'animal contre toute attente, peut-être en entendant le son de sa voix : ce n'est donc pas parce que le jeune homme a interprété les traces, lu le signe de manière rationnelle qu'il peut exercer sa vengeance, mais par le simple hasard du retour de la bête. Au contraire, la mort du lion, transpercé par l'épée et gisant dans son sang (*erstochen in dem bluot rôt* [274]), appelle aussitôt la mort similaire de Pyrame.

En mourant, Pyrame ignore un autre élément qui faisait figure de prédiction : Thisbé avait insisté sur le fait que rester en vie était essentiel, car sa vie était son « seul trésor » [560] – alors même que rien ne laissait présager que ce plan était particulièrement dangereux, excepté le risque d'être découverts. Il oublie également que c'est selon son plan qu'elle devait arriver en avance, puisqu'elle prévoyait de fuir « au début de la nuit » [556] tandis qu'il devait partir « après le premier somme[138] » [563] ; or, sa mort est motivée avant tout par la culpabilité : *C'est grant damage que tant dure, / Qui ci vous fis venir segure, / Sole*

[136] Bell 2000, p. 105.

[137] Thorington 2003, p. 86.

[138] Avant l'époque moderne, la nuit est naturellement biphasique, divisée en deux « sommes » au Moyen Âge : Pyrame devait donc sortir après avoir dormi, entre 23 h et 1 h. Sur ce point, voir Roger Ekirch, *At Day's Close : A History of Nighttime*, W. W. Norton, 2005.

en tel liu par nuit obscure [703–705]. Certes, c'est par amour pour lui que Thisbé a agi de la sorte, mais en s'attribuant la faute, il occulte le choix de la jeune fille en s'appropriant la responsabilité de ses actions. Il fait encore preuve d'un pessimisme exagéré en précisant qu'à cause de son retard, il n'a pas été là pour assister à sa mort (*Qu'a vostre mort ne fui presens* [731]), au lieu d'imaginer qu'il aurait pu l'empêcher. Enfin, le dernier signe qu'il interprète de cette façon est le mûrier lui-même : à la fin de son monologue, il s'adresse aux dieux pour leur demander de faire de cet arbre « un signe de mort et de malheur » [744]. C'est lui qui est à l'origine du signe et choisit qu'il soit un témoignage funeste universel, contrairement à la version ovidienne où c'est Thisbé qui formule cette prière et fait du mûrier un signe de mémoire de leur mort en particulier (*signa tene caedis* [160]).

En somme, Pyrame, en ignorant les signes, tombe dans le piège des apparences trompeuses qui racontent à ses yeux une histoire dont le lecteur, lui, sait qu'elle n'a jamais eu lieu. En revanche, il semble que Thisbé ait une lecture plus claire des signes qui lui sont présentés. On pourrait croire qu'elle échoue à interpréter les présages néfastes lorsqu'elle sort de chez elle et dont la *senefiance* est claire aux yeux du lecteur, mais le conte montre bien qu'elle en a conscience : *Quant ot esgardé tout entour, / Onques pour ce n'en ot paour / Qu'el ne parface son afaire, / A quel fin qu'ele en doie traire* [616–619]. Elle sait qu'elle devrait prendre peur et renoncer, mais choisit sciemment d'ignorer ce signe pour mener à bien ses résolutions. Lorsqu'elle s'adresse à la nuit dans son monologue final, elle se rappelle du « funeste présage » [824], « *enseigne* » de la Nature, mais ne se blâme pas de ne pas avoir su l'interpréter ou de ne pas en avoir tenu compte : elle a fait une lecture claire de ce signe. Plus tard, lorsqu'elle trouve le mûrier dont les fruits ont changé de couleur, elle reconnaît ne pas savoir ce que cela signifie plutôt que d'en tirer une interprétation erronée, avec les termes *esgaree* [777] et *doute*[139] [781]. Lorsqu'elle retrouve Pyrame, elle lit successivement tous les signes qui se présentent à elle : la guimpe, puis la blessure, puis l'épée [785–789], et en déduit la raison pour laquelle il s'est suicidé. Dans la famille Z de l'*Ovide moralisé*, son adresse au paysage environnant est même développée ainsi : *Lune, fontaine, meurier, prés, / Qui les ensaingnes me moustrés / Pour quoy mon dous ami c'est mort* [904–906] ; elle reconnaît explicitement que ces signes (la fontaine souillée de sang, le mûrier devenu noir, le pré avec les traces, à la lumière de la lune) lui donnent à voir la raison de la mort de Pyrame.

D'autres symboles sont des signes adressés au lecteur seul. Nous avons déjà évoqué la symbolique

[139] La traduction du vers 781 (*Endementres que elle doute*) dans l'édition Baumgartner 2000, « pleine de crainte », s'oriente vers l'autre sens du verbe *douter*, mais il nous semble que l'on perd ainsi l'idée d'incertitude mêlée à l'inquiétude.

du lion en tant qu'allégorie du désir masculin et du viol[140] : la scène où il déchiquette le voile et le macule de sang n'est donnée à voir qu'au lecteur par le point de vue omniscient du narrateur, puisqu'aucun des personnages n'est présent à ce moment. Dans les sermons, le lion peut être vu en soi comme un symbole diabolique, d'autant que ces auteurs donnent une lecture tropologique explicite de la fable[141]. Le mûrier est également un symbole multiple qui peut rappeler au lecteur chrétien un certain nombre d'exégèses. Christian Moevs en a relevé toutes les mentions[142] : Augustin, le premier, fait du mûrier la croix du Christ dans le commentaire à l'évangile de Matthieu, dans les *Questiones Evangeliorum* (397–400), à propos de la parabole du grain de sénevé que nous avons déjà évoquée[143], puis, par exemple, une *postilla* de Nicolas de Lyre dans la *Glossa ordinaria* du début du XIV^e^ siècle compare le mûrier à la croix et le jus rouge des mûres au Christ ensanglanté[144]. De l'*aition* antique qui explique la couleur naturelle des mûres, ancré dans les mémoires, le mythe opère un glissement symbolique au Moyen Âge s'en s'imprégnant des exégèses chrétiennes, et ses symboles deviennent des signes tropologiques au service des sermons. Toutefois, Cristina Noacco note que l'aspect étiologique du mythe ne s'efface pas totalement en restant pertinent dans la recherche herméneutique constante de la place de l'Homme dans le monde et sa relation avec la nature au Moyen Âge : la maturation de la mûre est aussi un symbole de celle qui s'opère dans le cœur de Pyrame, « illustr[ant] le *continuum* qui existe entre l'homme et sa "sœur", la nature, dans le dessein de la Création[145] ».

Au-delà de ces symboles adressés aux protagonistes et aux lecteurs, les auteurs médiévaux semblent également profiter des réécritures du mythe pour traiter de la place de la création artistique et de la lecture elles-mêmes, car les signes effacent les barrières du langage. La lecture est justement le processus critique et herméneutique permettant de révéler la nature des signes : il est donc nécessaire de produire une « bonne » réécriture, en adéquation avec le sens désiré. On le voit chez Christine de Pizan, dont l'*Epistre Othea*, nous l'avons dit, oriente le mythe pour inciter au respect de l'autorité parentale et divine et à se méfier des dangers de l'amour. L'autrice montre qu'elle sait lire les signes donnés par la fable par le prisme de la morale chrétienne : c'est pourquoi dans l'*Epistre au Dieu d'amours*

[140] Voir la partie 3.4.3 de cette étude.

[141] Voir la partie 2.3.3.3 de cette étude.

[142] Moevs 2000.

[143] *hoc est ipsi euangelio crucis dominicae, per poma sanguinea tamquam uulnera in ligno pendentia victum populis praebiturae* [2.39.3] (éd. Mutzenbecher 1980) : « [ce mûrier], c'est-à-dire à cet Évangile de la Croix du Seigneur, où ses blessures s'affichent sur le bois comme des fruits ensanglantés, destinées à nourrir le peuple ».

[144] *Dicetis huic arbore moro. Cuius fructus liquorem sanguini similem emitit […] et ideo arbore morus crucem significat, cuius fructus dicitur ipse Christus in ea suo sanguine rubricatus* [5 :927a], cit. par Moevs 2000, p. 237.

[145] Noacco 2008, p. 160.

(1399), elle critique la duplicité des signes de l'*Ars amatoria* d'Ovide : *Et pour cë est li livres mau nommez, / Car c'est* Livre d'Art de grant decevance, */ Tel nom lui don,* et de faulse apparence*!* [376–378][146]. Si les œuvres et les fables qu'elles contiennent sont trompeuses, c'est que leurs signes doivent être bien interprétés avec l'aide de la glossatrice : son rôle est de montrer au lecteur que « bien aimer », ce n'est pas imiter Pyrame et Thisbé en poursuivant son désir aveuglément jusqu'à la mort, au mépris des lois sociales. Elle emploie à plusieurs reprises le terme *cuidier* et en donne cette morale : *a petite enseigne ne doit donner grant foy*. *Enseigne* a ici le double sens de signe et d'enseignement : la guimpe, « petit signe », n'a pas un très grand enseignement moral puisqu'elle mène Pyrame à la mort[147]. La pauvreté d'une lecture sans profondeur des signes et des fables ne doit pas pousser à une fausse croyance aux conséquences désastreuses. De même, PT III traite de l'exercice universitaire de l'interprétation des signes littéraires : Gervais de Melkley y met en garde contre les « mensonges » d'Ovide[148], avertissant le lecteur contre la relation trompeuse entre les signes et les choses. Le lecteur peut être trompé en interprétant mal un texte de la même manière que Pyrame est trompé par les signes. Ovide peut mentir grâce au jeu sur les mots et Gervais fait ainsi, dans cette mise en abyme, un commentaire critique et métatextuel sur la lecture et la réécriture des fables païennes[149].

Un autre signe de ce genre est particulièrement notable chez Christine de Pizan : dans l'*Epistre Othea*, comme dans *La Cité des dames*, le lion ne se contente pas de tacher la guimpe de sang : il y régurgite les entrailles qu'il a mangées (*vomi dessus l'entraille des bestes que devourees avoit* ; *li lyons qui sus ot vomy l'entraille d'une beste qu'il ot devouree*). Outre l'accentuation visuelle de la scène de reconnaissance, l'on peut y voir la volonté de souligner la perversion du signe par une créature diabolique, tout comme les mauvais glossateurs détournent la *senefiance* d'un texte en le « recouvrant » d'une interprétation dévoyée[150]. La fable qui souffre d'une digestion incomplète, comme les entrailles, ne peut qu'entraîner le lecteur à confondre *semblance* et *senefiance*, comme Pyrame. Dans la même idée, notons que le mûrier lui-même, en tant qu'arbre, peut faire figure de symbole de la lecture du mythe : au contraire de la Genèse où il représente la connaissance interdite, l'arbre est signe d'intellect dans les Psaumes et

[146] Éd. FENSTER 1990, p. 52.

[147] ROUSSEL 2010, p. 78.

[148] « Cependant, la fable, qui une fois les rênes lâchées répand mensonges et rumeurs, change le mûrier en blanc. Des mensonges blancs peignent une vérité noire en blanc, et ce faux amalgame laisse sentir le grand Ovide. » (*Quæ tum admissis mendaces narrat habenis / Fabula rumores, candida mora facit. / Candida cerussant nigrum, mendacia verum, / Nasonemque sapit mixtio falsa virum*) [165–174].

[149] ROUSSEL 2010, p. 76.

[150] *Ibid.*, p. 85.

les Proverbes, repris par les pédagogues et dans l'iconographie où l'on trouve des arbres porteurs de lettres à la place des fruits[151]. Le changement de couleur de la mûre évoque alors le processus de maturation du texte lui-même : le fruit du mythe, initialement blanc, est métamorphosé par l'encre noire de l'écriture, amplifié, moralisé pour livrer un enseignement au lecteur.

Cette maturation est aussi celle des personnages, qui se reflète sur les auteurs réécrivant la fable. Nous l'avons vu[152], les six réécritures latines sont le fait de jeunes étudiants ; celui de PT IV se considère lui-même comme *puer indoctus*, celui de PT V comme *vilis puer*. Le récit de l'initiation amoureuse, du passage à la puberté de Pyrame et Thisbé se poserait ainsi en miroir de l'initiation littéraire de ces jeunes auteurs. Pour Christopher Lucken, ces réécritures du mythe sont « un double rite de passage, sur le plan scolaire et sur le plan sentimental ou sexuel[153] ». Le choix de cette fable comme sujet d'écriture est celui d'exposer les jeunes élèves à la violence de la passion des personnages pour mieux leur apprendre à maîtriser leur production littéraire aussi bien que leurs propres émotions. La sexualité, rite de passage à l'âge adulte, est ainsi officiellement reconnue par le prisme littéraire tout en étant condamnée[154]. La description de Thisbé dans PT III, qui s'étend sur 47 vers, est l'exemple le plus explicite puisqu'elle est sexualisée. Cette *effictio* décrit minutieusement chaque partie du corps de la jeune fille avec une précision anatomique certes requise par l'exercice, mais quasi lascive lorsque le jeune poète en vient à son corps : il liste abruptement les parties dissimulées, en soulignant l'« emplacement secret de son ventre » (*secretus locus uteri* [53]) en une forme de prétérition puisque ce lieu dont la pudeur exige qu'on ne parle pas est justement mis en avant par les deux vers du poète. Ce passage est même encadré par la louange des facultés intellectuelles de Thisbé [49–50 et 55–56], comme pour en atténuer l'aspect charnel, mais le personnage féminin reste une somme de parties érotisées par le désir masculin du jeune auteur qui se prête complaisamment à cet exercice classique.

Les secrets de la sexualité de Thisbé peuvent aussi refléter ceux des études académiques : tel un livre renfermant des connaissances mystérieuses, ses arcanes littéraires doivent être maîtrisés par l'effort intellectuel. En effet, si ces réécritures scolaires sont l'occasion pour les élèves de prouver leur maîtrise de la composition poétique, elles sont également le lieu d'une « grammaticalité de l'éros », selon la formule de Thomas C. Moser[155], où le poète s'inspire de l'érotisme du matériau original pour

[151] Alexandre-Bidon 1993, p. 130.
[152] Voir la partie 1.3.2.2 de cette étude.
[153] Lucken 1999, p. 368.
[154] T. Adams 2005, p. 48.
[155] Moser 2004, p. 164.

déployer des ressources grammaticales et linguistiques. On a déjà évoqué les variations rhétoriques engendrées par le motif de l'unicité et de la dualité des amants : dans PT I, Matthieu de Vendôme consacre huit vers à ce jeu linguistique (*Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo*…). L'anonyme PT II fait des amants des parties du discours, des entités grammaticales. Ils sont d'abord décrits comme des signes (*nutus*) indifférenciés qui eux-mêmes échangent des signes sans distinction (*Voces alternant, alternaque uota retractant, / et furantur eis mutua uerba diem* [9–10]). L'auteur n'emploie que la troisième personne du pluriel pour parler des jeunes gens jusqu'au vers 20, plus encore qu'Ovide qui les nommait au début du récit. Lorsque Thisbé souffre de l'absence de Pyrame, c'est tout un jeu sur les adjectifs et pronoms qu'il déploie : *alter*, *neuter*, *primus*, *extremus*, *ille*. Un glissement s'opère entre le lieu géographique et le lieu grammatical, les noms propres et les substantifs, les pronoms et les adjectifs, faisant des amants des éléments du discours sans genre, sans différenciation. L'auteur redéfinit le couple comme une entité neutre où ni le nombre ni l'ordre ne comptent (*non habet hunc numerus, non habet ordo locum* [32]) : l'harmonie amoureuse se confond avec l'harmonie rhétorique, le fond avec la forme. Ainsi, le poème est construit avec un début, un milieu et une fin centrés sur l'unité des amants, où le premier vers (*A cunis mens una duos, amor unus utrumque*) fait écho au dernier (*et nigra facta dolet morus utrumque mori*) en passant, au milieu presque exact [29–36], par ce jeu grammatical. L'unité des amants est soulignée de la naissance à la mort, du berceau au tombeau, et la mort se confond même avec la vie : *mors est uiuere, uita mori* [66]. Les opposés et les différences sont unifiés par cette nouvelle relation grammaticale. Ce sont les mystères de l'éros, de la grammaire et du salut chrétien qui se mêlent dans ce poème : la confusion entre l'ordre, le nombre et le genre, rendue possible par la puissance de l'amour, fait du poème entier un oxymore où la mort devient la vie éternelle[156]. La fable revêt un sens anagogique grâce à la rhétorique du poète qui fait de la grammaire une nouvelle mystique pour sublimer l'éros.

4.3.4. Transcender la mort : la victoire littéraire de Thisbé ?

Dans toute la littérature médiévale, Thisbé est l'un des rares personnages féminins à aller jusqu'au bout de son acte de suicide, là où les autres soit renoncent (Guenièvre, Enide), soit se laissent mourir (Iseut, la jeune fille des *Deux amants*, Dané), soit meurent « pour de faux » (Fénice, Ydoine, Blancheflor)[157].

[156] MOSER 2004, p. 172.

[157] De fait, l'énumération des femmes qui se sont tuées par amour dans la lettre de Giovanni Antonio Campani (seconde moitié du XV^e^ siècle) (corpus A.2.37) ne comprend que Ghismonda pour la littérature médiévale (première nouvelle de la quatrième journée du *Decameron* de Boccace) entre plusieurs exemples de femmes romaines et d'héroïnes de la mythologie.

Au XV^e^ siècle, le suicide féminin sert essentiellement à conserver la virginité ou racheter le péché de l'avoir mise en danger (comme dans le cas d'Elvide). Thisbé est donc paradoxale : comme l'écrit Yasmina Foehr-Janssens, « l'issue fatale du récit interdit de proposer Thisbé comme un modèle positif du désir féminin, pourtant c'est bien elle qui incarne le dynamisme de la demoiselle[158] ». Nous avons vu qu'il ne tient qu'aux auteurs de la considérer comme un exemple ou un contre-exemple, mais tout notre propos a tendu à montrer que la jeune fille, au-delà d'une figure morale positive ou négative, est une figure littéraire bénéficiant d'une écriture de personnage qui transcende la fonction exemplaire propre aux fables ou aux récits d'apprentissage, et ce grâce aux développements dont elle fait l'objet à partir du conte, qui devient presque le « poème de Tisbé[159] ».

Nous l'avons dit, dans le conte, l'interdit qui pèse sur le personnage féminin est plus lourd : la nécessité de préserver sa virginité et l'honneur de sa famille créent la prison dont l'amour seul la fait sortir. Cette injustice est héritée du côté maternel : alors que la décision des pères est légitimée par leur querelle, la mère est stigmatisée par son acte de cruauté qui ignore le bien-être de sa fille unique et semble prendre sur elle la responsabilité du drame à venir. L'enjeu est tout féminin. Si l'on considère que l'interdit des narratrices du récit ovidien, les Minyades, vient de Bacchus qui s'oppose à ce qu'elles ne sortent *pas* et que leur rébellion consiste à rester à l'intérieur pendant les Bacchanales pour raconter leurs histoires, ici, le mouvement s'inverse puisque la mère de Thisbé vient empêcher sa fille de raconter sa propre histoire d'amour en l'enfermant. Comme les Minyades, Thisbé désobéit, défiant le pouvoir de ses parents, et une histoire où le personnage féminin défie l'autorité – sans être victime ni agresseuse – ne peut qu'inviter le lecteur à considérer le traitement de la différence de genre et des paradigmes sociaux concernés.

La situation de Thisbé montre en effet que la société dans laquelle elle évolue présuppose que les relations entre membres du sexe opposé sont dangereuses, car elles impliquent une consommation hétérosexuelle paradoxale – naturelle, mais interdite, reconnue, mais découragée, selon la mentalité cléricale. Ce paradigme dichotomique est reflété par l'attitude des parents : la mère de Thisbé refuse d'y voir autre chose que le danger de son aboutissement sexuel, sans prendre en compte l'aspect émotionnel, tandis que les pères ne voient pas non plus l'amour comme une force positive qui aurait pu réconcilier leurs familles par le mariage. Comme le souligne Tracy Adams, le désir sexuel qui est

Thisbé est justement située entre les femmes médiévales et antiques.

[158] Foehr-Janssens 2010a, p. 39.

[159] Kibler 1975, p. 280.

dépeint dans le conte est donc impossible dans une société qui manque de la structure émotionnelle pour la gérer[160]. C'est pourquoi, dans un premier temps, Thisbé reste passive, retenue prisonnière par son obéissance filiale et ses émotions : sa soumission est mise en avant par l'auteur par deux fois en reprenant les termes mêmes de l'ordre de sa mère (*Que Tysbé n'isse fors de l'us* [91] ; *Tysbé n'ose issir fors de l'us* [106] ; *Tysbé rest la dedens enclose, / fors du palais issir n'en ose* [207–208]). C'est pendant ce temps que Pyrame envisage ce qu'il perçoit comme son unique alternative : la mort ou la violence. Lorsqu'il dit *par force te ravirai* [163], il faut souligner que si le verbe *ravir* signifie originellement « emporter par la force[161] », il glisse dès 1155 vers le sens d'enlèvement par violence ou séduction dans le but d'obtenir une relation sexuelle forcée[162]. C'est la réponse instinctive du personnage masculin face à l'interdit et à la passivité féminine socialement établis.

Pour sortir de cette situation impossible et résoudre le dilemme qui entoure sa virginité, Thisbé doit sortir du silence, briser le non-dit qui entoure la décision de sa mère. Dans son premier monologue, elle exprime clairement son refus des règles sociales iniques : *Nulz hom ne m'en devroie retraire / Ne reprendre de cest afaire* [257–258]. Les deux verbes qu'elle emploie sont des synonymes signifiant « faire des reproches, blâmer[163] » ; dans ce passage très variable, l'édition de Cornelis de Boer donne la leçon du manuscrit C *Ne m'en devroit nus hons retraire, / Se il avoit de moi afaire*, qui accentue encore plus la notion d'injustice vécue par Thisbé : ce sont les personnes qui l'aiment, sa famille, qui vont la blâmer de sa conduite. Même si elle change d'attitude plusieurs fois au cours de son monologue, elle conclut, nous l'avons vu, sur le choix de l'amour, et surtout sur la lucide résolution d'en accepter les conséquences, bonnes ou mauvaises : *Ou bon me soit ou m'en repente* [290]. Elle est désormais parfaitement consciente du problème que pose son âge : elle n'est plus une enfant et sa relation avec Pyrame implique une sexualité, dont l'existence, pressentie par sa mère, est la cause de leur séparation. En somme, elle détermine – sans le subir ou ne pas le comprendre – que son amour est suffisamment noble pour transcender les règles sociales.

Comme nous l'avons vu, la découverte de la fissure marque véritablement un tournant dans l'attitude de Thisbé. C'est elle qui suggère, pour la première fois, que son amour est plus fort que celui

[160] T. Adams 2005, p. 47.

[161] Le verbe vient du latin *rapere*, utilisé notamment pour l'enlèvement des vierges comme les Sabines.

[162] Sur le viol dans les textes en ancien français, voir Katherine Gravdal, *Ravishing Maidens : Writing Rape in medieval French Literature and Law*, University of Pennsylvania Press, 1991, ici p. 4.

[163] La traduction d'Emmanuèle Baumgartner propose : « personne ne devrait m'en détourner », un autre sens du verbe *retraire* qui nous semble plus éloigné de l'idée qu'exprime ici Thisbé.

de Pyrame : *qui plus aime, plus voit cler* [374]. Cet aspect, qui ne figure pas chez Ovide, est repris dans de nombreux textes postérieurs et constitue une différence notable par rapport à l'ordre courtois instauré au cours du XII^e^ siècle. Il apparaît que l'héroïne note elle-même, observatrice inconsciente de sa propre histoire d'amour, la divergence de son couple, qui sous-entend la fin d'une idylle symbiotique. La fissure dans le mur est à la fois l'élément d'une union par la parole et d'une distinction entre leurs motivations, leurs caractères. Si cet échange suspend la narration, immobilise les amants dans l'instant créé par le souffle de la parole amoureuse – comme dans le poème *Parce continuis* (corpus A.2.3) –, il est incompatible avec la relation physique souhaitée ; de fait, dès que Thisbé voit son ami en collant son œil à la fissure, elle perd aussitôt la parole : *Parler vout, mais ele ne puet : / Amor soudement la commuet.* [364–365]. Dans son songe nocturne, elle peut voir Pyrame, mais c'est lui qui ne peut pas lui parler : *Si m'est avis que je vous voi / Et ne poez parler a moi* [528–529]. Au contraire, c'est lorsqu'elle place sa bouche sur la fissure (*sa bouche endroit la fraiture* [376]) qu'elle recommence à parler, car il faut être aveugle, c'est-à-dire s'en remettre à l'imagination, pour accéder au dialogue amoureux et poétique. Les vers de deux pieds qui émaillent les parties lyriques semblent avoir pour fonction de laisser respirer les amants, d'éviter d'obstruer la fente par la parole, tout en rappelant sans cesse la distance qui les sépare et qui semble devoir éterniser leur chant à deux voix[164].

C'est également le moment crucial où la jeune fille « ose » enfin ; la première audace dont elle fait preuve n'est pas un acte, mais une parole : *Amis, ensi vos os nommer* [368]. L'acte de nommer son ami comme tel l'arrache à son précédent dilemme et enclenche la suite du récit. Comme si elle comprenait que leurs voix ne pouvaient que se replier sur elles-mêmes et qu'ils allaient se figer dans un cycle dont ils ne pourraient pas s'échapper, c'est une troisième voix, inconnue, qui brise cette dualité et l'exhorte à « s'éveiller » (*Esveille toi, s'alons de ci* [547]), littéralement, mais aussi sur le plan de la maturité sentimentale et narrative, pour sortir de cette boucle. C'est donc lorsqu'elle propose la fuite que Thisbé prend véritablement la parole, moyen d'action privilégié des femmes dans la littérature médiévale, comme les demoiselles médiatrices des romans du XII^e^ siècle[165], et celles des lais, toujours à l'origine de l'aventure[166]. Il faut noter que le terme *troveüre* désigne aussi l'invention poétique pour les poètes médiévaux : en somme, c'est par cette découverte littéraire que Thisbé, devenue ressort de l'écriture,

[164] Lucken 1999, p. 383.

[165] Les demoiselles médiatrices revêtent trois grands rôles : lancer le départ de la quête, guider ou dévoyer le héros, révéler le héros à lui-même (Dessaint 2001, p. 179).

[166] Sur ce point, voir Anne Paupert, « Les femmes et la parole dans les lais », in *Amour et merveille : les lais de Marie de France*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 171.

fait passer les monologues amoureux. Séverine Abiker a analysé très finement le rôle métanarratif de la fissure : la *troveüre* est en même temps celle de l'auteur qui a pour mission de faire ressortir les détails d'un matériau dont il propose une relecture et non une copie. Le couple ne demeure pas dans sa gémellité de la même manière que le texte ne se cantonne pas à une simple *translatio* des *Métamorphoses* : le discours, symétrique chez Ovide, se différencie pour que ni le récit ni les personnages ne restent figés dans un simple dédoublement. C'est par cette revalorisation d'un élément constitutif de la fable que l'auteur peut « rehausse[r] sensiblement la figure de l'héroïne, jusqu'à la magnifier sous le regard du guetteur[167] ».

Enfin, Thisbé, devenue autrice de sa vie, l'est également de sa mort[168], loin de la subir comme Pyrame. En effet, tout comme pendant le dialogue de part et d'autre de la fissure, celui-ci reste centré sur lui lors de son monologue final, dès le début aux vers 693–694 (*M'entente, / M'esperance, m'amour, m'atente !*) où l'allitération renforce son auto-apitoiement ; il continue à utiliser la première personne tout du long du monologue[169]. Son propos est donc essentiellement tourné vers lui-même : il se plaint de la souffrance que lui inflige la disparition de Thisbé et blâme successivement les divers éléments environnants (la nuit, le mûrier, les prés, la fontaine, la lune), puis le lion, de la lui avoir arrachée. Il se répète plusieurs fois, sans progression dans le monologue, ce qui souligne sa souffrance éperdue et déraisonnée qui l'enferme dans une boucle dont seule la mort peut le libérer[170]. Par deux fois, il se reproche sa responsabilité dans la mort supposée de Thisbé, mais dans les deux cas, ce qu'il énonce ne correspond pas à la réalité : le fait d'avoir fait venir Thisbé (*Qui ci vous fis venir segure, / Sole en tel lie par nuit obscure.* [704–705]) alors que c'était l'idée de la jeune fille, et le fait d'être arrivé en retard (*Je vous ai morte, qui derriere / Ving a mon terme, et vous premiere* [737–738]), alors que, nous l'avons dit, c'était bien le plan de Thisbé. Enfin, lorsqu'il s'apprête à mourir, c'est pour venger Thisbé (*Vengerai vous en tel maniere* [740]), mais le choix de ce terme est abusif puisqu'il n'envisage pas de tuer le lion (contrairement à la version anonyme allemande où le double emploi du verbe *vergelten* est alors justifié). Mourir est une solution de facilité puisque c'est son « *mieudre confors* » [718]. À l'inverse, dans son monologue final, Thisbé emploie d'abord la première personne du pluriel (*nostre amour* [802] ; *nos .II. sans* [804] ; *nostre jouvente* [807]) ; à

[167] Abiker 2008, p. 292.

[168] C'est une expression que l'on trouve telle quelle dans la bouche de Pyrame, mais pour désigner son suicide, dans PT IV [184] : *nam necis auctor ero*.

[169] *Ma cure* [702] ; *Quant ele est morte et ne sui mors, / Ne sai quel duel me soit plus fors* [716–717] ; *Quant ele est morte et je sui vis* [720] ;*C'est grans tors / Que je ne suis orendroit mors* [734–735] ; *Je vous ai morte* [737].

[170] Le monologue de Pyrame est construit ainsi : blâme – auto-blâme – blâme – souhait de mourir – auto-blâme – souhait de mourir – auto-blâme – prière.

la fin, elle utilise le champ lexical de l'union : *assambler* [844], *joindra* [845], *ambedeus* [851], *ensamble*, *acolez* [852], *andeus* [857]. L'altruisme prédomine dans son discours, puisqu'elle reconnaît la souffrance de Pyrame (*com grant dolours, quelz destorbiers* [820]) et qu'elle se montre aussi pleine de compassion pour lui puisqu'elle veut réconforter son âme après la mort (*s'en avra s'ame grant confort / andui morromes d'une mort* [840–841]), ainsi que pour ses parents dont elle imagine la souffrance (*a court terme serois dolens* [848]). La seule prière qu'elle formule pour elle, c'est que l'Amour rende sa main suffisamment assurée pour se tuer en un seul coup [838–839].

Contrairement à Pyrame, l'état d'esprit de Thisbé évolue de manière précise dans son monologue : elle accepte dès le début la mort de Pyrame en retirant l'épée de son corps, puis elle déplore le gâchis que représente leur perte à tous deux. Ensuite, elle mêle louange et reproche en reconnaissant qu'il est mort pour lui avec une grande détermination (*que il travaille a mort pour moi* [814], *Trop fu vostre corages fiers!* [821]), mais en formulant un reproche devant sa hâte à se tuer : « Vous n'avez guère su mesurer votre douleur / Pour avoir voulu vous tuer de votre main » (*Petit vos puet espargner ire, / Quant vostre main vos vault ocire!* [809–810]). C'est encore plus précis dans son discours chez Joan Roís de Corella, où elle rapporte ses propres paroles : « Ô Pyrame ! À quoi bon ? Ne sais-tu pas que personne ne cherche la mort, si ce n'est par faiblesse d'âme ? » (*O Píramus! Hon era lo teu esforç? No sabs tu que algú no·s procura la mort, sinó per flaquea de ànimo?*) Le reproche semble justifié puisqu'elle avait pris soin de mettre Pyrame en garde lorsqu'elle proposait le plan de fuite : *ta vie est mes tresors* [560][171]. Ensuite, elle commence sa prière, entrecoupée de plaintes, qui mène à l'adresse finale aux parents, puis parle à Pyrame. L'on remarque que l'auteur anonyme a bouleversé l'ordre du texte ovidien où Thisbé, éperdue, parle d'abord à Pyrame, dans le déni, avant de remarquer l'épée dans un second temps et d'accepter la mort, en finissant par une prière au mûrier qui est ici transposée avant, dans la bouche de Pyrame. Ces changements ne sont pas anodins puisqu'ils mettent l'accent, une fois encore, sur les choix de Thisbé, là où l'emploi de termes comme *misserima* et *infelix* chez Ovide soulignent plutôt le poids de la fatalité.

La mort de Thisbé est motivée par un choix multiple. D'abord, celui de la fidélité, puisqu'elle ne

[171] Chez Corella, c'est Pyrame qui formule cette mise en garde avec une ironie particulièrement dramatique : *A tu, Tisbe, deman de gràçia que, si a mi seguien treballs que la mort me procurassen, no·t enuges de viure, car gran dan seria al món la pèrdua de ta vida. E més te prech no·t cuytes venir primera a la font. Espera yo y sia, perquè primer als dans ofira ma persona* (« Je te demande, Thisbé, la grâce que, si me suivaient des malheurs qui entraîneraient ma mort, tu ne te lasses pas de vivre, car la perte de ta vie serait un grand tort fait au monde. Et je te prie de ne pas te précipiter à la fontaine en premier : attends-moi, afin que j'offre le premier ma personne aux dangers. »

conçoit pas de rester en vie sans trahir Pyrame : *Com foible amour, com povre foi / Avroie, / Amis, se je ne vous sivoie, / S'a court terme ne m'ocioie!* [815–818][172]. Ensuite, celui de retrouver Pyrame dans la mort, dans une union spirituelle qui remplace l'union charnelle désirée. Contrairement à la version ovidienne, le conte place le dernier échange à la fin de son monologue : elle n'a pas l'illusion de le faire « revivre » en lui parlant, mais veut trouver une forme de conclusion à leur histoire en échangeant un ultime regard, alors qu'ils n'avaient plus de contact visuel depuis leur séparation. Elle semble savoir que, comme lorsqu'elle a perdu la voix en jetant un œil par la fissure, ce regard éteindra définitivement sa parole. Le dernier mot qu'elle prononce, *garie*, est à la fois destiné à Pyrame, qui va effectivement constater qu'elle n'est pas morte, comme si elle avait ressuscité (ce que montrent ses ultimes paroles : *qui vous remist en vie?*), mais signifie aussi qu'elle va ainsi trouver une forme d'apaisement et de salvation dans la mort. En effet, sa mort est aussi un sacrifice. Lorsque Pyrame meurt, l'équilibre de leur monde – certes inique, mais en ordre – est perturbé. Elle refuse d'en être le témoignage vivant et d'exacerber les tensions entre leurs deux familles par sa simple existence. Elle n'offre pas seulement sa vie à Pyrame : elle se sacrifie pour rétablir l'ordre en réconciliant les deux familles en deuil au-dessus du tombeau commun qu'elle invoque. C'est pour cela que sa prière finale concerne le tombeau et non le mûrier : c'est lui qui devient un symbole de leur amour et de la réunion de leurs familles[173].

Sur le plan littéraire, Thisbé atteint donc une forme de victoire sur la mort grâce aux réécritures médiévales. De simple compagne de la mort de Pyrame chez Ovide (*letique […] causa comesque tui* [151–152]), elle devient personnage à part entière qui choisit sa fin en toute conscience. Elle est caractérisée par son honnêteté et sa loyauté dès le conte du XII^e^ siècle (*Tant com sens et vie li dure, / Se demoustre veraie amie* [885–886]) ; même si les réécritures latines peinent à exalter cette qualité sans contrepoint misogyne – comme dans PT I où elle « combat les défauts de sa nature fragile, femme qui contredit sa nature féminine » (*Nature fragilis impugnat crimina, sexum / Femina femineum degenerare facit* [23–24])[174] –, jusqu'à son discours à la première personne chez Joan Roís de Corella où elle revendique elle-même la transparence et l'initiative dont elle fait preuve en amour : « Je ne me souciais pas des ruses habituelles des autres femmes, qui souvent dissimulent leur amour sous de fausses paroles » (*Yo no curava de les acostumades cauteles de les altres dones, les quals sovint, ab fengides paraules, tenen lur amor encuberta*).

[172] Chez Chaucer, cette raison est dévoyée : Thisbé se tue pour prouver que sa dévotion est plus profonde que celle des hommes, alors même que Pyrame lui a été fidèle. Cette motivation sert l'œuvre et non le personnage.

[173] THORINGTON 2003, p. 89.

[174] On retoruve la même idée dans PT II : *Femineos mores hec transcendens bonitate* [49].

L'on peut songer à la place qu'elle occupe dans *La Cité des dames* de Christine de Pizan. L'autrice dénonce les mauvaises réécritures (masculines) qui caractérisent les femmes par leurs vices[175,176] et qui encouragent les hommes à les tromper ; elle crée donc cette ville littéraire fortifiée dont chaque récit constitue une pierre pour « *que les dames et toutes vaillans femmes puissent dorenavant avoir aucun retrait et closture de deffence contre tant de divers assaillans* » et protéger les « *toutes dames de renommee et femmes dignes de loz, car a celles ou vertue ne sera trouvee les murs de nostre cité seront forclos*[177] ». L'amour et la fidélité réciproques sont des vertus qu'elle illustre dans la partie dédiée à la constance amoureuse féminine, où figure Thisbé. Toutefois, l'on pourrait penser que la place de Thisbé dans la Cité est davantage une réhabilitation, suggérant qu'elle aurait dû survivre en renonçant à la mort motivée par un amour excessif et acquérir le statut de veuve fidèle, comme Christine elle-même, jusqu'à soupçonner que la double fissure franchie serait l'image de la menace qui plane sur les murs de la Cité des dames : c'est l'hypothèse développée par Christopher Lucken qui voit dans l'inclusion de Thisbé une invitation « à abandonner le jeune homme à la pulsion mortifère qui habite plus particulièrement son amour (comme Énée, Didon), et à retourner dans sa chambre afin de se placer à nouveau sous la tutelle de sa mère qui l'y avait enfermée dans l'espoir de la préserver de la "hantise de Piramus"[178] ». Mais les murs sont là pour empêcher les médisances masculines d'entrer ; ce ne sont pas l'écho de ceux de Babylone. Thisbé n'a pas quitté la prison d'une chambre pour une autre, elle n'a pas rebroussé chemin, rembobiné sa progression, rebouché la fissure, ravalé son amour. Elle figure dans la Cité en tant qu'*exemplum* à part entière et Christine se garde de tout jugement moral : c'est le signe implicite que, pour que les femmes ne soient pas victimes du système littéraire misogyne qu'elle dénonce, les personnages féminins doivent transcender la dichotomie vertu/vice.

Être une femme vertueuse, ce n'est plus surmonter les défauts de la nature féminine, ce topos de la *virago* cher à Boccace et aux autres « défenseurs » des femmes : c'est pourquoi Christine fait figurer Thisbé aux côtés de deux autres récits de suicide féminins marqués par l'obsession du corps mort de l'amant avec Ghismonda et Lisabetta, tirées du *Decameron* de Boccace[179]. Ces récits font partie

[175] *Si enclins a dire de bouche et en leurs traictiez et escrips tant de deableries et de vituperes de femmes et de leurs condicions* (éd. Caraffi 1997, p. 42).

[176] Voir la partie 2.1.2 de cette étude.

[177] *ibid.*, p. 54.

[178] Lucken 2010.

[179] Ghismonda, fille du duc Tancrède, mange le cœur de son amant que son père a fait déposer dans une coupe ; Lisabetta découvre le corps de son amant enterré dans le jardin par ses frères, cache sa tête dans un pot de basilic qu'elle arrose de ses larmes, puis meurt quand ils le lui enlèvent (*Decameron*, IV.1 et IV.5).

de la réponse de Droiture qui répond à l'accusation selon laquelle les femmes ne sont capables de sentiments superficiels et mettent en scène un abus de pouvoir masculin (les pères de Pyrame et Thisbé, le père de Ghismonda qui refuse de la laisser se remarier, les frères de Lisabetta qui refusent de payer sa dot)[180]. Chez Boccace, Ghismonda est par ailleurs l'un des seuls personnages à défendre ses droits à la passion amoureuse par un discours d'une extrême éloquence, la plaçant au-dessus de sa vie même, comme Thisbé[181]. Christine insiste sur la psychologie des personnages féminins lorsque l'échec du rôle masculin rend la fidélité féminine plus exemplaire et Thisbé fait partie de cette dynamique[182]. Thisbé ne renonce pas à un amour socialement inacceptable, considéré comme fou ou destructeur : elle va jusqu'au bout de ses émotions et de ses choix, et sa mort, qui corrige les abus de pouvoir et réconcilie les familles au-dessus du tombeau commun, immortalise l'amour plus sûrement que le mûrier originel en inspirant d'autres héroïnes à sa suite à vivre leur aventure idyllique.

[180] H. Johnston 2012.

[181] Placer ses idéaux au-dessus de sa vie rappelle le personnage d'Antigone, qui oppose aux lois de la Cité l'obéissance à une loi supérieure, dictée par les dieux.

[182] Quilligan 1991, p. 178-179.

Conclusion

L'exploration de l'itinéraire singulier de la fable de Pyrame et Thisbé, de ses sources orientales aux attestations discrètes à sa place solide dans le paysage mythographique européen, nous a montré comment le mythe a été relu, réinterprété, glosé au fil des objectifs littéraires, moraux ou esthétiques des auteurs. Il est entretissé à tout l'imaginaire ovidien qui imprègne en filigrane les œuvres du Moyen Âge, juxtaposé à ceux des *Métamorphoses* et des *Héroïdes*, puis des romans d'Antiquité et des romans de chevalerie ; récit d'amour avant tout, il sert les représentations de l'amour courtois, idyllique et chrétien dans des hypertextes qui s'émaillent de ses mythèmes. La fable antique se transforme en un mythe littéraire médiéval duquel découle toute une postérité, explicite ou implicite, d'amours heureuses ou malheureuses, de résonances, de parodies. D'*exempla* amoureux, Pyrame et Thisbé deviennent même des modèles littéraires mis en scène dans l'activité de lecture/écriture : amants et poètes lisent le mythe, l'imitent, s'en détournent pour forger leur propre histoire d'amour.

La métamorphose du mûrier, qui justifie la place de la fable dans les *Métamorphoses*, s'efface dans la tradition amoureuse tout en perdurant, glosée, dans les relectures chrétiennes et, en filigrane, dans le substrat d'éléments constitutifs du mythe dans l'imaginaire. Les mûres, teintes en pourpre par le sang qui imprègne les racines de l'arbre, deviennent ensuite noires sous l'action des dieux qui offrent aux amants un deuil perpétuel, renouvelant éternellement leur mort dans cette double maturation. Celle-ci n'est pas uniquement le miroir du passage à l'âge adulte : elle symbolise aussi le dépassement des limites et des obstacles par les amants comme par les poètes eux-mêmes. La fable se transforme et mûrit dans la littérature comme la mûre, fruit du mythe originel. Toutefois, plus que le mûrier, c'est le tombeau qui devient un nouvel objet de mémoire, avec l'épitaphe finale ajoutée par le poète du XII^e^ siècle (*En tel maniere sont finé / Li dui amant par loiauté* [888–889]) : moyen de réconcilier les deux familles, il devient une métaphore du texte lui-même, à la fois témoin et vaisseau du pouvoir de

l'amour[183]. De même qu'il contient le corps des deux amants, la narration, divisée par l'apostrophe au mur, englobe l'intégralité de l'histoire, incluant l'hypotexte ovidien et les innovations médiévales.

Le conte du XII^e siècle occupe une place centrale dans l'itinéraire du mythe puisqu'il pose les fondements de l'appropriation des thèmes, des motifs, des traits stylistiques ovidiens qu'il adapte à la culture médiévale. Or, comme le souligne Myrrha Lot-Borodine, les développements de psychologie sentimentale et l'introspection sont propres aux héros courtois qui « fouillent leur cœur jusque dans ses derniers replis et dissèquent leurs émotions les plus secrètes[184] ». La Thisbé du conte est un personnage féminin à cheval entre le désir ovidien qui pousse à l'audace et la pudeur courtoise qui pousse à la réflexion. Ni tout à fait ovidienne, ni tout à fait courtoise : voilà comment nous pourrions définir ce personnage que son hybridité rend ambiguë et romanesque avant l'heure. Comme Dané et Lavine, elle appartient à un entre-deux littéraire où subsiste l'initiative des héroïnes antiques et naît la sensibilité de la courtoisie, sans encore basculer dans la figure parfaite de la dame si digne d'adoration qu'elle s'en trouve dépouillée de son humanité.

La pudeur de la femme courtoise, qui n'avoue pas ses sentiments, appelle l'initiative masculine ; or, le retard de Pyrame peut se lire comme une fuite devant l'intimité tandis que la prise de parole et l'action de Thisbé s'apparentent à un refus du délai ordinairement plus masculin[185]. Le retard au rendez-vous, classique dans les récits merveilleux où l'homme pèche par oubli ou viole l'interdit posé par la dame-fée, faisait pourtant, dans le conte, partie du plan de Thisbé qui choisit d'arriver la première comme pour marquer la force de son amour et de sa résolution. Si elle donne l'impulsion des événements comme les dames-médiatrices des lais, Pyrame, comme parfois Lancelot et Amadas, est incapable de réaction, submergé par la douleur ; comme Aucassin, il manifeste un manque de compréhension de ce qui l'anime et n'a pas de cadre émotionnel pour interpréter et exprimer son amour autrement que par un mélange de désir et de violence[186]. Devant le voile et les traces du lion, son erreur est de croire qu'il existe des significations sans ambiguïté, que les signes ne peuvent pas tromper : la fable montre la nécessité d'accepter et de révéler les possibilités du langage plutôt que de se borner aux apparences.

À la lumière de ces textes, il apparaît que Thisbé, prototype de l'héroïne qui découvre l'amour et qui,

[183] Thorington 2003, p. 89.
[184] Lot-Borodine 1914, p. 291.
[185] L'impatience caractérise notamment Tristan chez Béroul lorsqu'il rejoint Iseut aux rendez-vous (Jonin 1958, p. 183).
[186] T. Adams 2005, p. 51-52.

malgré le dénouement tragique, se donne les moyens de l'obtenir, occupe une place privilégiée dans un paysage courtois qui laisse peu de place à l'autonomie et à la parole féminines. La dame courtoise est une idole imprégnée d'une autorité factice seulement destinée à perfectionner les qualités masculines d'un amant narcissique ; loin de laisser Pyrame incarner la grandeur tragique du récit, Thisbé, qui apparaît lors de la naissance du monologue amoureux à deux voix, exalte à la fois la complémentarité du couple courtois et ses limites. Ces premiers jalons d'une poétique plus féminine laissent entrevoir dans la rébellion de la jeune Babylonienne une mise en abyme du désir de fiction et de l'essor de la narration elle-même, libérée du carcan antique et libre de définir ses propres modalités. Parce que le conte n'a pas le rôle, réservé aux moralisateurs, de mettre en garde les jeunes gens contre la sensualité et de condamner la rébellion des jeunes filles, peut-être a-t-il été écrit par une femme ou composé pour une audience majoritairement féminine. La prédominance des deux personnages féminins, la mère de Thisbé et Thisbé elle-même, ainsi que les moyens narratifs déployés se rapprochant des techniques de Marie de France confortent cette hypothèse[187].

Postérités

Il nous semble intéressant d'ouvrir ce propos sur un aperçu de la postérité du mythe au-delà des bornes chronologiques fixées pour notre travail. Aux siècles suivants, les adaptations de la fable continuent d'hériter de la tradition médiévale et la transmission se poursuit avec ses imitations, ses résurgences, ses innovations, ses illustrations et plus particulièrement avec l'adaptation à de nouveaux genres : le théâtre et l'opéra. Chaque aire linguistique développe sa propre tradition de la fable, démultipliant les réécritures, les inventions, les allusions aux XVI^e^–XIX^e^ siècles.

Il faut d'abord noter que l'essor de l'imprimerie permet un renouveau humaniste de la diffusion d'Ovide en Europe à partir du XVI^e^ siècle. Les *Métamorphoses* sont d'abord diffusées sous la forme fixée par Colart Mansion en 1484, reprenant le texte de la version brugeoise de l'*Ovide moralisé en prose* dépouillé de gloses et d'allégorisations ; il faut attendre Clément Marot pour voir paraître une

[187] Thorington 2003, p. 90.

traduction inédite des *Métamorphoses*, avec les livres I (1534) et II (1543), puis Barthélemy Aneau pour le livre III (1556). Les nouvelles traductions vernaculaires ouvrent la voie à de nouveaux textes et de nouveaux cycles iconographiques. Les gravures, d'abord sur bois puis sur cuivre, abondent en effet en illustrations d'Ovide[188] et en représentations de Thisbé en train de se transpercer au-dessus du corps de Pyrame. Il est intéressant de souligner la façon dont les textes influencent la mise en scène de sa mort. L'innovation la plus frappante est l'attitude de Thisbé lorsqu'elle se jette sur l'épée (qui dépasse du corps de Pyrame ou bien est calée près de lui), les bras levés dans un geste extrêmement dramatique ; or, si l'on a déjà vu des représentations de double empalement, plutôt rares avant le XV^e^ siècle, celle de Thisbé les bras levés au-dessus de la tête semble naître avec l'imprimerie. Nous le voyons dès 1473 avec le bois gravé qui illustre le *De mulieribus claris* publié par Johannes Zainer à Ulm (figure B.71) – d'ailleurs, la posture de Pyrame à plat ventre n'illustre pas le texte de Boccace, mais semble correspondre à une autre tradition textuelle que l'on constate notamment dans la traduction italienne des *Métamorphoses* de Giovanni Bonsignori[189] composée vers 1375–1377 et éditée en 1497 (corpus A.5.20), et qui se poursuit dans la peinture italienne du XVI^e^ siècle[190].

Pyrame et Thisbé connaissent un immense succès pictural en Europe, indépendamment des textes eux-mêmes. Outre les peintures dès le milieu du XV^e^ siècle avec les premières attestations de tempera sur toile ou sur bois italiennes, on recense notamment six coupes de bronze représentant la fable aux XII^e^–XIII^e^ siècles, avec un médaillon central montrant Pyrame et Thisbé conversant de chaque côté du mur[191]. Plusieurs d'entre elles montrent presque les mêmes scènes accompagnées d'inscriptions en latin sur le pourtour, représentent Thisbé fuyant la maison, sortant de Babylone, attendant à la fontaine et se cachant, alors que, on l'a vu, les scènes de la fuite elle-même ne sont pas représentées dans les illustrations des textes[192]. Les amants figurent également sur plusieurs coffrets en os ou en

[188] Au début du XVI^e^ siècle, on assiste notamment à une importante circulation du matériel typographique et des modèles d'illustration entre les premiers imprimeurs lyonnais et italiens. Ovide est en effet l'un des auteurs les plus édités en Italie dès 1497 et à Lyon dès 1510, avec des vignettes inspirées les unes des autres.

[189] Chez Bonsignori, la scène est décrite précisément, donnant à voir cet empalement rendu crédible par les précisions techniques (*appogiò el pomo in terra e la ponta puse al petto lassandosi in bocconi cadere sopra della spada, e così, spianato in terra, la spada li passò el costato versando da ogni parte el sangue*).

[190] Le bois gravé en question est réutilisé tel quel dans la traduction allemande d'Heinrich Steinhöwel, toujours chez Zainer à Ulm en 1474, mais aussi à Strasbourg en 1488 et dans la traduction espagnole publiée à Saragosse en 1494. Il est même fidèlement imité dans l'édition d'Anton Sorg à Augsbourg en 1479 (figure B.72) et dans l'édition latine d'Aegidius van der Heerstraten à Louvain en 1487 (figure B.73).

[191] Pour une description, une représentation et une filiation de ces coupes, voir Josepha Weitzmann-Fiedler, « A Pyramus and Thisbe Bowl in the Princeton Museum », *The Art Bulletin* 39/3, 1957, 219–221.

[192] Le bol conservé au Princeton Museum en est un exemple. URL : `https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/21672`.

ivoire qui représentent des scènes amoureuses ; l'un, français et particulièrement notable, daté de 1310–1330, représente les amants sur deux scènes du panneau frontal[193] : l'une où Thisbé est cachée dans le mûrier, la main ouverte et rejetée vers l'extérieur marquant sa répulsion[194], au-dessus du lion en train de déchirer le voile ; l'autre où elle s'empale sur l'épée dépassant du dos de Pyrame debout, légèrement penché, en l'enlaçant de ses deux bras. Son association à d'autres scènes (Tristan et Iseut espionnés par le roi Marc, Galaad recevant la clé du Châtel aux pucelles, Lancelot sur le Pont de l'Épée, Phyllis chevauchant Aristote), ainsi que le couvercle représentant le siège métaphorique du Château de l'amour, laisse penser que le coffret représente différents aspects de l'amour avec une emphase sur ses dangers[195]. Toujours parmi les objets relevant de la sphère intime et amoureuse, l'on trouve également des coupes, des vases, des tapisseries, des carreaux de faïence, des sculptures, etc.[196] Ces objets domestiques sont un support privilégié pour la représentation des fables amoureuses et particulièrement de celle de Pyrame et Thisbé.

En Angleterre, la traduction en prose des *Métamorphoses* par William Caxton (1480) puise dans l'*Ovide moralisé*, posant les éléments pour les poètes postérieurs[197]. L'on trouve des échos de la tradition

[193] Metropolitan Museum of Art, New York. URL : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125.

[194] F. Garnier 1982, p. 175.

[195] L'on trouve de nombreux autres exemples de coffrets : le coffret d'os sculpté par Baldassare degli Embriachi (Florence), daté de 1400–1409 (Metropolitan Museum of Art, New York. URL : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464455) ; celui daté de 1390–1410 qui représente minutieusement l'histoire du conte du XII^e siècle sur son pourtour, ajoutant même une scène où les deux enfants vont à l'école ensemble avec un petit livre sous le bras – détail que l'on trouve dans la version de Giovanni Sercambi (Victoria and Albert Museum, Londres. URL : https://collections.vam.ac.uk/item/O308899/pyramus-and-thisbe-casket-workshop-of-embriachi) ; celui daté d'environ 1500 qui représente Thisbé se lamentant au-dessus du corps de Pyrame (Victoria and Albert Museum, Londres. URL : https://collections.vam.ac.uk/item/O129518/casket-unknown/) ou encore celui en pastiglia daté de 1510–1520 où la scène occupe le côté droit du coffret avec Thisbé levant les bras (Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina, Naples. URL : https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500295459).

[196] Notamment un coffre où, étonnamment, Pyrame se suicide sur le corps de Thisbé (URL : https://collections.vam.ac.uk/item/O132970/cassone-unknown) ; une coupe en céramique datée d'environ 1535 (URL : https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/pyrame-et-thisbe-0) ; des vases peints du XVI^e siècle (URL : https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100002254 ; https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1100002977) ; un carreau de faïence de la fin du XV^e siècle issu du monastère San Paolo de Parme, décrit (fig. 92) dans Lucia Fornari Schianchi, *Ai piedi della Badessa : un pavimento maiolicato per Maria De Benedetti, Badessa di S. Paolo dal 1471 al 1482*, *Galleria nazionale di Parma*, Parma : Artegrafica Silva, 1988 ; un vitrail du XVI^e siècle d'origine suisse installé par un mécène victorien de l'église St Mary de Patrixbourne, décrit par N. E. Toke, « The Swiss stained windows in the churches of Patrixbourne and Temple Ewell », *Archaeologia Cantiana* 44, 1932, 229–253 ; des tapisseries (comme celle française datée de 1560–1570 où la vignette de Pyrame et Thisbé est inspirée du bois gravé de Bernard Salomon ; URL : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/227890).

[197] Sur les adaptations anglaises de la Renaissance, voir la thèse de doctorat de Janet Valls-Russel (Valls-Russell 2009).

allégorique médiévale où Thisbé continue de figurer parmi les héroïnes exemplaires[198] ; même l'exercice scolaire perdure : Abraham Cowley écrit à l'âge de dix ans une adaptation de Pyrame et Thisbé, *The Tragicall Historye of Pyramus and Thisbe* (1633). Toutefois, c'est surtout chez Shakespeare que la fable survit : les mythes ovidiens imprègnent toute son œuvre et Pyrame et Thisbé ne font pas exception. Une allusion directe se trouve dans *Titus Andronicus* lorsque les fils de Titus évoquent le cadavre de Bassianus : *So pale did shine the moon on Pyramus / When he by night lay bathed in maiden blood* [II.3.231–232]. La combinaison du sang et de la lueur de la lune sur un cadavre masculin suscite l'image de Pyrame dans l'esprit de Martius, bien que Bassianus ne se soit pas suicidé ; en comparaison, Lavinia, violée et mutilée par les fils de Tamora, paraît une nouvelle Thisbé victime de « bêtes sauvages » et qui ne peut le rejoindre dans la mort. La mention d'un sureau (*elder-tree*), arbuste dont les fruits blancs deviennent rouges en mûrissant, complète le tableau et montre bien la résurgence des éléments constitutifs de la fable. Toute la pièce est émaillée de détails qui y font écho ; Janet Valls-Russel s'est attachée à les analyser avec beaucoup de précision[199] et mentionne par exemple les murailles de Rome[200], l'autorité parentale (Shakespeare prenant parti pour les amants), la fissure du mur[201] ou encore la comparaison avec le tuyau percé[202].

Impossible de parler de Pyrame et Thisbé chez Shakespeare sans évoquer *A Midsummer Night's Dream*, où une troupe d'artisans s'improvisant comédiens doit donner un divertissement pour le mariage de Thésée et d'Hippolyte, proposant les titres *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe* et *A tedious brief scene of young Pyramus and his love Thisbe : very tragical mirth*. On assiste donc à une pièce dans la pièce, où il n'est fait mention ni de Babylone ni de la métamorphose du mûrier. Certains personnages cités dans la scène de répartition des rôles (la mère et le père de Thisbé, le père de Pyrame) n'apparaissent finalement pas, au profit du Mur, de la Lune et du Lion. Tout le superflu est ôté pour ne laisser que le squelette dépouillé du mythe devant un double public qui connaît déjà l'histoire. La parodie procède à la fois de l'ignorance des artisans[203] et des erreurs sur les

[198] Par exemple, dans *Lyttell Treatyse Cleped La Conusaunce Damours* (1528) : *O swete Thysbe howe true was your entent / Howe curtesly your hart dyd assent / For the loue of gentyll Pyramus / To enterprise a thynge so perillous* [200–203].

[199] Valls-Russell 2009.

[200] Comme Babylone, comme Athènes dans *A Midsummer Night's Dream* ou Vérone dans *Roméo et Juliette*, les murailles représentent l'autorité de la cité qui pèse sur les protagonistes : au-delà se trouvent des contrées sauvages où règne la bestialité.

[201] La fente dans le mur du palais de Titus sert à Aaron pour espionner l'empereur lorsqu'il se fait remettre la tête de ses fils [V.1.114].

[202] Shakespeare décrit le sang qui jaillit de la bouche et des narines de Lavinia d'une manière très proche d'Ovide : *Notwithstanding all this loss of blood, / As from a conduit with three issuing spouts* [II.4.22–23].

[203] Lors de la première scène, qui baigne dans une ambiance quasi scolaire, ces hommes posent des questions sur le

éléments spécifiquement ovidiens[204]. Au-delà de la parodie mise en abyme dans la pièce, les couples Hermia-Lysandre et Héléna-Démétrius sont marquées par des motifs ovidiens qui rappellent la fable, comme l'interdiction parentale avec Égée, les initiatives d'Hermia et Héléna qui bravent les dangers de la forêt par amour ou encore le rouge des fruits[205]. Lorsque Hermia tente de défendre son amour face à l'autorité de son père jointe à celle de Thésée, elle dit : *I know not by what power I am made bold* [I.1.59], ce qui rappelle le *audacem faciebat amor* d'Ovide. Quand Héléna trouve Lysandre gisant dans la forêt, elle se demande s'il est mort ou endormi [II.2.107] et il ouvre alors les yeux, comme Pyrame au son de la voix de Thisbé.

La pièce de Shakespeare qui paraît traversée, sinon née, de Pyrame et Thisbé est bien sûr *Roméo et Juliette* (1597), qui hérite d'une réécriture qui a évolué sur plus d'un siècle et dans trois langues différentes. C'est en Italie qu'elle prend sa source où, si la glose produite autour de l'œuvre de Dante rappelle souvent le mythe de Pyrame et Thisbé dans de longs résumés en prose, les *cantari* que nous avons évoqués, prouvant le goût du public pour cette fable, annoncent son adaptation au genre théâtral dès la toute fin du XV^e^ siècle en Italie[206]. En parallèle, Luigi Da Porto, compilateur d'Ovide, opère un mélange du conte français de Pyrame et Thisbé, par un intermédiaire italien qui est peut-être Giovanni Sercambi (corpus A.5.22)[207], et de la trame de la nouvelle *Mariotto et Ganozza* de Masuccio Salernitano[208] (éd. 1476) pour donner *La Giulietta* (éd. 1530). Dans celle-ci, les deux amants sont issus du milieu aristocratique de Vérone ; Romeo Montecchi se suicide par le poison et Giulietta Cappelletti meurt sur son corps ; les parents, qui s'opposaient au mariage, décident d'élever un monument en mémoire des deux jeunes gens. Comme Thisbé, c'est Giulietta qui paraît plus déterminée ; Da Porto développe l'analyse psychologique des sentiments des amants (contrairement à Masuccio) et conclut

mythe qu'ils ne connaissent pas : *What is Pyramus? A lover or a tyrant?* [2.18] ; *What is Thisbe? A wandering knight?* [2.38]).

[204] Par exemple, Bottom remplace le terme *odours* par *odious* pour qualifier le souffle de Pyrame (*anhelitus oris* chez Ovide), Flute appelle Ninus *Ninny* (« crétin »), déformation du génitif de Ninus (*ad busta Nini* chez Ovide) et la confusion entre la vue et l'ouïe tourne en dérision l'échange au mur (*I see a voice : now will I to the chink, / To spy an I can hear my Thisbe's face* [V.1.188–189]).

[205] Le mûrier n'est pas présent dans la pièce, mais l'on y trouve un jeu sur le blanc et le rouge, par exemple, lorsque les fées apportent des mûres à Bottom, lorsque les lèvres des jeunes femmes sont comparées à des cerises, et surtout avec la mention de la fleur de Cupidon par Obéron : *Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell : / It fell upon a little western flower, / Before, milk-white ; now purple with love's wound : / And maidens call it "love-in-idleness"* [II.1.165–168]. Cette fleur, comme les mûres, passe du blanc au pourpre sous l'effet de la flèche de Cupidon : c'est l'amour qui est, indirectement, la cause de cette métamorphose.

[206] Sur les adaptations italiennes de la Renaissance, voir la thèse de doctorat de Massimo Collela (Colella 2016).

[207] Diverres 1977, p. 18.

[208] Dans cette nouvelle, deux jeunes amants se marient en secret ; le jeune homme est banni pour avoir tué un homme pendant une dispute et la jeune fille feint la mort grâce à une potion. Le mari revient dans le tombeau de sa femme, mais il est arrêté et décapité. La jeune veuve entre au couvent et y meurt de chagrin.

sur la fidélité sans faille de Giulietta. L'histoire poursuit son évolution avec le *Romeo e Giulietta* de Matteo Bandello (1554), avec de nouveaux motifs : l'avertissement au lecteur contre les dangers de l'amour passionnel, le fait que Giulietta apprend l'identité de Roméo de sa nourrice (un personnage classique des *novelle* italiennes), sa lutte intérieure, la croissance de sa passion… Ce texte fait l'objet d'une traduction-adaptation française par Pierre Boaistuau dans ses *Histoires tragiques* « extraites des œuvres italiennes de Bandel » (1559), où l'ajout principal est le suicide de Giulietta avec la dague de Roméo, là où chez Bandello et Da Porto elle mourait de chagrin sur le corps de son amant – ce qui la rapproche encore davantage du personnage de Thisbé. Ce texte atteint l'Angleterre grâce à la traduction de Boaistuau par William Painter, dans son *Palace of Pleasure* (1597), mais Arthur Brooke avait aussi écrit *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* en 1562, directement inspiré de Boaistuau, où les personnages et la trame sont quasi identiques à la version de Shakespeare. Ainsi, même si la source exacte de Shakespeare est obscure – car certains éléments concordent avec Painter, mais d'autres avec Boaistuau et non Bandello, Painter ou Brooke[209] –, la plupart des études s'accordent à dire que c'est de ce dernier que le dramaturge s'inspire en premier lieu.

Il faut d'abord noter que, avant Shakespeare, les noms de Roméo et Juliette se trouvent associés à ceux de Pyrame et de Thisbé en Angleterre : George Pettie, dans *A Petite Palace of Pettie his Pleasure* (1576), fait deux fois ce rapprochement. Dans ce recueil de douze histoires narrant les heurs et malheurs de personnages mythologiques ou historiques, il utilise Thisbé et Juliette comme exemples de femmes ayant eu le courage de rejoindre leur amant dans la mort[210], mais aussi comme victimes de leurs parents[211]. Shakespeare, héritier de cette transmission du mythe, ne fait qu'une seule référence directe à Thisbé dans *Roméo et Juliette*, lorsque Mercutio énumère les femmes mythiques qui font pâle figure à côté de celle qu'aime Roméo [II.4], mais toute l'œuvre, outre l'intrigue elle-même, est parcourue d'écho à la fable. Pour en mentionner les exemples les plus flagrants : les égales beauté et jeunesse des amants, l'interdit parental, le mur du verger ou de Vérone, le dialogue des amants, l'audace de

[209] Muir 1954, p. 39.

[210] C'est Camma, prêtresse galate, dont l'époux Sinatus a été assassiné par son prétendant Synorix (récit tiré de Plutarque), qui s'exprime ainsi : *And seeyng I have been the cause of his deathe, shall I beyng a murtherer remayne alive? […] Did true Thisbe goare her gorgious body with the same sworde, wherwhith princely Piramus had prickt him selfe to the hart : and are not my handes stronge inough to do the like? Did Julietta die upon the corps of her Romeo, and shall my body remayne on earth, Synnatus beyng buried?* (éd. Pettie 1938).

[211] Dans cette autre histoire rapportée notamment par Tite-Live [III.44–48], Verginia, promise à Icilius, est réclamée en vain par Appius Claudius qui s'apprête alors, sur le forum, à la livrer légalement comme esclave à l'un de ses clients. Verginius, le père de la jeune fille, la tire alors à l'écart et la poignarde, seul moyen d'éviter le déshonneur. La conclusion est la suivante : *Dutifully tell them that such presinesse of parentes brought Pyramus and Thisbe to a wofull end, Romeo and Julietta to untimely death, and drave Virginius miserably to murther his owne daughter Virginia*.

Juliette qui se dit prête à affronter des bêtes sauvages [IV, 1], la lune que la jeune femme prend à parti comme source d'erreur, d'inconstance et d'illusion, le jeu sur le blanc et le rouge, l'eau et le sang (*purple fountains issuing from your veins* [I.1]), l'union dans la mort.

Nous avons peu parlé de l'Espagne dans notre travail, car, bien qu'Ovide ait déjà été paraphrasé en prose et glosé dans la *General estoria*, le premier à livrer une version intégrale en espagnol de la fable de Pyrame et Thisbé est Cristóbal de Castillejo en 1528 avec *La historia de Píramo y Tisbe : Traducida de Ovidio*[212]. C'est seulement au Siècle d'or qu'elle devient l'une des fables ovidiennes favorites des poètes, avec une vingtaine de réécritures recensées[213]. La transformation du mythe est là encore particulièrement intéressante et souligner brièvement les spécificités des réécritures espagnoles majeures nous permettra d'avoir un aperçu de la filiation de ces textes qui s'inspirent les uns des autres.

La réécriture de Gregorio Silvestre (entre 1540 et 1560, éd. 1582) s'attarde sur l'état psychologique et émotionnel des personnages et en fait une consolation aux amants, tandis que celle Jorge de Montemayor, dans la *Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe* (1561), est axée sur le pathos. Chez ce dernier, la place de Thisbé est plus importante, comme dans le conte français : elle est capable de produire des arguments raisonnés face à son père ; c'est elle qui découvre la fente dans le mur, et le poète met l'accent sur la description de son attente et de son agonie. Avec le nouveau personnage du père de Thisbé, comparé à un médecin ignorant qui aggrave le mal en essayant de le soigner[214], il introduit une figure de tyran qui accroît la sympathie du lecteur. Montemayor invente également une toute nouvelle scène très intéressante : lorsque Thisbé se réfugie dans la grotte, elle y trouve les tombes de quatre personnages mythologiques – Adonis, Didon, Narcisse et Phaéton. L'audace de ces personnages, responsable de leur perte, est comparée à celle de Thisbé : elle est en

[212] Ovide se fait davantage et tardivement connaître en Espagne par les œuvres d'Alonso de Madrigal au XV^e^ siècle, elles-mêmes inspirées du *De genealogiis deorum gentilium* de Boccace, dans lesquelles n'apparaissent pas Pyrame et Thisbé. La fable est véritablement popularisée à partir de la traduction du *De mulieribus claris* publiée à Saragosse en 1494, où elle est illustrée d'un bois gravé identique à celui de l'édition d'Ulm de 1473 (figure B.71).

[213] Sur les adaptations espagnoles de la Renaissance, voir Garrison 1994.

[214] *el médico ignorante, / que remedia una herida / con otra más penetrante* [11].

quelque sorte témoin de sa propre fin imminente[215]. Cette scène originale est une mise en abyme, une auto-représentation de l'arrière-plan littéraire qui a créé Thisbé : elle y découvre son propre contexte en même temps que son destin[216].

L'on trouve ensuite une longue adaptation très emphatique par Antonio de Villegas (1565), puis une version anonyme en 1603 sous forme de ballade burlesque et satirique qui procède à une déconstruction totale du mythe. Il n'y est pas question de premier amour entre les deux jeunes gens, seulement de désir sexuel. Thisbé se hâte d'aller au rendez-vous parce qu'elle sait ce qui l'y attend[217] ; quant à Pyrame, c'est un « petit ivrogne » [22] qui se rappelle le rendez-vous au milieu de la nuit alors qu'il se rend aux latrines ! L'auteur anonyme fausse systématiquement tous les mythèmes bien connus : le mûrier devient un cerisier, la lune ne se lève pas, le lion n'est qu'un buisson qui lui ressemble, le sang sur le voile ne provient pas d'une proie, mais des règles de Thisbé… Enfin, le poète ridiculise spécifiquement Montemayor : Thisbé ne trouve pas de tombes dans la grotte, mais des lits de bergers, ce qui rabaisse la noblesse des héros mythologiques et celle de l'union des protagonistes.

Cette dimension burlesque se poursuit chez Luis de Góngora, qui laisse inachevée sa première ballade sur la fable en 1604 avant de publier *La Fábula de Piramo e Tisbe* en 1618, inspirée de ses prédécesseurs. Dans sa première version, il se contente de déconstruire le mythe, dans un cadre paysan, pour parodier Montemayor et critiquer la rhétorique sérieuse de la tradition poétique espagnole : par exemple, là où Montemayor invoque sa lyre, Góngora se contente d'une triviale guitare. Dans la seconde, il mêle l'élégance au burlesque et aux anachronismes pour tourner en ridicule la poésie de la Renaissance et introduit de nombreux doubles sens et sous-entendus obscènes[218]. Góngora fait de la sexualité une métaphore de la création poétique et met en avant l'érotisme pour subvertir le

[215] En effet, Thisbé meurt à cause de sa confiance en elle (comme Adonis insoucieux des dangers de la nature), du sentiment de trahison éprouvé par Pyrame (comme Didon abandonnée par Énée), parce que l'amour est une folie (comme Narcisse amoureux de son reflet) et en ayant tenté l'impossible sans y parvenir (comme Phaéton essayant de conduire le char du Soleil). De plus, les éléments centraux de ces mythes se retrouvent dans celui de Pyrame et Thisbé : l'animal sauvage, un sanglier qui tue Adonis ; l'épée d'Énée avec laquelle se transperce Didon ; la fontaine dans laquelle se mire et se noie Narcisse ; les chevaux déchaînés qui entraînent Phaéton à la mort – une façon de désigner l'amour incapable d'être dirigé par les « rênes de la passion » [29]. N'oublions pas non plus qu'Adonis et Narcisse sont deux personnages emblématiques des métamorphoses végétales, car l'un est changé en anémone, l'autre en narcisse. Notons aussi que l'association avec Phaéton rappelle la *Prison amoureuse* de Jean Froissart, où, nous l'avons vu, le poète mêle les deux fables.

[216] Garrison 1994, p. 89.

[217] *Afirman que era doncella, / pero yo al revés lo entiendo, / que pues iba tan de priesa, / ella bien estaba en ello* [8–11].

[218] Par exemple, Góngora pervertit l'image de Cupidon transperçant Pyrame d'une flèche d'amour pour lui préférer un « épieu » (*chuzo* [122]) dont il dote Pyrame. Notons que le poète s'inclut dans ces ambiguïtés : il invite la Muse à « stimuler son instrument » (*Si al brazo de mi instrumento / le solicitas el pulso* [11–12]), rappelant le double sens des *neruos* d'Ovide dans les *Amores*, entre cordes de la lyre et vigueur virile (cf. Anne Videau, « Le livre I des *Amours* d'Ovide : poétique et parodie », *L'information littéraire* 57/1, 2005, p. 3-13, §51. En ligne : `https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-1-page-3.htm`.

sérieux d'images devenues des clichés et pour développer son propre style conscient de lui-même : de nombreux jeux de mots et choix de langue invitent à lire la *Fábula* comme un métapoème. L'exemple le plus flagrant est l'usage que Góngora fait du terme *rima* qui signifie à la fois « fente » et « rime »[219] ; il force à voir un second sens basé sur l'étymologie pour créer la polysémie lorsque Thisbé découvre la fissure dans le mur qui a « composé une rime sans être poète » (*una rima que compuso / la pared sin ser poeta* [174–175])[220].

Góngora s'inspire donc de ses contemporains, mais aussi de l'*Ovide moralisé* avec ses motifs[221] et ses amplifications, mais en parodiant sa rhétorique et en annulant toute identification émotionnelle aux héros pour créer un effet comique. Cependant, il équilibre son poème pour ne pas être uniquement dans la parodie pure : il attaque le mythe pour le renouveler, il le déconstruit pour mieux le reconstruire. Au lieu de détruire les éléments de la tradition, il les renouvelle avec un langage neuf, il « défamiliarise » un mythe familier. Il traite avant tout de la création, de la fiction au sens étymologique : le modelage des mots se fait à travers un métadrame où le narrateur intervient, où le sérieux est subverti par les maladresses des acteurs-protagonistes[222].

C'est au théâtre que survit principalement la fable en France, mais une adaptation en vers majeure du XVI^e^ siècle influence les adaptations postérieures, celle de Jean-Antoine de Baïf, dans ses *Euvres en rime*, publiées en 1552. *Le Meurier, ou la Fable de Pyrame et Thisbe* est l'un de ses cinq poèmes tirés des *Métamorphoses*[223]. Il reste fidèle au déroulement du récit ovidien et articule le récit autour de la métamorphose du mûrier, mais il tire également du conte du XII^e^ siècle la prépondérance du discours direct, la décision de la mère de Thisbé (*De Thisbe alors la mère trop soigneuse / Fit reserrer sa fille vergongneuse* [53–54]) ou encore les présages. Toutefois, c'est Pyrame qui propose la fuite et le lieu de rendez-vous [93–100]. C'est ici Thisbé qui, en suppliant les dieux de donner une nouvelle couleur aux fruits blancs

[219] En dépit de ce double sens, ce sont bien deux mots différents qui viennent l'un du latin *rima* et l'autre du grec ῥυθμός.

[220] Dans le même ordre d'idée, lorsque Pyrame se transperce de son épée, l'emploi du verbe *traducir*, qui signifie « traduire », appelle en réalité le sens latin de *traducere*, « transpercer » (Garrison 1994, p. 22-23).

[221] Notamment la surveillance de Thisbé, sa mère, son rêve, les présages sinistres…

[222] Garrison 1994, p. 116.

[223] Les autres sont *Le Laurier* (correspondant aux *Mét*. I.474–567), *Salmaci* (IV.285–389), *L'Amour de Medee* (VII.5–100), *Atalante* (X.563–704) et *L'Amour de Vertun et Pomone* (XIV.623–771).

de l'arbre, est à l'origine de ce monument du souvenir de leur amour[224]. Pudique, elle arrange sa tunique en mourant, un geste qui témoigne de la prépondérance de la chasteté comme vertu féminine au XVI^e^ siècle[225]. Il faudrait étudier en détail la transmission des motifs de la fable dans la poésie française aux XVI^e^–XVII^e^ siècles : l'on trouve par exemple une réécriture de Jean de La Fontaine, *Les Filles de Minée* (1685), avec un sujet qui rappelle les moralisations médiévales (les maux de l'amour, contre lesquelles les Minyades mettent en garde) et où, comme chez Baïf, c'est Pyrame qui propose la fuite et Thisbé meurt en ajustant sa robe.

Le passage au genre théâtral qui s'opère au XVI^e^ siècle a plusieurs causes : d'une part la nécessité de toucher un plus large public, en se détachant de la christianisation qui a marqué le XV^e^ siècle, et d'autre part la volonté d'exploiter des éléments propres à la fable depuis le conte du XII^e^ siècle : la prédominance du lyrique sur le narratif, la structure, qui s'apparente déjà à celle d'une pièce classique (exposition, péripétie, dénouement) et le sujet lui-même, un drame humain plutôt qu'une métamorphose antique. Dans le conte, certaines précisions dans les passages narratifs s'apparentent à des annotations scéniques ou à des didascalies[226] ; les passages lyriques sont dramatisés, axés sur les passions plutôt que sur les actions, avec des particularités stylistiques propres au théâtre classique[227]. De plus, on l'a dit, le genre ambigu de la chantefable, auquel ressortit *Aucassin et Nicolette*, réduit le narratif au profit des chants dialogués : c'était probablement le propre de troupes itinérantes de jongleurs, ressemblant à une pièce mêlant chant et danse, et il est possible qu'il soit à l'origine du théâtre tel qu'il est né au XV^e^ siècle[228]. La fable de Pyrame et Thisbé avait donc déjà une affinité avec le genre théâtral.

C'est ainsi que tragédies et opéras fleurissent dans toute l'Europe jusqu'au XIX^e^ siècle, recensés

[224] *Que ce Meurier, de qui le triste ombrage / Nous tient couverts, repeigne son fruitage / Pour tout jamais (qui est encores blanc) / Du pourpre aimé de nostre rouge sang* [553–556].

[225] Ce geste rappelle Lucrèce dans les *Fastes* (*tum quoque iam moriens ne non procumbat honeste / respicit : haec etiam cura cadentis erat)* [II.833–834]). Bruno Garnier pose aussi l'hypothèse d'un écho du sacrifice de Polyxène de l'*Hécube* d'Euripide [557–572] (B. Garnier 2009, p. 198).

[226] On trouve, par exemple, la description de l'état affectif du personnage qui va ou vient de s'exprimer (*Piramus est plains de tristour / Plains de souspir et plains de plour / Plains de penser et plains de cure* [145–147]), des gestes et déplacements (*Trait soi plus pres de la paroi, / Met son œil endroit la crevace* [361–362] ; *En lermes, en gemissement, / Cheï pasmez el pavement* [206–207]) ou encore des ruptures temporelles (*Eins departent ambedui / Li jors s'en vait, la nuis prent fin. / Andui repairent au matin* [403–405]).

[227] L'on y trouve des apostrophes, des tours exclamatifs (*Hé, Diex, con grant mesaventure! / Con dolerose troveüre!* [682]), des répétitions et amplifications (*Andui croissent selonc lor tens ; / Croist lor aez et croist lor sens, / Croist lor ardour et croist lor plaie, / Et croist li feux que riens n'apaie, / Croist lor amour, croist lor aez* [117-121]), des accumulations (*Li lonc penser, li grief sospir, / Les grans dolours, li fort complaint, / Li durs tourmens el cuer lor maint* [128–130]) et des hyperboles (*Tant com gemme sormonte voirre, / Or argent, rose primevoirre, / Tant sormontèrent de biauté* [63–65]).

[228] Aubailly 1991a.

par Émile Picot[229]. La première théâtralisation connue du mythe, la *Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee*, anonyme, paraît en 1535. Cette courte pièce met en scène un couple de bergers séparés par la malveillance d'un délateur qui se retrouve sous un mûrier : les trois moments sont séparés par deux rappels de l'histoire de Pyrame et Thisbé qui semble se dérouler simultanément. Le dernier moment reprend l'exposition chrétienne de la traduction française de l'*Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire (éd. Colard Mansion, 1484). Comme les amants, le berger et la bergère se retrouvent sous un mûrier qui porte des fruits blancs, pour parler de leur amour – avec des allusions sexuelles – et partent avant l'arrivée du lion dont la présence dans ce lieu leur est connue. Lorsqu'ils reviennent, ils découvrent les corps de Pyrame et Thisbé qu'ils décident d'enterrer. La pièce joue sur le contraste entre l'érotisme terrestre et charnel d'une « vraie » histoire d'amour, et la dimension légendaire et spirituelle du mythe christianisé[230].

La pièce la plus connue est celle de Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1623), une pièce baroque minimaliste centrée sur la critique des figures d'autorité abusive et l'impossibilité de l'amour. L'auteur crée de toutes pièces le personnage du Roi qui incarne l'amour tyrannique, qui est ensuite repris (ou féminisé) comme antagoniste dans les opéras et qui donne à la pièce son explicite coloration anti-absolutiste : *Tu sçais que la Justice est au dessous du Roy, / La raison defaillant la violence est bonne / A qui sçait bien user des droicts d'une couronne* [194–196]. Dans une moindre mesure, Narbal, le père de Pyrame, abuse également de son pouvoir en considérant la loi sociale comme supérieure aux lois de la nature et de la raison[231]. La tragédie procède de la nature humaine soumise à la suprématie de la Nature ; le lien entre vie et mort, étroitement amalgamées dans l'amour, est exprimé par Thisbé elle-même dans une illustration parfaite de la rhétorique baroque : *Il est vrai que la mort que ton amour me livre / Est aussi seulement ce que j'appelle vivre* [9–10]. Par le refus de mentionner la tombe commune, de mettre en scène la transformation du mûrier ou de proposer une scène didactique comme le discours de Thisbé adressé à ses parents et aux dieux – ou les remords des parents dans *Roméo et Juliette*, une pièce moins pathétique puisque l'amour est consommé –, Théophile souligne l'absurdité et la fragilité de l'amour. La mort n'est pas un triomphe, à ceci près qu'elle permet d'échapper à l'autorité abusive née des lois sociales[232]. On le voit, les motifs constitutifs du mythe s'enrichissent ou subissent de nouvelles

[229] Picot 1901.
[230] Aubailly 1991b, p. 11.
[231] *Quand la raison le contraire voudroit, / L'Empire paternel conservera son droict* [157–158].
[232] Sur cette pièce, voir Pallister 1979.

transformations au fil des textes : la naissance noble des amants, le rêve prémonitoire de la mère de Thisbé, la rivalité amoureuse, le fait que Pyrame propose seul la fuite, les nouvelles comparaisons (comme celle avec les oiseaux lors de la conversation de part et d'autre du mur ou celle du lion qui est un cercueil commun dans l'*Ovide moralisé en prose*, image reprise dans la *Nouvelle Moralité*, chez Baïf et chez Théophile). Par la suite, Nicolas Pradon a largement puisé chez Théophile de Viau pour sa pièce *Pyrame et Thisbé* (1673), changeant seulement le roi en reine et soumettant l'intrigue aux règles classiques de la vraisemblance et de la bienséance.

Au XVIII^e^ siècle, c'est encore un nouveau genre qui s'intéresse au mythe de Pyrame et Thisbé : l'opéra, s'inscrivant dans la lignée du succès des tragédies du siècle précédent[233]. Le premier paraît en 1726 sur un livret de Jean Louis Ignace de la Serre : il doit étoffer la trame du mythe pour l'adapter à un drame en cinq actes et, comme Théophile de Viau, il invente à Pyrame un rival : Ninus, roi d'Assyrie, fils de Sémiramis. Thisbé met fin à ses jours avant tout pour échapper à sa tyrannie[234]. L'opéra permet des écarts par rapport aux règles du théâtre classique : changement de lieu à chaque acte, accentuation de l'intrigue amoureuse, divertissements (danses amenées par des fêtes) au détriment de l'action, etc., mais il est toujours fidèle aux règles de bienséance, de nécessité et de vraisemblance. On trouve également des références à des pièces ou opéras antérieurs ; Françoise Rubellin parle de « l'aspect sériel de la tragédie en musique » : « Cette multiplicité des hypotextes permet d'envisager l'opéra comme un jeu de combinaisons en sources reconnues (Ovide, Théophile) et sources masquées (les dramaturges "classiques", les livrets antérieurs)[235] ». Cet opéra remporte un grand succès qui conduit à des reprises les années suivantes, et surtout à cinq parodies qui pointent du doigt les incohérences et les vanités de l'opéra et tournent en ridicule ses aspects les plus marquants qui sont aussi ceux du mythe originel : l'intrigue sentimentale, le merveilleux, la méprise tragique[236]. Les éléments constitutifs du mythe sont détournés de manière comique, voire grivois : dans la parodie de 1726 de Riccoboni et Romagnesi, le monstre devient un cerf « échappé du faubourg Saint-Germain », le voile, une « cornette », Pyrame est dépeint sous les traits d'Arlequin et ironise sur sa propre mort[237]… La deuxième parodie de 1727,

[233] Françoise Rubellin a dirigé un ouvrage dédié à l'histoire de ces opéras (Rubellin 2007).

[234] *J'abhorre, Roi cruel, ta flamme criminelle, / Celle de mon amant était pure et fidèle, / Il meurt pour moi, je meurs pour lui* [V 4].

[235] Rubellin 2007, p. 36.

[236] L'Opéra et l'Académie royale de musique avaient le monopole d'utilisation des chants, des danses et des décors ; pour faire de même indépendamment de ces institutions, il fallait payer. On voit alors la naissance de l'Opéra-comique de la Foire, mais d'autres, qui n'ont pas les mêmes moyens, utilisent une astuce : faire chanter le public sur des airs de vaudevilles connus. C'est aussi, sur le même principe, le début des théâtres de marionnettes, issus de la tradition de la *commedia dell'arte* italienne. Les cinq parodies de Pyrame et Thisbé s'inscrivent dans ces deux registres.

[237] Il lui reste assez de temps à vivre pour expliquer sa méprise à Thisbé dans l'opéra : aussi la parodie lui fait-elle dire :

anonyme et probablement jamais représentée, condense et concrétise l'intrigue, laissant à penser qu'elle a été écrite pour un théâtre de marionnettes. La troisième, de Favart, fut jouée à la Foire Saint-Germain en 1740 et consiste en une mise en abyme du mythe pour critiquer les clichés de la tragédie : la Parodie vient semer le trouble au Parnasse et Apollon la fait emprisonner, mais la Muse, trouvant les choses trop calmes, la fait libérer. Pyrame vient alors demander de l'aide contre le traitement de son personnage par l'Opéra, se disant « défiguré » et rappelant la version ovidienne (tout de même détournée dans la reconstitution de la scène du rendez-vous où le lion est un loup et le voile, un mouchoir). La Parodie peut alors juger « combien l'opéra ment », mais Amour ressuscite les amants pour leur promettre une survie éternelle, quoique dénaturée[238]. La parodie est poussée encore plus loin avec le *Quiproquo ou Polichinelle Pyrame* en 1740 également, où le monstre est constitué d'un trio de la Faculté de Paris : un médecin, un chirurgien et un apothicaire ! La fable devient un simple prétexte à une double satire des médecins et de la saison théâtrale. Pyrame et Thisbé n'ont que peu d'importance et Thisbé donne son titre à la pièce : « Mon voile, Pyrame, / Fait un quiproquo ». Enfin, à la Comédie-Italienne, en 1759, eut lieu une reprise de la parodie de Riccoboni de 1726, avec plus de vaudeville, mais moins satirique et plus divertissante.

Ces pièces prouvent à quel point le mythe de Pyrame et Thisbé est une source d'inspiration précieuse encore au XVIII^e^ siècle, à la suite de toute la tradition médiévale, profitant de la vague orientaliste qui est alors à la mode. Ensuite, elles montrent la grande malléabilité du mythe que nous avions vu adapté en lai, en poème, en allégorie, en pièce de théâtre et qui se trouve alors remodelé pour respecter les exigences du genre de l'opéra. Si l'opéra de La Serre s'apparente à une tragédie et conserve une fin ovidienne, on y trouve des éléments merveilleux qu'Ovide n'utilise pas et également une moralité à travers le personnage de Ninus, puni pour sa passion destructrice et irraisonnée. Les parodies qui suivent, à la Foire ou à la Comédie-Italienne, se centrent toutes sur les mêmes aspects : intrigue sentimentale, merveilleux, dénouement tragique ; cependant, celle de Favart en particulier met l'accent sur l'écart qui se creuse entre la version ovidienne originale et les nouvelles interprétations de la tragédie et de l'opéra, notamment le statut social des personnages.

« Il s'agit de savoir que, trompé par votre bagnolette, j'ai cru que ce maudit cerf vous avait tuée, je me suis aussi tué de désespoir : mais je n'ai pas voulu mourir sur-le-champ, parce que je me doutais bien qu'il fallait auparavant raconter mon histoire. À présent que voilà toutes mes affaires faites, je meurs. » [XVI].

[238] « Ensemble on vous transportera / Dans un lieu nommé l'Opéra ; / Si bien l'on vous déguisera / Qu'aucun ne vous reconnaîtra ».

Au XIX^e^ siècle, la fable trouve encore des échos dans la littérature, particulièrement dans la représentation réaliste de décoration des chambres[239] ; dans *Une vie* de Maupassant (1883), c'est une série de tapisseries qu'observe Jeanne dans une ekphrasis où l'association d'éléments d'abord pris séparément lui rappelle soudain le mythe, tandis que ce sont des gravures accompagnées de légendes que raconte avoir lues Madeleine dans *Madeleine Férat* de Zola (1868). Clélia Anfray souligne que le mur, élément central de la fable, en s'inscrivant déjà dans la sphère intime des chambres mitoyennes, justifie ce statut de représentation dans le lieu clos de la chambre, lieu de l'amour et de la sexualité cachés[240]. Dans *La Fortune des Rougon* de Zola (1871), plusieurs éléments dans l'histoire d'amour interdite de Sylvère et Miette rappellent aussi le mythe de façon implicite, notamment lorsque le jeune homme attend sur une tombe à la lueur de la lune[241] ; de même dans *Le Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas (1846) où le chapitre LI s'intitule même « Pyrame et Thisbé ». Alors que cette référence n'est pas ironique chez Dumas (il s'agit du dialogue des amants Maximilien et Valentine de chaque côté de la grille d'un jardin), elle crée une distanciation dans les romans réalistes : « l'allusion à la mythologie ainsi que sa nomination, loin de parfaire la réalité ou de l'idéaliser, la profane ou la dégrade. Dès que le personnage nomme le mythe ou le reconnaît, sa vie comme son destin se voient, en comparaison, dégradés[242] ».

Ces résurgences deviennent donc, en plus de références culturelles et esthétiques, des mises en perspectives de l'histoire elle-même qui témoignent de la réappropriation d'un matériau mythique, de la persistance des mythèmes au fil de sa réactualisation et des échos parfois ténus dont la fable imprègne l'imaginaire littéraire et pictural. Comme le sang qui colore, par capillarité, les fruits du mûrier, le mythe irrigue la littérature pour en faire jaillir des fruits, parfois discrets, qu'il est donné au lecteur d'identifier, du *murus* au *morus*, de l'*amor* à la *mors*, en passant par un *murmurus*, la *mora*

[239] Par exemple, un rideau dans *La Chambre bleue* de Mérimée (1866) ou un toit de baldaquin dans *Le Lit* de Maupassant (1882).

[240] ANFRAY 2013, p. 89.

[241] C'est l'objet du premier chapitre de la thèse de Clélia ANFRAY, *La Bible de Zola. Mythocritique des* Rougon-Macquart, Paris IV, 2003.

[242] ANFRAY 2013, p. 95.

et les *mora* de l'arbre. Depuis sa renaissance à l'aube de la *fin'amor* qui immortalise l'amour fidèle, la fable s'est métamorphosée en nouveau mythe littéraire, archétype de la dualité du couple – en parallèle de celui de Tristan et Iseut, archétype du trio amoureux et trop chrétien pour mettre en scène le suicide – qui donne naissance à celui de Roméo et Juliette. Jusqu'à la parodie de ses éléments constitutifs galvaudés et de l'absurdité du quiproquo qui l'a pourtant rendue célèbre – « Il n'est rien de plus glorieux / Que de se tuer sur un doute », fait dire Favart à Pyrame –, la fable fait survivre Pyrame et plus particulièrement l'audacieuse Thisbé parmi les premiers héros romanesques de la littérature européenne.

Annexes

ANNEXE A

Corpus

Les textes sont présentés selon trois critères : séparation Antiquité/Moyen Âge, langue, classement chronologique. Les traductions sans référence indiquée sont de notre fait.

A.1 Antiquité **307**
A.2 Moyen Âge - Latin **317**
A.3 Moyen Âge - Français **380**
A.4 Moyen Âge - Occitan **423**
A.5 Moyen Âge - Italien **427**
A.6 Moyen Âge - Anglais **444**
A.7 Moyen Âge - Allemand **458**
A.8 Moyen Âge - Néerlandais **474**
A.9 Moyen Âge - Espagnol et catalan **476**

A.1. Antiquité

A.1.1. Anonyme, PMich inv. 3793

Date : I^er^ siècle av. J.–C.
Langue : grec ancien
Édition : Stramaglia, Antonio. « Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica ». In : *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 134 (2001), 81-106.
Traduction : Linant de Bellefonds, Pascale et Prioux, Évelyne. « Pyrame et Thisbé : les métamorphoses d'un mythe entre textes et images ». In : *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*. Antiqua. Paris : Picard, 2017. Chap. 8, 307-332.

] . δειτης θεας
2] .. καρπῶν
] . ω . [±7]ỵ

… de la déesse (*ou* de la vue ?) … de fruits
… Pamphile la laissa puis s'en alla … ne pas …
fissures … afin de … à sa bien-aimée … [pour-

]δ̣.τ̣η. [±6] γ̣ον ὁ Πάμφιλος
] κ̣αταλι̣[π- ±5]ην ὤχετο
]ης μὴ α̣ρ[….].[.].νας ὀπ̣ὰς
].ἦζε, ἵνα τῆι π̣οθουμένηι
K] ὑ̣πρου κάλλιστον καὶ βελ̣τίονα
[ἀποβλέπ‘ω´
]. κάλλιστον καὶ βελτείονα
π̣ρῶτα ἀπορ(ε)ῖ τῶ̣ν χ̣α̣μ̣α̣ὶ
]. ὁδοιπορίας κεκονιορτωμένηι
]. α σύγκοπος ἀ̣γελύσατο
]. μα καὶ ἐζεδύσατο
]..[ ]…[
κατη . [
τοδε επ̣[
καταφ̣α̣[
ἀπέδρ̣α̣[(-)
παρην[
παντοι̣[
ἄνθε̣[μ] α̣ [ ] ἔφερεν ε̣ὑ[
ἐπὶ τὴν κρήνην ἐκ τῷ̣[ν
θεωρεῖ τὰ ἐν κύκλοις . [
καὶ τοὺς καλοὺς χιτῶν[ας
ὁ δέ, ‘ἄγε καὶ σάρκα̣ς . [][—-’, ἔφη,
διανοηθεὶς Εὐρυδ[ί] κ̣η̣[ν
θηριόβρωτον γεγον[έναι

quoi ne (?)] vois[-je pas (?)] (le) plus beau et le meilleur [garçon ?] de Chypre, … le plus beau et le meilleur [?] … elle hésite d'abord … à terre … [pour elle (?)] qui s'était couverte de poussière [en ?] chemin (…) achevée, elle délia (…) et ôta (ses vêtements)

cet objet (*ou* mais le … ?) … dévor(?) … s'enfuit en courant … était présent (*ou* auprès de laquelle ?) … de toutes sortes … (il ?) apportait des fleurs … vers la source … depuis les … il observe (les [empreintes ?) circulaires … les beaux chitons … et il dit : « Allons, (dévore ?) aussi (mes ?) chairs … », car il s'était imaginé qu'Euryd[i]c[e] avait é[té] mangée par les bêtes féroces …

A.1.2. Parthénios de Nicée, *Ἐρωτικὰ παθήματα*

Date : I^er^ siècle av. J.–C.
Langue : grec ancien
Passage : XXVIII
Édition : Parthénios de Nicée. *The poetical fragments and the* Ἐρωτικὰ Παθημάτα. Éd. Lightfoot, J. L. Oxford : Clarendon Press, 1999, p. 116.

παρθένος ἦ Κιλίκων εἶχεν ἀνακτορίην,
ἀγχίγαμος δ' ἔπελεν, καθαρῷ δ' ἐπεμαίνετο Κύδνῳ,
Κύπριδος ἐξ ἀδύτων πυρσὸν ἀναψαμένη,
εἰσόκε μιν Κύπρις πηγὴν θέτο, μῖξε δ' ἔρωτι
Κύδνου καὶ νύμφης ὑδατόεντα γάμον.

Une jeune fille était reine des Ciliciens ; en âge de se marier, elle s'éprit du limpide Cydnus et alluma un flambeau pour lui dans le sanctuaire de Cypris, jusqu'à ce que la déesse la changeât en source et unît Cydnus et la nymphe dans les liens amoureux d'un mariage aqueux.

A.1.3. Ovide, *Métamorphoses*

Date : vers 2–8 apr. J.–C.
Langue : latin
Passage : IV, 4
Édition : Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. Lafaye, Georges. Collection des universités de France Série latine - Collection Budé 28. Paris : Les Belles Lettres, 1966. Quatrième tirage.
Traduction : *ibid.*

Pyramus et Thisbe, iuuenum pulcherrimus alter,
Altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,
Contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam
Coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.
Notitiam primosque gradus uicinia fecit;
Tempore creuit amor; taedae quoque iure coissent,
Sed uetuere patres; quod non potuere uetare,
Ex aequo captis ardebant mentibus ambo.
Conscius omnis abest; nutu signisque locuntur,
Quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.

Pyrame et Thisbé, l'un le plus beau des jeunes gens, l'autre la plus admirée entre les filles de l'Orient, habitaient deux maisons contiguës dans la ville qui doit à Sémiramis une haute enceinte de murailles en terre cuite. Ce voisinage les amena à se connaître et favorisa les premiers progrès de leur amour ; il ne fit que grandir avec le temps ; ils auraient même allumé le flambeau d'une union légitime, si leurs pères ne les en avaient empêchés ; ce qu'ils ne purent empêcher ce fut qu'une même passion embrasât leurs deux cœurs également épris. Ils n'ont aucun confident ; ils se parlent par gestes et par signes ; plus il est recouvert, plus le feu recouvert brûle.

Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim,
Cum fieret, paries domui communis utrique.
Id uitium, nulli per saecula longa notatum
(Quid non sentit amor?), primi uidistis, amantes,
Et uocis fecistis iter; tutaeque per illud
Murmure blanditiae minimo transire solebant.
Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
Inque uices fuerat captatus anhelitus oris:
"Inuide" dicebant "paries, quid amantibus obstas?
Quantum erat ut sineres toto nos corpore iungi,
Aut, hoc si nimium est, uel ad oscula danda pateres?
Nec sumus ingrati; tibi nos debere fatemur
Quod datus est uerbis ad amicas transitus auris."
Talia diuersa nequiquam sede locuti
Sub noctem dixere uale, partique dedere
Oscula quisque suae non peruenientia contra.
Postera nocturnos aurora remouerat ignes,
Solque pruinosas radiis siccauerat herbas;
Ad solitum coiere locum. Tum murmure paruo
Multa prius questi, statuunt ut nocte silenti
Fallere custodes foribusque excedere temptent
Cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquant;
Neue sit errandum lato spatiantibus aruo,
Conueniant ad busta Nini lateantque sub umbra
Arboris; arbor ibi niueis uberrima pomis,

Une légère fente s'était produite autrefois, dès le jour de la construction, dans la muraille commune à leurs deux maisons ; personne, pendant une longue suite de siècles, ne s'était aperçu du dommage ; (mais que ne découvre pas l'amour ?) vous fûtes les premiers à la voir, jeunes amants ; elle servit de passage à votre voix ; par là vos tendres propos, tout doucement murmurés, arrivaient sans danger à leur but. Souvent, tandis que Thisbé se tenait d'un côté, Pyrame de l'autre et qu'ils avaient tour à tour épié le souffle de leurs bouches : « Mur jaloux, disaient-ils, pourquoi t'opposes-tu à notre amour ? Que t'en coûterait-il de permettre à nos corps de s'unir tout entiers, ou, si c'est trop demander, de t'ouvrir assez pour que nous échangions du moins nos baisers ? Cependant nous ne sommes pas ingrats ; c'est grâce à toi, nous l'avouons, que nos paroles ont pu se frayer un passage jusqu'aux oreilles de l'être aimé. » Après avoir séparément exhalé ces plaintes inutiles, à l'approche de la nuit, ils se dirent adieu et chacun d'eux donna de son côté à la muraille des baisers qui ne parvenaient point à l'opposé. Quand l'aurore du lendemain eut chassé les astres de la nuit et que le soleil eut séché de ses rayons les herbes couvertes de givre, ils revinrent à

Ardua morus, erat, gelido contermina fonti.
Pacta placent; et lux, tarde discedere uisa,
Praecipitatur aquis et aquis nox exit ab isdem.

leur rendez-vous. Alors, après de longues plaintes murmurées à voix basse, ils décident qu'à la faveur du silence de la nuit ils essaieront de tromper leurs gardiens et de franchir leurs portes ; une fois hors de leurs demeures, ils s'échapperont même de la ville ; pour ne point s'égarer au loin dans leur course à travers la campagne, ils se réuniront auprès du tombeau de Ninus et se cacheront sous l'arbre qui l'ombrage. Cet arbre était un mûrier, chargé de fruits blancs comme la neige, qui se dressait au bord d'une fraîche fontaine. D'un commun accord, ils s'arrêtent à ce plan ; le jour, qui leur a semblé fuir trop lentement, se plonge dans les îlots et de ces îlots monte la nuit.

Callida per tenebras, uersato cardine, Thisbe
Egreditur fallitque suos adopertaque uultum
Peruenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit;
Audacem faciebat amor. Venit ecce recenti
Caede leaena boum spumantis oblita rictus,
Depositura sitim uicini fontis in unda.
Quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe
Vidit et obscurum timido pede fugit in antrum;
Dumque fugit, tergo uelamina lapsa reliquit.
Vt lea saeua sitim multa compescuit unda,
Dum redit in siluas, inuentos forte sine ipsa
Ore cruentato tenues laniauit amictus.
Serius egressus uestigia uidit in alto
Puluere certa ferae totoque expalluit ore
Pyramus; ut uero uestem quoque sanguine tinctam
Repperit: "una duos", inquit, "nox perdet amantes;
E quibus illa fuit longa dignissima uita,
Nostra nocens anima est; ego te, miseranda, peremi,
In loca plena metus qui iussi nocte uenires
Nec prior huc ueni. Nostrum diuellite corpus
Et scelerata fero consumite uiscera morsu,
O quicumque sub hac habitatis rupe, leones.
Sed timidi est optare necem." Velamina Thisbes
Tollit et ad pactae secum fert arboris umbram
Vtque dedit notae lacrimas, dedit oscula uesti:
"Accipe nunc" inquit "nostri quoque sanguinis haustus."
Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
Nec mora, feruenti moriens e uulnere traxit.
Et iacuit resupinus humo; cruor emicat alte,
Non aliter quam cum uitiato fistula plumbo
Scinditur et tenui stridente foramine longas
Eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.
Arborei fetus adspergine caedis in atram
Vertuntur faciem madefactaque sanguine radix

Adroitement, au milieu des ténèbres, Thisbé fait tourner la porte sur ses gonds ; elle sort, trompant la surveillance de sa famille ; le visage caché par un voile, elle parvient au tombeau et s'assied sous l'arbre désigné ; l'amour lui donnait de l'audace. Voilà qu'une lionne, sa gueule écumante encore teinte du sang des bœufs qu'elle a récemment égorgés, vient étancher sa soif dans l'onde de la fontaine voisine. De loin, aux rayons de la lune, Thisbé, la vierge de Babylone, l'a aperçue ; d'un pas tremblant elle fuit dans un antre obscur et en fuyant elle laisse tomber le voile qui couvrait ses épaules. Quand la lionne farouche s'est désaltérée à longs traits dans la source et tandis qu'elle retourne vers les forêts, elle trouve par hasard ce voile léger abandonné par la jeune fille et le déchire de sa gueule ensanglantée. Sorti plus tard, Pyrame voit sur la poussière épaisse les traces certaines de la bête et la pâleur couvre son visage ; mais, lorsqu'il trouve aussi le voile teint de sang : « La même nuit, dit-il, verra périr deux amants ; de nous deux c'était elle qui était la plus digne d'une longue vie ; c'est moi qui suis le coupable : c'est moi qui t'ai perdue, infortunée, moi qui t'ai fait venir, la nuit, dans ces lieux où tout inspire l'effroi ; et je n'y suis pas venu le premier. Mettez mon corps en lambeaux, punissez-moi de mon forfait en déchirant mes entrailles par vos féroces morsures, lions qui habitez ces rochers ! Mais le lâche seul se borne à appeler la mort de ses vœux. » Il prend le voile de Thisbé et l'emporte avec lui sous l'ombrage de l'arbre convenu ; il couvre de ses larmes ce vêtement bien connu, il le couvre de ses baisers : « Reçois aussi, s'écrie-t-il, mon sang, que ma main va répandre. » Et, tirant

Purpureo tingit pendentia mora colore.

le fer qu'il portait à la ceinture, il le plonge dans son sein ; aussitôt après, déjà mourant, il l'arrache de la plaie brûlante ; de son corps tombé à la renverse le sang jaillit à une grande hauteur ; ainsi le tube de plomb, quand il a subi un dommage, se fend et lance en sifflant par une étroite ouverture de longs jets d'eau, dont la violence déchire l'air. Les fruits de l'arbre, sous cette rosée de mort, prennent un sombre aspect et sa racine, baignée de sang, donne la couleur de la pourpre aux mûres qui pendent à ses rameaux.

Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,
Illa redit iuuenemque oculis animique requirit
Quantaque uitarit narrare pericula gestit;
Vtque locum et uisa cognoscit in arbore formam,
Sic facit incertam pomi color; haeret, an haec sit.
Dum dubitat, tremebunda uidet pulsare cruentum
Membra solum retroque pedem tulit oraque buxo
Pallidiora gerens, exhorruit aequoris instar,
Quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.
Sed postquam remorata suos cognouit amores,
Percutit indignos claro plangore lacertos
Et laniata comas amplexaque corpus amatum
Vulnera suppleuit lacrimis fletumque cruori
Miscuit et gelidis in uultibus oscula figens:
"Pyrame" clamauit "quis te mihi casus ademit?
Pyrame, responde; tua te carissima Thisbe
Nominat; exaudi uultusque attolle iacentis."
Ad nomen Thisbes oculos a morte grauatos
Pyramus erexit uisaque recondidit illa.

Voilà que, tremblante encore, mais ne voulant pas faire attendre son amant, Thisbé revient ; ses yeux et son cœur cherchent le jeune homme ; elle brûle de lui raconter les dangers auxquels elle a échappé ; elle reconnaît le lieu, elle reconnaît la forme de l'arbre, mais la couleur de ses fruits la fait hésiter ; elle se demande si c'est bien le même. Tandis qu'elle hésite, elle voit avec terreur le corps qui palpite sur la terre ensanglantée ; elle recule, plus pâle que le buis, et frémit comme la mer, quand sa surface frissonne, ridée par une brise légère. Mais, au bout d'un instant, elle a reconnu celui qu'elle aime ; alors elle frappe de coups retentissants ses bras innocents, elle s'arrache les cheveux, enlace ce corps chéri, pleure sur sa blessure, mêle un flot de larmes à son sang et, imprimant des baisers sur son visage glacé : « Pyrame, s'écrie-t-elle, quel cruel hasard t'a ravi à moi ? Pyrame, réponds ; c'est ta bien-aimée, Thisbé, qui t'appelle ; entends-moi et redresse ta tête défaillante. » À ce nom de Thisbé Pyrame lève ses yeux déjà appesantis par la mort, il la voit et les referme.

Quae postquam uestemque suam cognouit et ense
Vidit ebur uacuum: "Tua te manus" inquit "amorque
Perdidit, infelix! Est et mihi fortis in unum
Hoc manus, est et amor; dabit hic in uulnera uires.
Persequar extinctum letique miserrima dicar
Causa comesque tui; quique a me morte reuelli
Heu! sola poteras, poteris nec morte reuelli.
Hoc tamen amborum uerbis estote rogati,
O multum miseri, meus illiusque parentes,
Vt quos certus amor, quos hora nouissima iunxit,
Componi tumulo non inuideatis eodem.
At tu, quae ramis arbor miserabile corpus
Nunc tegis unius, mox es tectura duorum,
Signa tene caedis pullosque et luctibus aptos
Semper habe fetus, gemini monumenta cruoris."

Alors elle reconnaît le voile et aperçoit le fourreau d'ivoire, vide de son épée : « C'est ta propre main, dit-elle, et ton amour qui t'ont porté le coup fatal, malheureux ! Moi aussi, j'ai une main assez vigoureuse, au moins pour un tel dessein, et j'ai au cœur un amour qui me donnera assez de force pour me frapper. Je te suivrai au-delà de cette vie ; on dira que j'ai été la cause déplorable et la compagne de ton trépas ; la mort seule, hélas ! pouvait t'arracher à moi ; tu ne pourras plus m'être arraché, même par la mort. Cependant nous vous adressons tous deux cette prière, ô mon malheureux père, et toi, malheureux père de mon ami : Que ceux qu'un amour fidèle et leur dernière heure ont unis l'un à l'autre reposent dans le même tombeau ;

Dixit et aptato pectus mucrone sub imum
Incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.
Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;
Nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,
Quodque rogis superest, una requiescit in urna.

ne leur refusez pas cette grâce. Et toi, arbre, dont les rameaux, n'abritent maintenant qu'un seul corps et bientôt en abriteront deux, garde les marques de notre trépas, porte à jamais des fruits sombres en signe de deuil, pour attester que deux amants t'arrosèrent de leur sang. » Elle dit et, ayant fixé la pointe de l'épée au-dessous de sa poitrine, elle se laisse tomber sur le fer encore tiède du sang de Pyrame. Cependant sa prière toucha les dieux, elle toucha les deux pères ; car le fruit, parvenu à sa maturité, prend une couleur noirâtre et ce qui reste de leurs bûchers repose dans la même urne.

A.1.4. Hygin, *Fabulæ*

Date : IIe siècle apr. J.–C.
Langue : latin
Passage : CCXLII et CCXLIII
Édition : Hygin. *Fables*. Éd. Boriaud, Jean-Yves. Collection des universités de France Série latine - Collection Budé 344. Paris : Les Belles Lettres, 1997.
Traduction : *ibid*.

Pyramus in Babylonia ob amorem Thisbes ipse se occidit.

Thisbe Babylonia propter Pyramum, quod ipse se interfecerat.

Pyrame, à Babylone, pour l'amour de Thisbé, se suicida.

Thisbé de Babylone, à cause de Pyrame, qui s'était suicidé.

A.1.5. Serenus, *Liber medicinalis*

Date : IIIe siècle
Langue : latin
Passage : XXVIII 548–550
Édition : Quintus Serenus. *Liber medicinalis*. Éd. Pépin, Roger. Paris : Presses universitaires de France, 1950.
Traduction : *ibid*.

Arbore Pyramea cortex derepta coquetur
Axe sub aetherio, tum nigro mixta Lyaeo
Immensum poterit potu retinere fluorem.

Faites encore dessécher en plein air l'écorce détachée de l'arbre de Pyrame, mélangez-la à du vin noir et ce breuvage aura le pouvoir de réprimer les flux immodérés.

A.1.6. Ausone, *Cupido cruciatus*

Date : IVe siècle
Langue : latin
Passage : 37–44
Édition : Ausone. *The works of Ausonius*. Éd. Green, R. P. H. Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 141.

Parte truces alia strictis mucronibus omnes
et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa :
coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ensem.
[…]
Centum aliae veterum recolentes vulnera amorum,
dulcibus et maestis refovent tormenta querellis.

D'un autre côté, toutes menaçantes, le fer à la main, Thisbé, Canacé et Élissa de Sidon se tiennent pleines d'horreur. L'une porte le glaive de son époux, l'autre celui de son père, la troisième celui de son hôte. […] Cent autres, rouvrant les blessures de leurs amours passées, raniment leurs tourments de douces et tristes plaintes.

A.1.7. Alcimus, fragment (*Anthologie latine*)

Date : IVe siècle
Langue : latin
Passage : frag. 715, 7–8
Édition : *Anthologia Latina sive Poesis Latinae Supplementum*. Éd. Buecheler, Franz et Riese, Alexander. Éd. Russo, V. Leipzig, 1894. URL : http://www.mqdq.it/texts/ANTH%7Canth%7C715 (visité le 07/05/2020).

Horreo sanguineo male mora rubentia suco :
Heu graue funesti crimen amoris habent!

J'ai en horreur les mûres funestement rougies d'une sève sanglante : hélas, elles portent le lourd crime d'un amour malheureux!

A.1.8. Anonyme, fragment (*Anthologie latine*)

Date : IVe siècle
Langue : latin
Passage : frag. 73 R = 61 SB, « De Pyramo [et Thisbe] »
Édition : *Anonymi versus serpentini (Anthologia Latina, cc. 38-80 Riese = 25-68 Shackleton Bailey)*. Éd. Zurli, Loriano. Hildesheim : Weidmann, 2008.

Pallia nota fouet lacrimis decepta Themisto ;
Pyramus heu, lacrimis pallia nota fouet.

Ce vêtement familier, Thémisto trompée le baigne de larmes ; Pyrame, hélas, baigne de larmes ce vêtement familier.

A.1.9. Thémistius, *Discours*

Date : IVe siècle
Langue : grec ancien
Passage : 11.151c9–d2
Édition : Themistius Euphrades Paphlago. *Themistii Orationes quae supersunt*. Éd. Schenkl, Heinrich. Éd. Downey, Glanville. Éd. Norman, Albert Francis. T. 2. 3 t. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Lepizig : Teubner, 1971.

καὶ λῆρον μὲν εἴποις ἂν τὴν Πειρήνην, λῆρον δὲ τὴν Θίσβην, εἰκῇ δὲ πράγματα ἔχειν τὸν Ἀλφειὸν ἐρῶντα τῆς Ἀρεθούσης.

Comme fadaise, tu pourrais mentionner Pirène, Thisbé, ou tu pourrais dire sans aucune raison qu'Alphée a eu des difficultés à être l'amant d'Aréthuse.

A.1.10. Pseudo-Nicolas le Rhéteur, *Progymnasmata*

Date : IVe siècle
Langue : grec ancien
Passage : II, 9
Édition : *Rhetores Graeci*. Éd. Walz, Christian. Stuttgart : J. G. Cotta, 1832, vol. I, p. 271.

Περί Πυράμου καὶ Θίσβης

Θίσβη καὶ Πύραμος τὸν ἴσον πρὸς ἀλλήλους ἐκέκτηντο πόθον. ἐρῶντες δὲ ἐπλησίαζον· κύουσα δὲ ἡ παῖς καὶ τὸ γεγονὸς πειρωμένη λαθεῖν ἀναιρεῖ μὲν ἑαυτήν, μαθῶν δὲ ὁ νέος παραπλησίαν ὑφίσταται τύχην, καὶ θεοὶ τὸ συμβὰν ἐλεήσαντες εἰς ὕδωρ ἄμφω μετέστησαν, καὶ ποταμὸς μὲν γεγονὼς ὁ Πύραμος διαρρέει τοὺς Κίλικας, πηγὴ δὲ ἡ Θίσβη, καὶ παρὰ τοῦτον ποιεῖται τὰς ἐκβολάς.

Pyrame et Thisbé

Thisbé et Pyrame conçurent l'un pour l'autre un amour égal et, amants, s'unirent. Mais la jeune fille, enceinte et cherchant à dissimuler ce qui s'était passé, se suicida ; lorsqu'il l'eut appris, le jeune homme fit face au même destin. Et les dieux, prenant pitié de ce qui s'était produit, les changèrent tous deux en cours d'eau : Pyrame, devenu un fleuve, coule à travers la Cilicie, et Thisbé, une source, fait couler ses eaux à ses côtés.

A.1.11. Himerius, *Discours*

Date : IVe siècle
Langue : grec ancien
Passage : I, 11
Édition : Himerius. *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*. Éd. Colonna, Aristide. Scriptores graeci et latini. Rome : Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1951, p. 79-80.

Εἰ ἔδει καὶ ποταμῶν ἔργα συνάπτειν τῷ γάμῳ, ὕμνετο ἄν ἐκ τούτων ὁ γάμος. Ποταμῷ μὲν τῷ γείτονι προξενεῖ Θίσβην τὴν γείτονα, ἣν καὶ ἐκ κόρης εἰς ὕδωρ ἀμείβει, καὶ τηρεῖ

S'il fallait aussi rapprocher les affaires des fleuves du mariage, alors ils pourraient louer le mariage. À un fleuve voisin il accorde la main de Thisbé, sa voisine, qu'il change aussi

μέχρι ναμάτων τὸν ἔρωτα, εἰς ταυτὸν ἄγων τῆς τε ἐρωμένης καὶ τοῦ νυμφίου τὰ ῥεύματα.

d'une jeune fille en eau, et jusqu'à leur cours prend soin de leur amour, puisqu'il joint en un seul lieu les flots de l'amante et de son époux.

A.1.12. Anonyme, *Recognitiones* (pseudo-clémentines)

Date : IVe siècle
Langue : grec ancien
Passage : X, 26.4
Édition : Clément I (auteur prétendu). *Die Pseudoklementinen. Rekognitionen in Rufins Übersetzung*. Éd. Rehm, Bernard et Strecker, Georg. T. II. Berlin : Akademie Verlag, 1994, p. 345.
Traduction : *Écrits apocryphes chrétiens*. Éd. Geoltrain, Pierre et Kaestli, Jean-Daniel. T. II. NRF. Paris : Gallimard, 2005, p. 1972.

[…] Thisben apud Ciliciam in fontem et Pyramum inibi in fluvium resolutos, omnesque pæne, ut dixi, vel stellas vel arbores fontesque ac fluvios, floresque et animalia vel aves aliquando homines fuisse confirmant.

[…] Thisbé de Cilicie en source et Pyrame, au même lieu, en fleuve ; bref, comme je l'ai dit, presque tous les astres, arbres, sources et fleuves, fleurs et animaux ou oiseaux, affirment-ils, ont été un jour des hommes.

A.1.13. Augustin, *De ordine*

Date : 386
Langue : latin
Passage : I II.8, VIII.21 et VIII.24
Édition : Augustin (saint). *IV. Dialogues philosophiques. I. Problèmes fondamentaux. Contra academicos. De beta vita. De ordine*. Éd. Jolivet, Régis. Bibliothèque augustinienne. Paris : Desclée, De Brouwer et Cie, 1948, p. 315-317, 336-337, 340-341.
Traduction : *ibid*.

Irritor, inquam, abs te versus istos tuos omni metrorum genere cantando et ululando insectari, qui inter te atque veritatem immaniorem murum quam inter amantes tuos conantur erigere ; nam in se illi vel inolita rimula respirabant. Pyramum enim ille tum canere instituerat.

Je m'irrite, dis-je, de te voir, chantant et hurlant, t'acharner après ces vers de toutes mesures, qui tendent à dresser entre toi et la vérité un mur plus implacable que celui qui s'élève entre les amants de ton poème, car ceux-ci trouvaient au moins une fissure pour exhaler leurs soupirs (Licentius avait en effet entrepris de chanter Pyrame) !

[…] pigrior sum ad illa metra subito effectus ; alia, longe alia nescio quid mihi nunc luce resplenduit. Pulchrior est philosophia, fateor, quam Thysbe, quam Pyramus, quam illa Venus et Cupido talesque omnimodi amores.

[…] je suis devenu subitement assez indifférent pour ces travaux de poésie : maintenant, il y a un je ne sais quoi qui resplendit à mes yeux sous une autre, une tout autre lumière. La philosophie, je l'avoue, est plus belle que Thysbé, que Pyrame, que les fameux Vénus et

Ubi se, inquam, Pyramus et illa ejus supre seminecem, ut cantaturus es, interemerint, in dolore ipso, quo tuum carmen vehementius inflammari decet, habes commodissimam opportunitatem. Adripe illius foedae libidinis et incendiorum venenatorum execrationem, quibus miseranda illa contingunt, deinde totus attollere in laudem puri et sinceri amoris, quo animae dotatae disciplinis et virtute formosae copulantur intellectui per philosophiam et non solum mortem fugiunt, verum etiam vita beatissima perfruuntur.

Dès que Pyrame se sera donné la mort et que son amante se sera tuée sur son corps inanimé (comme dira ton poème), tu trouveras dans la douleur dont tes vers doivent traduire la puissante émotion une excellente occasion de me satisfaire. Montre-moi l'horreur de cette honteuse passion et des jeux empoisonnés qui produisent ces malheurs ; puis, de toute ton âme, chante la louange de l'amour pur et vrai par quoi les âmes enrichies par les sciences et embellies par la vertu s'unissent à l'intelligence par le moyen de la philosophie, et non seulement évitent la mort, mais encore jouissent du plus grand bonheur.

A.1.14. Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*

Date : V^e^ siècle
Langue : grec ancien
Passage : VI, 346–355 et XII, 84–85
Édition : Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques. Chants VI–VIII*. Éd. Chuvin, Pierre. T. 3. 19 t. Collection des universités de France. Série grecque. Paris : Les Belles Lettres, 1992 et Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques. Chants XI–XIII*. Éd. Vian, Francis. T. 5. Collection des universités de France. Série grecque. Paris : Les Belles Lettres, 1995.
Traduction : *ibid*.

Νεῖλε, τί κεν ῥέξαιμι καλυπτομένης Ἀρεθούσης;
Πύραμε, τί σπεύδεις; Τίνι κάλλιπες ἠθάδα Θίσβην;
Ὄλβιος Εὐφρήτης, ὅτι μὴ λάχε κέντρον Ἐρώτων.
Ζῆλον ἔχω καὶ δεῖμα μεμιγμένον· ὑδατόεις γὰρ
ἱμερτῇ παρίαυε τάχα Κρονίδης Ἀρεθούσῃ·
Δείδια, μὴ προχοῇσι τεὴν νυμφεύσατο Θίσβην.
Πύραμος, Ἀλφειοῖο παραίφασις, ἡμέας ἄμφω
οὐ Διὸς ὄμβρος ὄρινεν, ὅσον βέλος Ἀφρογενείης.
Ἕσπεό μοι φλεγέθοντι· Συρηκοσίης δ᾽ Ἀρεθούσης
ἴχνια μαστεύσω, σὺ δέ, Πύραμε, δίζεο Θίσβην.

Nil, que puis-je faire, si Aréthuse disparaît ? Pyrame, pourquoi cette hâte ? À qui as-tu laissé ta compagne Thisbè ? Heureux l'Euphrate, qui ne connaît pas l'aiguillon des Amours ! J'éprouve jalousie et crainte mêlées. En effet, peut-être le Cronide, transformé en eau, s'est-il étendu auprès de mon aimable Aréthuse ; j'ai peur que, dans ses épanchements, il n'ait étreint ta Thisbè. Ah ! Pyrame, consolateur d'Alphée, nous deux, ce n'est pas tant l'orage de Zeus qui nous bouleverse que le trait de la déesse née de l'écume ! L'amour m'embrase ; suis-moi et, pendant que je chercherai la trace de la syracusaine Aréthuse, toi, Pyrame, mets-toi en quête de Thisbè !

Θίσβη δ᾽ὑγρὸν ὕδωρ καὶ Πύραμος, ἥλικες ἄμφω,
ἀλλήλους ποθέοντες.

Et ils deviendront eau courante, Thisbé et Pyrame, ces deux jouvenceaux du même âge,

épris d'un mutuel amour.

A.2. Moyen Âge - Latin

A.2.1. Servius (et continuateurs), *Servius Danielis*

Date : IVe–Ve siècles et augmenté au Moyen Âge (publié en 1600)
Langue : latin
Passage : VI, 22
Édition : Daspet, Françoise. « L'histoire fabuleuse du mûrier dans le commentaire aux *Bucoliques* de Virgile ». In : *Fragments d'érudition. Servius et le savoir antique. Actes du colloque international à l'Université Lyon 2 (23–25 avril 2014)*. Hildesheim : Georg Olms, 2016, 437-464, p. 437-438.
Traduction : *ibid.*

Sane fabula de moro talis est : Pyramus et Thisbe fuere ut forma pares, ita amore coniuncti. Quos uicinos paries diuidebat cuius rima præstabat colloquium. Cum amor creuisset ad cupiditatem, placuit ut utrique noctu extra domos procederent locumque coeundi statuerent ad arborem quæ ante erat albis fructuosa pomis. Et cum prior uenisset Thisbe ad locum, uidit leam. Dum mortem fugit, uestem reliquit. In qua ueste fera exercuit iram suam cruorisque feræ alicuius paulo ante occisæ reliquit uestigia in pallio puellæ. Qua ueste uisa Pyramus cruentata, ratus interfectam esse Thisben, ob amorum ardorem se interfecit. Quem prægressa e latebra ut uidit Thisbe exanimem, amplexa eius corpus se interfecit. Ex quorum cruore dicitur arbor infecta : nam quæ ante gerebat poma alba, nunc sanguinea.

Telle est assurément la fable relative au mûrier : Pyrame et Thisbé étaient égaux par la beauté et liés par l'amour. Ils étaient voisins mais un mur les séparait ; cependant une fente dans ce mur leur permettait de parler ensemble. Comme leur amour s'était accru jusqu'au désir, ils décidèrent de sortir de leurs maisons tous les deux, de nuit, et de fixer leur lieu de rendez-vous près d'un arbre qui jusque là produisait en abondance des fruits blancs. Arrivée la première en ce lieu, Thisbé vit une lionne. En échappant à la mort par la fuite, elle perdit son vêtement. La bête sauvage exerça sa colère sur ce vêtement et laissa sur le manteau de la jeune fille les traces du sang d'une bête qu'elle venait de mettre en pièces. Quand Pyrame vit ce vêtement ensanglanté, il pensa que Thisbé avait été tuée et se tua à cause de l'ardeur de ses sentiments. Lorsque Thisbé s'avança hors de sa cachette et le vit inanimé, elle prit son cadavre dans ses bras et se tua. On dit que l'arbre fut imprégné du sang versé par les jeunes gens, car lui qui auparavant donnait des fruits blancs donne maintenant des fruits de sang.

A.2.2. Pseudo-Lactantius Placidus, *Narrationes fabularum Ovidianarum*

Date : VI^e^ siècle ? et augmenté au Moyen Âge
Langue : latin
Passage : IV, 3
Édition : Lactantius Placidus (auteur prétendu). *Towards a Text of the Metamorphosis of Ovid*. Éd. Slater, D. A. Oxford : Clarendon Press, 1927.

PYRAMI ET THISBES CRVOR IN ARBOREM MORVM
Pyramus et Thisbe urbis Babyloniæ, quam Semiramis regina muro cinxerat, et ætate et forma pares, cum in propinquo habitarent, rima parietis et colloquii et amoris initia inter se pignerati sunt. Constituerunt itaque, ut † a matutino † ad monumentum Nini regis sub arborem morum convenirent ad amorem perficiendum. Et cum celerius sub lucem Thisbe, nacta occasionem, ad destinatum locum venisset, conspectu leænæ exterrita abiecto amictu in silvam refugit. At fera a recenti præda cum ad fontem vicinum tumulo sitiens decurreret, relictam vestem cruento ore laceravit. Post cuius discessum Pyramus cum eodem venisset et amictum sanguine adspersum invenisset, existimans a fera consumptam, ferro se sub arbore interfecit. Deinde Thisbe deposito metu, cum ad eundem fuisset reversa locum et conperisset se caussam mortis adolescentis exstitisse, [itaque] ne diutius dolori superesset, eodem ferro se traiecit : quorum cruore morus arbor adspersa, quia fœdissimi spectaculi fuerat inspectrix, poma, quæ gerebat alba, in conscium vertit colorem.

LE SANG DE PYRAME ET THISBÉ SUR LE MÛRIER
Pyrame et Thisbé de la cité de Babylone, que la reine Sémiramis avait ceinte d'un mur, identiques par l'âge et la beauté, comme ils vivaient à proximité l'un de l'autre, commencèrent leur conversation et leur amour par une fente du mur. C'est ainsi qu'ils décidèrent de se retrouver tôt le matin à la tombe du roi Ninus, sous un mûrier, pour assouvir leur amour. Et comme Thisbé, profitant d'une occasion, était arrivée plus rapidement à l'aube au lieu établi, terrifiée à la vue d'une lionne, elle laissa tomber son voile et se réfugia dans les bois. Mais comme la bête assoiffée par une proie récente se dirigeait vers la source près du tombeau, elle lacéra de sa gueule sanglante le voile abandonné. Après qu'elle se fut éloignée, Pyrame, arrivé au même endroit et ayant trouvé le voile aspergé de sang, croyant que la jeune fille avait été dévorée par la bête, se tua de son épée sous l'arbre. Peu de temps après, Thisbé, une fois sa crainte dissipée, retourna au même endroit et découvrit qu'elle était la cause de la mort du jeune homme ; pour ne pas survivre à sa douleur plus longtemps, elle se transperça avec la même épée. Le mûrier, maculé de sang parce qu'il avait été spectateur de l'horrible scène, changea les fruits qu'il portait, qui étaient blancs, en une couleur qui en témoigne.

A.2.3. Anonyme, *Parce continuis*

Date : fin du XI^e^ siècle
Langue : latin
Passage : 31–42
Édition : Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford : Clarendon, 1968. Second edition, p. 341.

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

Vit encore Pyrame,
que Thisbé a tant aimé,
et la petite fente dans la paroi,
complice de leurs amours,
qu'ils furent les premiers à trouver,
à travers laquelle ils partagèrent
leurs conversations intimes.
Idéale pour parler,
déloyale pour s'embrasser,
la paroi séparait leurs corps
et ne pouvait être traversée
que par leurs âmes.

A.2.4. Baudri de Bourgueil, carmen 134 : *À la comtesse Adèle*

Date : vers 1100
Langue : latin
Passage : 191–192
Édition : Baudri de Bourgueil. *Poèmes*. Éd. Tilliette, Jean-Yves. Auteurs latins du Moyen Âge. Paris : Les Belles Lettres, 1998, p. 341.
Traduction : *ibid*.

Piramus et Tisbe gladio moriuntur eodem ;
Ex ipsis autem fabula picta manet.

Pyrame et Thisbé tombent sous les coups de la même épée : leur légende est dépeinte.

A.2.5. Baudri de Bourgueil, *Lettre d'Ovide à Florus*

Date : premier tiers du XII^e^ siècle
Langue : latin
Passage : 169–170
Édition : Baudri de Bourgueil. *Poèmes*. Éd. Tilliette, Jean-Yves. Auteurs latins du Moyen Âge. Paris : Les Belles Lettres, 1998, p. 104.
Traduction : *ibid*.

Inuenere dei meliores Leodamiam,
Piramus et Tisbe numen habent melius.

Les dieux furent moins méchants envers Laodamie ; la puissance divine est plus bénigne pour Pyrame et Thisbé.

A.2.6. [PT I] Matthieu de Vendôme, *Est amor ardoris species*

Date : 2de moitié du XIIe siècle
Langue : latin
Édition : Matthieu de Vendôme. « Piramus et Tisbe ». In : *Mathei Vindocinensis Opera. Piramus et Tisbe - Milo - Epistule - Tobias*. Éd. Munari, Franco. T. II. 1982, 43-56.

Est amor ardoris species et causa cruoris,
Dum trahit insanus in sua fata manus.
Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo: iungit
Ambos unus amor nec sinit esse duos.
Sunt duo nec duo sunt, quia mens est una duorum,
Una fides, unus spiritus, unus amor;
Esse duos prohibet amor unicus, una voluntas,
Et probat alteritas corporis esse duos.
Sunt duo, sunt unum: sic sunt duo corpore, mente
Unum, sicque duos unicus unit amor.

L'amour est une forme de brûlure et une cause d'effusion de sang quand, insensé, il tourne une main contre sa propre vie. Pyrame et Thisbé sont deux et pourtant ne sont pas deux : un unique amour les lie tous deux et ne permet pas qu'ils soient deux. Ils sont deux et pourtant ne sont pas deux, car ils ont à eux deux un seul esprit, une seule loyauté, une seule âme, un seul amour ; leur amour unique, leur volonté unique interdit qu'ils soient deux, mais la distinction de leur corps prouve qu'ils sont deux. Ils sont deux, ils sont un : ils sont deux de corps, mais un seul d'esprit, et un seul amour unit ainsi deux individus.

Mente pares par forma beat, par gratia morum,
Par generis titulus, par pietatis honor.
Sunt similes facies, solus discrimine sexus
Audet eos reliquis dispariare pares.
Piramus est preclarus avis, presignis honestis
Moribus, atque puer nil puerile sapit;
Provecte non mentis eget: provectio sensus
Miratur teneros degenerare dies;
Non fastus vicium mores predatur honestos;
Tot bona nequicie non premit ulla lues.
Est titulo morum Tisbe preclara, benigna
Alloquio, vultu florida, dives avis;
Nature fragilis impugnat crimina, sexum
Femina femineum degenerare facit.

Égaux en intelligence, ils sont dotés de la même beauté, la même grâce de caractère, la même noblesse de lignée, le même respect de la piété. Ils ont une apparence semblable ; seul le sexe ose les rendre inégaux par sa différence, eux qui sont égaux pour tout le reste. Pyrame est d'illustre ascendance, distingué par son caractère honorable et, bien que ce soit un jeune garçon, rien d'enfantin ne transparaît en lui. Il ne manque pas de maturité intellectuelle. On s'émerveille que sa compréhension précoce contredise ses jeunes années. Le vice de l'arrogance ne gâche pas ses nobles dispositions ; aucune corruption de la débauche n'entache tant de vertus. Thisbé se distingue par sa grâce de caractère : elle est douce dans la conversation, d'apparence éclatante, riche par ses aïeux. Elle combat les défauts de sa nature fragile, femme qui contredit sa nature féminine.

Pronior in Venerem puericia labitur annis:
Ius habet in iuvenes imperialis Amor.
Hec iuvenem recolit, amat hunc et amatur, et una
Mens, victus fecit durius esse malum.
Est Tisbe minus hoc solo perfecta, sed evo,
Sed specie iuvenis esse coacta potest.
Causa fuere mali lascivia, victus, amice
Colloquium mentis contigueque domus;
Irritatus amor fit maior causa furoris,
Verbis nec rebus compaciente loco;

L'adolescence glisse dans la passion plus aisément que la maturité ; l'amour impérieux exerce son emprise sur les jeunes gens. La jeune fille chérit la pensée du jeune homme, l'aime et en est aimée. Leur unité spirituelle, leurs habitudes ont rendu leur mal plus sévère. Thisbé est moins parfaite que lui seul ; en âge, en apparence, elle peut être comparée au jeune homme. Leur badinage, leur habitude, leurs entretiens en toute amitié et des maisons voisines furent la cause de leur mal.

Crescit amor nec amor, ymmo furor, ymmo furorem
Excedit rabies non habitura modum.

Cet amour enflammé devint une immense source de folie, puisque leur situation permet les paroles mais non les actes. Leur amour croît, ou plutôt leur folie, ou plutôt la fièvre sans frein qui surpasse leur folie.

Qua paries perfissus erat, scintillula rime
Blandos permittit ire, redire sonos.
Ad votum pia rima facit: largitur amori
Blandicias, risus, murmura, vocis iter.
Verba ferunt, effectus abest; si verba sequatur
Res, fiet felix copula iustus amor.
Lege thori cupiunt iungi, sed dura parentum
Cura vetat fieri quod voluere duo.
Quod potuere vetare, vetant; ignara vetari
Utitur arbitrio liberiore Venus;
Augmentatur amor vetitus nescitque teneri
Et vetitas gaudet amplificare vias.

Où le mur s'était fissuré, la minuscule trace de fente permet aux doux sons d'entrer et de sortir. La pieuse fissure assiste leur souhait : ce chemin pour leur voix offre à leur amour des mots doux, des rires, des murmures. Ils échangent des paroles, mais sans résultat. Si les actions devaient suivre leurs mots, leur liaison heureuse deviendrait une union légitime. Ils souhaitent être légalement unis par le mariage, mais la sévère vigilance de leurs parents empêche la réalisation de ce qu'ils veulent tous les deux. Ce qu'ils peuvent interdire, ils l'interdisent. Vénus, qui ne connaît pas le refus, exerce une volonté plus libre. Un amour interdit grandit ; il ne peut être contrôlé et il se réjouit d'élargir des voies interdites.

Lux coniungit eos, nox separat; unio mentis
Diversi spacio temporis una manet.
Corpora, non animum nox noxia separat: instat,
Presentans quod abest, inviolatus amor.
Piramus augmentat Tisbes incendia: nocte
Absentem puerum sedula virgo videt;
Nocte videt quod abest; quod abest presentat amanti
Et videt in tenebris queque remota Venus:
Nocte decus iuvenis recolit, pia verba, iuvente
Florem, cesariem, colla, labella, genas;
Que memorat, bona queque nocent: dum queque recurrit,
Anxietas geminat congeminata malum.
Non minus excruciat iuvenem prestancia Tisbes,
Os roseum, risus gratia, frontis honor;
Dum recolit Tisbes risus, decus oris, ocelli
Delicias, crines, colla, perire potest.
Ignis uterque pari sic flamma leditur: urit,
Uritur; optatur, optat; amatur, amat.
Pensatur rabies rabie par, anxietate
Anxietas, ignis igne, furore furor.

Le jour unit les amants, la nuit les sépare. Leur union spirituelle demeure intacte durant le temps qu'ils sont séparés. La nuit funeste sépare leurs corps, mais pas leurs âmes. Leur amour inviolé ne vacille pas, imaginant ce qui est absent. Pyrame nourrit les feux de Thisbé. La nuit, la jeune fille passionnée voit le garçon, même s'il n'est pas là. La nuit, elle voit ce qui n'est pas là. Vénus fait voir à l'amant tout ce qui n'est pas là et voit tout ce qui est caché dans les ténèbres. La nuit, elle pense sans cesse à la beauté du garçon, ses mots affectueux, la floraison de sa jeunesse, sa chevelure, son cou, ses lèvres, ses joues. Chaque qualité dont elle se souvient la fait souffrir ; quand elle y repense, son anxiété redoublée double son mal. L'image de Thisbé, son visage rosé, le charme de son rire, la noblesse de son apparence, ne torturent pas moins le garçon. Quand il se rappelle le sourire de Thisbé, la beauté de son visage, les délices de ses yeux, sa chevelure, son cou, il est prêt à mourir. Chacun des amants est ainsi blessé par le feu d'une flamme égale ; chacun brûle et est brûlé, désire et est désiré, aime et est aimé. La folie est contrebalancée par une égale folie, la douleur par la douleur, le feu par le feu, la passion par la passion.

Mane petunt rimam, voto solacia verbis
Pretendunt, rime basia blanda premunt.
Hinc iuvat, inde nocet: nocet irritando furorem,

Au matin, ils cherchent la fissure, ils apaisent leur désir en parlant, ils pressent de doux baisers sur la crevasse. Cela les aide et les peine à la fois :

Sed iuvat alloquium suspiciendo pium.
Non ingrata venit permissa licencia vocis:
Permittens risus, murmura rima iuvat;
Dampnat vota locus: qui prestat murmura vocis,
Denigrat paries diminuitque bonum.
Ingenium mala sollicitant rebusque sinistris
Plenius anxietas ingeniosa sapit:
Se dolus egroto medicum pretendit amori,
Auxilium fraudis postulat egra Venus,
Et Veneri fraudis succurrit machina: noctis
Evolat ad latebras ingeniosa Venus.

cela les peine en échauffant leur passion, mais les aide en accueillant leur tendre conversation. La liberté de parler octroyée n'est pas sans être appréciée. La fissure les aide en autorisant le rire et les murmures, mais son emplacement frustre leurs désirs ; le mur qui autorise leurs murmures diminue leur bonheur et jette une ombre sur lui. Les malheurs aiguisent l'esprit et, dans des circonstances malheureuses, l'inventive inquiétude acquiert plus de jugement. La tromperie prétend être le médecin de l'amour souffrant. Quand Vénus est malade, elle demande l'aide de la ruse, et les machinations de la ruse viennent à son secours : l'inventive Vénus s'élance vers les subterfuges de la nuit.

Ut rebus miseris intersit gratia, nocte
Custodes statuunt anticipare suos;
Constituunt loca certa sibi, ne noctis euntes
Nubila perturbent multiplicesque vie:
Eligitur Nini tumulus, quem morus obumbrat
Ardua, poma gerens candida, fronde virens.
Alter ut alterius gressus expectet, amantes
Prestituunt placido murmure; pacta placent.
Sic Veneri parere parant: hac fraude mederi,
Hac properant votis calliditate frui.
Tisbe prima suos custodes fallit et exit
Et tumulum pacta condicione petit;
Incomitata gradum carpit, gradientis amicum
Comodat in passus luna serena iubar.
Prima venit nec nocte timet fraudemque fidelis
Femina femineam deposuisse potest.
Resplendens splendore vitri facundia rivi
Graminea tenui murmure serpit humo.
Unguibus armatis venit hic fera pessima, vultu
Torva, cruenta boum sanguine, plena minis.
Ex facili mulier timet occursusque ferinos
Devitat fovee proximitate fruens;
Nox, lea visa, comes absens mala queque minantur:
Virgineos triplicant hec tria iuncta metus.
Accelerat, venit, accedit fera pessima, rivi
Inpuro purum polluit ore decus;
Dum revocat saciata pedem, velamina Tisbes
Invenit, aspergit sanguine, sternit humi.

Pour avoir du réconfort dans cette situation malheureuse, ils décident de prendre les devants sur leurs gardiens pendant la nuit. Ils décident d'un lieu qu'ils connaissent bien tous les deux, de sorte que les nuages de la nuit et les chemins tortueux ne les troublent pas pendant leur progression. Leur choix se porte sur le tombeau de Ninus, qu'ombrage un grand mûrier portant des fruits blancs et couvert d'un feuillage verdoyant. Dans un murmure silencieux, les amants décident que chacun devra attendre l'arrivée de l'autre. Ils sont ravis de cet arrangement. Ainsi s'apprêtent-ils à obéir à Vénus : par cette ruse, ils s'empressent de se soigner ; par cette astuce, ils s'empressent de jouir de leurs désirs. Thisbé est la première à tromper ses gardiens, sortir et chercher la tombe comme ils l'ont convenu. Toute seule, elle entame sa marche et la lune claire procure une lumière amicale à ses pas au fil de son avancée. Elle arrive la première, sans crainte de la nuit : c'est une femme fidèle capable de renoncer à la perfidie féminine. Le flot abondant d'un ruisseau, brillant de la splendeur du verre, serpente dans le sol couvert d'herbe avec un doux murmure. En ce lieu vient une bête sauvage très horrible, avec des griffes en guise d'armes et une apparence sauvage, ensanglantée du sang d'un bœuf, toute menaçante. La jeune femme s'effraie facilement et évite l'approche de la bête en profitant d'une caverne toute proche. La nuit, la lionne qu'elle a aperçue et l'absence de son amant la menacent de toute sorte de périls : ces trois éléments conjoints triplent les peurs de la jeune fille. La très horrible bête se hâte, arrive, approche ; elle souille la beauté pure du ruisseau de sa bouche im-

Serior egreditur, custodes fallit, amico
Passu nocturnum Piramus haurit iter;
Accelerat tumulumque petit, festinus hanelat,
Virgineosque putat anticipare gradus.
Dum loca pacta petit iuvenis, vestigia sculpta
Pulvere precedunt, significata fere.
Procedit, Tibesque videt velamina sparsa
Sanguine; miratur, et notat ora timor;
Queque metus metuenda canit, peiora minatur
Et malus in dubiis esse propheta solet:
Coniectura metus mala, peior, pessima spondet
Illas virginei sanguinis esse notas.
Tisbes – nec Tisben – cernens velamina, crebros
Irruit in fletus, unguibus ora secat.
Credulitas festina nocet: consuevit habere
Effectus fragiles inpetuosa manus.
Dum nescit vivam que vivit, fallitur, una
In sua fata reas audet habere manus:
Quem tulerat, vite penitralibus ingerit ensem,
Nec dubitat vite prodigus esse sue;
Sanguinis unda volat alternatoque colore
Primitus alba facit poma rubere cruor.

pure. Quand elle éloigne ses pas, désaltérée, elle trouve le voile de Thisbé, l'éclabousse de sang et l'étale sur le sol.

Pyrame quitte la maison plus tard, trompe ses gardiens et entame son chemin nocturne d'un pas fervent. Il accélère le pas et cherche la tombe, haletant de hâte. Il pense que la jeune fille presse le pas. Alors que le jeune homme cherche l'endroit dont ils ont convenu, les empreintes gravées dans la poussière, les signes de la bête le précèdent. Il avance, voit le voile de Thisbé couvert de sang ; il s'étonne et la peur marque son visage. Peu importe combien de maux réellement effrayants prédit la peur : elle menace de maux encore pires ; c'est un mauvais prophète dans des circonstances douteuses. La peur, s'apprêtant à projeter dans son esprit des idées mauvaises – pire : des idées horribles –, lui promet que ce sont les traces du sang de la jeune fille. Voyant le voile de Thisbé mais pas Thisbé, il se dissout en larmes abondantes, il se déchire le visage de ses ongles. La crédulité hâtive est destructrice ; une main impétueuse a souvent des résultats incertains. Au moment même où il échoue à comprendre que la jeune fille qui est en vie est bien en vie, il se trompe et ose utiliser ses mains coupables contre sa propre vie. Il conduit profondément au cœur même de sa vie l'épée qu'il portait, et il n'hésite pas à gaspiller sa propre vie. Un flot de sang s'envole et le sang répandu, changeant sa couleur, fait rougir le fruit qui était originellement blanc.

Ex caveis gressum maturat virgo, timorem
Optato iuveni commemorare parat.
Quem querit, reperit, videt et vidisse cruentum
Mesta dolet: subitus occupat ora tremor,
Expulsus subito color est pallore, ruborem
Legat in exilium multus in ore timor.
Dat gemitus, secat ungue genas, iuvenisque vigorem
Ut redimat, morti succubuisse iuvat.
Ignorat que causa mali, vultumque labellis
Percurrens crebris fletibus ora rigat.
Ut polluta videt sua tegmina sanguine, sentit
Se iuveni causas attribuisse necis.
Visa veste malum geminatur: femina tota
Defluit in lacrimas; non dolet, ymmo furit.
Dampno dampna parat sectari, vulnere vulnus,
Mortem morte, manu mortificare manum.
Rore sinum replet, gemitu loca: "Pirame" clamat
Singultu voces impediente suas.

La jeune fille se hâte hors de la grotte ; elle s'apprête à raconter sa frayeur au jeune homme qu'elle attendait. Celui qu'elle cherche, elle le trouve ; elle le voit ensanglanté et, affligée, se lamente de l'avoir vu : un frisson d'effroi envahit soudain son visage. Sa couleur est instantanément chassée par la pâleur ; la grande terreur sur son visage envoie sa teinte rosée en exil. Elle gémit, elle se déchire les joues de ses ongles. Pour racheter la vie du jeune homme, elle serait heureuse de se soumettre à la mort. Elle ne connaît pas la cause de ce désastre. Parcourant son visage de ses lèvres, elle le baigne de larmes abondantes. Quand elle voit son vêtement souillé de sang, elle comprend qu'elle a fourni elle-même au jeune homme la cause de sa mort. Quand elle voit l'étoffe, sa souffrance redouble ; la jeune femme se dissout complètement en larmes. Elle n'est pas seulement affligée, elle devient folle.

Elle se prépare à faire suivre le mal par le mal, la blessure par la blessure, la mort par la mort, à faire mourir sa main par sa propre main. Elle couvre son torse de larmes, remplit le lieu de plaintes. « Pyrame ! », crie-t-elle d'une voix étranglée par les sanglots.

Restat adhuc iuveni vite scintillula: tollit
Mortis ab articulo lumina fidus amans;
Vite reliquias iuvenis producit, amatam
Ut videat; visa virgine vita fugit.
Visa morte dolet virgo, lacrimatur et ipsa
Vivere turpe putat; mors fugienda placet.
Ensem mesta capit et iam moritura resolvit
Sic in votivas ultima verba preces:
"Quos mortis sociat modus unicum, unica causa,
Clades una, locus unicus, una dies,
Non disiungat eos tumulus; non audeat ulla,
Quos mors consociat, dissociare manus."
Sic loquitur gladioque dolens incumbit et ausa
Presumit dominam mortificare manus;
Iacturam geminans compensat funere funus;
Equatur pestis peste, cruore cruor.
Non fuit hec frusta votiva peticio Tisbes
Effectusque suos optinuere preces:
Sic vita, sic morte pares capiunt rogus, urna:
Urna capit cineres reliquiasque rogus.

Une étincelle de vie demeure encore dans le jeune homme. L'amant fidèle entrouvre les yeux depuis le seuil de la mort. Le jeune homme invoque ce qui lui reste de vie pour voir sa bien-aimée. Quand il a vu la jeune fille, sa vie s'enfuit. Quand elle a vu sa mort, la jeune fille est affligée. Elle pleure et pense qu'il est honteux de vivre ; la mort – que l'on doit chercher à fuir – l'attire. La jeune fille affligée saisit l'épée et, déjà résolue à mourir, elle dépense ses derniers mots en prières suppliantes : « Ceux qu'unissent la même façon de mourir, la même cause de mort, le même désastre, le même lieu, le même jour, que la tombe ne les sépare pas ; qu'aucune main n'ose séparer ceux que la mort a réunis. » Ainsi parle-t-elle. Pleine de souffrance, elle s'abat sur l'épée et sa main ose infliger une mort prématurée à sa propriétaire. En redoublant le sacrifice de Pyrame, elle paie une mort pour une mort. Le désastre est égalée par le désastre, le sang par le sang. La requête votive de Thisbé ne fut pas vaine et ses prières atteignirent leur objectif. Un bûcher, une urne reçoivent les amants, égaux dans la mort comme dans la vie. L'urne reçoit leurs cendres et le bûcher, leurs restes.

Iam dictos elegos dictans Elegia flevit,
Fletu flebilibus compaciente malis.
Flendo legat lector: lacrimas lacrimabile, triste
Tristiciam, fletum flebile poscit opus.

L'Élégie pleurait en récitant ces couplets récités, ses larmes en sympathie de ces malheurs pleins de larmes. Que le lecteur les lise aussi en pleurant. Un poème plein de larmes exige des larmes, un récit triste, la tristesse, un récit déplorable, les pleurs.

A.2.7. Bernard de Bologne, *Introductiones prosaici dictaminis*

Date : vers 1150–1160
Langue : latin
Édition : Ruhe, Ernstpeter. *De amasio ad amasiam : zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*. Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters x. München : Wilhelm Fink, 1975.[a]

[a] Nous adoptons les corrections proposées par Elisabetta Bartoli dans « *Maria natare, montes transire* : l'amore nei modelli epistolari latini del xii secolo », *Interfaces* 2, 2016, 97–131, p. 106–107, dans l'attente de la publication de son édition critique.

Salutatio amicorum ad amicas

Nobili domine vel amice karissime, indissolubili dilectionis sibi dulcedine coniuncte vel inextricabili sibi amore copulate B. seipsum totum et quidquid habere videtur, quod Paris Elene, quod Thisbe Piramus, omnium delectabilium statum incomparabilem summe dulcedinis unionem, intimam dilectionem vel amorem, intimi amoris copulam.

Salut des amis à leurs amies

À sa noble dame ou à son amie la plus chère, qui lui est liée par la douceur indissoluble de l'affection, ou qui lui est jointe par un amour infrangible, B. offre sa personne et tout ce qu'il a à offrir, comme Pâris pour Hélène, Pyrame pour Thisbé, la possession de toutes les choses agréables, l'incomparable union de la douceur suprême, l'affection ou l'amour intime, l'union de l'amour intime.

A.2.8. Alain de Lille, *De planctu naturæ*

Date : entre 1160 et 1170
Langue : latin
Passage : 0431D–0432A
Édition : Häring, Nikolaus M. « *De planctu Naturae* ». In : *Studi medievali* 19.3 (1978), 797-879.
Traduction : Alain de Lille. *La Plainte de la Nature*. Trad. par Hudry, Françoise. La roue à livres. Paris : Les Belles Lettres, 2013.

Non modo Tyndaridem Phrygius venatur adulter,
Sed Paris in Paride monstra nefanda parit.
Non modo per rimas rimatur basia Thisbes
Pyramus, huic Veneris rimula nulla placet.
Non modo Pelides mentitur virginis actus,
Ut sic virginibus se probet esse virum.
Sed male Naturæ munus pro munere donat,
Cum sexum lucri vendit amore suum.

Ce n'est plus la fille de Tyndare que poursuit l'adultère Phrygien, mais Pâris atteignant Pâris engendre des monstres impies. Pyrame ne fouille plus dans les fentes du mur les baisers de Thisbé : aucune petite fente de Vénus ne lui plaît plus. Le fils de Pélée ne simule plus les agissements d'une fille, afin de pouvoir ainsi prouver aux filles qu'il est un homme. Mais c'est mal rendre à la Nature don pour don que de vendre son sexe par amour du gain.

A.2.9. Arnoul d'Orléans, *Allegoriæ super Ovidii Metamorphosin*

Date : vers 1175
Langue : latin
Passage : iv, 4
Édition : Ghisalberti, Fausto. « Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo xii. Poemetto inedito del secolo xii ». In : *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*. Classe di Lettere, Scienze morali e Storiche xxiv.iv/xv (1932). Dir. Ghisalberti, Fausto, 157-234.[a]

[a] Cette édition reproduit le texte du manuscrit de la Biblioteca Marciana de Venise, cod. Miscellaneo lat. xiv, 222 (4007).

Mora de albis in nigra nichil aliud est quam quod alba sunt nondum matura, sed nigres-

Les mûres qui passent du blanc au noir ne signifient rien d'autre que ceci : lorsqu'elles

cunt dum maturescunt.

sont blanches, elles ne sont pas encore mûres, mais elles noircissent quand elles mûrissent.

A.2.10. Anonyme, Manuscrit de Tegernsee

Date : vers 1178–1186
Langue : latin
Passage : 1–7
Édition : Dronke, Peter. « Women's Love Letters from Tegernsee ». In : *Medieval Letters : Between Fiction and Document*. Dir. Bartoli, Elisabetta et Høgel, Christian. Utrecht Studies in Medieval Literacy 33. Turnhout : Brepols Publishers, 2015, 215-245, p. 230.

H. flori florum, redimito stemmate morum,
virtutum forme, virtutum denique norme,
<…> similis mellis et turtur nescia fellis,
quicquid iocundum, quicquid valet esse secundum
vite presentis, vel quicquid dulce perennis,
quod Piramo Tispe, tandem post omnia sese,
hinc iterum sese vel quicquid habet melius se.

À H., fleur des fleurs, ceint d'une couronne de courtoisie, modèle de vertu, et enfin paradigme de vertu, <…>, qui est comme le miel et colombe sans fiel, [offre] tout ce qu'il y a de joyeux, tout ce qu'il y a de propice dans la vie présente, et tout ce qu'il y a de doux dans la vie éternelle ; ce que Thisbé a donné à Pyrame, et enfin, après tout le reste, elle-même et encore elle-même, et tout ce qu'elle a de mieux qu'elle-même.

A.2.11. Jean d'Hauville, *Architrenius*

Date : peu après 1184
Langue : latin
Passage : 252–264
Édition : Jean d'Hauville. *Architrenius*. Éd. établie et trad. par Wetherbee, Winthrop. Cambridge : Cambridge University Press, 2005, p. 102.

Dulce virum luctus lugere, dolere dolores
Et lacrimis lacrimas, planctu rescribere planctum.
Dulcius est oculo dulci decurrere casus
Fortuneque vices, Veneris quas alea versat,
Et pasci lacrimis, quibus invitantur amantum
Gaudia, dum tenero dulcescunt oscula fletu
Et lacrimis inserpit amor miserisque fovetur
Maior in adversis. Intextos pecten amorum
Exprimit eventus : ibi serum Piramus ense
Vindicat egressum, Tisbe lugubria fati
Pondera morte levat, tua non formidat ad umbras,
Pirame, fata sequi, sequiturque dolore dolorem
Et gemitu gemitum, producit funere funus.

Il est doux de ressentir de la tristesse devant la tristesse des hommes, d'être affligé par leur affliction, de répondre aux larmes par les larmes, aux lamentations par les lamentations. Mais il est plus doux de parcourir d'un regard tendre les hasards et les revers de la Fortune, que dirige la fortune de Vénus, et de se repaître des larmes qui accroissent les joies des amants, car les baisers sont rendus plus doux par de tendres pleurs et l'amour s'insinue dans ces larmes : il est d'autant plus chéri par les malheureux dans l'adversité. Le tissage montre des histoires d'amour brodées : ici

Pyrame paie son départ tardif de son épée ; Thisbé, par sa mort, allège le triste fardeau du destin. Elle n'est pas effrayée de suivre, Pyrame, ton destin chez les ombres, et elle assortit ta douleur de sa douleur, elle prolonge tes plaintes de ses plaintes, ton trépas de son trépas.

A.2.12. Bernard de Meung, *Flores dictaminum*

Date : vers 1187
Langue : latin
Édition : Ruhe, Ernstpeter. *De amasio ad amasiam : zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*. Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters x. München : Wilhelm Fink, 1975, p. 305.[a]

[a]Ce texte est édité d'après le ms. Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Bibliothek 910, f. 39v., mais nous corrigeons *cumulum* en *tumulum* d'après la leçon du ms. Wien, Nat. Bibl. 2239, f. 101r indiquée par l'éditeur.

Piramus Tisbe : ut deceptis nocte custodibus veniat ad tumulum Nyni, ut sibi suam expleat voluntatem

Diligende plurimum ac dilecte Tysbe suus Piramus se ipsum. Nunquam fuit nec erit gravior amanti passio quam amoris ad gaudia venire non posse. Ab amoris nostri principio satis usi fissura tenui quam habet paries, eius obsequio de iure graciam tenemur agere, quia nostros ad invicem gerebat anhelitus et verba mutua. Sed queratur de cetero via felicior et magis congrua, qua nobis veniat amatorum letitie plenitudo. Vis doloris, ut bene didici, movet ingenium, et venire sollertia solet subtilior a rebus miseris. Et que maior potest esse miseria vel potuit quam parentum nostrorum duricies inhumana? Non permittunt enim misceri coniugio quos amor miscuit, et dolorem istum dolore cumulant ampliori satis et magis aspero, quod misceri simul colloquio prohibemur. Medicinam hanc reperi : Si tibi placeat, ut custodum nostrorum decepta sollercia relinquamus noctis silencio Babilonem, dirigatur iter ad Nini tumulum, et qui prior ad eum venerit, egressum tardius ibidem expectet.

De Pyrame à Thisbé, pour qu'elle vienne de nuit après avoir trompé les gardes au tombeau de Ninus, pour accomplir sa propre volonté

Pyrame s'offre à sa bien-aimée Thisbé, qu'il doit chérir au plus haut point. Il n'y eut ni n'y aura jamais souffrance plus intense pour un amant que de ne pouvoir atteindre la joie de l'amour. Depuis le début de notre amour, nous avons assez fait usage de la mince fissure que porte le mur, dont nous tenons à remercier la complicité parce qu'elle portait tour à tour notre souffle et nos paroles mutuelles. Toutefois, il nous faut une manière plus heureuse et plus convenable d'atteindre la plénitude du bonheur amoureux. L'intensité de la douleur, comme je l'ai bien appris, stimule l'imagination et les malheurs engendrent généralement une ingéniosité plus subtile. Et quel plus grand malheur peut-il ou a-t-il pu jamais y avoir que l'inhumaine dureté de nos parents ? Ils ne permettent pas qu'un mariage unisse ceux que l'amour a déjà unis et viennent ajouter cette douleur à une douleur encore plus grande et plus âpre, car il nous est aussi interdit de nous unir par la parole. Reçois ce remède : si cela te convient, après avoir trompé la vigilance de nos gardiens, nous abandon-

nerons Babylone dans le silence de la nuit. Il existe un chemin qui mène tout droit au tombeau de Ninus ; celui qui y arrivera en premier devra attendre celui qui sera sorti plus tardivement.

A.2.13. Anonyme, *Liber de natura deorum*

Date : XII^e siècle
Langue : latin
Passage : XLII
Édition : Brown, Virginia. « An Edition of an Anonymous Twelfth-Century *Liber de natura deorum* ». In : *Mediaeval Studies* 34 (1972), 1-70, p. 25.

1. Pyramus et Thisbe Babylonem habitantes contiguas habuere domos, unde vicinia inter eos fecit amorem. Sed quia nitimur in vetitum semper cupimusque negata, licet a parentibus prohibitum esset eis ne convenirent ; tamen, inventa rimula in pariete utrique domui communi, magis et magis adinvicem colloquebantur. Tandem statuerunt prius de thalamo, deinde de muris suæ civitatis exire et ad tumulum Nini extra civitatem sub moro convenire. 2. Prius ergo exiens Thisbe venit ad morum ; venit et ibi sedit. Tunc leæna ad fontem venit, qui erat sub moro. Qua visa fugit Thisbe et, dum fugeret, vitta sibi decidit. Quam inventam leana ore suo cruentavit, deinde in silvis latuit. 3. Postea Pyramus veniens ad locum statutum, Thisbe non inventa sed eius vitta cruentata, putans Thisben esse mortuam gladio suo evaginato seipsum occidit. De sanguine cuius emicante tincta morus, quæ prius faciebat album fructum, ab illo tempore usque in hodiernum diem facit rubeum. 4. Postea de latebris exiens Thisbe, visa moro mutata, an prior morus esset miratur. Sed dum dubitaret, viso corpore amici palpitantis, ad remedium sui et solacium mortui gladio, quo Pyramus interierat, se peremit.

1. Pyrame et Thisbé, habitants de Babylone, possédaient des maisons mitoyennes : leur voisinage fit naître leur amour. Mais parce que l'on cherche toujours à atteindre ce qui est interdit et que l'on désire ce qui nous est défendu, bien que leurs parents leur interdissent d'être ensemble, ayant malgré tout trouvé une fissure dans le mur commun aux deux maisons, ils s'étaient parlé de plus en plus. Enfin, ils décidèrent de sortir d'abord de leur chambre, ensuite de l'enceinte de la ville, et de se rejoindre au tombeau de Ninus, à l'extérieur de la ville, sous un mûrier. 2. Ainsi donc, en sortant de la ville, Thisbé arriva la première au mûrier ; elle arriva et s'assit là. Une lionne vint alors à la fontaine qui se trouvait sous le mûrier. En la voyant, Thisbé s'enfuit et, dans sa fuite, son ruban tomba. La lionne, en le trouvant, l'ensanglanta de sa gueule, puis se cacha dans la forêt. 3. Pyrame, arrivant ensuite au lieu convenu, ne trouvant pas Thisbé mais son ruban ensanglanté, croyant qu'elle était morte, tira son glaive et se tua. Le mûrier fut teint de son sang qui jaillissait, de sorte que, lui qui produisait des fruits blancs, depuis cette époque et jusqu'à aujourd'hui, il en produit des rouges. 4. Ensuite, sortant de sa cachette, Thisbé, en voyant le mûrier métamorphosé, se demanda si c'était le même qu'elle avait vu auparavant. Mais, alors qu'elle hésitait, elle vit le corps palpitant de son ami et se tua avec le glaive par lequel Pyrame avait péri, comme remède et consolation de sa mort.

A.2.14. [PT II] ANONYME, *A cunis mens una duos*

Date : vers 1200–1230
Langue : latin
Édition : HARBERT, Bruce. *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems. Glasgow MS Hunterian V.8.14*. Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1975, p. 66-68.

A cunis mens una duos, amor unus utrumque
complicat, et patribus nutus utrumque notat.
Pectoris interpres nutus denudat utrumque
pectus, et obstructum nota refirmat iter.
Inuidus utrique paries distinguit utrumque,
quo magis obstruitur et magis urit amor.
Dum uetitum cassatur iter, solatur utrumque
rima, quibus reduci limite uerba refert.
Voces alternant, alternaque uota retractant,
et furantur eis mutua uerba diem.
Verborum seriem nox claudit: supplet eclypsim
uerborum uigili pectore cura uigil.
Sollicitos corrodit amor, nox, cura: triforme
uulnus, amor uehemens, nox pigra, cura uigil.
Solem preueniunt, et uerba remissa retentant,
mentis ut affectus mutua uerba bibant.
Votum compescit paries: placet exitus urbis,
ut spacietur amor liberiore uia.
Solis decursus resupinat in equora cursus,
et festina petunt uota statute peti.

Dès le berceau, une seule âme, un seul amour unit deux êtres, et une décision, issue de leurs parents, les marque tous deux. Cette décision, interprète du cœur, dénude leur cœur, et cette marque rétablit le chemin entravé. Jaloux des deux êtres, un mur les sépare, mais plus l'amour est entravé et plus il brûle. Une fissure dans le mur, en ouvrant le passage interdit, les console tous deux, car elle permet à leurs paroles de se frayer un étroit chemin. Leurs voix s'alternent et renouvellent leurs vœux alternés, et leurs paroles mutuelles leur dérobent le jour. La nuit clôt leur conversation, mais cette éclipse dans leurs paroles est remplacée par un tourment qui jamais ne dort, dans leur cœur qui jamais ne dort. L'amour, la nuit, l'inquiétude rongent les jeunes gens tourmentés : c'est une triple blessure – leur amour passionné, la nuit qui n'en finit pas, leur tourment qui jamais ne dort. Ils prennent les devants sur le soleil et leurs paroles relancées reprennent, si bien que les passions de leur âme boivent leurs paroles mutuelles. Le mur entrave leur désir : ils décident de sortir de la ville afin que leur amour parcoure une route plus libre. La marche du soleil renverse sa course dans les flots et et les vœux qu'ils avaient faits cherchent ardemment à être exaucés.

Preproperam Tysben trahit in loca pacta priorem
eius ut impatiens pectus oberrat amor.
Munera custodes excecant, era perorant
egressum: uoto cedit inunca manus.
Concludunt gressum loca pacta: moratur amator,
et cunctatur eum desidiosus amor.
Dum sedet absque suo, sibi displicet: exulat a se:
querit mente suum, nec redit absque suo.
"Alter" abest, sed "neuter" adest, quia cum sit uterque
quod reliquum, neuter solus abesse potest.
Cum sit idem "Tysbe" quod "Pyramus", "illa" quod "ille",
non habet hunc numerus, non habet ordo locum.
Sed quid hic faciunt hec nomina, "neuter" et "alter",
"primus" et "extremus"? fas sibi uerba petunt.
Dum mora multat eam, uestigia luna leene

L'amour entraîne d'abord Thisbé, sortie en premier, au lieu convenu, car l'amour impatient s'étend dans son cœur. Des présents aveuglent les gardiens, l'argent plaide sa sortie : une main avide cède à son vœu. Le lieu convenu met fin à sa marche ; son amant tarde et l'amour, cause de langueur, le ralentit. Tandis qu'elle s'assoit sans lui, elle est contrariée : elle est hors d'elle, égarée, et n'en retrouve pas la raison. L'« autre » est absent, mais « aucun des deux » n'est présent, parce que quand le couple est tout ce que l'on a, l'un des deux ne peut pas être le seul à être absent. Puisque « Thisbé » est la même chose que « Pyrame », « elle » que « lui », ni le nombre ni l'ordre ne comptent. Mais que font ces adjectifs ici, « aucun » et « tous deux »,

detegit, et suadet terror inire fugam.
Indiscreta fuge rabies uelamina lapsa
non meminit, pectus infatuante metu.

« premier » et « dernier » ? Les mots revendiquent leurs droits. Pendant que ce retard la fait souffrir, la lune dévoile les traces d'une lionne et la terreur l'exhorte à prendre la fuite. Dans la confusion de sa fuite, sa frénésie ne lui rappela pas qu'elle avait fait tomber son voile, car la peur rendait son cœur déraisonnable.

Fonte leena sitim correpta recolligit iras
in uittam, rapidis unguibus hostis ei.
Vitte particulas cruor oblinit: hec tibi demum
funeris ingressum, Pyrame, causa parit.
Cui quia causa recens mentitur fata puelle,
effluit in querulos lingua sonora sonos:
"Me miserum! periit mea! me miserum! mora tanta
quid mihi? me miserum! quid moriturus agam?
Prima fere rabies, mora mors erat altera Tysbes,
et sic ex gemina morte coacta mori.
Quid merui? de morte queri. quid maius? obire.
quo fato? duplici. cur? quia causa fui.
Quod scelus huic sceleri poterit conforme uideri?
que purgare potest ulcio digna scelus?
Post tantam cladem uiuam? moriarue? quid ad rem?
spiritus inficiet Tartara, corpus humum.
Causa fui leti – letum sequar: altera uite
pars fatum subiit – altera fata sitit.
Ne pereat par absque pari, par finis utrumque
claudit, et unanimes obruit una dies."

La lionne, quand la fontaine eut apaisé sa soif, concentre sa colère sur le voile : ses griffes féroces en deviennent les ennemies. Le sang souille des parties du voile : voilà, Pyrame, ce qui engendre le début de ta ruine ! Et parce que cette cause qui vient d'avoir lieu le trompe sur le sort de la jeune fille, sa langue fait résonner des sons plaintifs : « Quel malheur ! Ma Thisbé est morte ! Quel malheur ! Pourquoi tant de retard de ma part ? Quel malheur ! Que faire, moi qui suis destiné à mourir ? D'abord la fureur d'une bête, ensuite mon retard ont signé la mort de Thisbé, et elle a été contrainte de périr d'une double mort. Qu'ai-je mérité ? de chercher la mort. Quelle conduite serait assez noble ? périr. Par quel sort ? double. Pourquoi ? car j'en suis la cause. Quel crime pourra paraître égal à ce crime ? Quel châtiment convenable peut racheter ce crime ? Dois-je vivre après un tel désastre ? ou mourir ? qu'en conclure ? Que mon âme plonge dans le Tartare et mon corps dans la terre. Je fus cause de sa mort – que je suive sa mort : une partie de ma vie a succombé au destin ; l'autre partie désire y succomber aussi. Qu'un être égal ne meure pas sans l'autre : une fin semblable les achève tous deux et un même jour enterre deux âmes sœurs. »

Hactenus, et uotis obnoxius annuit ensis:
nec mora, transmigrat spiritus, ossa ruunt.
Quid Tysbe? latebris exit, sed semina luctus
inuenit, et sperans commoda, dampna uidet.
Prebet ei meroris iter cruor, ensis, amicus:
rore cruor, plagis ensis, et ille nece.
Mors inuitat eam: quid agat? cupit anxia mortem
morte sequi – mors est uiuere, uita mori.
Vt sit principio par exitus, arripit ensem,
et par transmigrat spiritus ense pari.
Testaturque necem morus mutata colorem,
et nigra facta dolet morus utrumque mori.

C'est assez, et l'épée coupable est favorable à son vœu : sans délai, son âme passe d'un lieu à l'autre, ses os s'effondrent. Qu'en est-il de Thisbé ? Elle quitte sa cachette, mais tombe sur ce qui va causer son deuil, et alors qu'elle espérait trouver son contentement, elle voit ce qu'elle a perdu. Son ami, l'épée, le sang lui montrent un chemin d'affliction : le sang par les gouttes, l'épée par la plaie et lui par sa mort. La mort l'invite : que faire ? Affligée, elle désire faire suivre la mort par la mort – la mort, c'est vivre, la vie, c'est mourir. Pour que la fin soit semblable au début, elle s'empare de l'épée ; ils n'avaient qu'une seule et même âme qui passe d'un monde à l'autre par la même épée. Et le mûrier, qui a changé de couleur, est témoin de leur mort : devenu noir, le mûrier déplore que tous deux aient

péri.

A.2.15. [PT III] Gervais de Melkley, *Consulte teneros*

Date : vers 1200
Langue : latin
Édition : Harbert, Bruce. *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems. Glasgow MS Hunterian V.8.14*. Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1975.

Consulte teneros non claudit tutor amantes,
nam grauis exanimat decipiturque leuis.
Orbis honor Babilon, orbis laus imminet, orbis
effigies, orbis balsamus, orbis apex.
Sunt ibi conciues conuictu, moribus, euo,
consiliis, opibus, coniugiisque pares.
Nascitur hinc uirgo, puer hinc, redduntque parentes,
quamuis in sexu dispare prole, pares.
Piramus affectus patris unicus, unica uita,
unica progenies, unica cura fuit.
Matris honor Tisbe, matris uirguncula, matris
delitie, matris gloria, matris amor.
Flos Asye nituit, rerum rosa, balsamus orbis,
Nature speculum, uirginitatis apex.
Huic operi letas iurasses appossuisse
Naturam tota sedulitate manus.
Non breuis aut nimius, sed eam uelut exigit etas
semper habet medius inter utrumque status.
Verticis a summo discriminis artior exit
linea, candoris sole serena sui.

S'il y réfléchit, un tuteur n'enferme pas de jeunes amants : en effet, sévère, il les fait dépérir et indulgent, il se fait duper. Fierté du monde, Babylone se dresse, gloire du monde, image du monde, parfum du monde, sommet du monde. Il y a là des concitoyens de société, de mœurs, d'âge, de pensée, de richesse et de mariage égaux. De l'un naît une fille, de l'autre, un garçon, et ces parents rendent leur progéniture égale bien que de sexe différent. Pyrame était la seule affection de son père, son seul chéri, son seul descendant, son seul souci. Thisbé était l'honneur de sa mère, sa petite fille adorée, ses délices, sa gloire, son amour. Fleur de l'Asie, elle resplendissait, rose de la terre, parfum du monde, miroir de la Nature, fleuron de la virginité. On eût juré que la Nature, toute assidue, avait apposé ses opulentes mains sur cette œuvre. Sa taille n'est ni trop petite ni trop grande, mais, comme l'exige son âge, toujours entre les deux. Au sommet de sa tête est tracée la raie assez étroite des bandeaux de ses cheveux, pure dans l'éclat de sa blancheur.

Inde petunt patulas aures utrimque comarum
aurea natiuo uellera tincta croco.
Crispa capillorum, zephiro quasi tacta benigno,
unda sub immota mobilitate fluit.
Non recipit maculam caliginis ardua frontis
planities, nec eam ruga senilis arat.
Frontis ab aurora gemine distantia lucis
astra supercilii primula luna tegit.
Qua patet arridens oculorum discolor yris,
separat a uiolis lilia claucus honor.
Temperat excursus aquile simique recursus
nasi producta sub breuitate modus.
Depinxere genas oculo sub utroque tumentes
collis forma rosa, lilia uallis honor.
Plana, tenella, teres sub ocellis pagina uultus
candentis minio splendidiore rubet.

De là partent des mèches de cheveux dorées, teintes d'un safran naturel, de chaque côté des oreilles ouvertes. Une onde de cheveux, comme touchée d'une légère brise, s'écoule sous une calme mobilité. La surface élevée de son front ne reçoit la marque d'aucune ombre, et aucune ride de vieillarde ne la sillonne. Le croissant de lune du sourcil protège ses astres à la double lumière, à distance de l'aurore de son front. Et là où l'on voit l'iris bigarré et riant de ses yeux, son éclat pers sépare les lys des violettes. La mesure de son nez combine harmonieusement la saillie du nez aquilin et l'aplatissement du nez camus dans une petite taille allongée. La rose, beauté de la montagne, les lys, éclat des vallées, ornent ses joues rondes sous ses deux yeux. La surface lisse, tendre, fine du visage

Hic uelud in solio regnat rosa, quippe Pudorem
regem uirginee simplicitatis habet.
Consona sunt aliis oris rosa, balsama naris,
nix auris, menti lilia, dentis ebur.

Virginis ad uultum marcet rosa, lilia pallent,
languet luna, latent sidera, Phebus ebet.
Lactea colla latent, fusis perfusa capillis,
guttura dant radios liberiora suos.
Est manus ad partes triplici moderata statura,
ampla uola, digito longa, sed ungue breuis.
Vngue, uola, digitis, rubeo, candente, serenis,
flammea, clara, nitens fulget utrimque manus.
Qualis ad ingenium mens callida floreat intus,
edocet eloquio lingua faceta foris.
Pectora, mamma, latus, uenter, femus, ilia, lumbi,
brachia, spina, genu, crura pedesque latent,
secretusque locus uteri, sua mollis Amoris
regia metropolis imperiique tronus.
Larga tamen uel in hiis Nature dextra notari
argumentosa calliditate potest.

Piramus artis opes, uirtutum dona, decoris
munera non tetigit inferiore gradu.
Eloquio similis, par forma, moribus equus
enituit, maior corpore, crine minor.
† Hic est cuius Paris, Hector, Vlixes †
nascentes faciem, pectora, membra tenent.
Militat in membris Hector, callescit Vlixes
in sensu, puro ridet in ore Paris.
Virgo puerque pares fuerant quacumque decebat,
et quante decuit disparitatis habent.
A primis eui gradibus coniunctio matrum
disiungi pueros dedocuisse potest.
Quosque dedit primis compar infantia cunis
matres coniuncte sedulitatis alunt.
Alternant matres, alternant ubera, ceptos
mutua uagitus basia sepe premunt.
Sepe docet matrum pietas – heu! ceca futuri –
basia complexu continuare pio.
Ecce rudis teneros infantia uagit amores,
cum non possit adhuc lingua tenella loqui.

blanc rougit d'un rouge très éclatant sous ses petits yeux. Là, de même que la rose règne sur son trône, de même elle avait la royale pudeur de la simplicité virginale. Sont en harmonie les roses du reste de son visage, le parfum de ses narines, la neige de ses oreilles, le lys de son menton, l'ivoire de ses dents.

La rose se fane devant son visage virginal, les lys pâlissent, la lune se languit, les étoiles se cachent, Phébus est abasourdi. Son cou de lait est dissimulé, couvert par ses cheveux relâchés, et sa gorge, d'autant plus exposée, rayonne. Sa main est divisée en trois parties d'une taille équilibrée : une paume ample, de longs doigts, mais des ongles courts. Chacune des mains brillante, claire, éclatante, resplendit par l'ongle rose, la paume blanche, les doigts purs. De même qu'un esprit habile, disposé à l'intelligence, fleurit à l'intérieur, une langue spirituelle instruit par son éloquence à l'extérieur. La poitrine, les seins, le flanc, l'estomac, la cuisse, l'aine, les reins, les bras, le dos, le genou, les jambes et les pieds sont dissimulés, ainsi que l'emplacement secret de son ventre, sa cité royale du tendre Amour et trône de l'empire. Prodigue même dans ces domaines, on peut reconnaître la main droite de la Nature dans ce talent argumentatif.

Pyrame ne se montrait pas inférieur en richesses de qualités, en dons de vertus, en présents de grâces. Il brillait par une éloquence similaire, une égale beauté, des mœurs identiques, un corps plus puissant, une chevelure plus courte. Le voilà, celui dont Pâris, Hector, Ulysse en naissant tiennent le visage, le torse, les membres. Hector fait ses armes dans ces membres, Ulysse endurcit son esprit dans cette intelligence, Pâris rit dans ce visage pur. La jeune fille et le jeune homme étaient similaires dans tout ce qui convenait et, dans tout ce qui convient, ils ont leurs différences. Depuis les premiers pas de leur vie, le lien entre leurs mères peut faire oublier aux enfants qu'ils sont distincts. Les mères, unies dans l'assiduité, les nourrissent, eux qu'une enfance égale donna aux premiers berceaux. Les mères s'alternent, les seins s'alternent ; souvent des baisers mutuels étouffent les débuts de cris. Souvent la tendresse des mères – hélas ! aveugle devant l'avenir –, enseigne à faire suivre les baisers d'une étreinte aimante. Voilà qu'une enfance innocente crie leurs tendres amours, puisque leur

délicate langue ne peut pas encore parler.

. . . . . .

temporis ad duplum multiplicatur amor.
Viuendi modus est una gaudere, dolere
coniunctum, pariter ire, sedere simul.
Vt uer undenum pubertas proxima sensit,
pectora maturus acrius ussit amor.
Nodus amoris eos constrinxit, et altera Tysbe
Piramus, et Tysbe Piramus alter erat.
Incinerata diu tandem prorumpit amoris
flamma, nec ulterius delituisse potest.
Prohdolor! exterius quid mentis ad infima uerset,
basia, complexus, blandaque uerba docent.
Invidia Fame patrum peruenit ad aures
tempore consilium sed puerile breui.
O quam Fortune grauis inconstantia! tandem
occidit in densa nube serena dies.
Ecce patres, ut amor inceptaque gaudia cessent,
seiunctos rigida calliditate tenent.
Imminet immeritis, grauior quam carcer, utrique
semper in insidiis imperiosa parens.

[…] leur amour est multiplié par deux avec le temps. Leur quotidien est de se réjouir ensemble, de s'affliger tous les deux, de marcher côte à côte, de s'asseoir en même temps. Quand la puberté proche sentit le printemps de leurs onze ans, leur amour arrivé à maturité enflamma leur poitrine plus ardemment. Le nœud de l'amour les lia étroitement et Pyrame devint une autre Thisbé et Thisbé, un autre Pyrame. Brûlante depuis longtemps, la flamme de l'amour se déchaîne enfin et ne peut plus être contenue. Ô douleur ! Ce qui les tourmente au plus profond de leur âme, les baisers, les étreintes et les mots doux le montrent extérieurement. La jalousie de la Rumeur parvient aux oreilles des pères, mais la décision des jeunes gens leur parvient rapidement. Ô comme l'inconstance de la Fortune est pénible ! en fin de compte, le jour clair disparaît dans un nuage épais. Voilà que les pères, afin que cet amour et ces joies naissantes s'arrêtent, les tiennent séparés grâce à une ruse inflexible. Une mère tyrannique, plus dure qu'une prison, menace chacun des deux innocents, toujours en embuscade.

Dum pietas pueros castigat sedula, mulcet
nunc amor illecebris, nunc tonat ira minis.
Crescentisque frequens incendia federis auget
mentio: mortifero cura nociua malo est.
Sed pene nouitas, sed castigatio matrum
edocuit tacitas dissimulare faces.
Occulteque gemunt, quos occupat, anxiat, urit,
mulcens, blanda, placens passio, pena, dolor.
Dissimulatus amor feruentius urit amantes,
pectora fax grauius incinerata coquit.
Mutua dum querunt dampni solatia, cernunt
mutuo quod paries separat unus eos.
Iungentur thalami, pariter iungentur amantes
mutuo, si pariens cesserit unus eis.
Hoc latet in muro fatalis rimula, uisus
ingressus, nutus ianua, uocis iter.
Prohdolor! occulto nichil occultatur amori,
uelatoque uidet lumine cuncta Venus.
Ecce patet pueris – quid enim fraudaret amantes? –
parua nec artifici cognita rima suo.

Alors qu'une piété dévouée contient les enfants, désormais, l'amour les charme de ses sortilèges ; désormais, la colère tonne de ses menaces. Ce rappel constant augmente les feux de leur amour qui grandit : la surveillance est dangereuse pour un mal mortel. Mais la nouveauté de ces maux, mais la punition des mères leur apprend à déguiser leurs visages silencieux. Ils gémissent en cachette, et cette passion caressante, cette douce peine, cette douleur agréable les accapare, les angoisse, les enflamme. Dissimulé, l'amour enflamme plus ardemment les amants ; ce flambeau brûle plus violemment leur poitrine embrasée. Alors qu'ils cherchent une consolation mutuelle à leur mal, ils voient tous deux que seul un mur les sépare. Les amants seront unis par le mariage, ils seront réunis mutuellement si ce seul mur cesse d'exister entre eux. Dans ce mur est cachée la fissure du destin, entrée de la vue, ouverture du signe, voie de la voix. Ô douleur ! Rien n'est dissimulé à un amour caché et Vénus voit tout quand l'œil est voilé. Voilà qu'est visible aux jeunes gens – qu'est-ce qui pourrait tromper des amants ? – la petite fissure inconnue de son artisan.

Hic intrant cauto secreti uerba susurro
A modo compressas expositura faces.
Hic dolor oppositos gemitus dum spirat, amantes
mutuus alternis dulcor odoris alit.
Hic flammas cauteque tacent cauteque loquuntur,
hic matres sensu callidiore cauent.
Hic loquitur tacito digiti facundia motu,
et lingue tractat eloquiique uices.
Garrulitas capitis, uerbose simia lingue,
motu mentis erat expositiua suo.
Angulus hic clausi loquitur contractus occelli,
et tacitas audet scribere ruga preces.
Inspectis oculis, quod ab ore noceret aperto
non nocet a clausis edidicisse genis.
Sepe tamen, matres cum sentit uterque remotas,
sic abit in querulos anxia lingua sonos:

Là entrent les paroles de leurs entretiens secrets, dans un chuchotement prudent, pour exprimer les sentiments de leurs visages dissimulés. Là, alors que leur douleur exhale des gémissements de part et d'autre, la douceur mutuelle de leur haleine alternée nourrit les amants. Là, prudemment, ils taisent leur flamme et prudemment ils en parlent ; là, ils redoutent leurs mères à l'esprit retors. Là, l'éloquence s'exprime dans le mouvement silencieux d'un doigt et porte les échanges de la langue et du discours. Le caractère loquace de la tête, imitatrice d'une langue prolixe, reflétait l'esprit par son mouvement. Le coin contracté de l'œil fermé parle ici, et une ride ose écrire des suppliques silencieuses. Lorsque les yeux sont en contact, il ne nuit pas d'apprendre par les paupières closes ce qui nuirait de la part de la bouche ouverte. Souvent cependant, lorsque tous deux sentent que leurs mères sont loin, leur langue tourmentée passe aux sons plaintifs :

"Cede, precor, paries, ad amantum blanda recede
uerba – det amotus murus amoris opem.
Inuide, dum teneris non cedis amantibus, ambos
cedis, et illicito cedis amore furis.
Iunge relatiua quos nodat gratia, fedus
copulat alternum, mutuus unit amor.
Parce relatiue miseris: nocuisse superbum
non erit inocuis quos grauis urit amor.
Exhaurit miseros pax bellica, gloria tristis,
dulcor amarus, egens copia, dirus amor,
Scilla placens, blande Syrenes, leta Caribdis,
fel sapidum, uirus mulcebre, suauis amor,
falsa fides, odium mansuetum, dira uoluptas,
ira benigna, nocens gratia, pena placens.
Sic solatur amor, urunt solacia, lenit
ustio, lenimen angit, et angor alit."

« Cède, je te prie, paroi, retire-toi devant ces douces paroles d'amants – que l'écartement de ce mur vienne en aide à notre amour. Ô mur envieux, tant que tu ne cèdes pas à ces jeunes amants, tu les frappes tous les deux, et devant leur amour illégal, tu les abandonnes à la folie. Joins ceux que lie une grâce réciproque : un pacte les joint mutuellement, un amour mutuel les unit. Épargne ceux qui souffrent réciproquement : ce ne sera pas une source de fierté d'avoir blessé des innocents que brûle un amour douloureux. Une paix hostile épuise les pauvres amants, une gloire triste, une douceur amère, une abondance déficiente, un amour cruel, une Scylla plaisante, des Sirènes charmantes, une Charybde joyeuse, une amertume savoureuse, un doux poison, un amour agréable, une fausse foi, une haine tendre, un délice cruel, une colère affable, une grâce douloureuse, une punition agréable. Ainsi l'amour soulage, le soulagement brûle, la brûlure réconforte, le réconfort angoisse et l'angoisse nourrit. »

Talibus impluitur lacrimis resonatque querelas
rimula, dum tenebras, dum fugat astra dies.
Sed cum nocturnas prenuntiat Hesperus horas,
cum Thetis Eliacos hospita claudit equos,
multa recessuri confundunt oscula muro,
sed dolor extremum frangit utrimque "uale".
Dum tremebunda male resonant suspiria, balbus

La fissure est arrosée de telles larmes et résonne de ces plaintes, tandis que le jour chasse les ténèbres, chasse les astres. Mais quand Hespéros annonce l'arrivée des heures nocturnes, quand l'hospitalière Thétis enferme les chevaux du Soleil, alors qu'ils vont se séparer, ils confondent leurs nombreux baisers dans le mur, mais de part et

uix singultatim prodit ab ore sonus.
Hora grauis miseris, sed amantibus apta beatis,
non caruit planctu nox inimica suo.
Cum noua Phebeos Titonia preuenit arcus,
ad rimam redeunt signa precesque suam.
Sed, ne perpetui traherent dispendia morbi,
fallere sollicitos constituere patres.
Imminet egregie muro conterminus urbis
insignis sancta religione locus.
Sunt ibi busta Nini, manibus celeberrima fabri,
sed tanti regis funere nota magis.
Lasciuit radio, dulcedine, murmure, fructu,
flos ibi, gramen ibi, fons ibi, morus ibi.
Singula sunt proprio distincta colore, uirescunt
gramina, mora [n]igent[1], flos rubet, albet aqua.
Que tamen admissis mendaces narrat habenis
fabula rumores, candida mora facit.
Candida cerussant nigrum mendatia verum,
Nasonemque sapit mixtio falsa uirum.

d'autre la douleur le brise d'un dernier « adieu ». Tandis que résonnent fortement leurs tremblants soupirs, ce son balbutié sort à peine de leur bouche d'une voix entrecoupée. Ce moment est difficile pour les malheureux, alors qu'il est fait pour les amants heureux : la nuit hostile ne manque pas non plus de plaintes. Lorsqu'une nouvelle Aurore précède l'arc de Phébus, les signes et les prières retournent à leur fissure. Mais, pour qu'ils ne perdent pas leur temps en souffrance éternelle, ils décidèrent de tromper leurs parents inquiets. Un lieu particulier, au caractère sacré, se trouve non loin du mur de l'illustre cité. Là se trouve le tombeau de Ninus, très célèbre pour le travail de son artisan, mais encore plus renommé pour être la sépulture d'un si grand roi. Il s'abandonne aux rayons, à la douceur, au murmure, aux fruits ; là se trouvent des fleurs, de l'herbe, une fontaine, un mûrier. Chaque élément se distingue par sa propre couleur : l'herbe verdoie, les mûres noiroient, les fleurs rougeoient, l'eau blanchoie. Cependant, la fable, qui une fois les rênes lâchées répand mensonges et rumeurs, change le mûrier en blanc. Des mensonges blancs peignent une vérité noire en blanc, et ce faux amalgame laisse sentir le grand Ovide.

Deceptis patribus locus hic adeundus utrique –
proxima nox pariter furta diemque teget.
O quam uenture grauis expectatio noctis!
ista dies aliis plus honerosa fuit.
Ergo die tandem tardanti nocte repulsa,
clauduntur sompno lumina, Phebus aquis.
Dum claudit mundo Phebum mare, sompnus occellos,
in pueris uigilat imperiosus amor.
Virgo dolosa magis – quid enim muliebribus obstat
insidiis? – pactum primitauit iter.
Stellarum contenta die luneque sereno
iuit, et ad dictas fessa quieuit aquas.

Ayant trompé leurs parents, ils doivent tous deux se rendre à ce lieu – la nuit suivante dissimule tout à la fois cette entreprise clandestine et le jour. Ô combien difficile fut l'attente de ce qui devait arriver en cette nuit ! Ce jour fut plus pénible que les autres. Ainsi, quand le jour eut été enfin repoussé par la nuit qui tardait, les yeux furent clos par le sommeil et Phébus, enclos par les eaux. Alors que la mer coupe Phébus du monde et que le sommeil clôt les yeux, l'amour impérieux reste éveillé chez les deux jeunes gens. La jeune fille est plus rusée : en effet, qu'est-ce qui peut faire obstacle aux ruses des femmes ? Elle emprunte la première le chemin convenu. À la lumière tranquille des étoiles et de la lune, elle avança, zélée, et, fourbue, fit halte aux eaux convenues.

[1] Voir la note dans la partie 3.4.1.

A.2.16. Jean de Garlande, *Integumenta Ovidii*

Date : 1232
Langue : latin
Passage : 181–182
Édition : Ghisalberti, Fausto. *Giovanni di Garlandia. Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo xiii*. T. ii. Testi e documenti inediti o rari. Messina – Milano : Casa editrice Giuseppe Principato, 1933.

Alba prius morus nigredine mora colorans
Signat quod dulci mors in amore latet.

Secundum integumentum, arbor que ferebat prius alba poma signat quod in amore prius est quedam albedo i. quedam dulcedo. Morus autem que postea habuit nigra mora signat quod in fine ex amore sequitur nigredo i. amaritudo s. mors anime.

Le mûrier colorant de noir ses mûres d'abord blanches signifie que la mort se cache dans le doux amour.

Le sens caché est que l'arbre qui portait d'abord des fruits blancs signifie que dans l'amour il y a d'abord de la blancheur, c'est-à-dire de la douceur. Le mûrier qui eut ensuite des mûres noires signifie qu'à la fin, de l'amour naît la noirceur, c'est-à-dire l'amertume, en d'autres termes la mort de l'âme.

A.2.17. Guillaume d'Orléans, *Bursarii Ovidianorum*

Date : 1re moitié du xiiie siècle
Langue : latin
Édition : Engelbrecht, Wilken. « Filologie in de Dertiende Eeuw : de *Bursarii super Ovidios* van Magister Willem van Orléans (fl. 1200 AD). Inleiding, editie en commentaar ». Thèse de doct. Universiteit Utrecht, 18 juin 2003. URL : `https://www.academia.edu/26263920` (visité le 07/05/2020), p. 134, partie ii (édition du texte).

Confabulacio ipsarum, quare morus nigra poma ferat, que alba solebat ferre.

Leur[2] conversation, expliquant pourquoi le mûrier porte des fruits noirs alors qu'il en portait des blancs.

A.2.18. Conrad de Mure, *Fabularius*

Date : 1273
Langue : latin
Édition : Conrad de Mure. *Fabularius*. Éd. Van de Loo, Tom. Corpus christianorum 210. Turnhout : Brepols, 2006.

Pyramus et Tisbe in urbe Babilone se feruenter amabant; et dum in urbe propter custodiam parentum et familie non possent pro suo uelle coniungi, condixerunt sibi et consti-

Pyrame et Thisbé, dans la cité de Babylone, s'aimaient ardemment. Puisque dans cette cité, ils ne pouvaient, en raison de la garde de leurs parents et de leur famille, s'unir selon

[2] i. e. les Minyades.

tuerunt certum locum et tempus conueniendi extra urbem sub arbore moro. Quo dum prior Thysbe noctu uenisset, leone casualiter superueniente ipsa timida fugiens arborem morum ascendit quadam ueste sub arbore relicta, quam leo laniauit et ore cruentato sanguinolentauit. Et cum Piramus posterior ueniens inueniret uestem laniatam cruentatam, credens Tysben a bestia esse extinctam, se ipsum gladio euaginato interfecit. Post hoc Tysbe descendens uiso Pirami casu cum eodem gladio se ipsam interfecit, et statim mora mori de albis in nigra conuertuntur. Ouidius magnus in quarto: "Piramus et Tysbe, iuuenum pulcherrimus alter".

leur désir, ils s'entretinrent et décidèrent d'un lieu et d'un moment sûr pour se retrouver hors de la ville, sous un mûrier. Comme Thisbé y était venue en premier de nuit, effrayée par la venue impromptue d'un lion, elle s'enfuit et grimpa au mûrier, faisant tomber son vêtement sous l'arbre. Le lion le mit en pièces et l'ensanglanta de sa gueule pleine de sang. Et lorsque Pyrame arriva plus tard, il tomba sur le vêtement déchiré et sanglant, crut que Thisbé avait été tuée par une bête et se tua avec son épée dégainée. Ensuite, Thisbé descendit, vit Pyrame mort et se tua avec la même épée. Aussitôt, les mûres, de blanches, devinrent noires. Ovide le Grand, livre IV : « Pyrame et Thisbé, l'un le plus beau des jeunes gens… »

A.2.19. [PT IV] Dietrich, *Carmina fingo*

Date : avant 1280
Langue : latin
Édition : *Zwei Mittellateinische Pyramus- und Thisbe- Dichtungen. Untersuchungen und kritische Ausgabe*. Éd. Uebach, Heinz Peter. Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 3. Francfort : Herbert Lang, 1975.

Carmina fingo, licet iam nullus carmina curet,
Heu, quia carminibus prevalet usus opum.
Nam puer indoctus et adhuc inplumis egensque
Doctrine studio dogmata scire cupit.
Spernitur omnis inops sapiensque parum reputatur,
Si non deliciis polleat ipse satis.
Qui nunc pomposis incedit vestibus, ille
Creditur esse sciens, nil licet ipse sciat.
Si sapiens egeat nec habundet vestibus, ille
Multa licet sapiat, non tamen ipse placet.
Non est prudentis hominem cognoscere cultu;
Pulcro vestitu nemo probandus erit.
Si lupus induitur prepulcro vellere nequam,
Hunc sua nequicia per sua facta probat.
Non propter censum quivis probus esse probetur,
Non facit esse probum quemlibet agger opum.
Non aspernetur sapiens, licet huic dominetur
Paupertas nimia, post quia dives erit.

Je compose de la poésie, bien que plus personne ne se soucie de la poésie – car hélas, le besoin d'argent l'emporte sur la poésie. En effet, l'enfant ignorant, encore sans plumes et ayant besoin d'un enseignement, désire apprendre les principes fondamentaux. On méprise tout homme pauvre et l'on ne tient guère compte de l'homme intelligent, s'il n'est pas assez riche de raffinements. À présent, celui qui revêt une tenue pompeuse, on croit qu'il est instruit même s'il ne sait rien. Si un homme intelligent était dans le besoin et n'avait pas une abondance de tenues, même s'il était très savant, il ne plairait pas pour autant. Apprendre à connaître un homme par sa parure n'est pas digne de quelqu'un d'avisé ; personne ne devra être jugé à la beauté de son vêtement. Si un vil loup est revêtu d'une très belle toison de brebis, on juge sa vilenie par ses actions. Qu'être honnête ne soit pas jugé par le cens ; une montagne de richesses ne rend pas n'importe qui honnête. Que l'homme intelligent ne soit pas méprisé, même si une pauvreté démesurée règne en maître sur lui, car il sera riche

Invidus invidia, rogo, ne mea carmina carpat
Nec me crudeli rodere dente velit.
Non quia ditari cupiam per munera multa
Nec quia sum vane laudis avarus ego,
Sed quia torpere facit omnis inercia mentem,
Hos fingo versus multa nociva fugans.
Dirige, Musa, stilum, sine te quia scribere frustra
Tempto, dictandi sum nec in arte valens.
Ardua temptari possunt a quolibet, in quo
Credulitas regnat de bonitate Dei.
Hac ego confisus audacter singula tempto
Et metuendo nichil scribere plura volo.
En quia parva michi mens et minor ars, racione
Dictandi minimum cogor habere modum,
Ut stultos ego subiciam, quoniam sapientes
Rodere non cessant nec bona facta probant.
Cum multi tales sint, qui laudabile culpent,
Non pudor est ergo, si mea facta premunt.
En michi pulcrorum verborum copia parva,
Sed tamen incipiens dicere pauca volo.

ensuite.

Je prie le jaloux de ne pas déchirer mes poèmes par jalousie et de ne pas vouloir me mettre en pièces d'une dent cruelle : ce n'est pas parce que je désirerais m'enrichir largement ni parce que je suis en vain avide de louanges, mais parce que toute inaction engourdit l'esprit, que je compose ces vers, fuyant bien des maux. Dirige, Muse, ma plume, car sans toi je tente d'écrire en vain, et je ne vaux rien dans l'art de composer. Les tâches pénibles peuvent être entreprises par tous ceux en qui règne la foi dans la bonté de Dieu. Moi, j'entreprends audacieusement, confiant, cette unique œuvre et je veux en écrire plusieurs sans rien craindre. Bon, parce que mon esprit est étriqué et mon talent, minime, je me force à limiter ma composition au maximum, de façon à faire taire les idiots, puisqu'ils ne cessent d'attaquer les gens intelligents et n'approuvent pas les choses bien faites. Comme ils sont nombreux, ceux qui s'en prennent à ce qui est digne d'éloges, il n'y a pas de honte à avoir s'ils accablent mes productions. Allons ! Mes ressources en mots élégants sont limitées, mais je veux tout de même essayer d'en exprimer quelques-uns.

Narratur Babilon urbs dicta duos aluisse,
Quorum forma decens atque decora fuit.
Illos dissimiles sexu natura creavit,
Feminei sexus una, vir alter erat.
Ambo parentela nati sunt de meliore:
Virtutis titulo floridiore vigent.
Nomina ne lateant vos: Piramus hic, quoque Tisbe
Illa, sed etatis ambo fuere paris.
Et sociis hic exemplum virtutis habetur;
Nam puer ipse manens facta probanda facit,
Femineos mores hec transcendens bonitate –
En inter socias virginitatis honor!
Cum sic sint ambo virtutis honore probati,
Hos quivis sapiens ex racione probat.
† Qui dum transcenderant annos suos pueriles, †
Annis nubilibus aptus uterque fuit.
Omnia que vincit, Venus illos illaqueavit
Ac ipsos nimium ferre iubebat onus.
Cipridis imperio plecti coguntur amore;
Namque pari Veneris ardet uterque face.
Hic quod amat, latet hanc, quod et illa, latebat et illum,
Sed tandem tacitus notificatur amor.
Nullus amor poterit celari tempore longo,
His tamen ille diu dissimulatus erat.

On raconte que la cité appelée Babylone avait nourri deux jeunes gens, qui avaient beauté et noblesse. La Nature les créa différents par le sexe : l'une était une femme, l'autre, un homme. Tous deux sont nés d'une très bonne parenté : ils jouissent d'un titre éclatant de mérite. Qu'on ne vous cache pas leur nom : il s'appelait Pyrame, elle, Thisbé, et tous deux avaient le même âge. Lui est considéré comme un exemple de vertu pour ses pairs. En effet, même dans son enfance, il accomplit des actes estimés. Elle, en surpassant par sa bonté le caractère féminin, c'est la gloire de la virginité parmi ses paires ! Ainsi, comme tous deux sont estimés par la gloire de leur mérite, toute personne intelligente les approuve à raison. Et, après avoir passé les années de l'enfance, tous deux atteignirent l'âge d'être mariés. Vénus, qui vainc tout, les prit au piège et leur ordonna de porter un trop grand fardeau. Ils sont frappés d'amour de force par le pouvoir de Cypris ; et en effet, tous deux brûlent pareillement du flambeau de Vénus. Lui cache qu'il l'aime – elle aussi, elle cachait qu'elle l'aimait aussi, mais l'amour silencieux se fait enfin connaître. Aucun amour ne pourrait être tenu caché longtemps,

Amborum tecta fundo sociantur eodem,
Sed quidam paries dividit illa tamen.
Rima vetus patuit, que nuncia verba referre
Non negat; hec quoniam vocis habebat iter.
llluc conveniunt Veneris sub fasce gementes
Et nimium dura se vincula ferre fatentes.
Piramus eloquitur, quod amore nimis crucietur
Et quod leticie raro sibi copia detur,
Dicens: "In causa Venus est, cur letificari
Non mea corda queunt, si non vult hec moderari?
Plurima vis in corde meo dominatur amoris,
Sunt idcirco michi cause morbi gravioris.
Tu morbum poteris permagnum sepe mederi,
Et mea vita potest per te suffulta videri.
Si mea vita perit, tibi nil erit utilitatis;
Unde michi prosit spes magna tue bonitatis.
Est homini magna clemencia nolle nocere,
Vel cum posse detur vel causam possit habere.
Auxilium michi fer, quod et unica posse putaris
Et cum sola mee tu vite spes habearis."
Cum Tisbe nosset hec verba viri referentis
Atque gravem Veneris fascem se ferre querentis,
Conticet et magna suspiria ducit ab imo
Pectore, reddat ei meditans que verbula primo.

Tandem prodidit hec dicens: "O Pirame, vires
In me fixit amor. Utinam tu singula scires,
Que mea corda premunt et quanto plector amore;
Fortassis simili tu multarere dolore.
Pirame, vera loquor! Tibi multo tempore favi
Et nimis ardenter, sed clam te semper amavi.
Nunc sane fateor: si non ego virgo fuissem,
Primo de Venere tractare minus timuissem.
Sed quia tu primus es causam fassus amoris,
te sequor assensum prebens spacii brevioris.
Nec mora, iungamur! Nullus prohibere valebit!
Quod duo proponunt, effectu raro carebit."
His ita finitis dare basia quisque volebat,
Sed vetuit paries nec tantum rima patebat.
Huic rime vetule maledicunt iurgia dantes,
Corpore coniungi quod non pateretur amantes.
Sed tamen huic grates magnas debere fatentur,
Mutua quod per eam sic verba latenter habentur.
Dant finem verbis, quia sol sua lumina celat

mais celui-ci était dissimulé depuis longtemps.

Les maisons des deux jeunes gens étaient unies par un même sol, et pourtant un mur les divisait. Une vieille fissure y était ouverte et ne refuse pas de transmettre leurs messages, puisque qu'elle offrait un chemin pour les voix. Ils se retrouvent là, gémissant sous le faix de Vénus et avouant qu'ils portent des fers trop cruels. Pyrame déclare qu'il est extrêmement tourmenté par l'amour et que les trésors de la joie lui sont rarement octroyés : « Est-ce la faute de Vénus si mon cœur n'est pas capable d'être réjoui, si elle ne veut pas être modérée ? L'immense puissance de l'amour règne en maîtresse dans mon cœur ; c'est pourquoi je subis l'influence d'un mal très violent. Toi, tu pourras guérir ce mal souvent démesuré et l'on peut considérer que ma vie n'est retenue qu'à travers toi. Si ma vie s'éteint, tu n'en retireras aucun avantage. C'est pourquoi le grand espoir de ta bonté m'est salutaire. C'est pour un être humain une preuve de grande bonté que de ne pas vouloir nuire alors qu'il lui est donné de pouvoir le faire ou qu'il peut avoir une raison de le faire. Porte-moi secours, car toi seule en as le pouvoir, je pense, et en toi seule réside l'espoir de ma vie. » Comme Thisbé avait reconnu les paroles du jeune homme qui tenait ces propos et déplorait de porter le lourd faix de Vénus, elle se tait et tire un grand soupir du fond de sa poitrine, se demandant ce qu'elle lui répondrait pour commencer.

Enfin, elle prononça ces paroles : « Ô Pyrame, l'amour a rivé ses forces en moi. Puisses-tu savoir tout ce qui accable mon cœur et combien je suis frappée par l'amour ! Peut-être es-tu puni d'une douleur similaire. Pyrame, je dis la vérité ! Je m'intéresse à toi depuis longtemps et je t'aime très ardemment depuis longtemps, mais en cachette. Désormais, je l'avoue pleinement : si je n'étais pas une fille, j'aurais moins craint d'évoquer Vénus en premier, mais puisque tu as parlé d'amour le premier, je te suis en t'offrant immédiatement mon consentement. Bref, unissons-nous ! Personne ne pourra nous l'interdire. Ce que deux personnes proposent manque rarement de résultat. » Après avoir parlé ainsi, tous deux voulaient s'embrasser, mais le mur l'interdisait et la fissure n'était pas assez grande. Ils maudissent cette vieille fissure, ils la sermonnent parce qu'elle ne permettait pas que les amants soient unis physiquement. Malgré

Noxque superveniens lumen lunare revelat.
Illi legitimo sociati iure fuissent,
Si non ipsorum patres illud vetuissent.
Non inhibere foret melius, quia nulla cupido
Censu nec verbis extinguitur ulla libido.

tout, ils reconnaissent qu'ils lui doivent de grandes grâces, car ils échangent secrètement des paroles à travers elle. Ils mettent fin à leur échange parce que le soleil dissimule ses rayons et que la nuit qui arrive révèle la lumière de la lune. Ils auraient été unis par un droit légitime si leurs pères ne l'avaient pas interdit. Y mettre fin ne serait pas mieux, car aucune passion n'est éteinte par une décision, ni aucun désir par des paroles.

Postera lux aderat, et predicti redierunt
Ad loca nota sibi, sed que secreta fuerunt;
Rursus de Venere tractant et multa queruntur,
Per que tortantur nimis hi, quot amore fruuntur.
Tandem constituunt, quando nox orta fuisset
Et quando lumen solare fugam rapuisset,
Ut per eos false custodes decipiantur
Deque suis domibus furtive progrediantur.
Ne sit oberrandum, dicunt: "Loca certa petamus,
Ut nos liberius sic coniungi valeamus."
Pacta placent, adeant ut busta Nini statuentes,
Qua fons perliquiduas facit undas scaturientes.
Desuper alta fuit morus, que mora gerebat
Candida primo, sed hec nigrere cruor faciebat;
Pactaque constituunt, istius ut umbra petatur
Et, si quis veniat prior, illic opperiatur.
Sic persuadet amor, placeant ut cuncta nociva,
Et facit, omnis amans quod credat mortua viva.
Suadet amor vite discrimen sepe subire
Atque suis famulis dat mortis pocula dire.
Omnis amans raro precogitat, utile quid sit;
Nam pro velle suo cuncta licere putat.
Piramus et Tisbe sic non sunt premeditati,
Utile quid sit eis, sed sua vota replent.

Le jour suivant était là et, comme convenu, ils retournèrent au lieu qu'ils connaissaient, mais qu'ils tenaient secret. Ils reparlent de Vénus et se lamentent sur leurs nombreux sujets de tourment extrême, sur ce qu'ils retirent de l'amour. Ils décident tous deux, quand la nuit serait tombée et quand la lumière du soleil aurait pris la fuite, de tromper par ruse leur gardiens et de sortir en cachette de leur maison. Pour ne pas se tromper, ils disent : « Cherchons un lieu sûr pour pouvoir nous réunir sans entrave. » Cette décision leur plaît et ils conviennent qu'ils se rendront au tombeau de Ninus, où une source fluide fait jaillir ses flots. Au-dessus se trouvait un haut mûrier qui portait des mûres d'abord blanches, avant que le sang les noircît ; et ils prennent la décision de chercher à gagner son ombre et que, si l'un d'eux arrivait en premier, il s'y cacherait. Ainsi l'amour persuade-t-il que tout ce qui est nuisible plaît et fait en sorte que tout amant croie que ce qui est mort est vivant. L'amour persuade souvent de subir les périls de la vie et donne cruellement un breuvage mortel à ses serviteurs. Tout amant pense rarement à l'avance à ce qui serait utile ; il pense plutôt que tout est permis selon son bon vouloir. Ainsi, Pyrame et Thisbé n'ont pas pensé à l'avance à ce qui leur serait utile, mais ils rassasient leurs désirs.

Tempora cum noctis sint pacta, queruntur amantes,
Sol quod ad occasum non properanter eat:
"Heu, nox tarda venit, que nos coniungere debet!
Conquerimur tardum sideris esse iubar.
Devotis precibus te nos, o Phebe, rogamus,
Ut cito quadrupedes precipitare velis.
Phebe, recordare, quod quondam pondus amoris
Imperio Veneris ferre coactus eras.
Phebe, fave nobis nec protrahe tempora noctis,
Immo tuos cicius merge sub equor equos.
Phebe, iube veniat nox exoptata sororque
Auxilium nobis, si paciare, ferat."

Comme le moment convenu est nocturne, les amants se lamentent que le soleil ne s'en aille pas vite se coucher. « Hélas, la nuit qui doit nous unir tarde à venir ! Nous déplorons que la lumière de cet astre s'attarde. Nous te demandons par des supplications dévouées, ô Phébus, que tu veuilles bien hâter la descente de tes chevaux. Phébus, rappelle-toi que jadis tu étais forcé par le pouvoir de Vénus à porter le poids de l'amour. Phébus, favorise-nous et ne retarde pas l'arrivée de de la nuit ; fais plutôt plonger tes chevaux plus vite dans la mer. Phébus, ordonne que vienne la nuit tant désirée

Nec mora, Phebus eis favit discedere visus,
Et nox solare depulit orta iubar.
Tisbe primo loca petiit, que pacta fuerunt,
Callida custodes fallit et ipsa suos.
Noctu progreditur et tendit ad arboris umbram
Ac in gramineo sola sedebat humo.
Sola quidem sedit, amor audacem quia fecit:
Non formidat amans multa pericla pati.
Forte leena ferox huic affuit ore cruento
Vicino fonte depositura sitim.
Qua visa Tisbe nimium fit pallida, more
Femineo metuens aufugit atque latet.
Hec quando surgit, velamina ventus ademit,
Que fera reperiens polluit ore suo.

et que ta sœur nous apporte de l'aide, si tu le permets ! » Sans plus attendre, Phébus, qu'ils voient disparaître, les favorisa, et la nuit naissante chassa la lumière du soleil. Thisbé, en premier, gagna le lieu dont ils avaient convenu ; rusée, elle trompe ses gardiens et sa famille. Elle avance dans la nuit, atteint l'ombre de l'arbre et s'assied seule sur le sol couvert d'herbe. Elle s'assit donc seule, car l'amour la rendit audacieuse : une amante ne craint pas d'endurer de nombreux dangers. Par hasard, une féroce lionne arriva là, la gueule sanglante, pour apaiser sa soif à la source proche. Thisbé la voit et devient très pâle ; avec une crainte toute féminine, elle fuit et se cache. Quand elle se redresse, le vent lui ravit son voile, que la bête sauvage trouva et souilla de sa gueule.

Ne fallat Tisben, sua limina Piramus exit
Tardius atque locum, quo fuit illa, petit.
Quo cum venisset et amantem non reperisset,
Illius pepla sanguine tincta videt.
Piramus obstupuit, palmis sua pectora tundit
Atque trahens gemitus hanc periisse putat.
Istas proferre voces cogit dolor illum:
"O superi, vitam demite, namque gravat.
Me mea vita gravat, quia Tisbe fata subivit;
Non vereor mortem, mortua cum sit amans.
Hanc exire domum iussi sub tempore noctis
Et solam petere plena timore loca.
Cum per me Tisbe mortis sit passa periclum,
Huius enim mortis causa probabor ego.
Heu! Quid tardavi? Quid non loca primus adivi,
In quibus hec periit preveniente metu?
Forsan seva fera Tisben vita spoliavit.
Me fera, posco, velit perdere morte pari.
Utere, crudelis, in me, fera, dente feroci
Et me cum Tisbe fata subire sine!
Me, superi, vite non commoditate sinatis
Uti, sed subito sim periturus ego.
Audax posco necem simili de morte, sed illam
Mucro michi tribuet, nam necis auctor ero."

Pour ne pas décevoir Thisbé, Pyrame franchit sa porte plus tard et cherche à gagner le lieu où elle se trouvait. Comme il était arrivé et n'avait pas aperçu son amante, il voit son vêtement teinté de sang. Pyrame resta stupéfait, frappe sa poitrine de sa paume et, poussant des gémissements, pense qu'elle est morte. La douleur le pousse à émettre ces paroles : « Ô dieux, vous m'enlevez la vie, et c'est qu'elle me pèse ! Ma vie me pèse car Thisbé a enduré la mort. Je ne crains pas la mort, car mon amante est morte. Je l'ai engagée à quitter sa maison de nuit et chercher à gagner seule un lieu plein d'effroi. Puisque Thisbé s'est exposée au danger de la mort à cause de moi, je serai bien jugé comme cause de sa mort. Hélas ! Pourquoi ai-je tardé ? Pourquoi ne suis-je pas arrivé en premier en ce lieu où elle est morte, où la crainte a eu raison d'elle ? Peut-être une bête cruelle a-t-elle dépouillé Thisbé de sa vie. Bête, j'exige que tu me fasses périr d'une mort similaire. Fais usage sur moi, cruelle bête, de tes dents féroces et permets que je m'expose à la mort avec Thisbé ! Dieux, permettez que je n'use pas de ma vie dans sa juste proportion, mais que je meure rapidement ! Avec courage, je demande à être tué d'une manière similaire, mais que ce soit l'épée qui me l'accorde. Je serai donc l'auteur de ma mort. »

His dictis peplum tollens adit arboris umbram
Et primo vesti basia multa dedit.
Post hec mucronem solvens superincubat illi
Et penetrare sua viscera tota iubet.
Piramus ut fuerat lesus, sanguis salit alte

Après avoir parlé ainsi, il emporta le vêtement, se rendit à l'ombre de l'arbre et donna d'abord de nombreux baisers à l'habit. Ensuite, il dégaina son épée, s'étendit par-dessus et la fit pénétrer dans ses entrailles jusqu'au bout. Comme Pyrame était

Et dicte mori poma rubere facit.
Pirame, ne Tisbe te fallat, prodit ab antro,
Quo latuit fugiens, ne fera ledat eam.
Et dum processit, oculis vestigat amantem
Hic, ubi sit, querens voce nec aure minus.
Eger ut optatam gaudet reperire salutem
Et requiem fessus esuriensque cibum,
Ut potum siciens, genitum pater, aridus umbram,
Naufragus ut portum, cecus habere diem,
Sic multum Tisbe viso gauderet amante,
Et nichil hanc posset letificare magis.
Huic narrare cupit, vitarit quanta pericla,
Ut foret erepta morsibus ipsa fere.
Sed nescivit adhuc, quod amans in morte gravatus
Esset; nullus enim scire futura potest.
Si presciret homo mala, forsan caucior esset
Nec sineret ledi pectora sepe sua.

blessé, son sang jaillit haut et fit rougir les fruits du mûrier susmentionné. Pyrame, pour ne pas te décevoir, Thisbé sortit de la grotte où elle s'était cachée dans sa fuite pour que la bête ne lui nuise pas. Et, tout en revenant, elle cherche des yeux son amant, cherchant à savoir où il est par la voix autant que par l'ouïe. De même que l'homme malade se réjouit de trouver le remède désiré, l'épuisé, le repos, l'affamé, la nourriture, l'assoiffé, la boisson, le père, son enfant, le desséché, de l'ombre, le naufragé, un port, l'aveugle, la lumière, de même Thisbé se réjouirait beaucoup en voyant son amant et rien ne pourrait la rendre plus heureuse. Elle désirait lui raconter combien de périls elle avait évités, qu'elle s'était soustraite aux morsures de la bête sauvage. Mais elle ne savait pas encore que son amant sentait le fardeau de la mort ; en effet, nul ne peut connaître les événements à venir. Si un homme savait d'avance les maux qui l'attendent, peut-être serait-il plus prudent et ne laisserait-il pas souvent son cœur être blessé.

Ad morum Tisbe veniens ignorat, an hec sit;
Namque color fructus hanc dubitare fecit.
Cumque foret dubia, respexit, et ecce flagellat
Corpus humum pena precipitante necis.
Quo viso Tisbe terretur, sed tamen illud
Aggreditur temptans, si foret eius amans.
Corpore perspecto novit, quod Piramus esset;
Unde dolens nimium debilitate cadit.
Ipsa cadens pectus cum palmis tundere cepit
Et lanians crines unguibus ora secat.
Tandem mentis inops se de tellure levavit
Ac ita singultu prepediente refert:
"Me miseram Tisben! Que tanta potencia divum,
Que me quam mortem vult graviora pati?
O superi, cur infertis michi tanta pericla?
Cum sit pena michi vivere, posco mori.
Opto mori, quia vita gravat; dilacio mortis
Penas maiores accumulare potest.
Preter quam fari possit, mora me necis angit.
Vivere vita negat; fas sit obire cito!
Atrox Fortuna, crudelior aspide surda,
Que sola semper mobilitate viges,
In me quid sevis? In me quid spicula torques,
Nec sinis vita me sine morte frui?
In me crudelis dudum non esse valebis:
Armabo proprias in mea fata manus."

Thisbé, en arrivant au mûrier, ne sut pas si c'était bien celui-ci, car la couleur des fruits la fit douter. Et comme elle doutait, elle regarda avec attention et voilà le corps qui bat le sol tandis que le tourment de la mort touche à sa fin. En le voyant, Thisbé est prise de terreur, mais elle s'approche néanmoins en tentant de voir si c'est son amant. Lorsqu'elle aperçut le corps, elle reconnut que c'était Pyrame. Là, emplie d'une douleur extrême, elle tombe de faiblesse. En tombant, elle se met à frapper sa poitrine de ses mains, déchire ses cheveux et entaille son visage de ses ongles. Enfin, n'ayant plus toute sa tête, elle se releva du sol et parle ainsi, retenant ses sanglots : « Malheureuse Thisbé ! Quelle grande puissance divine veut que je subisse des tourments pires que la mort ? Ô dieux, pourquoi m'infligez-vous tant d'épreuves ? Puisque vivre est pour moi un tourment, je demande à mourir. Je souhaite mourir, car la vie m'accable ; retarder ma mort ne peut qu'y ajouter de plus grandes peines. Le retard de ma mort me tourmente plus que je ne saurais dire. Ma vie refuse le fait de vivre : qu'il me soit permis de périr promptement ! Fortune affreuse, plus cruelle que l'insensible vipère, qui toujours tires ta force de ta seule inconstance, pourquoi te déchaînes-tu contre moi ? Pourquoi lances-tu tes flèches contre moi et pourquoi ne me

His dictis gelidis in vultibus oscula figens
Perfudit lacrimis vulnera cruda viri
Os aptans ori, sicut spiramina vellet
Oris sentire, nec tamen illa potest.
Amplectens iterum corpus sic vociferatur:
"Tisben responde, Pirame care michi!
Pirame, responde, tua te carissima Tisbe
Nominat, ob cuius erige vota caput."
Cum Tisbes vocem novisset Piramus, huius,
Ad vocem relevat lumina pressa nece.
Quam cum vidisset, rursus sua lumina celat,
Que veniente cito morte gravata iacent.
Tisbe pepla sua cognovit et aspicit ensem
Sanguine perfusum, protulit ista dolens:

"Pirame, me causam necis istius reor esse;
Propter me miseram, Pirame, morte peris.
Pirame, te propria tribuit manus impia morti,
Pirame, morte peris auxiliante manu.
Nos quoniam sociio fueramus amore ligati,
Condecet, ut tecum seva pericla feram.
Te manus atque Venus tribuerunt, Pirame, morti,
Perdere debebunt me manus atque Venus.
Nos nox una duos hic, Pirame, perdet amantes
Nec quos coniunxit, dissociabit amor.
Ante tamen quam morte cadam, prece supplice posco,
Votis supplicibus si deus ullus adest,
Ut, quos coniungi non permisere parentes,
Horum disiungi non sinat ossa rogus.
Nos tegat urna duos, quod non in morte revelli
Possumus, et tumulus nos simul esse velit.
Que tectura duos es morte, geras nigra poma
Inque nigro fructu cedis habeto notam."
Hec Tisbe verba cum dixerat, arripit ensem,
Qui babilonico sanguine tinctus erat.
Sanguis inherebat gladio, qui cede recenti
Fit tepidus, per quem vulnera fecit amans.
Arripit hunc Tisbe nec eo formidat inire
Mortis discrimen, mortis amara pati.
Morte gravata iacens dat amanti basia multa,
Quo vivo vixit, quo pereunte perit.

laisses-tu pas profiter de la vie sans la mort ? Tu n'auras jamais d'emprise en étant cruelle envers moi : j'armerai mes propres mains contre ma vie ! »

Après avoir parlé ainsi, imprimant des baisers sur le visage glacé de Pyrame, elle se répandit en larmes sur la blessure sanglante du jeune homme, plaçant sa bouche contre sa bouche, comme si elle voulait sentir sa respiration, mais c'est impossible. Embrassant de nouveau son corps, elle s'exclame ainsi : « Réponds à Thisbé, mon cher Pyrame ! Pyrame, réponds, ta Thisbé adorée t'appelle, relève la tête pour répondre à sa prière ! » Comme Pyrame avait reconnu la voix de Thisbé, il ouvre ses yeux alourdis par la mort au son de sa voix. Et après l'avoir vue, il clôt de nouveau ses yeux qui, sous l'effet de l'arrivée rapide de la mort, sont inertes, accablés. Thisbé reconnut son vêtement et voit l'épée trempée de sang ; elle s'en empara, affligée :

« Pyrame, je pense que je suis la cause de ta mort ; à cause de moi, malheureuse, Pyrame, tu péris. Pyrame, ta propre main impie t'a livré à la mort, Pyrame, tu péris à l'aide de ta main. Puisque nous étions des compagnons liés par l'amour, il convient que j'endure ces cruelles épreuves à tes côtés. Ta main et Vénus t'ont livré, Pyrame, à la mort : ma main et Vénus devront causer ma perte. Une seule nuit nous perdra, nous, deux amants, Pyrame, et l'amour ne séparera pas ceux qu'il avait unis. Cependant, avant que je ne périsse, je demande, dans une prière suppliante, par des vœux suppliants, si un dieu est présent, que ceux auxquels leurs parents n'ont pas permis d'être unis, le tombeau ne permette pas que leurs os soient séparés. Qu'une urne nous abrite tous deux, car nous ne pouvons pas être arrachés l'un à l'autre dans la mort, et qu'un tertre veuille bien que nous demeurions ensemble. Et toi qui es destiné à abriter deux êtres dans la mort, porte des baies noires et arbore la marque du sang versé dans un fruit noir ! » Quand Thisbé eut parlé ainsi, elle saisit l'épée qui était teinte du sang du Babylonien. Il y avait du sang sur l'épée, qui était encore tiède du meurtre, avec laquelle l'amant avait ouvert sa blessure. Thisbé la saisit et, avec elle, ne redoute pas de franchir le seuil de la mort, de subir les amertumes de la mort. En se couchant, accablée par la mort, elle donne de nombreux baisers à son amant. Elle a vécu avec lui vivant, meurt avec lui qui se meurt.

Piramus et Tisbe nece crudeli perimuntur,
Quorum causa necis ensis amorque fuit.
Suadet amor primo, quod tempore noctis adirent
Morum, qua proprio Piramus ense cadit.
Illius casus est Tisbe summa doloris,
Quod monstrans vitam terminat ipsa nece.
Intempestiva mors hos rapiebat amantes
Nec mors seva tamen dissociavit eos.
Mors non virtuti, mors nulli nobilitati
Parcere vult: pauper dives obitque simul.
Omnia mors equat, mors omnibus una vagatur,
Omnia mors delet, omnia morte cadunt.
Morsque rapit reges, mors est, que forcia frangit.
Quisque potens debet mortis inire genus.
Si non communis esset mors omnibus una,
Quisque potens factus posset habere magis.
Sed quoniam dives cum paupere debet obire,
Adventum mortis quisque timere potest. –
Que Tisbe fudit, tetigere precamina divos:
Nam color in fructu cernitur esse niger.
Sunt eciam Tisbes moti per vota parentes:
Quodque rogo superset, condidit urna capax.

Ultima mutarum sit littera prima, sequatur
Tercia vocalis; post illas littera quarta
Est ponenda, sed huic sociabitur ecce secunda
Vocalis, sequitur quam finalis liquidarum,
Cui rursus debet vocalis tercia iungi;
Tercia littera tunc vocalis et ultima, finem
Semivocalis retinet penultima post hanc.
Sillaba si recte coniungat, totum habebit
Nomen dictantis. Sed non vult inde beari
Qui corde fixus est firmiter, hoc quia fecit.
Quidam proferre nomen eius minus audet,
Sufficit hic, nomen ut vobis fiat manifestum.
Si quis amore gravi torquetur, compaciatur,
Piramus et Tisbe quod morte gravi perierunt.
His ego compacior et, si phas est, rogitando
Deprecor, illorum sint corpora pace sepulta.

Pyrame et Thisbé périrent d'une cruelle mort, eux dont la cause du trépas fut une épée et l'amour. L'amour les exhorte d'abord à se rendre de nuit au mûrier, où Pyrame se tue de sa propre épée ; et sa mort cause la plus grande des douleurs à Thisbé, qu'elle démontre en mettant fin à sa propre vie par la mort. Une mort prématurée emportait ces amants, mais la cruelle mort ne les sépara pas. La mort ne veut épargner aucun homme vertueux, aucun homme honorable : le pauvre et le riche périssent en même temps. La mort met tout à égalité, la même mort se répand sur tous, la mort anéantit tout, tout succombe à la mort. La mort emporte les rois, c'est la mort qui brise les choses solides. Tout homme puissant doit se mettre au pas de la mort. Si la même mort n'était pas commune à tous, tout homme devenu puissant pourrait avoir davantage. Mais puisque le riche doit subir l'arrivée de la mort aussi bien que le pauvre, chacun peut la craindre. Et les prières que Thisbé répandit touchèrent les dieux : de fait, l'on voit la couleur du fruit devenir noire. Les parents sont également émus par les prières de Thisbé, et une grande urne renferma ce que laisse le bûcher.

Que la dernière des consonnes sourdes soit la première lettre ; que suive la troisième voyelle ; après elles la quatrième lettre doit être placée, mais voilà que lui sera associée la deuxième voyelle, qui suit la dernière liquide, à qui de nouveau doit être unie la troisième voyelle ; alors, la troisième lettre, et la dernière voyelle, l'avant-dernière semi-voyelle forment la fin après elle. Si la syllabe les unit correctement, elle aura tout le nom de celui qui compose[3]. Mais lui qui fut déterminé fermement en son cœur ne veut pas être gratifié de l'avoir composé. Celui qui ose à peine prononcer son nom, il lui suffit que son nom vous soit manifeste. Si quelqu'un est tourmenté d'un amour cruel, qu'il compatisse, car Pyrame et Thisbé périrent d'une mort cruelle. Moi, je compatis avec eux et, si c'est permis, je demande en priant que leurs corps ensevelis reposent en paix.

[3] i. e. Tidericus.

A.2.20. [PT V] ANONYME, *Querat nemo decus*

Date : avant 1280
Langue : latin
Édition : FARAL, Edmond. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion, 1983.

Querat nemo decus ibi qui vult pingere cecus,
cuius pictura decoris nichil est habitura.
Si vult saltare claudus vel si iubilare
mutus conatur, hinc neuter honorificatur.
Ad mea subtiles metra non voco corde seniles,
vilis ego viles invito, puer pueriles.
Sensus prudentis adversus insipientis
non convertatur, ne risus verba sequatur;
querant maiores maiora, minora minores.
Lac, pueri, vultis; panis tribuatur adultis.

Que personne ici ne s'enquière de l'aveugle qui veut peindre un chef-d'œuvre, mais dont le tableau n'aura rien de beau. Si le boiteux veut sauter ou si le muet s'efforce de pousser des cris, ni l'un ni l'autre n'en sera honoré. À mes vers je n'appelle pas en mon cœur les vieillards raffinés : moi, enfant simple, j'invite les enfants simples. Que l'esprit de l'avisé ne se retourne pas contre celui du sot et qu'un rire ne suive pas mes paroles ; que les aînés recherchent les choses importantes, les plus jeunes, les plus modestes. Enfants, vous préférez le lait ; que le pain soit réservé aux adultes.

Piramus et Tisbe fuerant cives Babilonis,
ambo decus patrie speculumque sue regionis.
Egregia stirpe pariles dici potuerunt
contiguasque domos, opes multas habuerunt.
Inter eos tantum vicinia fecit amorem,
quod minime poterant huius sopire calorem.
Cipridis in laqueo captivus uterque iacebat,
quem non laxare sine dura morte sinebat.
Tedarum iure commisceri voluerunt,
sed patres ipsis consensum non tribuerunt,
uti colloquiis hos et coitu vetuerunt.
Sed non sic ab eis Veneris iuga deposuerunt:
illis sermonis vice sunt nutus oculorum,
secretum cordis pandunt signis digitorum.
Fissus erat paries domibus communis eorum:
in cuius rima fit eis via colloquiorum.
Aptis temporibus stantes ibi multa loquuntur,
que de pectoribus ipsorum progrediuntur.

Pyrame et Thisbé étaient citoyens de Babylone, tous deux fleuron de leur pays et à l'image de leur région. Ils pouvaient être considérés comme égaux par leur illustre lignée ; ils avaient des maisons mitoyennes et de nombreuses richesses. Le voisinage fit naître un tel amour entre eux qu'ils ne pouvaient nullement en apaiser l'ardeur. Tous deux gisaient captifs dans le filet de Cypris, qu'elle n'autorisait pas à se relâcher sans une cruelle mort. Ils voulaient être unis par le droit des noces, mais leurs pères refusèrent, au point d'interdire leurs conversations et leur rencontre. Mais le joug de Vénus ne les abandonna pas pour autant : les signes de leurs yeux remplacent ces entretiens ; ils dévoilent les secrets de leur cœur par des signes des doigts. Le mur commun à leurs maisons était fendu : cette fissure leur ménage une voie de conversation. Se tenant là aux moments appropriés, ils échangent beaucoup de paroles qu'ils émettent de leur cœur.

A duris genitos se patribus ambo queruntur,
qui desideria peragi sua non patiuntur.
Hec inter reliqua dicunt velut improperantes:
"Invidus es, paries, qui nos disiungis amantes.
Nollet quippe tibi coniunctio nostra nocere,
aut posses nobis ad basia danda patere,

Tous deux déplorent d'avoir été engendrés par des parents sévères, qui ne permettent pas à leurs désirs de se réaliser. Entre ces propos, ils disent tout le reste, faisant des reproches comme : « Tu es méchant, mur, toi qui nous sépares alors que nous nous aimons. Notre

ex aliqua debes nobis modo parte placere,
cum sic eloquia per te possimus habere."
Solis in occasu post plurima verba gementes
ambo sue parti dant basia digredientes.
Hos cibus et potus, genus altum, culmen honoris
non iuvat, premit intantum ipsos pondus amoris.
Corpore disiuncti, spernunt lenimina somni,
quorum coniungit mentes hora Venus omni.
Sepius invitis dulcedo tributa soporis
illorum cupidis connectit corpora loris.
In sompnis faciunt, quod non possunt vigilantes,
oscula configunt ad cetera forte labantes.
Cum sompno fugiens similatus ludus amoris
vulnus curare plage nequit interioris.
Stratis exiliunt auroram conspicientes
et rimam repetunt iterum diversa loquentes.

réunion ne te nuirait certainement pas, et tu pourrais t'ouvrir pour que nous nous donnions des baisers. Tu dois au moins nous être agréable dans une certaine mesure puisque nous pouvons discuter à travers toi. » À la tombée du soleil, après de très nombreuses paroles, tous deux donnent des baisers en gémissant à leur côté et s'éloignent. Ni la nourriture et la boisson, ni la haute naissance, ni le faîte de l'honneur ne les aident ; le poids de l'amour les écrase tout autant. Séparés par le corps, ils dédaignent les consolations du sommeil, eux dont Vénus unit l'âme à toute heure. Plus souvent, la douceur accordée par le sommeil contre leur gré joint leurs corps par des liens amoureux. Dans leur sommeil, ils font ce qu'ils ne peuvent pas faire éveillés : ils se donnent des baisers, se laissant aller d'aventure au reste. Ces ébats amoureux simulés fuyant avec le sommeil ne peuvent guérir la plaie de leur blessure intérieure. Apercevant l'aurore, ils bondissent de leur couche et retournent de nouveau à la fissure pour parler de part et d'autre.

Tandem proponunt inter se corde libenti,
ut clam de tectis procedant nocte sequenti.
Planus campus erat, vernali veste decorus;
perspicuus fuerat ibi fons excelsaque morus.
Esse videbatur aptus Veneri locus idem,
ergo libet, iuvenes ut congrediantur ibidem.
Quod sic complaceat egressus uterque fatetur
et tardis pedibus sol clarus abire videtur.
Mundanis rebus demit iam lumina Phebus,
nox est optata lune radiis decorata.
Ad loca prefata velociter ire parata,
veste tegens ora prior exit virgo decora,
impatiensque more morum petit absque timore.
Hanc Venus armare studet et nescit trepidare,
quam bene confortat iuvenis, quem pectore portat.
Dum prestolatur illum residens ita fatur:

Enfin, ils se proposent, d'un cœur joyeux, de partir de leur maison la nuit suivante, en cachette. Il y avait une plaine rase, parée d'un vêtement printanier ; s'y trouvaient une source claire et un haut mûrier. Ce lieu semblait convenir à Vénus, et il plaît donc aux jeunes gens de s'y retrouver. Chacun s'éloigne en disant que cela lui convient et le soleil éclatant semble tarder à disparaître. Déjà Phébus dérobe sa lumière aux choses terrestres et la nuit souhaitée s'orne des rayons de la lune. Rapidement prête à se rendre au lieu convenu, l'aimable jeune fille, couvrant son visage d'un voile, sort la première et, impatiente, se dirige vers le mûrier sans crainte. Vénus s'applique à lui donner des armes et elle est incapable de s'affoler, elle que réconforte bien le jeune homme qu'elle porte dans son cœur. Pendant qu'elle l'attend, assise, elle parle ainsi :

"Sit tibi pugna mea commissa, potens Citherea,
tuque, benigna dea, confer michi leta trophea.
Sum tibi devota, nunc perficias mea vota!
Pirame dilecte, quid agis? Quae causa tenet te?
Dulcis amice, veni! Non sis tardus, quia veni!
Ista sit insomnis tibi nox, absit metus omnis!

« Que ma lutte soit remise entre tes mains, puissante Cythérée ; en retour, bienveillante déesse, octroie-moi un heureux trophée. Je te suis dévouée : exauce maintenant mes vœux ! Pyrame, mon amour, que fais-tu ? Qu'est-ce qui te retient ? Mon cher ami, viens ! Ne tarde

Non sis instabilis nec sit tua mens puerilis!
Virgo sum fragilis, sed pro te facta virilis.
Dulcis amice, veni! Te corde gerens ego veni.
Campus habet flores cum gramine multicolores,
est arbor plena fructu nec abest philomena.
Diligit hec prata Venus; hec loca sint tibi grata!
Hic pretiosa thorum dat nobis purpura florum.
Dulcis amice, veni! Nisi tu venias, male veni!"

pas, car je suis là ! Que ta nuit soit sans sommeil, n'aie aucune crainte ! Ne sois pas inconstant et ne raisonne pas comme un enfant ! Je suis une jeune fille fragile, mais pour toi, j'ai le courage d'un homme. Cher ami, viens ! Moi, je suis venue en te portant dans mon cœur. La plaine porte des fleurs bigarrées et de l'herbe, il y a un arbre plein de fruits et même un rossignol ! Vénus chérit ces prés : que ces lieux te soient agréables ! Ici, la pourpre précieuse des fleurs nous offre un lit nuptial. Cher ami, viens ! Si tu ne viens pas, je suis venue à tort ! »

Cum sic absentem rogat atque moram facientem
sic vocat, ingentem de silva progredientem
tandem terrificam videt ipsa leonis amicam.
Illa boum satura de cede venit bibitura
de puro fonte, qui notus erat sibi fronte.
Virgo metu plena, seva veniente leena,
que modo secura fuerat, tremit ut peritura.
Surgens abscedit nec dedecus hoc fore credit,
si non exspectat, ipsam dum bestia spectat.
Cursus velocis ope vitans ora ferocis
est ingressa specum; timor illi damna minatur.
Hec formidantem premit, hec firmat trepidantem
pars vestimenti delapsa fuit fugienti.
Quam lea, dum repedat, levat ore cruoreque fedat,
scindens fedatam, sed reiiciens laniatam.
Hec manet et nemorum latebras petit illa suorum.
Ad pactam morum iam Piramus ire volebat
inmanisque fere vestigia certa videbat.
Inde stupens subitum gestabat corde timorem,
nec pallor solitum permisit adesse decorem.
Procedens inde Tisbes invenit amictum,
fedum nam scissum, velut a comedente relictum.
Hinc viventis adhuc mors est sibi certificata,
et querula voce sic dixit veste levata:

Pendant qu'elle prie ainsi le jeune homme absent et qu'elle appelle ainsi celui qui prend du retard, elle voit alors sortir des bois, énorme, épouvantable, la femelle d'un lion. Celle-ci, rassasiée par le massacre d'un bœuf, venait pour boire à la source pure, qu'elle avait vue devant elle. La jeune fille, pleine de crainte à l'approche de la redoutable lionne – qui était seulement indifférente –, tremble de peur de mourir. Elle se lève, s'éloigne et ne croit pas que ce sera une honte si elle n'attend pas que la bête la voie. Fuyant la gueule de la bête féroce d'une course rapide, elle pénétra dans une grotte ; la crainte la menace de ses peines. Elle réprime sa peur, elle calme son tremblement. Alors qu'elle s'enfuyait, une partie de son vêtement était tombée, et la lionne, tandis qu'elle revient sur ses pas, le soulève dans sa gueule et le souille de sang ; elle déchire le voile souillé et le rejette une fois déchiré. La jeune fille attend et la lionne se dirige vers les profondeurs de ses bois. Déjà Pyrame voulait se rendre au mûrier convenu et voyait les traces avérées de la terrible bête sauvage. Là, interdit, son cœur s'emplit d'une terreur soudaine et la pâleur fit déserter sa beauté habituelle. Il avança et vit le vêtement de Thisbé, en effet souillé et déchiré, comme abandonné après un repas. Là, la mort de celle qui vit encore est certaine pour lui et, d'une voix affligée, il parle ainsi en levant le vêtement :

"Quo pergam? Quid agam? Mala nunciat hec michi vestis,
Tisben indiciis periisse probans manifestis.
Cerno, quod interiit pravis absorpta ferinis.
Spes mea deperiit, est leticie michi finis.
O quotiens vita miserando fine recedit!

« À quoi bon continuer ? Que faire ? Ce vêtement me fait connaître des malheurs, démontrant par des signes évidents que Thisbé a péri. Je comprends qu'elle est morte, engloutie par une méchante bête. Mon espoir est perdu,

O quotiens mentes hominum mors impia ledit!
Dulcis amica, tue per me cecidit rosa vite,
nam per mortis iter transmittere non timui te.
Quid michi nunc vita, quid prosunt gaudia mundi?
Cum sis defuncta, michi tempus adest obeundi.
Horribiles apri de saltibus egrediantur,
crudeles ursi me vivere non patiantur!"
His dictis morum gemibundus adit memoratam,
dilecte secum portans vestem laniatam.
Cui multas lacrimas infundens oscula fixit
et sic, suspirans ex imo pectore, dixit:

c'est la fin du bonheur pour moi. Ô que de fois la vie se retire devant une fin déplorable ! Ô que de fois une mort impie nuit à la raison des hommes ! Douce amie, la rose de ta vie a péri à cause de moi, car je n'ai pas craint de t'envoyer sur un chemin de mort. À quoi me sert maintenant la vie, à quoi me servent les joies du monde ? Puisque tu es morte, le moment de ma mort approche. Que les sangliers horribles sortent des bois, que les ours cruels ne souffrent pas que je vive ! » Après avoir parlé ainsi, il alla en se lamentant au fameux mûrier, portant avec lui le vêtement déchiré de sa bien-aimée. Et, versant de nombreuses larmes, il y imprima des baisers ; tirant des soupirs du fond de sa poitrine, il dit ceci :

"Gaudia sperata michi non prestat locus iste.
Exieram letus ego, sed modo cor gero triste.
Te placuisse michi prodest nil, ardua more,
optato namque sub te non fungor amore.
Mallem cum Tisbe rimam solitam repetisse,
per quam colloquia scio dulcia nos habuisse.
Si palme corpus laudabile non tetigerunt,
aures percipere sua verba mee potuerunt,
que nunc, dico, meum nequeunt sanare dolorem.
Corporis ergo mei potabit terra cruorem!"
Dixerat et gladii petit auxilium furibundus;
quo se perfodiens procumbit humi moribundus.
Respirans Tisbe predilecti iuvenis spe,
quem nunc exisse sperat morumque petisse,
antro procedit, tremulo quo corpore sedit,
ac visu lati penetrans loca florida prati
optat spectare iuvenem, quem vellet amare
et sibi narrare, quam caute mortis amare
penam vitasset, quam secure latitasset,
quam bene fugisset, quam velox ipsa fuisset.

« Ce lieu ne m'offre pas la joie espérée. Moi, j'étais parti joyeux, mais désormais, je ne porte qu'un cœur triste. Rien ne sert que tu m'aies plu, haut mûrier, car sous toi je n'ai pas joui de l'amour. Je préférerais retourner avec Thisbé à la fissure habituelle, à travers laquelle je sais que nous avions de doux échanges. Si mes mains ne touchaient pas son beau corps, mes oreilles pouvaient tout de même recevoir ses paroles qui maintenant, je le dis, ne peuvent pas guérir ma douleur. La terre boira donc le sang de mon corps ! » Il a terminé ; il cherche, hors de lui, l'aide de son épée, dont il se transperce, et tombe mourant sur le sol. Thisbé, reprenant haleine, dans l'espoir de voir le jeune homme bien-aimé, dont elle espère maintenant qu'il est parti et qu'il a atteint le mûrier, sort de la grotte où elle était restée, le corps tremblant. En parvenant aux lieux fleuris, à la vue du vaste pré, elle s'attend à voir le jeune homme, qu'elle voulait aimer et à qui elle voulait raconter avec combien de prudence elle avait évité le tourment de la mort, avec combien de calme elle s'était cachée, avec combien de bon sens elle avait fui et combien de diligence elle avait agi.

Talia quem scire vellet, per prata venire
cum non conspiceret et fallax esse timeret,
arbor quo stabat sublimis, eo remeabat.
Non sic optatum socium iam seminecatum
illic cernebat retrocedensque stupebat.
Nemo risisse putet hanc letamque fuisse!

Et lui dont elle voulait qu'il sache tout cela, alors qu'elle ne le voyait pas venir à travers les prés et craignait qu'il ait été déloyal, elle retourna au grand arbre où il gisait. Son compagnon qu'elle ne souhaitait pas trouver ainsi, déjà à moitié mort, elle le vit là et recula, stu-

Pectus nudabat niveum, sericos laniabat
crines a capite, iam tristis et anxia vite
gaudia presentis conculcabat pede mentis.
Accedens propius in gramine conspicit huius
ensem fulgentem cum scissa veste iacentem.
Protinus ulnarum connexu mesta suarum
amplectens carum corpus, stilis lacrimarum
hoc rigat, haud modice dicens: "Ach, dulcis amice,
que te causa premit? Quis te michi casus ademit?
Huc veni pro te, tu pro me. Nunc video te
non, ut sperabam, quando prior huc properabam.
Hic non letamur, istic male consociamur.
Heu! Quid fecisti? Cur recte vulnere tristi
presens sevivit gladius? Tisbe tua vivit.
Nunc responsa dare rogo te michi, Pirame care!"

Ad nomen flentis Tisbes visus morientis
surgere conatur, sed mors iubet, ut reprimatur.
Virgo finitam cernens huius fore vitam,
plus conturbatur et flens ita vociferatur:
"En michi quam misere marcescis, flos Babilonis!
Non dubito, quin causa tue sim perdicionis.
Propter me scio te subiisse pericula mortis.
Ut moriar pro te, possum modo fieri fortis.
Diro lesisti nos vulnere, seva Dione,
quos eduxisti morituros de Babilone.
Donativa mala confers tua signa gerenti,
acceptibilia nulli sunt hec sapienti.
Iam modo, ne parias albos fructus, peto, more,
nostre cedis habens in nigro signa colore.
Clara, vale, Babilon, miserique, valete, parentes,
interitus nostri causam vos esse scientes!
Optatis thalamis coniungi nos vetuistis,
nobis et vobis tali cura nocuistis.
Duro coniunctis vinclo necis hoc date munus,
ne disiungamur, sed nos tumulus tegat unus!"
Post hec verba suum tenero de corde cruorem
fundere non metuit finitque dolore dolorem.
Nulli sit dubium fructus atros dare morum,
qui miserabilium mortem signant sociorum.
Lugent ipsorum de perdicione parentes,
ossibus amborum solum tumulum facientes.

péfaite. Que personne ne pense qu'elle riait ou se réjouissait ! Elle dénuda sa blanche poitrine, elle arracha ses cheveux soyeux de sa tête ; déjà affligée et angoissée de vivre, elle foula immédiatement aux pieds toute joie dans son esprit. En s'approchant plus près, elle remarque dans l'herbe l'épée du jeune homme qui brille, gisant avec son vêtement déchiré. Aussitôt affligée, embrassant le corps adoré dans l'enlacement de ses bras, elle le baigne des gouttes de ses larmes, en disant sans retenue : « Hélas, cher ami, qu'est-ce qui t'a tué ? Quel malheur t'a arraché à moi ? Je suis venue ici pour toi et toi pour moi. Maintenant je te vois, mais pas comme je l'espérais, quand la première je me hâtais jusqu'ici. Ici, nous ne nous réjouissons pas, là, c'est dans le malheur que nous nous réunissons. Hélas ! Qu'as-tu fait ? Pourquoi cette épée s'est-elle directement déchaînée en une triste blessure ? Ta Thisbé est vivante. Maintenant, je te prie de me répondre, Pyrame adoré ! »

Au nom de Thisbé en pleurs, les yeux du mourant tentent de s'ouvrir, mais la mort ordonne qu'il n'y parvienne pas. La jeune fille, voyant que la fin de sa vie approche, est encore plus troublée ; elle pleure et crie ainsi : « Voilà avec combien de malheur tu te fanes pour moi, fleur de Babylone ! Je ne doute pas d'être la cause de ta perte. Je sais que pour moi tu t'es exposé aux dangers de la mort. Pour mourir pour toi, je peux tout de suite devenir courageuse. Tu nous as blessés d'une horrible blessure, cruelle Dioné, nous que tu as conduits hors de Babylone pour mourir. Tu apportes des dons néfastes à celui qui porte tes enseignes ; aucun sage ne peut les accepter. Désormais, n'enfante plus de fruits blancs, je te le demande, mûrier, mais porte le signe de notre mort dans ta couleur noire. Adieu, illustre Babylone, adieu, malheureux parents, conscients d'être la cause de notre perte ! Vous avez interdit que nous soyons unis dans un mariage souhaité, vous avez nui à un tel remède pour nous et pour vous. Accordez le présent d'une union solide à notre mort commune : ne nous séparez pas, mais qu'un seul tombeau nous abrite ! » Après ces paroles, elle ne craint

pas de répandre le sang de son tendre cœur et met fin à sa douleur par la douleur. Que l'on n'ait aucun doute que le mûrier donne des fruits noirs pour marquer la mort de ces malheureux compagnons. Les parents sont en deuil devant leur perte et font faire un unique tombeau pour les ossements des deux jeunes gens.

Souhaitons qu'une fin meilleure nous soit donnée et ne périssons pas à cause de l'amour dans une telle douleur ! Apprenons ainsi la conduite et les actions des insensés, non pas pour les imiter, mais pour savoir les éviter.

Optemus tribui nobis finem meliorem,
ne pena simili pereamus propter amorem!
Sic nos stultorum mores actusque legamus,
ne sectemur eos, sed ut evitare sciamus.

A.2.21. [PT VI] ANONYME, *Ocia si veniunt*

Date : avant 1280
Langue : latin
Édition : *Zwei Mittellateinische Pyramus- und Thisbe- Dichtungen. Untersuchungen und kritische Ausgabe*. Éd. UEBACH, Heinz Peter. Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 3. Francfort : Herbert Lang, 1975.

Si l'inaction survient, l'esprit s'engourdit aussitôt de l'intérieur et il peut y naître le désir d'un vice. Il vaut donc mieux se tourner vers les vers, de sorte que l'Ennemi ne puisse prendre pied dans notre esprit. En effet, quand l'esprit se vautre dans la torpeur, ce séducteur rusé lui suggère d'innombrables préoccupations. Mais parce que sans Toi aucune demeure ne peut être érigée, érige-nous, Dieu, dans la conduite vertueuse ! Et parce qu'une ville n'est pas bien défendue tant que Dieu ne la préserve pas, sois mon gardien, Esprit bienfaisant. J'ai commencé cette œuvre afin qu'aucune tentation ne me saisisse vicieusement ou que mon œuvre ne conduise à l'interdit. Et si par hasard mon esprit avait engendré un mal, que ce travail ininterrompu l'enfouisse profondément.

Ocia si veniunt, iam mens torpescit ab intus,
Exoritur prave forte cupido rei.
Est igitur melius intendere versibus, hostis
Ne queat in nostra figere mente pedem.
Nam cum torpore mens sordet, callidus ille
Temptator curas suggerit innumeras.
Sed quia nulla potest sine te domus edificari,
Nos, Deus, in castis moribus edifica!
Et quia non est urbs bene tuta, nisi deus illam
Servet, sis custos, Spiritus alme, mei.
Hoc opus incepi, ne me suggestio pravie
Apprendat vel opus ducat ad illicitum.
Et si forte malum mea mens conceperiat, illud
Excuciat penitus protinus iste labor.

Pyrame, d'après le texte, n'avait de rival en personne en noblesse, en conduite et en réputation. Son excellente ascendance et la lignée prestigieuse de sa famille prouvent qu'il n'est pas né de la basse plèbe. Son père était noble, riche, doté d'une grande sagesse dans toute délibération et illustre par sa droiture. Comment était sa mère ? Je réponds : elle ne lui était pas inférieure en naissance ni moindre en moralité. Tous deux étaient heureux, mais pour qu'il ne manque rien à leur prospérité, un fils unique

Piramus in verbo est, cui nemo nobilitate,
Moribus aut fama forte secundus erat.
Hunc humili de plebe satum generosa propago
Denegat et generis linea clara sui.
Nobilis et dives fuerat pater eius et omni
Consilio pollens conspicuusque fide.
Qualis erat mater? Respondeo: non fuit illo
Inferior genere nec probitate minor.
Hii duo felices, sed ne quid prosperitati
Deficiat, datus est filius unus eis.

Solus hic est heres matris patrisque futurus,
Si non precidat tercia fila soror;
Unus et hinc carus, quia, quando bipartit amorem,
Mater amat pueros parcius ipsa duos.
Hunc scola virtutum gremio velut eius alumnum
Foverat, et castis moribus inbuerat.
Stando, sedendo, meando, loquendo, tacendo fuit sic
Aptus, ut equalis non foret ullus ei.
Stando decens, ineundo placens, multumque modestus
In verbis, factis providus atque celer.
Incrementa capit morum crescentibus annis,
Virtutes cumulat temporis usus ei;
Inflammavit eum sic pir virtutis amorque,
Quod nomen merito Piramus esset ei.
Quid tibi de forma dicam vultusque decore?
Tinxerat ipsius lacteus ora rubor.
Consule Nasonem! "Iuvenum pulcherrimus alter",
De Piramo dicit, Nasoque verus erat.
Gratus erat populis et carus utrique parenti,
Nam fuerat clarus moribus et genere.
Prelucent in eo virtutum insignia clara,
Auro iuncta velut gemma decora nitet.

leur fut donné. C'est le seul héritier qu'auront la mère et le père, si la troisième sœur ne tranche pas son fil ; unique et donc chéri, parce que, quand elle divise en deux son amour, une mère aime plus modérément ses deux enfants. L'école des vertus l'avait réchauffé en son sein comme son élève et l'avait imprégné d'une conduite vertueuse. Il devint ainsi capable de se tenir, de s'asseoir, de marcher, de parler, de se taire sans que personne ne soit son égal, bien fait dans sa stature, plaisant dans sa façon de marcher, très humble dans ses paroles, sage et prompt dans ses actes. Il atteint un développement des mœurs avec les années qui passent, l'expérience du temps accumule les vertus en lui ; le feu et l'amour de la vertu l'enflammaient ainsi, feu à qui il devait à juste titre son nom de Pyrame. Que te dire de sa beauté et du charme de son visage ? Une rougeur de lait avait teint son visage. Réfère-toi à Ovide ! « L'un était le plus beau des jeunes gens », dit-il de Pyrame, et Ovide avait raison. Il était apprécié par le peuple et chéri par ses deux parents : c'est qu'il était noble de mœurs et de lignée. En lui brillent les signes éclatants des vertus, tout comme rutile une belle gemme sertie dans de l'or.

Talis erat Piramus. Sed mansit deprope quidam
Alter multarum gurgite mersus opum,
Altus sanguine, magnus nomine, clarus in urbe
Nec Pirami patri laudibus impar erat;
Quem Babilonia, quem vicinia tota colebat,
Hunc humilis timuit turba dabatque locum.
Duxerat hic pulchram primevo tempore sponsam
Plenam diviciis: sanguine clara fuit.
Inter plurima mundi prospera prosperitati
Accessit nata nobilis atque decens.
Hanc sibi fecerunt deus et natura decentem,
Ut forma socias vinceret ipsa suas.
Corporeis predives erat sic dotibus hec, ut
Preter eam Veneri nulla secunda foret.
Arte iacet crinis fulgetque simillimus auro,
Neque vagetur, eum pulchra corona tegit.
Frons generosa nitet, sedet apte nasus, ad instar
Ignis prelucet frontis utrumque iubar.
Fulget maxilla niveo perfusa rubore,
Respondent in ea nixque ruborque simul.
Os rubeum, dentes nivei, caro lactea, collum
Prelucens ut ebur: quatuor ista placent.
Gaudia testatur frontis clemencia, collum

Tel était Pyrame. Mais il demeurait quelqu'un d'autre à proximité, plongé dans un abîme d'innombrables richesses, qui était de sang noble, de nom important, célèbre dans la ville et en rien inférieur en louanges au père de Pyrame, que Babylone, que tout le voisinage respectait : la foule modeste le craignait et lui faisait place. Il avait épousé une belle femme de jeune âge, dotée de nombreuses richesses : elle était de sang illustre. Entre ces nombreuses prospérités du monde, une noble et belle enfant s'ajouta à ce bonheur. Dieu et la Nature la firent gracieuse pour leur bon plaisir, si bien qu'elle vainquait ses paires par sa beauté même. Elle était donc très riche en qualités physiques, de sorte que Vénus n'avait pas de rivale à part elle. Sa chevelure repose avec art et brille absolument comme de l'or, et elle n'est pas éparse : une belle couronne la ceint. Son noble front brille, son nez a une place harmonieuse, les deux lumières du front brillent comme le feu, sa mâchoire étincelle, couverte d'une rougeur de neige ; en elle répondent à la fois la neige et la rougeur. Le visage rosé, les dents de neige, la chair de lait, le cou brillant comme de l'ivoire :

Urget ad amplexus, oscula labra movent.
Sed quid plura loquar? Fuit omnibus ipsa puellis
Pulchrior et castis moribus apta suis.
Nomen ei Tisbe; qua sola, si bona cuncta
Deficiant, dives esset uterque parens.

Carminibus tu, Phebe, fave, qui carminis autor
Dicere, tuque meum dirige, Musa, stilum!
Utilitas licet hic sit nulla, valet tamen: hiis nam
Mens intenta minus currit ad illicita.
Piramus et Tisbe, quorum iam mencio facta
Est, prope constructas incoluere domos.
Sic quoque contigue fuerant, quod forte videri
Una domus poterat, nec tamen una fuit.
Est tamen istarum distancia parva domorum,
Nam paries medius dividit inter eas.
Et quia dilectant animos ludi iuveniles,
Exercent ludos sepius ante fores:
Aut talos iaciunt simul aut fortasse choreas
Ducunt aut certe sunt pila ludus eis.
Quid sit amor, quid sit hymineus quidve cupido,
Quid Veneris tela, novit uterque parum.
Sed quia disposita Veneri duo castra tenebant,
Intrat in heoc et in hiis militat alma Venus;
Nec quoque noticia ludique frequencia movit,
Ut caperent talem corde repente deam.

Tempore crescit amor, vires pro tempore sumit
Vixque suas flammas dissimulare queunt.
Sicut succensus ignis tegitur male, quando
Obsequiosa manus ligna ministrat ei,
Sic vix occultatur amor, cui verba iocosa
Dant nutrimentum colloquiumque frequens,
Sic quoque concipiunt iuvenilia pectora flammas
Et rude sic pectus uritur igne novo,
Ut subito stipule, si quis submerserit ignis,
Ardent, quas solis torruit ante calor.
Occultare suas igitur nequeunt bene flammas.
Est etenim Veneris miles uterque rudis.
Nutibus utuntur patulis nimis atque loquuntur
Secum per signa forsan aperta nimis.
Nescio, quo casu scierint matres utriusque,
Nescio, quo scierint hec referente patres;
Sciverunt equidem. Sed quid non garrula fama
Vulgatur veris addere falsa sciens?

ces quatre éléments sont agréables. L'inclinaison de son front révèle les plaisirs, son cou pousse à l'embrassade, ses lèvres forment des baisers. Mais que dire de plus ? Elle était plus belle que toutes les jeunes filles et pourvue de nobles dispositions. Son nom était Thisbé ; et d'elle seule, s'il leur manquait tous les biens, ses deux parents seraient riches.

Favorise mes poèmes, Phébus, toi que l'on dit auteur de poèmes, et toi, Muse, dirige ma plume ! Bien que ce ne soit d'aucune utilité, cela vise tout de même à ceci : l'esprit appliqué se hâte moins aux choses illicites. Pyrame et Thisbé, dont il a déjà été fait mention, vivaient dans des maisons construites à proximité. Elles étaient très proches, de sorte qu'on pouvait presque y voir une seule maison, et pourtant ce n'était pas le cas. Cependant, il y a une petite distance entre leurs demeures : c'est qu'un mur au milieu divise les deux. Comme les jeux plaisent aux âmes jeunes, ils s'adonnent souvent aux jeux sur le seuil ou bien ils jettent des dés en même temps, ou bien peut-être font-ils la ronde, ou en tout cas des balles leur font un jeu. Ce qu'était l'amour, Hyménée ou bien Cupidon, ce qu'étaient les traits de Vénus, tous deux ne le savaient guère. Mais parce que tous deux possédaient une place forte toute prête pour Vénus, la douce Vénus y entre et combat en eux. Et la fréquence de leur jeu ne changea pas avec l'habitude, si bien qu'ils enfermèrent soudain cette déesse dans leur cœur.

L'amour grandit avec le temps ; il s'arroge des forces au fil du temps et à peine peuvent-ils dissimuler ses flammes. De même que le feu qui progresse est mal couvert quand une main complaisante lui présente du bois, de même l'on cache avec peine l'amour qu'alimentent des paroles plaisantes et des entretiens fréquents ; de même aussi les jeunes cœurs contiennent les flammes et un cœur innocent s'enflamme d'un nouveau feu, comme la paille, si un feu l'engloutissait, brûle soudain, elle que la chaleur du soleil desséchait avant. Ils ne peuvent donc bien dissimuler ses flammes. En outre, tous deux sont des soldats de Vénus novices. Ils emploient des signes trop communs et communiquent par des signes peut-être trop évidents. J'ignore par quelle circonstance l'apprirent leurs mères, j'ignore par qui, rapportant ces faits, l'apprirent les pères, mais il est certain qu'ils l'ap-

Hactenus hiis fuerat concessa licencia larga
Ludi, si vellent, intus et ante fores.
Extunc adiuncta fuit his custodia, quod nec
Egressus liber esset, ut ante fuit.
Observat Piramum studiosi cura magistri
Nec sinit hunc solum providus ire cliens.
Sedula sic artat nutrix Tisben, quod amico
Nec per signa potest nec sine teste loqui.

prirent. Mais qu'est-ce qui n'est pas divulgué par la bavarde Rumeur, savante pour ajouter du faux au vrai ? Jusque-là, il leur avait été donné une grande liberté de jouer, s'ils voulaient, à l'intérieur et à l'extérieur de la maison ; dès lors, on leur assigna une surveillance pour que leurs sorties ne soient plus libres comme avant. La garde d'un maître attentif tient Pyrame à l'œil, et, pour ne pas décevoir son protecteur, il ne permet pas que le jeune homme se déplace seul. Une nourrice zélée talonne Thisbé, de sorte qu'elle ne peut parler à son ami ni par signes ni sans témoin.

Credo tamen, tantum quod vires sumpserit ardor,
Quantum cautela strictior apposita.
Condicionis enim sic infirme sumus: id, quod
Non licet, appetimus, quodque licet, fugimus;
Res vilis precii reputatur, si venit ipsa
Gratis; plusque placent empta labore gravi.
Exhinc incaluere magis dudumque coissent
Federe coniugii, sed vetuere patres.
Stultus erat tamen ille rigor, quoniam coeundi
. . . . . .
Mille vias et mille modos mens querit amantum
Anxia, quod custos decipiatur eis.
Ut dixi, paries fuerat communis et illi
Asseris in medio parvula rima fuit.
Cum primo fieret paries, tunc a novitate
Ipsi contigerat rima, sed arta fuit.
Et quid non animus investigabit amantum?
Quid non inveniet ingeniosus amor?
Quid non sentit amor? Dedit hanc rimam reperire
Sors bona, nec forte viderat alter eam.
Istuc conveniunt per eamque loquuntur amantes;
Verborum sola conscia rima fuit.
Conscius omnis abest! Nam quis vel credere posset
Vel sciret, verbis quod via rima foret?

Je crois cependant que plus strictes furent les précautions prises, plus leur ardeur gagna en force. En effet, nous sommes de nature faible : nous convoitons l'interdit, nous fuyons ce qui est permis. Nous considérons qu'une chose a peu de valeur si elle se trouve être gratuite, tandis que les biens achetés grâce à un dur labeur nous plaisent davantage. Depuis ce temps, ils brûlaient ardemment et ils se seraient unis depuis longtemps par un pacte conjugal, mais leurs pères s'y opposaient. Cependant, cette rigueur était stupide, car pour s'unir [...], l'esprit tourmenté des amants cherche mille chemins et mille façons de tromper leurs gardiens. Comme je l'ai dit, il y avait un mur commun et une petite fissure au milieu de sa poutre. Au début, quand le mur avait été construit, cette fissure s'était produite du fait de sa nouveauté, mais elle était étroite. Et qu'est-ce que l'esprit des amants ne creusera pas, qu'est-ce que l'amour ingénieux ne découvrira pas, qu'est-ce que l'amour ne sent pas ? Un heureux hasard leur fit trouver cette fissure, et c'est par hasard qu'un autre ne l'avait pas vue. Les amants se rejoignent à cet endroit et parlent à travers elle ; la fissure était le seul témoin de leurs paroles. Il n'y a aucun témoin ! Et qui pourrait croire ou saurait que cette fissure ménageait un chemin à leurs paroles ?

Subtilis rarusque fuit modus iste loquendi,
Cum sic custodes fallit uterque suos.
Oscula dant rime nil proficiencia; namque
Tactus oris ad os denegat illa dari.
Basia rima capit diversa parte, sed illi
Non nisi spiramen oris ab ore trahunt.
Talia delectant, delectat anhelitus oris,
Oscula delectant, non bene sumpta tamen.
Dicebant eciam "Paries odiose! Quid obstas?

Ce moyen de parler était simple et peu fréquent, chaque fois que tous deux trompent leurs gardiens. Ils donnent à la fissure des baisers qui ne réussissent à rien : c'est que celle-ci refuse d'octroyer le contact bouche à bouche. La fissure recueille les baisers de chaque côté, mais non sans qu'ils tirent leur souffle de leur bouche. De telles choses les ravissent, leur souffle les ravit, leurs baisers les ravissent, même s'ils ne sont pas reçus cor-

Quid precludis iter? Rumpere daque viam!
Cur non permittis iungi duo corpora, quorum
Univit mentes firmiter ipsa Venus?
Quid, paries, in te peccavimus ambo vel alter
Nostrum, quod per te sic male dividimur?
Nos quoque coniungi si non sinis, invide, saltem
Plena dari facias oscula, plena capi.
Non tamen indignamur ad hoc; verum via verbis
Quod patet, ex dono dicimus esse tuo."
Sic eciam rime primo convicia, deinde
Pro meritis grates blandiciasque ferunt.
Laudant et culpant rimam certe: quia stricta,
Culpant, et laudant, est quia vocis iter.
Cum tali similique diem sermone terebant,
Hoc quoque credebant dulcius esse favo.
Talia conquesti, cum discessere, trahebant
Ex imo gemitus pectore consimiles.

rectement. Ils disent même : « Mur odieux, pourquoi fais-tu obstacle ? Pourquoi barres-tu le chemin ? Brise-toi et ouvre un chemin ! Pourquoi ne permets-tu pas d'unir ces deux corps dont Vénus elle-même a fermement uni les esprits ? En quoi, mur, avons-nous tous deux – ou l'un de nous – péché contre toi, pour que tu nous sépares ainsi à tort ? Si tu ne permets pas que nous soyons unis, mur défavorable, fais en sorte tout au moins que de vrais baisers soient donnés, que de vrais baisers soient reçus. Mais nous ne nous indignons pas de cela ; vraiment, nous reconnaissons que c'est grâce à toi qu'est ouvert ce chemin pour nos paroles. » Ainsi, les premiers reproches adressés à la fissure se muent ensuite en remerciements et en paroles agréables pour ses mérites. Oui, ils louent et blâment la fissure : ils la blâment parce qu'elle est étroite et la louent parce qu'elle est le chemin de leur voix. Chaque fois qu'ils passent la journée à tenir un tel discours, ils croyaient que c'était aussi plus doux que le miel. Après s'être plaints ainsi, une fois partis, ils tiraient des soupirs identiques du fond de leur poitrine.

"Dulcis amica, vale!" Piramus dicebat et illa
Respondens inquit: "Dulcis amice, vale!"
Non novere patres hoc nec nocere magistri
Nec, quamvis fuerat provida, sentit anus.
Nocte modo tali discedunt, attamen ardor
Ipsos immemores non sinit esse sui.
Nox quoque longa videtur eis tardasque diei
Venture secum culpat uterque moras.
Diffugiunt tenebre, rutilans aurora reducit
Solis equos, radios Phebus adesse iubet.
More suo rimam repetunt rimeque loquuntur,
Oscula confundunt, que sinit ipse locus.
Secum discuciunt, qua possint arte coire,
Quod liget amplexu dulcis amica virum.
Ars subit, intra se statuunt, quod nocte relinquant
Tecta, quod excedant urbe, quod arva petant,
Quod sic decipiant custodes, quod sine teste
Sic compos voti fiat uterque sui.
Ne contingat eos latos errasse per agros,
Ad bustum statuunt ambo venire Nini.
Huic busto lata ramis, fructu speciosa
Et foliis pulchra proxima morus erat.
Purus et illimis fons stabat deprope, cuius
In fundo motu ludit arena levi.
Intus nec iunci steterant nec canna palustris,

« Chère amie, adieu », disait Pyrame, et elle répondait en disant : « Cher ami, adieu. » Les pères ne le savaient pas, les maîtres ne leur causaient pas de tort et, bien qu'elle fût prudente, la vieille femme ne s'en rend pas compte. Ils se séparent la nuit venue sur de telles paroles, mais leur ardeur ne permet pas qu'ils s'oublient. La nuit leur paraît longue et chacun blâme intérieurement les longs retards du jour à venir. Les ténèbres se dispersent, l'aurore éclatante rappelle les chevaux du soleil, Phébus ordonne que paraissent les rayons. Comme à leur habitude, ils retournent à la fissure et parlent à la fissure, mêlent les baisers que permet ce lieu. Ils discutent ensemble du moyen de se réunir, afin que la douce amie embrasse son homme dans son étreinte. Un moyen leur vient à l'esprit : ils décident qu'ils quitteront leur maison de nuit, qu'ils sortiront de la ville, qu'ils chercheront à atteindre les champs ; qu'ainsi ils tromperont leurs gardiens, que, sans témoin, chacun se rendra ainsi maître de son souhait. Pour ne pas risquer d'errer à travers les vastes champs, ils décident d'aller tous deux au tombeau de Ninus. Tout près de ce tombeau, il y avait un mûrier aux larges branches, riche en fruits et au feuillage magnifique.

Extra cinctus erat cespite gramineo.
Sunt tria, cur locus hic sit amenus: scilicet umbra
Arboris et gramen, fons quoque perspicuus.

À côté se trouvait une source pure et limpide, au fond de laquelle jouait le sable en un léger mouvement. Ne s'y étaient dressés ni les joncs ni la canne palustre ; à l'extérieur, elle était ceinte d'un sol herbu. Trois éléments rendaient ce lieu agréable, à savoir l'ombre de l'arbre, l'herbe et la source transparente.

Huc placet ut veniant lateantque sub arboris umbra
Et Veneris dulce sic peragatur opus.
Pacta placent, pacta memori sub mente recondunt.
Oscula multiplicant ingeminantque "Vale".
Ambo discedunt, cece caliginis umbra
Ut nox grata foret ac odiosa dies.
Sic secum: "Cur, Phebe, diem sic protahis", aiunt,
"Ut quid propositum sic remoraris iter?
Merge diem sub aquis maris officioque diurno,
Fessos quadrupedes excute, Phebe, iugo.
Solve vacillantes iam toto pectore, solve
Lassos, ambrosiam iam dedit alma Thetis.
Nox quoque tarda nimis, gratas quid amantibus umbras
Surripis et Veneris cur remoraris opus?
Tolle moras! Mora nulla placet, quia vera locutus
Est is, qui primo talibus usus ait:
'Spes, que differtur, animos affligit; egenum
Spes cito ni veniat, non iuvat, ymmo gravat.'"
Sed quid plura loquar? Lucem nox ceca repellit
Et tollit Phebi cornua clara soror.

Cela leur plaît d'y venir, d'attendre sous l'ombre de l'arbre et de mener à bien le doux ouvrage de Vénus. Cette décision leur plaît ; ils enferment cette décision dans leur mémoire, ils multiplient les baisers et répètent : « Adieu. » Tous deux se séparent dans l'ombre sombre de l'obscurité, si bien que la nuit est la bienvenue et le jour, haïssable. Ils se disent : « Pourquoi, Phébus, retiens-tu ainsi le jour, en retardant ainsi le chemin décidé ? Fais plonger le jour sous les eaux marines et éloigne du joug tes chevaux fatigués par leur devoir diurne, Phébus. Délie-les, eux qui chancellent déjà de tout leur cœur, délie-les, eux qui sont épuisés ; la nourricière Thétis leur a déjà donné de l'ambroisie. Nuit, toi aussi, bien tardive, pourquoi soustrais-tu aux amants les ombres bienvenues et pourquoi fais-tu attendre l'œuvre de Vénus ? Supprime ces retards ! Aucun retard ne plaît, car il a dit vrai, celui qui le premier énoncé cette maxime à propos de telles situations : "L'espoir qui est retardé afflige les âmes ; l'espoir, quand il ne vient pas vite, n'aide pas le nécessiteux, mais l'accable." » Mais pourquoi en dire plus ? La nuit obscure repousse la lumière et l'illustre sœur de Phébus dresse ses cornes.

Nox fuerat, tenuit homines sopor et relevabat
Sompnus, quos fecit cura diurna graves.
Non differt Tisbe, thalamo, quo forte iacebat,
Surgit et induitur vestibus ipsa suis.
Imponit capiti pepulum; matremque patremque
Custodesque suos fallit et egreditur.
Ostia post claudit, ne forsan senciat intus
Mater vel nutrix provida facta sua;
Et progressa parum portas invenit apertas
Urbis et ad dicta busta reflectit iter.
Sed quis ei nocte portas reseraverit urbis,
Qualiter exierit, discito, causa subest:
Tunc etenim sic clara fuit Babilonia, per se
Sic secura fuit diviciisque fluens,
Sic preclara fuit vicinis urbibus altis,
Ferret ut hostiles leniter illa minas.
Ergo non suevit Babilonia claudere portas;

La nuit était venue, la torpeur s'empara des hommes et le sommeil soulagea ceux que les tâches diurnes avaient accablés. Thisbé ne tarde pas : elle se lève du lit où elle reposait et se revêt d'un vêtement. Elle met un manteau sur sa tête, trompe sa mère, son père et ses gardiens, et sort. Elle ferme les portes après elle pour que sa mère ou sa nourrice attentive ne se rende pas compte à l'intérieur de ce qu'elle avait fait, et, après avoir marché un peu, elle tombe sur les portes ouvertes de la ville et réfléchit au chemin menant au tombeau convenu. Mais qui, de nuit, aurait ouvert les portes de la cité ? Apprends comment elle était sortie ; la raison est la suivante : à l'époque, Babylone était illustre et donc sûre d'elle, regorgeant de richesses et très célèbre parmi les grandes villes voisines, si bien qu'elle supportait calmement les menaces ennemies. Ba-

Hinc Tisbe noctis tempore porta patet.
Quomodo nocte locum potuit reperire notatum?
Per tenebras noctis quomodo venit eo?
Certe luna fuit et gressum luna tegebat
Et lune radius notificabat iter.

Plena timoris erant loca, nec tamen ipsa leenas
Aut ursos timuit terribilesque lupos.
Hanc stimulabat amor contraque pericula quevis
Audacem fecit igneus ille furor.
Ha, quociens per bella, pericla, per arma, per hostes,
Per tenebras iuvenes precipitabat amor!
Ha, quociens visum Babilonis virgo reflexit,
A tergo Piramus si sequeretur eam.
Ha, quociens secum: "Quid differs, Pirame?" dixit,
"Que tibi causa more, quidve retardat iter?
Ex oculis tenues, si dormis, excute sompnos;
Te tua precedit; Pirame, surge, veni!
Quare solivagam me sic sinis ire per agros?
Dat locus iste michi dampna, pericla, metus.
Hac ego parte lupos, alia formido leones;
Forsan valle sub hac ursus et ursa latent."
Talia cum secum dixisset virgo frequenter,
Ad bustum venit fessaque sedit humi.
Sub moro sedit, nox clauserat omnia, nusquam
Lux, nisi que lune venit ab officio.
Ecce, leena venit saturata cruore recenti,
. . . . . .
Nam tunc forte boves vicina vallis in umbra
Repererat geminos et lacerarat eos.
Ore cruentato respersaque sanguine fontem
Querit, ut ardorem temperet inde sitis.

Virgo videt, timet atque fugit, latebras petit, umbram
Intrat et in tenebris corde tremente latet.
Corpus sic tenerum trepidabat virginis, arbor
Ut venti leviter flamine quassa tremit.
Nescio si cursus, si fecerit impetus aure,
Nam surgunt venti flamina nocte magis:
Cum fugeret, capiti velamen decidit, id quod
Virgo resumpsisset, sed timor obstiterat.
Cum sitis ardorem nimia sedaverat unda
Et silve latebras vellet adire lea,
Ut iacuit late distentum, virginis huius
Velamen reperit et cito tollit humo,
Huc illucque trahit, maculoso polluit ore,

bylone n'avait donc pas l'habitude de fermer ses portes : c'est pourquoi la porte est ouverte de nuit pour Thisbé. Comment, de nuit, peut-elle trouver le lieu convenu ; comment y aller dans les ténèbres nocturnes ? La lune, bien sûr : la lune protégeait sa marche et ses rayons indiquaient le chemin.

Ces lieux étaient pleins de terreur, et pourtant elle ne craignait ni les lionnes, ni les ours, ni les terribles loups. L'amour la stimulait et sa passion enflammée la rendait audacieuse contre tout danger. Ah, combien l'amour, par les guerres, les dangers, les armes, les ennemis, les ténèbres, précipitait les jeunes gens ! Ah, combien de fois la jeune femme se retourna pour voir Babylone et si Pyrame la suivait derrière elle ! Ah, combien de fois se dit-elle : « Pourquoi tardes-tu, Pyrame ? Quelle est la cause de ton retard, pourquoi tardes-tu à venir ? Si tu dors, chasse le sommeil de tes tendres yeux ! Ta Thisbé t'a précédé : Pyrame, lève-toi, viens ! Pourquoi me laisses-tu ainsi errer seule dans les champs ? Ce lieu me donne des peines, des dangers, des craintes ; moi, je crains d'un côté les loups, de l'autre les lions ; peut-être y a-t-il dans cette vallée des ours et des ourses. » Après que la jeune fille se fut répété ce genre de pensée, elle arriva au tombeau et, fatiguée, s'assit sur le sol. Elle s'assit sous le mûrier ; la nuit enclosait tout : aucune lumière, sauf celle qui venait de la lune consciencieuse. Voici qu'une lionne arriva, imprégnée d'un sang récent ; [...]. En effet, il était arrivé que, dans l'ombre voisine d'une vallée, elle avait aperçu deux bœufs et les avait déchiquetés. La gueule ensanglantée et aspergée de sang, elle cherche une source pour y apaiser l'ardeur de sa soif.

La jeune fille la voit, prend peur et fuit ; elle cherche une cachette, entre dans l'ombre et se cache dans les ténèbres, le cœur tremblant. Le corps de la tendre jeune fille tremblait, comme tremble l'arbre légèrement secoué par un souffle de vent. Je ne sais pas si sa course, si son élan avait produit du vent, car des souffles de vent se lèvent souvent dans la nuit, mais alors qu'elle fuyait, son voile tomba de sa tête, que la jeune fille aurait remis si la peur ne l'en avait pas empêchée. Comme la lionne avait assouvi l'ardeur de sa soif avec beaucoup d'eau et voulait retourner à l'abri de la forêt pour se reposer plus loin, elle aperçoit le voile étendu de la jeune

Sanguine defedat, polluit ungue fero.
Pirame, quid faceret tua Tisbe, si reperisset
Hanc fera, quo fugeret, quo duce tuta foret?
Credo, quod ipsius fedasset sanguine campos
Et rapido dente diripuisset eam.
Nec longum: seva lacerum velamen ab ore
Ponit, et in silvis conditur ipsa suis.
Quo casu tandem fuerit remoratus in urbe
Piramus, ignoro; sed remoratus erat.
Nam prior exisset, nisi quod fortasse timebat
Custodes; unde tardius exierat.
Forsan non fuerat custodes fallere promptum,
Hoc quoque vel simile distulit eius iter.

fille, le soulève rapidement de terre, le traîne çà et là, le souille de sa gueule maculée, le salit de sang et le souille de ses griffes sauvages. Pyrame, qu'aurait fait ta Thisbé si la bête l'avait trouvée ? Où aurait-elle fui, par quel guide aurait-elle été en sécurité ? Je crois qu'elle aurait maculé la plaine de son sang et qu'elle l'aurait déchirée d'une dent féroce. Bref, elle dépose le voile déchiré de sa gueule cruelle et se cache dans ses forêts. Par quel hasard Pyrame avait-il été retardé dans la cité, je l'ignore, mais c'était le cas. Il serait peut-être sorti en premier s'il n'avait pas craint les gardiens, d'où le fait qu'il était sorti plus tard. Peut-être que tromper ses gardiens prit du temps, ou bien qu'une raison du même genre retarda sa marche.

Egrediens ergo tarde licet urbe relicta
Tendit, ubi Tisben noverat esse suam.
Cum tamen exisset, ut consuetudo virorum
Exigit, ipsius cinxerat ense latus.
Dum sic incedit, dum premeditatur amores,
Quos suscepturus quosque daturus erat,
Ecce fere pedibus sulcatam cernit arenam
Certaque signa pedum monstrat arena fere.
Hoc videt atque dolet, faciem pallor notat, ossa
Inglaciat frigus corque dolore pavet.
Ultra progressus velamen reperit illud
Et lacerum cinctum, ingemit idque levat.
"Me miserum!" clamat, "Quis me furor egit, ut ire
Te sol[a]m sinerem per loca plena metus?
Peccavi; penas in me, Dii, sumite dignas.
Ipsa nichil meruit; sum reus ipse necis.
Causa tue sum mortis ego: tua vivere dudum
vita fuit, Tisbe, digna, perire mea.
Nox quoque, que care tenebras induxit amice
Perpetuas, fiat ipsa suprema michi.
Nox mala, nox peior aliis, nox pessima, vitam
Que clausit Tisbes, claudat et ipsa meam.
Bestia, que Tisben distraxit queque cruorem
Ipsius effundit, fundat et ipsa meum.
Huc et adeste fere, que valle manetis in ista;
Morsu diripite viscera nostra, fere!
Heu michi! Cur primum non egrediebar ab urbe
Finissemque meos absque dolore dies?"

Bien qu'il sorte donc tardivement, ayant quitté la ville, il se dirige vers l'endroit où il savait que se trouvait sa Thisbé. D'ailleurs, en sortant, comme l'exige l'habitude masculine, il avait ceint son flanc d'une épée. Pendant qu'il marche ainsi, pendant qu'il songe aux amours qu'il était sur le point de recevoir et de donner, voilà qu'il aperçoit le sable sillonné par les pattes d'une bête et le sable montre les signes certains des pattes d'une bête. En voyant cela, il s'afflige, la pâleur marque son visage, le froid glace ses os et son cœur est frappé de douleur. En avançant davantage, il aperçoit le voile, gémit et soulève la ceinture déchiquetée. « Quel malheur ! », crie-t-il. « Quelle folie m'a poussé à te laisser aller seule dans des lieux pleins de terreur ! J'ai péché ; dieux, infligez-moi des châtiments appropriés. Elle n'a rien mérité : c'est moi, le responsable de son trépas. Je suis la cause de ta mort ; ta vie fut digne de la vie jusqu'ici, Thisbé : la mienne est digne de la mort. Que cette nuit, également, qui a conduit les ténèbres éternelles sur ma chère amie, sois la dernière pour moi. Que cette nuit maudite, cette nuit pire que les autres, cette nuit très funeste, qui a mis fin à la vie de Thisbé, mette aussi fin à la mienne ! Que la bête qui a entraîné Thisbé et répandu son sang répande aussi le mien ! Venez ici aussi, bêtes qui résidez dans cette vallée, déchirez nos entrailles de votre morsure, bêtes ! Malheureux, pourquoi ne suis-je pas sorti en premier de la ville ? J'aurais terminé mes jours sans douleur ! »

Talia conquestus procedit et oscula vesti
Multa dat et lacrimis irrigat uberius.

Après de telles plaintes, il s'avance, donne de nombreux baisers au vêtement et le baigne de très

Sicut erat multo perfusum sanguine velum,
Sic eciam multis proluitur lacrimis
Arbor erat iuxta, de qua prediximus ante,
Hanc petit et sub ea stans ita mestus ait:
"Sicut non potui preter te vivere, Tisbe,
Sic, quod sis sine me mortua, nolo, diu."
Nec cunctata diu gladium manus inproba solvit
Et proprium stricto transfodit ense latus.
Dum cadit in terram, crudo de vulnere ferrum
Extrahit et multo sanguine fedat humum.
Et velut eicitur et in auras spargitur unda,
Si plumbi forsan fistula scissa fuit,
Haut secus extracti sequitur vestigia ferri
Ubertimque rigat arboris yma cruor.
Ast radix eius sparsa est ubi sanguine, statim
Purpuream speciem pendula poma trahunt.

abondantes larmes. De même que le voile était imbibé de beaucoup de sang, il fut baigné de beaucoup de larmes. Un arbre, dont nous avons déjà parlé, se trouvait à côté : il s'y rend et, se tenant dessous, tient ces propos, affligé : « De même que je n'ai pas pu vivre sans toi, Thisbé, je ne veux pas que tu sois morte sans moi plus longtemps. » Et sa main perfide, sans attendre plus longtemps, détache le glaive et il transperce son propre flanc de l'épée dégainée. En tombant à terre, il retire le fer de sa blessure sanglante et imprègne le sol de beaucoup de sang. Et de même que l'eau jaillit et se disperse dans les airs si un tuyau de plomb vient à être rompu, la plaie du fer extrait ne se comporte pas autrement et le sang baigne abondamment le bas de l'arbre. D'autre part, là où la racine est éclaboussée de son sang, les fruits qui pendent prennent aussitôt une couleur pourpre.

Dum timor abscedit, audacia dum redit, antro,
Quo latuit, Tisbe protinus egreditur.
Hec redit et iuvenem querit multosque timores
Et mala, que fuerat passa, referre cupit.
Vult quoque narrare, qua fugerat arte leenam,
Et vult narrare gesta modumque fere,
Scilicet ut cede venit saturata recenti,
Scilicet ut multo sanguine feda fuit,
Scilicet utque sitim fontis sedavit in unda,
Se quoque sub tenebras isse referre parat.
Dum redit atque videt morum, que candida primo
Protulerat poma, sed modo nigra, stupet;
Accedit propius, miratur, an illa sit arbor
Et locus: incertam fecerat ille color.
Credit aberrasse, cum conspicit ac ita secum:
"Heu michi! Fallere te, Pirame, cogor ego."
Dum stupet et querit, ubi sit corpus, moribundum
Aspicit et tremula membra ferire solum.
Aspicit atque timet tam flebilis inscia facti
Atque retroducit tacta dolore pedem.
Pallor in ora subit et, uti quatitur mare leni
Vento, sic toto corpore quassa tremit.

Lorsque la peur s'en va, que le courage revient, Thisbé sort tout droit de l'antre où elle se cachait. Elle avance, se met en quête du jeune homme et désire lui faire part des multiples craintes et dangers qu'elle avait subis. Elle veut aussi lui raconter par quel moyen elle avait fui la lionne, et elle veut lui raconter les actions et le comportement de cette bête, à savoir qu'elle était venue rassasiée d'un massacre récent, qu'elle était souillée de beaucoup de sang, qu'elle s'était désaltérée dans l'eau de la source, et lui faire part aussi qu'elle-même s'était préparée à aller dans les ténèbres. Tandis qu'elle revient et voit le mûrier, qui avait auparavant porté des fruits blancs, mais maintenant des fruits noirs, elle est stupéfaite ; elle s'avance plus près, elle se demande avec étonnement si c'est bien l'arbre et l'endroit : cette couleur l'avait rendue incertaine. En voyant cela, elle croit s'être trompée et se dit : « Malheureuse, je suis forcée de te décevoir, Pyrame ! » Tandis qu'elle s'étonne et cherche où il est, elle aperçoit le corps mourant et voit ses membres tremblants frapper le sol. Elle le voit, prend peur, si affligée, ne sachant ce qu'elle fait, et recule, frappée de douleur. La pâleur envahit son visage et, de même que la mer est secouée par un vent léger, de même, ébranlée, elle tremble de tout son corps.

Ast ubi perfecte iuvenem cognoscit, amaros
Effundit planctus, fletibus ora rigat.
Evellit digitis crines et pectora palmis
Percutit et teneras dissipat ungue genas.

Au moment où elle reconnaît parfaitement le jeune homme, elle s'épand en lamentations amères, elle baigne son visage de larmes, elle arrache ses cheveux de ses doigts, frappe sa poitrine de ses

Incurvata super morientis corpus amici
Innectit collo bracchia clara suo.
Oscula pallenti, gelido quoque figit in ore;
Nam rubor a facie fugerat atque calor.
Inscia quid preter lacrimas impendat amico,
Has impendit ei prorsus et absque modo.
Permiscet roseum lacrimarum fonte cruorem,
Infundit lacrimis vulnera cruda suis,
Denudatque suum per talia verba dolorem
(Maior erat verbis attamen ipse dolor):
"Me miseram!" clamat, "Cur, Pirame, sic periisti?
Quis tristis casus te michi surripuit?
Unde tibi mors hec, mors invida, mors truculenta,
Mors mala, mors fera, mors flebilis, unde tibi?
Mors odiosa, mee quoque mortis causa futura
Cur annos iuvenis demetis ante diem?
Et tu, si quid habes vite modo, Pirame, Tisben
Nunc affare tuam; stat prope teque vocat.
Et si non poteris assurgere corpore toto,
Surge tamen vultu, lumina tolle tua!"

Pernotum nomen Tisbes simul audit, ocellos
Quamvis morte gravis erigit atque videt;
Ut simul aspicit hanc, eterna nocte gravata
Lumina subtraxit perpetuoque tegit.
Ut tamen attrectat velamen et aspicit ensem,
"Hec mea vestis", ait, "hic tuus ensis erat.
Nunc scio, nunc video, quia te tua dextra peremit
Teque tuus fodit ensis amorque meus.
Mortua credebar sine me tibi veste reperta
Perque tuum gladius transiit ergo latus.
Sum tibi causa necis. Heu, propter me periisti.
In me vindinctam sumite, celicole!
Vitam demerui, quia per me corruit ipse.
Ipsa dedi causam mortis et ipse manum.
Ad cedem modo prompta manus veluti sibi: certe
Hunc sequar ad manes, utar et ense suo.
Nec nos disiunget, quamvis mors separat omnis:
Causa sue mortis sum rea, sumque comes.
Et vos amborum Piramique meique parentes,
Quos orbos faciet, heu, brevis hora modo,
Nox quibus ista dabit per secula longa doloris
Materiam, precibus, oro, favete meis.
Nos nimiis frenis univit nexus amoris
Nec nos disiunget hora suprema necis.
Hoc unum rogo, quod tumulo ponamur in uno,

mains et déchire ses joues tendres de ses ongles. Penchée au-dessus du corps de son ami mourant, elle enlace ses bras autour de son cou, elle imprime des baisers sur son visage glacé pâlissant – c'est que la couleur et la chaleur avaient fui de son visage. Ignorant que faire à part verser des larmes pour son ami, elle les verse entièrement pour lui et, sans modération, elle mêle le sang vermeil à la source de ses larmes, elle baigne sa blessure sanglante de ses larmes et révèle sa douleur par ces paroles – sa douleur même dépassait cependant les mots : « Quel malheur ! », crie-t-elle. « Pourquoi, Pyrame, as-tu péri ainsi ? Quelle triste circonstance t'a arraché à moi ? D'où t'est venue cette mort, cette mort haïssable, cette mort terrible, cette mort funeste, cette mort cruelle, cette mort affligeante, d'où t'est-elle venue ? Mort odieuse, toi qui seras aussi la cause de ma mort, pourquoi fauches-tu les années d'un jeune homme avant l'heure ? Et toi, s'il te reste seulement un souffle de vie, Pyrame, parle à ta Thisbé : elle se tient près de toi et t'appelle. Et si tu ne peux te dresser de tout ton corps, lève au moins le visage, ouvre les yeux ! »

En entendant le nom familier de Thisbé, il ouvre les yeux, bien qu'accablé par la mort, et la voit ; en l'apercevant, ses yeux accablés par une nuit éternelle se dérobèrent et il les ferma à jamais. Alors qu'elle tire à elle le voile et voit l'épée, elle dit : « C'était mon vêtement et c'était ton épée. Je sais maintenant, je vois maintenant que tu t'es tué de ta main et que c'est ton épée et mon amour qui t'ont transpercé. Tu me croyais morte en voyant mon vêtement sans moi, et le glaive a donc transpercé ton flanc. Je suis la cause de ta mort. Hélas, c'est par ma faute que tu es mort ! Infligez-moi une punition, habitants du ciel ! Je suis indigne de vivre, parce qu'à cause de moi il s'est abattu ; j'ai fourni la cause de sa mort et lui, la main. De même qu'à l'instant, sa main a été prompte au meurtre, je le suivrai chez les mânes, j'utiliserai aussi son épée. Et elle ne nous séparera pas, bien que toute mort sépare : je suis la cause de sa mort et je suis sa compagne. Et vous, parents de Pyrame et les miens qu'un court moment, hélas, privera dès lors d'enfants, à qui cette nuit donnera sujet de douleur pour de longs siècles, je vous en prie, favorisez mes prières : un nœud d'amour nous a unis d'un lien extrême et la dernière heure de la mort ne nous séparera pas. Je

Urnaque sola tegat corpora nostra duo.
Et tu, que corpus ramis spaciantibus, arbor,
Nunc tegis unius, iam cito bina teges.
Tu nostre cedis, tu nostre conscia mortis,
Te meus infundet sanguis ut ante suus,
Uno perfusa sis iam fundenda secundo
Sanguine; te facilem presta meis precibus.
In signum nostre cedis per secula cuncta
Pro nitidis pomis picta rubore feras."

demande seulement que nous soyons placés dans un seul tombeau et qu'une unique urne abrite nos deux corps. Et toi, arbre qui abrites pour l'instant un seul corps de tes branches qui s'étendent, tu en couvriras deux bien vite. Toi, témoin de notre trépas, toi, témoin de notre mort, toi, mon sang te baignera comme le sien juste avant. Arbre arrosé d'un sang, sois arrosé d'un second sang ; montre-toi favorable à mes prières. En signe de notre trépas, à travers tous les siècles, à la place de fruits éclatants, porte des fruits teints de rouge. »

Precidensque suas per talia verba querelas:
"Cur cito non moriar, sicut oportet?" ait,
"Morte mea pensabo tuam!" Nec plura locuta
Se, quo fossus erat Piramus, ense fodit.
Effluitat sanguis, radices arboris intus
Irrigat, ad manes spiritus accelerat.
Sed quid plura loquar? Dii sic statuere, quod arbor
Nigra dabat poma, que prius alba dedit.
Vota sepulture superos movere; parentes
Hos eodem tumulo deposuere simul.
Hoc quoque de casu placeat dixisse duorum,
Ne quisquam temere rursus amare velit.
O quam flebilia Veneris stipendia, quam sunt
Dura suis que dat premia militibus!
Mens infirmat eos intus; macies premit extra
Artus; perpetuo pallor in ore sedet;
Emergunt cure; discedit sompnus; ebescit
Visus; sepe parum potus et esca placent.
Hiis septem se iungit amans et ad omnia claudit
Mors: donativa dat Venus ista suis.
Que septem prima Veneris sunt premia; scire,
Qui semel expertus est sua tela, potest.
Mors eciam sepe sequitur, quod morte duorum,
Quos prudens dixit pagina, nosse potes.
Hoc ergo si quem delectat, fiat amoris
Signifer et Veneris militet obsequiis.
Et tu, qui caperis in amore nove mulieris,
Si non restiteris, scito, quod eger eris,
Quantum torqueris, qui captus amore teneris
Quique iugo Veneris subdita colla geris.
Est igitur melius, cum primo sparserit ignes
Alma Venus, toto pellere corde faces
Quam predicta pati vel deteriora, potenter
Postquam regnare ceperit intus amor.

Et interrompant ses plaintes par ces paroles, elle dit : « Pourquoi ne pas mourir tout de suite, comme il le faut ? Je compenserai ta mort par la mienne ! » Et sans en dire plus, elle se transperce de l'épée dont Pyrame s'était transpercé. Le sang jaillit ; il abreuve les racines de l'arbre de l'intérieur, il précipite son âme chez les mânes. Mais pourquoi en dire plus ? Les dieux décidèrent donc que l'arbre donnerait des fruits noirs, lui qui en donnait autrefois des blancs. Le vœu d'une sépulture émut les dieux ; leurs parents les déposèrent tous deux dans le même tombeau. Que ce récit de l'histoire des deux jeunes gens plaise, et qu'en retour personne ne veuille aimer à la légère. Ô que sont déplorables les tributs de Vénus, que sont dures les récompenses qu'elle donne à ses soldats ! L'esprit les affaiblit de l'intérieur ; à l'extérieur, la maigreur pèse sur leur corps ; une pâleur constante s'installe sur leur visage ; les tourments apparaissent ; le sommeil s'en va ; la vue s'hébète ; souvent ils n'ont goût qu'à peu de boisson et de nourriture. L'amant se lie à ces sept conséquences et la mort y met un terme ; Vénus donne ces largesses aux siens, qui sont les sept premières récompenses de Vénus ; il peut le savoir, celui qui a expérimenté une fois ses traits. La mort aussi suit souvent, ce que, par la mort des deux jeunes gens que cette page avisée a narrée, tu as sûrement appris. Si cela ravit quelqu'un, qu'il devienne le porte-enseigne de l'amour et combatte en obéissant à Vénus. Et toi qui seras conquis par l'amour d'une nouvelle femme, si tu ne résistes pas, sache que tu seras tourmenté. Combien tu seras torturé, toi qui seras tenu captif de l'amour et dont le cou sera soumis au joug de Vénus ! Il vaut donc mieux, quand la douce Vénus commence à répandre ses feux, chasser ses torches de tout son cœur que de subir les tourments an-

Explicit Piramus von der hubscheit,
Wy zweyen liben dick komt leyt
Von ires herzen grunde,
Dy nicht von munde zu munde
Mogen clagen iren gebrechen.
Dick muß daz ir herz zu schechen,
Dy nicht an ein ander mogen gesyn.
Glaube mir uf dy trewe myn,
Kommen sy dan eyns zu samen beyde,
So streichen sie uber dy wilden heyde,
In gesche auch liebe aber leyde…

noncés ou d'encore pires, après que l'amour aura pris le pouvoir de l'intérieur de toute sa puissance.

Ici se termine Pyrame, l'histoire courtoise qui raconte comment la souffrance vient souvent à deux amants du fond de leur cœur s'ils ne peuvent se complaindre de leur malheur en personne. Il percera souvent le cœur de ceux qui ne peuvent survivre l'un sans l'autre. Croyez-moi, sur ma parole d'honneur, s'ils sont réunis un jour, ils se « hâteront dans la lande[4] » sauvage, que cela leur apporte joie ou tristesse.

A.2.22. Giovanni del Virgilio, *Allegorie librorum Ovidii metamorphoseos*

Date : 1322–1323
Langue : latin
Passage : IV, 4
Édition : Ghisalberti, Fausto. « Giovanni del Virgilio, espositore delle "Metamorfosi" ». In : *Il Giornale Dantesco* XXXIV.IV (1933) : *Annuario Dantesco 1931. Nuova Serie*. Dir. Olschki, Leo S., 1-110.

Quarta transmutatio est de moris que de albis versa sunt in nigra. Nam verum est quod morus prius producit mora alba, deinde cum sunt matura efficiuntur nigra.

Moraliter ergo per hoc possumus notare quod in amore qui est dulcis in principio aliquando mors latet, quia ad ipsum sepe consequitur mors sicut consecutum fuit in istis duobus. U.v. :

Alba prius morus nigredine mora colorans
Signat quod dulci mors in amore latet.
Tincta suos fetus de sanguine mortis amantum,
Principio candet fine nigrescit arbor.

La quatrième métamorphose traite des mûres qui, de blanches, sont passées à noires. En effet, il est vrai que le mûrier produit d'abord des mûres blanches, puis, quand elles sont mûres, elles deviennent noires.

Ainsi, en interprétant de façon morale, nous pouvons remarquer que dans l'amour, qui est doux au début, se cache la mort, car la mort suit souvent l'amour, comme elle suivit dans le cas de ces deux-là :

Le mûrier colorant de noir ses mûres d'abord blanches signifie que la mort se cache dans le doux amour. La mort ayant teinté ses fruits du sang des amants, l'arbre qui blanchoyait d'abord finit par noircir.

[4] Il semble s'agir d'une référence au *Pyramo und Thisbe* allemand anonyme (corpus A.7.13).

A.2.23. Anonyme, Lettre d'amour à K.

Date : XIV^e^ siècle ?
Langue : latin
Édition : Ganszyniec, Ryszard. « Polonolatina. XII ». In : *Pamiętnik Literacki* 26.4/1 (1929), 44-81, p. 58.[a]

[a] L'éditeur présente deux versions de ce texte et nous reproduisons celle qui est tirée du manuscrit Prague XIV.G.4 (éditée à l'origine par B. Ulanowski, *Starodawne prawa polskiego pomniki* XI, Cracovie, 1888, p. 48). Les corrections entre crochets sont celles de la leçon alternative « 1943 » qui nous semblent pertinentes.

Piramus propinquitate Tisbes intuitus constrictus fibula, ferociter amoris actus aculeo, dilecte modica tantum ex carencia pal[l]oris circumseptus riuulo ferr[um] propriis letaliter sepeliuit in illibus. Multo forcius, a dulcissime iam qui dudum remoueor pietat[is] oculo[,] vite deberem discidium postulare.

Pyrame, obnubilé par sa relation avec Thisbé, enchaîné par cette entrave, violemment tourmenté par l'aiguillon de l'amour, à cause d'une si courte privation de celle qu'il aimait, tout ruisselant d'effroi, ensevelit mortellement son fer dans son propre flanc. À plus forte raison, moi qui suis depuis déjà longtemps privé de l'objet de ma très douce affection, devrais-je souhaiter rompre avec la vie.

A.2.24. Pierre Bersuire, *Ovidius moralizatus*

Date : 2^e^ tiers du XIV^e^ siècle
Langue : latin
Passage : livre IV
Édition : Bersuire, Pierre. *Reductorium morale, Liber XV, cap. ii-xv. "Ovidius moralizatus" naar de Parijse druk van 1509*. Éd. Engels, Joseph. Werkmateriaal 2. Utrecht : Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1962, p. 73-75.[a]

[a] Nous rétablissons majuscules et ponctuation pour faciliter la lecture.

At non Alchitoe. In hoc. IIII. lib. Ouidius praemisso quod aliquae mulieres Thebanae sacra Bacchi colebant et aliquae semper de quibus inferius dicetur temnebant narrat historiam quae magis videtur certa narratio quam fabulae compositio. Dicit enim quod Pyramus erat iuuenis pulcherrimus et Tysbe iuuencula pulcherrima : qui in ciuitate Babylonica in vicinis et contiguis domibus habitabant diligebantque se mirabiliter et quia aliter nequibant per unam parietis fissuram sibi inuicem colloquentes conceptus suos sibi mutuo exprimebant. Igitur ut inuicem coniungi possent condixerunt inter se quod de paternis domibus nocte exirent et extra ciuitatem ad busta Nini sub quadam arbore mori quae illic

« Pourtant, Alcithoé »… Dans ce quatrième livre, Ovide, ayant d'abord dit que des femmes de Thèbes pratiquaient les rites de Bacchus et que certaines, dont il parle plus loin, les méprisaient toujours, raconte une histoire qui ressemble davantage à un récit avéré qu'à une fiction. Il dit en effet que Pyrame était un jeune homme très beau, Thisbé, une jeune fille très belle, qui vivaient dans la cité de Babylone dans des maisons voisines et mitoyennes. Ils s'aimaient de façon admirable et parce qu'ils ne pouvaient faire autrement, ils échangeaient leurs pensées en se parlant par une fissure du mur. Pour pouvoir être unis, ils s'étaient dit de sortir de nuit de leurs maisons familiales, de se retrouver hors de la cité, au tombeau

erat gelido contermina fonti conuenirent : et ibi amoris sui negocium adimplerent. Pacta placent et lux tarde discedere visa praecipitatur [sic *praecipitant*] aquis et aquis nox fugit ab iisdem. Quid multis ? puella amore succensa quam audacem faciebat amor prima condictum peruenit ad tumulum Nini, dictaque sub arbore sedit. Et ecce leena sitim depositura praedictum venit ad fontem. Quam videns Tysbe timore perterrita obscurum timido pede fugit in antrum ut ibi lateret. Fugienti igitur vitta seu peplum cecidit quam inuentam leena ore sanguinolento cruentauit tenuesque laniauit amictus. Cum ergo bibisset leena et in siluam rediisset Pyramus tardius egressus ad fontem sub moro venit et vittam Tisbes cruentatam inueniens existimauit eam a feris deuoratam et sic occasione sui mortuam et consumptam. Condolens igitur et plangens. Una duos inquit nox perdit amantes. Haec et alia plura dicens quo erat accinctus dimisit in ilia ferrum. Gladio quippe proprio se transfodit ita ut sanguis morientis exiens et alte iaculatus fructus mori qui albi erant nigrum verteret in colorem. Ouidius made factaque sanguine radix purpureo tingit pendentia mora colore. Tysbe autem excusso timore leenae quae iam recesserat ad fontem veniens : fructus arboris in nigrum mutatos admirans. Et Pyramum transfossum proprio gladio reperiens : et hoc amore sui factum fuisse comperiens : ense Pyrami qui adhuc a caede tepebat se transfodit : et sic cum amico propriam vitam terminauit. Diis igitur reuelantibus fuerunt cogniti ita quod parentes ipsorum corpora in simul combusserunt & cineres in eandem urnam posuerunt :

Ista historia potest allegari de passione et incarnatione Christi. Pyramus est dei filius. Tysbe vero anima humana quæ se principio multum dilexerunt et per caritatem et amorem coniungi inuicem decreverunt : sed quia

de Ninus, sous un mûrier qui se trouvait là, tout près d'une source glacée, et d'y effectuer leur commerce amoureux. Cette décision leur convient et le jour, qui leur paraît long à décroître, plonge dans la mer et la nuit surgit de ces mêmes eaux. Que dire de plus ? La jeune fille enflammée d'amour, que l'amour rendait audacieuse, parvint la première au lieu convenu, au tombeau de Ninus, et s'assit sous ledit arbre. Voilà qu'une lionne, pour assouvir sa soif, vint à la source susmentionnée. En la voyant, Thisbé, prise de terreur, s'enfuit craintivement dans une grotte obscure pour s'y cacher. Pendant sa fuite, son ruban ou son manteau tomba et la lionne trouva, ensanglanta de sa gueule pleine de sang et déchira le léger vêtement. Quand la lionne eut bu et fut retournée dans la forêt, Pyrame, parti plus tard, arriva à la source sous le mûrier et, apercevant le ruban de Thisbé ensanglanté, crut qu'elle avait été dévorée par des bêtes sauvages et qu'à cause de son retard elle était morte et avait péri. Plein de souffrance, il émit des plaintes : « Une même nuit cause la perte de deux amants », dit-il, et bien d'autres choses, et il se planta dans le ventre l'épée qu'il avait ceinte. Il se transperça donc de sa propre épée, si bien que le sang du mourant qui s'épancha et jaillit haut changea les fruits du mûrier, qui auparavant étaient blancs, en noir. Ovide [dit] aussi que la racine, imbibée de sang, teignit les fruits sur les branches en pourpre. Cependant, Thisbé, la peur de la lionne déjà partie s'étant dissipée, vint à la source et s'étonna devant les fruits de l'arbre devenus noirs. Elle vit Pyrame transpercé de sa propre épée, et, comprenant que c'était là le fait de son amour, elle se transperça de l'épée de Pyrame qui était encore tiède de son sang, et ainsi mit fin à ses jours avec son ami. Les dieux révélèrent leur sort, de sorte que leurs parents brûlèrent leur corps en même temps et mirent leurs cendres dans une unique urne.

Cette histoire peut être allégorisée en la Passion et l'Incarnation du Christ. Pyrame est le fils de Dieu. Thisbé est l'âme humaine. Ils s'aimaient beaucoup dès le début et décidèrent d'être réunis dans la charité et l'amour.

dato quod essent vicini et quasi consimiles : eo quod ad imaginem dei factus est homo : quidam tamen paries id est peccatum adæ : coniunctionem impediebat et ipsos abinuicem disiungebat. Ipsi autem per prophetas colloquentes condixerant per beatam incarnationem insimul coninvenire : et sub mori arbore id est sub cruce ad fontem baptismi et gratiæ inuicem consentire. Sic igitur factum est quod ista puella anima propter leenam id est diabolum fontem gratiæ adire non potuit sed adventum amici sui Pyrami id est dei sub silentio expectauit. Abac.II. Si moram fecerit expecta eum quia veniens veniet et non tardabit. Iste igitur iuxta condictum finaliter ad nos venit et sub arbore crucis amore Tysbes id est animæ morti se exposuit itaque arborem ipsam videlicet crucem proprio sanguine cruentavit et colorem ipsius denigrauit. Et ideo Tysbe id est fidelis anima debet per compassionem eius de passionis gladio se transfigere et eandem poenam mentaliter sustinere. Vel dic quod ista puella est virgo Maria ad quamdei filius per incarnationem venit. et sub crucis arbori e mori voluit. Ipsa vero per compassionem eius gladio se transfodit. Lu.II. tuam ipsius animam pertransibit gladius.

Même s'ils étaient voisins et presque semblables (car l'homme est fait à l'image de Dieu), un mur – qui est le péché d'Adam – empêchait leur union et les tenait séparés. Ils parlèrent à travers les prophètes et convinrent de passer tous deux par la sainte incarnation et de se rejoindre sous le mûrier – c'est-à-dire sous la croix – à la fontaine du baptême et de la grâce. Il advint que la fille ne put se rendre à la fontaine de grâce à cause de la lionne – c'est-à-dire le diable – mais attendit l'arrivée de son amant – c'est-à-dire Dieu – en silence. Habacuc 2:3 : « Si elle tarde, attends-la, Car elle s'accomplira, elle s'accomplira certainement. » Enfin, il vint à nous selon l'accord passé et sous l'arbre de la croix à cause de son amour pour Thisbé – c'est-à-dire l'âme – il s'exposa à la mort. Et ainsi, de son sang, il ensanglanta l'arbre lui-même – bien évidemment la croix – et en assombrit la couleur. Ainsi donc, Thisbé – c'est-à-dire l'âme fidèle – dut se transpercer de l'épée de la passion par compassion et souffrir mentalement la même punition. Ou disons que cette fille est la Vierge Marie à qui vint le fils de Dieu par son incarnation. Il souhaita mourir sur l'arbre de la croix et, par compassion, elle se transperça d'une épée. Luc 2:35 : « une épée te transpercera l'âme ».

A.2.25. Anonyme, *Gesta romanorum*

Date : début du XIV^e^ siècle - ajout dans les éditions entre 1472 et 1475
Langue : latin
Édition : *Gesta romanorum*. Éd. Oesterley, Hermann. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1872, p. 633-634.

Fuit quidam nomine Pyramus, qui dilexit unam nobilem puellam et ipsa eum econverso. Qui libentissime confabulassent, sed pre nimia custodia parentum nequaquam valebant. Sed puella locum juveni extra civitatem assignavit ad quem puella mane perrexit, in quo loco fuit fons aque. Contigit ergo ex casu quod leo venit et ipsa fugiens velum capitis sui dereliquit et leo maculavit velum sanguine bestie, quam leo apprehendit et mactavit. Post decessum leonis venit juvenis tendens ad prefatum locum fontis ;

Il y avait un homme du nom de Pyrame, qui aimait une noble jeune fille, laquelle l'aimait en retour. Ils conversaient souvent avec grand plaisir, mais, à cause de la garde excessive de leurs parents, ils ne s'épanouissaient aucunement. Mais la jeune fille donna rendez-vous au jeune homme hors de la ville, en un lieu auquel elle se rendit au matin, où se trouvait une source d'eau. Il advint alors par hasard qu'un lion arriva ; celle-ci, en fuyant, perdit le voile qui recouvrait ses cheveux, et le

ubi cum pannum sanguinolentum invenit putavit virginem esse a bestia interfectam. Extracto mucrone suo se ipsum interficiendo perforavit. Interim puella reversa ad fontem vidit juvenem perforatum ; nimio pre dolore etiam se cum eodem mucrone necavit. Iste juvenis est dei filius qui videns genus humanum sanguinolentum et maculatum a leone i.e. dyabolo, qui hominem tenebat more i.e. potestate. Unde pars de ore leonis etc. Hic filius dei compatiens homini veniens in mundum fecit se necari, ut postea quelibet fidelis anima se mortificat jejuniis et bonis operibus ipsum diligendo.

lion le macula du sang d'une bête qu'il avait attrapée et tuée. Après le départ du lion, le jeune homme arriva, se dirigeant vers le lieu convenu de la source. Là, il découvrit l'étoffe ensanglantée et crut que la jeune fille avait été tuée par une bête sauvage. Il tira son épée et se transperça pour se donner la mort. Pendant ce temps, la jeune fille revint à la source et vit le jeune homme transpercé ; saisie d'une douleur démesurée, elle se tua avec la même épée. Ce jeune homme est le fils de Dieu qui voit le genre humain ensanglanté et souillé par le lion, c'est-à-dire le diable qui tenait l'Homme en sa volonté, c'est-à-dire en son pouvoir. D'où la partie sur la gueule du lion, etc. Ce fils de Dieu, qui vint au monde plein de compassion pour l'Homme, accepta de se faire tuer, de sorte qu'ensuite, toute âme fidèle se mortifie par le jeûne et les bonnes œuvres par amour pour lui.

A.2.26. Bongiovanni da Cavriana, *Anticerberus*

Date : vers 1330–1350
Langue : latin
Passage : III, 157–160
Édition : Bongiovanni da Cavriana. *Anticerberus*. Éd. Rossi, Piervittorio. Trad. par Barchi, Daniela. Verona : Cavriana, 1995.

Piramus et Tisbe crudeli morte quierunt ;
Exlex fecit amor hoc, candida mora ruberunt.
Cecus amor mundi, mentem corpusque retorquens,
Est leo postque caper sed demum fit draco mordens.

Pyrame et Thisbé reçurent le sommeil d'une mort cruelle ; un amour sans frein en est responsable, et les mûres blanches rougirent. L'amour terrestre est aveugle, détournant le corps et l'esprit ; c'est un lion, puis un bouc, et enfin il devient un dragon dévorant.

A.2.27. Pétrarque, *Africa*

Date : vers 1338–1342
Langue : latin
Passage : VI, 45–67
Édition : Pétrarque. *Afrique (L')*. *1338–1374*. Éd. Lenoir, Rebecca. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.
Traduction : *ibid*.

Sed labor et lacrime et longo suspiria tractu,
Et macies odiumque sui, pallorque ruborque,
Et malesuadus amor, scelus, ira, fidesque dolique,
Furtaque blanditiis immixta, iocusque dolorque,
Et risus brevis, et ficto periuria vultu
Crebraque sub raris habitant mendacia veris.
[…] mediaque duos in valle videres
Solivagos lateri herentes alternaque collo
Brachia tendentes. “Heu felicissima Tisbe!”
Suspirans inquit.

Là demeurent la peine et les larmes et les longs soupirs, la maigreur et la haine de soi, la pâleur et la rougeur, la passion mauvaise conseillère, le crime, la colère, les serments et les ruses, les adultères mêlés aux caresses, les jeux et les douleurs de l’amour, le rire qui se brise, les parjures au visage trompeur, les nombreux mensonges voilés sous de rares propos sincères. […] au milieu d’une vallée on voyait côte à côte deux amants solitaires se tenant enlacés par le cou. « Hélas, bienheureuse Thisbé ! » soupira Sophonisbe.

A.2.28. Boccace, *De mulieribus claris*

Date : 1360
Langue : latin
Passage : 252–264
Édition : Boccace. *Les femmes illustres = De mulieribus claris*. Éd. Zaccaria, Vittorio. Trad. par Boriaud, Jean-Yves. Les Classiques de l’Humanisme. Paris : Les Belles Lettres, 2013, p. 24-26.
Traduction : *ibid*.

xiii. De Tisbe babilonia virgine

Tisbes, babilonia virgo, infelicis amoris exitu magis quam opere alio inter mortales celebris facta est. Huius etsi non a maioribus nostris qui parentes fuerint habuerimus, intra tamen Babiloniam habuisse cum Pyramo, etatis sue puero, contiguas domos satis creditum est. Quorum cum esset iure convicinii quasi convictus assiduus et inde eis adhuc pueris puerilis affectio, egit iniqua sors ut, crescentibus annis, cum ambo formosissimi essent, puerilis amor in maximum augeretur incendium illudque inter se, nutibus saltem, aperirent aliquando, iam in puberem propinquantes etatem.

Sane, cum iam grandiuscula fieret Tisbes, a parentibus in futuros hymeneos domi detineri cepta est. Quod cum egerrime ferrent ambo quererentque solliciti qua via possent saltem aliquando colloqui, nulli adhuc visam

xiii. Thisbé, jeune fille de Babylone

Thisbé, une jeune fille de Babylone, a acquis sa célébrité, chez les mortels, plutôt par l’issue de ses amours tragiques que pour toute autre action. Même si nos ancêtres ne nous ont pas appris qui étaient ses parents, on croit fermement que Pyrame, un jeune homme de son âge, et elle, eurent à Babylone des demeures contigües. Cette continuelle proximité engendra, logiquement, une sorte d’intimité qui déboucha dès leur plus jeune âge sur une affection enfantine, laquelle, pour leur malheur, dégénéra, avec les années, l’un et l’autre étant de fort beaux jeunes gens, en une passion incendiaire que par de certains signes ils se révélèrent mutuellement un jour, à l’approche de la puberté.

Lorsqu’elle eut un peu grandi, les parents de Thisbé, en vue de son futur mariage, entreprirent de la garder à la maison. Incapables de supporter cela, les deux jeunes gens cherchèrent avec inquiétude comment ils pour-

comunis parietis invenere in seposito rimulam ; ad quam dum clam convenissent sepius et, consuetudine paululum colloquendo, pariete etiam obice, quo minus erubescebant, ampliassent exprimendi affectiones suas licentiam, sepe suspiria lacrimas fervores desideria et passiones omnes aperiebant vias, non nunquam etiam orare invicem pacem animorum amplexus et oscula, pietatem fidem dilectionemque perpetuam.

Tandem, excrescente incendio, de fuga inivere consilium, statuentes ut nocte sequenti, quam primum quis posset suos fallere, domos exiret ; et seinvicem, si quis primus evaderet, in nemus civitati proximum abiens, penes fontem Nini regis bustui proximum, tardiorem operiretur. Ardentior forte Tisbes prima suos fefellit et amicta pallio, intempesta nocte, sola patriam domum exivit et, luna monstrante viam, in nemus intrepida abiit ; et dum secus fontem expectaret et ad quemcunque rei motum sollicita caput extolleret, leenam venientem advertens, relicto inadvertenter pallio, aufugit in bustum. Leena autem pasta, siti posita, comperto pallio, aliquandiu ad illud cruento ore de more exfricato atque exterso, unguibus laceratum liquit et abiit.

Interim tardior Pyramus, eque relicta domo, devenit in silvam ; dumque per silentia noctis intentus comperisset laceratum cruentumque pallium Tisbis, ratus eam a belua devoratam, plangore plurimo locum complevit, se miserum incusans quoniam dilectissime virgini seve mortis causam ipse dedisset ; et aspernans de cetero vitam, exerto, quem gesserat, gladio, moribundus secus fontem pectori impegit suo.

Nec mora ; Tisbes potatam leenam abiisse

raient au moins s'entretenir de temps à autre et découvrirent, à l'écart, dans leur mur mitoyen, une fissure inconnue de tous. Ils se retrouvèrent là de plus en plus souvent, en secret, pour de brèves conversations, selon leur habitude, et l'obstacle du mur atténuant leur pudeur, ils se donnèrent plus de latitude pour exprimer leur tendresse. Laissant souvent libre cours à leurs soupirs, leurs larmes, leurs ardeurs, leurs désirs et à toute leur passion, ils se demandaient même parfois l'un à l'autre, pour apaiser leurs cœurs, embrassements et baisers, tendresses, fidélité et amour éternel.

Enfin, l'incendie grandissant, ils convinrent d'un plan de fuite et décidèrent que la nuit suivante, dès qu'ils pourraient l'un et l'autre tromper la vigilance des leurs, ils sortiraient de chez eux ; celui qui y parviendrait le premier gagnerait le bois voisin de la ville et attendrait l'autre près de la fontaine jouxtant le tombeau du roi Ninus. Plus enflammée, peut-être, Thisbé fut la première à tromper les siens : enveloppée dans un manteau, elle quitta seule, au milieu de la nuit, la maison de ses pères, et, la lune lui montrant le chemin, partit sans crainte vers le bois ; alors qu'elle attendait près de la fontaine et levait la tête au plus léger mouvement, elle vit arriver une lionne et, laissant échapper, par inadvertance, son manteau, courut se réfugier dans le tombeau. Quand la lionne, déjà rassasiée, eut étanché sa soif, elle découvrit le manteau, et, se frottant un moment dessus, comme font les animaux, elle en nettoya son museau ensanglanté puis le déchira de ses griffes, l'abandonna et s'en alla.

Après avoir lui aussi, mais un peu plus tard, quitté sa maison, Pyrame arriva dans le bois, et lorsque, anxieux dans le silence de la nuit, il découvrit le manteau de Thisbé, déchiré et plein de sang, persuadé qu'elle avait été dévorée par une bête fauve, il remplit l'endroit de toutes ses lamentations, s'accusant, le malheureux, d'avoir causé la mort de sa bien-aimée. Et peu soucieux désormais de continuer à vivre, il tira l'épée qu'il portait au côté et se la planta dans la poitrine, pour mourir auprès de la fontaine.

Sans tarder, Thisbé, estimant que la lionne,

rata, ne decepisse videretur amantem aut diu expectatione suspensum teneret, pedetentim ad fontem regredi cepit. Cui iam propinqua, palpitantem adhuc Pyramum sentiens, pavefacta fere iterum abiit ; tandem lune lumine percepit quoniam iacens suus esset Pyramus ; et, dum eius in amplexus festina iret, eum sanguini per vule nus effuso incubantem atque iam omnem effundentem animam comperit. Que cum aspectu obstupuisset primo, mesta tandem ingenti cum fletu frustra prestare subsidia et animam retinere osculis et amplexu aliquandiu conata est.

Verum cum nec verbum aurire posset sensissetque nil pendi tam ferventi pridie desiderio optata basia, et amantem in mortem festinare videret ; rata, quoniam eam non comperisset, occisum, in acerbum fatum cum dilecto a se puero, amore pariter et dolore suadentibus, ire disposuit ; et arrepto capulotenus ex vulnere gladio, cum gemitu ploratuque maximo nomen invocavit Pyrami oravitque ut Tisbem suam saltem morientem aspiceret et exeuntem expectaret animam, ut invicem in quascunque sedes incederent.

Mirum dictu ! Sensit morientis deficiens intellectus amate virginis nomen, nec extremum negare postulatum passus, oculos in morte gravatos aperuit et invocantem aspexit. Que confestim pectori adolescentis cultroque superincubuit et effuso sanguine secuta est animam iam defuncti. Et sic, quos amplexui placido invida fortuna iungi minime passa est, infelicem amborum sanguinem misceri prohibuisse non potuit.

Quis non compatietur iuvenibus ? Quis tam infelici exitui lacrimulam saltem unam non concedet ? Saxeus erit. Amarunt pueri : non enim ob hoc infortunium meruere cruentum. Florentis etatis amor crimen est, nec horren-

après avoir bu, était partie, décida, pour éviter de paraître avoir trompé son amant ou de le faire trop attendre, de revenir avec précaution vers la fontaine. Quand elle approcha, elle entendit les ultimes gémissements de Pyrame, et pleine de terreur, faillit repartir ; à la lueur de la lune, elle finit par s'apercevoir que c'était son cher Pyrame qui gisait là ; elle se précipita dans ses bras et le trouva baignant dans le sang qui se déversait de sa blessure et déjà exhalant toute son âme. Frappée d'abord de stupeur à ce spectacle, envahie ensuite par le chagrin, elle s'efforça en vain un moment, au milieu des larmes, de lui prêter secours et de retenir son âme par ses baisers et son étreinte.

Mais comme elle ne pouvait lui soutirer aucune parole, qu'elle se rendait bien compte que peu lui importaient les baisers que la veille encore il désirait si ardemment, et qu'elle voyait son amant en marche vers la mort, persuadée qu'il s'était tué pour ne l'avoir pas trouvée, elle se prépara à partir pour un funeste destin, poussée par l'amour aussi bien que par le chagrin, avec celui qu'elle aimait depuis l'enfance. Elle saisit le poignard enfoncé jusqu'à la garde dans la blessure puis, avec force sanglots et larmes, invoqua le nom de Pyrame et le supplia de regarder au moins la mort de sa Thisbé et d'attendre le départ de son âme afin qu'ils pussent partir ensemble vers le lieu de leur repos, quel qu'il fût.

Merveille ! L'esprit épuisé du mourant entendit le nom de sa bien-aimée, et Pyrame, incapable de lui refuser son dernier vœu, ouvrit des yeux sur qui pesait la mort et l'aperçut au moment où elle invoquait son nom. Elle se jeta aussitôt sur la poitrine du jeune homme en même temps que sur son poignard, le sang jaillit et elle suivit l'âme de Pyrame qui l'avait précédée dans la mort. Et ainsi la jalouse fortune, qui leur avait refusé les plus douces étreintes, ne put empêcher leurs malheureux sangs de se mêler.

Qui pourrait refuser sa pitié à ces jeunes gens ? Qui serait incapable de verser la plus petite larme sur cette issue tragique ? Il y faudrait un cœur de pierre ! Ces enfants s'aimèrent : ce n'est pas pour autant qu'ils méritèrent cette

dum solutis crimen ; in coniugium ire poterat. Peccavit fors pessima et forsan miseri peccavere parentes. Sensim quippe frenandi sunt iuvenum impetus, ne, dum repentino obice illis obsistere volumus, desperantes in precipitium inpellamus. Immoderati vigoris est cupidinis passio et adolescentium fere pestis et comune flagitium, in quibus edepol patienti animo tolleranda est, quoniam sic rerum volente natura fit, ut scilicet dum etate valemus, ultro inclinemur in prolem, ne humanum genus in defectum corruat, si coitus differantur in senium.

sanglante infortune. S'aimer dans la fleur de la jeunesse est une faute mais ce n'est pas une faute abominable quand on est libre et qu'on peut se marier ! Le pire péché fut celui du sort, et peut-être les malheureux parents eurent-ils leur part de ce péché. Il convient certes de freiner les élans des jeunes gens, mais graduellement, pour éviter, en voulant placer devant eux un obstacle soudain, de les pousser par désespoir dans l'abîme. Le désir passionné est d'une violence sans mesure, c'est une peste, un fléau largement répandu chez les jeunes gens, mais il faut, chez eux, l'accepter avec patience : la nature a en effet voulu que tant que l'âge s'y prête, chacun ait l'instinct de procréation, pour éviter que, si l'accouplement était repoussé jusqu'à la vieillesse, le genre humain ne finisse par disparaître.

A.2.29. Pétrarque, *De remediis utriusque fortunæ*

Date : 1366
Langue : latin
Passage : I, 69
Édition : Pétrarque. *Remèdes aux deux fortunes (les). De Remediis utriusque Fortune, 1354–1366*. Éd. Carraud, Christophe. T. I. Grenoble : Jérôme Millon, 2002, p. 323.
Traduction : *ibid*.

Quanta tibi videtur mali vis, que tam duros animos, tam rigida pectora levi frangat incursu, tam rapidos pedes, tam fortia brachia fragilibus vinculis liget ? Linquo fabulosa et vetera nimis : in beluas transformatum Iovem, ridiculis Martem vinculis implicitum, duris nentem pensa digitis Herculem ; ad hec et Leandrum fluctibus, Biblida lacrimis, Prochryn telis viri, propria cuspide Pyramum, Hyphin laqueo pereuntem, quodque est certius atque sonantius, et Grecorum duces de amore certantes et notis Troiam flammis ardentem.

Quelle est à ton avis la force d'un mal dont les assauts les plus légers sont venus à bout d'esprits et cœurs si durs et inflexibles ? Regarde ces pieds que rien n'arrêtait, ces bras d'une rare puissance ne plus rien pouvoir contre des liens si fragiles ! Et je ne parle pas des légendes fabuleuses qui sont noyées dans trop de passé : Jupiter transformé en bêtes, Mars empêtré dans des filets ridicules, Hercule filant la laine avec ses doigts d'athlète, ou encore Léandre périssant dans les flots, Byblis mourant de chagrin, Procris tuée par le javelot de son mari, Pyrame se transperçant de son épée, ou Iphis pendu à sa corde ; on connaît assez le drame plus retentissant encore, et plus assuré, des chefs argiens luttant pour l'amour, et de Troie sombrant dans les flammes.

A.2.30. Giovanni Quatrario, *Bursa exilii*

Date : deuxième moitié du XIV^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 25, 13–16
Édition : Pansa, Giovanni. *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402) : contributo alla storia dell'umanesimo*. Sulmona : Tipografia editrice sociale, 1912.

Partius in Tysben caluisset Pyramus amplum
Rimula luminibus parca dedisset iter,
Nudus adest nullis obductus sermo togillis
Musa verecunda est, delituisse iuvat.

Pyrame aurait brûlé plus modérément pour Thisbé si la petite fissure avait offert un large chemin à ses yeux. Le discours apparaît nu, recouvert d'aucun voile ; la Muse est pudique : elle ordonne qu'il soit tenu caché.

A.2.31. Thomas Walsingham, *Archana deorum*

Date : vers 1400–1410
Langue : latin
Passage : IV, 2
Édition : Thomas Walsingham. *De archana deorum*. Éd. Kluyve, Robert A. van. Durham : Duke University Press, 1968, p. 71.

Finaliter placuit Alchitoe narrare quomodo arbor que primo ferebat alba poma contactu sanguinis modo nigra ferat. "Hec quoniam vulgaris fabula non est", taliter exorsa de Piramo et Tisbe.

Piramus fuit iuvenum pulcherimus, Tysbe virgo decora maxima, qui contiguis domibus habitarunt in magna Babilonia quam Semiramis regina construxit. Qui dilexere se mutuo et statuerunt ut nocte silenti custodes parentum suorum fallerent et convenirent ad sepulcrum Nyni, et laterent sub umbra arboris mori que ibi fuit uberrima pomis nyveis et ardua valde fuit contermina cuidam fonti frigido. Igitur Tisbe suos fallens primo pervenit ad locum tumulum scilicet Nini regis, dictaque sub arbore sedit. Nam "audacem faciebat amor". Cum ecce repente leena venit ad fontem sanguine lenta de cede boum. Quam procul ut vidit Tysbe ad lune radios timida fugit in antrum. Dumque fugit reliquit ad terga velamina capitis sui flammeolum sive peplum. Que leena postquam potaverat in via reperiens, ore suo adhuc recenti sanguine bovis madido, ea

Enfin, il plut à Alcithoé de raconter comment l'arbre qui portait au départ des fruits blancs, teint par du sang, en porte maintenant des noirs. « Parce que cette fable n'est pas commune », elle commença de cette manière à parler de Pyrame et Thisbé.

Pyrame était le plus beau des jeunes hommes, Thisbé, une jeune fille d'une très grande beauté ; ils habitaient des maisons mitoyennes dans la grande Babylone, que la reine Sémiramis avait construite. Ils s'aimaient réciproquement et décidèrent de tromper, de nuit, en silence, les gardes de leurs parents et de se retrouver au tombeau de Ninus. Ils se cacheraient à l'ombre d'un mûrier qui se trouvait là, riche en fruits blancs et très haut, proche d'une source fraîche. Ainsi, Thisbé, trompant sa famille en premier, parvint à l'endroit – le tombeau du roi Ninus, bien entendu – et s'assit sous l'arbre convenu. En effet, « l'amour la rendait audacieuse ». Ce fut alors qu'une lionne arriva soudain à la fontaine, poisseuse du sang d'un bœuf massacré. Quand Thisbé la vit de loin aux rayons de la lune, elle s'enfuit, craintive, dans une grotte. Pendant sa fuite,

laniavit et in silvas rediit.

Piramus egressus tardius, ut vestem sanguine tinctam reperit, Heu! inquit, hec nox una duos perdet amantes. Revera putavit amicam suam ab aliqua bestia devoratam. Et multum culpavit semetipsum quod tam tarde egressus est et quod erat causa necis Tisbes. Tollit ergo mestus velamina Tysbes et ad pactum secum fert arboris umbram et dedit oscula note vesti. Et postea gladio se perforavit quo fuit accinctus. Quem moriens traxit e ferventi vulnere et iacuit resupinus humo. Cruor igitur de vulnere ebullit alte velut "cum fistula vitiato plumbo / Scinditur et tenui stridente foramine longas / Eiaculatur aquas". Cruore cuius illius arboris fetus in nigram vertuntur speciem, "madefactaque[5] sanguine radix Purpureo tinxit pendentia mora colore".

Tisbe ne falleret amantem Piramum vix adhuc metu dempto egreditur ad occurrendum ei. Que dum vidit eum peremptum percutit semetipsam. Et laniat comas suas, amplexataque corpus "vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori / Miscuit". Et orans ut arbor illa signa cedis teneret et semper foveret pullos aptos luctibus, incubuit et ipsa ferro et se transverberans expiravit. Cuius vota tetigere deos; "Nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater".

Tota premissa fabula est historia et expositione non indiget donec pervenitur ad poma mori que de albis fiunt nigra. Quod nichil aliud est quam quod alba sunt quando dum matura non sunt, et nigrescunt quando maturescunt. Quod arbor ille haberet pullos aptos luctibus, ideo dicitur bubones maxime illa arbore delectantur.

elle laissa tomber derrière elle un vêtement de sa tête, un voile ou un manteau. Après que la lionne eut bu, elle le trouva sur son chemin et, de sa gueule encore maculée du sang frais du bœuf, le déchiqueta, puis retourna dans la forêt.

Pyrame, sorti plus tard, lorsqu'il vit le vêtement teint de sang, s'exclama : « Hélas ! cette seule nuit causera la perte de deux amants. » Il pensait effectivement que son amie avait été dévorée par des bêtes sauvages, et il se blâmait beaucoup d'être parti si tard et d'avoir causé la mort de Thisbé. Affligé, il souleva donc le voile de Thisbé, l'emporta avec lui à l'ombre de l'arbre selon leur accord et donna des baisers au vêtement familier. Ensuite, il se transperça de l'épée dont il était ceint. Mourant, il la retira de la plaie brûlante et s'étendit sur le dos sur le sol. Le sang jaillit alors haut de la blessure « comme lorsqu'un tuyau de plomb en mauvais état se coupe, et par l'étroite ouverture laisse échapper un long jet d'eau qui frappe et fend les airs avec un sifflement ». Les fruits de l'arbre prirent une apparence noire à cause du sang de celui-ci, « et la racine, arrosée de sang, teignit de pourpre sombre les mûres qui pendant aux branches ».

Thisbé, pour ne pas décevoir son amant Pyrame, sa peur encore à peine disparue, sort pour le retrouver. Quand elle le vit mort, elle se frappa, s'arracha les cheveux et, embrassant son corps, « combla les blessures de ses larmes et mêla ses pleurs au sang qui en coulait ». Et, priant que l'arbre conserve ces marques de mort et garde toujours ce noir propre au deuil, elle se coucha sur lui, se transperça de l'épée et mourut. Ses prières touchèrent les dieux : « c'est pourquoi la couleur du fruit, arrivé à maturité, est noire ».

Toute la fable ci-dessus est historique et ne nécessite aucune explication jusqu'à ce qu'il soit question des fruits du mûrier qui passent du blanc au noir. C'est seulement qu'ils sont blancs tant qu'ils ne sont pas mûrs, et qu'ils noircissent quand ils mûrissent. Et comme cet arbre arbore des couleurs sombres propres au deuil, on dit que les hiboux l'aiment beaucoup.

[5] Nous corrigeons le *madefactam* fautif d'après Ovide que Thomas Walsingham cite ici.

A.2.32. Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*

Date : 1444
Langue : latin
Passage : prologue
Édition : Enea Silvio Piccolomini. *Historia de duobus amantibus = Histoire de deux amants*. Éd. Hersant, Isabelle. Bibliothèque italienne. Paris : Les Belles Lettres, 2012. 2e tirage revu et corrigé, p. 8 et 10.
Traduction : *ibid.*

Nec Troianos aut Babilonios : sed nostre urbis amores audies.

Quis nunc Tisbes et Pirami fabulam demiretur : inter quos noticiam primosque gradus vicinia fecit. Et quia domos habuere contiguas tempore creuit amor. Hi nunquam se prius viderant : nec fama cognouerant. Hic franco : illa etrusca fuit : nec lingue commercium intercessit : sed oculis tantum res acta est : cum alter alteri placuisset.

Ni troyennes ni babyloniennes, les amours que tu entendras sont de notre cité.

Est-il quelqu'un dorénavant pour s'étonner de la fable de Pyrame et Thisbé, qui doivent au seul voisinage de s'être connus et d'avoir fait les premiers pas, et à la proximité de leur maison d'avoir vu leur amour grandir avec le temps ? Mes héros, eux, ne s'étaient jamais vus auparavant, ni ne se connaissaient de réputation. Lui venait de Franconie, elle de Toscane ; ils n'avaient échangé aucun mot, mais par le seul jeu du regard, il advint qu'ils se plurent l'un à l'autre.

A.2.33. Filippo Buonaccorsi, *Carmina*

Date : 2nde moitié du XVe siècle
Langue : latin
Passage : 156, 1–6
Édition : Filippo Buonaccorsi. *Callimachi Esperientis Carmina*. Éd. Sica, Francesco. Napoli : Fratelli Conte, 1981.

Ad Fanniam

Quid, mihi si pacti potuisti temporis horam
Spernere, iurabas : "Cras tua tecta petam ?"
Non dare sollicito promissum tempus amanti
Est velut humana tingere cede manus.
Pyramus est testis qui, dum Babilonia Tysbe
Sera redit, proprio perculit ense latus.

À Fannie

Pourquoi, si tu as pu me refuser une heure de temps convenu, jurais-tu : « Je me rendrai chez toi demain » ? Ne pas octroyer le temps promis à un amant tourmenté, c'est comme souiller sa main d'un homicide. Pyrame en est témoin, lui qui, alors que Thisbé de Babylone tardait à revenir, se frappa profondément de sa propre épée.

A.2.34. Georgius Sisgoreus, *Carmina*

Date : 1477 (éd.)
Langue : latin
Édition : Georgius Sisgoreus. *Elegije i pjesme = Elegiæ et carmina*. Éd. Gortan, Veljko. Trad. par Šop, Nikola. Zagreb : Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1966.

Pyrami et Tisbes epitaphium

Vinculum si quem retinet puellae,
Pyramum noscat tumulo iacentem.
Dum tibi, Tisbe, miser hic timetur,
Heu, cadit ense.
Tunc simul paruo cecidit superstes,
Nanque quos ignis tenuit uel unus,
Perdat atque ambos, uoluere fata,
Ensis ut unus.

Ergo nil fatis super est amaris,
Ossa ni claudat tumulus uel unus,
Claudat hos ambos, ualeant uel ambo,
Si pietas est.
Tu caue tantas furias, amator,
Nauita ut sceuam fugiens Charybdim
Siue Scilleam rabiem, gigantis
Siue molares.

Épitaphe de Pyrame et Thisbé

Si quelqu'un est enchaîné par les rets d'une jeune fille, qu'il considère Pyrame gisant dans cette tombe. Pendant que lui, ce malheureux, craint pour toi, Thisbé, hélas, il périt par l'épée.

Elle succomba alors en même temps, ne lui ayant survécu que peu de temps ; c'est que ceux que brûlait un même feu, le destin voulut qu'une même épée cause leur perte à tous deux.

Rien ne survit à l'amère destinée, si un même tombeau ne renferme leurs os, ne les renferme tous deux, et qu'on ne leur dit adieu à tous deux, si la justice divine existe.

Amant, méfie-toi de si violents égarements, comme le marin fuit la terrible Charybde, ou l'enragée Scylla, ou les dents des géants.

De Amore carmen

Perdidit multos Amor esca dulcis,
Sed nocens ; multis nocuere ceci
Tella, complures proceres fuere
Preda puelli.
[…]
Pyramus sensit pariterque Tysbe
Sensit infoelix calamos Amoris,
Hei mihi, quorum calido cruore
Mora rubescunt.

Poème sur l'amour

L'Amour, nourriture douce, mais nocive, en a perdu plus d'un ; ses traits aveugles en ont blessé beaucoup ; bon nombre de nobles gens furent la proie de cet enfant.

[…]

Le malheureux Pyrame et Thisbé également éprouvèrent les flèches de l'Amour, hélas, et les mûres rougirent de leur sang chaud.

De miseriis amantium

Pyramus in flamma ceciditque Cupidinis arcu,
Mora notant lesi sparsa cruore uiri.

Les amants malheureux

Pyrame enflammé périt par l'arc de Cupidon ; l'on voit les mûres aspergées du sang du blessé.

A.2.35. Conrad Grütsch, *Quadragesimale*

Date : 1440–1444
Langue : latin
Passage : 32QR
Édition : Delcorno, Pietro. « "Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe" : An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons ». In : *Medieval Sermon Studies* 60.1 (2016), 37-61.

O quam dulciter et amicabiliter Christus animam devotam ad sue passionis recordacionem invitat. Est enim de Christo et anima conpassionata sicut de Piramo et Tyspe, de quibus narrat Ovidius liber IIII methamorphoseos. Fuit enim Piramus iuvenis pulcerrimus. Tyspe iuvencula pulcerrima, qui in civitate babilonica in vicinis et coniunctis domibus habitabant, dilexerunt ergo se mirabiliter et per rimam et fixuram parietis sibi invicem colloquentes conceptus suos exprimebant, ut invicem possent coniungi, dixerunt inter se quod de paternis domibus nocte exirent, et extra civitatem ad silvam sub quadam arbore moro convenirent, et iuxta fontem qui erat ibi amoris suorum negocium adimplerent. Puella enim succensa amore primo venit ad fontem sed cum vidisset leenam sitibundam ad fontem venientem et timore eius fugeret et lateret, peplum eius sibi cecidit, quam inventam leena ore sanguinolento cruentavit et recessit. Postea venit Piramus ad fontem sub moro et peplum Tyspe cruentatum inveniens estimavit eam devoratam a feris, et sic occasione amoris sui mortuam et consumptam. Condolens igitur et plangens gladio proprio se interfecit et latera sua per ensem proprium transverberavit, ita quod sanguinis morientis exiliens fructus mori qui primitus erant albi in nigredinem transmutavit. Et sic ex tunc morus fructus nigros et rubeos deportavit. Tandem vero Tyspe excusso timore leene que iam recesserat ad fontem veniens, fructus arboris in nigros mutatos admirans et Piramum transfossum proprio gladio reperiens et hoc amore sui factum fuisse comperiens, ense eius proprio se etiam interfecit et sic cum amico propriam vitam terminavit.

Avec ô combien de douceur et d'amitié le Christ invite l'âme pieuse au souvenir de sa Passion ! Il en est en effet du Christ et de l'âme compatissante comme de Pyrame et Thisbé, dont parle Ovide dans le livre IV des *Métamorphoses*. Pyrame était un jeune homme très beau, Thisbé, une jeune fille très belle, qui vivaient dans la cité de Babylone dans des maisons voisines et mitoyennes. Ils s'aimaient de façon admirable et se parlaient par la fente et la fissure du mur, échangeant leurs pensées ; parce qu'ils voulaient être unis, ils s'étaient dit de sortir de nuit de leurs maisons familiales, de se retrouver hors de la cité, dans la forêt, sous un mûrier, et d'effectuer leur commerce amoureux près d'une source qui se trouvait là. La jeune fille, enflammée d'amour, arriva la première à la source, mais, lorsqu'après avoir vu une lionne assoiffée venue à la source, elle s'enfuit et se cacha par crainte de la bête, son manteau tomba de ses épaules ; la lionne le trouva, le souilla de sa gueule sanglante et s'en alla. Ensuite, Pyrame arriva à la source sous le mûrier et, trouvant le manteau de Thisbé taché de sang, il crut qu'elle avait été dévorée par des bêtes sauvages, et qu'à cause de son amour elle était morte et avait péri. Plein de souffrance, il émit des plaintes et se tua de son propre glaive : il transperça son flanc de sa propre épée, de sorte que le jaillissement du sang du mourant changea les fruits du mûrier, qui auparavant étaient blancs, en noir. C'est depuis lors que le mûrier porte des fruits noirs et rouges. Mais Thisbé, la peur de la lionne déjà partie s'étant dissipée, arriva enfin à la source, s'étonna devant les fruits de l'arbre devenus noirs, vit Pyrame transpercé de sa propre épée et, comprenant que c'était là le fait de son amour, se tua aussi avec l'épée même de celui-ci et mit fin à ses jours avec son ami.

Quid Piramus est nisi Dei filius? Tyspe vero anima devota, qui se a principio mirabiliter dilexerunt, per caritatem et amorem coniungi invicem decreverunt. Dato tamen quod ad ymaginem Dei factus esset homo, quidam tamen paries, id est peccatum Ade, coniunctionem impediebat, et ipsos ab invicem distinguebat. Ipsi tamen sibi, per prophetas sepissime colloquentes, dixerunt per beatam incarnacionem insimul convenire et sub moro arbore, id est sub cruce, ad fontem baptismi et gratie invicem consentire. Sic ergo factum est quod illa puella, anima, propter leenam, dyabolum, ad fontem gratie ire non potuit, sed adventum amici sui, Dei filii, sub silentio expectavit. Aggei 2 : *Si moram fecerit expecta eum quia venit et non tardabit.* Iste igitur iuxta cumdictum venit finaliter et sub arbore crucis amore Tyspe, id est anime, se morti exposuit. Ita quod arborem ipsam crucis proprio sanguine cruentavit et colorem ipsius denigravit. Anima ergo fidelis instar Tyspe debet per compassionem eodem passionis gladio se transfigere et iuxta sponsum inseparabiliter permanere.

Qui est Pyrame sinon le Christ ? Thisbé est en effet l'âme pieuse. Depuis le début, ils s'aimaient de façon admirable et, par charité et amour, ils décidèrent de s'unir. Bien que l'être humain soit créé à l'image de Dieu, un mur – c'est-à-dire le péché d'Adam – faisait obstacle à leur union et les séparait. Pourtant, en parlant très souvent par les prophètes, ils convinrent de se retrouver par la sainte incarnation et de se rejoindre sous un mûrier – c'est-à-dire sous la Croix – à la fontaine de la grâce et du baptême. C'est ainsi qu'il advint que cette fille – l'âme –, à cause d'une lionne – le diable –, ne put atteindre la fontaine de la grâce, mais attendit en silence l'arrivée de son ami, le fils de Dieu. Aggée 2 : *S'il tarde, attends-le, car il ne manquera point de venir, et il ne tardera point.* Ainsi, comme convenu, il vint enfin et sous l'arbre de la Croix, pour l'amour de Thisbé – c'est-à-dire l'âme –, il s'offrit à la mort, si bien qu'il couvrit de son propre sang l'arbre de la Croix et en assombrit la couleur. Ainsi, l'âme fidèle doit, comme Thisbé, se percer de la même épée de la Passion par la compassion et demeurer inséparable de son époux.

A.2.36. Conrad Grütsch, *Quadragesimale*, 2nde version

Date : 1484
Langue : latin
Passage : 32R.
Édition : Delcorno, Pietro. « "Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe" : An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons ». In : *Medieval Sermon Studies* 60.1 (2016), 37-61[a].

[a] Les passages en gras sont les variantes par rapport à la première version.

Quid Priamus nisi dei filius? Cyspe vero anima devota, qui se a principio mirabiliter dilexerunt, et per caritatem et amorem coniungi invicem decreverunt. Dato tamen quod **essent vicini et consimiles natura pro eo quod ad imaginem Dei anima est facta**, quidam tamen paries, id est peccatum Ade, coniunctionem impediebat, et ipsos ab invicem distinguebat. Ipsi tamen sibi, per prophetas sepissime colloquentes, condixerunt per beatam incarnationem insimul convenire et sub moro arbore, id est sub cruce, ad fontem baptismi et gratie

Qui est Pyrame sinon le Christ? Thisbé est en effet l'âme pieuse. Depuis le début, ils s'aiment de façon admirable, et par charité et amour ils décidèrent de s'unir. Bien qu'ils **fussent proches et similaires de nature, comme l'âme est créée à l'image de Dieu**, un mur – c'est-à-dire le péché d'Adam – faisait obstacle à leur union et les séparait. Pourtant, en parlant très souvent par les prophètes, ils convinrent de se retrouver par la sainte incarnation et de se rejoindre sous un mûrier – c'est-à-dire sous la Croix – à la fontaine de la grâce

invicem consentire. Sic ergo factum est quod illa puella, anima, propter leenam, id **est iniquitatem dyaboli qui humane nature peplum maculavit**, ad fontem gratie pervenire non potuit, sed adventum amici sui, Dei filii, sub silentio expectavit. **Abacuc** 2 : Si moram fecerit expecta eum quia **veniens** veniet et non tardabit. Iste igitur iuxta condictum venit finaliter et **reperiens humanam naturam peccatis maculatam** in arbore crucis **pro anima sua amica, proprio gladio, id est voluntate, seipsum vulneravit et occidit. Isaie 53 : Oblatus est quia ipse voluit.** Ita quod arborem ipsam crucis proprio sanguine cruentavit et colorem **ipsius fructus crucis qui est Christus discoloravit. Isaie ubi supra : Non est species ei neque decor.** Anima ergo fidelis que instar Cispe **videt sponsum suum amore eius sic vulneratum et occisum** debet per compassionem eodem passionis gladio se **cordialiter** transfigere et **moriendo mundo** iuxta sponsum inseparabiliter permanere.

et du baptême. Ainsi, il arriva que cette fille – l'âme – à cause d'une lionne – **c'est-à-dire l'iniquité du diable qui souille le manteau de la nature humaine** – ne put atteindre la fontaine de la grâce, mais attendit en silence l'arrivée de son ami, le fils de Dieu. **Habacuc** 2 : S'il tarde, attends-le, car il ne manquera point de venir, et il ne tardera point. Ainsi, comme convenu, il vint enfin et **trouvant la nature humaine tachée de péchés**, il se perça et se tua sous l'arbre de la Croix, **pour l'âme de son amie, avec sa propre épée – c'est-à-dire volontairement. Isaïe 53 : Il a été offert parce que c'était sa volonté.** Il couvrit ainsi de son propre sang l'arbre de la Croix et **changea la couleur du fruit de la Croix – c'est-à-dire le Christ. Isaïe 53 : Il n'avait ni forme ni beauté.** Ainsi, l'âme fidèle, comme Thisbé, **voyant son époux blessé et tué de cette manière pour son amour**, doit se percer **par amitié** de la même épée de la Passion par la compassion et, **mourant pour le monde**, demeurer inséparable de son époux.

A.2.37. Giovanni Antonio Campani, *Epistolae*

Date : 1495
Langue : latin
Édition : Giovanni Antonio Campani. *Tractatus V, orationes XV, epistolarum IX libri, Vita Pii (Papae II), Historia Brachii (Andreae Fortebrachii, Principies Perusinii), epigrammatum VIII libri*. Éd. Ferno, Michele. Rome : Eucharius Silber, 1495.

Thisben Babyloniam scribit Naso eodem gladio finisse uitam : quo Pyramus eius amator sese paulo ante confoderat, deos deinde ac parentes rogasse : ut eorum quos certus amor quos hora nouissima uinxisset : ii eodem tumulo componerentur.

Ovide a écrit que Thisbé la Babylonienne mit fin à sa vie avec l'épée même dont Pyrame, son amant, s'était transpercé peu avant. Ensuite, elle pria les dieux et leurs parents qu'eux, qu'un amour véritable, que la dernière heure avait liés, fussent enterrés dans un même tombeau.

A.2.38. Johann Meder, *Quadragesimale novum*

Date : 1495
Langue : latin
Passage : fol. r2.
Édition : Delcorno, Pietro. « "Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe" : An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons ». In : *Medieval Sermon Studies* 60.1 (2016), 37-61.

Filius : "O amantissime Iesu, tibi inexhaustas refero gratiarum actiones, et rogo ut me (quomodo id possim peragere) informatum me velis."

Iesus eum ducit ad parabolam, cui semper consuetum fuit ad turbam loqui in parabolis ut dicit Mattheus XIII, dicens : "Vide". Et vidit huiuscemodi parabolam.

"Vidi – inquit – civitatem magnam valde, in qua due domus sibi coniuncte site erant. In una morabatur rex inclitus habens unicum filium sibi in omnibus equalem. In alia morabatur quidam turpis princeps sub ipso habens quasi captam puellam, que corpore quidem formosa erat, sed vestibus ipsa plebeia. Attamen filius regis multum diligebat eam cupiens ei matrimonialiter copulari. Erant autem bene utrique custoditi, nec poterant in invicem convenire, sed solum hoc habebant quod per fissuram parietis colloqui obscure valebant. Factum autem est post multum tempus pacti sunt mutuo quatenus, relictis paternis domibus, circa fontem quendam sub quadam moro situm convenirent, ut mutuam dilectionem perfectius ac iocundius sibi invicem ostenderent. Et ecce, die statuto puella prevenit iuvenem, properans quamtotius ad fontem. Cui appropinquanti leo occurrit caloribus estuans intensissimis ac sitibundus. Quo viso aufugit e fonte puella, relictis ibidem cum pepulo [sic] vestibus quibus induta erat albis. Sed cum sitibundus leo os posuisset in aquam, cruor haut modicus de ore eius exiens pepulum [sic] cum vestibus cruore suo labefactavit. Quid plura? Venit interim (iam de loco recedente leone) iuvenis et vidit puelle vestes cruore bestiali maculatas et, ex hoc ipsam suspicans ob sui occasionem morte tam turpi interisse, se pre nimio amore et compassione in arborem suspendens, proprio gladio

Le fils : « Ô mon bien-aimé Jésus, je te remercie incessamment, et je te prie de bien vouloir me dire comment accomplir ce que tu as dit. »

Jésus le guida à sa parabole, selon son habitude quand il s'adressait à la foule, comme le rapporte Matthieu XIII, en disant : « Vois ! ». Et il vit une parabole de telle sorte.

« J'ai vu, dit-il, une cité extrêmement grande, dans laquelle deux maisons étaient construites côte à côte. Dans l'une vivait un célèbre roi qui avait un fils unique en tout point son égal. Dans l'autre vivait un de ses gouverneurs ignoble qui avait une fille presque prisonnière, qui était belle, mais qui était vêtue ordinairement. Cependant, le fils du roi l'aimait beaucoup et désirait en faire sa femme. Mais ils étaient tous deux bien gardés, et ils ne pouvaient pas se voir ; ils n'avaient que la possibilité de se parler par une fissure de la paroi quand il faisait noir. Mais le fait est qu'après longtemps ils s'étaient liés à tel point qu'ils décidèrent, après avoir quitté la demeure de leurs parents, de se retrouver près d'une source sous un mûrier, de façon à pouvoir se montrer parfaitement et agréablement leur amour réciproque. Ainsi, le jour convenu, la jeune fille précéda le jeune homme, se hâtant dès que possible à la source, à laquelle un lion qui s'approchait arriva, souffrant de la chaleur extrême et assoiffé. Quand elle le vit, la jeune fille s'enfuit de la source, abandonnant là le manteau blanc dont elle était vêtue. Mais lorsque le lion assoiffé eut plongé sa gueule dans l'eau, le sang provenant de sa gueule, qui était abondant, ruina le manteau. Que dire de plus ? Pendant ce temps, le jeune homme arriva (le lion était déjà parti de là) et vit le vêtement de la jeune fille taché de sang d'une bête et, soupçonnant à ce spectacle qu'elle avait péri à cause des circons-

cor proprium penetravit, seipsum morti ob puelle amorem ultro exponens. Quo facto revertitur puella, relicto leonis timore, ad priorem locum, et vidit que circa iuvenem contingerunt, ac per hoc coniciens ob ipsius amorem hec facta, gladium de corde iuvenis eximens proprium cor suum pre nimia compassione et amore cum eodem gladio penetravit." "Hanc vidi parabolam. O amantissime Iesu, dic cuius sit interpretationis."

Iesus : "Hec civitas est totum universum, domus regis celum, filius regis ego sum, domus turpis mundus est, dyabolus princeps, qui puellam, id est humanam animam, captivam tenebat, quam et ego dilexi, cupiens per humanam naturam mihi eam copulari, quod fieri non poterat multo tempore quousque plenitudo ipsius veniret. Sed per fissuram, id est prophetias, obscure sibi loquebar promittens meum adventum. Sed, veniente tempore, veni et ego ad aquam ut ei virtutem regenerandi tribuerem. Sed ante hec vidi puellam a leone dyabolo laceratam et maculatam. Cui pre nimio amore, quo eam diligebam, meipsum voluntarie cruci exponens, dirissimam mortem (ad quam non obligabar) libenter sustinui, videns quia propter me hanc suam miseriam sustineret eo quod primus homo voluit rapere in paradiso quod meum erat, id est scientiam Dei patris. Hunc igitur amorem meum cum anima devota mente conceperit, debet et ipsa in meo amore inardescere, et propter me omnia mala libenter sustinere, etiam mortem. Et talis anima est que se reddit dignam communicando meis passionibus. Tu ergo fac similiter et mente tua concipe que propter te sustinui."

tances d'une mort aussi infâme, il se pendit à l'arbre par amour et compassion démesurés et se transperça le cœur de sa propre épée, s'exposant de lui-même à la mort par amour pour la jeune fille. Ceci étant, la jeune fille revint à l'endroit d'où elle venait, la craint du lion s'étant dissipée, et vit ce qui était arrivé au jeune homme, et en déduisit que c'était arrivé par amour pour elle ; elle tira alors l'épée du cœur du jeune homme et, de la même épée, se transperça par compassion et amour démesurés. » « J'ai vu cette parabole. Ô mon bien-aimé Jésus, fais-m'en l'interprétation. »

Jésus : « Cette cité représente le monde entier, la maison du roi est le ciel, le fils du roi est moi-même, la maison ignoble est le monde, le gouverneur est le diable qui tient la jeune fille, c'est-à-dire l'âme humaine, prisonnière, elle que j'aimais, désireux de m'unir à elle par la nature humaine, ce qui n'a pas pu se produire avant longtemps, jusqu'à ce que cette plénitude se réalise. Mais par la fissure, c'est-à-dire les prophètes, je lui parlais dans l'obscurité, annonçant ma venue. Le moment venu, je suis venu moi-même à l'eau, afin de lui accorder de régénérer sa vertu. Mais avant cela, je vis la jeune fille lacérée et souillée par le lion, le diable. Du fait de l'amour démesuré que je lui portais, je me suis offert sur la croix volontairement, j'ai subi de mon plein gré la mort la plus cruelle, à laquelle je n'étais pas tenu, parce que j'ai vu qu'elle avait subi ce malheur à cause de moi, car le premier homme a voulu voler au paradis ce qui m'appartenait, c'est-à-dire la connaissance de Dieu mon père. Ainsi, puisque l'âme dévote a reçu mon amour dans son esprit, elle doit aussi s'enflammer dans mon amour, et pour moi subir tous les maux de son plein gré, même la mort. Et une telle âme se rend digne de partager mes passions. Toi, agis donc de cette façon et reçois en ton esprit ce que j'ai subi pour toi. »

A.2.39. Jacques de Lenda, *Sermones quadragesimales*

Date : 1499–1500
Langue : latin
Passage : fol. 64
Édition : Delcorno, Pietro. « "Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe" : An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons ». In : *Medieval Sermon Studies* 60.1 (2016), 37-61.

Quarta causa est formalis. Unde legitur in tertio libro methamorphoseos quod erat quidam rex qui habebat unum filium et ille rex habebat unum magnum castrum, domus autem cuiusdam pauperis erat sibi contigua. Ille pauper habebat unam pulcherrimam filiam. Filius autem illius regis sepe intuebatur eam de fenestra sua et erat filio valde grata et dicit semel quod si pater suus vellet quod eam duceret[6] in uxorem, ipse esset contentus eam ducere in uxorem. Ipse vero descendit de castro et salutavit eam et dicit ei : "Veni ad me." "O - dicit filia – non auderem ire, domine!" Dicit ei filius : "Ne dubites quia nolo tibi facere quicquid quid sit in dedecus tuum nec meum." Tunc dicit filia : "Domine mi, ancilla vestra sum et ero, si vobis placuerit, toto tempore vite mee." Filius regis videns humilitatem huius puelle incitatus est amore eius et dicit ei : "Vade ad talem fontem et ibi loquemur adinvicem." Ipsa vero accepit pottum suum cum capitergio suo et ivit ad fontem et cum fuit iuxta fontem vidit teterrimum leonem et relicto potto fugit et reliquit capitergium. Et veniens filius regis ad fontem, reperit capitergium et pottum, credidit quod leo devorasset eam et cum spada sua seipsum interfecit. Filia autem surrexit de loco in quo erat absconsa propter leonem et veniens ad fontem reperit filium regis mortuum et pre nimio dolore amici sui cepit eandem spadam et transfodit per medium cordis sui et mortua est.

Istud figurat misterium passionis domini Iesu Cristi ubi duo mortui sunt, scilicet Cristus et virgo Maria. O qualis dolor! O qualis tristicia, ipsius animam pertransivit gladius. Sed video nunc totam curiam celestem desolatam, ideo ad illam non oportet accedere, nec ad deum patrem propter mortem filii sui, nec

La quatrième cause est formelle. De là, on lit dans le troisième livre des Métamorphoses qu'il y avait un roi qui avait un fils unique et ce roi vivait dans un grand château. Près de celui-ci, il y avait la maison d'un homme pauvre, qui avait une fille très belle. Le fils de ce roi la contemplait souvent depuis sa fenêtre et elle lui semblait très charmante. Il dit une fois que si son père voulait bien qu'il la prenne pour femme, il en serait heureux. Il descendit du château, la salua et lui dit : « Viens avec moi. » « Oh, dit la fille, je n'oserais pas, mon seigneur ! » Le fils répondit : « N'aie crainte, car je ne veux pas te faire quoi que ce soit de déshonorant pour toi ni pour moi. » La fille répondit : « Mon seigneur, je suis votre servante et je viendrai, si c'est ce qui vous agrée, pour toute ma vie. » L'humilité de la jeune fille accrut l'amour du fils du roi qui lui dit : « Rends-toi à cette source : nous y discuterons. » Elle prit sa cruche et son voile, se rendit à la source et, lorsqu'elle fut proche de la source, elle vit un lion horrible ; abandonnant sa cruche, elle s'enfuit et laissa là son voile. Lorsque le fils du roi vint à la source, il vit le voile et la cruche, crut que le lion l'avait dévorée et se tua avec son épée. La fille sortit de l'endroit où elle s'était cachée à cause du lion et, retournant à la source, vit le fils du roi mort ; par douleur démesurée pour son ami, elle saisit la même épée, se transperça en plein cœur, et mourut.

Cela symbolise le mystère de la Passion du seigneur Jésus-Christ, dans lequel deux êtres moururent, à savoir le Christ et la Vierge Marie. Ô, quelle douleur ! Ô quelle tristesse, l'épée transperça l'âme de celle-là même. Mais je vois maintenant toute l'assemblée du ciel désolée, parce qu'il ne convient pas qu'elle y entre, ni

[6] Nous corrigeons d'après l'édition originale la graphie fautive **duxeret* et **duxere* de l'éditeur.

ad Mariam sicut consuetum est propter eius desolationem. Ideo, ad illam que hodie suscepit Cristum redemptorem convertemus nos eamque devote salutabimus salutatione qua salutatur ab ecclesia dicentes : O crux, ave, spes unica etc.

auprès de Dieu le père à cause de la mort de son fils, ni auprès de Marie, comme c'est l'habitude, à cause de son désespoir. À cause de cela, nous nous tournerons aujourd'hui vers celle qui a engendré le Christ rédempteur et la saluerons par les prières pieuses par lesquelles on salut à l'église en disant : Salut, ô Croix, notre unique espérance, etc.

A.3. Moyen Âge - Français

A.3.1. Anonyme, *Piramus et Tisbé*

Date : entre 1155 et 1160
Langue : ancien français
Édition : *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e^ siècle français imités d'Ovide*. Éd. établie et trad. par Baumgartner, Emmanuèle. Paris : Gallimard, 2000.[a]

[a] Nous ne reproduisons pas ici l'intégralité du texte qui est abondamment cité dans notre étude.

A.3.2. Blondel de Nesle, *Amours dont sui espris*

Date : vers 1175–1210
Langue : ancien français
Passage : 56–66
Édition : Blondel de Nesle. *L'oeuvre lyrique*. Éd. Lepage, Yvan G. Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 22. Paris : Honoré Champion, 1994.
Traduction : Anne Ibos-Augé pour l'ensemble *Alla francesca*.

Plus bele ne vit nus
Ne de cors ne de vis ;
Nature ne mist plus
De beauté en nul pris.
Por li maintendrai l'us
D'Eneas et Paris,
Tristan et Pyramus,
Qui amerent jadis ;
Or serai ses amis.
Or pri deu de lasus,
Qu'a lor fin soie pris.

Nul n'a jamais vu plus belle dame,
Ni de corps ni de visage :
Jamais Nature n'a doté
quiconque de tant de beauté.
Pour elle, je continuerai la tradition
d'Énée et Pâris,
Tristan et Pyrame,
qui aimèrent jadis.
Ainsi serai-je son ami.
Je prie donc Dieu en son paradis
de pouvoir partager leur destin.

A.3.3. Aimon de Varennes, *Florimont*

Date : 1188
Langue : ancien français
Passage : IV, LXXVI.3 946–3 980
Édition : Aimon de Varennes. *Florimont. Ein altfranzösischer Abenteuerroman zum ersten Mal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar*. Éd. Hilka, Alfons. Éd. Risop, Alfred. Gesellschaft für romanische Literatur 48. Halle : Niemeyer, 1933.
Traduction : Aimon de Varennes. *Roman de Florimont (le)*. Trad. par Desgoutte, Jean-Paul. 2013. URL : `http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/florimont/Florimont-preface.htm` (visité le 25/08/2020).

Je croi que jen perdrai la vie
A cuer en ai mout grant dolor
Nen ai pas force contre amor
Car amor[s] fet de flebe fort
Et de fort flebe per son sort
Sor moi fet son tort et sa taille
Je ne puis soffrir sa bataille
Fere me covient son plaissir
Ou soit de vivre ou de morir
Floquars li dist s[e]u est folie
Se vos por ce perdez la vie
Feme devroit tel cuer avoir
Mai hons est de grinor pooir
Volez vos sembler Narcisus
De folie ou Piramus
Cist dui furent mort per amor
Laissies ester ceste dolor
Sire car amez atre part
Ains que aies de mort regart
Amor puet on changier briement
Biblis amoit trop folement
Son frere amoit a dessonor
Mai por Itis chainga samor
Itis ama si fist que saige
Eneas remeist a cartaige
Dydo lama que fole fist
Il sen ala ele socist
A Dydo ne remeist il mie
Ainz fut puels Lavine samie
Sire metez en nonchaloir
Seu que vos ne poez avoir
Tel troverez per aventure
Que ne vos serait si oscure
Per cui serez muelz honorez
Et plus servis et muelz amez [...].

« Je crois que j'en perdrai la vie.
J'en ai au cœur si grande peine
Que toute force m'a quitté,
Car l'amour donne force au faible,
Et au fort l'humilité.
Je suis devenu son otage
Et je subis sa cruauté,
Condamné, selon son plaisir,
À survivre ou à succomber. »
Floquart lui dit : « C'est une vraie folie
D'imaginer perdre la vie pour cela !
C'est le propre d'un cœur de femme !
Un homme doit se montrer plus fort.
Vous voulez donc imiter Narcisse,
Ou encore Pyramus,
Qui l'un et l'autre sont morts d'amour ?
Laissez donc de côté votre douleur,
Sire, et aimez ailleurs,
Sans attendre l'heure de la mort !
On peut bien changer son amour
Comme Byblis qui, à son déshonneur,
Aima follement son frère
Puis changea son amour pour Itis.
Elle aima ailleurs, ce qui fut sage !
Quand Énée rejoignit Carthage,
Didon l'aima, à la folie :
Il la quitta, elle se tua !
Il la laissa à son malheur
Et prit Lavinia pour femme.
Sire, mettez en souffrance
Ce que vous ne pouvez avoir.
Vous trouverez, par aventure,
Une femme qui ne sera pas revêche,
Par qui vous serez honoré,
Et mieux servi et bien aimé. »

A.3.4. Anonyme, *Amadas et Ydoine*

Date : vers 1190–1220
Langue : ancien français
Passage : 5 833–5 870
Édition : *Amadas et Ydoine*. Éd. Ferlampin-Acher, Christine et Hüe, Denis. Champion classiques. Moyen Âge 52. Paris : Honoré Champion, 2020.
Traduction : *ibid*.

Li cortois Tristans fu traïs
Et deceüs et mal baillis
De l'amisté Yseut la bloie ;
Si fu li biaus Paris de Troie
Et d'Oënone et d'Elaine
Dont il ot tant dolor et paine ;
Accillés de Pollixcenoy
Fu deceüs a grant belloy ;
Ulixés de Penelopé
Fu deceüs, c'est verité ;
Li enfes Floires de sa drue
Fu traïs, c'est cose seüe ;
Autresi fu Rollans d'Audain,
Car envers lui ot le cuer vain ;
Si fu Eneas de Lavine
Que il ama tant d'amor fine ;
Si refu treciés et traïs
Li preus, li larges, li hardis
Alixandres qui tant valut :
Bien sai sa feme le deçut ;
Si fu le sages Salemons
Par feme traïs, et Sansons.
Maint autre dont dire ne puis
Ne mençoigne faire ne ruis.
Dido et Lucrece et Julie
Amerent si toute leur vie
Ne fu seü c'une en boisast,
Ne Dido Eneas tricast,
Ne Lucrece Collatinus
Non fist vers Tisbe Pirasmus ;
Ainc ne tricierent pour amer
Dont l'en oïst avant parler.
Mais je sai bien certainement
C'ainc n'amerent si loialment
Que aucun point par vain corage
Ne feïssent aucun folage.
Ne sai certes que plus en die :
Plaines sont de grant felounie.

Le courtois Tristan fut trompé, bafoué et conduit à sa perte à cause de sa passion pour Yseult la blonde ; ce fut aussi le cas du beau Pâris de Troie à cause d'Œnone et d'Hélène par lesquelles il eut tant de tourments et d'affliction ; Achille fut effroyablement déçu par Polyxène ; Ulysse fut trompé par Pénélope, c'est la vérité ; le jeune Flore fut trahi par sa maîtresse, on le sait bien ; et ce fut la même chose pour Roland bafoué par Aude, car elle n'éprouvait rien pour lui ; ce fut encore le cas d'Énée abusé par Lavinie qu'il adorait d'un amour profond ; et le preux, le généreux, le vaillant Alexandre qui fut si renommé, fut lui aussi trahi et poussé dans la détresse : je sais bien que sa femme le trompa ; et le sage Salomon fut lui aussi bafoué par une femme et Samson et maints autres dont je ne peux épuiser la liste et à propos desquels je n'invente ni ne suggère rien qui n'ait été. Ils aimèrent toute leur vie, qui Didon, qui Lucrèce, qui Julie et jamais on n'entendit dire que l'un se moquât de l'une ou qu'Énée trompât Didon ou que Collatin abusât de Lucrèce, pas plus que Pyrame ne fit preuve de déloyauté à l'égard de Thisbé. Jamais quel que soit l'amour dont on ait pu garder le souvenir légendaire, ces amants ne firent preuve de la moindre bassesse ou de la moindre fausseté. Mais je sais bien que jamais ils n'aimèrent aussi fidèlement sans faire acte de folie et chaque fois en pure perte. Je ne sais, certes, ce que je pourrais en dire de plus : toutes les femmes sont pleines d'hypocrisie.

A.3.5. Jean Renart, *L'Escoufle*

Date : vers 1200–1202
Langue : ancien français
Passage : 6 360–6 376
Édition : Jean Renart. *Escoufle (l'). Roman d'aventure*. Éd. Sweetser, Franklin. Textes littéraires français. Paris–Genève : Librairie Droz, 1974, p. 205.
Traduction : Jean Renart. *Escoufle (l'). Roman d'aventure*. Trad. par Micha, Alexandre. Traductions des Classiques français du Moyen Âge 48. Paris : Honoré Champion, 1992.

Et Piramus qui la crevace
Trova, ne fu il mors d'amours ?
Ce ne sai [j]e, k'ire et dolors
Fait tote rien fole et hardie ;
Por ce ne sai jou que j'en die,
Se ce fu folie u amors.
Pour ce s'uns lions u .j. ors
Ensanglenta .j. touaille
Que savoit [il] que ce fust caille
Qui dut estre Tisbé s'amie ?
Il cuidoit qu'il n'i deüst mie
Autre venir se cele non.
Le cuidier et la sospechon
Deüst il bien oster ançois
K'il s'ocesist, qu'en nule[s] lois
Ne doit hom pas vengement faire
De cuidier […].

Et Piramus qui découvrit la fente dans le mur, n'est-il pas mort d'amour ? Peut-être, car le désespoir rend fou et audacieux ; aussi ne sais-je qu'en dire, si ce fut folie ou amour. Parce qu'un lion ou un ours ensanglanta un voile, comment savait-il que ce sang coagulé était celui de Tisbé, son amie ? Il pensait que ce ne pouvait être que le sien. Il aurait dû vérifier ses soupçons avant de se donner la mort, car en aucune façon on ne doit se déterminer sur une simple supposition […].

A.3.6. Gautier de Coinci, *De l'Empereri qui garda sa chasteé par moult temptacions*

Date : entre 1214–1236
Langue : ancien français
Passage : 301–306
Édition : *Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits, des poètes français des XII^e^–XV^e^ siècles siècles*. Éd. Méon, Dominique Martin. T. 2. Paris : Chasseriau, 1823, p. 205.

Plus vos aim, dame, et plus i bé
Que Piramus n'ama Tybé
Ne que Tristan Yseult la blonde ;
Ainz nus amanz qui fust el monde,
Ne nus vivanz tant n'ama fame
Com je vos aim, ma douce dame.

Je vous aime davantage, dame, et j'en conçois plus de désir que Pyrame n'aima Thisbé, ni que Tristan n'aima Iseut la blonde. Jamais il n'y eut amant dans le monde ni homme vivant qui n'aima une femme comme je vous aime, ma douce dame.

A.3.7. Thibaut de Champagne, chanson xxi, *Tot autressi com l'ante fet venir*

Date : vers 1220–1230
Langue : ancien français
Passage : 11–14
Édition : Thibaut de Champagne. *Chansons (Les). Textes et mélodies*. Éd. Callahan, Christopher, Grossel, Marie-Geneviève et O'Sullivan, Daniel E. Classiques. Moyen Âge. Paris : Honoré Champion, 2018, p. 454-457.
Traduction : *ibid*.

Pleüst a Dieu, por ma dolor garir,
Qu'el fust Tysbé, que je sui Piramus.
Més je vois bien, ce ne puet avenir ;
Ainz i morrai que ja n'en avrai plus.

Plût à Dieu, pour guérir ma souffrance,
Qu'elle fût Tisbé, puisque je suis Piramus.
Mais je le vois bien, cela ne peut être,
Et je mourrai ainsi sans rien avoir de plus.

A.3.8. Anonyme, *Roman d'Yder*

Date : 1199–1216
Langue : ancien français
Passage : 2 560–2 580
Édition : *Romanz du reis Yder (le)*. Éd. établie et trad. par Lemaire, Jacques Ch. Fernelmont : E.M.E., 2010.
Traduction : *ibid*.

Bel semblant, ço quit, me feront
Les cheitives qui o toi sunt,
Qui s'occistrent par drüerie ;
Amor, mult voil lor compainie.
D'amor me recomfortera
La lasse Doyïanirra,
Ki s'en ocist, e Canacé,
Eco, Cilla, Fillis, Pronné,
Ero, Biblis, Dido, Mira,
Tysble la bele Hypermnestra
E des autres mil e cinc cenz.
Amor, pur quoi ne te repenz
De ces simples lasses destrire ?
Trop crüelment te voi dedire.
Peché feitz quant n'en as pitié,
Nuls deus fors toi ne feit pechié.
De cel est Tysbé el dessus,
Ke pur lié s'occist Piramus ;
Amor, de ço se puet loer,
Kar a ta cort siet o son per ;
Ero i est o Lëander.

Je pense que les malheureuses qui t'accompagnent, qui se sont tuées par passion amoureuse, me feront belle mine. Amour, je souhaite ardemment leur compagnie. Elle me réconfortera de l'amour la malheureuse Déjanire, qui s'est tuée par passion, Écho, Scylla, Phyllis, Procné, Héro, Byblis, Didon, Myrrha, Thisbé, la belle Hypermnestre et mille cinq cents parmi les autres. Amour, pourquoi ne te repens-tu pas de détruire ces femmes extrêmement malheureuses ? Je te vois t'amuser de manière trop cruelle. Tu commets un péché quand tu n'as pas pitié d'elles, aucun dieu à part toi n'accomplit de péché. Thisbé est au sommet de cette passion, car Pyrame s'est tué à cause d'elle. Amour, tu peux te glorifier de ceci, car à ta cour Thisbé est assise avec son partenaire ; Héro y est avec Léandre.

A.3.9. Jean Malkaraume, *Bible*

Date : milieu du XIII^e^ siècle
Langue : ancien français
Passage : 7726–7974
Édition : Jehan Malkaraume. *Bible de Jehan Malkaraume (la). (Ms. Paris, Bibl. Nat. f. fr. 903) (XIII^e^–XIV^e^ siècles)*. Éd. Smeets, Jean-Robert. 2 t. Assen–Amsterdam : van Gorcum, 1978.

Dedans Babiloinne cité
Fu .i. jones cui escité
Out anmours si et enflanmé
De sa voisine et ananmé
Ne puet nulle hore reposer.
La gent de la ainsis l'apelle
Piramus, et la danmoiselle
Fu Tisbé par non apelee.
Il n'avoit pas en la contree,
En la terre de Orïent
N'out pucelle qui fust tant gent,
Ne juvencel ne juvencelle
Qui fust plus biaus ne qui plus belle
Com sil jone furent endui.
Voisin furent, n'an ont anui,
Et lor maisons estient jointes
L'une a(n) l'autre si com sunt maintes,
Ou on dist la cités fu faite
De teule cuitë et atraite.
Ensamble les fist acointier
Visinités et enlacier.
Par lonc tens et par lonc espace
Anmours de char en eus s'anlace :
Sovantes fois par mariaige
S'asemblassent, mais li paraige
Lor desfandent, et pere et mere,
Mais lor voulanté, lor misere
Ne lor puellent desfandre mie
Ugaument s'ainment en partie,
Mais toutevoies n'ont mie escole
De maqueret qui les escole ;
Guinemens signes est por parole ;
Que plus a li feus couverture
Plus eschaufë et a ardure.
Une parois qui fu fandue
Des que fu faite et estandue
Fu antr'eus deus et fu conmune :
Nou savoit .i., nou savoit une
Fuers soulement li .ij. anment :
Nou savoit mie l'autre gent.
Anmours quel chose ne sent elle ?
Vos le savés qui l'estancelle
Dedans vos cuers souvant flaielle,
Qui la fandure avéz creüe
De la paroi et estandue
Pour ce qu'amsamble murmurer
Au partuis puissiés et parler.
Tisbé souvantes fois estut
De l'une part, et Pyramus
Fu de l'autre, pansis, confus,
Et disoit : "Parois enviouse,
A nos, anmans, iez damajeuse !
Se ne fusses, ja fust grans tens
Que marïé fuissie[n]s ensens
Mais toutevoies devons grant grace
A toi : de parler nos fais place."
Ainsis dist chascuns en sa celle
Tex paroles et les revelle,
Mais quant la nuis estoit venue
Chascuns sa partie salue
Et sa partie baise et acole,
Puis departent de lor escole.
L'aube jornee an l'andemain
Remust les estoilles bien main
Et dou soloir fiert la chalours,
Des herbes abat les humours.
Cil .ij. revinrent a lor partuis
Et murmurerrent a lor duis ;
Quant il se furent bien conplaint,
Consoil prinrent dedans lor sainc
Que quant la nuis sera venue
Si soit la garde d'eux deceue :
Defuers la cité s'an iront
Et en .i. leu s'esbenoieront
Ou gist li rois de la cité,
Mors, sevelis et enterré.
.I. mouriers est en celle sente
De moures blanches, belle et gente,
Et encontre est une fontainne

Tres noble belle en celle plainne.
Quant celle chose ont acordé
Dou jor se plainnent descordé
Quant ne s'an va et ne s'anfuit,
Si an iront a lor deduit ;
Et la nuis vint, queque je die,
Tisbé s'es[t] primes departie,
De sa maison se part, viseuse,
Par nuit oscure tenebre[u]se,
Au tonbel vint et a la fosse
Ou gist li rois en fosse enclose ;
Son chief cuevre d'un cuevrechié,
Desous l'aubre mourier se siét.
Ardïe fu, se fist anmours,
Qui l'ocirra par ces contours.
Que que Tisbé la atandoit
Pyramum qui venir devoit,
Voi ci la mere .i. lioncel
Est descenduë au ruissel
De la fontainne, ansainglantee
Fu sa bouche, qu(i)[e] elle out tuee
Maintes bestes dedans le bois ;
Au rui vint mestre jus ses sois.
Quant de loins la vist, a la lune,
Tisbé de peour fuit et si tume
Dedans une fosse en fuiant,
Qui oscure est, n'i voit la gent.
Que que fuioit si a laissié
Son paletel chaoir arrier.
La lionnesse, qu'ot apaisié
Son cors de soif, l'a depecié
Le paletel, et l'ansainglante :
Depecié le lait en la cente,
Dedans le bois si s'an antra,
Ne Tisbé puis ne se mua :
Dedans la fosse, espovantee,
Just toute coie et mesmuee ;
Bien cuide c'elle ist de la fosse
La lionnesse ne l'ait morse.
Piramus ist de Babiloinne,
Plus tart s'an vint a la fontainne
De Tisbé, qui c'[i] est reposte,
Espourïe, dedans la fosse.
Que qu'il s'an va, ne garde l'ore,
L'estrace vist dedans la pore
De la beste cruex sauvaige.
Quant passe avant de cuer anraige
Car la vesteure a trovee, tainte,
De s'anmie, lors l'a conplainte :
"Encor", fait il, "serons destruit
Nos, amans, par nostre deduit.
Hé, lasse moi ! je t'ai oci
Quant je t'anvoiai devant mi,
En cel leu ci te fis venir,
Je n'i vins pas, s'an(s) dois soffrir !
O vos, lion, qui demourés
En ces roches, car m'ocïéz !
Pour toi desirre je la mort :
Cil la desi(s)[r]e qui a peor(t)."
La guinple print Tisbé la belle
Que li lions mit par morcelle,
Si va seoir desous le mourier
Qui estoit haut por ombroier.
Puis qu'il out ploré de s'anmie
Sus la vesteure, si s'escrie
A la vesteure : "Resoif mon sanc !"
De s'espee se fiert en flanc,
De qu'il fu sains, ne garde l'ore,
Que a terre chiét et labore
A la mort, puis trait de sa plaie
Le fer, et la plaie si raie
Non autrement com[e] chanlaste
Qu'est pertuisïe en haut esclate
Aigues en l'air par les pertuis :
Sultivement sort de ces duis :
Ainsis li sans de Pyrami
Jusqu'au morier en haut sailli
Se qu'[i]l(s) an fu nercis et moite,
Li mouriers, et la moure noire.
Quant la peours fu departie
De Tisbé, si est sus saillie
Fors de la fosse ; peor a grant
Que ne desoive son anmant.
Quant elle fu fuers si esgarde
Se son anmi verroit qui tarde ;
Se il vient, ceste chose est fers,
Ce li contra qu'ell[e] a sousfers ;
A l'aubre vint, mais la coulors
Qu'elle a muee li refait peours.
Ne cuide mie que se soit il ;
Que que doutoit et out peor mil
Si regarde, son anmi voit
Qui pour la mort la gibetoit ;
Quant le vist lors revot fuïr
Arier son pié, et resaillier.
Plus pale devint ses visaige

Que n'est li bois : tex est s'imaige,
Ainsis fremist con fait la mers
Que li vens fait pourremuer,
Mais quant revist si a quenu
Que ces anmis Pyramus fu,
Lors fiert ces bras et si se plaint,
Lés lui le trait delés son sainc,
Le cors anbrace et l'a ploré
Puis si a dist, n'a demoré :
"Pirame, quex est la meschance
Qu'a fait de nos la delivrance !
Pirame, car respon t'anmie,
La tres chiere, de toi nercie.
Elle te nonme : anmis, car l'oi,
Lieve ton vis, or i ait foi."
Quant Piramus oit si se grieve,
Pour s'anmie ses iex eslieve
Vers lei, de la mort ja pressés,
Arier les a puis retornéz.
Mais quant Tisbé voit sa vesteure
Que la beste taindist con meure
Et elle vist lés lui l'espee
Lors s'escrie : "Maleüree !
Tu t'iez ocis, je m'ocirrai,
Assés tost pres je t'ansevrai.
Je don on doit avoir pitié
Sera conpaigne a t'anmistié.
Ocir te povoit bien nature
Et de moi faire desjointure :
Conpaigne suis a [t']avanture.
O ma lignie, vos, mi parant,
Otrïéz a nos .ij. anmant,
Ceux que anmors a asamblé
En une fosse soient conblé."
Quant out ce dist si print l'espee,
Dedans son cors l'a racolee.
L'andemain a haute criee
L'an a sa gent d'ainqui portee
Et son anmi d'autre partie
Enporterrent, et ou s'anmie
Les anfossent san departie.
Ainsis firent par lor folie,
Si con firent la presterie
Que an saumon plus volantiers
Lisent asséz que an sautier
N'an Salemon, et en mengiers
De delistier ne lor est griés :
Ils n'ont cure de la parole
Nostre signor ne de c'escole ;
Ansaignier puent bien lor gent,
Mais pour riens ne serient aidant.
Bonne est, ce dient, penitence,
Mais en eux n'iert ja acordance
Que riens facent de lor preschance ;
Les honmes font porter les fais
Mais aidier ne vourient ja mais ;
Mais ce lor dois povoit soufrir
La penance ne le martir
De lor sougis ! n'an ont que faire,
Penance lor torne a contraire.
Assés dient, mais riens ne font,
Adés tornent devers le mont.
Qu[e] est l'argens ? A el n'antandent,
Lor cors, lor armes icil vendent,
N'i font foi ce n'a el n'ont cure
Mais qu'aient argent, c'est lor droiture :
Deniers conblent desus deniers,
Et aucun ont plains lor greniers
De blé(e), de fromant ou de soile :
N'ont cure de celui qui soile
Sa povreté ne son mesaise,
Adés seront, ce dient, an aise.
Ne weil plus desor ax traitier,
Ains tornerai a mon mestier.

A.3.10. Tibaut, *Roman de la poire*

Date : vers 1250
Langue : ancien français
Passage : 160–180 et 712–741.
Édition : Tibaut. *Roman de la Poire (le)*. Éd. Marchello-Nizia, Christiane. Paris : Société des Anciens Textes Français, 1984, p. 10, 32-33.
Traduction : Tibaut. *Roman de la Poire (le)*. Trad. par Demaules, Mireille. Arras : Artois Presses Université, 2017, p. 44-45, 71-72.

"Je qui sui Piramus
car en ceste tor mus
mes ma jovente i us
et, de ce ne dot nus,

Noz peres, noz amis
nos ont en cez tors mis,
bien sunt noz animis,
De fin corroz fremis

Li murs est granz et forz
ce n'est pas mes conforz
Au percier granz efforz
de c'est mes desconforz,

Dedenz aboëter
ne n'i poons bouter
molt m'en doi conforter,
de Tysbé, sanz douter,

Tysbé tient l'un des chief
ce n'est mie meschief,
De ce vient li besiers
gries est li desirriers,

por Tysbé me dement,
por li ; non faz, ge ment,
molt amoreusement,
n'i sui pas lieement.

ce vilenie semble,
que ne parlons ensemble ;
que ne sumes ensempble.
quant a Tysbé n'asemble.

de cez tors, et fetiz ;
que li arc sont voutiz.
mis d'un cisel tretiz :
que li tros est petiz.

poons a molt grant peine,
fors ce tuël d'aveine ;
car la tres douce aleine
en reçoif et aleine.

del tuël en sa bouche ;
l'autre a la moie touche.
qui les cuers nos entouche ;
que l'un l'autre n'aproche."

« Moi, qui suis Pyrame, je me tourmente pour Thisbé, car dans cette tour je me perds en rêveries à cause d'elle ; non, je mens, mais j'y gaspille ma jeunesse très amoureusement, et, que nul ne doute de cela, je n'y suis pas pour mon plaisir. Nos pères, nos parents, cela semble une ignominie, nous ont enfermés dans ces tours, pour nous empêcher de parler ensemble : nos ennemis se réjouissent de nous voir séparés. Je tremble d'une colère sans bornes de ne pouvoir rencontrer Thisbé. Le mur de ces tours est haut, épais et fait avec art ; les arcs voûtés ne m'ont pas facilité la tâche. Percer le mur à l'aide d'un ciseau bien fait m'a demandé de grands efforts : je suis désolé que le trou soit petit. Nous avons bien du mal à voir à travers, et nous ne pouvons y passer que cette tige d'avoine ; cela doit m'être d'un très grand réconfort, car j'en reçois et respire, sans aucun doute, la très douce haleine de Thisbé. Thisbé tient l'une des extrémités de la tige dans sa bouche ; et par chance, l'autre touche à la mienne. De là vient ce baiser qui s'insinue dans nos cœurs ; douloureux est le désir, car nous ne pouvons nous approcher l'un de l'autre. »

Mal d'amer ne puet saner art.
Or soit Amors a une part
contre toz les max engoissex,
plus avra il force toz sex
que tuit li autre en un moncel :
par l'essample d'un jovencel
qui ja dis fu en Babyloine,
si com la lestre nos tesmoine.
Li jovenciaus fu Piramus,
qui tant ama qu'il ne pot plus,
et de s'espee se feri
por Tysbé, si qu'il en mori.
Quant Tysbé vit que ses amis
s'estoit einsi por li ocis,
a .II. mains a l'espee prise,

Aucun art ne peut guérir du mal d'amour. Que soit comparé d'un côté Amour et de l'autre tous les maux angoissants, il sera plus puissant à lui tout seul que tous les autres réunis ensemble : c'est ce que montre l'exemple d'un jeune homme qui vivait jadis à Babylone, comme on le trouve écrit. Le jeune homme était Pyrame, qui aima de toutes ses forces et se frappa de son épée pour Thisbé, si bien qu'il en mourut. Quand Thisbé vit que son ami s'était ainsi tué par amour pour elle, elle prit son épée à deux mains, et s'est de même tuée à son tour ; elle s'effondra sur le corps de Pyrame. Le sang qui jaillit des plaies du jeune homme et de la jeune fille a si bien teint la racine du mûrier

si rest de meïsme ocise ;
jus cheï desur l'autre cors.
Li sans qui chiet dé plaies fors
del vallet et de la meschine
a si bien teinte la racine
del morier qui sor els estoit
que li fruiz blans qui s'aparoit
dé meures en devint toz noirs.
N'est pas mençonge, ainz est fin voirs,
a tesmoig d'Ovide, un preudome,
el quart livre de la grant somme.
Li rain del morier et des meures
devindrent noires qui des l'eures
avoient esté totes blanches ;
tant sunt amors douces et franches.

qui se trouvait au-dessus d'eux que les fruits blancs qui ressemblaient à des mûres en devinrent tout noirs. Ce n'est pas un mensonge, c'est au contraire la pure vérité, selon le témoignage d'Ovide, un homme sage, dans le quatrième livre de sa grande œuvre. Les rameaux du mûrier ainsi que les mûres devinrent noirs, alors que jusqu'à ce moment-là ils avaient été tout blancs : telle est la puissance des amours douces et nobles.

A.3.11. Anonyme, *Claris et Laris*

Date : vers 1270
Langue : ancien français
Passage : 161–174
Édition : *Claris et Laris*. Éd. Pierreville, Corinne. Champion Classiques 157. Paris : Honoré Champion, 2008.
Traduction : *Claris et Laris*. Trad. par Pierreville, Corinne. Traductions des classiques du Moyen Âge 79. Paris : Honoré Champion, 2007, p. 50-51.

Claris en un vergier seoit.
En un petit livre veoit
La mort Tibé et Piramus
Et come Hebé et Firamus
Morurent d'amors voirement.
Claris l'esgarde doucement,
Que de lor dolor li ramembre.
Forment plaint lor cors et lor membre,
De lor mort durement li poise
Et dist, qu'Amors n'est pas cortoise,
Quant tiex gens fet a fin venir,
Touz jours les deust maintenir.
Foux est, qu'en amor met s'entente
Si durement, qu'il s'en repente.

Claris se tenait assis dans un verger. Dans un petit livre, il lisait la mort de Pyrame et Thisbé et découvrait comment Firame et Hébé moururent d'amour. Claris regarde le livre, empli de douces pensées, car il se souvient de la douleur que ces amants ont éprouvée. Il est saisi d'une profonde compassion à l'égard de ces êtres dont la disparition lui inspire un violent chagrin. Il affirme qu'Amour manque de courtoisie quand il fait mourir de telles personnes. Il aurait dû toujours les protéger ! Il est fou celui qui s'applique à aimer au point de s'en repentir !

A.3.12. Robert de Blois, *Floris et Lyriopé*

Date : 2de moitié du XIIIe siècle
Langue : ancien français
Passage : 978–999
Édition : Robert de Blois. *Floris et Lyriopé*. Éd. Barrette, Paul. Berkeley : University of California Press, 1968, p. 105-106.
Traduction : Vitz, Evelyn Birge. « La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman ». In : *Poétique* 137 (1 2004), 35-51, p. 37 (à l'exception des deux derniers vers).

Un romant aporté avoient
Qu'ales molt velontiers lisoient
Por ce que toz d'amors estoit,
Et au comancement avoit,
Comant Piramus et Tybé
Furent de Babiloigne né,
Comant li enfant s'entramarent,
Comant lor peres destornarent
Le mariaige des enfanz,
Comant en avint duel si granz
Qu'en une nuit furent ocis,
Andui en une tombe mis.
Quant ont ceste aventure lite,
Floris cui ele mout delite
Dist : "Dame, certes, se je estoie
Piramus, je vos ameroie,
Et se vos jur par toz les sains
Que je ne vos ains mie moins
Que cil fit la bele Tysbé.
Or me dites vostre pansé."
"Ne sai", fait ele, "que je die.
Trop amer me samble folie."

Ils avaient apporté un roman avec eux,
Qu'ils lisaient volontiers,
Parce qu'il était entièrement au sujet de l'amour ;
Et il racontait au début
Comment Piramus et Thisbé
Sont nés en Babylone,
Comment les enfants se sont aimés,
Comment leur père a refusé
Le mariage des enfants,
Comment une si grande douleur en a résulté
Qu'une nuit ils ont été tués.
On les a mis ensemble dans une tombe.
Lorsqu'ils ont lu cette aventure,
Floris à qui il plaisait beaucoup
A dit : « Ma dame, si j'étais
Piramus, je vous aimerais,
Et je jure par tous les saints,
Que je ne vous aime pas moins
Que lui n'aimait la belle Thisbé ;
Or dites-moi ce que vous pensez. »
« Je ne sais que dire », dit-elle,
« Aimer à l'excès me semble être une folie. »

A.3.13. Anonyme, *Flamenca*

Date : 3e quart du XIIIe siècle
Langue : occitan
Passage : 621–629
Édition : *Flamenca*. Éd. Zufferey, François. Trad. par Fasseur, Valérie. Lettres gothiques. Paris, 2014, p. 168-170.
Traduction : *ibid.*

Quar l'us comtet de Priamus,
E l'autre diz de Piramus ;
L'us comtet de la bell'Elena
Com Paris l'enquer, pois la·n mena ;

Car l'un racontait l'histoire de Priam, l'autre celle de Pyrame ; l'un l'histoire de la belle Hélène et la manière dont Pâris la pria d'amour, puis l'enleva. L'autre parlait d'Ulysse, l'autre

L'autres comtava d'Ulixes,
L'autre d'Ector e d'Achilles ;
L'autre comtava d'Eneas
E de Dido consi remas
Per lui dolenta e mesquina ; […].

d'Hector et d'Achille, l'autre d'Éne et de Didon, qui par sa faute, sombra dans le malheur et la douleur.

A.3.14. Anonyme, *Costume et us* (RS. 2123)

Date : XIII^e siècle
Langue : ancien français
Passage : 10–18
Édition : Spanke, Hans. *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Musicologica 1. Leyde : J. Brill, 1955.

Amis e druz
puet lire a son talant,
mais il n'est nus
qui l'aint si lëaument,
car je l'aim plus
qu'Aude n'ama Rolant ;
ainz Narcisus,
Tristanz ne Piramus
n'amerent tant.

Elle peut choisir un ami et amant comme elle le souhaite, mais il n'existe personne qui l'aime plus fidèlement, car je l'aime plus que Roland n'aimait Aude ; jamais Narcisse, Tristan ou Pyrame n'aimèrent autant.

A.3.15. Anonyme, *L'on dit q'amors est dolce chose*

Date : XIII^e siècle ?
Langue : ancien français
Passage : 21–28
Édition : *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*. Éd. Rosenberg, Samuel N., Tischler, Hans et Grossel, Marie-Geneviève. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1995, p. 210.

Estre cuidai de lui amee
Quant entre ses braz me tenoit ;
Cum plus iere d'amors grevee,
A son parler me refaisoit ;
A sa voiz iere si sanee
Cum Piramus quant il moroit :
Navrez en son flanc de s'espee,
Au nom Tisbé les iauz ovroit.

Je croyais être aimée de lui quand il me tenait dans ses bras ; quand j'étais le plus violemment tourmentée par l'amour, il me donnait de la force avec ses mots ; au son de sa voix j'étais guérie comme Pyrame quand il était mourant : percé au flanc de sa propre épée, en entendant le nom de Thisbé, il ouvrit les yeux.

A.3.16. Anonyme, *Piramus et Tisbé* (fragment)

Date : XIII^e siècle
Langue : ancien français
Édition : Emden, Wolfgang G. van. « A fragment of an Old French poem in octosyllables on the subject of Pyramus and Thisbe ». In : *Medieval French textual studies in memory of T. B. W. Reid*. Dir. Short, Ian. Occasional Publications 1. London : Anglo-Norman Text Society, 1984, 239-253.

"Se vos fussiez ci entresoit
Par d'autre part de la crevace,
Tant que vos veïsse en la face
Et sentisse vo douce alaine
Qui tant par est et bonne et saine,
Et ensemble ci parlissons
Et nos pensees deïssons ;
Car ci ne nous entendist nulz."
Adonques rest pamez cheüz.
Tybee d'autre part estoit,
Qui sa complainte oïe avoit ;
A la crevace en est venue
Et si gete outre sa veüe,
Et vit que Piramus estoit
Pasmez, qui d'autre part gisoit.
Adonc commença a parler
Et son ami a regreter,
Et dist : "Piramus, douz amis,
Pour moi estes en tel point mis
Donc je ne cuit que vos soiez
Ja mais nul jour par moi aidiez.
Mes je en couvenant vos ai
Se mors estes, pour vos mourrai.
Ja, par celui qui me fourma,
Amours ne me reprouchera
Que devers moi en soit li tors ;
Car se vos estes pour moi mors,
Pour vos mourrai, car c'est le droiz."
Pyramus entr'oï la voiz
De Tybee, lors se leva ;
Par la crevace regarda
Et vit Tybé, la simple et coie ;
Donc ot a son cuer si grant joie
Que ne pot .i. seul mot parler.
Tybé le prist a apeler
Et dist : "Biax amis, a que doit
Qu'a moi ne parlez orendroit
Tant diz que sommes andui ci ?"
"Tybé, douce amie, merci,
Fait Piramus, si sui soupris
De regarder vostre douz vis
Que je de parler n'ai poue[i]r
Quant vos cors puis raperceveir."
"Et je vos pri, douz finz amans,
Fait Tybé, ne soiez doutans :
S'amours a vostre cuer blecié
Le mien n'est de rienz esparnié.
Navrez estes, je suis navree ;
Si n'iert ja ma plaie sanee
Se n'est de l'otroi de vo cuer."
Piramus respont : "A nul fuer
A nul jour garis ne serai
Se de l'otroi derrenier n'ai."
Tant ont ensemble ainsi parlé
Que pour la nuit sont dessevré ;
A l'endemain il rasemblerent
Et puis en maison s'en alerent.
Toute la nuit molt pensif furent
Et l'endemain, si comme il durent
Et com la couvenance fu,
Sont a la crevace venu.
Illec tiennent leur parlement ;
Et cele vie longuement
Maintindrent que ne le sot nulz,
Granz ne petiz, jones, chanuz,
Tant que fortune, qu'en peu de heure
Torne celui desouz deseure,
Contre aus aventure torna.
Au matin chascun se leva
A la crevace qu'il savoient,
Ainsi qu'acoustumé avoient.
Piramus a premier parlé
Et dit : "Douce amie Tybé,
Nos peres ne nous aiment mie
Qui soufrir nous font tel haschiee
Et nous font vivre a tel destrece
Que ne poons avoir leesce.

Mieuz ne nous vault mengier ne boivre ;
Mes, se vos me voulïez croire,
Par tens isirïons de orens !"
Fait Tybé : "Dites vostre sens ;
Volentiers vos escouterai
Et de ma part l'otroierai.
Il ne me chaudroit ou je fusse
Mes qu'avec vos estre peüsse."
Dist Piramus : "Or m'escoutez :
Je lo bien, se vos le voulez,
Qu'enhuit, quant sera avespré,
Que tout sera asseüré,
Ainz que la gaite soit montee
Qu'issiez coiement, a celee,
De vo porte et de vo manoir,
Que nul nel puist apercevoir ;
Si alez dehors la cité
A la salle d'antiquité,
Et m'atendez a la fontaine
Qui par est tant et clere et saine.
Desouz le mourier m'atendez,
Car vraiement m'i trouverez,
Et la nostre conseil prendrons
Pour savoir quel part nous irons,
La ou nous puiss[i]ens ensemble estre
Et nous jouer et mener feste.
Trop nous destraingnent nos parens,
Il en font que mauvaises gens ;
N'i a cil de nous nel compere
De cors, de pensee et de chiere,
De cors, de pensee et de cuer !"
Dit Tybé : "Amis, a nul fuer
Nulle chose je ne verroie
Que je certainement saroie
Que vos a certes vousissiez."
D'an .ii. fu li plais otroiez.
Lors se departent sanz targier,
Pensis com pourront esploitier.
Ainsi sont si qu'à l'anuitier ;
Et quant ce vint vers le couchier,
Que la lune fu haut levee
Et la gent fu asseüree,
Chascun se prist a esbahir
Comment il pourront hors issir
Pour la lune qui si cler luist.
C'est une chose qui leur nuist […]

A.3.17. Anonyme, *Ovide moralisé*

Date : vers 1316–1328
Langue : moyen français
Passage : IV, 1150–1267[a]
Édition : *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*. Éd. Boer, Cornelis de. T. II. Amsterdam : Johannes Müller, 1920.

[a] L'*Ovide moralisé* incluant le conte du XII[e] siècle, nous ne reproduisons ici que la conclusion qui y est ajoutée.

En tel manière sont finé
Li dui amant par loiauté.
Ainsi se monstrent vrai amant,
Qar il sont de fin cuer amant,
Qar li uns d'eulx ne vodroit estre
Ou paradis au roi celestre
Et li autres si fust ici,
Se il n'estoit avuecques lui.
Ensi, com la fable recorde,
Qui a voire istoire s'acorde,
S'entr'amerent les deus amans,
Si fu teulz lor departemans,
Que l'uns se mist pour l'autre a mort,
Et quant il furent andui mort
Li parens qui mort les trouverent
En un seul tomblel les poserent,
Et la more, qui lors ert blanche,
Devint noire dessus la branche,
Si reçut sanguine colour
En signe de cele dolour.
– Or vous vueil l'exposicion
Dire de la mutacion
De la more, qui estoit blanche,

Et puis nerci dessus la branche :
Quant la more est vers, si blanchoie,
Et quant meürist, si nercoie.
– Or vous dirai l'alegorie
Que ceste fable signefie.
En cest monde plain de vilté,
Plain d'ordure et d'iniquité,
De vice et de confusion,
Vault Diex prendre incarnacion
Pour l'amour de l'umanité,
Si s'abessa la deïté
Tant qu'avuec lui prist herbegage.
Et pour sauver l'umain lignage
Fu la deïtez estendue
Et o l'umanité pendue
En l'arbre saint et glorieus,
Qui de son saint sanc precieus
Fu tains de sanguine tainture,
Puis vit en une sepulture,
Voirs Diex et voirs homs tout ensamble.
Bien nous monstra, si con moi samble,
Example que nous devons faire
Pour lui penitance et mal traire
Et nostre char mortifier.
Il se lessa crucefier
Pour nostre amour et mort souffri.
Il mëismes a mort souffri,
Li bons sires, par sa pitié,
Si devons pour soie amistié
Souffrir mesaise et penitence
Et prendre en bone pascience
Quel que grief que por lui souffrons.
Il est drois que nous nous offrons
Pour soie amour a tout grief traire.
Ausi soloient jadis faire
Li saint martir, qui despisoient
Le monde et pour Dieu se livroient
A tous martires endurer.
Les uns fesoit l'en enmurer,
Tenir en chartre en fers liez,
Li autre estoient lapidiez,
Les uns batus et laidengiez,
Despis au monde et blastengiez,
Li un tempté, li autre mort,
Si prenoient en gré la mort
Et les martires qu'il soffroient,
Et tesmoignage a Dieu portoient
D'amour et de dilection.
En mainte persecucion
Furent li martir esprové
Et en la foi ferme trouvé.
Ensi soloient paradis
Li saint home aquerre jadis,
Mes or n'a plus nulz homs que faire
De mort ne de martire traire
Pour Jhesucrist ne pour son non.
Nulz ne quiert mais se l'aise non
Dou cors et les delis dou monde.
Ou sont li net, ou sont li monde
Qui pour la Dieu dilection
Et pour recompensation
De s'amour vuelent mort souffrir
Ne lor cors a martire offrir ?
Mes quant li filz Dieu revendra,
Juges qui leaument rendra
A chascun selonc sa merite,
Coment cuideront estre cuite ?
Coment se porront escuser
Cil qui lor temps vuelent user
En vivre delitablement,
Et sevent veritablement
Que Diex se veult a mort livrer
Pour eulz raiembre et delivrer
De mort et des mains au deable ?
C'est le lyon espoentable,
La crueuse beste enragie
Qui avoit l'entraille mengie
Des bestes qu'il ot acorees.
Il ot les ames devorees
De tous les homes trespassez.
C'est li lyons, qui ja lassez
Ne sera d'espier toute hore
S'il trouvera riens qu'il devore.
C'est cil qui toute ame soloit
Engoler et qui defoloit
Et coloit la vie et la guimple
De la bele jouvente simple,
C'est de l'amie au Creatour,
Pour quoi li filz Dieu sans trestour
Vault souffrir mort et passion
Pour la rescourre dou lyon,
Qui dou champ dou monde convint
Partir quant li fil Dieu i vint.
C'est li lyons, des maulz li pires.
De celui nous gart nostre Sires !

A.3.18. Anonyme, *Ovide moralisé*, famille Z

Date : fin du XIV^e^ siècle ?
Langue : moyen français
Passage : IV, ajout des vers 526–651.
Édition : Deleville, Prunelle. « Métamorphose des *Métamorphoses* : édition critique et étude littéraire des manuscrits Z de l'*Ovide moralisé* ». Thèse de doct. Université Lumière-Lyon 2 – Université de Genève, 2019.

"[…] Puis me rest avis proprement
Que en vous dous bras estroitement
Je soie, et le[s] tres dous baissiers
Mes maux font lors estre legiers.
Tant que je suis en se dous point,
En moi courous ne dueil n'a point,
Mes puis, quant je suis reveillie,
De ma douleur suis rasaillie.
Quant je ne vous truis point, m'amour,
Mon cueur demeure en grant fraour.
Brief que vous yraie contant ?
Je sant douleur et meschief tant
Que trop mieux vouroie la mort
·c· fois que le mal que je port,
Mes les dieux ne m'ont pas [si] chiere
Que oïr en vueillent ma priere,
Car plus ne demant ne desir
Fors que la mort, puis que garir
Jamais ne puis de la doulour,
Amis, que j'ay pour vostre amour."

[Ovide]
A ce mot Thysbé [es]plouree
Chet a terre toute pasmee.
Piramus chet de l'autre part.
A pou que li cueur ne li part,
Quant pour lui voit Tysbé pasmer
Et il ne la peut relever.
Tel dueil a qu'a pou qu'il ne creve.
Non pour quant premier se relieve,
Puis huche Tysbé a bas son,
Si dist : "Amie, or laison
Se dueil et se tourment en pais
Et si nous rettraions hui mais
Que on n'aperçoive nostre affaire,
Car trop nous venroit a contraire.
Mes aus dieux priere faisons
Que des meschiefs que nous sentons
Nous envoient allegement,
Si qu'a joie ou a tourment
Nous puissons encor assembler
Et nous de cest enclos embler."

[Ovide]
Puis ont pris con[gié] li amant,
En baisant savoureussement
Le mordant de la sainture,
Qui fu fiché par la creveure.
A l'endemain li dui amant
Font a leurs gaites entandant
Que fievre les [a] aquilli,
Et malade se sont tou dui.
En leurs liz se couchent, et puis
Pour mieux dormir font cloure l'uis.
Les servans garde ne s'en prindrent.
En ce voulentiers obeïrent.
Puys vont au trou qui au mur yere.
Pyramus dit en tel maniere :

[Pyramus]
"Tysbé, m'amour et mes tresors,
Puys yer coment vous va du corps ?
Dites amie que ferons :
Mourons nous si ou se vivrons ?
Que dites vous de nostre fait ?
Y voiés vous nul bon esploit ?
Savés que j'ay enuit songé ?
Le dieu d'amours le m'a noncié.
A nuit m'iere avis en dorment
Qu'a vous parloie proprement
Et vous disoie : 'Douce amie,
Pour Dieu, secourés moi la vie,
Car sen nul respit je suis mors,
Se de ciens ne vous tray hors.
Hors la ville a une fontaine.
Une sentellete y maine
Droitement soubz le blanc meurier
Ou nous solions esbanoier,
Quant enfance nous gouvernoit.
Amours tres lors nous y menoit.

Hellas, hellas, quel temps avions,
Mes que bien cougnu nous l'eussions !
Trop nous a esté pasme et dure
Fortune, qui encores nous dure.
Se vous poiés tant esploitier
Par nuit que vous peussiés gaitier
Qu'endormi bien fussent la gent
Qui nuit et jour nous vont gaitant,
Puis se[uremen]t, que on ne l'oie,
Vous vous meisiés droit a la voie
Ou premier somme. La sans doubte
Me trouveriés, c'est somme toute.'
Dites, m'amie, vostre avis
Du songe que je vous devis.
Ouseriés vous, en nulle guisse,
Vous enhardir en ceste enprisse ?"
[Tysbé]
"Amis, or voi certainement
Que des dieux l'amounestement
Si est venus qu'avés songé,
Car ·i· tout tel songe fait j'é,
Car avis il m'estoit anuit
Que vous estiés devant mon lit
Et me disiés tout coiement :
'Amie que faisons cy tant ?
Thysbé, cougnois tu ton ami ?
Esveille toy, saillons de ci !
Li dieu nous ont amonnesté
Que nous yssions de la cité.
A la fontaine au blanc meurier
La nous pourrons nous soulacier.'
Doncques, tres doulx loyaux amis,
Quant les dieux le nous ont tramis,
Ja n'iray de ce au contraire.
Ainssi l'acort et le vueil faire.
De m'amour vueil que soiés fis,
Quant pour vous toute autre amour fuis.
Je m'en iray tres a-sse soir,
Sus la fontaine iray seoir.
Amis, tu es tout mes tresors,
Plus ne vueil, pour ame et pour corps,
Plus ne demant, plus ne desir.
Avec toy vueil vivre et mourir.
Fors toy je ne vueil autre avoir,
Plus ne conveite hounour avoir.
Or pensons du bien esploitier !
Les dieux nous y vuyllent aidier.
Ne soiés lans, ne demourés !
Au premier some vous levés.
Se vous y estes le premier,
La m'atendés soubz le meurier.
A la fontaine droit iray,
N'en aiés ja au cueur esmay."

A.3.19. Guillaume de Machaut, *Balade d'amant recreu*

Date : milieu du XIV^e^ siècle
Langue : moyen français
Passage : 1–8
Édition : Guillaume de Machaut. « Balade d'amant recreu ». In : *Je chante ung chant. An Archive of Late-Medieval French Lyrics*. Dir. Plumley, Yolanda, Bacco, Giuliano Di et Stringer, Gary. University of Exeter : Centre for Medieval Studies, 2012. URL : `http://jechante.exeter.ac.uk/archive/text.xql?id=MaOpDub002` (visité le 04/09/2018).

Ceulz dient qui ont ame
Que vie est de joie plaine
Mes quant je y ay bien pense
C'est de tristour la fontaine
Je l'aparcoy par Helaine
Par Tisbe et Piramus
A qui mort en vint soudaine
Pour ce n'ameray je plus.

A.3.20. Guillaume de Machaut (auteur supposé), ballade xlii

Date : milieu du XIV^e^ siècle ?
Langue : moyen français
Passage : 1–8
Édition : Eustache Deschamps. *Œuvres omplètes d'Eustache Deschamps. Publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*. Éd. Raynaud, Gaston. T. 10. Paris : Firmin-Didot, 1901, p. 49.

Hester, Judith, Penelopé, Helaine,
Sarre, Tisbé, Rebeque et Sarry,
Lucresce, Yseult, Genevre, chastellaine
La trés loyal nommée de Vergy,
Rachel aussi, la dame de Fayel
Onc ne furent sy precieux jouel
D'onneur, bonté, senz, beauté et valour
Con est ma trés doulce dame d'onnour.

A.3.21. Guillaume de Machaut, *Jugement dou Roy de Navarre*

Date : vers 1349
Langue : moyen français
Passage : 3 171–3 212
Édition : Guillaume de Machaut. « Jugement dou Roy de Navarre (le) ». In : *Guillaume de Machaut : The Complete Poetry and Music. The Debate Series*. Dir. Barton Palmer, R. et al. T. 1. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2016. URL : `http://d.lib.rochester.edu/teams/text/palmer-machaut-thedebateseries-navarre` (visité le 07/05/2020).
Traduction : *ibid* (anglais).

DOUBTANCE

"Que fist Tysbé pour Piramus ?
Quant elle vit que mors et nus
Estoit pour li, sans nul retour,
A doloir s'en prist par tel tour,
Que d'une espee s'acoura
Seur le corps et la demoura ;
Car aprés li ne volt pas vivre,
Eins fina s'amour et son vivre
En pleins, en plours, et en clamours.
Certes, ce fu parfaite amours ;
Car il n'est dolour ne remort
Qu'on puist comparer a la mort.
Ne nuls ne me feroit entendre
Q'nuls homs vosist son cuer fendre
Si crueusement, n'entamer,
Comme Tysbé fist pour amer.
Et qui diroit uns homs est fors

PRUDENCE

« Que fit Thisbé pour Pyrame ? Quand elle le vit dépouillé et mort à cause d'elle, sans aucun recours, elle en devint si affligée qu'elle se transperça d'une épée en plein corps et demeura gisant là. Elle ne voulut pas vivre après lui et mit fin à son amour et à sa vie dans les lamentations, les larmes et les gémissements. Ce fut sûrement un amour parfait, car il n'y a ni douleur ni souffrance qui peut être comparée à la mort. Personne ne peut me convaincre que le cœur de n'importe quel homme peut se briser si cruellement, ou qu'il pourrait se blesser comme l'a fait Thisbé par amour. Quiconque dirait qu'un homme est fort pour souffrir des épreuves de l'amour, avec un cœur plus dur que l'acier ou que n'importe quel diamant, je ne donnerais pas un morceau d'écorce pour-

Pour souffrir d'amours les effors,
Et s'a cuer plus dur qu'aÿmant
Ou que ne soit .i. dÿamant,
Je ne donroie de sa force
Le quart d'une pourrie escorce,
Ne je ne pris riens sa durté,
Sa vertu, ne sa mëurté,
Ne chose qu'il endure aussi.
Mais quant une dame a soussi
Qu'en son cuer secretement cuevre,
Par tel guise le met a ouevre
Qu'elle y met le corps et la vie.
Mais, Guillaume, je ne croy mie
Que on veïst onques morir
Homme par deffaut de merir
Et qui tost ne fust confortez,
Tant fust ses cuers desconfortez ;
N'il n'est doleur qui se compere
A mort, com grieve qu'elle appere,
Ne que li feus, fais en peinture,
Encontre le feu de nature.
Car Nature ne puet pas faire,
Tant soit a corps humein contraire ;
Ne cuers ne puet riens endurer
Qu'on peüst a mort comparer."

rie de sa force, et je n'accorderais pas non plus beaucoup de valeur à son courage, sa vertu ou sa maturité, ou à tout ce qu'il endurera. Mais quand une femme souffre d'une douleur qu'elle dissimule dans son cœur, elle s'y consacre tant qu'elle s'y donne corps et âme.

Mais, Guillaume, je ne crois pas du tout qu'on ait jamais vu aucun homme mourir d'un manque de récompense ou qui n'ait pas été rapidement réconforté, aussi inconsolable que son cœur ait pu être ; il n'y a pas de douleur comparable à la mort, aussi grave qu'elle puisse paraître, pas plus que le feu représenté sur un tableau ne peut être comparé au feu naturel. Car la Nature ne peut rien produire, même si c'est contraire au corps humain, de comparable à la mort, non plus qu'un cœur ne peut supporte une chose comparable à la mort. »

A.3.22. Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit*

Date : 1364
Langue : moyen français
Passage : 6 311–6 328 et lettre 37§e
Édition : Guillaume de Machaut. *Livre du Voir Dit (le). Le Dit véridique*. Éd. Imbs, Paul. Éd. Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. Éd. Musso, Noël. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1999.
Traduction : *ibid*.

Si me pris tous seulz a complaindre
Et de mon grant desir a plaindre,
Si que parfondement pensoie
– Et en pensant ymaginoie –
A ceulz dont j'ay devant parlé,
Ce sont Piramus et Tisbé.
Il furent enclos en .II. tours,
Si qu'il ne fu voie ne tours
Qui lor oeil peüst avoier
Pour eulz ensemble esbanoier ;
Trop leur desplaisoit cilz demours,

Je me mis alors à me lamenter tout seul et à me plaindre de mon grand désir ; et j'en vins à penser au fond de moi-même à ceux dont j'ai plus haut parlé – et en y pensant je me les figurais –, tels Pyrame et Thisbé, qui avaient été enfermés dans deux tours, si bien qu'il n'y eut ni route ni détour qui pût guider leurs yeux en vue de leurs ébats communs. Ce séjour leur déplaisait fort, si bien que, sous la poussée de la violence et de la rage d'amour, dont ils étaient pleins jusqu'à l'ivresse, ils sor-

Si que force et rage d'amours,
Dont il estoient yvre et plain,
Fist tant qu'il yssirent ad plain
Pour eulz deduire et solacier,
Baisier, acoler, embracier ;
Mais en la fin en furent mort
Ensemble de piteuse mort.

Et, mon tresdoulz cuer, vous savés comment Pyramus et Tysbé, que on avoit enfermé en divers lieus pour ce que il ne se veyssent, quirent voie par quoi il se peussent veoir […].

tirent hardiment pour trouver plaisir et soulagement, s'embrasser sur la bouche, se prendre par le cou, s'étreindre ; à la fin ils y moururent ensemble d'une pitoyable mort.

Mon très doux cœur, vous savez comment Pyrame et Thisbé, qu'on avait enfermés en des lieux distincts pour qu'ils ne pussent pas se voir, cherchèrent un moyen qui leur permît de se rencontrer […].

A.3.23. Jean Froissart, *Dit dou bleu chevalier*

Date : 1364
Langue : moyen français
Passage : 239–247
Édition : Jean Froissart. *Dits et débats*. Éd. Fourrier, Anthime. Genève : Droz, 1979.

De tous chemins prendés la piour voie.
Pour quoi ensi
Avés vous hui esté en tel soussi ?
Ne ressamblés Piramus, je vous pri,
Qui pour l'amour de Tisbé se murdri,
Ne Leander,
Qui pour Hero, la niece a Jupiter,
Malgré Juno, la deesse de l'er,
Se mist en mer sans navie et sans fer.

A.3.24. Jean Froissart, *La Prison amoureuse*

Date : 1372–1373
Langue : moyen français
Passage : lettre v
Édition : Jean Froissart. *Prison amoureuse (la)*. Éd. Fourrier, Anthime. Bibliothèque française et romane. - Éditions critiques de textes 13. Paris : Klincksieck, 1974.

Avoec toutes ces coses, chiers maistres, dont je vous carge, je vous suppli chierement et fiablement que, se vous avés riens fet de nouvel, que vous le me voelliés envoiier, et par especial, se de tant je vous osoie cargier que d'un petit dittié amoureus, qui se traitast sus aucune nouvelle matere qu'on n'aroit onques veü ne oÿ mise en rime, tele com, par figure, fu jadis de Piramus et de Tysbé, ou de Eneas et de Dido, ou de Tristran et de Yseus, car j'en ai esté requis par pluiseurs fois en lieu ou bien me fuissent venu en point, se j'en euïsse esté pourveüs, et feront encor, se je les ai.

A.3.25. Jean Froissart, *Melyador*

Date : 1365–1369 et 1381–1382
Langue : moyen français
Passage : 9 116–9 135
Édition : Jean Froissart. *Melyador. Roman en vers de la fin du XIV^e siècle*. Éd. Bragantini-Maillard, Nathalie. T. 1. Textes littéraires français. Genève : Droz, 2012.

[…] d'Ermondine il s'enamoura,
la quele amour, c'est vraie cose,
si com ceste hystore nous glose,
le fist morir, aultre riens non.
Et s'il rechut ce povre don
pour amer la belle Hermondine,
qui ne le tenoit mies digne
de li ne onques ne l'ama,
il ne fu mies seulz qui a
le mort rechut pour bien amer :
Leander en morut en mer ;
si fist Narcissus pour Equo,
Tristrans, Priamus et Porro
Et li rois Mennon, on me tonde
S'il n'en fu mués en aronde.
Si en morut Deucalyon
Et Acilles, qui de renom
Passoit tous aultres chevaliers.
On en trouveroit .iii. milliers
Qui en sont mort ; il n'est pas doubte.
Tele est Amours qu'elle ne doubte
Cop d'espee ne cop de lance.

A.3.26. Anonyme, *Les Eschéz d'Amours*

Date : vers 1370
Langue : moyen français
Passage : 3131–3158 et 3315–3318
Édition : *Eschéz d'Amours (les). A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses*. Éd. Heyworth, Gregory, O'Sullivan, Daniel E. et Coulson, Frank. Medieval and Renaissance Authors and Texts 10. Leiden – Boston : Brill, 2013.

Li aultre ont un fruit si estrange
Qu'il se mue souvent et change
En naturez toutez contraires ;
Il n'arrestent en un point gaires,
Car ilz portent unez pommettes
Qui sont en une hoere doulchettes

Et blanches comme fins yvoires,
Et puis sont ameres et noires
Aussy comme soubdainement.
Et s'est bien tel fois ensement
Qu'ellez reprendent leur blancheur
Et leur premeraine doulcheur ;
Toutesfois par droite coustume,
La fin est toudis d'amertume.
Ainsy, se la lettre ne ment,
Se mua anchiiennement
Par maniere assez merveilleuse
Un mourier par la mort piteuse
De Pyramus et de Tisbé
Quant ilz furent si destourbé
Pour la grant paour du lyon
Qu'il en prirent occasion
D'eulx occire a leurs proprez mains.
Passer ne s'en voulrent a mains,
Car chilz mourier, qui mourez frances
Souloit porter doulces et blances,
Les apporta de puis tous temps
Noirez et sures aux goustans.

Pyramus et Tisbé meïsmez,
Ainsy que devant te deïsmez,
Si occhient samblablement
Li uns pour l'aultre horriblement.

A.3.27. Eustache Deschamps, *Lais*

Date : seconde moitié du XIV^e^ siècle
Langue : moyen français
Passage : 53, *Lai de départ* ; 110, virelai
Édition : Eustache Deschamps. *Anthologie*. Éd. établie et trad. par Dauphant, Clotilde. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 2014.
Traduction : *ibid*.

Car de Dydo ne d'Elaine,
De Judith la souveraine,
[Ne] d'Ester ne de Tisbeë,
De Lucresse la ronmaine,
Ne d'Ecuba la certaine,
Saire loial ne Medeë
Ne pourroit estre trouveë
Dame de tant de biens plaine :
C'est l'estoille trasmontaine,

Car ni Didon ni Hélène ou la reine Judith, ni Esther ni Thisbé ou Lucrèce la Romaine, ni la fidèle Hécube, la loyale Sara ni Médée ne pourrait être jugée aussi pleine de vertus. C'est l'étoile polaire, Aurore la désirée.

Aurora la desireë.

Car cent mille maulz requeil
Sanz nul bien, dont j'ay tel dueil
Que Pirramus
N'ot si grant ne Thezeüs,
Ercules ou Narcisus
Par son orgueil.

J'ai cueilli cent mille maux et pas un seul bien, je souffre plus que Pyrame et que Thésée, Hercule ou Narcisse l'orgueilleux.

A.3.28. Évrart de Conty, *Livre des Eschez amoureux moralisés*

Date : vers 1400
Langue : moyen français
Édition : Évrart de Conty. *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*. Éd. Guichard-Tesson, Françoise et Roy, Bruno. Bibliothèque du moyen français 2. Montréal : CERES, 1993.

Et qui vouldroit bien la vie d'amours considerer, on trouveroit qu'il y a sanz comparison plus de mal que de bien, sy come il a esté autresfoiz dit ; et ce tesmoigne expressement Ovide. Et comment qu'il en voit, la fin d'amours le plus communement est triste et dolereuse, et ce nous moustre bien l'istoire de Piramus et de Tysbé s'amie, dont Dyana l'amour nous ramentoit.

Pour quoy nous devons savoir que Piramus estoit un jones damoiseaux sur tous autres tres beaux, et Tysbé restoit d'autre part tres belle et jone damoiselle, lesqiex tous deux estoient de la noble cité de Babilone, et en une mesmez rue demourans en deux maisons voisines et sy joignans ensamble qu'il n'y avoit entre les deux maisons que une seule paroy.

L'ystoire donc raconte que ces deux s'entreamoient d'amour sur toute forte et desmesuree, et pour ce qu'ilz estoient sy court tenus et de sy pres gardés qu'ilz ne povoient de leurs amours parler ne leur voulentés dire, fors seulement par les crevaces de la paroy moyenne dessusdite, pour ce ordenerent il, pour convenir plus franchement ensamble, qu'ilz ystroient de leurs maisons a une certaine heure et s'en yroient hors de la cité jusques a une forest qui estoit assez pres, et la actendroient l'un l'autre delez une fontaine et dessoubz un morier tres bel qui y estoit.

Finalement, la nuit qui fu pour ce faire ordenee, Tysbé, qui moult estoit d'amours fort esprise et hastee, yssy premiere hors de la cité et vint a la fontaine dessusdite. Or avint il que un grant lyon qui avoit moult soif s'en vint a la fontain dessusdite pour boire, pour laquelle cause Tysbé qui l'aperçut fu forment esfree, sy s'en fuy mucier dedans le bos ; et en fuiant, son cuevrechief chey, que le lyon encontra en sa voie, sy l'ensanglanta tout et debava de sa bouche sanglante de la proye qu'il ot devant mangie. Et quant le lyon ot beu, sy s'en rala. Adonc vint Piramus qui, en venant tout droit a la fontaine, trouva le cuevrechief ainsy ensanglanté, lequel ainsy veu, il estima que s'amie Tysbé avoit esté des bestes devouree. Et pour ce qu'il cuida que elle fut ainsy morte pour s'amour, pour la grant et excessive tristece qu'il en ot, il sacha lors son espee et s'en fery parmy le corps tout oultre, et ainsy moru. Et de ce dit la fable que du sang qui yssy de Piramus et qui flua tout autour du morier, l'arbre qui souloit porter les mores blanches les porta depuis noires.

Finablement, quant Tysbé fu asseuree du lyon, elle revint a la fontaine, sy s'esmerveilla moult des mores qui estoient ainsy muees et devenues noires, et lors elle vit Piramus sont ami qui pour s'amour s'estoit ainsy occis ; et pour ce, du grant deul que elle en ot, elle se desespera et se laissa aussi pareillement cheoir sur son espee, et ainsy se occit elle et moru avec ly. Finablement, les dieux revelerent leur mort a leurs parens qui leurs deux corps firent ensamble ardoir et les cendres ensamble

dedans un vaissel mectre, selon l'ancienne coustume.

Par ceste histoire est assez confermé que la vie d'amours est de joye et de deul, et de bien et de mal, tousdiz entremellee et que la fin en est, come qu'il en voit de son commencement, voulentiers dolereuse. Et pour ce faint la fable que le morier dessusdit qui souloit porter les mores blanches, depuis la mort des amans dessusdiz, les porta tousdiz noires.

Onze exemples de folles amours

[…] come Piramus et Tisbé y morurent piteusement, come il a esté dit.

Et s'aucun demandoit pourquoy la fable faint que Phillis fu muee en amandier, la raison y est bonne, car le amandier porte deux manieres de amandes, les unes qui sont doulces et les autres ameres. Et ce nous segnefie que amours contient en ly joye et douleur, doulceur et amertume, come il fu dit devant du morier, qui portoit les meures blanches devant la mort de Piramus et de Tisbé, qui aprés ce les porta depuis noires.

[…]

Maiz de desesperance viennent toutes douleurs, tous desconfors et tous morteulx perilz, sy come on peut savoir par les histoires de Pyramus et de Tysbé, de Dido, la royne de Cartage et de Eeneas, et aussi de Jason et de Medee dont nous avons devant aucunement parlé, et de pluseurs aussi autres amours.

VI – Noir et tristesse

Et pour ce faint Ovide que, quant Pyramus et Tisbé, les deux jones amans de Babiloine dont nous avons devant plus plainement parlé, se occirent l'un aprés l'autre et chascun pour l'amour de l'autre, pour la tres grant amour qu'ilz avoient ensamble, l'arbre soubz lequel ilz se occirent ainsy, qui par devant portoit les meures blanches, les porta depuis noires, pour nous segnifier la grant mesaventure et la piteuse mort des amans dessusdiz, qui fu sy desplaisans et sy abhominable que nature mesmez s'en troubla et en fit sy grant deul que elle en fut transmuer le fruit de blanc en noir, come la fable faint.

Paour aussi ly ramaine au devant les grans decepcions et les faulx traiz que on fait en l'eschiquier d'amours assez communement, et avec ce ly moustre par maniere d'exemple les grans perilz et les grans inconveniens qui d'amer folement souvent aussi s'enssivent, et telx que les amans et les dames mesmez en chient en desesperance aucunesfoiz, et tel foiz est qu'ilz en perdent la vie, sy come les histoires anciennes tesmoignent de Dydo, de Phillis et de Tysbé, de Medee et de Hero dont nous avons aussi parlé devant, et de pluseurs autres aussi sans nombre.

Le gouvernail de la prudence

Et de ce s'enssuit il que nul sages amans ne doit son cuer ne son esperance mettre en amour inutile ou qui seroit impossible a acquerre, come Narcisus fit, n'en amour trop forte a parfaire, come Leander fit, ne qui seroit aussi trop perilleuse, come fit Achilles, et Pyramus aussi et pluseurs autres ; maiz en amour possible et bien aussi appartenant a ly, quant ce vient a l'amer, peut il, s'il veult, emploier son esperance et sagement la mener et conduire jusques au port ou il tend.

A.3.29. Jacques Legrand, *Archiloge Sophie*

Date : vers 1400
Langue : moyen français
Passage : 12-20
Édition : Jacques Legrand. *Archiloge Sophie – Livre de bonnes moeurs*. Éd. Beltran, Evencio. Bibliothèque du XV^e^ siècle XLIX. Paris : Honoré Champion, 1986, p. 165.

AMISTIÉ

Pyramus et Tisbé moult s'entramoient, et beaux estoient et jeunes et voisins en la cité de Babiloine. Si firent leur complot qu'ilz acompliroient leur amour dessoubz en arbre hors la cité ; mais Tisbé vint la premiere et vit une lyonnesse venant boire a la fontaine, et Tisbé de paour s'enfui, et de haste son cuevrechief laissa, le quel la lyonnesse, qui sanglante estoit, ensanglanta. Et aprés vint Pyramus qui, cuidant Tisbé estre devouree, se tua ; et Tisbé venant aprés et voiant son amy mort, semblablement se tua.

A.3.30. Anonyme, *Des cleres et nobles femmes* (traduction de Boccace)

Date : vers 1400
Langue : moyen français
Édition : Boccace. *Des cleres et nobles femmes. Ms. Bibl. Nat. 12520 (Chap. I–LII)*. Éd. Baroin, Jeanne et Haffen, Josiane. T. 498. Annales littéraires de l'université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres, 1993, p. 46-49.

De Tisbé vierge

Cy aprés s'ensuit de la tresfeable Tisbé, qui fut vierge en Babiloine. La .xiiii^e^. rubriche.

Tisbé vierge en Babilone fut reputee estre digne de memoire entre les mortelz plus pour l'issue de maleureuse amour que pour aultre euvre. De ceste vierge, nous n'avons point oy ne receu de nos plus grans et anciens qui ont esté le pere et la mere ; toutevoies il est assez certain que la maison ou elle demouroit en Babiloine estoit continue et prochaine a la maison ou demouroit Pirame, un enfant de son aage. Lesquelz deux enfans, comme par le droit et coustume de voisinage ainsi que tousjours fussent ensemble et par ainsi, eulx estans enfans, se amassent moult et eussent grande affection l'un a l'autre, la mauvaise et inique fortune fit que eulx croissant en aage, comme eulx tous deulx fussent tresbeaux enfans, l'amour d'enfance et puerile creust en tresgrant embrasement d'amour. Laquelle amour, eulx ja prouchains en aage d'omme de prime barbe et de josne femme, aucune fois moustroient et ouvroient par signes. Et comme Tisbé fust devenue un petit grande, elle commença estre detenue de son pere et sa mere en la maison ainsi que en cloistre, pour cause de la bien garder en virginité jusques au temps d'espousailles. Laquelle chose comme eulx deux tresgriefment le portassent, ne cessoient comment et par quelle voie peussent au moins aucune fois parler ensemble, et firent tant qu'il trouverent en un lieu destourné une petite crevasse d'une paroy commune, a laquelle comme ilz venoient en mussettes souvent et par coustume pour parler et deviser un petit l'un a l'autre (entre lesquelz la paroy estoit entredeulx et par ce estoient moins honteux et avoient plus grande licence de exprimer leurs affections), souventefois, certes, ilz ouvroient et declaroient l'un a l'autre les souspirs, les lermes, les desirs et toutes leurs passions ; aucune fois aussi mettoient leurs bouches ensemble tant qu'ilz pouoient, promettoient avec ce paix des courages, embrassemens et baisiers, pitié, foy et amour

perpetuelle. A la parfin, tant creu et augmenta celle amour angoisseuse entre eulx que ilz conclurent d'eulx enfuyr, et ordonnerent que en la nuit ensuivant le premier qui pourroit decevoir ses parens il issist de la maison de son pere, et l'autre aprés se ensemble ne se pouoient departir ; et le premier qui eschaperoit alast en un bois prez de la cité, decoste une fontaine prochaine a la sepulture du roy Nyne, et la attendist l'autre.

Et Tisbé, qui par aventure estoit plus ardant en amour, la premiere deçupt son pere et sa mere. Laquelle print un paille, dont elle ce couvry, et seule par nuit yssy de la maison de son pere et s'en ala a la lumiere de la lune ou boys sans avoir paour. Et comme emprés la fontainne elle attendoit son amy, et a quelconque mouvement d'aucune chose elle leva diligenment sa teste creant que ce fut son amy, elle vit une lyonnesse venant vers elle ; et pour la paour qu'elle eut de ceste beste, se departy, et laissa par inadvertance son paliot et s'enfuit en la ditte sepulture. Et comme la lionnesse vit ce paille ou mantel, tantost selon sa coustume frota a lui et torcha son musel, qui estoit toillié de sang. Et aprés le descira de ses ongles et ainsi le laissa, et s'en ala.

Entredeux Pyrame, qui avoit un petit tardé a venir, se departi de la maison de son pere et vint ou bois. Et comme il eust trouvé par grande diligence le paile de Tisbé desciré et soillié de sang, estima et cuida qu'elle fut devouree de beste sauvage. Lors commença fort a plourer et gemir et soy accuser, disant qu'il estoit cause de la crueuse mort de sa tresamee vierge. Et il, despitant sa vie, tray une espee qu'il avoit apportee et la ficha en son ventre, et ainsi moroit emprez la fontaine.

Tantost aprés ce, Tisbé, qui estimoit que la lyonnesse avoit bien beu et s'estoit departie, afin qu'elle ne semblast avoir deceu Pyrame son amy ou quelle ne le fist trop attendre, legierement commença a retourner a la fontaine. Et comme elle approcha le lieu, senty Pyrame qui encores traioit a la mort ; et toute esbahie, derechief s'en ala. A la fin elle apparçut par la lumiere de la lune que c'estoit Pyrame qui la gisoit. Et comme elle trouva que le sang de lui estoit tout espandu en la place ou il estoit couchié, et que l'ame se departoit de son corps, dont elle fut merveilleusement esbaye, lors devint premierement triste, et a la fin commença a plourer et gemir tresdoloureusement ; et en plourant s'efforça par aucun temps, combien que en vain estoit, de lui secourir, de retenir l'ame de lui par baisiers et embrassemens. Et comme elle ne peust traire parole de lui et sentist que les baisiers, devant hier tant desirés, estoient faillis, vilipendez et tournez en grief gemissemens, veist aussi son treschier amy traire a la mort, et pour ce qu'il ne l'avoit mie trouvee, tantost disposa d'aler avec ly, a laquelle chose la traioit l'amour qu'elle avoit a lui et la douleur qu'elle avoit de sa mort. Adoncques prist l'espee par le chief, et a grant pleur et gemissement appella son amy par son nom et lui pria qu'il regardast Tisbé, sa chiere amie mourant, et qu'il attendist son ame, afin que ensemble alassent en quelconque lieu ou elles estoient a aler.

Merveilleuse chose est a dire : le deffaillant entendement du mourant senty et entendi le nom de la vierge tant amee ne point ne lui volt denier la derreniere requeste qu'elle ly fist, car il ouvry ses yeulx grevez de la mort et regarda celle qui l'appelloit. Et ce fait, ficha tantost l'espee du jouvencel mort en sa poitrine et se coucha sur lui, et, son sang espandu, l'ame d'elle ensuy l'ame du ja mort. Et ainsi, ceulx que l'envieuse fortune n'a point souffert estre joings et unis en amour plaisant, n'a peu deffendre que le maleureux sang d'eulx n'ait esté meslé ensemble.

Qui sera ce qui n'ara compassion des deux josnes amans ? Qui ne donra et jettera hors au moins une petite lerme pour la maleureuse fin d'iceulx ? Certes cil avra le cuer plus dur que pierre. Les enfans si ont amé l'un l'autre ; mais non pour ce ont desservi tant miserable aventure. L'amour de l'aage flourissant est crime et aucunement vice ; mais toutevoies non tant a resoingnier et a detester comme il est de ceulx qui sont liez. Car ce crime pouoit aler et estre tourné en mariage. Vraiement la tresmauvaise fortune a pechié. Et par aventure aussi ont pechié les miserables peres et meres des enfans. Certes les mouvemens des jeunes enfans sont a refrener petit a petit, afin que, comme nous voulons soudainement resister a eulx et les empeschier du tout, nous ne les faisons trebuchier en plus grant mal par desperacion. La passion d'amour est moult excessive et de immoderé vertu, et est le

commun vice des jouvenceaulx ; laquelle passion d'amour est en eulx pacienment a tollerer et souffrir, car elle vient et nait en eulx de nature ; car naturelment nous sommes enclins a engendrer lignie pour le temps que nous poons ce faire, afin que l'umain lignage ne deffaille. Et certes, il deffaudroit se la couple charnelle et commixtion des semences d'omme et de femme est differee jusques en la vieillesce.

A.3.31. Christine de Pizan, *Débat des deux amants*

Date : 1400
Langue : moyen français
Passage : 671–680
Édition : Christine de Pizan. *Œuvres poétiques*. Éd. Roy, Maurice. T. ii. Société des anciens textes français. Paris : Firmin Didot, 1891.

Et Piramus, l'enfant cortois et larges,
Et la trés belle
Doulce Thysbé, la jeunete pucelle,
Ne s'occirent ilz sus la fontenelle ?
Soubz le meurier blanc il moru pour elle
Et elle aussi
S'occist pour lui, dont le meurier noircy
Pour la pitié dont morurent ainsi.
Ainsi grief mort les deux enfans corsi
Par trop amer.

A.3.32. Christine de Pizan, *L'Epistre Othea*

Date : 1401
Langue : moyen français
Passage : 38
Édition : Christine de Pizan. *Epistre Othea*. Éd. Parussa, Gabriella. Textes littéraires français 517. Genève : Droz, 1999.

Texte .xxxviij.

Ne cuides pas estre certain
Ainçois la verité attain ;
Pour un pou de presompcïon,
Pyramus t'en fait mencïon.

Glose .xxxviij.

Pyramus fu un jouvencel de la cité de Babiloine, et tres que il n'avoit que .vij. d'aage Amours le navra de son dard et fu espris de l'amour Tisbé, belle damoiselle et gente et sa pareille d'aage et de parage. Et pour la grant frequentise des .ij. amans ensemble, fu apperceue leur grant amour et par

un serf fu accusee a la mere a la damoiselle, qui sa fille prist et enferma en ses chambres, et dist que bien la garderoit de la hantise Piramus. Grant fu la douleur des .ij. enfans pour celle cause, et leurs plains et plours moul piteux. Lonc temps dura celle prison, mais au feur que leur aage croisçoit, embrasoit en eulx l'amoureuse estincelle qui pou leur longue absence point n'estaignoit. Mais comme entre les palais des parens aux .ij. amans n'eust que une paroit, Tysbé avisa la paroit crevee par ou veoit la lueur de l'autre part, adont le mordant de sa ceinture ficha par la creveure, affin que son ami l'apparceust, ce que il fist assez briefment, et la firent souvent leurs assemblees les .ij. amans, a moult piteux complains. A la parfin, comme par trop amer contrains, fu leur accort tel que la nuit ou premier somme se embleroient de leurs parens et devoyent assembler soubz un morier blanc, hors de la cité, sus une fontaine ou en leur enfance souloient jouer. Quand Tisbé fu venue a la fontaine, seule et paoureuse, adont ouÿ un lyon venir moult roidement, dont elle plaine de paour s'enfouy cacher en un buisson auques prochain, mais en la voye lui chaÿ sa blanche guimple. Piramus vint, qui a la lueur de la lune apperceut la guimple, mais toute l'ot souilliee et ensanglantee li lyons qui sus ot vomy l'entraille d'une beste qu'il ot devouree. Oultre mesure fu grande la douleur de Piramus qui cuida s'amie devouree des fieres bestes, dont aprés moult piteux reclaims s'occist de son espee. Tisbé sailli du buisson, mais quant elle entent les sanglos de son ami qui mouroit et elle voit l'espee et le sanc, adont par grant douleur sus son ami chaÿ qui a elle parler ne pot, et aprés plusieurs grans plains, regrais et pasmoisons, s'occist de la mesmes espee. Et dit la fable que pour ycelle pitié devint lors la mure noire qui estre souloit blanche. Et pour ce que par petite occasion avint si grant male aventure, dit au bon chevalier que a petite enseigne ne doit donner grant foy. A ce propos dit un sage : "Ne te rens mis certain des choses qui sont en doubte, ains que tu en ayes faite couvenable informacion."

Allegorie .xxxviij.

De ce que il dit, que il ne cuide estre certain, pouvons notter l'ignorance ou nous sommes soubz la correccion de pere et de mere ; et pour les biens fait que nous de eulx recevons pouons entendre le quart commandement qui dit : "Honneures pere et mere". Le quel expose saint Augustin en disant que nous devons noz parens honorer en .ij. manieres : en leur portant deue reverance, et en leur aministrant leur neccessité. A ce propos dit le sage : "Honora patrem tuum et gemitus matris tue non obliviscaris in finem" Ecclesiastici, .vij. capitulo.

A.3.33. Christine de Pizan, *La Cité des dames*

Date : 1404
Langue : moyen français
Passage : II, 57
Édition : Christine de Pizan. *Città delle Dame (la)*. Éd. Caraffi, Patrizia. Éd. Richards, Earl Jeffrey. Milano : Luni Editrice, 2010. 5e éd.

Ovide racompte en son livre de Methamorphoseos, si que tu le scez, que en la cité de Babiloine ot .ij. riches citoiens et nobles hommes, si prochains voysins que les parois des palais ou ilz demouroient s'entrejoingnoient. Yceulx avoient .ij. enfans, sur tous autres beaulx et avenans, l'un un filz, qui avoit nom Piramus, et l'autre une fille, qui nommee estoit Thisbé. Ces .ij. enfans, qui ancores estoient sanz malice, comme de l'aage de .vij. ans s'entreamoient desja si parfaictement que durer ne povoient l'un sanz l'autre. Et tart leur estoit tous les jours de lever matin ou de prendre le reffeccion en leurs maisons affin que ils alassent jouer avec les autres enfans et que ilz s'entretrouvassent et tousjours a tous leur gieux veist on ces .ij. enfans ensemble. Et ainsi dura si longuement que ja furent grandellés. Et au feur

que leur aage croisçoit, multiplioit la flame de leur amour en leur courage.

Et tant que pour la grant frequentacion d'entre eulx, qui fu d'aucuns apperceue, nasqui souspeçon, par quoy rapporté fu a la mere de Thisbé, qui l'enferma en ses chambres et dist yreement que bien garderoit sa fille de la hantise de Piramus. De ceste prison furent tant dolens les .ij. enfans que moult piteux estoient leurs plains et pleurs et trop leur estoit la douleur dure de ce que veoir ne s'entrepovoyent. Longuement dura celle destrece, laquelle point n'appetissoit ne n'amendrissoit leur amour. Pourtant, se ilz ne s'entreveoient, ains tousjours avivoit au feur de leurs ans, tant que ja furent venus comme en l'aage de .xv. ans.

Advint un jour, si que Fortune le volt, que Thisbé, qui ailleurs ne pensoit, regardant toute esplouree, seule en sa chambre, la paroy qui estoit moyenne entre les .ij. palais, en disant piteusement : "Ha ! paroi de pierre dure qui feis la decevrance de mon ami et moy, se il avoit en toy aucune pitié, tu fendroies affin que je peusse veoir cellui que je tant desire." Et si comme elle disoit ces parolles, elle vit d'aventure en un quignet la paroit crevee par ou la lueur de l'autre part appercevoit. Adonc elle fuy a la creveure et a tout le mordant de sa çainture (car autre outil n'avoit) crut aucunement le pertuis tant que le mordant fichia tout oultre affin que Piramus le peust apercevoir. Laquelle chose advint et comme par celle enseigne les .ij. amants moult souvent s'assemblassent a parler ensemble au dit pertuis ou leurs piteux complains faisoient.

A la parfin, contrains par trop grant amour, prirent complot de eulx embler de leurs parens par nuit en recellee et de eulx entretrouver dehors la cité sus une fontaine soubz un murier blanc ou en leur enfance aler jouer souloient. Et comme Thisbé, qui plus amoit, feust la premiere venue a la fontaine, attendant son ami, elle, espovantee d'un lyon que ouy venir bruyant pour boire a la fontaine s'en fuy cacher en un buisson la pres. Et en alant laissa cheoir un blanc cueuvrechief que elle avoit, lequel, lyon trouva et vomi dessus l'entraille des bestes que devourees avoit.

Piramus vint ains que Thisbé s'osast bouger du buisson. Et pour ce que il trouve le cueuvrechief Thisbé, que il apperceut a la lumiere de la lune chargié des entrailles, cuida fermement que s'amie fust devouree. Si ot grant douleur que il meismes s'occist de s'espee. Et si comme il mouroit, Thisbé vint, qui en ce point le trouva, et par l'enseigne du cueuvrechief qu'elle lui vit tenir embracié, elle sceut la cause de celle male aventure, dont elle ot tel douleur que plus vivre ne volt. Et quand elle vit que l'esperit de son ami estoit hors, apres moult piteux regrais que elle fist, s'occist de la mesme epee.

A.3.34. Achille Caulier, *L'Hôpital d'amour*

Date : entre 1425 et 1441
Langue : moyen français
Passage : 121–128 et 281–288
Édition : Achille Caulier, Alain Chartier et Baudet Herenc. *Le cycle de* La Belle Dame sans mercy. *Une anthologie poétique du XV^e^ siècle (BNF MS FR. 1131)*. Éd. établie et trad. par Hult, David F. et McRae, Joan E. Champion Classiques. Série "Moyen Âge" 8. Paris : Honoré Champion, 2003, 338 et 352.
Traduction : *ibid*.

xvi

D'aultre costé vys les espees
Esroullees de sang humain,
Dont les vies furent ostees

Je vis d'un autre côté les épées
rougies de sang humain
qui avaient servi à ôter la vie

De ceulx qui de leur propre main
S'occystrent ; celle y vys je aplain
De quoy Piramus et Tybée
Moururent, de tristresse plain,
Par doulloureuse destinee.

à ceux qui se suicidèrent
de leur propre main ; j'y observai de près
celle par laquelle Pyrame et Thisbé
moururent, pleins de tristesse,
victimes d'un destin douloureux.

XXXVI

De ceste chappelle autentique
Estoit chantre Dame Leesce,
Qui savoit tout l'art de musique :
C'estoit de chanter la deesse.
Conscïence estoit la prestesse
Qui celebroit ceste journee
L'office, la feste et la messe
De Piramus et de Tybee.

De cette chapelle de haute renommée,
Dame Léesse était le chantre,
elle qui savait tout l'art de la musique :
c'était la déesse du chant.
Conscience était la prêtresse
qui célébrait ce jour-là
l'office, la fête et la messe
de Pyrame et Thisbé.

A.3.35. Martin Le Franc, *Le Champion des dames*

Date : fin 1441 ou début 1442
Langue : moyen français
Passage : MCDLVIII, 11 657–11 664
Édition : Martin Le Franc. *Champion des dames (le)*. Éd. Deschaux, Robert. T. 127–131. Les classiques français du Moyen Âge. Paris : Champion, 1999, p. 32.

Piramus et Tisbé amerrent
Moult secretement. Toutesfois
Dure aventure rencontrerent
Comme a Ovide compter l'oys.
Doncq je te dy, galin galois,
Se tu me fais de l'amoureux,
Veritablement tu ne doibs
Estre arragié aventureux.

Pyrame et Thisbé s'aimèrent beaucoup en secret. Cependant, ils connurent un destin cruel, comme je l'ai entendu raconter d'Ovide. Je te le dis, gai compagnon : si tu joues les amoureux, tu ne dois vraiment pas te montrer excessivement téméraire.

A.3.36. Guillaume Alexis, *Le Grant blason des faulses amours*

Date : vers 1475 ? (éd. 1486)
Langue : moyen français
Passage : 57, 673–684
Édition : Guillaume Alexis. *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis, prieur de Bucy*. Éd. Piaget, Arthur et Picot, Émile. T. II. Paris : Firmin Didot, 1899.

Voyez la fable
Fort lamentable

De Piramus,
L'estat muable
Et fin pitable
De Priamus.
Regardez plus
De Troyllus
Et d'Hector, chevallier notable,
La mort, et de Deiphebus,
Qui pour ung amour plain d'abus
Furent mis a fin miserable.

A.3.37. Guillaume Alexis, *Le Martyrologe des fausses langues*

Date : vers 1475 ? (éd. 1488)
Langue : moyen français
Passage : I, 69
Édition : Guillaume Alexis. *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis, prieur de Bucy*. Éd. Piaget, Arthur et Picot, Émile. T. II. Paris : Firmin Didot, 1899.

Au bout de celle lande mauldicte y avoit ung franc morier planté, assez remply de fueilles vertes et auprès du morier y avoit une fontaine toute faicte de marbre bis, en mode de quarrure. A chascun quarré y avoit ung pilier de cristal, et a chascun pilier une pierre precieuse, spacieuse et grande. Au premier avoit une escarboucle fort reluysante. Au second y avoit dyamant de innombrable valeur. Au tiers y avoit une topasse richement enchassée. Et au quart avoit un chamahieu si subtilement taillé qu'il n'estoit pas a croire que homme naturel jamais l'eust composé, mais falloit dire qu'il estoit composé par œuvre deifique, ou que Pherotz, le grant graveur des dieux, y avoit besongné. Et pour ce regarday moult longuement pour avoir congnoissance de ce que y estoit gravé. Lors y vey l'image d'Apolo, grant dieu de nature, soubz qui tourne la machine du monde. La estoit gravé ciel, terre et mer. Et estoit ledit chamahieu de telle nature que en luy Apolo congnoissoit le regime de toute chose vivante. Es deux autres pilliers y avoit ung tableau d'or, auquel estoit escript ce qui s'ensuit :

L'Epitaphe de Pyrame et de Thysbee s'amye.
"Vecy le lieu auquel Pyrame
Se livra a mort pour Thysbee ;
Dessoubz ce morier rendit l'ame
Piteusement sur son espee.
De son sang a couleur changée
Le morier, qui portoit fruict blanc."
C'est grant fait que d'ung amour franc.
"Semblablement icy se occist
Thysbee, de Pyrame amye :
Quant dessoubz le morier le vist,
Ou son corps reposoit sans vie,
Elle, du feu d'amer ravie,
D'ung glaive print le mortel heurt."
C'est trop aymé quant on en meurt.
"Vers le morier, ung peu aval,

Gisent les corps en union
Soubz une tumbe de cristal
Que composa Pigmalyon,
Ou il mist comment le lyon
Fut cause de leur mort piteuse."
D'ardant amour la fin doubteuse.
Item mettoit une autre clause
Ou ainsi y avoit escript :
"La mort des amoureux est cause
Que ce champ icy est mauldit,
Ne jamais ne portera fruict
Qui ne soit obscur et troublé."
A maulditz champs maleureux blé.

Après toutes ces choses veues et considerees, je fuz plus pensif que devant, et melencolieux pour cause de celle histoire, et de la mort de telz aymans ne congnoissoie la cause. Et tout ainsi que partir m'en vouloye, j'advisay une fenestre close, en mode et maniere de armaire, de grosses barres de fer, et dedens la fenestre avoit ung livre intitulé *La Cause et Raison pourquoy advint aux deux aymans ceste fortune amere*.

La Signification du livre des deux aymans.
Ce livre estoit tout couvert d'or,
Semé tresprecieusement
De pierreries, de cor en cor,
Enchassez sumptueusement.
Fait fut d'ung grant entendement
Par Philis, maistre du mestier.
A l'ouvrage on congnoist l'ouvrier.
Je me adressay a la fenestre
Et feis du livre ouverture,
Car chascun y pouoit bien mettre
Les deux mains pour veoir la lecture ;
Et en tournant la signature,
Me prins ung peu a regarder.
A fol n'affiert chasteau garder.
Le livre commençoit ainsi :
"Vecy la vie des deux aymans,
Lesquelz eurent le cueur transsi,
A la tendre aage de sept ans,
Par Cupido, dont leurs parens
Les separerent, doubtant blasme."
En douleur vit qui pert sa dame.
"De l'ung a l'autre n'y avoit
Que une paroy tant seulement
Et ung trou que nul ne sçavoit,
Fait artificiellement,
Par ou parloient joyeusement
Ensemble de nuyt et de jour."

C'est grant fait que d'ardant amour.

Or advint que, par succession de temps, Eculeüs, oncle de Pyrame, et Perseïde, pere grant de Thisbee, firent ung banquet moult sumptueux auquel furent convoquez plusieurs nobles et grans seigneurs, dames et damoiselles, et entre les autres y fut Pyrame et Thysbee, lesquelz, la nuyt précédente, avoient mys terme de eulx trouver auprès de la fontaine, dessoubz ledit morier. Et a l'yssue du banquet, ainsi que chascun s'en alloit esbatant, Thysbee, d'ardant amour esprinse, n'y faillit point, mais y arriva la premiere ; et en attendant son doulx amy, deffula son cœuvrechief et osta sa premiere robe en pignant ses crins tant doulx, tant beaulx, tant coulourez, que mieulx sembloient fil d'or purifié que cheveulx de femme naturelle, car ilz estoient deliez et espès en telle maniere que, quant elle les avoit espars et espandus derriere les espaules, nul ne sçavoit comprendre quel drap avoit vestu.

A.3.38. Anonyme, *L'histoire d'Erec en prose*

Date : vers 1460
Langue : moyen français
Passage : 33
Édition : Histoire d'Erec *en prose (l')*. *Roman du XV^e^ siècle*. Éd. Colombo Timelli, Maria. Genève : Droz, 2000, p. 196.

"O toy, la dame du monde qui plus doibz desirer la fin de tez jourz et la briefve heure de ta vie apréz la mort de ton seigneur qui par tes enhortemens est encheu en ce peril, ne te chaille plus de vivre, car se tu remains encores au monde tu demourras comme esgaree, inpourveue de bien et honneur comme la plus chetive qu'oncques fust nee, et jamais n'aura fin ton pleur, ains languiraz et te tourmenteras plus angoisseusement que nulle aultre tant soit mescheante. Et pour ce, pour prendre vengeance de la mort que tu as procuree, je ne sçay moien plus raisonnable qu'il te convient morir. Et ainsi se tu meurs il ne aura cause de faire complainte de toy, attendu que pour l'amourz de lui en satiffacion de celle perte tu te seras occise toy mesmes. Et affin que tu ayes bon tesmoing, pren son espee et l'apointe contre ton cuer, si te laisse choir dessus comme fist Tisbee pour l'amour de son ami Piramus, et tu en araz en ce ciecle grant loance et guerredon au corpz."

A.3.39. Anonyme, Fragment en prose de Göttingen

Date : XV^e^ siècle
Langue : moyen français
Passage : Ms. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, App. dipl. 10 E XVII, fol. 21
Édition : Faral, Edmond. *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion, 1983.

…qu'elle avoi]t toillie de sang, [le de]scira de ses ongles, [puis le lai]ssa et s'en ala [vers ses lioncea]ux. Pyrame, qui [avoit un pe]tit tardé a venir, [s'en issist de] la maison de son [pere et vint] ou bois, et, comme [il fust arriv]é par grande di[ligence, vit le vo]ile de Tisbé desciré [et taint de] sang. Estima et [pensa qu'ell]e fut devouree de [la beste sauva]ige. Lors com[mença…] a plourer et gemir [et lamente]r, disant qu'il es[toit la cause d]e la crueuse mort [de la tant am]ee vierge, et il [maudist sa] vie : tray une [espee qu'il a]voit apportee, [puis la fiche] en son ventre et [si s'esten]t emprez la fon[taine.] Tantost aprez ce, [quant elle co]nnoit que la ly[onne avo]it bien beu et [qu'elle

estoit p]artie, afin qu'elle [ne paru]st avoir deceu Py[rame son a]my ou qu'elle ne [le fist plus] attendre, legiere[ment com]mença a retour[ner . . . . . .

A la fin elle apperçut par la lumiere de la lune que c'estoit Pyrame qui la gisoit ; et comme elle se hastast pour l'embracier, elle trouva que le sang de lui estoit tout espandu en la place ou il estoit couchié et que l'ame se departoit de son corps, dont elle fut merveilleusement esbahye. Lors devint premierement triste et a la fin commença plourer et gemir tres doloureusement, et en plourant s'efforça par aucun temps, combien que en vain estoit, de lui secourir ne de retenir l'ame de lui par baisiers et embrassemens : et comme elle ne peust traire parole de lui et sentist que les baisiers devant hier tant desirés estoient faillis, vilipendez et tournez en grief gemissemens, veist aussi son tres chier amy traire a la mort et pour ce qu'il ne l'avoit mie trouvee, tantost disposa d'aler avec ly. A laquelle cho[se . . . . . .

et gémissement appella son amy par son nom, et lui pria qu'il regardast Tisbé sa chiere amye mourant et qu'il attendist son ame, afin que ensemble alassent en quelconque lieu ou elles estoient a aler. Merveilleuse chose est a dire : le deffaillant entendement du mourant senty et entendy le nom de la vierge tant amee, ne point ne lui volt denier la derreniere requeste qu'elle ly fist ; car il ouvry ses yeulx grevez de la mort et regarda celle qui l'appelloit. Et, ce fait, ficha tantost l'espee du jouvencel mort en sa poitrine et se coucha sur lui et, son sang espandu, l'ame d'elle ensuy l'ame du ja mort. Et ainsi ceulx que l'envieuse Fortune n'a point souffert estre joings et unis en amour plaisant, n'a peu deffendre que le maleureux sang d'eulx n'ait esté meslé ensemble. Qui sera ce qui n'ara compassion des deux josnes . . . . . .

pierre. Les enfa[ns s'entrocirent] l'un l'autre : ai[nsi que il l']ont desservy tr[overent maie] aventure. L'am[our qui n'est] flourissant est [certai]nement vice, en [eux toutes vo]ies non tant a [vituperer] et a detester com[me l'est en] ceulx qui sont l[ibre : car sans] crime povoit ale[r et estre tou]rné en mariage, [comme Dieu veut], la tres mauvaise [aventure de lor] pechié. Et par o[utrage] ont pechié les m[aleureux pere] et mere des enf[ans. Et cer]tes les mouveme[ns de nos] enfans sont a v[ituperer petit] a petit afin qu[e, si nous] voulons souda[inement resi]ster a eulx et l[es empeschier] du tout, nous [ne les fassions tres]buchier en plus [grant pechié : car] par desperaçon [et desconfort] d'amour est me[saventure ven]ue, et de inmode[racion d'amour] est le commun vice [de tous les jouven]ceaulx, laquelle i[nmoderacion d'a]mour est en eul[x . . . . . .

A.3.40. Anonyme, *Ovide moralisé en prose* (1re version/version angevine)

Date : 1467
Langue : moyen français
Édition : *Ovide moralisé en prose. Texte du quinzième siècle*. Éd. Boer, Cornelis de. Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1954.

II. Comment Alchitoé commença à compter des fables, par especial de Piramus et de Tisbé, de leurs amours, pour soy desennuyer.

[…] Mais je laisseray atant ces choses et vous diray une autre fable plus belle et plus nouvelle : comment la more devint noire, qui souloit estre blanche. Si est, dist elle, assavoir que en la cité de Babilone furent deux hommes moult notables et riches, demourans l'un jouxte l'autre, si orent deux beaulx enfans, qui assez s'entreressemblèrent de meurs et de face, c'est assavoir ung filz, que Ovide nomme Piramus, et une fille, qui fut appellée Tisbé. Lesquelz avant qu'ilz eüssent sept ans de aage furent plus enamourez l'un de l'autre que leur aage ne requeroit. Cars leurs beaultez, leurs gaiz couraiges, leurs hantemens, leurs tenz, leur riz et que chacun jour s'entrevoyoient leur anticipèrent et esmeürent les aguillons d'amours, qui tousjours depuis les poignirent de plus en plus jusques à la

mort, combien que en icelluy jeune aage ne desirassent se non s'entrevoir et jouer par chacun jour ensemble avecques les autres enfans de leur temps et jusques à ce qu'il orent dix ans d'aage ou environ. Mais pour ce que en ce monde n'a jamais aucun bien qui n'ayt envieux et que ung homme de condition serve apparceüt leurs contenances portans et demoustrans grans signes d'amour mutuelle entr'eulx, si ala dire à la mère d'icelle damoiselle qu'elle s'en donnast garde et que se ces dits deux enfans estoient en aages de leurs amours essayer, grant danger y auroit d'eulx entredeshonnorer. Et à ceste cause fut la dite fille Tisbe tousiours retenue dedans la maison et de si près gardée que plus n'ala jouer avec Piramus. De quoy sourdirent grans dissencions et noises entre leurs parens. Et si fist icelle separacion et garde alumer et aviver de plus en plus le feu de leurs amours, combien que plus ne s'entreveïssent obstans les grans gardes qui sur eulx furent mises. Puis qu'ilz orent passé quinze ans, alors se bouta la flamme de leurs amourètes si avant dedans leurs cueurs que à peine qu'ils n'ardoient comme feu en paille, qui tousiours croissoit, et non pas sans en souffrir si dures douleurs et continuelles langours comme possible leur estoit de souffrir tant, que la dite Tisbé s'en evanouit pluseurs foiz. Et se la dite Tisbé estoit durement malade d'icelle maladie, l'en peut pencer et dire que Piramus de sa partie n'en estoit pas sain, ains en estoit si aigrement tourmenté que nuyt ne jour ne cessoit d'y pencer, en faisant regraiz infiniz et doloureux avecques prieres moult devotes aux dieux qu'ilz luy voulsissent secourir. Et tant en fut asprement et longuement affligé que il en cheüt en pamaison sur le pavé de sa maison ou prison.

III. Comment le dit Piramus et Tisbé parlèrent l'un à l'autre par un petit pertuis qu'ilz trouvèrent dedens le mur qui estoit près leurs chambres, et commment ilz s'entreprinsdrent d'aller la nuyt de hors à une fontaine

Après ce que ces ditz deux pouvres amoureux, Piramus et Tisbé, orent ainsi faictes leurs lamentacions et piteux regraiz, comme dit est, et toujours perseveroient en leurs amours de plus en plus, advint que en la paroy d'entre leurs chambres où l'en les tenoit separez soubz fortes gardes ilz trouvèrent ung petit pertuis, par lequel ilz parlèrent l'ung à l'autre comme en conseil. Et après pluseurs parolles dittes entr'eulx furent d'accord ensemble et s'entrepromisdrent que durant la nuyt lors prouchaine à venir chacun d'eulx s'en yroit rendre à une fontaine qui dehors sourdoit soubz ung morier, la où le feu roy Nynus avoit esté enterré, affin qu'ilz y peüssent parler ensemble tout à leur aise. Puis pour acomplir sa dite promesse y ala Tisbé la premiere, disposée de y attendre son amy Piramus. Mais sa joyeuse attente fu tantost muée en crainte mortelle. Car elle vit passer par my la prée une lyonne venant boire à icelle fontaine après ce qu'elle avoit près d'ilec estranglé et devoré aucunes bestes, dont elle avoit encores sa muffle ensanglantée de leur sang. Et quant Tisbé la vit venir, elle s'en fouyt vers la forest par une sente soy mucier soubz ung almandier, et en fuyant luy cheüt sa guymple assez près d'icelle fontaine. Puis, quant icelle lyonne fut assouvye de boyre, elle se esbata par mi les prés et y trouva la dite guymple, dont elle se joua et de sa gueulle, qui estoit encore sanglante du sang des dites bestes, l'ensanglanta. Puis, quant elle fut yssue des prez et Piramus fut là venu, qui y trouva la dite guimple ainsi sanglante, il pensa que sa dicte amye Tisbé eüst esté là devorée de la dite lyonne, dont il cogneüt les pas et la trace, et si trouva l'eaue d'icelle fontaine troublée tant des piez d'icelle lyonne, qui beü y avoit, comme à cause du sang dessus dit, dont elle avoit les machoueres sanglantes, comme dit est. Si cuida Piramus que ce feüst du sang de sa dite amye, car il ne la trouva pas et bien savoit qu'elle y estoit venue paravant luy.

IV. Comment Piramus se plaignit et puis s'occist pour s'amie qu'il cuidoit morte. Et comment Thisbé se plaignit et puis se occist semblablement pour l'amour de son amy

Quant Pyramus ne trouva de s'amye si non la guymple tachée de sang et cuida qu'elle fust devorée

de la lyonne, il se print a desconforter et lamenter piteusement. “Hé las”, dist il, “pouvre amoureux que je suis, quant pour mes amours suis maintenant venu à ce malheur que sans en joïr j’ay perdu m’amye. Hé, morier, qui mort signifies, et tu, fontaine de douleur, et vous, prez parez de tristesse et triste verdure, et tu, guymple denonciatrice de desespoir, trop m’est muée la consolacion joyeuse que j’esperoye avoir o vous en lamentacions amères,

Quant j’ay perdu ma seulle joye,
Que sur toutes choses j’amoye.
Las ! Hé my, la coulpe en est moye,
Si n’ay pas tort se je m’esmoye.
Mais impugny n’en demouray,
Ainçois yci endroit mouray,
Et en lieu de ma dame simple
En mourant beseray sa guymple,
Quant du corps de ma dite amye
Ne puis avoir autre coppie.”

Lors tira Piramus son espée, dont par my le corps se frappa. Et tant comme il tiroit les traicts de sa mort s’en retourna Tisbé devers la fontaine en esperance de y trouver son amy venu et luy faire joyeuse chiere. Lors icelle Tisbé, desireuse de son amy veoir et aussi pour doubte qu’elle avoit de trop se faire attendre, revint diligemment devers la ditte fontaine, comme celle qui moult convoitta raconter à son amy le peril où elle avoit esté. Mais le plaisir qu’elle y pensoit avoir ne luy dura guères. Car en approuchant vit que les mores du morier qui là estoit furent noires, qui par avant estoient blanches, si oyt les sanglotz de la mort que faisoit encores son amy Piramus, et puis regarda sa guymple sanglante qu’il baisoit. Mais lors fut sa douleur terrible, quant elle vit son dit amy naffré de son espée mesmes par my le corps, si se pasma icontinent. Et puis qu’elle en fut respirée fist lamentactions lugubres, c’est à dire piteuses et douleureuses, comme chacun qui a sens et entendement raisonnable le peut penser.

“O”, dist elle, “pouvre adolée
Et desconfortée que je suis !
O, fortune desmesurée,
Qui n’as soufferte n’endurée
Ma seulle joye avoir durée
Ung seul moment !
Hé, amours, qui premierement
Commençastes joyeusement,
Trop finissez piteusement,
En mon endroit !
Hé las, ce n’est pas selon droit
Qu’ainsi departir me fauldroit
Comme il me fault yci endroit.
Hé las, mon cueur,
Qui pour moy mouvera douleur,
Dont je pers toute ma vigueur,
J’en vueil bien pareille rigueur
De mort souffrir,
Si suys bien contente d’offrir
Mon pouvre corps et cy mourir

Sans plus vivre ne langourir
Avecques vous.
Yci je vous baise, amy doulx!
"Adieu" vous dy ung mot pour tous,
Car cy ensemble mourans nous."

Ces choses dictes la damoiselle Tisbé, après le dit derrenier baisier donné à son amy, print la dite espée de Piramus et la pointe en mist au droit de son cueur, si se laissa cheoir dessus, par quoy elle passa de part en part, et le corps d'elle cheüt tout mort dessus cellui de Piramus. Et en ce point finèrent piteusement leurs jours et leurs amours ensemble sans en joïr. Ainsi doncques apert comment finèrent le deux pouvres amans leur vie, dont furent leurs parens moult douloureux et desolez, quant ainsi les trouvèrent, et les firent poser ensemble dedans ung seul tombeau. Et en signe d'icelle douleur fut trouvée la blancheur de la more muée en noire couleur.

v. S'en suit l'alegorie de la fable cy dessus alleguée de Piramus et de Tisbé

Des cieulx voulut Dieu jadis descendre en ce monde plain de misère. Et tant luy pleüt soy humilier et abaisser sa deïté qu'il daigna prendre char humaine et homme devenir pour nous sauver, si fut vray Dieu et vray homme ensemble, lequel fut en la croix pendu. Et combien que sa divinité ne laissast oncques son humanité, toutesvoies sa dite humanité seulement souffrit les peines de sa mort et Passion. Et tant comme par sa mort fut son ame separée de son corps, sa deïté fut tousjours avecques son corps et avecques son ame, sans les laisser. Et pour memoire de sa dite Passion et autres haulx benefices que nous avons de lui receüs et qui nous sont innombrables, le devons nous amer et craindre sur toutes choses, et pour son amour pacientement porter et soustenir les afflictions et misères qui nous adviennent et l'en remercier humblement. Et si devons amender nos vies en delaissant nos pechiez et en faire penitance pour en avoir de luy pardon et nous occuper en bonnes euvres tant que povons, afin qu'il luy plaise nous sauver de sa grace et misericorde et par le merite de sa saincte foy catholique et de sa dite Passion, comme firent les benoistz martirs et autres glorieux saincts et sainctes, qui en sont sauvez en paradis. Ce que ne font plus guères de gens au temps present, dont c'est pitié. Mais icelluy Seigneur au jour du grant Jugement reviendra en sa maiesté et jugera les bons et les mauvais selon leurs merites et desmerites. Et aux bons donra sauvement et les mauvais souffrira devorer au lion d'enfer, dont nous vueille nostre dit Sauveur Jhesucrist garder.

A.3.41. Anonyme, *Ovide moralisé en prose* (2nde version/version brugeoise)

Date : 1470
Langue : moyen français
Édition : Emden, Wolfgang G. van. « L'histoire de *Pyrame et Thisbé* dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé* : texte du manuscrit Paris, B.N.F. FR. 137, avec variantes et commentaires ». In : *Romania* 94 (1973), 29-56.

i En la cité de Babilonne eut jadis [deux riches hommes poissans de haultesse et de lignaige. Ces deux hommes eurent deux enffans d'une beauté et [d'une eage, et avoient surmonté tous les autres enffans en bonté, en beaulté et en toutes autres vertus. Le filz [eut nom Pyramus [et la fille fut nommée Tisbee. Ces deux enffans s'entr'amerent [des qu'ilz n'avoient que sept ans [d'eage, pour ce qu'ilz estoient egalz de samblance et qu'ilz s'entreveoient souvent. Tousjours estoient ensamble ou ilz ne povoient durer, et si ne se povoient [saouler de l'un l'autre regarder, et ne retournoient a leurs hostelz fors le

plus tard qu'ilz povoient.

II En telle maniere se maintindrent toute [leur enfance, et pour ce que enffans estoient on ne [s'en prenoit de garde. Mais quant ilz vindrent [en leurs eages ilz ne se peurent maintenir comme ilz [avoient fait devant, ains convint qu'ilz se gardassent et celassent si comme leur loyal amour leur aprenoit. Mais ilz ne se sceurent si bien celer que d'un serviteur du père de Tysbee ne fust leur amour apperceue ; si le conta a la mere d'elle et comment les enffans s'entr'amoient.

III Lors appella la mere une sienne chambouriere et lui commanda tant qu'elle [peust qu'elle gardast bien que Tysbee n'yssist hors de l'uys [ne que elle n'entrast en lieu ou elle [peust veioir Pyramus. [Et lors par aventure sourdy rancune et maltalent entre les peres [des enfans qui puis dura toute leur vye. Ce les destourba [a assambler par mariaige, car se ce [ne fust ilz estoient [aucques parelz pour l'un avoir l'autre.

IV Moult furent les enffans a grant meschief [pour la amour l'un de l'autre. Les [amis Tysbee lui deffendirent expressément et sur paine de correction qu'elle ne se moustrast [a huys [ne a fenestre ou elle [peust Pyramus veyoir. Et pareillement [le père de Pyramus lui deffendy qu'il n'allast en lieu [ou fut Tysbee.

V [Les enfans Pyramus et Tysbee furent en moult grief mesaise pour [l'estroit commandement de leurs parens, car com plus venoit avant, [tant croissoit leur amour et leur dueil plus asprement. [Ilz vindrent en l'eage de quinze ans et oultre.

VI Pyramus ne sçavoit que faire pour [l'amour Tysbee qui [l'agressoit ; il muoit souvent couleur et menoit grant dueil [et piteuses complaintes, et sur tout il ne se povoit tenir de [plourer. Il ne sçavoit comment il se [peust maintenir car [nuyt et jour n'avoit repos. Pale et descoulouré s'en ala ung jour [au temple Venus et la, tout triste et [plain de melancolye, se coucha sus une pierre de bis marbre. Et la commença son oroison, priant a la deesse qu'elle luy voulsist consentir que briefment peust parler a Tysbee s'amye qui d'autrepart [estoit enclose et qui ne osoit hors yssir, et par ainsy avoit aincorres [plus fort a endurer que Pyramus. Elle menoit sy grant dueil et tant piteusement se complaindoit [que la moitié n'en porroit estre racontee.

VII [En cellui dueil qu'elle menoit s'adressa vers la [maison Pyramus – car entre leurs deux maisons n'avoit que [ung mur qui faisoit la division, sy prochains voisins estoient. Tysbee vint vers le mur et esgarda une petite crevache qui y apparoit. Elle print le pendant de sa chainture et le bouta en [la crevache tellement qu'elle apparoit de l'autre part du mur en la chambre Pyramus.

VIII Quant Pyramus [revint il rentra en sa chambre, qu'il ferma, car il se vouloit celer. Il regarda vers le mur, si veyt le pendant de la chainture de s'amye apparoir ; sy ala hastivement celle part et la prist, puis dist : "O Tysbee, [ma treschiere amye, par vostre enseigne suis je yci venus. S'il est ainsy que aucune chose vous soit de moy, riens ne vous tendra que ne viengniez a moy. Sy rends aux dieux loenges quant il leur prent pitié de nos amours et de ma dure langueur, a laquelle se [briefve remede n'y est trouvee, morir me conviendra a grant doleur."

IX [La pucelle Tysbee estoit de l'autre part, qui [ascoutoit quanques Pyramus disoit. Elle mist ses yeulx [a l'endroit de la crevache et regarda son amy, cuidant parler. Mais elle fut sy sousprise qu'elle ne sceut que [dire, sy fremist et mua couleur. Maiz quant elle fut revenue a soy, elle mist sa bouche a la crevache et dist :

X "Treschier ami Pyramus, ainsy vous ose je bien nommer, j'ay esté celle qui premierement ay avisé comment nous pourrons [par cy parler ensamble. [Vers vous ne me puis ne ne vueil celer : conseil nous convient trouver comment yci puissons venir sans estre apperceuz, [car com plus ayme on fort, tant plus doit on estre desirans de bien celer. Amis, je vous ay oy lamenter, dont bien vous [deussiez estre deportez, car de vostre doleur n'est que jeu au regard de la mienne. [Mieulx et plus me doy plaindre que vous, qui n'ay repos ne nuyt ne jour. Mon doulx ami, plus ne puis mot dire. [Souspirs me tollent le parler et les larmes me troublent tellement la veue que mais ne vous puis veyoir. [De cy me partiray pour doubte que ne soyons apperceuz. Mais pensez d'icy retourner le matin, [sy pourrons [deviser a

plus grant loisir."

XI Lors se partirent [d'illec les deux amans jusques a l'endemain, [bien matin, que tous deux y revindrent. Si parla Pyramus le premier, et dist : "Hellas, ma tresdouce amye, que j'ay pour vostre amour de tourment, [de dure destresse et de grieves doleurs long temps souffert et enduré, [dont molt ay merveille comment tant ay peut vivre ne durer ; [et aincorres ne puis eschapper se par vostre debonnaireté n'avez pitié de moy. Je suis vostre, et cellui qui oncques [autre de vous n'ama [ne ja n'aymera jour de sa vye." Tysbee luy respondy :

XII "[Beaulx doulx amis, [je voy et sçay bien certainement que vous m'amez, et que maintes doleurs avez pour moy eues. Mais je vueil que vous voz confortez, car sachiez que je suis toute vostre, et plus m'est cent foiz de vous qu'il n'est a vous de moy. – Hellas", respondy Pyramus, "ma douche amye, se par vostre blanche main vous peusse tenir et [veioir a plain vostre gracieuse et douce face, je seroie tous garis. Faisons une chose que je vous diray : [Emblons nous de nuyt au mieulx que nous povons [de noz maisons, et alons a la fontaine dessoubz le mourier emmy les prez ou Nynus fut [ensepvely. Illec pourrons parler ensamble a nostre habandon. Mieulx vault que ainsy le [faisons que dont que nous morons en telle langueur ; et je me embleray au soir que on ne s'en prendra [de garde." Tysbee dist : "Amis, [tout ainsy comme vous le dittes je l'ottroy. Je me partiray de ceans au premier sompne en telle maniere que on n'en sçaura riens. Venez a la fontaine et vous m'y trouverez."

XIII [Atant les deux amoureux se partirent de illec. Il leur fut aviz que moult longuement dura ceste journée. Et quant la nuyt fut venue [et les gens furent endormis, Tysbee n'oublya mye ce que promis avoit a son amy Pyramus, ains se leva de son lit coyement comme celle qui estoit d'amour fort esprise, sy [yssi de [l'ostel que oncques ne la detint fermeture, et s'en [ala toute seule par la rue tant qu'elle vint jusques [aux murs [moult hardiement.

XIV Une gaitte qui dessus les murs estoit l'apperceut venir toute seule, mais en nonchaloir [la tint pour ce qu'il cuida que ce fut aucune deesse, et la laissa passer. Tysbee ala tant qu'elle vint a la fontaine [ou ilz avoient l'un l'autre mis heure, et s'assist sur le marbre de la fontaine. Sy commença a penser [en quele maniere elle porroit gaber son amy Pyramus quant il verroit.

XV Lors veyt descendre d'une [montaigne et acourir ung grant lyon parmi les prez vers la fontaine. Ce lyon avoit estranglé bestes sauvaiges et aincorres en avoit le [musel senglent [et lui en pendoient les entrailles autour de la teste. Il voloit boire a la fontaine.

XVI Et quant Tysbee [le perceut venir, moult durement fut effraiee [et sy esbahie qu'elle ne sçavoit de soy quel conseil prendre, sy s'en fouy le plus hastivement qu'elle peut par une voye. Mais en fuyant lui cheut [sa guymple [par derriere tellement qu'elle n'eut loisir de la recueillir. Elle s'en ala muchier dessoubz et en l'ombre d'un almandier. Et le lyon [tandis ala a la fontaine, ou il beut ; [puis revint es prez, sy trouva en sa voye [la guymple que Tysbee avoit laissié cheyoir ; sy la prist [a deffouler et ensenglenter de son musel. [Puis se partist de illec. Et Pyramus [vint celle part qui veyt aux rais de la lune [la guymple blanchoier. Il [vint prez et apperceut [comment elle estoit ensanglentee. Puis veyt par dessus [la pouldriere les traches des pates du lyon, et si trouva la fontaine troublee de sang. Il regarda [a tous lez, mais il ne peut veyoir s'amie, car elle ne se osoit mouvoir du lieu ou elle s'estoit muchie pour le doubte du lyon.

XVII Quant Pyramus point ne trouva [s'amye, bien cuida que le lyon l'eust dévorée, [sy fut sy espris de rage et de yre que oncques [n'eut doleur [qui a celle [s'appareillast. Il commença dueil merveilleux [et piteux regretz en tele ou samblable maniere :

XVIII "Hee, tressouverain dieu ! que [ceste guymple me represente [oultrageuse doleur a mon cuer ! Hee, beste enragie et sauvaige ! comment [fus tu [tant oultrecuidie et hardie que tu m'amye occeiz ? Hellas, quel dommaige [de vous, ma tresdouce amye ! Et tout cecy a esté par moy, que toute seule et [par nuyt ay cy fait venir. O toy, lyon, [qui l'as devoree, viens avant et sy me occiz ! Tu as beut son sang, ou estoit sa douce et debonnaire ame : [or viens [boire le mien !"

XIX "O tresdouce amye, que ne fuz je a vostre mort ! Sy fusse mort avec vous ! Amye, puis que vous

estes morte pour mon amour, [bien est raison que je pour vous muyre, car sans vous ne puis ne ne vueil vivre."

xx "Hee, [mourier, mourier ! dessoubz toy fut l'eure assignee, et tu as [consenti la mort de celle qui vivoit ou monde sans pareille. Bien dois [estre nommez arbre de tristesse et de mortele doleur ! Je prie au souverain dieu que pour la grant doleur que soubz toy sera avenue – [car puis que celle qui me faisoit vivre est morte, je y deffineray – qu'il y vueille [demoustrer tel miracle dont [memoire puisse estre [a tousjours perpetuellement."

xxi Aprés ces regrets tyra Pyramus son espee et leva [la guymple [ensus de la meure, puis s'en fery parmi le corps ; et tandis qu'il moroit, il baisoit [la guymple. Le sang de son corps vola parmi les branches, et tandis les moures noirchissoient, qui avoient toudis esté blanches jusques a ceste heure, et depuis ont eu noire couleur en signe de doleur.

xxii Tysbee revenoit, affin qu'elle ne deceust son amy Pyramus ; [moult desiroit de lui dire de quel peril elle estoit eschappee. Bien cuidoit accomplir son vouloir, que tant avoit desiré. Ja lui estoit adviz qu'elle estoit [delez lui et qu'ilz [s'entrebaisassent. Mais quant elle vint au mourier, elle [fut moult esbahye pour le fruit, qui muez estoit de blanc en noir.

xxiii Tandis que Tysbee regardoit cest arbre en alant devant soy, elle oy Pyramus [souspirer, plaindre et sengloutir ; puis le veyt couchié [et baisier la guymple souvent. [Elle s'approcha plus prez, et quant elle vey l'espee et la playe, de la grant angoisse qu'elle eut, elle se pasma. Et quant elle fut [revenue de pamoisons, le plus grant dueil du monde commença a faire, et les plus piteux [regretz. Puis s'enclina sur le corps et le commença a baisier ; puis [print l'espee et la tint contremont, et dist :

xxiv "Hee, espee ! tu [m'as tollu mon amy, tout mon confort et tout mon deduit. Tu es ensenglentee de son sang, et je vueil que tu le soies aussy du mien ! [Nous ne peusmes ensamble assambler vifz, [mais mort nous y assamblera. [Mais tout avant, je prie aux dieux inmortelz que nous puissons tous deux estre mis soubz ung tombel." [Lors se reclina sur le corps et le baisa, et puis dist :

xxv "O mon doulx amy Piramus, vecy vostre amye. Regardez la et lui donnez aucun soulas." Le jovencel, ainsy qu'il moroit, entreouvry ses yeulx et veyoit que c'estoit s'amye Tysbee ; parler cuida, mais il ne peut pour la mort qui [sy prez l'agressoit. Toutesvoies dist il : "Tysbee, amye, qui vous a en vye remis ?" Atant se teut que plus ne parla ; puis la regarda, et en souspirant lui partist l'ame du corps. Lors [se pasma Tysbee derechief, et quant [de pamoison revint, elle prist l'espee et s'en frappa parmi la poictrine, dessoubz la mammelle ; sy chey sur [le corps, qu'elle baisa et acolla estroittement, et ainsy morut.

xxvi Ainsy [comme la fable raconte, qui s'accorde bien a vraye histoire, s'entreamerent les deux amans, desquelz l'un se mist a mort pour l'autre. Les parens, qui les trouverent, les mirent en [une seule sepulture. Et la moure qui par avant estoit blanche receut couleur noire en signe de douleur.

xxvii [Il est bien verité que la moure est verde et jone, elle devient blanche, puis rougist ; et quant elle devient meure elle noircist, que la fable prent pour doleur.

A.3.42. Colart Mansion, *Methamorphose*

Date : éd. 1484
Langue : moyen français
Passage : livre iv
Édition : Colart Mansion. *Metamorphose*. Bruges, 1484, p. 225-233.[a]

[a] Nous résolvons les abréviations, distinguons u et v et ajoutons les accents diacritiques, les majuscules aux noms propres et la ponctuation.

Comment Piramus aima Tysbee. Et de leurs amours.

En la cité de Babilonne eut iadis deux riches hommes puissans de haultesse et de lignaige. Ayans leurs maisons contigues et join dans l'une a l'autre, telement que ung vieil mur estoit le departement d'entrelles. Ces deux hommes eurent deux enfans d'une beauté et d'un eage, et avoient surmonté tous les autres enfans en bonté, en beauté et en toutes autres vertus. Le filz eut nom Piramus, et la fille fut nommee Tisbee. Ces deux enfans s'entramerent des qu'ilz n'avoient que sept ans pour ce qu'ilz estoyent egaulx de semblance, et qu'ilz s'entreveoient souvent : tousiours estoient ensemble ou ilz ne povoient durer et si ne se povoient saouler de l'un l'autre regarder, et ne retournoient a leurs hostez fors le plus tart qu'ilz povoient. En tele maniere se maintindrent toute leur ionesse et enfance. Et pour ce que enfans estoient, l'on ne s'en prenoit de garde. Mais quant ilz vindrent a leur eage, ilz ne se peurent maintenir comme ilz avoient fait devant. Ains convint que ilz se gardassent et celaissent si comme leur amour leur aprenoit. Mais ilz ne se seurent si bien celer, que de ung serviteur du pere de Thisbee ne fust leur amour aperçue. Si le conta a la mere de elle comment les enfans s'entramoient. Lors apella la mere une sienne chamberiere et lui commanda tant qu'elle peut que bien gardast que Thisbee n'issist hors de l'uis, ne qu'elle n'entrast en lieu ou veoir peust Pyramus. Et adont par aventure s'ourdi rancune et maltalent entre les parens des enfans qui depuis dura toute leur vye. Ce les destourba a assembler ensemble par mariage. Car se ce ne fust ilz estoient aveques pareilz pour avoir l'un l'autre. Moult furent les enfans a grant meschief pour l'amour l'un de l'autre. Les amis de Thisbee lui deffendirent expressement sur painne de correction qu'elle ne se moustrast a l'uis ne a fenestre ou elle peust Piramus veoir. Et pareillement le pere de Piramus lui deffendy qu'il n'alast en lieu ou Thisbee fust.

Les enfans doncques Piramus et Tisbee furent en moult grant mescief pour le destroit commandement de leurs parens, car comme plus venoit avant tant plus croissoit leur Amour et leur dueil plus asprement pour la deffence. Ilz vindrent en l'eage de .xv. ans ou plus. Piramus ne savoit que faire pour l'amour de Tisbee qui l'agressoit. Il muoit souvent couleur, et menoit grant dueil et complaintes piteuses. Et dessus tout il ne se povoit tenir de plourer. Il ne savoit comment il se peust maintenir car nuit ne iour n'avoit repos. Pale et descoulouré s'en ala un iour ou temple de Venus, et la tout triste et de melancolie plain, se coucha dessus une pierre de marbre et la commença son oroison, priant a la deesse qu'elle lui voulsist consentir que briefment peusist parler a Tisbee s'amie qui d'autre part enclose estoit et n'osoit issir. Et par ainsi avoit aincore plus a endurer que Piramus. Elle menoit si grant dueil et tant piteusement se complaindoit que la moitié n'en porroit estre racontee. En celui doeil qu'elle menoit s'adrescha vers la maison Piramus. Car entre leurs deux maisons n'avoit qu'un mur qui faisoit la division, sy prochains voisins estoient leurs parens. Tisbee vint vers le mur, et esgarda une petite crevace qui y apparoit. Elle print le pendant de sa chainture et le bouta en la fente ou crevace telement qu'elle aparoit de l'autre part du mur en la chambre Pyramus. Quant Pyramus revint a l'ostel il s'en entra en la chambre qu'il ferma, car il se vouloit celer. Il regarda vers le mur si veit le pendant de la chainture s'amye apparoir. Si ala hastivement celle part et la print, puis dist : "O Tisbee ma treschiere amye par vostre enseigne suis je y venu. S'il est ainsi que aucune chose vous soit de moy, riens ne vous tiendra que ne viengnes a moy. Sy rens aux dieux loenges quant il leur prent pitié de noz amours et de ma dure langueur a laquelle se brief remede n'y est trouvee morir me conviendra a grant douleur."

La pucelle Tysbee estoit de l'autre part qui ascoutoit quancques Pyramus disoit. Elle mist ses yeux a l'endroit de la crevace et regarda son amy cuidant parler, mais elle fut si surprise qu'elle ne sçeut que dire, si fermist et mua couleur. Mais quant elle fut revenue a soy elle mist sa bouche a la crevache et dist : "Treschier amy Pyramus – ainsi vous oze je bien nommer –, j'ay esté celle qui premierement ay avisé comment nous pourrions par cy parler ensemble, vers vous ne me puis ne veul celer conseil. Nous convient trouver comment ici puissons venir sans estre aperceus de personne, car com plus aimon fort, tant plus doit on estre desirant de bien celer. Amys ie vous ay oy lamenter dont bien vous deussiez estre deportez, car vostre douleur n'est que jeu au regard de la mienne. Mieulz et plus me doy plaindre que vous que n'ay repos ne nuyt ne jour. Mon doulz amy plus ne puis mot dire. Souspirs me tolent le parler, et les larmes me troublent tellement la veue que plus ne vous puis veoir ne riens plus

dire. De ci me partiray pour doubte que ne soions aperceux. Mais pensez de ici retourner le matin si pourrons deviser bien a plus grant loisir."

Lors se partirent les .ij. amans jusques a lendemain au matin que tous deux y revindrent sy parla Pyramus premier et dist : "Helas ma tresdoulce amye, que j'ay pour vostre amour de tourment de dure destresse, et de grieves doleurs longtemps souffert. Et enduré dont grant merveilles ay : comment ay tant peut vivre ne endurer, et aincores n'en puis eschapper se par vostre debonnaireté n'avez pitié de moy. Je suis vostre, et celui qui oncques autre de vous n'aima ne ia n'aimera jour de sa vie." Tysbee lui respondi : "Beau doulz amis Pyramus, je voy et sçay bien certainement que vous m'amez et que maintes douleurs avez pour moy eues. Mais je veul que vous voz resconfortez. Car sçachiez que ie suis toute vostre et plus m'est cent foiz de vous qu'il n'est a vous de moy." Respondi Pyramus : "Ma doulce amye, se par vostre blance main vous peusse tenir et veoir plus a plain vostre gracieuse doulce face, je seroie tous garis. Faisons une chose que ie vous diray. Emblons nous de nuyt au mieulz que nous povons de noz maisons et alons a la fontaine dessoubz le mourier emmy les prez ou Ninus fut enseveli, illec pourrons parler ensemble a nostre habandon. Mieulz vault que ainsi le faisons que de morir en tele langeur, et ie me embleray au soir que on ne s'en prendera garde." Tysbee dist : "Amis, tout ainsi comme vous le ditez ie l'ottroi, je me partiray de ceans au premier somme en tele maniere que on n'en sçaura riens. Venez a la fontaine et vous m'y trouverez."

Comment Tisbee vint a la fontaine ou survint le lion et comment Pyramus vint apres qui s'occist et Tysbee apres lui.

A tant les deux amoureux se partirent d'illec. Il leur fut aviz que moult longuement dura celle journee. Et la nuit fut venue et leurs gens furent endormis. Thisbee n'oublia pas ce que promis avoit a son amy Piramus. Ains se leva de son lit coyement comme celle qui estoit d'amours fort esprinse. Si issy de l'ostel de son pere que onques ne la detint fermeture, et s'en ala toute seule par la rue tant qu'elle vint iusques aux murs moult hardiement. Une gaitte qui dessus les murs estoit l'apperceut venir toute seule. Mais en nonchaloir la tint pour ce qu'il cuida que ce fut aucune deesse, et la laissa aler. Thisbee ala tant qu'elle vint a la fontaine ou ilz avoient l'un a l'autre promis heure, et s'assist sur le marbre de la fontaine. Sy commença a penser en quele maniere elle porroit gaber son amy Piramus quant il viendroit illec. Lors vey descendre d'une montaigne et courir un lion parmy les prez vers la fontaine. Ce lion avoit estranglé bestes sauvages et aincores en avoit le museau senglant, et lui pendoient les entrailles autour de la teste. Il voloit boire a la fontaine. Et quant Tisbee l'aperceut venir mout durement fut effrayee, et si esbahye qu'elle ne savoit de soy quel conseil prendre. Sy s'enfui le plus hastivement qu'elle peut par une voye dedens le bois. Mais en fuiant lui cheut son coeuvrechief deriere, telement qu'elle n'eut loisir de le recueillier. Elle s'en ala muchier dessoubz et en l'ombre d'un amandier. Et le lion ala tandis a la fontaine ou il beut, puis revint es prez, si trouva en sa voye le coeuvrechief que Thisbee avoit laissié choir. Si le print a defouler et ensanglenter de son museau, puis de ylec se parti. Et Piramus tantost apres vint celle voye qui vey aux rays de la lune le coeuvrechief blanchoyer. Il s'aprocha et aperceut comment il estoit ensenglenté puis vey par dessus la pouldriere les traches des pattes du lion, et si trouva la fontaine troublee du sang. Il regarda a tous lez, mais il ne peut veoir s'amie, car elle ne se osoit mouvoir du lieu ou elle s'estoit muchié pour la doubte du lion.

Des piteux regres que fist Piramus a la fontaine pour l'amour de Thysbee s'amie.

Quant Pyramus ne trouva s'amie Tisbee, bien cuida que le lion le eust devouree, si fut esprins d'ire et de rage que onques ne eut douleur qui a icelle se apareillast. Il commença merveilleux dueil et fist mout de piteux regres en tele ou en senblable maniere : "Hee tressouverain dieu que ce coeuvrechief me represente oultrageuse doleur a mon cuer ! Hee beste enragié et sauvage, comment fus tu tant

outrageuse et hardie que tu as m'amie occis? Helas quel dommage de vous ma tresdoulce amie Tisbee, et tout ceci a esté par moy que toute seule et par nuit vous ay ici fait venir. O toy lion qui devouree l'as, viens avant, et si me occis. Tu as beut son sang ou estoit sa doulce et debonnaire ame. Or viens le mien boire. Sy coucherons tous deux en un sarcueil. O tresdouce amie, que ne fus ie a vostre mort si fusse mort avec vous! Amie, puis que vous estes morte pour mon amour, bien est raison que ie pour l'amour de vous reçoive mort. Car sans vous ne vueil ne ne puis vivre. Hee mourier, mourier droit, dessoubz toy fut l'eure assygnee, et tu as consenti la destruction et la mort de celle qui vivoit au monde sans parreille. Bien dois estre nommez arbre de tristresse et de mortele doleur. Je prie au souverain dieu que pour la doleur que soubz toy sera avenue, car puis que celle qui me faisoit vivre y est morte, ie y defineray qu'il y veule demoustrer tel miracle dont memoire en puist estre perpetuelement." Apres ces regrez tira Piramus son espee et leva le ceuvrechief en sus du mourier. Puis s'en feri parmy le corps et tandis qu'il moroit il baisoit le ceuvrechief, et les meures noircissoient qui avoient tousiours esté blanches jusques a celle heure en signe de douleur.

La mort de Tysbee.

Thysbee revenoit affin qu'elle ne deceut son amy Pyramus. Moult desiroit de lui dire de quel peril elle estoit eschappee. Bien cuidoit accomplir son vouloir que tant avoit desiré. Ja lui estoit aviz qu'elle estoit delez lui, et qu'ilz s'entrebaisoient. Mais quant elle vint au mourier elle fut moult esbahie pour le fruit qui muez estoit de blanc en noir. Tandis que Thisbee regardoit cest arbre en alant devant soy, elle oy Pyramus souspirer, plaindre et segloutir, puis le vit couchié en baisant le ceuvrechief. Adont s'aproça prez. Et quant elle vey l'espee et la playe ou corps de son ami de la grant angoisse qu'elle eut elle se pasma. Et quant elle fut revenue a lui, le plus grant doel du monde commença a faire et les plus piteux regrez. Puis s'enclina sur le corps et le commença a baisier, puis prinst l'espee et la tint contremont et dist : "Hee espee, tu m'as a ceste heure tolu mon amy, tout mon confort et tout mon deduit. Tu es ensenglentee de son sang et ie veul que tu le soyes aussy du mien. Nous ne peusmes ensemble assembler vif, maiz la mort nous y assemblera. Mais tout avant ie prie aux dieux immortelz que nous puissons tous deux estre mis soubz un tombel." Lors se reclina sur le corps et le baisa et puis dist : "O mon doulz amy Piramus, veci vostre amye! Regardez, et lui donnez aucun solas devant sa mort." Le jouvencel ainsi qu'il moroit entrouvri les yeux et vey que c'estoit s'amye Thisbee. Parler cuida, mais il ne peut pour la mort qui se pres l'agressoit. Touteffois dist il : "Thisbee, amye, qui vous a en vie remis?" A tant se teust que plus ne parla, puis la regarda et en souspirant lui partist l'ame du corps. Lors se pasma Tisbee derechief et, quant de la pasmoison revint, elle prit l'espee et s'en frappa parmy la poitrine dessoubz la mamelle. Si chey sur le corps qu'elle baisa et accola estroitement tant qu'elle eut vie. Et ainsi morut. Ainsi comme la fable racompte qui s'acorde bien a vraye hystoire s'entreamerent les deux amans desquelz l'un se mist a mort pour l'autre. Les parens qui les trouverent les mirent en une seule sepulture. Et la moure qui par avant estoit blanche receut couleur noire en signe de douleur. Il est bien verité que quant la moure est verde et jonne elle devient blanche puis rougist, et quant elle devient meure elle noircist, que la fable prent pour douleur.

Exposicion a la fable desus dicte.

Toute celle histore peut estre entendue de la passion de nostre benoit sauveur Jhesucrist et de son incarnacion. Par Piramus ie puis entendre le benoit filz de Dieu, par Tisbee l'ame humaine. Lesquelz des le commencement s'entramerent merveilleusement, et par charité et amour se conclurent estre ioins ensemble. Mais combien que ilz fussent voisins (c'est a entendre de semblable nature, car a l'image de Dieu est fait l'omme), toutefois il y avoit une paroyt entre eulx deux qui les empesçoit (c'est a dire que le pechié d'Adam les empeschoit de joindre). Neantmoins ilz parloient souvent ensemble par

les prophetes, et conclurent convenir ensemble par la benoite incarnacion dessoubz le mourier (c'est a dire la croix), a la fontaine du saint sacrement de baptesme et de grace. Or est ainsi fait que icelle pucelle (c'est a dire l'ame), pour le lion (c'est a dir le dyable), ne peut parvenir a celle fontaine de grace se premierement son amy Piramus (c'est Jhesucrist le filz de Dieu) n'y est venus secretement, et illec l'a atendu, comme dist Aggee le prophete : "Sy moram fecerit expecta eum quia veniens veniet et non tardabit." (S'il fait longue demeure attens le, car en venant il viendra, et ne se atargera.) Icelui dont Jhesucrist selon le compromis vint a nous, et finablement dessoubz le mourier (c'est assavoir en l'arbre de la vraye croix), a la maniere de Tisbee (c'est de l'ame) il se exposa a la mort, telement que icelle croix ensanglenta de sang perpetuel et noircist de la couleur que par avant estoit blanche. Thisbee dont (c'est a dire l'ame humaine et loyale) doit par compassion d'icelle benoite passion se trespercier d'un glaive. Et ycelle meisme paine mentalement soustenir. Ou nous povons par Tisbee la pucelle entendre la glorieuse vierge Marie a laquele le filz de Dieu vint par incarnacion, et puis voult morir en l'arbre de la croix, en laquele icelle benoite vierge par compassion voult mentalement morir par glaive comme dist saint Luc : "Tuam ipsius ammam pertransivit gladius." (Certes la passion de ton filz te sera un glaive qui te trespecera l'ame.)

A.4. Moyen Âge - Occitan

A.4.1. Guerau iii de Cabrera, *Ensenhamen*

Date : vers 1150–1160
Langue : ancien occitan
Passage : str. 28, 163–168
Édition : Pirot, François. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Les "sirventes–ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*. Memorias 14. Barcelone : Real Academia de Buenas Letras, 1972, p. 552.

	Ni sabs d'Ytis,	Tu ne sais rien d'Ithys
164	ni de Biblis,	ni de Byblis,
	ni de Caumus nuilla faisson ;	ni de Caunus, rien du tout ;
166	de Piramus	ni de Piramus
	qui for lo murs	qui, à travers le mur,
168	sofri per Tibes passion.	souffrit d'amour pour Tisbé.

A.4.2. Raimbaut de Vaqueiras, *Ara·m requier sa costum'e son us*

Date : vers 1197–1201
Langue : ancien occitan
Passage : 9–12
Édition : Saviotti, Federico. « Raimbaut de Vaqueiras, *Era·m requier sa costum'e son us* (*BdT* 392.2) ». In : *Lecturae tropatorum* 6 (2013), 1-44, p. 32.

Anc non amet tan aut cum eu negus	Jamais homme n'aima aussi fort que moi,

ni tant pro dompna, e car no·i trob pareill
m'enten en lieis e l'am al sieu conseill
mais que Tisbes non amet Pyramus

ni dame de si grand mérite, et parce que je ne trouve pas sa pareille, je m'y complais et l'aime, selon son conseil, plus que Pyrame n'aima Thisbé.

A.4.3. Guiraut de Salignac, *En atretal esperansa*

Date : vers 1170–1210
Langue : ancien occitan
Passage : IV, 22–28
Édition : Giraut de Salignac. *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*. Éd. Strempel, Alexander. Leipzig : Hoffmann, 1916. – En ligne : Corpus des Troubadours, URL : `https://trobadors.iec.cat/veure_d_fra.asp?id_obra=1663` [consulté le 28 août 2022].

Mas denan totas s'enansa
Vas pretz, vas valor, vas sen,
E miels parla e plus gen,
So dizo·l pros e·l savay ;
Et ieu am la miels e may
No fes Piramus Tibe.
Tant l'am que d'als no·m sove.

Mais elle surpasse toutes les autres
en renom, mérite et intelligence
et parle mieux et plus agréablement,
comme les nobles et les indignes l'affirment,
et je l'aime mieux et davantage
que Pyrame aima Thisbé.
Je l'aime tant que je ne suis attentif à rien d'autre.

A.4.4. Arnaut de Mareuil, salut d'amour n° 1, *Dona, genser qe no sai dir*

Date : vers 1171–1190
Langue : ancien occitan
Passage : 153–160
Édition : Arnaut de Mareuil. *Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*. Éd. Bec, Pierre. Toulouse : Édouard Privat, 1961.

E Rodocesta ni Biblis,
Blancaflor ni Semiramis,
Tibes ni Leida ni Elena
Ni Antigona ni Esmena
Ni·l bel' Yzeus ab lo pel bloy
Non agro la mitat de joy
Ni d'alegrier ab lurs amis,
Com yeu ab vos, so m'es avis.

Et ni Rhodoceste ni Biblis,
Blanchefleur ni Sémiramis,
Thisbé ni Léda ni Hélène,
ni Antigone ni Ismène,
ni la belle Iseut la blonde,
n'eut la moitié de la joie
et du ravissement avec leurs amants
que j'en ai avec vous, je pense.

A.4.5. Arnaut de Mareuil, salut d'amour n° 3, *Tant m'abellis e ˙m plaz*

Date : vers 1171–1190
Langue : ancien occitan
Passage : 146–154
Édition : Arnaut de Mareuil. *Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*. Éd. Bec, Pierre. Toulouse : Édouard Privat, 1961.

Q'anc, Domna, ço sapchaz,
Non fo neguns amans
Qe tant be, ses engans,
Ames com eu am vos :
Neih Leander Eros,
Ni Paris Elenan,
Ni Pirramus Tisban,
Ni Floris Blancaflor,
Qe·n traich manta dolor [...].

Car sachez, dame,
que jamais amant
n'aima aussi bien, sans déloyauté,
que je vous aime :
pas même Léandre Héro,
ni Pâris Hélène,
ni Pyrame Thisbé,
ni Flore Blanchefleur,
amour pour lequel ils souffrirent beaucoup.

A.4.6. Anonyme, *Vos qe amatz cuenda donn'e plazen*

Date : vers 1240
Langue : ancien occitan
Édition : *The Troubadour Tensos and Partimens : A Critical Edition*. Éd. Harvey, Ruth, Paterson, Linda M. et Radaelli, Anna. Gallica 14. Cambridge : Boydell & Brewer, 2010, p. 1150.

Rofian
[...] e qar muric En Jaufres voluntos
per sa donna, el n'a bons laus de nos,
si s' a le pros Piramus eissamen :
qar per Tibes s'auçis fes gran corage.

Izarn
Vencutz seres qe res no·us en defen,
En Rofian, qar greu han sospeisso
d'annar a mort cels qe bon ni pro so :
chascuns hi fug mout voluntieremen ;
e qar s'aucis En Piramus le tos
fo failhimens aitals, ço sabem nos,
qar si fos vius jauçira·l joi jauzen
qant venc Tibes, don l'amors fon follaje.

Rofian
[...] et comme sire Jaufré mourut de bon cœur pour sa dame, nous le louons bien ; de même Pyrame au grand mérite, car il se tua pour Thisbé, démontrant un grand courage.

Izarn
Vous serez vaincu sans argument, sire Rofian, car l'attente de rencontrer sa mort est rarement prise en considération par les vertueux et les nobles : chacun est très désireux d'éviter la mort et dans la mesure où le jeune sire Pyrame se tua, ce fut un acte peu judicieux, nous le savons, car s'il avait vécu, il aurait apprécié une joie suprême quand arriva Thisbé, pour laquelle son amour était folie.

A.4.7. Arnaut de Carcassés, *Nòvas del papagai*

Date : vers 1250
Langue : ancien occitan
Passage : 76–82
Édition : *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*. Éd. Méjean-Thiolier, Suzanne et Notz-Grob, Marie-Françoise. .4548. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1997, p. 190-193.
Traduction : *ibid*.

Ne vos membra de Blancaflor
C'amet Floris ses tot enjan,
Ni d'Izeut que amet Tristan,
Ni de Tisbe cant al pertus
Anet parlar ab Piramus,
C'anc nulhs hom non l'en poc tornar?
En lieys vos podetz remirar.

Ne vous souvient-il pas de Blanchefleur
qui aima Floire sans aucune tromperie,
ni d'Iseut qui aima Tristan,
ni de Thisbé quand par la [fissure][7]
elle alla parler à Pyrame
ce dont jamais personne ne put la détourner?
En elles vous pouvez trouver modèle.

A.4.8. Pèire Cardenal, *Dit de l'onguent*

Date : vers 1250–1254
Langue : ancien occitan
Passage : 81–90
Édition : Pèire Cardenal. *Poésies complètes du troubadour Pèire Cardenal*. Éd. Lavaud, René et Eissart, Denys. Toulouse : Privat, 1957. URL : `http://www.cardenal.org/` (visité le 07/05/2020).
Traduction : *ibid*.

Entorn lo cobertór
Son las set artz d'amór
E li fin aimadór :
Piramus e Tibes,
Felis e Plaries,
E dels autres ben dés.
E a-y mes en aprés
Blancaflor e Floris
E Tristan, c'anc non ris,
Amet Yseutz la blónda.

Autour du couvercle sont les sept arts d'amour et les parfaits amants : Pyrame et Thisbé, Phylis et Plariès, et des autres bien dix. Et il y a placé ensuite Blanchefleur et Flore ; Tristan qui jamais ne rit, et qu'Yseut la blonde aima.

[7] *Pertus* est traduit par « le guichet de la porte ». Nous corrigeons car il nous semble que ce terme, que l'on retrouve dans le conte du XII^e^ siècle, désigne bel et bien la fissure du mur.

A.4.9. Matfre Ermengaud, *Breviari d'amor*

Date : vers 1288–1292
Langue : ancien occitan
Passage : 27 833–27 844
Édition : Matfre Ermengau. *Breviari d'amor*. Éd. Ricketts, Peter T. Turnhout : Brepols, 2012, p. 55-56.

Doncs, pus la natura d'amor
sabon li verai aimador,
ne dei hieu saber tot quan n'es,
quar plus fis aimans no viu ges
ni fo anc plus fis en amor
de me : Floris ab Blanchaflor,
ni Thisbes anc ni Priamus,
ni Serena ni Eledus,
Alions ni Filomena,
ni Paris anc ni Elena,
ni la bel'Izutz ni Tristans,
Oratz, Alma, ni autr'aimans.

Alors, puisque les vrais amants
connaissent la nature de l'amour,
je dois en savoir, moi, tout ce qu'il en est,
car un amant plus sincère n'existe point,
et il n'y a jamais eu plus fidèle en amour
que moi : ni Floris, ni Blancheflor,
ni Thisbé, ni Pyrame,
ni Serena, ni Eledus,
Alion, ni Philomène,
ni même Pâris, ni Hélène,
ni la belle Iseut, ni Tristan,
Oté, Alme ni aucun autre amant.

A.5. Moyen Âge - Italien

A.5.1. Anonyme, *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*

Date : fin du XII^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 129–136
Édition : *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*. Éd. Bonghi, Giuseppe et al. 2003. URL : `http://www.classicitaliani.it/duecento/Proverbia_Contini.pdf` (visité le 22/10/2018).[a]

[a] Ce texte a été édité pour la première fois par A. Tobler dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, 9, 1885, puis dans *Poeti del Duecento*, éd. Gianfranco Contini, vol. II de *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi et Alfredo Schiaffini. Milan-Naples : Ricciardi, 1960, tome I, 173–185. Nous nous référons ici à l'édition électronique bilingue et annotée de Giuseppe Bonghi et Cono A. Mangieri.

E per cason d'Embrisia,
ociso fo Achile,
e Prïamùs per Ti[s]bia
e per Antïochea Eneas

Ancor d'Erodïana
Ioanes lo Batista
Nui' omo se devria
lo cor à felonissemo,

leçemo et est' a mente,
lo nobele e sacente,
morì tristo e dolente
fo auciso malamente.

audito avé contare:
ela fe' decollare.
en femena enfïare:
asai plui qe no pare.

Nous lisons et gardons à l'esprit que c'est à cause de Briséis que fut tué le noble et sage Achille ; que, pour Thisbé, Pyrame mourut triste et affligé, et qu'Énée fut méchamment tué à cause d'Antiochée.

J'ai aussi entendu parler d'Hérodiade qui a fait décapiter Jean le Baptiste. Aucun homme ne devrait faire confiance à une femme : elle a le cœur beaucoup plus

cruel qu'il ne semble.

A.5.2. Anonyme, *L'amoroso comfortto e lo disdotto*

Date : XIII^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 15–18
Édition : *Le rime della scuola siciliana*. Éd. Panvini, Bruno. .I. Firenze : Olschki, 1962.

Non mi degia fallir la più cortise,
16 né met[t]ere in dottanza la suo core,
chè Tisbìa per Piramo s'aucise
18 e lasciausi perire per amore.

Je ne dois pas faire défaut à la plus affable,
ni mettre le doute en son cœur,
alors que Thisbé se tua pour Pyrame
et se laissa mourir par amour.

A.5.3. Pier della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza*

Date : 1^re^ moitié du XIII^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 9–16
Édition : *I poeti della scuola siciliana*. Éd. Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Éd. Antonelli, Roberto, Girolamo, Costanzo Di et Coluccia, Rosario. .II. 3 t. Milano : A. Mondadori, 2008.

Or potess'eo venire a voi, amorosa,
10 com' lo larone ascoso, e non paresse:
be·l mi teria in gioia aventurusa,
12 se l'Amore tanto ben mi facesse.
Sì bel parlante, donna, con voi fora,
14 e direi como v'amai lungiamente,
più ca Prïamo Tisbia dolzemente,
16 ed ameraggio infin ch'eo vivo ancora.

Si seulement je pouvais vous rejoindre maintenant, adorable dame, comme un voleur dissimulé, sans être vu – je considérerais cela comme un coup de chance si l'amour m'accordait une si grande faveur. Je serais si éloquent avec vous, ma dame, et je vous dirais comme je vous aime depuis longtemps, plus tendrement que Pyrame aima Thisbé, et comme je vous aimerai aussi longtemps que je vivrai.

A.5.4. Rustico di Filippo, *Oi amoroso e mio fedele amante*

Date : 2^de^ moitié du XIII^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 9–11
Édition : Rustico Filippi. *Sonetti amorosi e tenzone*. Éd. Gallarati, Silvia Buzzetti. Rome : Carocci, 2009.

Amore meo, cui più coralmente amo
10 ch'amasse già mai donna suo servente,

Mon amour, que j'aime plus sincèrement
que jamais dame n'aima son serviteur

e che non fece Tisbïa Prïamo.

et que Thisbé n'aima Pyrame.

A.5.5. Chiaro Davanzati, *Rime*

Date : 2de moitié du XIIIe siècle
Langue : italien
Passage : *Lo disïoso core e la speranza* ; *Di lontana riviera* (canz. 57) ; *Madonna, lungiamente aggio portato* (canz. 39) ; *Ringrazzo Amore de l'aventurosa* (sonnet 2)
Édition : *Le rime della scuola siciliana*. Éd. Panvini, Bruno. .I. Firenze : Olschki, 1962.

Lo disïoso core e la speranza
c'ho di voi, fina donna ed amorosa,
mi fa di canto e di gran benenanza
rinovellar la mia vita gioiosa,
poi che di voi non veggio simiglianza
né pari di bieltà sì grazïosa:
ch'Isotta né Tisbïa per sembianza,
nesuna in gioia fue sì poderosa.

Le cœur empli de désir et l'espoir
que j'ai mis en vous, dame noble et amante,
m'inspire ce chant et un grand plaisir
pour renouveler ma vie joyeuse,
car je ne vois nulle pareille à vous,
ni aucune égale à une telle beauté gracieuse,
car ni Iseut ni Thisbé n'avaient, semble-t-il,
un tel pouvoir de conférer la joie.

[…] che non credo Tisbia,
Alèna né Morgana
avesson di bieltà tanto valore

Car je ne pense pas que Thisbé, Hélène ou Morgane avaient une telle excellence de beauté.

[…] [Madonna] ave più valere – e'nsegnamento
che non eb[b]e Morgana né Tisbia;
da voi surge la gioia e'l compimento:
dunque ben posso dire che'n voi sia
pregio ed onore e tut[t]o valimento.

Ma dame, vous avez plus de qualités et d'éducation que n'en avaient Morgane et Thisbé ; de vous jaillissent la joie et l'accomplissement : je peux donc bien dire qu'en vous sont réunis le mérite, l'honneur et toute qualité.

Ringrazzo Amore de l'aventurosa
gioia e de l'allegrezza che m'ha data,
ché mi donò a servir la più amorosa
che non fue Tisbia o Morgana la fata.

Je remercie l'Amour pour la joie merveilleuse et le ravissement qu'il m'a donnés, car il m'a donné de servir la plus adorable, plus encore que Thisbé ou Morgane la Fée.

A.5.6. Chiaro Davanzati, *Disidero lo pome ne lo fiore* (sonnet D1)

Date : 2de moitié du XIIIe siècle
Langue : italien
Passage : 9–14
Édition : Chiaro Davanzati. *Rime*. Éd. Menichetti, Aldo. Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1965.

Chi nonn-ha de l'amore'sperïenza,
10 già de l'amore briga non si dea
e con fini amador' nonn-ag<g>ia intenza,
12 ché'n tut<t>te parti il piato perderia
e non poria apellar de la sentenza,
14 se ne domandi Prïamo e Tisbia.

Celui qui n'a pas fait l'expérience de l'amour
devrait ne plus prendre la peine de le chercher
et ne rien intenter contre les amants courtois
car en tout point il perdrait le débat
et ne pourrait pas faire appel du procès
si Pyrame et Thisbé étaient interrogés.

A.5.7. Schiatta di messer Albizo Pallavillani, « Poi che vi piace »

Date : 2de moitié du XIIIe siècle
Langue : italien
Passage : 11–14
Édition : Monte Andrea da Fiorenza. *Le rime*. Éd. Minetti, Francesco Filippo. Firenze : Accademia della Crusca, 1979.

[…] c'Amor mi ci à'ncolpato
12 (ché'l vano dir mi mise'n esta via!)
sì come Ania, – a Prïamo laudato,
14 c'aucise lui per sè. Fec'e' follìa!

[…] et l'Amour m'a blâmé
(car mon vain discours m'a placé sur cette voie !)
de même qu'Ania – louée par Pyrame,
qui se suicida. Ce fut folie !

A.5.8. Dante, *La divina commedia*, Purgatoire

Date : 1321
Langue : italien
Passage : XXVII 35–39 et XXXIII 67–69
Édition : Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Éd. Petrocchi, Giorgio. Milano : Mondadori, 1966.
Traduction : Dante. *Oeuvres complètes*. Trad. par Bec, Christian et al. Pochothèque. Classiques modernes. Paris : LGF, 1996.

"Or vedi, figlio:
36 tra Bëatrice e te è questo muro."
Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
38 Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che'l gelso diventò vermiglio […]

« Vois donc, mon fils,
de Béatrice à toi c'est le seul mur. »
Comme, au nom de Thisbé, rouvrit les cils
Pyrame en se mourant, pour la revoir,
à l'heure où le mûrier se fit vermeil […]

E se stati non fossera acqua d'Elsa
68 li pensier vani intorno a la tua mente,
e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa […]

Et si les idées vaines pour ta pensée
n'avaient été comme l'eau de l'Elsa
et leur attrait tel Pyrame au mûrier […]

A.5.9. Boccace, *Amorosa visione*

Date : 1342
Langue : italien
Passage : XX 43–88 et XXI 1–12
Édition : Boccace. *Amorosa Visione*. Éd. Hollander, Robert, Hampton, Timothy et Frankel, Margherita. Hanover et London : University Press of New England, 1986.
Traduction : *ibid*. (anglais).

A lui seguiva poi la giovinetta
Tisbe, che fuor di Babilonia uscia
andando verso un gran bosco soletta.
Né lì guari lontano, fuor di via
un suo bel velo lasciava fuggendo
per una leena ch'ivi a ber venia
della fontana, dov'era attendendo
Piramo: il qual, venuta già la scura
notte, ne viene a Tisbe sua correndo
ove già fu la vecchia sepoltura
di Nino, per dar fine al fier martire
e ad ogni lunga sua amorosa cura.
Aggiunto intorne guatava se udire
o veder vi potesse se venuta
fosse colei che vi dovea venire.
Lui po' mirando, in terra ebbe veduta,
perché la luna risplendeva molto,
una vesta, ch'a Tisbe era caduta,
tutta straziata e per terra ravvolto
il leggiadretto velo sanguinoso,
per cui smarrito si cambiò nel volto.
Ricogliendo essi parea che doglioso
dicesse: "Ah! cara Tisbe, chi ti uccise?
chi mi ti tolse, dolce mio riposo?"
Ontoso poscia lagrimando mise
mano all'aguta spada ch'avea seco,
con cui dal corpo l'anima divise,
parendo che dicesse: "Con te cieco,
Tisbe, ne moro, acciò che all'ombre spesse
di Dite per compagno io venga teco";
e sbigottito parea che cadesse
qui sovra quelle vesta, a piè d'un moro,
e del suo sangue i frutti suoi tignesse.
Non dilettando a Tisbe il gran dimoro
colà dov'era, uscio e disse: "Forse
quella bestia è pasciuta, né già loro
suol uso a noi far male": ed oltre corse
alla fontana, e non credea che fosse
dessa quando le more rosse scorse.

Derrière lui suivait la jeune Thisbé, venant de Babylone et se dirigeant seule vers un grand bois. Pas très loin, hors du chemin, elle laissait tomber son beau voile en fuyant devant une lionne qui était venue boire à la fontaine, où elle attendait Pyrame ; lui, quand la nuit noire fut tombée, venait à sa Thisbé, courant vers ce lieu où se trouvait l'antique tombe de Ninus, pour mettre fin à sa cruelle souffrance et tout son long soin amoureux. En arrivant, il attendit pour voir s'il pouvait entendre ou voir si elle était arrivée, elle qui était supposée être là.

Regardant un peu alentour, il vit sur le sol, grâce à la lune qui brillait fort, un vêtement tout abîmé, qui était tombé de Thisbé, et son joli petit voile, froissé sur le sol, tout sanglant, qui fit changer son expression en stupeur. En le ramassant, il semblait dire, plein de tristesse : « Ah ! bien-aimée Thisbé, qui t'a tuée ? qui t'a arrachée à moi, mon doux repos ? » En pleurant, il prit ensuite en main, plein de douleur, l'épée aiguë qu'il avait, de laquelle il sépara son âme de son corps, paraissant dire : « Avec toi aveuglément, Thisbé, je meurs, pour que dans les ombres épaisses de Dis je puisse t'accompagner » ; et, de désespoir, il semblait tomber là sur le vêtement, au pied du mûrier ; de son sang il teinta ses fruits.

Thisbé, à qui déplaisait la longue attente là où elle se trouvait, sortit et dit : « Peut-être que cette bête s'est rassasiée, et je ne pense pas qu'elles nous fassent habituellement du mal » ; et elle courut à la fontaine, ne croyant pas que c'était la même quand elle remarqua

Indi mirando, poscia si percosse
quando Piramo vide ancor tremante,
dal cui bel petto il ferro aguto iscosse
e 'n su quel si gittò, dicendo: "Amante,
io son la Tisbe tua! mirami un poco
anzi ch'io muoia", e più non disse avante,
restando sovra lui morta in quel loco.

que les mûres étaient rouges. Regardant aux alentours, elle se figea quand elle vit Pyrame encore frémissant ; ôtant l'épée aiguë de son beau torse, elle se jeta dessus, disant : « Mon amour, c'est moi, ta Thisbé ! regarde-moi un moment avant que je ne meure », et elle ne dit rien de plus, reposant là, sans vie, sur lui.

Or miri adunque questo empio accidente
qualunque è quel che vuol legge ad amore
impor per forza, trabocchevolmente.
Quivi credo vedrà che'l suo furore
è da temprar con consiglio discreto,
a chi ne vuole aver fine migliore.
Vivean di questo i padri ciascun lieto
in l'aurea età temprando la lor voglia,
né amor col gaudio lor mischiava fleto.
Egli sovente avien ch'altri si spoglia
di ciò ch'ello si crede rivestire,
ma ingannato convien che se ne doglia.

Maintenant, que quiconque souhaite soumettre l'amour à la loi par une force immodérée contemple ce cruel événement. En lui, je pense qu'il verra que la passion de l'amour doit être tempérée par un discret conseil en celui qui espère qu'il sera mieux consommé. Nos pères vécurent donc dans l'âge d'or, chacun d'eux heureux, tempérant leurs désirs, et l'amour ne mêlait pas des larmes à leur joie. Il arrive souvent que quelqu'un perde ce qu'il croit posséder ; berné, il doit faire le deuil devant sa malchance.

A.5.10. Boccace, *Teseida*

Date : 1340
Langue : italien
Passage : VII 62.5–9
Édition : Boccace. « Teseida delle nozze d'Emilia ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Limentani, Alberto. T. II. I classici Mondadori. Milano : Mondadori, 1964.

Videvi istorie per tutto dipinte,
intra le quai, con più alto lavoro,
della sposa di Nin vide distinte
l'opere tutte; e vide a piè del moro
Piramo e Tisbe, e già le gelse tinte.

Il vit les histoires peintes partout et, parmi elles, tracées avec grand art, il vit clairement tous les œuvres de la femme de Ninus. Il vit Pyrame et Thisbé au pied du mûrier, et les mûres déjà teintes.

A.5.11. Boccace, *Il Filocolo*

Date : entre 1336 et 1339
Langue : italien
Passage : I 24, II 9.4 et III 63
Édition : Boccace. « Filocolo ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Quaglio, Antonio Enzo. T. I. Milano : Mondadori, 1967.

Ma certo io pur potrei, però che se questo avvenisse, io sanza alcuna indugio, in quella

Bien sûr, je pourrais le faire, mais si cela arrivait, je n'hésiterais pas, à la manière dont

maniera che Tisbe seguì il suo misero Piramo, così la mia anima, cacciata del misero corpo con aguto coltello, seguirebbe la tua ovunque ella andasse.

Per quale altra cagione diventò il gelso vermiglio, se non per l'ardente fiamma costretta, la quale prese più forza ne' due amanti costretti di non vedersi?

O Biancifiore, leva su, guatami: apri gli occhi avanti ch'io muoia, e prendi di me quella consolazione che io di te avere non potei. Io ti farò fida compagnia. Io per seguirti userò l'uficio della dolente Tisbe, avvegna che elle più felicemente l'usasse ch'io non farò, in quanto ella fu dal suo amante veduta. Ma io non farò così. Io vengo: riceva la tua anima la mia graziosamente, e quella amore che tra noi nel mortale mondo è stato, sia nell'etterno.

Thisbé suivit son pauvre Pyrame, de sorte que mon âme, chassée de mon malheureux corps par une dague aiguisée, suive la tienne partout où elle irait.

Pour quelle autre raison la mûre est-elle devenue vermeille, sinon sous l'effet de cette ardente flamme étouffée, qui a gagné en force parce que les deux amants étaient forcés de ne pas se voir ?

Ô Biancifiore, lève-toi et regarde-moi : ouvre les yeux avant que je ne meure, et reçois de moi la consolation que je n'ai pu obtenir de toi. Je te tiendrai fidèle compagnie. Pour te suivre, j'accomplirai l'office de Thisbé en deuil, même si elle l'a accompli avec plus d'heur que je ne vais en avoir, car elle fut vue par son amant – ce ne sera pas mon cas. Je viens : que ton âme reçoive gracieusement la mienne, et que l'amour qui a régné entre nous dans le monde des mortels demeure dans l'éternité.

A.5.12. Boccace, *Elegia di Madonna Fiammetta*

Date : 1343
Langue : italien
Passage : VIII, 4
Édition : Boccace. « Elegia di madonna Fiammetta ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Delcorno, Carlo. T. I. I classici Mondadori. Milano : Mondadori, 1994.
Traduction : Boccace. *Fiammetta*. Trad. par Stolf, Serge. Retour aux grands textes. Paris : Arléa, 2003.

Considerate adunque costoro, mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe, alli quali io porto non poca compassione, immaginandoli giovinetti, e con affanno lungamente avere amato, e essendo per congiungere i loro disii, perdere se medesimi. Oh quanto è da credere che con amara doglia fosse il giovinetto trafitto, nella tacita notte, sopra la chiara fontana, a piè del gelso trovando li vestimenti della sua Tisbe laniati da salvatica fiera e sanguinosi; per li quali segnali egli meritamente lei divorata comprese! Certo l'uccidere se medesimo il dimostra. Poi in me rivolgendo i pensieri della misera Tisbe, guardante davan-

Après celles-ci, je m'apitoie sur les infortunés Pyrame et Thisbé, pour lesquels j'éprouve beaucoup de compassion, car je les imagine jeunes, épris l'un de l'autre malgré les obstacles, mourant au moment où ils allaient unir leurs désirs ! On peut imaginer quelle amère douleur perça le cœur du jeune homme, dans la nuit silencieuse, quand, près de la fontaine, au pied du mûrier, il trouva les habits sanglants de sa Thisbé déchirés par un fauve et qu'il la crut dévorée ! La preuve en est son suicide. Puis, quand je songe aux pensées de cette pauvre Thisbé contemplant devant elle le corps ensanglanté de son amant où palpitait un reste

ti da sé il suo amante pieno di sangue e ancora con poca vita palpitante, quelli e le sue lagrime sento, e sì le conosco cocenti, che appena altre più che quelle, fuori che le mie, mi si lascia credere che cuocano, però che questi due, sì come li già detti, nel cominciare delli loro dolori quelli terminarono. Oh felici anime, le loro, se così ne l'altro mondo s'ama come in questo! Niuna pena di quello si potrà adequare al diletto della loro etterna compagnia.

de vie, je les trouve aussi brûlantes que ses larmes, et je ne vois que les miennes pour brûler davantage ! En effet, comme celles que je viens d'évoquer, leurs souffrances commencèrent et finirent en même temps. Heureuses âmes qui peuvent aimer en l'autre monde comme dans le nôtre ! On ne peut comparer les tourments d'ici-bas au bonheur d'une union éternelle !

A.5.13. Antonio Pucci, *Il Contrasto delle donne*

Date : vers 1360
Langue : italien
Passage : LXI–LXII
Édition : Antonio Pucci. *Contrasto delle donne (il)*. Éd. Pace, Antonio. Menasha : Banta, 1944.

Tisbe promise a Piramo a diletto:
"A la tal fonte ti darò 'l mio amore."
Ed el v' andò; trovando un suo veletto,
Pensò che fosse morta, per errore;
Prese 'l coltello e diessi per lo petto,
E del suo sangue un mor mutò colore.
Così morì a colpa di colei:
Or vedi omai come scusar la dei.
Tornata Tisbe, che s' era fuggita
Per la paura d'una leonessa,
Con greve pianto, tutta sbigottita,
Subitamente a Piramo s' appressa;
Pensato il fatto de la sua ferita,
Trasse 'l coltello e feriss' ella stessa.
S' ella s' uccise per pietà di lui,
Chi fe' l'un più per l'altro di lor dui?

Thisbé promit à Pyrame par affection : « À cette source, je te donnerai mon amour. » Et il y alla ; trouvant son voile, il pensa à tort qu'elle était morte. Il prit sa dague et s'en transperça le torse, et par son sang, le mûrier changea de couleur. Il mourut ainsi à cause d'elle : tu vois désormais comment lui pardonner, Dieu.

Thisbé revint – elle avait fui par peur d'une lionne, avec de lourds sanglots, toute perturbée – et se précipita auprès de Pyrame. Après avoir compris la raison de sa blessure, elle prit la dague et se frappa elle-même. Elle se tua par compassion pour lui : qui a fait le plus pour l'autre ?

A.5.14. Pétrarque, *Sí come il padre del folle Fetonte*

Date : 1re moitié du XIVe siècle
Langue : italien
Passage : 1–11
Édition : Piccini, Daniele. *Un amico del Petrarca : Sennuccio del Bene e le sue rime*. Roma-Padova : Antenore, 2004, p. 38.

Sí come il padre del folle Fetonte
2 quando prima sentí la punta d'oro

Comme le père de l'inconscient Phaéton, quand il sentit pour la première fois la pointe

per quella Dafne che divenne alloro,
de le cui fronde poi si ornò la fronte;
e come il sommo Giove nel bel monte
per Ëuropa trasformossi in toro;
e com' per Tisbe tinse il bianco moro
Piramo del suo sangue innanzi al fonte;
così son vago de la bella Aurora,
unica del sol figlia in atto e in forma;
s'ella seguisse del suo padre l'orma!

d'or par laquelle Daphné devint un laurier, des feuilles duquel il orna alors sa tête ;

et comme le grand Jupiter sur la belle montagne se transforma pour Europe en taureau ; et comme pour Thisbé Pyrame teignit le mûrier blanc de son sang devant la source ;

de même je languis pour la belle Aurore, fille unique du Soleil en attitude et en beauté ; si seulement elle suivait la trace de son père !

A.5.15. Pétrarque, *Trionfi*

Date : 1374
Langue : italien
Passage : I.19–21
Édition : Pétrarque. *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Éd. Pacca, Vinicio et Paolino, Laura. Milano : Arnoldo Mondadori, 1996.

Altra fede, altro amor: vedi Ipermestra
Vedi Piramo e Tisbe inseme a l'ombra,
Leandro in mare ed Hero a la fenestra.

Voici un tout autre exemple de fidélité et d'amour : vois Hypermnestre ; vois Pyrame et Thisbé tous deux à l'ombre, et Léandre dans la mer, et Héro à sa fenêtre.

A.5.16. Guglielmo Maramauro, Canzone n° 2

Date : vers 1374–1378
Langue : italien
Passage : 4–16
Édition : Coluccia, Rosario. « Due nuove canzoni di Guglielmo Maramauro, rimatore napoletano del sec. xiv ». In : *Giornale storico della letteratura italiana* clx (1983), 161-202.

io pur dirò, sì come ò già pensato,
del fuoco, de la fiamma et de l'ardore
[…]
de Nino e de sua madre
che morì poscia in doloroso affando;
di Biblide la fama e di Canace
ch'ancor se lege al mondo e non si tace.
Piramo e Tysbe, exfortunati amanti
e Nesso che morì per Dïanira
maldicon sempre il tuo dorato strale.

Moi, je parlerai, comme je l'ai déjà pensé,
du feu, de la flamme et de l'ardeur
[…]
de Ninus et de sa mère
qui mourut ensuite dans une douloureuse affliction ;
la renommée de Byblis et de Canacé,
se lit toujours au monde et ne se tait pas.
Pyrame et Thisbé, amants malheureux,
et Nessos qui mourut pour Déjanire,
maudissent toujours ta flèche dorée.

A.5.17. Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*

Date : deuxième moitié du XIV^e^ siècle
Langue : italien
Passage : CLXXV, 114–124
Édition : Franco Sacchetti. *Il libro delle rime*. Éd. Chiari, Alberto. Bari : Laterza, 1936.

È questa a te piú dèa
che Dido ad Enea,
o che non fu Medea
di Colcos a Iansonne,
o a Paris, per cui Agamennone
ne disfece Ilionne
e le sue ville,
o che non fu Pulisena ad Achille,
o a Piramo Tisbe, o piú di mille,
che da queste faville
furon arsi.

Celle-ci est plus divine à tes yeux que Didon ne le fut à ceux d'Énée, ou que ne le fut Médée de Colchide aux yeux de Jason, ou aux yeux de Pâris celle pour qui Agamemnon mena Ilion et ses villes à la défaite, ou Polyxène aux yeux d'Achille, ou Thisbé aux yeux de Pyrame, ou plus de mille qui furent brûlés d'une semblable étincelle.

A.5.18. Antonio da Ferrara, *Rime*

Date : troisième quart du XIV^e^ siècle
Langue : italien
Passage : XXIX 53–56, XXXIII 40–45 et XXXV 30–33
Édition : Antonio da Ferrara. « Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari). Edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini ». In : *Bollettino dell'Opera del vocabolario italiano* V (2000). Dir. Manetti, Roberta, 251-356.

XXIX

Se Piramo da vita fo diviso,
servasti el colpo tuo a l'ultima sorte,
ma troppo è forte che anzi al fin m'incontra,
ché in ogni passo tu m'èi sempre incontra.

De même que Pyrame fut séparé de la vie, tu as réservé ton coup pour l'ultime issue, mais il est trop dur que tu me retrouves avant la fin, car toujours, à chaque pas, tu viens à ma rencontre.

XXXIII

Oh, Citerea, G[e]a e Tisbe eletta,
Fedra, Elena, Ipolita e Bellice
qui penetrando sentîr tua saetta!
Sia maladetto chi tuo nome dice,
Amor! Amaro se' più ch'altro tosco,
o sì o no ch'altrui faccia felice.

Ô excellentes Cythérée, Gaïa et Thisbé, Phèdre, Hélène, Hippolyte, Bélise, qui sentirent ta flèche les pénétrer ! Comme il est maudit, celui qui prononce ton nom, Amour ! Tu es plus amer que tout autre poison, que tu aies rendu autrui heureux ou non.

XXXV

Deh, vien, più non far posa,
se non che tosto alla mente rimembra
di far di me come feron co˙ loro
Pirramo e Tisbe alla fonte del moro!

De grâce, allons, restons-en-là, sans quoi bientôt me viendra à l'esprit de partager le sort de Pyrame et Thisbé à la source du mûrier !

A.5.19. Matteo di Landozzo degli Albizzi, *Rime*

Date : troisième quart du XIV^e^ siècle
Langue : italien
Passage : III, 9–14
Édition : Piccini, Daniele. « Una "dispersa" da sottrarre a Petrarca : *Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi* e le rime di Matteo di Landozzo degli Albizzi ». In : *Studi petrarcheschi* XVI (2003), 49-129, p. 195.

Pirramo e Tisbe e·lla 'nfelice Dido
solo una morte per amor provaro:
e io fo·llasso il dì ben mille morti
di gelosia; e però, signor caro,
alquanto consolate il mio martido,
sì·cché·lla triste mente si conforti.

Pyrame et Thisbé et la malheureuse Didon ne rencontrèrent qu'une seule mort par amour, mais moi je souffre hélas par jour bien mille morts de jalousie, et pourtant, cher seigneur, vous consolez quelque peu mon martyre, si tant est qu'un esprit triste peut être réconforté.

A.5.20. Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*

Date : 1375–1377
Langue : italien
Passage : IV, 4
Édition : Giovanni Bonsignori. *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Éd. Ardissino, Erminia. Collezione di opere inedite o rare 157. Bologne : Commissione per i testi di lingua, 2001, p. 216-219.

Favola de Pirramo e de Tisbe. Capitulo III

Retorna l'autore all'ordine lassato e dice che, sì come le tre sorelle deliberaro che se narrasse la favola de Pirramo e de Tisbe. Alcitoe, così filando, incominciò in questa forma a parlare: Pirramo fu uno giovane di Babillonia, bello più che nisun altro uomo, ed una donna fu in Babillonia bella più che nisun'altra. Costoro se amavano insieme ardentemente, e questo era perciò che erano vecini e ogni dì se potevano vedere, perciò che le case dell'uno e dell'altro erano congiunte insieme; e costoro

La fable de Pyrame et Thisbé. Chapitre III

L'auteur revient à l'ordre qu'il a laissé et dit que les trois sœurs décidèrent de raconter l'histoire de Pyrame et Thisbé. Alcitoé, tout en filant, commença à parler ainsi : Pyrame était un jeune homme de Babylone, plus beau que tout autre homme, et il y avait une femme de Babylone plus belle que toute autre femme. Ils s'aimaient ardemment, parce qu'ils étaient voisins et qu'ils pouvaient se voir tous les jours, car les maisons de l'un et de l'autre étaient mitoyennes ; ils commencèrent à s'aimer dès

se cominciarono in puerizia ad amare e volentieri se serriano congiunti insieme per matrimonio, se non fosse che li padri loro non volevano, e la cagione era perché li padri loro non erano de par condizione. E fra lle case loro era uno muro, el quale era communo dell'una e dell'altra casa, in lo quale era una rottura, la quale non era anco per altro stata veduta che per costoro, e costoro la sapeano bene, perciò che l'amore fa ogni cosa sapere. Ogni dì andavano in quel luoco a parlare insieme, ed in scambio de li basci se soffiavano l'uno a l'altro, perciò che per la grossezza del muro non se potevano appressare. E quando se partivano, ognuno dal suo lato basciava el muro, e molte volte parlavano al muro dicendo: "O dispiatato muro, perché non hai tu in te alcuna finestra tanto larga che noi ne potiamo basciare? nientedimeno noi te rendemo grazia di questa piccola crepatura." E ragionavanse spesse volte insieme, pensando come se potessero insieme retrovare; e ragionando molte volte, ordinanaro de andare insieme fora della cittade de Babillonia a una bella fonte appresso al sepolcro del re Nino, fuora della città uno miglio.

Come Pirramo e Tisbe se partirono de Babillonia. Capitulo IV

Ordenato che ebbeno Pirramo e Tisbe de partirse, se partirono una notte ed ingannaro le guardie. Tisbe fu la prima che andò e pusese li panni in capo, ed usciò fuor della città ed andò e fissese al ditto sepulcro, appresso della ditta fontana sotto a uno arbore, el quale aveva li frutti bianchi. Ma così stando, ecco venire una lionessa con grande impeto e, quando Tisbe la vide, lassò cadere li panni, li quali avea sopra le spalle, e, fugendo, se nascose in uno luoco fra colli ed arbori. La lionessa, trovando quelli panni, sì li prese e tutti li squarciò con la bocca, la quale aveva insanguinata d'uno cervio ch'avea magnato. Intanto ecco venire Pirramo, ed andò al sepulcro e guardò e vidde li panni insanguinati, allora incominciò a temere che Tisbe non fosse morta dicendo: "Tisbe è morta dal leone", sì come veresimile era, e stando così incominciò a lamentarse e con amaro pianto a dire.

l'enfance, et ils se seraient volontiers unis par le mariage sans leurs pères qui le refusaient – la raison en était que leurs pères n'étaient pas du même rang. Et entre leurs maisons il y avait un mur, commun aux deux maisons, dans lequel il y avait une fissure qui n'avait été vue que par eux, et ils la connaissaient bien, car l'amour fait tout connaître. Tous les jours, ils se rendaient à cet endroit pour se parler, et à la place de baisers, ils échangeaient leur souffle, car ils ne pouvaient pas se rapprocher à cause de l'épaisseur du mur. Et quand ils se quittaient, chacun de son côté embrassait le mur, et maintes fois ils s'adressaient au mur en disant : « Mur cruel, pourquoi ne portes-tu pas une fenêtre assez grande pour que nous puissions nous embrasser ? Néanmoins, nous te rendons grâce pour cette petite fente. » Et ils réfléchirent souvent ensemble, en pensant à la manière dont ils pourraient se retrouver ; et après avoir réfléchi plusieurs fois, ils convinrent de sortir ensemble de la ville de Babylone jusqu'à une belle source près du tombeau du roi Ninus, à un mille de la ville.

Comment Pyrame et Thisbé quittèrent Babylone. Chapitre IV

Comme Pyrame et Thisbé avaient convenu de partir, ils partirent une nuit et trompèrent les gardes. Thisbé fut la première à s'en aller, en mettant son vêtement sur sa tête. Elle sortit de la ville et s'arrêta au tombeau convenu, près de la fontaine, sous un arbre aux fruits blancs. Tandis qu'elle se tenait là, une lionne arriva avec une grande fougue, et quand Thisbé la vit, elle laissa tomber le vêtement qu'elle portait sur les épaules ; elle s'enfuit et se cacha dans un lieu entre les collines et les arbres. La lionne, trouvant le vêtement, le prit et le déchira de sa gueule qui était ensanglantée d'un cerf qu'elle avait mangé. Entretemps, Pyrame arriva sur les lieux, alla au tombeau et vit le vêtement ensanglanté. Il commença alors à craindre que Thisbé ne soit morte, en disant : « Thisbé est morte à cause d'un lion », comme il le semblait bien, et là, il se mit à se lamenter et à pleurer amèrement.

Come Pirramo se lamenta della sua morte. Capitulo V

Pirramo alla fonte de contra al sepulcro de lo re Nino se lamentava, vedendo li panni de Tisbe insanguinati, dicendo: "Ohimé, misero, come so' io stato tanto pigro che Tisbe è venuta prima di me?" Poi se voltava alle selve gridando: "O lioni, venite e delacerate ancora me, sì come avete fatto de lei, perciò ch'io sono cagione della sua morte." Ed allora si trasse fuora la spada, la quale avea a llato, ed appogiò el pomo in terra e la ponta puse al petto lassandosi in bocconi cadere sopra della spada, e così, spianato in terra, la spada li passò el costato versando da ogni parte el sangue.

Come Tisbe trovò Pirramo confitto dalla spada. Capitulo VI

Tisbe, poi che fu restata alquanto, guardò se la leonessa era ancora partita per andare allo sepulcro, acciò che Pirramo non credesse ch'ella lu 'ngannasse, e, vedendo che lla lionessa era partita, venne al sepulcro e guardando vidde Pirramo che stava per morire, ed allora temette perché da prima non lo conobbe. Ma quando conobbe che era Pirramo, li andò sopre percotendose 'l petto e così piatosamente incominciò nel suo pianto a dire.

Come le more bianche deventaro vermiglie. Capitulo VII

Vedendo Tisbe Pirramo così confitto, sì se squarciò tutte le guance e delle sue lacrime le bagnava el volto dicendo: "O Pirramo, odi ed essaudi me", ma ello non rispondea. Disse la donna: "Io so' la tua carissima Tisbe che te chiamo." Odendo Pirramo nominare Tisbe ed essendo sullo morire, aperse gli occhi ed aguardolli, ed allora morìo. Ma poi che Tisbe vidde la spada insanguinata e vidde la guaina, sì disse: "O sventurata me, costui s'è morto per lo mio amore, perciò ch'ello pensava ch'io fosse morta, vedendo la mia vesta insanguinata; ma, poi che io non li posso essere compagna nella vita, io li sarrò compagna nella morte." E presa quella medesima spada, la ss'apparecchia al petto per ucciderse, e prima fece a li dii una orazione, così dicendo: "O dii, o padri, o parenti nostri, io vi prego, da poi che

Comment Pyrame se lamenta de sa mort. Chapitre V

Pyrame, à la fontaine devant le tombeau du roi Ninus, se lamentait en voyant le vêtement de Thisbé ensanglanté, en disant : « Hélas, misérable, comment ai-je pu être si paresseux que Thisbé soit arrivée avant moi ? » Puis il se tourna vers la forêt en criant : « Ô lions, venez me mettre en pièces comme vous l'avez fait d'elle, car je suis la cause de sa mort. » Puis il tira son épée, qu'il avait au côté, en posa le pommeau sur le sol et la pointe sur sa poitrine, et se laissa tomber à plat ventre sur l'épée. Ainsi calée dans le sol, l'épée lui traversa le flanc, répandant son sang de tous côtés.

Comment Thisbé trouva Pyrame transpercé de l'épée. Chapitre VI

Thisbé, après être demeurée sans bouger un moment, regarda si la lionne était partie pour retourner au tombeau, afin que Pyrame ne croie pas qu'elle l'avait trompé. Quand elle vit que la lionne était partie, elle retourna au tombeau et vit que Pyrame était sur le point de mourir, et elle prit peur parce qu'elle ne le reconnut d'abord pas. Mais quand elle reconnut que c'était Pyrame, elle s'approcha en se frappant la poitrine et se mit à parler en pleurant.

Comment les mûres blanches devinrent vermeilles. Chapitre VII

Voyant Pyrame ainsi transpercé, Thisbé se lacéra les joues et baigna son visage de larmes en disant : « Ô Pyrame, regardez-moi, entends-moi », mais il ne répondit pas. La femme dit : « C'est ta chère Thisbe qui t'appelle. » Pyrame, entendant Thisbé le nommer, sur le point de mourir, ouvrit les yeux et la regarda, puis mourut. Mais quand Thisbé vit l'épée sanglante et le fourreau, elle dit : « Ô malheureuse, il est mort pour mon amour, parce qu'il me croyait morte, en voyant mon vêtement ensanglanté ; mais puisque je ne puis être sa compagne dans la vie, je serai sa compagne dans la mort. » Et prenant la même épée, elle la porta à sa poitrine pour se tuer, et fit d'abord une prière aux dieux en disant : « Ô dieux, ô pères, ô parents, je vous en supplie, puisque vous n'avez pas voulu que nous nous unissions dans la

voi non voleste che noi ci congiongessimo in vita, congiongeteci in morte, cioè che ci facciate mettere in una fossa. E voi arbori, io vi prego che a memoria della nostra morte, voi debbiate oramai produrre li frutti vermigli"; e così dicendo, puse el pomo della spada in terra e la ponta se puse al petto, e lassòse cadere in terra e così morìo Tisbe. Dio, avendoli misericordia per memoria de loro amore, conduse el sangue loro alle raiche del moro, le quali mori prima erano bianchi, poi bagnate del sangue de costoro, deventaro vermiglie. Li parenti loro, guardandoli dell'altro dì e non trovandoli né per casa né per la città, se meravigliarono assai, onde cercarono tanto de fuora che lli trovarono de contra al sepulcro del re Nino. Allora immaginaro sì come per amore erano morti, ed avendo questa imaginazione, quasi come che per uno zelo de carità, li sotterrarono insieme in uno sepulcro. E qui finisce la favola ditta per Alcitoe.

Allegoria e quarta trasmutazione delle more bianche deventate vermiglie.

La quarta trasmutazione è delle more come deventarono vermiglie. La presente favola è istoriografa, perciò che vero fu che per amore Pirramo e Tisbe di Babillonia se uccisero, e questo fu al tempo de Semiramis, regina de Babillonia. Che le more deventassero vermiglie, questo pone l'autore per figura demostrativa, con ciò sia cosa che lle more, quando sono per defiorire, sono bianche e, poi che se cominciano a maturare, sono vermiglie. Così quando l'uomo e la donna sono in puerizia ed in castità sono bianchi, senza macula; poi che sono oppressi da libidine deventano vermigli per lu fuoco della lussuria, poi neri e tenebrosi per lu peccato, come è la mora, la quale, come che tu la tocchi, te fa nere le mano. Così chi conversa con tali peccatori non pò essere che alcuna origine de peccato non acquiste, ed ancora spesse volte per carnale amore s'acquista la morte, sì come avenne a Pirramo ed a Tisbe.

vie, unissez-nous dans la mort : qu'on nous mette dans une même fosse. Et je vous conjure, arbres, qu'en souvenir de notre mort, vous produisiez maintenant des fruits vermeils ». En disant cela, elle plaça le pommeau de l'épée en terre et la pointe sur sa poitrine, et se laissa tomber à terre : ainsi mourut Thisbé. Dieu, ayant pitié d'eux en souvenir de leur amour, fit jaillir leur sang sur les branches du mûrier, dont les mûres étaient d'abord blanches, puis, imprégnées du sang de ceux-ci, devinrent vermeilles. Leurs parents, les cherchant le jour suivant et ne les trouvant ni dans la maison ni dans la ville, furent très surpris ; ils cherchèrent si loin qu'ils les trouvèrent devant le tombeau du roi Ninus. Puis ils supposèrent qu'ils étaient morts par amour, et du fait de cette supposition, dans un élan de charité, ils les enterrèrent ensemble dans un même tombeau. Et ici se termine la fable d'Alcitoé.

Allégorie et quatrième métamorphose des mûres blanches devenues vermeilles

La quatrième métamorphose concerne la façon dont les mûres devinrent vermeilles. Cette fable est historiographique, car il est vrai que c'est par amour que Pyrame et Thisbé de Babylone se tuèrent, et ce à l'époque de Sémiramis, reine de Babylone. Que les mûres devinrent vermeilles, l'auteur le présente comme figure démonstrative de ce que les mûres, quand elles ne sont plus en fleur, sont blanches et, ensuite, quand elles commencent à mûrir, sont vermeilles. De même, quand l'homme et la femme sont dans l'enfance et la chasteté, ils sont blancs, sans tache ; puis ils sont écrasés par le désir, devenant vermeils sous le feu de la luxure, puis noirs et sombres à cause du péché, comme la mûre, qui, quand on la touche, rend la main noire. Ainsi, quiconque discute avec de tels pécheurs ne peut être sûr de n'acquérir aucune source de péché, et par amour charnel on acquiert le plus souvent la mort, comme il advint à Pyrame et Thisbé.

A.5.21. Deo Boni, Correspondance avec Tommaso di Giunta

Date : XIV^e^ siècle
Langue : italien
Passage : 6a, 1–8
Édition : Tommaso di Giunta. *Il Conciliato d'Amore, Rime, Epistole*. Éd. Pagnotta, Linda. Firenze : Edizioni del Galluzzo, 2001.

Egli è sì grande la 'nfinita possa
dell'amoroso dardo di Cupido,
che trasse Pluto dell'oscuro nido
sanz'aspettar la seconda percossa;
Pirrammo et Tisbe fêr la gelsa rossa,
et la troiana spada punse Dido:
molti ne lascio che qui non gli grido,
che rovinaro in simigliante fossa.

Il est si grand, le pouvoir infini
de la flèche d'amour de Cupidon,
qu'il tire Pluton de son antre obscur
sans attendre le second coup ;
Pyrame et Thisbé rendirent la mûre rouge,
et l'épée troyenne transperça Didon :
j'en oublie beaucoup que je ne rapporte pas ici,
qui s'abîmèrent dans pareil tombeau.

A.5.22. Giovanni Sercambi, *Novelle*

Date : vers 1400
Langue : italien
Passage : *De juvene subtili in amore. Di Iosofach di Babillonia e di Tisbe e Piramo*
Édition : Sercambi, Giovanni. *Novelle*. Éd. Sinicropi, Giovanni. Scrittori d'Italia 250–251. Bari : Laterza, 1972.

Prima che Nostro Signore incarnasse della Vergine Maria fu in Babillonia uno nomato Iosafach, il quale avea una sua figliuola nomata Tisbe, et uno nomato Zaidadag, vicino del ditto Iosafach a muro a muro, il quale d'una sua donna avea avuto uno fanciullo d'età di Tisbe nomato Piramo; che avendo lo dio d'amore infiammato l'uno e l'altra intanto che essendo d'età Tisbe o Piramo puerule, amandosi tanto insieme che l'uno senza l'altro mangiar non volea e venendo alquanto crescendo d'età d'anni VII, a una scuola di pari l'uno senza l'altra, e l'altra senza l'uno dimorar non volea.

Et essendo più tempo stati in iscuola con tanto amore tanto che a l'età di XII anni pervennero e sempre che cresceano l'amore crescea in loro, avenne che la invidia mosse alquanti invidiosi a dire al padre et alla madre di Tisbe che mal feceano a lassare la loro figliuola tanto strettamente usare con Piramo; e simile al padre et alla madre di Piramo le ditte parole erano ditte. Et alquanti, vedendo

Avant que Notre Seigneur ne s'incarne par la Vierge Marie, il y avait à Babylone un homme nommé Josafach, qui avait une fille nommée Thisbé, et un homme nommé Zaidadag, voisin dudit Josafach par un mur mitoyen, qui avait eu de sa femme un enfant de l'âge de Thisbé nommé Pyrame. Le dieu d'amour les ayant enflammés tous deux alors que Thisbé et Pyrame étaient enfants, ils s'aimaient tant que l'un ne voulait pas manger sans l'autre et, arrivant à l'âge de sept ans, l'un ne voulait pas aller à l'école sans l'autre, et l'une ne voulait pas rester sans l'autre.

Et après qu'ils eurent passé tant de temps à l'école avec un tel amour qu'ils atteignirent l'âge de douze ans, et qu'à mesure qu'ils grandissaient, l'amour grandissait en eux, il arriva que la jalousie poussa quelques envieux à dire au père et à la mère de Thisbé qu'ils avaient tort de laisser leur fille être si proche de Pyrame ; et au père et à la mère de Pyrame, les mêmes paroles furent prononcées. Et certains, voyant

l'amore congiunto tra Tisbe e Piramo e cognoscendo che di pari grado erano di gentilezza et avere e di bellezza, come gelosi del bene consigliavano li padri e le madri dell'uno e dell'altra che insieme si facesse parentado di dare Tisbe per moglie a Piramo.

Et volentieri si sarenno accordati; ma il nimico del bene adoperare e la ria fortuna di Tisbe e di Piramo negarono che tale parentado non si facesse, prendendo li padri e le madri certe scuse che al presente non sono necessarie di dire. E più fece la fortuna, ché dove in fine a quel punto erano insieme sempre usati e stati, fe' che Tisbe in una camera rinchiusa innella sua casa fu, e Piramo eziandio dal padre e dalla madre rinchiuso fu in una camera la quale altro che d'un muro sottile da quella di Tisbe non era divisa. E per questo modo li du' amanti funno divisi, dando a ciascuno una guardia acciò che di que' luoghi non potessero uscire.

E stando per tal maniera dolorosi, i ditti Piramo e Tisbe, rinchiusi e non potendosi vedere, avenne che un dì essendo aperte le finestre delle camere, il sole percotendo innella parete di mezzo tra Tisbe e Piramo, per una fessura che innel ditto muro era tal sole penetrò dalla parte di Tisbe. Lei vedendo quel sole, che giamai veduto non l'avea, raguardando per tal fessura vidde Piramo che doloroso stava. E chiamandolo con piana voce dicendo: "O Piramo, che fai?", Piramo, che chiamar si sente, rispuose: "Io mi tormento. Ma dimmi, chi se' che mi chiami?" Tisbe disse: "Io sono la tua Tisbe, la quale come tu sono in tormento; piacciati acostarti a questo muro e per questa fessura raguarda colei che per te si more". Piramo, acostatosi alla fessura, vidde Tisbe, a cui disse perchè stava in tale strettezza. Tisbe, contatoli tutto, con lagrime dicea: "O Piramo mio, viverò io tanto che teco accostare mi possa e tu meco?" Piramo dicea il simile, pregando l'uno e l'altro quel muro che si dovesse aprire tanto che loro abracciar si potessero, e niente valea. E per questo modo ogni dì tornavano alla fessura, e quando era notte partendosi racomandava l'uno l'altro a Dio e baciando ciascuno la sua parte del muro in iscambio delle

l'amour partagé entre Thisbé et Pyrame, et sachant qu'ils étaient égaux en bonté et en beauté, jaloux de ce bien, conseillèrent aux pères et mères de l'un et de l'autre de faire un mariage en donnant Thisbé à Pyrame pour épouse.

Et ils se seraient volontiers entendu ; mais l'ennemi du bon usage et de la bonne fortune de Thisbé et de Pyrame niait qu'un tel mariage pût se faire, prenant de leurs pères et de leurs mères certaines excuses qu'il n'est pas nécessaire de mentionner ici. Et la fortune fit plus encore, car là où jusqu'à présent ils avaient toujours eu l'habitude d'être ensemble, Thisbé fut enfermée dans une pièce de sa propre maison, et Pyrame fut également enfermé par son père et sa mère dans une pièce qui n'était séparée de celle de Thisbé que par un mince mur. Et on sépara ainsi les deux amants, en attribuant à chacun un garde pour qu'ils ne puissent pas quitter ces lieux.

Et alors qu'ils étaient ainsi affligés, lesdits Thisbé et Pyrame, enfermés et ne pouvant se voir, il arriva un jour que les fenêtres des chambres étaient ouvertes et que le soleil frappait le mur entre Thisbé et Pyrame ; par une fente du mur, le soleil entrait du côté de Thisbé. Lorsqu'elle vit le soleil, qu'elle n'avait jamais vu auparavant, elle regarda par la fissure et vit Pyrame qui se tenait là, affligé. Elle l'appela d'une voix claire : « Ô Pyrame, que fais-tu ? » Pyrame, qui entendit cet appel, répondit : « Je me tourmente. Mais dis-moi, qui es-tu, toi qui m'appelles ? » Thisbé dit : « Je suis ta Thisbé, qui, comme toi, est au tourment : veux-tu bien t'approcher de ce mur et, par cette fente, voir celle qui se meurt pour toi ? » Pyrame, s'étant approché de la fissure, vit Thisbé, à qui il raconta pourquoi il était dans une telle détresse. Thisbé, après qu'il lui eut tout raconté, dit en versant des larmes : « Ô mon Pyrame, vivrai-je assez longtemps pour pouvoir être près de toi et toi de moi ? » Pyrame dit la même chose ; l'un et l'autre suppliaient le mur de s'ouvrir pour qu'ils pussent s'embrasser, mais rien n'y faisait. Et c'est ainsi qu'ils retournaient chaque jour à la fissure, et quand il faisait nuit, ils s'en allaient, se recommandant mutuellement à

lor belle facce.

Et essendo stati più mesi in tale maniera, non potendo più sostentare l'amore che li inflammava, uno giorno Tisbe, narrando il suo pensieri a Piramo, disse se contento era con lei trovarsi in su' campi di Soria, cioè fuora, a' giardini di Babilonia. Piramo disse: "Sì, ma noi non potremo ciò fare se noi non amazziamo le guardie". E Tisbe disse: "Io amazzerò la mia e tu la tua briga d'amazzare". E dato l'ordine trovarsi a' luogo ditto, Tisbe subito, amazzato la sua, con uno mantello si parte et a campo di fuora di Babilonia se n'andò in su la riva del fiume.

Essendo la luna in quintadecima lustrante, Tisbe vide su per la rena uno leone; del quale avendo paura, si misse a fuggire verso quine u' andar dovea. Et innel fugire, uno pruno lo mantello gli prese: lei lassandolo si nascose in uno cespuglio. Lo leone, avendo pasciuto, trovando quello mantello, strainandolo, del sangue della bestia lo 'nvolgea; e così dilacerato lo lassa. Tisbe, pensosa e di paura tremante, pensava dire a Piramo: "Guarda com'è la Tisbe tua stata quando lo leone l'era così presso".

E pogo stante che Tisbe di Babilonia partita si fu, Piramo la guarda sua lassata in dormendo, con una spada si partìo di Babilonia. E giunto dove trovò il mantello dilacerato et sanguinoso et vedendo l'orme, stimò che Tisbe da' leone mangiata fusse, e con malanconia a uno gelso bianco dove era l'ordine dato di ritrovarsi n'andò, e non trovandovi Tisbe, pensò che morta fusse. E fatto grande lamento di lei, biastimando i leoni che l'aveano divorata, e non potendo più sostenere, prese la spada: e tratta del fodro, messo il pomo in terra e la punta al corpo, e sopra quella si lassò cadere per modo che da <l'>altro lato la punta passò e lui cadendo in terra senza sentimento versando il suo sangue.

Intanto Tisbe, passato lo leone, si mosse et al gelso n'andò; e quando fu presso, vidde le vene versare. Dubitando che fusse, con tremore s'acostò: e cognoscendo esser Piramo, subito

Dieu, et chacun embrassait son côté du mur à la place de leurs beaux visages.

Et après avoir passé plusieurs mois de cette manière, et ne pouvant contenir l'amour qui les enflammait, un jour, Thisbé, exposant ses pensées à Pyrame, lui dit qu'il lui plairait qu'ils se retrouvent dans les champs de Soria, c'est-à-dire au dehors, dans les jardins de Babylone. Et Pyrame dit : « Oui, mais nous ne pourrons pas réussir à moins de tuer les gardes. » Et Thisbé dit : « Je vais tuer le mien, et toi le tien. » Et lorsque que le signal fut donné de se retrouver au lieu dit, Thisbé, ayant tué son garde, partit aussitôt avec un manteau, et alla dans les champs hors de Babylone, jusqu'au bord du fleuve.

Comme la pleine lune brillait, Thisbé vit sur le sable un lion dont elle eut peur ; elle s'enfuit vers le lieu où elle devait aller. Et dans sa fuite, son manteau se prit dans une ronce : elle l'abandonna et se cacha dans un buisson. Le lion, qui venait de manger, trouva ce manteau, le traîna, le couvrit du sang de la bête et le laissa ainsi déchiré. Thisbé, pensive et tremblante de peur, pensa dire à Pyrame : « Regarde comment était ta Thisbé quand le lion était si près. »

Et juste après le départ de Thisbé de Babylone, Pyrame, laissant son garde endormi, quitta Babylone avec une épée. Lorsqu'il arriva, il trouva le manteau déchiré et ensanglanté ; il vit les traces de pas et pensa que Thisbé avait été mangée par un lion. Avec mélancolie, il se dirigea vers un mûrier blanc où ils avaient convenu de se retrouver et, n'y trouvant pas Thisbé, pensa qu'elle était morte. Il se lamenta abondamment à son propos, blâma les lions qui l'avaient dévorée et, n'en pouvant plus, prit son épée ; il la sortit de son fourreau, mit le pommeau en terre et la pointe contre son corps, et se laissa tomber dessus, de sorte que la pointe ressortit de l'autre côté et qu'il tomba à terre sans connaissance en répandant son sang.

Pendant ce temps, Thisbé, ayant dépassé le lion, se mit en route et alla vers le mûrier ; et quand elle fut proche, elle vit le sang se répandre. Ignorant ce que c'était, elle s'appro-

abracciandolo disse: "O Piramo, rispondemi che sono la Tisbe tua che t'ha del mondo tolto! Leva il piacente viso e falle dono!" Piramo, sentendosi nomare e guardando Tisbe, dittoli il modo e la cagione della sua morte, subito di questa vita si partìo. Tisbe, che ciò ha veduto, disse: "Non piaccia alli dei che io viva, pregandoti, gelso, che mostri di noi segnali a' nostri padri e madri della nostra morte". E presa la spada non ancor fredda di Piramo, per lo corpo se la misse, e sopra Piramo morta cadde. E parve che li dei avesseno di tal morte compassione, ché il gelso, ch'era bianco, rosso divenne.

I padri e le madri, che non trovano la mattina li loro figliuoli, andando cercando fino a' luogo dove li trovonno morti com'è stato ditto e vedendo li gelsi esser doventati vermigli, significonno che tal frutto fusse doloroso di tali amanti. Li padri de l'uno e de l'altra diliberonno quelli soppellire in uno avello, dove disseno: "Poi che in vita tanto s'amonno che egualmente fenno, così in morte eguali stiano". E così ferono.

cha en tremblant ; et reconnaissant que c'était Pyrame, elle l'embrassa aussitôt et dit : « Ô Pyrame, réponds-moi car c'est ta Thisbé : qui t'a arraché au monde ? Lève ton beau visage, et fais-lui ce présent ! » Pyrame, en entendant son nom, regarda Thisbé et, ayant raconté la façon et la raison de sa mort, mourut aussitôt. Thisbé, après avoir vu cela, dit : « Qu'il ne plaise pas aux dieux que je vive ; je te supplie, Mûrier, de montrer à nos pères et à nos mères les signes de notre mort. » Et prenant l'épée de Pyrame, qui n'avait pas encore refroidi, elle se transperça le corps et tomba morte sur Pyrame. Et il semble que les dieux eurent pitié de cette mort, car le mûrier, qui était blanc, devint rouge.

Les pères et les mères, qui ne trouvèrent pas leurs enfants au matin, allèrent chercher le lieu où ils les trouvèrent morts, comme on l'a dit, et virent que le mûrier était devenu vermeil, signifiant que ces fruits souffraient pour ces amants. Leurs pères décidèrent de les enterrer dans une chapelle, où ils dirent : « Puisque dans la vie, ils se sont aimés de manière égale, qu'ils soient aussi égaux dans la mort. » Et c'est ce qu'ils firent.

A.6. Moyen Âge - Anglais

A.6.1. Geoffrey Chaucer, *The parlement of foules*

Date : 1382
Langue : moyen anglais
Passage : 281–294
Édition : Geoffrey Chaucer. *Parliament of Fowls*. Dir. Killings, Douglas B. 1994. URL : `http://mcllibrary.org/Parliament/` (visité le 07/05/2020).

That, in dispyte of Diane the chaste,
Ful many a bowe y-broke heng on the wal
Of maydens, suche as gunne hir tymes waste
In hir servyse; and peynted over al
Of many a story, of which I touche shal
A fewe, as of Calixte and Athalaunte,
And many a mayde, of which the name I wante;
Semyramus, Candace, and Ercules,

Le temple où, témoignant de leur désobéissance à la chaste Diane, étaient suspendus au mur les nombreux arcs brisés de ces jeunes filles qui avaient commencé par sacrifier leur vie à son service ; et entièrement recouvert de peintures décrivant bien des histoires dont je vais vous raconter quelques-unes, telles que celle de Callisto et d'Atalante, et de plusieurs

Biblis, Dido, Thisbe, and Piramus,
Tristram, Isoude, Paris, and Achilles,
Eleyne, Cleopatre, and Troilus,
Silla, and eek the moder of Romulus –
Alle these were peynted on that other syde,
And al hir love, and in what plyte they dyde.

jeunes filles dont je n'ai pas le nom ; Sémiramis, Candace et Hercule, Biblis, Didon, Thisbé et Pyrame, Tristan, Iseut, Pâris et Achille, Hélène, Cléopâtre et Troilus, Scylla et aussi la mère de Romulus ; tous étaient peints de l'autre côté, et tous leurs amours, et les malheurs dans lesquels ils moururent.

A.6.2. Geoffrey Chaucer, *The Legend of Good Women*

Date : 1386
Langue : moyen anglais
Passage : 706–923
Édition : Geoffrey Chaucer. *The complete work of Geoffrey Chaucer*. Éd. Skeat, Walter W. Éd. Killings, Douglas B. et Brendan, Diane M. T. iii. Oxford : Oxford University Press, 1900. url : http://mcllibrary.org/GoodWomen (visité le 16/10/2018). 2nd edition.
Traduction : Geoffrey Chaucer. *Les Contes de Canterbury et autres œuvres*. Trad. par al., André Crépin et. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 2010, p. 1397-1403.

At Babiloine whylom fil it thus,
The whiche toun the queen Semiramus
Leet dichen al about, and walles make
Ful hye, of harde tyles wel y-bake.
Ther weren dwellinge in this noble toun
Two lordes, which that were of greet renoun,
And woneden so nigh, upon a grene,
That ther nas but a stoon-wal hem bitwene,
As ofte in grete tounes is the wone.
And sooth to seyn, that o man hadde a sone,
Of al that londe oon of the lustieste.
That other hadde a doghter, the faireste,
That estward in the world was tho dwellinge.
The name of everich gan to other springe
By wommen, that were neighebores aboute.
For in that contree yit, withouten doute,
Maidens been y-kept, for Ielosye,
Ful streite, lest they diden som folye.
This yonge man was cleped Piramus,
And Tisbe hight the maid, Naso seith thus;
And thus by report was hir name y-shove
That, as they wexe in age, wex hir love;
And certein, as by reson of hir age,
Ther mighte have been bitwix hem mariage,
But that hir fadres nolde hit nat assente;
And bothe in love y-lyke sore they brente,
That noon of alle hir frendes mighte hit lette
But prively somtyme yit they mette

Voici ce qu'il arriva un jour à Babylone.
C'était une ville que la reine Sémiramis
Fit entourer de fossés, avec de très hautes
Murailles de briques dures bien cuites.
Dans cette noble ville vivaient alors
Deux seigneurs qui avaient grand renom ;
Ils habitaient si près, sur une place,
Que seul un mur de pierre les séparait,
Comme souvent dans de grandes villes.
À vrai dire, l'un des deux avait un fils,
Un des plus vigoureux de tout le pays.
L'autre avait une fille, la plus belle
Alors dans la partie orientale du monde.
Le nom de l'un arriva aux oreilles de l'autre
Par l'intermédiaire de femmes du voisinage.
Car il est certain qu'alors dans ce pays
On gardait encore jalousement les jeunes filles
À l'écart, pour qu'elles ne fassent pas de folie.
Notre jeune homme s'appelait Pyrame,
Et la jeune fille Thisbé, à ce que dit Nason.
Leur réputation se répandit ainsi par la rumeur :
Plus ils grandissaient et plus grandissait leur amour.
Il est certain qu'en raison de leur âge
Il aurait pu y avoir un mariage entre eux,
Mais les pères refusaient leur consentement.
Tous deux brûlaient du même mal d'amour,
Et nul de leurs amis n'arrivait à le calmer ;
Ils se rencontrèrent pourtant un jour en secret,

By sleighte, and speken som of hir desyr;
As, wry the gleed, and hotter is the fyr;
Forbede a love, and it is ten so wood.
This wal, which that bitwix hem bothe stood,
Was cloven a-two, right fro the toppe adoun.
Of olde tyme of his fundacioun;
But yit this clifte was so narwe and lyte,
It as nat sene, dere y-nogh a myte.
But what is that, that love can nat espye?
Ye lovers two, if that I shal nat lye,
Ye founden first this litel narwe clifte;
And, with a soun as softe as any shrifte,
They lete hir wordes through the clifte pace,
And tolden, whyl that they stode in the place,
Al hir compleynt of love, and al hir wo,
At every tyme whan they dorste so.
Upon that o syde of the wal stood he,
And on that other syde stood Tisbe,
The swote soun of other receyve,
And thus hir wardeins wolde they deceyve.
And every day this wal they wolde threte,
And wisshe to god, that it were doun y-bete.
Thus wolde they seyn – "allas! Thou wikked wal,
Through thyn envye thou us lettest al!
Why nilt thou cleve, or fallen al a-two?
Or, at the leste, but thou woldest so,
Yit woldestow but ones lete us mete,
Or ones that we mighte kissen swete,
Than were we covered of our cares colde.
But natheles, yit be we to thee holde
In as muche as thou suffrest for to goon
Our wordes through thy lyme and eek thy stoon.
Yit oghte we with thee ben wel apayd."

And whan thise ydel wordes weren sayd,
The colde wal they wolden kisse of stoon,
And take hir leve, and forth they wolden goon.
And this was gladly in the even-tyde
Or wonder erly, lest men hit espyde;
And longe tyme they wroghte in this manere
Til on a day, whan Phebus gan to clere,
Aurora with the stremes of hir hete
Had dryed up the dew of herbes were;
Unto this clifte, as it was wont to be,
Com Pyramus, and after com Tisbe,
And plighten trouthe fully in hir fey
That ilke same night to stele awey,
And to begyle hir wardiens everichoon,

Par ruse, et se dirent quelque peu leur désir ;
Le feu qui a couvé est d'autant plus ardent,
Empêchez un amour, il est dix fois plus violent.
Le mur qui était entre les deux jeunes gens
Était fendu en deux, et cela, de haut en bas,
Depuis l'époque lointaine de sa construction.
Cette lézarde était toutefois si étroite et mince
Qu'elle ne se voyait pas, pas pour un sou.
Mais qu'il y a-t-il que l'amour ne puisse voir ?
Vous les deux amants, je dis cela sans mentir,
Vous avez découvert cette petite lézarde étroite.
Aussi, en chuchotant aussi bas qu'à confesse,
Firent-ils passer leurs paroles à travers la lézarde,
Et se dirent-ils, tant qu'ils se trouvaient en ce lieu,
Toute leur complainte d'amour et leur douleur,
Et ils agirent de même chaque fois qu'ils osèrent.
D'un côté du mur se trouvait le jeune homme,
Pendant que de l'autre côté se trouvait Thisbé,
Pour recevoir le doux chuchotement de l'autre.
Ils trompaient donc leurs gardiens de la sorte,
Et, jour après jour, maudissaient ce damné mur,
Priant Dieu de le faire enfin disparaître.
Ils répétaient sans cesse : « Hélas, mur pervers !
Par ton hostilité, tu nous prives vraiment de tout.
Pourquoi refuses-tu de te fendre ou de t'effondrer ?
Ou alors tout au moins, si tu en acceptais l'idée,
Tu nous laisserais nous rencontrer une fois seulement,
Pour qu'une fois nous puissions échanger de doux
[baisers,
Nous serions alors guéris de notre glacial tourment.
Mais nous avons toutefois une dette à ton égard,
Dans la mesure où tu acceptes que passent
Nos paroles à travers ta chaux ainsi que ta pierre,
Aussi devrions-nous porter cela à ton crédit. »
Et une fois ces vaines paroles prononcées,
Ils donnaient un baiser au froid mur de pierre,
Puis ils prenaient congé et s'en retournaient.
Ceci se passait en règle générale dans la soirée
Ou alors particulièrement tôt, pour ne pas être vus.
Pendant longtemps ils agirent de la sorte,
Et puis un beau jour, Phébus commençait à luire
– Et Aurore des rayons de sa chaleur déjà
Avait fait sécher la rosée des herbes humides –,
Lorsque, comme de coutume, contre la lézarde
Arriva Pyrame, et puis ensuite arriva Thisbé.
Ils s'engagèrent et se jurèrent sur leur foi
De prendre la fuite cette même nuit,
De tromper la vigilance de leurs gardiens,

And forth out of the citee for to goon;
And, for the feldes been so brode and wyde,
For to mete in o place at o tyde,
They sette mark hir meting sholde be
Ther king Ninus was graven, under a tree;
For olde payens that ydoles heried
Useden tho in feldes to ben beried.
And faste by this grave was a welle.
And, shortly of this tale for to telle,
This covenant was affermed wonder faste;
And longe hem thoughte that the sonne laste,
That hit nere goon under the see adoun.
This Tisbe hath so greet affeccioun
And so greet lyking Piramus to see,
That, whan she seigh her tyme mighte be,
At night she stal awey ful prively
With her face y-wimpled subtiny;
For alle her frendes – for to save her trouthe –
She hath for-sake; allas! and that is routhe
That ever woman wolde be so trewe
To trusten man, but she the bet him knewe!
And to the tree she goth a ful good pas,
For love made her so hardy in this cas;
And by the welle adoun she gan her dresse.
Allas! than comth a wilde leonesse
Out of the wode, withouten more areste,
With blody mouthe, of strangling of a beste,
To drinken of the welle, ther as she sat;
And, whan that Tisbe had espyed that,
She rist her up, with a ful drery herte,
And in a cave with dredful foot she sterte,
For by the mone she seigh hit wel with-alle.
And, as she ran, her wimpel leet she falle,
And took noon heed, so sore she was a-whaped.
And eek so glad of that she was escaped;
And thus she sit, and darketh wonder stille.
Whan that this leonesse hath dronke her fille,
Aboute the welle gan she for to winde,
And right anoon the wimpel gan she finde,
And with her blody mouth hit al to-rente.
Whan this was doon, no lenger she ne stente,
But to the wode her wey than hath shenome
And, at the laste, this Piramus is come,
But al to longe, allas! at hoom was he.
The mone shoon, men mighte wel y-see,
And in his weye, as that he com ful faste,
His eyen to the grounde adoun he caste,
And in the sonde, as he beheld adoun,

De sortir suffisamment loin de la cité.
Sachant les champs étendus et immenses,
Ils précisèrent le lieu et l'heure du rendez-vous,
Ils se mirent d'accord pour se retrouver
Là où le roi Ninus était enterré sous un arbre
(Ces païens d'antan, adorateurs d'idoles,
Étaient alors enterrés dans les champs) :
Tout près de sa tombe il y avait une source.
Pour vous conter brièvement cette histoire,
Ce contrat fut ratifié merveilleusement vite ;
Il leur sembla que le soleil s'attardait
Et qu'ils ne descendrait jamais sous la mer.
Notre Thisbé avait un si grand désir
Et une si grande envie de voir Pyrame,
Que, voyant que le moment était peut-être là,
La nuit venue, elle s'enfuit en se cachant bien :
Une guimpe lui masquait astucieusement le visage.
Tous ses amis (c'était afin de sauver sa foi),
Elle les a donc abandonnés ; quelle pitié, hélas,
Que toujours la femme soit à ce point fidèle
Qu'elle se fie à un homme qu'elle connaît à peine !
Elle se rend à vive allure auprès de l'arbre,
– L'amour lui en a ici donné toute l'audace –,
Et elle s'installe ensuite tout près de la source.
Alors arrive, hélas, une lionne sauvage :
Elle sort du bois et se précipite sans s'arrêter,
La gueule sanglante d'avoir égorgé une proie,
Pour boire à la source où était assise la jeune fille.
Lorsque Thisbé eut compris ce qui se passait
Elle se redressa, le cœur rempli d'un grand effroi,
Et, d'un pas angoissé, courut dans une grotte,
La clarté de la lune lui permettait de voir.
Pendant sa course, elle laissa tomber sa guimpe,
Mais ne s'en soucia pas, toute à sa terreur,
Et aussi tant elle était contente d'y avoir échappé ;
Elle se terra donc dans le noir sans remuer du tout.
Et lorsque notre lionne eut bu tout son soûl,
Elle commença à tourner autour de la source,
Et tomba évidemment aussitôt sur la guimpe,
Qu'elle mit en pièces de sa gueule sanglante.
Après avoir ainsi agi, elle ne s'attarda point,
Mais reprit sur-le-champ le chemin de la forêt.
Or, voici qu'enfin notre Pyrame est arrivé ;
Mais il s'est, hélas, trop attardé chez lui !
La lune brillait, aussi voyait-il distinctement ;
Sur le chemin, alors qu'il marchait à toute allure,
Il baissa tout à coup les yeux vers le sol
Et en regardant ainsi vers le bas, il aperçut

He seigh the steppes brode of a leoun,
And in his herte he sodeinly agroos,
And pale he wex, therwith his heer aroos,
And neer he com, and fond the wimpel torn.
"Allas!" quode he, "the day that I was born!
This o night wol us lovers bothe slee!
How sholde I axen mercy of Tisbe
Whan I am he that have yow slain, allas!
My bidding hath yow slain, as in this cas.
Allas! to bidde a woman goon by nighte
In place ther as peril fallen mighte,
And I so slow! allas, I ne hadde be
Here in this place a furlong-wey or ye!
Now what leoun that be in this foreste,
My body mote he renden, or what beste
That wilde is, gnawen mote he now myn herte!"
And with that worde he to the wimpel sterte,
And kiste hit ofte, and weep on hit ful sore,
And seide, "wimpel, allas! ther nis no more
But thou shalt fele as wel the blood of me
As thou hast felt the bleding of Tisbe!"
And with that worde he smoot him to the herte.
The blood out of the wounde as brode sterte
As water, whan the conduit broken is.
Now Tisbe, which that wiste nat of this,
But sitting in her drede, she thoghte thus,
"If hit so falle that my Piramus
Be comen hider, and may me nat y-finde,
He may me holden fals and eek unkinde."
And out she comth, and after him gan espyen
Bothe with her herte and with her yen,
And thoghte, "I wol him tellen of my drede
Bothe of the leonesse and al my dede."
And at the laste her love than hath she founde
Beting with his heles on the grounde,
Al blody, and therwith-al a-bak she sterte,
And lyke the wawes quappe gan her herte,
And pale as box she wex, and in a throwe
Avysed her, and gan him wel to knowe,
That hit was Piramus, her herte dere.
Who coude wryte whiche a deedly chere
Hath Tisbe now, and how her heer she rente,
And how she gan her-selve to turmente,
And how she lyth and swowneth on the grounde,
And how she weep of teres ful his wounde,
How medeleth she his blood with her compleynte,
And with his blood her-selven gan she peynte;
How clippeth she the dede cors, allas?

Dans le sable les larges traces de pas d'un lion ;
Et alors un frisson lui parcourut soudain le cœur,
La pâleur l'envahit et ses cheveux se dressèrent ;
En s'approchant il trouva les lambeaux de la guimpe.
« Hélas ! dit-il, maudit jour de ma naissance !
Cette unique nuit tuera notre couple d'amants !
Comment pourrais-je vous demander pardons,
Alors que c'est moi qui vous ai tuée, Thisbé ?
C'est ma requête qui vous a ici tuée !
Avoir demandé à une femme d'aller la nuit
En un lieu qui risquait, hélas, d'être périlleux !
Et moi qui ai été si lent ! Que ne suis-je, hélas,
Arrivé ici l'espace de deux minutes avant vous !
Quel que soit le lion qui vit dans cette forêt,
Il doit lacérer mon corps ; quel que soit l'animal
Sauvage, il doit maintenant me ronger le cœur ! »
Et en disant ces mots il s'empara de la guimpe,
La couvrit de baisers et de larmes amères,
Et dit : « Ô guimpe, il ne me reste, hélas
Qu'à te faire palper aussi mon propre sang,
Tout comme tu l'as fait avec celui de Thisbé ! »
Il se transperça aussitôt la poitrine jusqu'au cœur.
Un jet de sang gicla de la blessure, aussi puissant
Que celui de l'eau quand la conduite est rompue.
Quant à Thisbé, qui ne savait rien de tout ceci,
Toujours sous le coup de la frayeur, elle pensa :
« Si jamais il se faisait que mon Pyrame vienne
Jusqu'ici et ne puisse pas me découvrir,
Il pourrait me trouver déloyale et cruelle. »
Elle sort alors de la grotte, cherchant après lui,
Aussi bien avec son cœur qu'avec ses yeux,
En pensant : « Je lui raconterai ma frayeur,
L'histoire de la lionne et tout ce que j'ai fait. »
Et elle finit par découvrir son bien-aimé :
Il était là qui martelait le sol de ses talons,
Couvert de sang ; elle eut un mouvement de recul,
Son cœur se mit à palpiter, pareil aux vagues,
Elle avait la pâleur du buis ; pendant un instant
Elle réfléchit, puis elle le reconnut avec certitude ;
Il s'agissait bien de Pyrame, son cœur bien-aimé.
Qui pourrait décrire le visage de mort de Thisbé,
Raconter qu'elle s'arrache les cheveux,
Qu'elle s'inflige maints et maints tourments,
Qu'elle gît sur le sol, qu'elle a perdu connaissance,
Qu'elle remplit la blessure d'un flot de larmes,
Qu'elle mêle sa complainte au sang de son amant,
Qu'elle se peint elle-même du sang de son amant ?
Elle enlace le corps hélas sans vie !

How doth this woful Tisbe in this cas!
How kisseth she his frosty mouth so cold!
"Who hath doon this, and who hath been so bold
To sleen my leef? O spek, my Piramus!
I am thy Tisbe, that thee calleth thus!"
And therwith-al she lifteth up his heed.
This woful man, that was nat fully deed,
Whan that he herde the name of Tisbe cryen,
On her he caste his hevy deedly yen
And doun again, and yeldeth up the gost.
Tisbe rist up, withouten noise or bost,
And seigh her wimpel and his empty shethe,
And eek his swerd, that him hath doon to dethe;
Than spak she thus: "my woful hand", quod she,
"Is strong y-nogh in swiche a werk to me;
For love shal yive me strengthe and hardinesse
To make my wounde large y-nogh, I gesse.
I wol thee folwen deed, and I wol be
Felawe and cause eek of thy deeth", quod she.
"And thogh that nothing save the deeth only
Mighte thee fro me departe trewely,
Thou shalt no more departe now fro me
Than fro the deeth, for I wol go with thee!
And now, ye wrecched Ielous fadres oure,
We, that weren whylom children youre,
We prayen yow, withouten more envye,
That in o grave y-fere we moten lye,
Sin love hath brought us to this pitous ende!
And rightwis god to every lover sende,
That loveth trewely, more prosperitee
Than ever hadde Piramus and Tisbe!
And lat no gentil woman her assure
To putten her in swiche an aventure.
But god forbede but a woman can
Been as trewe and loving as a man!
And, for my part, I shal anoon it kythe!"
And, with that worde, his swerd she took as swythe,
That warm was of her loves blood and hoot,
And to the herte she her-selven smoot.
And thus ar Tisbe and Piramus ago.
Of trewe men I finde but fewe mo
In alle my bokes, save this Piramus,
And therfor have I spoken of him thus.
For hit is deyntee to us men to finde
A man that can in love be trewe and kinde.
Heer may ye seen, what lover so he be,
A woman dar and can as wel as he.

Ce que notre Thisbé est alors malheureuse !
Elle baise sa bouche de givre toute froide !
« Qui donc a fait cela ? Qui a eu pareille audace ?
Qui a tué mon amour ? Parle, ô mon Pyrame !
C'est moi, ta Thisbé, qui t'appelle ainsi. »
Et tout en parlant elle lui soulève la tête.
En entendant crier le nom de Thisbé,
Le malheureux, qui n'était pas encore mort,
Dirigea vers elle se yeux alourdis par la mort,
Puis les laissa retomber et rendit l'âme.
Thisbé se releva sans bruit et sans éclat,
Elle vit sa guimpe ainsi que le fourreau vide
Et l'épée de Pyrame qui lui a donné la mort.
Elle dit alors ce qui suit : « Ma pauvre main
Est assez forte pour faire ce travail pour moi ;
Car l'amour me donnera la force et le courage
D'élargir suffisamment ma blessure, je crois.
Je vais te suivre dans la mort et vais être
Ta compagne de mort en même temps que sa cause.
Et même si rien d'autre que, seule, la mort
Ne pouvait te séparer vraiment de moi,
Maintenant tu ne te sépareras plus de moi,
Que par la mort, car je veux partir avec toi.
Quant à vous, nos malheureux pères jaloux,
Nous qui avons été autrefois vos enfants,
Nous vous supplions – oubliez toute hostilité –
De pouvoir reposer ensemble dans une tombe
Puisque l'amour nous a entraînés dans cette triste fin.
Que dans sa justice Dieu donne à tous les amants
Fidèles en amour prospérité plus grande
Que n'en eurent jamais Pyrame et Thisbé !
Ne laissez aucune noble femme avoir l'audace
De s'embarquer dans pareille aventure,
Mais plaise à Dieu qu'une femme puisse
Être aussi fidèle en amour qu'un homme !
Pour ma part, je vais le montrer sur-le-champ. »
En même temps, elle se saisit alors de l'épée,
Qui était encore toute chaude du sang de son amant ;
Elle se transperça alors la poitrine jusqu'au cœur.
Ainsi s'en sont allés Thisbé et Pyrame !
Des hommes fidèles, dans tous mes livres,
Je n'en trouve guère d'autres que notre Pyrame,
C'est pourquoi je vous en ai parlé de la sorte.
Car c'est agréable pour nous, les hommes, de trouver
Un homme capable d'être fidèle et constant en amour.
Vous avez pu voir que, quel que soit l'amant,
Une femme a autant d'audace et de force que lui.

A.6.3. Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*

Date : entre 1387 et 1400
Langue : moyen anglais
Passage : *The Merchant's Tale*, 2125–2131
Édition : Geoffrey Chaucer. *Canterbury Tales*. Harvard University. URL : https://chaucer.fas.harvard.edu/pages/merchants-prologue-tale-and-epilogue (visité le 29/09/2022).
Traduction : Geoffrey Chaucer. *Les Contes de Canterbury*. Trad. par Collectif. Paris : Félix Alcan, 1908, p. 397.

O noble Ovyde, ful sooth seystou, God woot,
What sleighte is it, thogh it be long and hoot,
That Love nyl fynde it out in som manere?
By Pyramus and Tesbee may men leere;
Thogh they were kept ful longe streite overal,
They been accorded, rownynge thurgh a wal,
There no wight koude han founde out swich a sleighte.

Ô noble Ovide, comme tu dis vrai, Dieu le sait. Quelle ruse est-il, si longue et périlleuse qu'elle soit, qu'un amant n'imagine d'une façon ou d'une autre ? Par Pyrame et Thisbé on peut l'apprendre ; bien qu'ils fussent très longtemps étroitement gardés, ils se mirent d'accord, en chuchotant à travers un mur, là où personne n'aurait pu découvrir une telle ruse.

A.6.4. John Gower, *Confessio amantis*

Date : 1386
Langue : moyen anglais
Passage : III 1301–1530, VIII 2540–2544 et VIII 2578–2582
Édition : John Gower. *Confessio Amantis*. Éd. Symons, Dana M. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2013. URL : http://d.lib.rochester.edu/teams/text/peck-gower-confessio-amantis-book-3 (visité le 11/09/2018).

I rede a tale, and telleth this:
The Cité which Semiramis
Enclosed hath with wall aboute,
Of worthi folk with many a route
Was enhabited here and there;
Among the whiche tuo ther were
Above alle othre noble and grete,
Dwellende tho withinne a strete
So nyh togedre, as it was sene,
That ther was nothing hem betwene,
Bot wow to wow and wall to wall.
This o lord hadde in special
A sone, a lusti bacheler,
In al the toun was non his pier.
That other hadde a dowhter eke,
In al the lond that for to seke
Men wisten non so faire as sche.

J'ai lu une fable qui raconte ceci : la cité que Sémiramis avait entourée de murs était partout habitée d'une foule de gens de valeur ; parmi eux, il s'en trouvait deux plus nobles et de plus haut rang que tous les autres, qui habitaient dans la même rue, si près qu'on eût dit qu'il n'y avait rien pour les séparer à part une paroi et un mur conjoints. L'un de ces seigneurs avait de son côté un fils, un beau jeune homme sans égal dans toute la ville. L'autre avait aussi une fille dont les hommes savaient qu'il n'y avait pas plus belle à chercher dans toute la contrée. Et il advint ainsi que, comme cela devait arriver, comme cette belle fille et ce fils demeuraient alors tout près, Cupidon fit en sorte qu'ils ne pussent échapper à sa main en les enflammant de son feu. De là, il sub-

And fell so, as it scholde be,
This faire dowhter nyh this sone
As thei togedre thanne wone,
Cupide hath so the thinges schape,
That thei ne mihte his hand ascape,
That he his fyr on hem ne caste:
Wherof her herte he overcaste
To folwe thilke lore and suie
Which nevere man yit miht eschuie;
And that was love, as it is happed,
Which hath here hertes so betrapped,
That thei be alle weies seche
How that thei mihten winne a speche,
Here wofull peine for to lisse.
Who loveth wel, it mai noght misse,
And namely whan ther be tuo
Of on acord, how so it go,
Bot if that thei som weie finde.
For love is evere of such a kinde
And hath his folk so wel affaited,
That howso that it be awaited,
Ther mai no man the pourpos lette.
And thus betwen hem tuo thei sette
An hole upon a wall to make,
Thurgh which thei have her conseil take
At alle times whan thei myhte.
This faire maiden Tisbee hihte,
And he whom that sche loveth hote
Was Piramus be name hote.
So longe here lecoun thei recorden,
Til ate laste thei acorden
Be nihtes time for to wende
Alone out fro the tounes ende,
Wher was a welle under a tree;
And who cam ferst, or sche or he,
He scholde stille there abide.
So it befell the nyhtes tide
This maiden, which desguised was,
Al prively the softe pas
Goth thurgh the large toun unknowe,
Til that sche cam withinne a throwe
Wher that sche liketh for to duelle,
At thilke unhappi freisshe welle,
Which was also the forest nyh
Wher sche comende a leoun syh
Into the feld to take his preie,
In haste and sche tho fledde aweie,
So as fortune scholde falle,

mergea leur cœur pour qu'ils suivissent son enseignement et fissent l'expérience de ce que jamais encore personne n'a pu éviter : c'était l'amour, comme cela arrive, qui avait ainsi capturé leur cœur, de sorte qu'ils cherchaient par tous les moyens comment ils pouvaient se ménager un entretien afin d'apaiser leur triste souffrance.

Qui aime vraiment ne peut échouer, et surtout, quand deux personnes sont en harmonie, elles ne peuvent que trouver un moyen. Car l'amour est toujours de telle disposition et tient ses sujets si bien conquis que, de quelque manière qu'il soit surveillé, aucun homme ne peut faire obstacle à sa résolution. Ils convinrent donc tous deux de faire un trou dans un mur, par lequel ils pourraient deviser à tout moment quand c'était possible. Cette belle jeune fille s'appelait Thisbé, et celui qu'elle aimait passionnément avait pour nom Pyrame. Ils apprirent leur leçon longtemps jusqu'à ce qu'enfin ils convinssent de sortir seuls, de nuit, des limites de la ville, où se trouvait une source sous un arbre ; et celui qui arriverait en premier, elle ou lui, attendrait là-bas. Il advint donc pendant la nuit que la jeune fille, qui était déguisée, traversa secrètement et silencieusement la grande ville sans être reconnue jusqu'à ce qu'elle arrivât en peu de temps à l'endroit où il lui plaisait d'attendre, à cette funeste source fraîche, qui était aussi proche d'une forêt, d'où elle vit arriver un lion dans la prairie pour prendre sa proie. Et en toute hâte elle s'enfuit alors, comme la Fortune l'avait déterminé, et par crainte laissa tomber sa guimpe près de la source, sur l'herbe.

For feere and let hire wympel falle
Nyh to the welle upon th'erbage.
The leoun in his wilde rage
A beste, which that he fond oute,
Hath slain, and with his blodi snoute,
Whan he hath eten what he wolde,
To drynke of thilke stremes colde
Cam to the welle, where he fond
The wympel, which out of hire hond
Was falle, and he it hath todrawe,
Bebled aboute and al forgnawe;
And thanne he strawhte him for to drinke
Upon the freisshe welles brinke,
And after that out of the plein
He torneth to the wode agein.
And Tisbee dorste noght remue,
Bot as a bridd which were in mue
Withinne a buissh sche kepte hire clos
So stille that sche noght aros;
Unto hirself and pleigneth ay.
And fell, whil that sche there lay,
This Piramus cam after sone
Unto the welle, and be the mone
He fond hire wimpel blodi there.
Cam nevere yit to mannes ere
Tidinge, ne to mannes sihte
Merveile, which so sore aflihte
A mannes herte, as it tho dede
To him, which in the same stede
With many a wofull compleignynge
Began his handes for to wringe,
As he which demeth sikerly
That sche be ded. And sodeinly
His swerd al nakid out he breide
In his folhaste, and thus he seide:
"I am cause of this felonie,
So it is resoun that I die,
As sche is ded because of me."
And with that word upon his kne
He fell, and to the goddes alle
Up to the hevene he gan to calle,
And preide, sithen it was so
That he may noght his love as tho
Have in this world, that of her grace
He miht hire have in other place,
For hiere wolde he noght abide,
He seith. Bot as it schal betide,
The pomel of his swerd to grounde

Le lion, dans sa rage sauvage, avait abattu une bête qu'il avait trouvée et, le museau sanglant, quand il eut mangé tout son soûl, vint à la source pour boire dans son courant glacé. Là, il trouva la guimpe qui était tombée de sa main, et il la déchira en tout sens, la teinta de sang et la mâcha tout entière ; puis il alla directement boire sur la rive de la source fraîche, et ensuite, il quitta la prairie pour repartir dans les bois. Et Thisbé ne fit pas un mouvement, mais comme un oiseau sur son perchoir, elle demeura dans un buisson proche, si immobile qu'elle ne faisait rien bouger et se lamentait en son for intérieur.

Et il advint que, pendant qu'elle se cachait là, Pyrame arriva peu après à la source ; à la lumière de la lune, il trouva là sa guimpe ensanglantée. Il ne vint encore jamais nouvelle aux oreilles de personne, ni événement aux yeux de personne, qui affligea si durement le cœur d'un homme que pour lui qui, en ce même endroit, avec maintes lamentations douloureuses, se tordit les mains, jugeant sans aucun doute qu'elle était morte. Et soudain il tira son épée à nu dans sa hâte insensée et parla ainsi : « Je suis la cause de ce crime : il est donc sensé que je meure, car elle est morte à cause de moi. » Et sur ces paroles, il tomba à genoux, commença à appeler tous les dieux des cieux et pria que, puisque les choses étaient telles qu'il ne pouvait avoir son amour dans ce monde, il pût par leur grâce l'avoir dans l'autre monde, car il ne ne pouvait demeurer en celui-ci, dit-il. Comme cela devait arriver, il plaça le pommeau de son épée en terre et se transperça le cœur jusqu'à la garde.

He sette, and thurgh his herte a wounde
He made up to the bare hilte.
And in this wise himself he spilte
With his folhaste and deth he nam.
For sche withinne a while cam,
Wher he lai ded upon his knif.
So wofull yit was nevere lif
As Tisbee was, whan sche him sih.
Sche mihte noght o word on hih
Speke oute, for hire herte schette,
That of hir lif no pris sche sette,
Bot ded swounende doun sche fell.
Til after, whanne it so befell
That sche out of hire traunce awok,
With many a wofull pitous lok
Hire yhe alwei among sche caste
Upon hir love, and ate laste
Sche cawhte breth and seide thus:
"O thou which cleped art Venus,
Goddesse of love, and thou, Cupide,
Which loves cause hast for to guide,
I wot now wel that ye be blinde,
Of thilke unhapp which I now finde
Only betwen my love and me.
This Piramus, which hiere I se
Bledende, what hath he deserved?
For he youre heste hath kept and served,
And was yong and I bothe also.
Helas, why do ye with ous so?
Ye sette oure herte bothe afyre,
And maden ous such thing desire
Wherof that we no skile cowthe;
Bot thus oure freisshe lusti yowthe
Withoute joie is al despended,
Which thing mai nevere ben amended.
For as of me this wol I seie,
That me is levere for to deie
Than live after this sorghful day."
And with this word, where as he lay,
Hire love in armes sche embraseth,
Hire oghne deth and so pourchaseth
That now sche wepte and nou sche kiste,
Til ate laste, er sche it wiste,
So gret a sorwe is to hire falle,
Which overgoth hire wittes alle.
As sche which mihte it noght asterte,
The swerdes point agein hire herte
Sche sette, and fell doun therupon,

Et c'est de cette façon qu'il se tua dans sa hâte insensée et reçut la mort. Après un moment, elle revint à l'endroit où il gisait mort sur son épée. Personne encore ne fut jamais aussi affligé que Thisbé quand elle le vit. Elle ne put prononcer un seul mot, car son cœur s'arrêta de battre ; elle décida que sa vie n'avait pas de valeur et tomba pâmée comme morte. Ensuite, quand elle se réveilla de sa transe, de bien des regards misérables et affligés, elle parcourut des yeux son amour, et enfin reprit son souffle et dit ceci :

« Ô toi qu'on appelle Vénus, déesse de l'amour, et toi, Cupidon, que la cause amoureuse a pour guide, je sais bien désormais que vous êtes aveugles en voyant ce malheur, la seule chose que je trouve là entre mon amour et moi. Pyrame, que je vois ici ensanglanté, qu'a-t-il mérité ? Il a pourtant suivi et exécuté vos ordres, et il était jeune, tout comme moi. Hélas, pourquoi nous punissez-vous ainsi ? Vous avez enflammé nos deux cœurs et nous avez fait désirer une chose dont nous ne connaissons pas la raison ; c'est ainsi que notre plaisante et joyeuse jeunesse est toute gâchée sans aucune joie, ce à quoi l'on ne pourra jamais remédier. Quant à moi, je veux dire que je préfère mourir plutôt que vivre après ce malheureux jour. »

Et, après avoir parlé ainsi, elle prit son amour dans ses bras là où il gisait et désira si bien sa propre mort tout en pleurant et en l'embrassant qu'enfin, sans qu'elle s'en rendît compte, un chagrin si grand la gagna qu'il submergea tout son esprit. Sans qu'elle pût y échapper, elle plaça la pointe de l'épée sur son cœur et se laissa tomber dessus ; juste après, elle était morte. C'est ainsi que sur une unique épée sanglante, ils furent trouvés étendus morts.

Wherof that sche was ded anon.
And thus bothe on o swerd bledende
Thei weren founde ded liggende.

And some I sih whiche ofte sithe
Compleignen hem in other wise;
Among the whiche I syh Narcise
And Piramus, that sory were.
[…]
And forth with hire I sih Tisbee,
Which on the scharpe swerdes point
For love deide in sory point;
And as myn ere it myhte knowe,
She seide, "Wo worthe alle slowe!"

Et j'en vis qui souvent se lamentaient d'une autre façon ; parmi eux, je vis Narcisse et Pyrame, qui étaient éplorés. […] Et avec elle, je vis Thisbé qui sur la pointe d'une épée aiguë mourut par amour à un triste moment ; et pour autant qu'en sache mon oreille, elle dit : « Malheur à la négligence ! »

A.6.5. John Lydgate, *A Complaynte of a Lovers Lyfe*

Date : 1400–1403 ou 1427–1429
Langue : moyen anglais
Passage : 365–371
Édition : Geoffrey Chaucer. *Chaucerian Dream Visions and Complaints*. Éd. Symons, Dana M. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2004. URL : https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/symons-chaucerian-dream-visions-and-complaints (visité le 11/10/2019).

"What shal I say of yong Piramus?
Of trwe Tristram for al his high renoune?
Of Achilles or of Antonyas?
Of Arcite or of him, Palamoune?
What was the ende of her passion
But after sorowe, dethe, and then her grave?
Lo, her the guerdon that lovers have!"

Que dire du jeune Pyrame ? Du loyal Tristan et de toute sa grande réputation ? D'Achille et d'Antoine ? D'Arcite et de Palamon ? Quelle fut la conclusion de leur passion, si ce n'est qu'elle fut suivie de leur chagrin, de leur mort et de leur tombeau ? Voyez quelle récompense est octroyée aux amants !

A.6.6. John Lydgate, *The Temple of Glas*

Date : 1er quart du XVe siècle
Langue : moyen anglais
Passage : 77–81 et 778–781
Édition : John Lydgate. *Temple of Glas (the)*. Éd. Mitchell, J. Allan. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2007. URL : http://d.lib.rochester.edu/teams/publication/mitchell-lydgate-the-temple-of-glas (visité le 02/11/2018).

There was eke Isaude, and meni anothir mo,
And al the turment and al the cruel wo

Il y avait aussi Iseut – et bien d'autres – et tout le tourment et le cruel malheur qu'elle eut

That she hade for Tristram al hir live.
And hou that Tesbie her herte dide rife
With thilke swerd of him Piramus.

pour Tristan toute sa vie. Et comment Thisbé se perça le cœur avec la même épée que celui-ci, Pyrame.

To bene as trwe as ever was Antonyus
To Cleopatre while him lasted brethe;
Or unto Tesbé yunge Piramus
That was feithful found til hem departid dethe.

Être aussi fidèle qu'Antoine le fut avec Cléopâtre tant qu'il eut un souffle de vie, ou que le jeune Pyrame que l'on vit loyal à Thisbé jusqu'à ce que la mort les sépare.

A.6.7. John Lydgate, *A Valentine to Our Lady*

Date : 1er quart du xve siècle
Langue : moyen anglais
Passage : 57–63
Édition : Fahey, Kathleen A. « Some Shorter Satirical Poems in English from the Thirteenth to the Early Sixteenth Centuries ». Thèse de doct. St. Hugh's College, Oxford, 1991.

Thesbe, the mayden born in Babylon
That loved wele the yonge Priamus,
And Cleopatre of wilful mocioun
List for to dye with hir Antonius;
Sette al on syde! Oone is so vertuous
Whiche that I do my souerayne lady calle,
Whom I love best, for she excellith alle.

Thisbé, la jeune fille née à Babylone, qui aimait fidèlement le jeune Pyrame, et Cléopâtre aux conseils rusés, désireuse de mourir avec son Antoine : oubliez-les ! L'une est si vertueuse, elle que j'appelle ma dame souveraine, que je la préfère, car elle les surpasse toutes.

A.6.8. John Lydgate, *Reson and Sensuallyte*

Date : vers 1406–1408
Langue : moyen anglais
Passage : 3 932–4 011
Édition : John Lydgate. *Reson and Sensuallyte. Ed. from the Fairfax ms. 16 (Bodleian) and the Additional ms. 29, 729 (Brit. mus.)* Éd. Sieper, Ernst. London : Early English text society, 1903. URL : http://name.umdl.umich.edu/ANY9948.0001.001 (visité le 07/05/2020), p. 104-105.

And in this gardyn eke also
Ther be many other frutys mo,
Of nature wonder straunge,
So ofte sithe a day they chaunge
Both of colour and of hewe:
Somwhiles olde and somwhile newe,
And also eke, who taketh hede,
Sommtyme grene, somtime rede,
Sommtyme white as cloth of lake,

Et dans ce jardin il y avait aussi bien d'autres fruits de nature extrêmement étrange. Souvent, dans la même journée, ils changeaient à la fois de couleur et de teinte : parfois mûrs et parfois jeunes, mais aussi, si l'on y faisait attention, parfois verts, parfois rouges, parfois blancs comme du lin, et soudain ils devenaient noirs. Le goût de leurs racines est tel que parfois il est doux comme le sucre et

And sodeynly they wex[en] blake,
Swich is the tarage of the roote,
Somtyme as any sugre soote,
And bitter sodeynly as galle,
Swich wonder chaunge doth on hem falle;
For what fruit blakkest now is seyn
Vnwarly wexeth white ageyn.
Swich ys the custom in that place:
Soote alwey at prime face,
But bitternesse ay concludeth.
The fruit so falsly men delludeth,
Causyng among men to be Murye,
As whilom dide the Molberye,
Whos fruit was turned to blaknesse
From his colour of whitenesse,
Poetys make mencyon,
Oonly by the occasyon
Of thilke woful deth noyous,
Ryght wonderful and ryght pitous
Of Piramus and of Thesbe,
Both y-borne in oo Cyte.
For love thise yong[e] folkys two
Had so moche sorwe and wo,
Lych as Ovide kan wel telle;
Whan they metten at the welle,
This Thesbe first of sodeyn drede
Abasshed oonly of woman-hede,
The whiche made hir almost rave,
Whan she ranne in-to the kave,
Causyd by the occasyon
Of kounnyng of a fers lyon,
Which wolde have dronken of the welle;
But al to longe she dyde duelle
In the kave, allas, the while,
Of drede oonly and nat of gyle,
Sodeyn fere so made hir quake
That vnwarly, for hir sake,
Piramus, for sorwe and smerte,
Roof him self vnto the herte,
Wenyng playnly, how that she
Hadde aforne deuoured be
Of the lyon in his rage,
Which was allone to gret Damage.
For when that he hir wymple founde,
Anoon ryght with his ovne honde
Slough him self, yt was gret routhe,
Caused for hys ovne slouthe:
That she was ther so long aforne,

soudain aussi amer que noix de galle. Ils subissent un très grand changement, puisque le fruit le plus noir est désormais soudain redevenu blanc. C'est habituel dans cet endroit : toujours la douceur au premier abord, mais l'amertume à la fin. Ce fruit dupe les hommes d'une manière si trompeuse, causant la joie parmi eux, comme jadis la mûre dont le fruit devint noir alors qu'il était blanc. Les poètes en font mention seulement pour narrer la triste et douloureuse mort, très exceptionnelle et digne de pitié, de Pyrame et Thisbé, qui naquirent tous deux dans la même cité.

Ces deux jeunes gens eurent bien de la peine et du chagrin par amour, ce qu'Ovide raconte bien : quand ils se retrouvèrent à la source, Thisbé, la première, fut saisie d'une terreur soudaine à cause de sa nature féminine, qui lui fit presque perdre la raison, lorsqu'elle courut dans une grotte à l'arrivée d'un féroce lion qui voulait boire à la source. Mais elle se cacha trop longtemps dans la grotte, hélas, par terreur seulement et non par tromperie ; cette peur soudaine la fit tant trembler que, inconsidérément, pour elle, Pyrame, par chagrin et douleur, se transperça le cœur, croyant sans nul doute qu'elle avait été dévorée plus tôt par le lion dans sa rage, car elle était seule à grand tort.

Car, quand il trouva sa guimpe, aussitôt il se tua de sa propre main ; ce fut un grand malheur causé par sa propre négligence : elle était là longtemps avant, ce qui causa leur perte à tous deux. Ensuite, sans aucune crainte, de

For whiche bothe two were lorne.
For after she, no thing afferde,
With the selve same suerde,
For gret constreynt of hir peyn,
Karf hyr hert even atweyn,
She wolde algate with him wende;
Allas, thys was a pitouse ende.
And for the dool and grete pite
The fruit of thys Ilke tre,
Which that I to forn of spake,
Sodeynly was torned to blake,
And his beries euerychon.
And swiche trees be many oon,
Growyng vpon euery syde
In the gardyn of Cupide,
The which, in soth, I the behete,
Fruitys beren that first be swete
And after ful of bitternesse.
And also, as I dar expresse,
Ther ben other trees mo
Which ar cause of myche wo;
For ther shadwe, this no lye.
Wyl make a man vnwarly dye.

la même épée, violemment poussée par son chagrin, elle se transperça le cœur : elle voulait l'accompagner pour toujours. Hélas, quelle fin digne de pitié ! Par deuil et pitié extrême, le fruit de cet arbre dont j'ai déjà parlé devint soudain noir, ainsi que la totalité de ses baies.

Et il y a beaucoup de ces arbres qui croissent de tout côté dans le jardin de Cupidon, dont, en vérité, je le jure, les fruits qu'ils portent sont d'abord doux, puis pleins d'amertume. Et, si je puis ajouter, il y a bien d'autres arbres qui sont cause de grande tristesse : leur ombre – c'est la vérité – causera la mort de tout imprudent.

A.6.9. Gavin Douglas, *The Palis of Honoure*

Date : 1501
Langue : moyen anglais
Passage : 562–570
Édition : Gavin Douglas. *The Palis of Honoure*. Éd. Parkinson, David J. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 1992. URL : `http://d.lib.rochester.edu/teams/text/parkinson-douglas-palis-of-honoure` (visité le 07/03/2020).

Thair wes Arsyte and Palemon alswa
Accumpanyit with fare Emylya,
The quene Dido with hir fals luf Enee,
Trew Troylus, unfaythfull Cressida,
The fair Paris and plesand Helena,
Constant Lucres and traist Penolype,
Kynd Pirramus and wobegone Thysbe,
Dolorus Progne, triest Philomena,
King David's luif thare saw I, Barsabe.

Il y avait également Arcite et Palamon, accompagnés de la belle Emilia, la reine Didon et son faux amant Énée, le vertueux Troïlus, la déloyale Cressida, le beau Pâris et l'aimable Hélène, la constante Lucrèce et la fidèle Pénélope, le noble Pyrame et Thisbé l'affligée, Procné l'éplorée, la triste Philomène, et je vis là l'amour du roi David, Bethsabée.

A.7. Moyen Âge - Allemand

A.7.1. Hartmann von Aue, *Ereck*

Date : vers 1180–1185
Langue : moyen haut allemand
Passage : 8688–8694 (=7707–7713)
Édition : Hartmann von Aue. *Ereck. Textegeschichtliche Ausgabe mit Adbruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen 'Erek'*. Éd. Hammer, Andreas, Millet, Victor et Reuvekamp-Felber, Timo. Berlin : De Gruyter, 2017, p. 442.

ze gútem anplicke
was daran entworfen súst,
Wie Tispe und Piramús –
betzwúngen von der minne,
behert rechter sinne –
ein rubig ende namen,
da si zu dem prunnen kamen.

Pour lui[8] donner une belle apparence, il y était représenté comment Thisbé et Pyrame – terrassés par l'Amour, dépouillés de leur bon sens – rencontrèrent une fin malheureuse lorsqu'ils arrivèrent à la fontaine.

A.7.2. Gottfried von Straßburg, *Tristan*

Date : vers 1210
Langue : moyen haut allemand
Passage : 3614–3617
Édition : Gottfried von Straßburg. *Tristan*. Éd. Krohn, Rüdiger. Universal-Bibliothek 4471–4472. Stuttgart : Reclam, 1980.

rîlîche huob er aber an
einen senelîchen leich als ê
de la cûrtoise Tispê
von der alten Bâbilône.

Il[9] interpréta splendidement un second lai, plein de tristesse comme le premier, sur la noble Thisbé de l'ancienne Babylone.

A.7.3. Heinrich von dem Türlin, *Diu Crône*

Date : entre 1220 et 1230
Langue : moyen haut allemand
Passage : 11 549–11 607
Édition : Heinrich von dem Türlin. *Die Krone. (V. 1–12.281), nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek*. Éd. Knapp, Fritz Peter et Niesner, Manuela. Altdeutsche Textbibliothek 112. Tübingen : Niemeyer, 2000, p. 359-361.
Traduction : Heinrich von dem Türlin. *La Couronne*. Trad. par Buschinger, Danielle. Paris : Honoré Champion, 2010, p. 313-314.

[8] i. e. la selle.
[9] i.e. Tristan.

Und swie wir hœren manic sage,
Dâ vil jâmers geschach,
Sam dô sich brande unde stach
Vrowe Dydo umb Eneam
Und da her Tristrant genam
Durch vrou Ysalde den tot
[…]
Und da vrov Dispe den leip
Verlos und her Piramus;
[…]
Vür war ich iv sagen wil,
Noh was der iamer groezer hie,
Der si alle gemeinlich vie
Und sie dehein vroede haben lie.

Nous entendons beaucoup d'histoires où se passent bien des choses affligeantes, ainsi quand dame Didon se poignarda et se fit brûler à cause d'Énée ; quand seigneur Tristrant mourut par amour pour dame Ysalde ; […] quand dame Thisbé et seigneur Pyrame perdirent la vie […]. Mais je veux vous dire comme une chose vraie qu'ici, l'affliction qui s'empara d'eux tous était encore plus grande et les laissa privés de toute joie.

A.7.4. Tannhäuser, *Leich* n° 4

Date : vers 1245–1265
Langue : moyen haut allemand
Passage : 43–44
Édition : Tannhäuser. *Tannhäuser : poet and legend. With texts and translations of his works*. Éd. Thomas, John Wesley. University of North Carolina studies in the Germanic languages and literatures 77. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1974, p. 120.

Tyspe was elyon bekant.
Gegen Piramus stůnt ir mv̊t.

Thisbé était connue d'Élion ; elle désirait aussi Pyrame.

A.7.5. Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg*

Date : vers 1281–1287
Langue : moyen haut allemand
Passage : 2 308–2 317
Édition : Konrad von Würzburg. *Trojanerkrieg. Und die anonym überlieferte Fortsetzung*. Éd. Thoelen, Heinz et Häberlein, Bianca. Wissensliteratur im Mittelalter 51. Wiesbaden : Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2015.

diu minne süezem friunde birt
vil ofte ein bitter ende sûr.
wie lac diu reine Blanschiflûr
hie vor nâch Riwalîne tôt!
wie starp diu liehte blunde Îsôt
durch ir friunt Tristanden!
wie stach mit sînen handen
Pîramus ze tôde sich

L'Amour, douce amie, engendre bien souvent une âpre fin amère. Comme reposa ici la reine Blanchefleur morte après Rivalen ! Comme mourut la belle Yseut la blonde pour son ami Tristan ! Comme se transperça à mort de ses propres mains Pyrame et sa magnifique amie, que l'on appelait Thisbé !

und sîn amîe wunneclîch,
diu Tisbê geheizen was!

A.7.6. Anonyme, *Der Weinschwelg*

Date : 2de moitié du XIIIe siècle
Langue : moyen haut allemand
Passage : 337–339
Édition : Der Stricker. *Fünfzehn kleine Verserzählungen; mit einem Anhang Der Weinschwelg*. Éd. Fischer, Hanns. Altdeutsche Textbibliothek 53. Tübingen : Niemeyer, 1960.

Piramus und Tispê
den wart von minne sô wê
daz si sich rigen an ein swert.

Pyrame et Thisbé devinrent si malheureux à cause de l'amour qu'ils se transpercèrent sur une épée.

A.7.7. Heinrich von Meißen (dit Frauenlob), Sangspruch 5

Date : entre 1275 et 1318
Langue : moyen haut allemand
Passage : 13–18
Édition : Heinrich von Meißen. *Der junge Meissner : Sängsprüche, Minnelieder, Meisterlieder*. Éd. Peperkorn, Günther. Zürich : Artemis, 1982
Traduction : Sayce, Olive. *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*. Cambridge : Boydell & Brewer, 2008 (anglais).

Piramus leit durch Thisbe not,
ein swert er zu dem herzen bot.
von blute rot
verwt er sich tot:
diz wag unminne nicht ein lot.
sam tet vrou Thisbe: daz geschach von rechter [minne, liebe.

Pyrame endura le malheur pour Thisbé, il pointa une épée contre son cœur. De sang rouge il se tacha dans la mort ; cela n'était en aucun cas un faux amour. Thisbé agit de même : cela venait du véritable amour.

A.7.8. Heinrich von Meißen (dit Frauenlob), Sangspruch 6 *Die minne ist…*

Date : entre 1275 et 1318
Langue : moyen haut allemand
Passage : 13–18
Édition : Heinrich von Meißen. *Der junge Meissner : Sängsprüche, Minnelieder, Meisterlieder*. Éd. Peperkorn, Günther. Zürich : Artemis, 1982.
Traduction : Sayce, Olive. *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*. Cambridge : Boydell & Brewer, 2008 (anglais).

er sol mit minnen werben eben,
14 durch minne nieman sol sin leben
dem tode geben.
16 ein widerstreben
daz sol er halten unverweben:
18 sam Piramus und Thisbe, daz in cummer iht
[begrüze.

Il devrait poursuivre l'amour avec modération : personne ne devrait céder sa vie à la mort pour l'amour. Il devrait s'en tenir fermement à une résistance intacte, de sorte que le malheur ne puisse pas, comme avec Pyrame et Thisbé, s'approcher de lui.

A.7.9. Anonyme, *Die Heideninne*

Date : fin du XIII^e^ siècle
Langue : moyen haut allemand
Passage : 894–905
Édition : *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*. Éd. Grubmüller, Klaus. Bibliothek deutscher Klassiker 138. Frankfurt : Deutscher Klassiker Verlag, 1996, p. 412.
Traduction : *ibid*. (allemand).

894 Dô sprach aber der kristen:
"vrouwe, sich an mîne pîn,
896 die ich trage an dem herzen mîn,
wan mir ist mêr wê
898 dan Pîramô und Tisbê.
ein swert sie beide zu tôde stach,
900 dô was volendet ir ungemach.
daz ist mir leider niht geschehen,
902 des mag ich mit jâmer jehen.
den tôt hânt sie mit liebe genomen,
904 der ist mir leider noch niht komen.
dar umbe möht ich wol verzagen."

Encore une fois, le chrétien objecta : « Ma dame, voyez mon tourment tel que je le porte dans mon cœur, car ma douleur est plus grande que celle de Pyrame et de Thisbé. Une seule et même épée les transperça tous les deux, et ce fut la fin de leur souffrance. Malheureusement, cela ne m'est pas arrivé, je dois le déplorer. Ils ont accepté la mort avec joie, mais malheureusement, elle ne s'est pas encore décidée à mon sujet. J'aurais des raisons de perdre courage. »

A.7.10. Der von Gliers, Minnesang n° 28 (Codex Manesse)

Date : fin du XIII^e^ siècle
Langue : moyen haut allemand
Passage : 39–48
Édition : *Die Schweizer Minnesänger*. Éd. Bartsch, Karl. T. 1. Berlin : De Gruyter, 1990, p. 66.

Der Minne dienen ist ein nôt,
40 die man wunderkûme tragen mag.
Durh si lîdet meniger tôt,
42 der ir doch mit herzetriuwe pflag,
sam Tristan, der mich riuwen muoz,
44 swie mir der riuwe niemer buoz
werde: sam tet Pyramus
46 und ouch der kiusche Ypolitus.

Servir Amour est un malheur que l'on peut supporter bravement. À cause d'elle beaucoup sont morts, mais je la suivais avec le cœur fidèle – comme Tristan, j'ai rencontré ma souffrance, bien que la souffrance ne m'ait jamais été d'aucune aide, comme avec Pyrame et aussi le prudent Hippolyte. Qu'est-ce qui viendra en aide à tous ceux dont on parle qui ont déjà

Waz hulfen alle die gezelt,
48 die noh ie der Minne swert ersluog?

été tués par l'épée d'Amour ?

A.7.11. Heinrich von Neustadt, *Apollonius von Tyrland*

Date : vers 1300
Langue : moyen haut allemand
Passage : 174–178
Édition : Heinrichs von Neustadt. Apollonius von Tyrland *nach der Gothaer Handschrift,* Gottes Zukunft *und* Visio Philiberti *nach der Heidelberger Handschrift*. Éd. Singer, Samuel. Deutsche Texte des Mittelalters 7. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1906. URL : `http://www.mhdwb-online.de/Etexte/PDF/HVNST.pdf` (visité le 07/05/2020).

174 [...] ir morderynne!
Wie mort ir nicht Tristranden
176 Und Ysotten von Irlanden!
Pyramus und Tiswe,
178 Den geschach von ewren raten we.

Meurtrière ! Comme tu as tué Tristan et Iseut d'Irlande ! Pyrame et Thisbé, ce qui vous est arrivé nous instruit.

A.7.12. Ottokar aus der Gaal, *Steirische Reimchronik*

Date : entre 1300 et 1320
Langue : moyen haut allemand
Passage : 91860–91865
Édition : Ottokar aus der Gaal. *Ottokars Österreichische Reimchronik*. Éd. Seemüller, Joseph. Hanovre : Hahnsche, 1890, p. 1193-1194.

91860 Des wart leider wol inne
Pyramus der mære,
91862 der von solher swære
den tôt selbe kôs
91864 und daz leben verlôs

C'était hélas bien dans la fable de Pyrame qui à cause d'un tel fardeau choisit la même mort et perdit la vie.

A.7.13. Anonyme, *Von Pyramo und Thisbe, den zwein Lieben geschah vil wê*

Date : 1re moitié du XIVe siècle
Langue : moyen haut allemand
Édition : *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*. Éd. Grubmüller, Klaus. Bibliothek deutscher Klassiker 138. Frankfurt : Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
Traduction : *La storia di Piramo e Tisbe. Une novella tedesca medievale*. Trad. par Cappellotto, Anna. Roma : Carocci, 2021 (italien).

Künd ich sprechen oder sagen,
sô wolt ich nicht verdagen,

Si je savais parler et raconter, je ne voudrais pas me taire et raconterais une histoire (authen-

sagen von einem mære
(daz ist alsô gewære
und sicherlîchen wâr,
nicht gelogen umb ein hâr)
von der minne meisterschaft.
der gwalt und ir kraft
hie vor in alten zîten
in aller werlt sô wîten
was sô gar gezæme
und als gar genæme,
daz einz durch daz ander starp
und in der minne band verdarp,
als ich von zwein hôrt lesen
und wol wâr mac wesen.
triegen, liegen ist sô wert,
daz niemant guoter minne gert
noch stæte triuwe wil tragen.
dâ von wil ich iu sagen
von einer ganzen friuntschaft
und ouch von der minne kraft
diu vor zu einem mâl geschach,
als uns diu wârheit verjach.
Ze Babilôni wâren gesezzen
zwêne künige vermezzen,
die heten beide kint nicht mê
wan Pyramum und Tyspê.
bî ein ander stuond ir hûs.
der knabe der hiez Pyramus.
die herren wâren beide frô.
der zweier kint seit man dô,
si wæren sô gar wunniclîch
daz in niemant wær gelîch.
si wurden eines tags geborn
und wurden in einer nacht verlorn.
si begunden ein ander minnen
ê si sich kunden versinnen,
ê si sechs jâr wurden alt.
ir herze wart von minne kalt,
und wolt vor hitz verbrinnen
von ir stæten minnen.
ditz triben si wol zehen jâr
ê sîn die liute nâmen wâr:
si begunden ez ze hove sagen.
si woltenz lenger niht vertragen.
daz wart den kinden leit,
als uns daz buoch seit.
des kômen diu kint in ungemach
und wurden beid an fröuden swach:

tique et assurément vraie, aucunement fausse) sur le pouvoir de l'amour. Sa puissance et sa force étaient dans les temps anciens et dans tout le vaste monde si complètement incontestées et même si naturelles que l'un pouvait mourir pour l'autre et périr dans les rets de l'amour, comme je l'ai entendu lire concernant deux jeunes gens, ce qui est certainement vrai. Le mensonge et la tromperie sont si répandus que personne ne cherche plus l'amour noble ou ne veut vivre dans une constante fidélité. Je veux maintenant vous parler d'un amour parfait et de la puissance d'Amour, tel qu'il s'est jadis manifesté et nous a été transmis conformément à la vérité.

Vivaient à Babylone deux rois vaillants ; tous deux n'avaient pas d'autre enfant que Pyrame et Thisbé. Leurs palais se côtoyaient. Le jeune homme s'appelait Pyrame. Ces seigneurs étaient tous deux heureux ; on disait de leurs enfants qu'ils étaient si magnifiques qu'ils n'avaient nul pareil. Ils naquirent le même jour et périrent la même nuit. Ils tombèrent amoureux avant même de le comprendre ; ils n'avaient pas encore six ans. Leur cœur frissonnait de froid, puis semblait de nouveau brûler de chaleur sous l'effet de cet amour indéfectible. Ils vécurent ainsi dix années avant que les gens ne s'en rendent compte : on se mit à le raconter à la cour. On ne voulut pas le tolérer plus longtemps. Cela fit souffrir les deux jeunes gens, comme nous le dit le livre. De fait, ils tombèrent dans le malheur et perdirent tous deux toute joie ; aucun des deux n'avait plus envie de rire. Et quand ils pouvaient être ensemble, ils se disaient seulement :

ir ietwederz wolt erlachen nie.
was ez daz man si zesamen lie,
ietwederz zuo dem andern sprach:
"wê mir wê und immer ach!
wes habent si sich versunnen,
daz si habent begunnen
uns von ein ander ze scheiden?
wes wil man uns leiden
des nieman solt achten noch,
und wæren wir vil elter joch
an lîbe und ouch an muote?
ach süezer got der guote,
ditz muoz uns gân ze herzen
und macht uns grôzen smerzen.
waz ist daz unser herze kelt,
dâ von der lîp sô gar verselt?
und ouwê, Minne, waz bist dû
daz dû uns sô sêr keltest nû?
und solten wir dich strâfen,
wir schriren über dich wâfen,
wan wir nicht minnen kunnen
noch sîn nie begunnen.
ouwê herz und sinne,
wie müeze wir brinnen!
uns mîden vor den liuten!
waz sol daz bediuten?"
Solch red und dannoch mê
mit sô grôzem herzen wê
si mit ein ander retten,
wenn si sîn stat heten.
si wâren sô sêr behuot,
wie flîzic was ir sender muot,
daz si niht mochten ein ander zuo
weder spât noch fruo,
weder nacht noch tac,
wan dâ ein mûre lac,
diu die veste von ein ander schiet:
si mochten anders komen niet
ze reden wan durch ein want
vil hôch dâ diu mûre schrant.
des versach sich nieman.
ze allen zîten kômen si dran:
ietwederz nam des andern war
hinz daz in diu nacht gar
benam die kurzwîle.
recht als von eim phîle
ir herze wâren versêrt,
ir sendez leit gemêrt,

« Hélas, pauvres de nous, à quoi pouvait-on bien songer quand on a décidé de nous séparer ? Pourquoi veut-on nous faire souffrir, alors que personne ne s'en soucierait si nous étions plus matures en âge et en sentiments ? Ô bon Dieu miséricordieux, cela nous frappe au cœur et nous cause d'immenses souffrances. Qu'est-ce qui glace notre cœur et obscurcit notre vie ? Et toi, Amour, qu'es-tu pour nous glacer ainsi ? Et si nous pouvions seulement te blâmer, nous te maudirions parce que nous ne pouvons pas nous aimer et n'avons même pas commencé à le faire. Ô cœur et esprit, comme nous allons brûler ! Ne pas avoir le droit de se voir ! Qu'est-ce que cela veut dire ? »

Ils échangeaient ces paroles et bien d'autres encore, le cœur plein de douleur, chaque fois qu'ils en avaient l'occasion. Mais ils étaient sous une surveillance si étroite que, malgré leurs efforts dans leur désir, ils ne pouvaient pas se rejoindre, ni tôt ni tard, ni la nuit ni le jour, car il y avait un mur qui séparait les deux palais : ils ne pouvaient se parler qu'à travers un mur, au sommet, qui était fissuré. Personne ne l'avait remarqué. Ils y allaient à tout moment : ils s'écoutaient jusqu'à ce que la nuit leur ôte ce plaisir. Leur cœur était blessé comme par une flèche, et leur peine croissait chaque fois qu'ils devaient partir et étaient forcés de se séparer. Jamais la nuit n'avait été aussi longue pour eux tant l'amour les tenait en son pouvoir. Ce qu'on leur donnait à manger arrivait à peine à leur bouche, ni nourriture ni boisson. L'Amour les obnubilait complètement. Ils étaient si mal qu'ils faillirent mourir d'amour. Ils ne pouvaient plus le supporter. Alors, dame Thisbé dit :

swenne si dannen muosten gân
und si einander muosten lân.
diu nacht wart in nie sô lanc:
als sêr si diu minne twanc.
in iren munt gar wênic kam,
des si ze spîse solten hân,
weder âz noch tranc.
diu Minne tet in manigen twanc.
si wâren vil nâch verdorben
und in der minne erstorben.
Ditz mochten si nit lîden mê.
dâ von sprach frouw Tyspê:
“Pyramus, mîn lieber âmîs,
macht dû nicht sîn als wîs
daz dû uns gebst einen rât
in der sache als ez nû stât?
wan mannes künne wîser ist
(sô vint uns etlîchen list)
und sterker danne der wîbe.
ez mac nicht mê belîben,
wir müezen zuo ein ander komen;
ez muoz uns immer fromen”,
sprach diu frou Tyspê:
“nâch dîner minne ist mir wê.”
“Tyspê, liebe frou mîn,
mîn sin ist kleiner dan der dîn.
nû gip uns, frou, dînen rât!
mîn freude alliu an dir stât;
dû bist mîns herzen wunne,
ein spiegel als diu sunne.
ich hân keinen rât dan den dîn;
waz dû nu râtest daz sol sîn.”
dô sprach diu reine guote
“betriegen sul wir die huote
noch hînacht vor der hane krât;
sô wirt unser vil guot rât.
der mâne ist lûter unde klâr;
unser nimt niemen war;
Frou Vênus, der minne meisterîn,
diu tuot uns lîcht ir hilfe schîn.
swer ie getrûte, der genas:
wir sullen dar zuo nicht sîn laz.
ein boum vor dem walde stât,
dâ man ab der strâzen gât
von der stat nicht verre:
dâ kan uns nicht gewerren.
ûf die liechten heide
sullen wir îlen beide

« Pyrame, mon bien-aimé, ne peux-tu être assez sage pour nous conseiller sur l’état actuel des choses ? Car le genre masculin est plus sage (et procure des idées ingénieuses) et plus fort que le genre féminin. Cela ne peut pas continuer ainsi, nous devons être ensemble : cela nous sera bénéfique pour toujours. » Dame Thisbé dit : « Ton amour me fait souffrir. » « Thisbé, ma dame bien-aimée, mon intellect est inférieur au tien : donne-nous tes conseils, ma dame ! Toute ma joie réside en toi, tu es le bonheur de mon cœur, un miroir pareil au soleil. Je n’ai de conseils que ceux que tu me donnes ; il en sera fait selon ce que tu préconises. » Alors la pure et noble femme dit : « Nous déjouerons notre surveillance, cette nuit, avant que le coq ne chante ; cela nous sera d’une grande aide. La lune est lumineuse et claire, personne ne nous remarquera. Vénus, maîtresse de l’amour, nous aidera peut-être en nous éclairant. Qui a confiance est sauvé : il ne faut pas hésiter. Il y a un arbre devant la forêt, non loin de l’endroit où l’on quitte la route : personne ne nous y dérangera. Nous nous hâterons tous deux dans la lande claire lorsque le moment sera venu. Que personne ne nous en empêche. »

sô wir die wîle mügen hân;
daz süll wir durch niemen lân."
dô sprach der schœne jüngelinc:
"mir gevallet wol daz dinc
daz dû uns nû hâst gerâten:
des volg ich dir vil drâte.
und ouwê süeziu minne,
dû hâst ouch gar mîn sinne,
Tyspê, gar in dîner hant!
dar umb sî mîn sêl dîn phant.
daz ist durch die minne dîn:
möcht ich ein keiser gesîn,
dir wolte ich wesen undertân;
ze einen knecht solt dû mich hân.
nâch dem und ez nû stât
hâst dû geben den besten rât."
alsô schieden si von hin,
und heten doch manigen sin,
doch wâren ir gedanke grôz,
ir herze liten manigen stôz,
diu zît gie in mit sorgen hin,
si heten manegen grôzen pîn.
Dô nû komen was diu zît
diu dem tag ein ende gît
und man si gân slâfen hiez
und man in die wîte liez
und in dem hûs über al
niemen hôrt keinen schal
und aller männiclîch slâfen was,
si wâren beide nicht ze laz
unde wâren wol behuot;
si stâlen sich von der huot.
Tyspê diu tugentrîche,
diu was vil ungelîche
komen ûf die strâzen,
ê sich mocht abgelâzen
Pyramus ab der mûre;
daz im sît wart sûre.
Dô diu frou kom an die stat,
dâ si im daz zeichen geben hât
und si des herren nicht envant,
daz houbt nam si in die hant.
si sprach: "ouwê, lieber herre mîn,
wâ macht dû sô lange sîn?
wie ist mir diu zît sô lanc.
got geb uns guoten anevanc."
dô si zuo ir selb alsô sprach,
einen lewen si komen sach.

Le beau jeune homme répondit : « Cela me plaît bien, ce que tu viens de nous conseiller : je l'accepte immédiatement. Ô doux Amour ! Tu as aussi, Thisbé, tout mon esprit entre tes mains ! C'est pourquoi je te donne mon âme en gage. C'est par amour pour toi : même si je pouvais devenir empereur, je voudrais t'être soumis et tu devrais m'avoir comme serviteur. En l'état actuel des choses, tu as donné le meilleur conseil. » Ils se séparèrent ainsi, mais ils avaient bien des pensées et grandes étaient leurs craintes. Leur cœur était bouleversé, le temps passait dans l'angoisse et ils souffraient d'un grave tourment.

Quand arriva l'heure qui mit fin à la journée et qu'on les envoya dormir, leur laissant le champ libre, et qu'on entendit plus de bruit nulle part dans la maison, et que tout le monde se fut endormi, tous deux n'hésitèrent pas et furent très prudents ; ils échappèrent à la surveillance. Thisbé, reine de vertu, arriva en avance au lieu de rencontre, bien avant que Pyrame ne réussît à sortir des murs. Cela s'aggrava encore par la suite.

Lorsque la dame arriva à l'endroit qu'elle lui avait déterminé et ne trouva pas son seigneur, elle se prit la tête dans les mains. Elle dit : « Malheur, mon seigneur bien-aimé, où restes-tu si longtemps ? Comme cette attente m'est longue ! Que Dieu nous vienne en aide. » Tandis qu'elle se parlait ainsi, elle vit venir un lion qui alla directement à la source. L'arbre sous lequel la dame était assise se trouvait juste à côté. Je veux mieux expliquer pourquoi il était allé à la source et s'était

er gie zuo dem brunnen sâ.
der boum was vil nâhen dâ,
dâ diu frou under saz.
ich wil ez iu bediuten baz,
war umb er zuo dem brunnen gie
und sich von dem walde lie:
er het ein rint gezzen.
dô was diu frouwe gesezzen,
biz daz er ûf den brunn gie.
diu frou ir kleider vallen lie
und flôch vil wunderbalde
hin gên dem wilden walde:
dâ verbarc si sich schône,
aller tugend ein krône.
der leo zuo den kleidern gie,
mit bluotegem munde er sie gevie,
von einander er si zarte,
mit bluot er si bewarte.
dô kom gegangen Pyramus:
vertwelt het er sich in dem hûs:
er vant diu kleider bluoticvar.
gar bald nam er ir war;
mit den armen er si umb vie,
als sie der leo ligen lie.
owê mir hiut und immer wê!
ich muoz von schulden sagen mê.
ach got, wer künd gesagen daz
waz leides in sînem herzen was?
ûz dem houbt brach er daz hâr
mit den henden, daz ist wâr,
daz gewant ab dem lîbe.
ez wart nâch einem wîbe
nie sô grôz ungehabe.
mit den nageln zart er abe
daz fleisch mit der hiute.
er sprach: “sô wê mir hiute!
wê daz ich ie wart geborn!
durch mich hât si den lîp verlorn.
mîn wîp was si nie worden noch:
si het sô grôze triuwe doch
als wir tûsent jâr oder mêr
in ganzer lieb gelebten her.
ô Tyspê tugentrîche,
wer wart dir ie gelîche
an zucht, an tugent, an sælekeit?
got het vil gar an dich geleit
swaz er ie het versunnen,
sît diu werlt leben kunde,

éloigné de la forêt : il avait mangé un bœuf. La dame resta assise jusqu'à ce que le lion arrive à la source. Elle laissa tomber ses vêtements, puis s'enfuit très vite dans la forêt sauvage : elle s'y cacha soigneusement, couronne de toutes les vertus. Le lion alla jusqu'aux vêtements, les saisit de ses mâchoires ensanglantées, les réduisit en lambeaux et les macula de sang.

Alors arriva Pyrame, qui s'était attardé chez lui ; il trouva les vêtements ensanglantés. Il les vit aussitôt ; il les prit dans ses bras, tels que le lion les avait laissés. Malheur à moi, aujourd'hui et à jamais ! Mais j'ai des raisons d'en dire plus : ah, Dieu ! qui pourrait décrire la souffrance qui oppressait son cœur ? De ses propres mains, il s'arracha les cheveux, c'est la vérité, et il arracha les vêtements de son corps. Jamais il n'y eut tel tourment pour une femme. De ses ongles, il se déchira même la peau et la chair. Il dit : « Puissé-je être maudit en ce jour ! Maudit soit le jour où je suis né ! Elle a perdu la vie à cause de moi. Elle n'était pas encore devenue ma femme, mais elle était aussi fidèle que si nous avions vécu ensemble dans un amour parfait pendant mille ans ou plus.

Ô Thisbé, reine de vertu, qui a jamais su t'égaler en conduite, en vertu et en grâce ? Dieu a mis en toi le meilleur qu'il ait imaginé pour toute noble femme depuis la création du monde. Je préfère laisser cela de côté : ton honneur, ta conduite et ton immense vertu n'ont jamais été vus chez

an allen guoten wîben.
ich mag ez lân belîben,
dîn lop, dîn zucht, dîn grôziu tugent
wart nie gesehen in solcher jugent,
noch niemen möcht haben gezalt,
er wær wïse, junc oder alt,
waz an ir grôzen tugent lac
und waz si wîsheit phlac.
wê mir, herr, diser nôt!
ist diu frouwe durch mich tôt,
daz weist dû wol, got der guote,
daz wende ich mit mînem bluote:
und west ich wer ez het getân,
er müest mir daz leben lân,
ez wær man oder tier,
ez würd im vergolten schier.
sîst dû ein tier, sô kum her
und bestant mich", sprach er.
Als er daz wort volsprach,
den lewen er komen sach.
er ruoft in an mit grimme,
mit jæmerlicher stimme
sprach er zuo im: "du grimmez tier,
ez wirt dir vergolten schier
daz dû mir hâst getân:
ich muoz dich und dû mich bestân."
daz wart fürbaz nicht gespart.
vil grimme er ûf den leon wart.
er stach den lewen, daz er gal,
durch daz herze hin ze tal.
alsô lac der lewe tôt,
erstochen in dem bluot rôt.
"owê, frou Tyspê,
waz was ich nicht komen ê?
owê, liebiu frou mîn,
und möcht ich für dich tôt sîn!
sît des nicht geschehen ist,
sô leb ich doch kein frist,
ich welle doch durch dich sterben.
möcht ich aber ê erwerben
umb dich, süezer herr Crist,
wan dû unser schepfer bist,
unser herr und unser got,
durch dîn miltez gebot,
daz dû unser sêlen liezest sîn
bî ein ander, swâ der wille dîn
si hin senden wolte.
wan dâ daz nicht ensolte

une aussi jeune femme. Et personne ne pourrait décrire, fût-il sage, jeune ou vieux, combien de vertu il y avait en elle et combien elle cultivait la sagesse. Hélas, Seigneur, quel désastre ! Si la dame est morte par ma faute, tu le sais bien, Dieu miséricordieux, j'y remédierai par mon sang ; si je savais qui l'a fait, je lui prendrais la vie, qu'il soit homme ou bête, et il devrait payer sur-le-champ. Si tu es un animal, viens ici m'affronter », dit-il.

Et en prononçant ces mots, il vit venir le lion. Plein de colère, il l'appela et, d'une voix brisée, lui dit : « Cruelle bête, tu vas payer sur-le-champ pour ce que tu m'as fait. Je dois t'affronter et tu dois faire de même. » Ce ne fut pas retardé : il attaqua le lion avec furie. Il le transperça jusqu'à ce qu'il rugît, jusqu'au fond du cœur. Et le lion reposa mort sur le sol, transpercé dans son sang rouge. « Ô Thisbé, ma dame, pourquoi ne suis-je pas arrivé plus tôt ? Ô ma dame bien-aimée, puissé-je être mort à ta place ! Et comme ce n'est pas le cas, je ne vivrai plus non plus, je veux mourir pour toi. Mais d'abord, je voudrais te supplier, Christ, bon seigneur, qui es notre Créateur, notre Seigneur et notre Dieu, que tu permettes, dans ta puissance miséricordieuse, que nos âmes soient réunies où que ta volonté les envoie. Puisqu'il n'est pas possible de continuer à vivre dans la joie et sans tourment, je veux mourir pour toi, pour que tu ne partes pas sans moi là où il voudra nous conduire, au ciel ou en enfer. » Et quand il eut fini de parler, il s'enfonça l'épée dans le cœur.

daz wir mit fröuden lebten noch
âne swær, sô wil ich doch
sterben durch dich,
daz du nicht varest âne mich
swâ er uns hin senden welle,
zu dem himel oder zu der helle."
als er daz wort volgesprach,
sîn swert er durch sîn herze stach.
Mit dem selben kom gegân
diu frou von dem walde dan
her wider dâ si diu kleider lie.
herzen leit si dô gevie,
dô si die wârheit ervant
und ir recht wart bekant,
daz sich Pyramus het erstochen
und sîn leit dâ mite gerochen
durch irn willen. dô sin vant,
dô het er ir gewant
umbvangen mit den armen.
si sprach: "herrgot, lâ dirs erbarmen
die jæmerlîche nôt.
mîn lieber âmîs ist tôt.
lebst dû noch, sô sprich zuo mir,
wan ich was ie getriuwe dir,
sît ich mich êrst kunt verstân,
mit ganzen triuwen âne wân."
si tet sô jæmerlîche
daz nie wart ir gelîche
mit klag umb keinen menschen nie
als frou Tyspê hete hie.
sus hôrt er si wuofen,
in hertzen leid ruofen.
wie sêr er mit dem tôde ranc,
doch er sîn ouge ûf twanc
und sach si jæmerlîchen an
vor im weinende stân.
sîn reden was gar dâ hin:
daz wart der frouwen ungewin.
alsô sach si in sterben
und durch ir minne verderben.
sie sprach: "herrgot, lâ dich erbarmen
über mich, Thysbe, vil armen.
daz ist ein nôt vor aller nôt
daz ich muoz sehen dînen tôt
und ich dir nicht gehelfen mac
und alliu tugent an dir lac
und ich von herzen liebe scheide:
daz tuot mînem herzen leide.

C'est alors que la dame revint de la forêt à l'endroit où elle avait laissé ses vêtements. Elle fut frappée au cœur quand elle découvrit la vérité et se rendit compte que Pyrame s'était poignardé, rétribuant ainsi la souffrance qu'il avait endurée pour elle. Quand elle le trouva, il tenait encore ses vêtements dans ses bras. Elle dit : « Seigneur Dieu, aie pitié de ce malheur. Mon ami bien-aimé est mort. Si tu es encore là, parle-moi, car je t'ai toujours été dévouée, depuis que j'en suis consciente, avec une fidélité sincère et sans hésitation. » Elle donna des manifestations si déchirantes que jamais auparavant un mort n'avait été pleuré comme le fit Thisbé. Alors il l'entendit se lamenter, pousser des plaintes dans son affliction. Bien qu'il luttât contre la mort, il se força à ouvrir les yeux et la vit, meurtrie, en larmes devant lui. La parole lui faisait défaut, ce qui fut un grand dommage pour la dame. Elle le vit alors mourir et partir à cause de son amour. Elle dit :

« Seigneur Dieu, aie pitié de moi, malheureuse Thisbé ! C'est une souffrance démesurée que de devoir être témoin de ta mort et de ne pas pouvoir t'aider, et que je me sépare maintenant de toi, qui abritait toutes les vertus : cela me blesse le cœur. Ô chère vertu pure et florissante, cœur bienveillant de l'innocente jeunesse, – dame Vénus ! – amour parfait, qu'est-ce qui t'a

ach süeziu reine bernde tugent,
miltez herze in reiner jugent,
ûz erweltiu minne,
waz gap dir ie die sinne
daz dû dir daz leben hâst benomen?
war umb was ich nicht ê komen?
daz muoz mich immer riuwen;
mîn leit daz muoz ich niuwen
an mir selben, daz ist wâr
und nicht erlogen umb ein hâr.
ich was dir liep und du mir sa
und was daz nicht gunterva.
des sol ich nicht vergezzen,
ich muoz dirs wider mezzen
recht als dû mir verlihen hâst.
dîn tôt ist mir ein überlast,
daz tôt mit tôde gelten muoz;
mir wirt anders nimmer buoz
daz ich dich verlorn hân.
owê, wie sol ez mir ergân!
mîn herze ist mir ze herte
zu dînes tôdes verte:
ich solt von leide sîn tôt,
dô ich dich sach in diser nôt.
swer sich nû recht kan verstân
in ganzer minn, wie kan der lân
daz er mir nicht hilfet klagen,
daz hie ze tôde lit erslagen
mînes herzen wünne.
swer mir des nû günne,
dem müeze nimmer widerfaren
dar umb er sich alsô müez klagen.
swer nû mit minne sî begriffen
oder mit herzen lieb besliffen,
dem müez ez fürbaz ze herzen gân.
diu minne kan nicht mâze hân.
adel, schœne und rîchheit,
gewalt, sterke und wîsheit,
und waz man davon singt oder seit,
und waz ein mensche frôude treit,
der wirt vil gar vergezzen,
swen minne hât besezzen.
wê mir, ach und immer wê,
mir vil armer Tyspê!
war umb sach ich nicht ander leit?
wan ez mir in mîn herz sneit.
von dînem tôde ist mir wê:
mîn herz smilzt als der snê.

poussé à t'ôter la vie ? Pourquoi ne suis-je pas arrivée plus tôt ? Le remord ne me quittera jamais ; la souffrance se renouvellera en moi, c'est vrai et aucunement faux. Tu m'aimais et je t'aimais, et ce n'était pas une fantaisie. Je ne l'oublierai pas et je te le rendrai avec ce que tu m'as donné. Ta mort est un si grand dommage que seule la mort peut la compenser ; aucun autre remède à ta perte ne me vient à l'esprit. Oh, que vais-je devenir ? Mon cœur se change en pierre, c'est ton compagnon dans la mort : j'aurais dû mourir de douleur quand je t'ai vu dans une telle souffrance. Quiconque comprend le véritable amour, comment ne pourrait-il pas assister mes lamentations, car là gît la joie de mon cœur, frappé à mort ? Et quiconque a de la compassion pour moi, rien ne devrait jamais arriver qui lui cause une telle souffrance. Celui qui a été ravi par l'Amour ou touché par un sentiment sincère, qu'il soit frappé jusqu'à la fin.

L'Amour ne peut connaître de mesure. La noblesse, la beauté et la richesse, le pouvoir, la force et la sagesse, et tout ce qu'on chante et narre, et tout ce qui apporte de la joie à l'homme, sortent complètement de la tête de celui qui est possédé par l'Amour. Hélas, hélas à jamais, malheureuse Thisbé ! Pourquoi n'ai-je pas connu une autre souffrance ? Celle-ci m'a brisé le cœur. Ta mort me fait souffrir : mon cœur fond comme la neige. Aussi brièvement avons-nous vécu, l'Amour nous a accablés. Il n'y a aucun salut de cette souffrance. Ta mort ne me permet pas de vivre, ta mort m'afflige. Sans toi, je ne veux plus vivre. Ah, chère

swie wênic wir haben gelebt,
diu minne hât uns überstrebt.
des leides wirt nimmer rât.
dîn tôt mich nicht leben lât.
von dînem tôde ist mir wê.
ân dich wil ich nicht leben mê.
ach mîn liebiu muoter,
künic vater guoter,
iuwer groziu huote
kumt uns nicht ze guote.
iuwer vorcht hât uns verlorn.
wê mir daz ich ie wart geborn!
dîn minne gât mir ze herzen.
ich wil des tôdes smerzen
lîden hie an diser stunt:
ich mac nicht lenger sîn gesunt.
kein dinc mac daz erwenden;
mîn leit daz muoz sich enden."
Si hiels in unde küste,
vil wol si des gelüste.
si huop ûf ir hende
ein wênic vor irm ende,
si sprach: "owê, süezer got,
nû tuo daz durch dîn gebot
und durch die grôze milte dîn
und lâz uns dort beinander sîn
in jener welt, des bite ich dich,
süezer got, des gewer mich.
und würde uns ein grap bereit,
des wærn die sêlen vil gemeit.
müge, her, daz gesîn,
sô tuo mir ein zeichen schîn
ob wir ze gnâde mügen komen
und ob ez uns müg gefromen."
Ein grôz zeichen dô geschach,
dô sich frou Tyspê alsô rach.
ein boum stuont dâ, der hiez môrus,
dô daz zeichen geschach alsus:
man seit uns für die wârheit,
daz der boum sît immer treit
rôt obez, daz ê was swarz,
und bet einen balsamsmac.
Tyspê diu rechte getriuwe
mit grôzer jâmers riuwe
mit beiden armen si umbvie
daz swert daz durch in gie
vil wundermanlîchen;
si stach ez krefticlîchen

mère, et mon père, noble roi, votre surveillance étroite n'a rien apporté de bon. Votre angoisse a causé notre perte. Maudit soit le jour où je suis née ! Ton amour me touche au cœur. Je veux subir les douleurs de la mort ici et maintenant : je ne peux plus rester en vie. Rien ne peut l'empêcher ; mes souffrances doivent prendre fin. »

Elle le serra dans ses bras et l'embrassa, comme elle le désirait. Elle leva les mains juste avant de mourir et dit : « Ô bon Dieu, par ton pouvoir et ton immense miséricorde, laisse-nous côte à côte dans l'autre monde, je t'en prie, bon Dieu, accorde-le-moi. Et si nous avions un tombeau commun, nos âmes se réjouiraient. S'il peut en être ainsi, Seigneur, donne-moi un signe pour savoir si nous pouvons atteindre la grâce et en tirer un bienfait. » Un grand miracle se produisit alors que Thisbé parlait ainsi. Un arbre, qu'on appelait *morus*, se trouvait là où se produisit ce miracle : on rapporte comme vrai que cet arbre porte des fruits rouges depuis lors, alors qu'ils étaient noirs auparavant, et qu'ils sont parfumés. Thisbé, qui était vraiment fidèle, profondément affligée, saisit à deux mains l'épée qui l'avait transpercé et, avec la force extraordinaire d'un homme, elle frappa violemment sa noble poitrine et accomplit le désir de son cœur. Elle se transperça ainsi le cœur et endura les affres de la mort, puis elle tomba sur le jeune homme encore chaud et l'étreignit. Ils partirent ainsi : que Dieu protège leurs âmes dans l'au-delà.

mitten an die werde brust
und erzeigt irs herzen lust;
si stach sich durch ir herze
und leit des tôdes smerzen;
si viel hin ûf den warmen
und umb vie in mit den armen.
alsô sint sie hie gevarn:
got müez die sêlen dort bewarn.
dô ez morgens taget
und man ze hove saget
daz niemant die selben kinde
da ze hove kunde vinden,
dô wart vil grôz ungehabe.
si suochten ûf und abe,
biz in dô kômen mære
wie ez ergangen wære.
wer möcht nû gesagen daz,
wie wê ir muoter und irem vater was
daz ire kint nû lâgen tôt,
erstochen in irem bluote rôt.
si schriren lût und wiefen,
ze got si dô riefen
daz ir jâmer unde ir gal
in den lüften wider hal.
beide man und wîp
klagten iren lîp.
ez künde nieman gesagen
von den jæmerlîchen klagen:
dâ von wil ich geswîgen sâ,
wie ez ergangen ist aldâ.
doch wil ich iu fürbaz sagen,
wie diu kint wurden begraben.
ein grap wart in bereit,
dar în si wurden geleit.
Vernemt alle besunder
wie ein grôzez wunder
geschach in kurzer frist,
als man ez noch von in list.
ein wînrebe wuochs ûz dem grab
vil hôch und lie sich her ab
zu der andern sîten in daz grap;
iren schaten si dar über gap.
durch daz wunder manz grap ûf brach,
daz wîp und man daz wunder sach
daz diu selbe rebe hie
von einem in daz ander gie.
dô si gesâhen daz wunder,
daz dûht si all besunder

Quand le jour se leva dans la maison, le bruit courut que personne ne pouvait trouver les jeunes gens à la cour, et il y eut une grande agitation. On chercha partout jusqu'à ce que l'on rapporte la nouvelle de ce qui s'était passé. Qui pourrait décrire la douleur de leurs mères et de leurs pères, maintenant que leurs enfants gisaient morts, transpercés, dans leur sang vermeil ? Ils crièrent fort et se lamentèrent, et invoquèrent tant Dieu que leurs lamentations et leurs cris résonnèrent dans l'air. Hommes et femmes se lamentèrent. Personne ne pourrait décrire une plainte aussi pitoyable. Je veux garder le silence sur les événements qui s'ensuivirent, mais je veux d'abord dire comment les jeunes gens ont été enterrés. Une tombe commune leur fut ménagée, dans laquelle ils furent placés.

Écoutez avec attention quel grand miracle se produisit peu de temps après et qu'on peut encore lire aujourd'hui. Une vigne crût haut depuis la tombe et redescendit de l'autre côté ; elle lui offrit son ombre. À cause de ce miracle, le tombeau fut ouvert pour qu'hommes et femmes pussent voir que la même vigne avait poussé de l'un à l'autre. Quand ils virent ce miracle, tous le tinrent pour un signe indéniable et ils commencèrent à le célébrer. La tombe fut fermée et, du matin au soir, on pria pour leurs âmes. C'est la fin de cette histoire ; que Dieu nous laisse vieillir heureux.

ein vil grôzez zeichen
und begunden alle smeichen.
daz grap dakt man wider zuo,
umb ir sêlen bâtens spât und fruo.
ditz mære ist hie ûz gezalt:
got mache uns mit fröuden alt.

A.7.14. Hermann von Sachsenheim, *Das Schleiertüchlein*

Date : entre 1453 et 1458
Langue : haut allemand précoce
Passage : 224–230
Édition : Hermann von Sachsenheim. *The Schleiertüchlein*. Éd. Rosenberg, Donald K. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 260. Göppingen : Kümmerle, 1980, p. 63.

Ein duchlin wis und reyn
Von syden clar und fin,
Das man nent flügerlin,
Durchsprengt mit menschen blut,
Als Pirrimus der gut
Fraw Dispen sleyer fand.

Une étoffe blanche et pure de soie éclatante et fine que l'on nommait « voile », aspergée de sang humain quand Pyrame trouva la coiffe de la noble demoiselle Thisbé.

A.7.15. Anonyme, *Liederbuch* de Clara Hätzlerin

Date : 1471
Langue : haut allemand précoce
Passage : 47 (*Ain mynn red von hertzen und von leib*), 125–132 et 119, 227–230
Édition : *Liederbuch der Clara Hätzlerin aus der Handschrift des Böhmischen Museums zu Prag*. Éd. Haltaus, Karl Ferdinand. Quedlinburg : Basse, 1840, 91 et 213.[a]

[a] Une nouvelle édition devait paraître à l'université de Halle, mais n'a pas vu le jour dans le temps de notre travail.

Prüf, was man grosser lieb lasz,
von Planck, Eyser und von Floresz,
von Tristram und fraw Eysal
Schreibt man wunder uberal,
von Tramons und von Tyspe,
die litten all recht wee!
Von werder minne not
lag ye ains für das ander tot.

Preuve en est le grand amour qu'on lit de Planck, Eyser et Flores ; de Tristan et dame Iseut, on a écrit des merveilles partout, de [Pyrame] et de Thisbé, qui ont tous bien souffert ! À cause de la détresse de l'amour, ils se sont mis à mort l'un pour l'autre.

Pryamus, das edel hertz,
Mit seinem pülen umb liebes schertz
Rygen sich baide an ein swert,

Pyrame, ce noble cœur, avec sa bien-aimée, à cause du jeu de l'amour, les transperça tous deux sur une épée – leurs deux cœurs le dési-

230 Ir baider hertz des begert. raient.

A.7.16. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*

Date : 1494
Langue : haut allemand précoce
Passage : 13, *Von buolschafft*
Édition : Sebastian Brant. *Das Narrenschiff*. Éd. Lemmer, Manfred. Tübingen : Max Niemeyer, 1962.

63 Tysbe ferbt nit die wissen bœr. Thisbé n'aurait pas coloré les baies en rouge.

A.8. Moyen Âge - Néerlandais

A.8.1. Anonyme, *Vanden levene Ons Heren*

Date : entre 1200 et 1250
Langue : moyen néerlandais
Passage : Prologue, 5–18
Édition : *Vanden levene Ons Heren*. Éd. Jongen, Ludo et Voorwinden, Norbert. Middelnederlandse tekstedities 8. Hilversum : Verloren, 2001.
Traduction : *ibid*. (néerlandais).

Meneghe rime soe es ghemaect
6 die ter zielen luttel smaect :
van battaliën ende van minnen
8 van meneghen die wi niet kinnen,
van Roelande ende van Oliviere,
10 van Alexandre ende van Ogiere,
van Walewaine ende van sire macht
12 hoe hi weder jeghen sine viande vacht,
van Digenen hoe hi sijn lijf
14 tormente omme een scone wijf,
van Pyramuse hoe hi sijn leven
16 omme minne verloes. Dats al gescreven :
kint dus warense ende ledichede.
18 Diet lesen, lachteren hem daer mede.

Il y a eu beaucoup de poèmes qui n'ont pas grande utilité pour l'âme : des poèmes sur des batailles, sur l'amour et sur toutes sortes de personnes que nous ne connaissons pas, comme Roland et Olivier, Alexandre et Ogier, Walewein, sa force et sa façon de lutter contre ses ennemis, Diogène et la façon dont il a tourmenté son corps à cause d'une belle femme et Pyrame qui a perdu la vie par amour. Tout cela se trouve dans des livres, mais ce sont des futilités puériles. Quiconque le lit ou le récite se discrédite.

A.8.2. Hein van Aken (attribué à), *Roman van Heinric en Margriete van Limborch*

Date : début du XIV^e^ siècle
Langue : moyen néerlandais
Passage : VIII, 1–10
Édition : Hein van Aken. *Roman van Heinric en Margriete van Limborch. Uitgegeven volgens het Brusselse handschrift*. Éd. Meesters, Thomas Hubertus Antonius. Amsterdam : Onze cude letteren, 1951. URL : https://www.dbnl.org/tekst/aken002rmee01_01/index.php (visité le 23/09/2020), p. 99.

Getrouwe mynne sonder loes,
Die mich helt gevangen altoes
En vaste in hoer gewaut,
Macht mich mijn hertz so stoutz,
Dat ich dese jheste wille volmachen,
Wolt mich [Got] layssen gerachen
En Venus, der ich eygen ben,
Dat mirt kome in mere gewenne
Dan Pyramus ind Tyspe dede,
Die beyde storven zer stede.

Fidèle Amour sans fausseté,
Qui me tient captif pour toujours
Et fermement en son pouvoir,
Rends mon cœur assez hardi
Pour que je puisse achever cette geste ;
Dieu, puisses-tu me laisser y parvenir,
Et Vénus, à laquelle j'appartiens,
Que viennent à moi plus de bienfaits
Que n'en vinrent à Pyrame et Thisbé,
Qui moururent tous deux dans la loyauté.

A.8.3. Anonyme, *Van tween kinderen die droeghen ene starcke minne. Een ontfarmelijc dinc* (fragment)

Date : début du XV^e^ siècle
Langue : moyen néerlandais
Passage : Chansonnier de Berlin (Berlin, Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz, ms germ. fol. 922, 1–3v), 381 vers.
Édition : *Pyramus en Thisbe*. Éd. Verdam, Jacob. Taalkundige Bijdragen, 1877, 244-254.[a]

[a] Nous mentionnons ce texte de manière purement indicative, n'ayant pu en proposer la traduction et l'analyse dans le temps de notre travail.

A.8.4. Anonyme, *Van tween kinderen die droeghen ene starcke minne. Een ontfarmelijc dinc*

Date : première décennie du XV^e^ siècle
Langue : moyen néerlandais
Passage : Manuscrit Van Hulthem (Brussels, Bibliothèque royale de Belgique, ms 15.589-623, 155–156v), n° 159, 288 vers.
Édition : *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*. Éd. Brinkman, Herman et Schenkel, Janny. T. 2. Hilversum : Verloren, 1999, p. 820-829.[a]

[a] Nous mentionnons ce texte de manière purement indicative, n'ayant pu en proposer la traduction et l'analyse dans le temps de notre travail.

A.8.5. Dirc Potter, *Der minnen loep*

Date : 1411–1412
Langue : moyen néerlandais
Passage : II, 961–1166
Édition : Dirc Potter. *Der minnen loep*. Éd. Leendertz, Pieter. Leyde : D. de Mortier en zoon, 1845. URL : https://www.dbnl.org/tekst/pott002derm03_01/index.php (visité le 07/05/2020).[a]

[a] Nous mentionnons ce texte de manière purement indicative, n'ayant pu en proposer la traduction et l'analyse dans le temps de notre travail.

A.8.6. Dirc Potter, *Blome der doechden*

Date : entre 1415 et 1428
Langue : moyen néerlandais
Passage : I
Édition : Dirc Potter. *Bouck der bloemen*. Dir. Schoutens, Etienne. Instituut voor Nederlandse Lexicologie. 1998. URL : https://www.dbnl.org/tekst/pott002ssch01_01/index.php (visité le 23/09/2020).

Soe sterf oec die goede Tisbe omme die liefte van Piramus ende hij weder om haer.

Mourut aussi la vertueuse Thisbé pour l'amour de Pyrame, et lui pour elle.

A.9. Moyen Âge - Espagnol et catalan

A.9.1. Anonyme, *La Fazienda de Ultramar*

Date : premier quart du XIII^e^ siècle
Langue : castillan
Édition : Almerich. *Fazienda de ultra mar (la). Biblia Romanceada et Itinéraire Biblique en prose castillane du XII^e^ siècle*. Éd. Lazar, Moshé. T. XVI. Acata Salmanticensia. - Filosofía y Letras 2. Salamanca, 1965, p. 119.

Al sol ponient de Antiochya, es la Lycha e ovo nombre Melyda, e es en la ribera de la grant mar. Alli iazen .ii. paganos, Piramus e Tisbe, que se amaron mucho. Aquel amor tornos a mal. Acodaronse que salyessen fueras de la villa e fue el[la] adelant e trobo .i. leon, e ella fuxo e entros en una cueva. E finco el palyo que cubrie fueras e presolo el leon e ensuziolo e ensangrentolo e ronpiolo todo. Quando vino Piramus, cuedo que era muerta su amyga

À l'ouest d'Antioche se trouve la Lycie, qui avait pour nom « Mélyde » et se trouve au bord de la grande mer. Là vivaient deux païens, Pyrame et Thisbé, qui s'aimaient beaucoup. Leur amour connut une fin malheureuse. Ils convinrent de quitter la ville. Elle partit la première et tomba sur un lion : elle s'enfuit et entra dans une grotte. Le voile dont elle était couverte tomba ; le lion s'en saisit, le salit, l'ensanglanta et le déchira entièrement. Quand Pyrame

e ovo grande duelo; e echos sobre su espada e murio a cabo de pieça. Salyo Tisbe e vio so amygo muerto e fizo grande duelo e priso el espada e metiol a tierra e la punta al coraçon; e dexos caer sobrella, e murio por duelo de so amygo. Estos paganos fueron soterrados en la Melyda.

arriva, il crut que son amie était morte et en éprouva une grande douleur : il tomba sur son épée et mourut peu de temps après. Thisbé sortit et vit son ami mort : elle en conçut une grande douleur, prit l'épée, la mit en terre et la pointe contre son cœur. Elle se laissa tomber dessus et mourut par chagrin pour son ami. Ces païens furent enterrés en Mélyde.

A.9.2. Alphonse x, *General estoria*

Date : entre 1270 et 1284
Langue : castillan
Passage : chapitre LXXIV[a]
Édition : Alfonso X. *General estoria. Segunda parte*. Éd. Almeida Cabrejas, Belén. Biblioteca Castro. Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2009.

[a] Nous ne présentons ici que l'interprétation allégorique du mythe ; la fable ovidienne est traduite dans les trois chapitres précédents.

De lo que quiere mostrar el mudamiento de las moras blanca en negras.

Departe Maestre Johan [el inglés] que por aquello que el moral cria primera mientre las moras blancas, & despues quando la trae a maduras que se tornan prietas. que esto que aun oy lo faze aquel frutero en so fruto, mas que se entiende por y, por la blancura la uida, por el color negro la muert. Et por Piramo et por Tisbe la mancebia, & ell amor de los entendedores.

Et por que los entendedores de tal amor se fallan muchas uezes mal de so entender, ca uinieron ya ende grandes males al mundo & muchos, pusieron los Griegos & Ouidio & los otros autores gentiles romanos que ouieron dellos esta razon, enxienplo deste fecho en Piramo & en Thisbe, en razon de castigo pora los otros que lo oyessen.

Et por aquello que dize Ouidio que las moras primero blancas que se tornaron despues negras, departe Maestre Johan ell Ingles que se entiende por la blancura la mancebia & los mancebos & aun qual quier otro de qual quier edat que sea en tal amor entiende. Et que se entiende otrossi por y el sabor que dent an los entendedores. Et el mal en que se ende fallan

De ce que veut montrer le passage des mûres blanches aux mûres noires.

Maître Jean [de Garlande] explique que le mûrier produit d'abord des mûres blanches qui ensuite deviennent sombres lorsqu'elles sont mûres, ce que fait encore aujourd'hui cet arbre fruitier avec ses fruits. Toutefois, il explique que la blancheur représente la vie et la noirceur, la mort. Et par Pyrame et Thisbé, la jeunesse et l'amour de ceux qui entendent cette histoire.

Ceux qui entendent cette histoire peuvent apprendre et comprendre que méconnaître ce type d'amour a entraîné de nombreux maux graves dans ce monde. Et tous ces Grecs, et Ovide, et les autres auteurs romains qui avaient ce sentiment ont donné l'exemple de Pyrame et Thisbé pour expliquer cette moralité, pour qu'elle serve d'avertissement à ceux qui entendent cette histoire.

Et par ce qu'Ovide dit des mûres d'abord blanches qui deviennent noires, maître Jean l'Anglais explique qu'il faut comprendre la blancheur de la jeunesse et des jeunes gens et même de toute personne de tout âge qui fait l'expérience de ce type d'amour, et également le savoir qu'il donne à ceux qui entendent cette histoire ; et le mal dans lequel ils sont ensuite tom-

despues que se entienda por la negrura que uiene postrimera en las moras.

Aun diz Maestre Johan, que po las moras primero blancas & despues negras que se entiende que muerte yaze & se asconde en el dulçe amor.

bés, qui se comprend comme la noirceur qui arrive ensuite sur les mûres.

Maître Jean dit aussi que les mûres d'abord blanches et ensuite noires veulent dire que la mort repose et se cache dans le doux amour.

A.9.3. Juan de Mena, *El fijo muy claro de Yperión*

Date : première moitié du XV^e^ siècle
Langue : castillan
Passage : XV, 113–120
Édition : Juan de Mena. *Obra lírica*. Éd. Pérez Priego, Miguel Angel. Madrid : Editorial Alhambra, 1979, p. 172-173.

Mis lágrimas tristes atales no son
qual dizen que fueron las que derramara
el yerno traciano del rey Pandión
quando a su fija con fraude robara;
mas son como aquellas que Tisbe mesclara
con sangre de Priamo, açerca el luzillo,
con ojos llorosos y rostro amarillo,
la muerte robando la flor de su cara.

Mes larmes de tristesse ne sont pas semblables à celles que versèrent, dit-on, le gendre thrace du roi Pandion quand il lui déroba sa fille par ruse ; elles sont plutôt semblables à celles que Thisbé mêla au sang de Pyrame, sur le tombeau, les yeux larmoyants et la face livide, la mort dérobant la fleur de son visage.

A.9.4. Juan de Mena (attribué à), *Tratado de amor*

Date : première moitié du XV^e^ siècle
Langue : castillan
Passage : IX
Édition : Juan de Mena. *Tratado de amor*. Éd. Gutiérrez Araus, María Luz. Aula Magna 14. Madrid : Ediciones Alcalá, 1975.

Lo nono, que familiaridad e continuaçión sean grande causa de amar e de esecutar amores […]. Nunca cobriera la corteza la cara de Mirra si grand familiaridad no oviera con el padre Cinaras, biudo de muger, nin Terco meresçiera ser transformado en ave inmunda si non fuera solo con Filomena, nin Píramo se matara si Tisbe no fuera su vezina, nin Medea saliera de Coloos si Jasón no viniera a casa de Oetes, nin Cirçe amara tanto si Ulixes no tocara en su isla, ni Dido se matara si Eneas no viniera huésped en Cartago; quanto más que el amor las cosas difiçiles faze fáçiles para acabar lo que desea commo dize Ouidio: Quid

La neuvième est que la familiarité et ce qui s'ensuit sont une cause majeure d'amour et de réalisation des amours […]. Jamais le visage de Myrrha ne se serait couvert d'écorce si elle n'avait pas eu une grande familiarité avec son père Cinyras, privé de femme, et Térée n'aurait pas mérité d'être transformé en oiseau impur s'il n'avait pas été seul avec Philomèle, et Pyrame ne se serait pas tué si Thisbé n'avait pas été sa voisine, et Médée ne serait pas partie de Colchide si Jason n'était pas venu dans la demeure d'Éétès, et Circé n'aurait pas tant aimé Ulysse s'il n'avait pas abordé son île, et Didon ne se serait pas tuée si Énée n'avait pas été

non sentit amor?; quiere dezir: ¿qué cosa es aquella que el amor no siente e non falla para lo que desea? Pues ¿qué fara quando le fuere dada toda oportunidad e tienpo para esecución delo que quiere?

son hôte à Carthage. Combien l'amour rend plus faciles les choses difficiles pour atteindre ses désirs, comme le dit Ovide : *Quid non sentit amor?* Il veut dire : y a-t-il une chose que l'amour ne sent pas et à laquelle il n'échoue pas pour atteindre ce qu'il désire ? Car que fera-t-il lorsqu'on lui donnera toute la latitude et tout le temps de réaliser ce qu'il veut ?

A.9.5. Joan Roís de Corella, *Lamentació de Mirra, de Narciso, de Píramus i Tisbe*

Date : seconde moitié du XV^e^ siècle
Langue : catalan
Édition : Joan Roís de Corella. « Lamentació de Mirra, de Narciso, de Píramus i Tisbe ». In : *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 3 (2016). Dir. Annicchiarico, Annamaria, 1-35. URL : https://ojs.uv.es/index.php/MCLM/article/view/8132 (visité le 07/05/2020).
Traduction : Joan Roís de Corella. *Prosa profana*. Trad. par Peres, Victor Martines. Madrid : Gredos, 2001, p. 198-204 (espagnol).

Envides tals paraules Narçiso acabava, quant respòs Tisbe:

La major dolor que als mesquins atribula és si en algun temps són estats benaventurats. Per ço la mia pena sens comparació les de vosaltres sobrepuja; car, si yo he ben entés vostres querelles, jamés amor ha mostrat lur poder en vosaltres ab pròspera fortuna; ne vostres mals tenen rahó de ésser creguts, sinó sols per lo testimoni de vostres paraules. Mas, los meus, sens yo parlar, clarament se manifesten, car està lo meu cor, ensemps ab l'ànima, travessat e les mies vestidures tinctes de la enamorada sanch del meu Píramus. Les vostres nafres són invisibles, e les mies porten ferea de ésser mirades. Los vostres mals demanen piadosos reçitadors, perquè als qui·ls hohiran moguen a misericòrdia; los meus, ells se manifesten e no conssenten ésser hoïts, sinó ab ulls de piadoses làgremes. Yo·m voldria escusar de contar ma desaventura, mas, perquè vegau com cascú en estimar los mals propis se engana, acceptaré, entre tants altres, aquest treball e diré, ab veu plorosa, lo principi e fi de ma enamorada vida.

En un mateix jorn, exint del carçre de nos-

Aussitôt que Narcisse eut prononcé ces paroles, Thisbé répondit :

La plus grande douleur qui afflige les malheureux, c'est s'ils ont été heureux à un moment donné. C'est pourquoi ma peine, sans comparaison, surpasse les vôtres ; car si j'ai bien compris vos plaintes, jamais l'amour n'a montré sa puissance en vous avec une fortune prospère, et vos maux n'ont pas de raison d'être crus à part sur le témoignage de vos paroles. Mais les miens, sans que je parle, se manifestent clairement, car mon cœur, tout comme mon âme, est transpercé, et mes vêtements sont teints du sang amoureux de mon Pyrame. Vos blessures sont invisibles, et les miennes font naître la furie lorsqu'on les voit. Vos maux exigent des conteurs compatissants, car ceux qui les entendent prennent pitié ; les miens, ils se manifestent et ne consentent pas à être entendus si ce n'est les yeux pleins de larmes de compassion. Je voudrais m'excuser de raconter mon malheur, mais, pour que vous puissiez voir comment l'on peut se tromper dans l'estimation de ses propres maux, j'accepterai cette tâche parmi tant d'autres, et je dirai, d'une voix triste, le début et la fin de ma vie amoureuse.

Le même jour, sortant de la prison de nos

tres mares, vinguem en la lum de aquest món, Píramus e yo, en aquella çiutat, los murs de la qual edificà la mare de […]no. E sola una paret defenia que la casa de nostres pares fos una. D'on se pogué esdevenir que, en aquella pocha edat que·ls chichs infants atenyen la primera conexença, coneguí yo a Píramus e fuy per ell coneguda. E no sé qual en nosaltres fon primer: amor ho conexença, tostemps seguint aquella estrema benvolença que nostra infançonia comportava.

Axí, aumentant lo ús de rahó en nosaltres, feÿa's molt gran nostra benvolença; fins tant que atenyguem aquell temps en lo qual poguérem executar lo delitós servir de Venus, si no y contrastàs la crueldat de nostres pares. Emperò, assajam si en líçit matrimoni se poguera fer que, puix nostres ànimes eren juntes, los cossos separats no penassen.

Yo no sé què·ns defenia de tanta glòria, car, si en los matrimonis se demana egualtat, en nosaltres se trobava axí de bellea com en edat e, encara, en los béns que la fortuna atorga. Píramus no era mon pare, com Sínaras de Mirra; ni era la encantada nimfa de Narçiso. Yo tinch rahó de querellar-me de ma desaventura, car aquells qui follament e sens discreció donen les veles als vents no·s deuen maravellar si la proa de sos desigs bat los esculls, car a tart de foll navegar se ateny segur passatge. Sols la indiscreta vellea, fallida de memòria, de nostres pares lunyava nostres voluntats concordes.

Mas la estrema amor, a la qual res no li·s encobre, nos manifestà una secreta fenella en aquella paret que nostres cases departia; la qual, fins en aquell temps, no era estada vista, car moltes coses jahen encubertes per minva de negligents descobridors. No sé a qual de nosaltres ella fon primer descuberta, que, mirant yo per la dita fenella si la bella cara de Píramus poguera veure, ja ell de l'altra part ab semblant prepòsit esperava. E, sospirant, deÿa tals paraules:

"O envejosa e cruel paret! Per què·m defens de tanta glòria, que no conssents la mia

mères, nous vînmes à la lumière de ce monde, Pyrame et moi, dans la ville dont la mère de [Nin]us a construit les murs. Seul un mur empêchait que la maison de nos parents ne fasse qu'une : c'est pour cela qu'il put arriver que, dans l'âge tendre où les petits enfants acquièrent leurs premières connaissances, je fasse connaissance de Pyrame et qu'il fasse connaissance de moi. Et je ne sais pas ce qui naquit en nous d'abord, entre l'amour et la connaissance, avec toujours cette extrême bienveillance qu'impliquait notre jeune âge.

Ainsi, avec un usage accru de la raison, la bienveillance crût énormément en nous, jusqu'au moment où nous aurions pu accomplir le délicieux service de Vénus, si ne s'y était pas opposée la cruauté de nos parents. Mais nous avons cherché si, dans un mariage légal, il se pouvait que, puisque nos âmes étaient unies, nos corps séparés ne souffrent pas.

Je ne sais pas ce qui nous a interdit une telle félicité, car, si dans les mariages on requiert l'égalité, elle se trouvait en nous, en beauté, en âge et même dans les biens que la fortune accorde. Pyrame n'était pas mon père, comme Cinyras pour Myrrha ; et ce n'était pas non plus la nymphe enchantée de Narcisse. J'ai des raisons de me plaindre de mon malheur, car ceux qui, follement et sans discernement, ouvrent les voiles aux vents ne doivent pas s'étonner si la proue de leur désir heurte les récifs ; car il est rare qu'en naviguant avec folie on atteigne un passage sûr. Seule l'indiscrète vieillesse, dépourvue de mémoire, de nos parents, écarta notre volonté identique.

Mais l'amour extrême, auquel rien n'est caché, nous révéla une fente secrète dans le mur qui séparait nos maisons, qui, jusqu'alors, n'avait pas été remarquée, car beaucoup de choses demeurent cachées par manque de gens diligents pour les découvrir. Je ne sais pas par lequel de nous elle fut découverte en premier, car, regardant par ladite fissure si je pouvais voir le beau visage de Pyrame, lui déjà, de l'autre côté, tendait au même objectif. Et, en soupirant, il dit ceci :

« Ô paroi envieuse et cruelle ! Pourquoi m'interdis-tu tant de félicité, en ne permettant pas à

boca se acoste a la de Tisbe? Com tens poder de separar dos amants, los quals infinida amor acosta? Però, no pensses que desconega la molta gràcia que Tisbe e yo rebem de tu que dónes segur passatge a nostres enamorades paraules."

Tals e semblants rahons deÿa Píramus, ab veu per amor tan delicada, que no tinch poder en semblant estil aquelles reçitar. Axí portàvem nostra amor encuberta, ab aquelles majors cauteles que amor nos consentia. E, si alguna hora la sotliçitut de nostres pares nos donava espay, sens tarda, al sobredit loch veníem. E, de continu, teníem contesa que cascú de nosaltres deÿa la sua dolor ésser més estrema. Yo no curava de les acostumades cauteles de les altres dones, les quals sovint, ab fengides paraules, tenen lur amor encuberta; ans tot mon estudi era que Píramus conegués la part que en mi tenia.

E ab aquests treballs passàvem nostra vida enamorada, fins que un jorn, venguts abduys al sobredit loch, planyent ab moltes làgremes nostra gran desaventura, diguí yo a Píramus:

"Si plànyer e plorar nostres mals reparava, ho si nostres béns, planyent, reçussitaven com los fills de la leona, seria rahó en tal treball lo temps de nostra vida despenguéssem. Mas yo no sé en què aquest tan gran dol nos aprofite, sinó en aument d'estrema pena; e no podem atényer major dolor de la que tenim. Assagem la fortuna la qual, sovent, als qui la sperimenten ve pròspera.

Yo he penssat, si a tu és plaent, que, venint la nit, la qual ab ses escures ales tots los engans cobre, nosaltres enganem la sotliçitut de nostres pares, fogint ab avisada cautela en aquell temps que lo plaent dormir, alleujant los treballs, dóna repòs a totes les creatures. E siam çerts d'esperar la hu al altre, en aquella bella font, la qual fora los murs de la çiutat està, cuberta ab les verts rames de un gentil morer. E, si tu primer a la font venies, no·m

ma bouche de s'approcher de celle de Thisbé ? Comment se fait-il que tu aies le pouvoir de séparer deux amants, que rapproche un amour infini ? Mais ne crois pas que je ne reconnais pas la grande grâce que Thisbé et moi recevons de toi, qui offres un passage sûr à nos paroles d'amour. »

Pyrame exprima de telles raisons avec une voix rendue si délicate par l'amour que je ne puis les réciter dans un style semblable. Nous gardâmes ainsi notre amour à l'abri, avec les plus grandes précautions auxquelles l'amour nous autorisait et, si l'attention de nos parents nous donnait de l'espace pendant une heure, nous nous rendions sans tarder au lieu susdit ; et nous tenions des débats continuels où chacun de nous disait que sa douleur était plus extrême. Je ne me souciais pas des ruses habituelles des autres femmes, qui souvent dissimulent leur amour sous de fausses paroles ; je m'appliquais plutôt à ce que Pyrame connaisse la place qu'il avait en moi.

Et grâce à ces efforts, nous menâmes notre vie amoureuse, jusqu'au jour où, venus tous les deux au lieu susmentionné, déplorant avec beaucoup de larmes notre grand malheur, je dis à Pyrame :

« Si nos pleurs et nos gémissements arrangeaient nos maux, ou si, en pleurant sur nos biens, ils ressuscitaient comme les enfants de la lionne, il serait raisonnable de passer le temps de notre vie dans de tels efforts. Mais je ne sais pas de quelle manière cette grande douleur nous profite, à part augmenter notre extrême affliction. Et puisque nous ne pouvons atteindre une plus grande douleur que nous n'en avons déjà, tentons la fortune : elle favorise souvent ceux qui l'éprouvent.

J'ai pensé, si cela te convient, qu'à l'approche de la nuit, qui de ses ailes sombres couvre toutes les tromperies, nous devrions tromper l'attention de nos parents en fuyant avec une prudence avisée au moment où le sommeil agréable, allégeant les peines, donne du repos à toutes les créatures. Et ne manquons pas de nous attendre à cette belle fontaine qui, à l'extérieur des murs de la ville, est surplombée par les branches vertes d'un doux mûrier. Et si tu

esperes ab duptosos penssaments, car la tua Tisbe no tardara, si la mort no lo y tolia."

Acabant yo tals paraules, un poch espay tardà Píramus en tornar-me tal resposta:

"Entre tots mos mals, lo que més me atribula és perquè no tinch poder de acabadament mostrarte la infinida amor a la qual justament lo merèxer teu me obligua; e per ço, guarde algun temps en lo qual sens temor pugua mostrar als déus e a les gents que tinch en poch ma vida, si per tu l'avia a despendre. E per ço, no·t maravelles si vinch forçat en fer lo que tu dius, car la estrema amor que dins mi reposa me fa molt duptar los esdevenidors perills, e los pochs inconvenients me paren grans, si en dan de la tua persona s'esguarden.

Yo tem los mals que a tu porien seguir, perquè só çert la mort sens dupte me procurarien, la qual me seria fort enujosa sols per lunyarme de la tua bella vista. Com serà segura cosa que una donzella en la escura nit vaja fora los murs de la çiutat? E, si los déus fins a la font te guien, com seràs allí, qui·t farà segura de les inplacables bèsties, a les quals resistir no porà la tua delicada flaquea? Per què vols fer aguayts a nostra vida?

Molts altres incovenients veig, los quals poden empachar la fi de nostre prepòsit. No·ls vull recitar perquè no cregues que·m recort d'ells per fogir al que tu tens per bo: seré alegre del que tu has penssat façam. Manant-m'o, m'o digues, perquè si qualsevol desastre m'esdevenia, tendré conort que, per obeyr als teus manaments, sia en tal treball, que tot mon delit obeynt a tu alcançe."

Envides tals paraules Píramus acabava,- quant yo responguí:

"No pensses tu que yo ignore los perills que esdevenir nos poden, si seguim lo que yo desige. Mas deuries penssar que los qui tots los enconvenients temen, a tart atenyen gran benaventura, e de flaquea de ànimo ve penssar tots los perills. Si tens tanta amor com tes pa-

arrives en premier à la fontaine, ne m'attends pas avec des pensées pleines de doutes, car ta Thisbé ne sera pas longue, si la mort ne lui fait pas obstacle. »

À la fin de ces paroles, il fallut un peu de temps à Pyrame pour me donner cette réponse :

« Parmi tous mes maux, ce qui m'afflige le plus, c'est de ne pas pouvoir te montrer pleinement l'amour infini auquel te mériter me force justement ; c'est pourquoi j'espère que viendra le moment où, sans crainte, je pourrai montrer aux dieux et aux gens que j'estime peu ma vie si je dois te la vouer. Ne t'étonne donc pas si je me vois forcé de faire ce que tu dis, car l'amour extrême qui m'habite me fait douter des dangers à venir, et les petits désagréments me semblent immenses s'ils concernent les dommages causés à ta personne.

Je crains les maux qui pourraient te suivre, car je suis sûr qu'ils seraient sans aucun doute cause de ma mort – qui me serait vraiment pénible, car elle m'éloignerait de la vue de ta beauté. Comment serait-il sûr qu'une jeune fille sorte seule, dans la nuit noire, des murs de la ville ? Et si les dieux te guident vers la fontaine, quand tu y seras, qui te mettra à l'abri des bêtes implacables, auxquelles ta délicate faiblesse ne pourra résister ? Pourquoi veux-tu tendre des pièges à notre vie ?

Je vois beaucoup d'autres inconvénients qui peuvent entraver la réalisation de notre objectif ; je ne veux pas les formuler, afin que tu ne penses pas que je ne me sers d'eux pour fuir ce que tu considères comme bon : je serai heureux de faire ce que tu as imaginé. Dis-le-moi en me l'ordonnant, afin que, si un désastre devait m'arriver, j'aie la consolation que ce soit en obéissant à tes commandements que je suis en telle peine : que tout le plaisir de t'obéir suffise. »

Pyrame avait à peine fini que je répondis :

« Ne crois pas que j'ignore les dangers qui peuvent nous arriver, si nous faisons ce que je souhaite. Mais tu devrais penser que ceux qui craignent tous les problèmes rencontrent rarement une bonne fortune ; et penser à tous les dangers est une preuve de faiblesse d'âme.

raules fan mostra, cobra ànimo e sies no poch alegre en seguir lo que yo vull."

"Seguiré – respòs Píramus – pregant aquell déu qui en forma de simple toro enganà la gentil filla de Agènor sia en guarda de nostre viatge. A tu, Tisbe, deman de gràçia que, si a mi seguien treballs que la mort me procurassen, no·t enuges de viure, car gran dan seria al món la pèrdua de ta vida. E més te prech no·t cuytes venir primera a la font. Espera yo y sia, perquè primer als dans ofira ma persona."

Ab tal conçert e moltes làgremes nos partim, besant la paret, puix d'aldre no teníem liçènçia.

Partint-me, donchs, del meu Píramus, sovint alçava los ulls a Febo. E paria'm los seus cavalls ésser tant canssats que tenien lo dia en major espay del acostumat; ho paria'm que Febo, per contemplar la bellea de Leuco, detardava son viatge, e ab la sua luminosa cara defenia la terra de les tenebres de la escura nit, la qual vingué molt pus tart del que solia.

E, puix viu dispost temps per a ma partida, cobrint-me lo cap e la cara ab un vel perquè no fos coneguda, ixquí del carçre de la trista casa, acompanyantme ànimo de infinida amor. E, si en lo camí algun murmur sentia, reclamava Píramus, car de altre déu socós no esperava. E sens dupte, tant per temor com per treball, yo·m canssava; mas la sperança que de veure Píramus tenia me portava novella força. Tant que vinguí en poch espay a la bella font, a la qual Píramus encara no era aribat.

Larga cosa seria recontar los duptosos penssaments que en aquella hora ma enamorada penssa combatien. Mas no estiguí molt espay que viu, per la freda lum de Diana, venir una leona, la qual paria tinta de sanch, qui, ab suaus passos, a la clara font se endreçava. E, per fogir a la ferea de tan brava bèstia, ab gran cuyta, lexí prop la font aquell vel ab lo qual era venguda cuberta, amagant-me en la escura ombra de una cova que poch espay de la font estava; fins que penssí que ja la leona seria

Si tu éprouves autant d'amour que tes paroles le montrent, prends courage, et ne sois pas malheureux de faire ce que je veux. »

« Je vais le faire, répondit Pyrame, en priant ce dieu qui, sous la forme d'un simple taureau, trompa la douce fille d'Agénor, en vue de notre voyage. Je te demande, Thisbé, la grâce que, si me suivaient des malheurs qui entraîneraient ma mort, tu ne te lasses pas de vivre, car la perte de ta vie serait un grand tort fait au monde. Et je te prie de ne pas te précipiter à la fontaine en premier : attends-moi, afin que j'offre le premier ma personne aux dangers. »

Sur une telle concertation, et beaucoup de larmes, nous nous séparâmes en embrassant le mur, car nous ne pouvions faire autrement.

En quittant mon Pyrame, je levais souvent les yeux vers Phébus, et il me semblait que ses chevaux étaient si fatigués qu'ils allongeaient le jour plus que d'ordinaire ; ou il me semblait que Phébus, parce qu'il contemplait la beauté de Leucothoé, arrêtait sa course, et de son visage lumineux défendait la terre de l'obscurité de la nuit noire, qui arrivait bien plus tard qu'auparavant.

Et, quand je vis que le moment de partir était venu, je me couvris la tête et le visage d'un voile, pour ne pas être reconnue, et sortit de la prison de cette triste demeure, accompagnée par mon amour infini. Et, si en chemin j'entendais un bruit, je m'en remettais à Pyrame, car je n'attendais pas l'aide d'un autre dieu. Et sans doute, à cause de la peur et de l'effort, j'étais fatiguée ; mais l'espoir de voir Pyrame m'apportait de nouvelles forces, si bien que j'atteignis en peu de temps la belle fontaine, à laquelle Pyrame n'était pas encore arrivé.

Il serait long de raconter les pensées pleines de doute qui, à ce moment-là, luttaient dans mon esprit amoureux ; mais il ne se passa pas longtemps avant que je ne voie arriver, dans la froide lumière de Diane, une lionne (qui semblait tachée de sang) qui, à pas feutrés, se dirigeait vers la fontaine claire. Et, pour fuir la férocité de cette bête sauvage, je laissai, en toute hâte, près de la fontaine, ce voile dont j'étais venue couverte, pour me cacher dans l'ombre obscure d'une grotte, qui n'était qu'à

partida. E temia molt que, venint Píramus, se tingués per enujat de la mia tarda.

Exint, donchs, de la cova, sens que la temor no havia del tot perduda, deÿa en mi:

"O! Com contaré a Píramus los perills en què·m só vista? E serà'm pres en comte de infinida amor. E, si no·m creu, mostrar-li-é los passos de la leona."

Ab tals penssaments venguí a·quell morer, les rames del qual ab gentil ombra la clara font cobrien. E paregué'm no ésser aquell lo loch d'on m'era partida, car viu lo vert morer ab lo fruyt negre, portant dol de molta tristor, lo qual, ans que partís, ab càndida blancor relluhia.

Estant en aquest dupte, sentí gran remor prop la font, que penssí tornàs altra vegada la fera bèstia. E, baixant los ulls per veure si axí era, viu los cos de Píramus, qui, ab la pena de la mort, batia la sangonosa terra.

Yo no sé ab quin estil, ni ab quals paraules, poré reçitar la granea de tanta dolor. Perdí tots mos sentiments e, lançant-me davant lo fret cos, mesclades ab la sua sanch les mies amargues làgremes, ab plorosa veu deÿa:

"Píramus! Si la mort te dóna liçènçia, alça los ulls e veuràs la tua Tisbe."

Ab gran pena obeý a les mies paraules, levant un poch los ulls al nom de Tisbe; los quals prest baixà, car la mort cruel havia robat les forces a la sua gentil persona.

Ab tant adolorit plant passí tan gran part de la nit, que ja Febo ab sos daurats cabells començava a il·luminar la terra. E viu en la mà de Píramus aquell vel lo qual yo havia leixat fogint a la leona; d'on coneguí la causa de la sua mort, car estava lo vel tinct e tot esquinçat de les dents de la brava bèstia. E aumentà més ma dolor, puix coneguí la granea de sa benvolença. E rompent les mies vestidures, ab dolorosa veu deÿa:

"Qui és aquell, per sobressavi que sia, pugua fogir a la crueldat dels inplacables fats, los

une courte distance de la fontaine, jusqu'à ce que je pense que la lionne était déjà partie. Et je craignais beaucoup qu'à l'arrivée de Pyrame, mon retard ne le mette en colère.

Je sortis donc de la grotte, la peur n'étant pas entièrement dissipée, et je me dis :

« Oh, comme je vais dire à Pyrame les dangers dans lesquels je suis tombée, et qui seront mis sur le compte de mon amour infini ! Et, s'il ne me croit pas, je lui montrerai les traces de la lionne. »

C'est avec de telles pensées que j'arrivai au mûrier, dont les branches couvraient la fontaine claire de leur ombre douce. Et il me sembla que ce n'était pas le lieu d'où j'étais partie, car je vis le mûrier vert au fruit noir porter le deuil avec beaucoup de tristesse, lui qui, avant son départ, brillait d'une blancheur candide.

Pleine de ce doute, j'entendis un grand bruit près de la fontaine et pensai que la bête revenait, mais, baissant les yeux pour voir si c'était le cas, je vis le corps de Pyrame qui, dans les affres de la mort, battait la terre sanglante.

Je ne sais pas de quelle manière, ni avec quels mots, je pourrai réciter l'immensité d'une telle douleur : je perdis tous mes sens, me jetai devant le corps froid, mêlai mes larmes amères à son sang, et dis d'une voix sanglotante :

« Pyrame ! Si la mort te le permet, lève les yeux, et tu verras ta Thisbé. »

À grand-peine, il obéit à mes paroles, levant les yeux au nom de Thisbé, qu'il ne tarda pas à baisser, car la mort cruelle avait privé sa douce personne de ses forces.

Je passai une si grande partie de la nuit dans ces lamentations pleine de douleur que déjà Phébus, avec ses chevaux dorés, commençait à illuminer la terre. Et je vis dans la main de Pyrame le voile que j'avais laissé en fuyant la lionne ; je compris alors la cause de sa mort, car le voile était rouge de sang, et tout déchiré par les dents de la bête sauvage ; et ma douleur n'en fut que plus grande, car je reconnu la grandeur de sa bonté. Et déchirant mes vêtements, je dis d'une voix pleine de douleur :

« Qui est celui, si sage soit-il, qui peut échapper à la cruauté du destin implacable, qui ne

quals jamés, per plors ni sospirs, muden alguna de aquelles coses que de prinçipi tenen ordenades? O Píramus! Hon era lo teu esforç? No sabs tu que algú no·s procura la mort, sinó per flaquea de ànimo? O, Piramus! E per què un poch espay no perdonaves a la tua vida, perquè vesses Tisbe delliure de tots perills? Qui·s deu alegrar, encara que de un gran perill sia estalvi? O, cruels déus! Per què·m delliuràveu de la leona, puix sabíeu que la mort ab tan gran pena me era vehina? Mas, què aprofita lo plànyer sobre cosa irreparable, car sols la mort és sens repar? Però, puix ab moltitut de làgrimes no puch reçussitar la tua vida, plau-me lo morir, que la vida sens tu en estrem m'és enujosa. Mas, perquè la causa de nostra mort per a sempre sia palesa, prech als déus aquest arbre jamés no consenten que lo seu fruyt leixelo dol de nostra desaventura. E als déus més soplich, puix en vida a nostres desigs tant han contrastat, ara, aprés mort, ordenen que·ls nostres cossos en un mateix sepulcre reposen."

Encara dient tals paraules, me lançí damunt aquella espasa que del cos de Píramus sangonosa exia, leixant ma vida entre sos frets braços. Han-me portat los fats en aquest trist verger, en lo qual sempre les desiguals penes de amor nos tribulen.

change jamais, même devant les pleurs et les soupirs, une seule des choses qu'il a déterminées à l'origine ? Ô Pyrame ! À quoi bon ? Ne sais-tu pas que personne ne cherche la mort, si ce n'est par faiblesse d'âme ? Ô Pyrame ! Pourquoi n'as-tu pas épargné un peu plus longtemps ta vie, afin de voir Thisbé libre de tout danger ? Qui doit se réjouir qu'elle ait échappé à un grand danger ? Ô dieux cruels ! Pourquoi m'avoir délivrée de la lionne si vous saviez que ma mort était proche à cause d'un si grand chagrin ? Mais pourquoi s'attarder à pleurer sur quelque chose d'irréparable, puisque seule la mort l'est ? Mais, puisqu'avec une multitude de larmes je ne peux pas te ressusciter, il me plaît de mourir ; cette vie, sans toi, m'est extrêmement odieuse. Mais, pour que la cause de notre mort se manifeste à jamais, j'implore les dieux qu'ils ne consentent jamais à ce que le fruit de cet arbre ne quitte le deuil de notre malheur. Et je supplie les dieux très sincèrement que, puisque dans la vie nos désirs ont été tant mis à l'épreuve, maintenant, après la mort, ils ordonnent que nos corps reposent dans une seule et même tombe. »

En prononçant ces paroles, je me jetai sur l'épée sanglante qui sortait du corps de Pyrame. Alors que j'abandonnais la vie dans ses bras froids, le destin m'amena dans ce triste verger, dans lequel les peines inégales de l'amour nous affligent à jamais.

ANNEXE B

Iconographie



Fig. B.1 : *BMC Cilicia*, p. 107, n° 21 : verso d'une monnaie frappée à Mopsueste (III^e siècle).
Knox 1989, p. 327



FIG. B.2 : Mosaïques de la « Maison des Portiques » et de la « Maison de Cilicie » d'Antioche (Anatolie) (II^{e}–III^{e} siècles).



Fig. B.3 : Mosaïque de la « Maison de Dionysos » de Nea Paphos (Chypre) (III^e siècle).



Fig. B.4 : Mosaïque de la « Villa de Materne » de Carranque (Tolède) (IV^e siècle).



FIG. B.5 : Détail du plat de Méléagre du « Trésor de Seuso » (IV^e siècle).



FIG. B.6 : Fresque d'Ostie, nécropole de l'Insula sacra, tombe 87 (II^e siècle).



FIG. B.7 : Fresque de la maison de Loreius Tiburtinus (ou Octavius Quartio) II.2.2, Pompéi (I^{er} siècle).



FIG. B.8 : Fresque de la maison IX.5.14, Pompéi (I^{er} siècle).



FIG. B.9 : Fresque de la maison de Marcus Lucretius Fronto V.4.11, Pompéi (I^er siècle).



FIG. B.10 : Fresque de la maison de la Vénus à la coquille I.11.6), Pompéi (I^er siècle).



FIG. B.11 : Chapiteau de la cathédrale de Bâle (XII^e siècle) : Thisbé se cache du lion dans un arbre.
Photographie : Pietro Delcorno



FIG. B.12 : Chapiteau de la cathédrale de Bâle (XII^e siècle) : Pyrame affronte le lion.
Photographie : Pietro Delcorno



FIG. B.13 : Chapiteau de la cathédrale de Bâle (XII^e siècle) : Pyrame se pend et se transperce ; Thisbé est affligée.
Photographie : Pietro Delcorno



FIG. B.14 : Chapiteau de la cathédrale de Bâle (XII^e siècle) : Thisbé se suicide sur le corps de Pyrame.
Photographie : Pietro Delcorno



FIG. B.15 : Tympan de l'abbatiale Saint-Géry au Mont-des-Bœufs, Cambrai, 2nde moitié du XIIe siècle.
Photographie : Joëlle Alazard



FIG. B.16 : Ms. Lyon BM 0742, f. 55v : *Ovide moralisé* (1380–1395).
Bibliothèque municipale de Lyon



FIG. B.17 : Ms. Lyon BM 0742, f. 59v : *Ovide moralisé* (1380–1395).
Bibliothèque municipale de Lyon

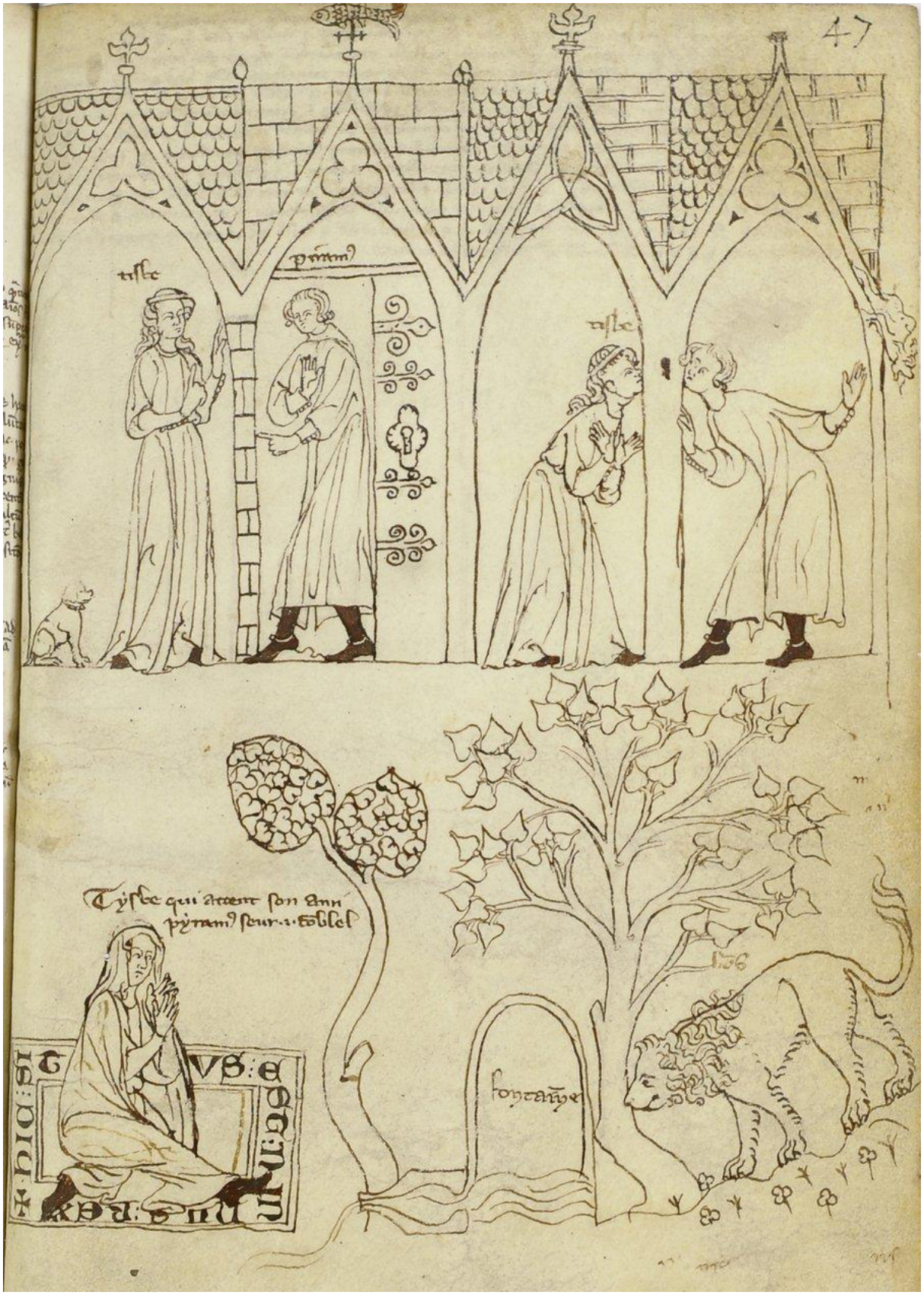


Fig. B.18 : Ms. BnF Lat. 15158, f. 47r : *Remedia amoris*, dans un *Liber Catonianus* (1289).
Bibliothèque nationale de France

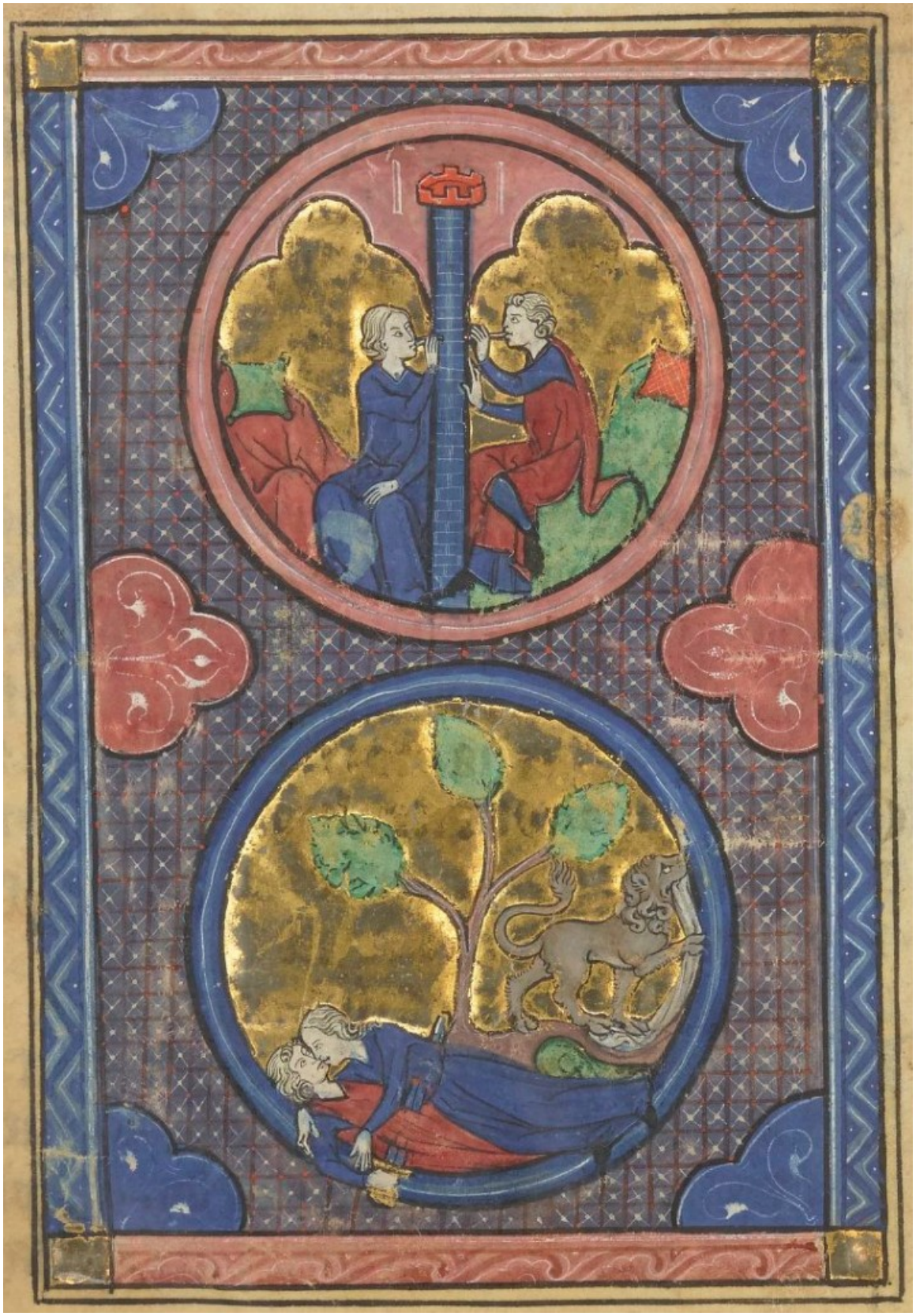


FIG. B.19 : Ms. BnF Fr. 2186, f. 7v : Tibaut, *Roman de la Poire* (XIII^e siècle).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.20 : f. 91r



FIG. B.21 : f. 91r



FIG. B.22 : f. 92r



FIG. B.23 : f. 92v



FIG. B.24 : f. 93r



FIG. B.25 : f. 93v



FIG. B.26 : f. 94v



FIG. B.27 : f. 95r



FIG. B.28 : f. 95v



FIG. B.29 : f. 96v



FIG. B.30 : f. 96v



FIG. B.31 : f. 96v

Fig. B.20–B.31 : Ms. Rouen 1044 (O. 004) : *Ovide moralisé* (XIV^e siècle).
Bibliothèque municipale de Rouen



FIG. B.32 : f. 39v



FIG. B.33 : f. 40r



FIG. B.34 : f. 40r



FIG. B.35 : f. 40v

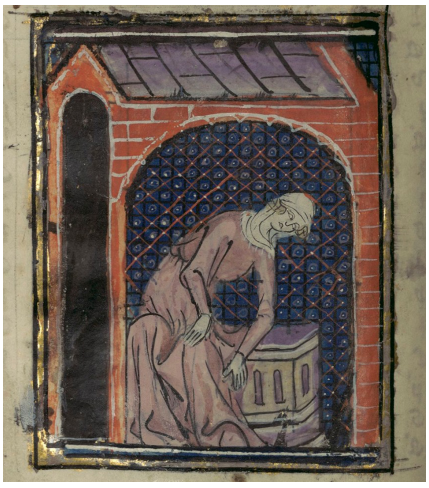


FIG. B.36 : f. 40v



FIG. B.37 : f. 41v



FIG. B.38 : f. 42r



FIG. B.39 : f. 42r



FIG. B.40 : f. 42v



FIG. B.41 : f. 43r



FIG. B.42 : f. 43r

Fig. B.32–B.42 : Ms. Arsenal 5069 : *Ovide moralisé* (début du XIV^e^ siècle).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.43 : Colard Mansion (éd.), *Methamorphose* (1484).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.44 : Ms. Morgan Library 126, f. 58v : John Gower, *Confessio amantis* (1470).
Morgan Library



FIG. B.45 : Ms. Cambridge, Magdalene College, Old Library F.4.34 : William Caxton, *Booke of Ovyde Named Metamorphose* (1480).
Magdalene College



FIG. B.46 : p. 35v



FIG. B.47 : p. 36v



FIG. B.48 : p. 37v



FIG. B.49 : p. 37v

Fig. B.46–B.49 : BnF Vélins 559 : Antoine Vérard (éd.), *La Bible des poëtes, methamorphoze* (1493). *Bibliothèque nationale de France*



Fig. B.50 : p. 36v



Fig. B.51 : p. 37v



Fig. B.52 : p. 37v

Fig. B.50–B.52 : BnF Vélins 560 : Antoine Vérard (éd.), *La Bible des poëtes, methamorphoze* (1493). *Bibliothèque nationale de France*



FIG. B.53 : Ms. BnF Fr. 137, f. 43v : *Ovide moralisé en prose* (vers 1470–1480).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.54 : Ms. BnF Fr. 137, f. 45r : *Ovide moralisé en prose* (vers 1470–1480).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.55 : Ms. London BL Royal 17 E IV, f. 55r : *Ovide moralisé en prose*, version brugeoise (dernier quart du XV^e siècle).
British Library



FIG. B.56 : Ms. Chantilly, Musée Condé, 0856, f. 42v : Boccace (trad.), *Des cleres et nobles femmes* (vers 1450–1460).
IRHT – BVMM



FIG. B.57 : Ms. London BL Royal 20 C V, f. 22r : Boccace (trad.), *Des cleres et nobles femmes* (1er quart du XVe siècle).
British Library



FIG. B.58 : Ms. London BL Royal 16 G V, f. 15r : Boccace (trad.), *Des cleres et nobles femmes* (vers 1440).
British Library



Fig. B.59 : Ms. BnF Fr. 12420, f. 20r : Boccace (trad.), *Des cleres et nobles femmes* (vers 1400–1403).
Bibliothèque nationale de France



Fig. B.60 : Ms. BnF Fr. 598, f. 20v : Boccace (trad.), *Des cleres et nobles femmes* (1403).
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.61 : Ms. Cod. Bodmer 49, f. 59r : Christine de Pizan, *Epistre Othea* (vers 1460).
e-codices



FIG. B.62 : Ms. BnF Fr. 599, f. 13r : Christine de Pizan, *La Cité des Dames*.
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.63 : Ms. BnF Fr. 606, f. 18v : Christine de Pizan, *Epistre Othea*.
Bibliothèque nationale de France



FIG. B.64 : Ms. London Harley 4431, f. 112v : Christine de Pizan, *Epistre Othea*.
British Library

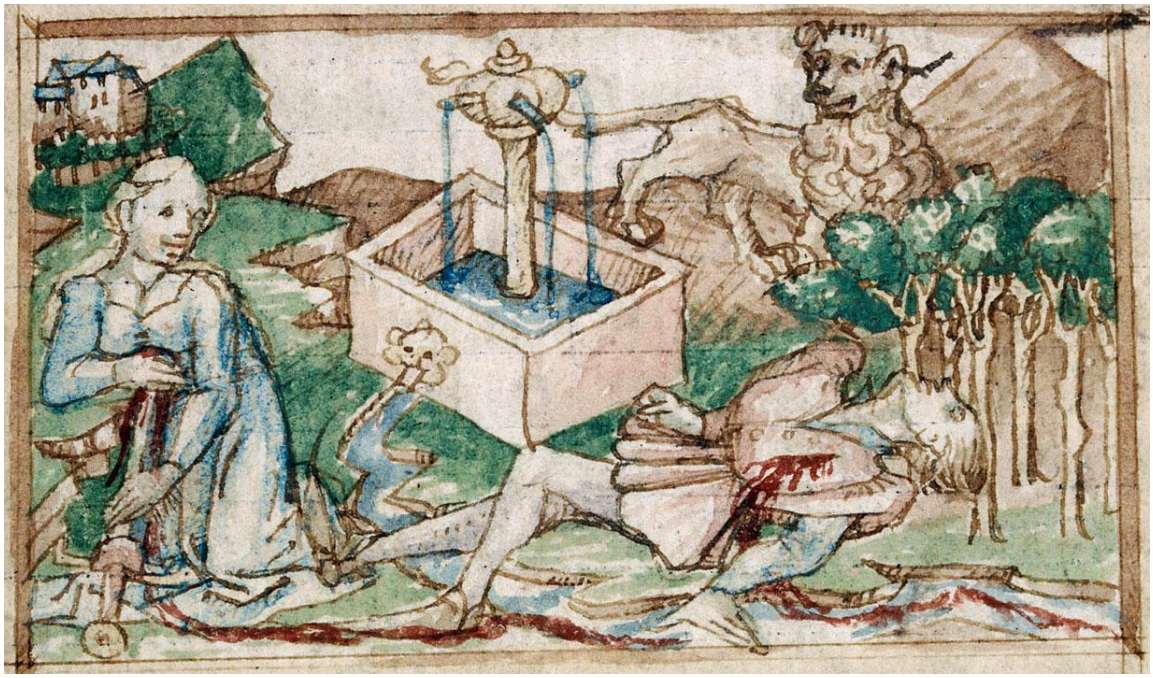


FIG. B.65 : Ms. Lille BM 391, f. 38r : Christine de Pizan, *Epistre Othea* (vers 1460).
IRHT – BVMM



FIG. B.66 : Ms. Bibliothèque royale de Belgique 9392 : Jean Miélot, *Epître Othéa remaniée* (vers 1460). Miniature de Loyset Liédet.
Belgica

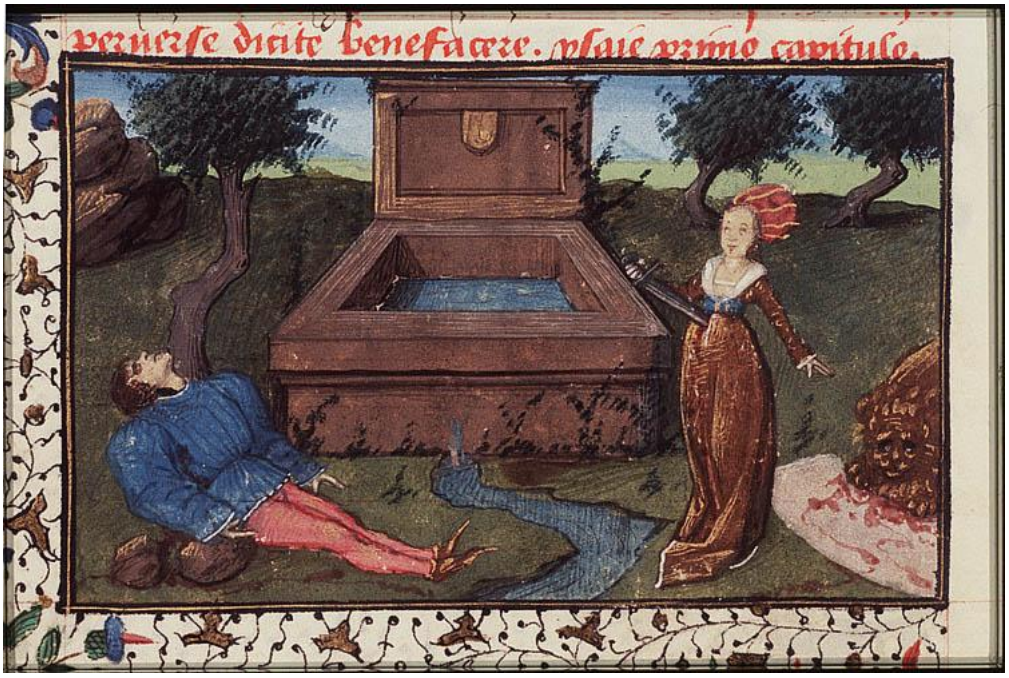


FIG. B.67 : Ms. Koninklijke Bibliotheek KW 74 G 27, f. 37v : Christine de Pizan, *Epistre Othea* (vers 1460).

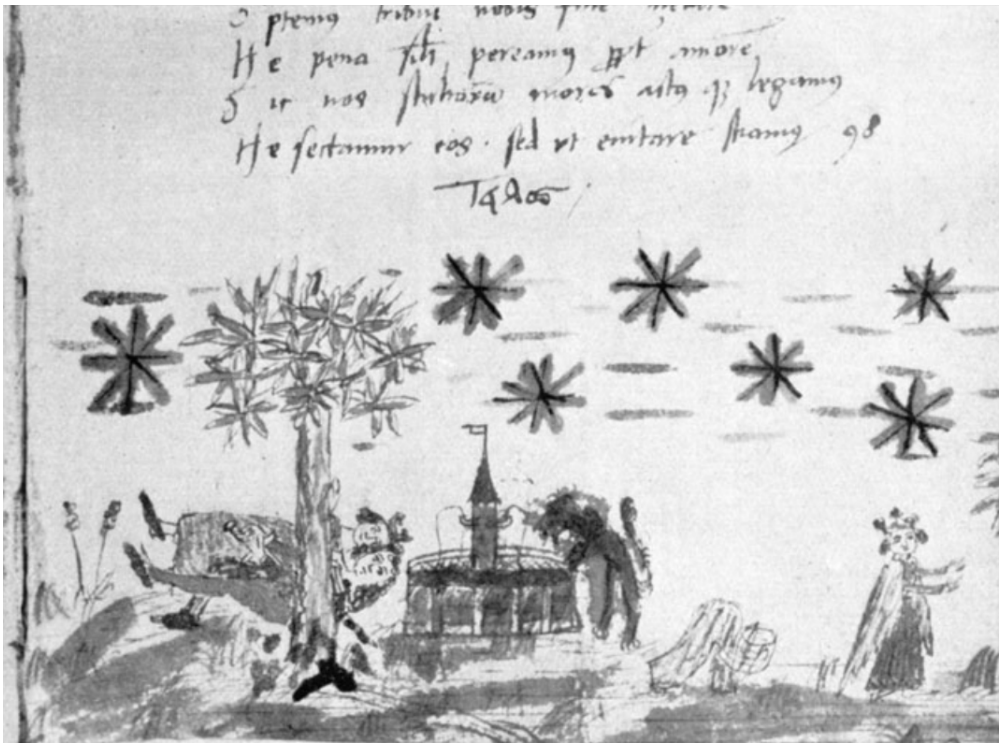


FIG. B.68 : Ms. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 25187, f. 21r : dessin annexe (1498).
Paul Lehmann



FIG. B.69 : Ms. Leiden LTK 205, f. 102v : Dirc Potter, *Der minnen loep* (1486).
Leiden University Libraries



FIG. B.70 : Ms. Bibl. Mazarine 1562, f. 181r : Jean Mansel, *Fleur des histoires* (vers 1470–1480).
IRHT – BVMM



FIG. B.71 : Boccace, *De mulieribus claris*, éd. Johannes Zainer, Ulm (1473).
Munich DigitiZation Center



FIG. B.72 : Boccace, *Von etlichen frowen*, éd. Anton Sorg, Augsbourg (1479).
Munich DigitiZation Center



FIG. B.73 : Boccace, *De claris mulieribus*, éd. Aegidius van der Heerstraten, Louvain (1487).
Munich DigitiZation Center

Index

Index des auteurs et œuvres de l'Antiquité

A

Achille Tatius
Leucippé et Clitophon 22
Alcimus 31
Ambroise (saint) 178
Anthologie latine
Anthologie latine 31
Anthologie latine 31
Antoninus Liberalis
Métamorphoses 19
Apollodore (pseudo) 53
Aristote 120
Poétique 23
Arrien
Indica 32
Augustin (saint) 143, 162, 178
De civitate Dei 199
De ordine 31, 90, 91, 263
Questiones Evangeliorum 275
Ausone 124
Cupido cruciatus 105
Avienus
Descriptio orbis terrae 34

B

Bible 95, 162, 167
Cantique des cantiques 167–169
Ecclésiastique 143, 176
Boèce
La consolation de la philosophie ... 92, 136

C

Catulle
Attis 40
Carmina 124
Epigrammata 102
Chalcidius 265
Chariton
Chéréas et Callirhoé 22
Cicéron 12, 124, 263
Ad familiares 34
Divisions de l'art oratoire 70
Clément (auteur prétendu)
Recognitiones 32
Corinne 19

D

Daphnis et Chloé 228
Diodore de Sicile
Bibliothèque historique 39

E

Élien
Variétés historiques 19
Ésope
Fables 225
Euripide 32
Eustathe de Thessalonique
*Commentaire sur l'*Iliade 40

F

Fulgence 17, 150
Mitologiae 157
Mythologiæ 47, 50

G

Galien 186

H

Himerius

Discours 38, 41
Homère 12
Horace 12–14, 108
Art poétique 10
Hygin 53
Fabulæ 32, 38, 96

I

Ilias latina 147
Isidore de Séville
Étymologies 46, 145, 182, 210, 226

J

Juvénal 12–14, 108
Satires 94, 242
Jérôme (saint) 178

L

Lucain 12–14
Pharsale 10

N

Narrationes fabularum ovidianarum 16, 52, 217, 218
Nicandre de Colophon 19, 39
Nicolas le Rhéteur (auteur prétendu)
Προγυμνάσματα 38, 177
Nonnos de Panopolis
Dionysiaques 33, 34, 38

O

Origène
Commentaire sur le Cantique des cantiques 167
Ovide
Amores 22, 54, 185, 296
Ars amatoria . 22, 26, 55, 65, 137, 188, 234, 238, 265, 276
Fastes 12, 147, 236, 298
Héroïdes . 13, 50, 65, 79, 135, 147, 193, 236, 245, 287
Nux 12
Pontiques 12
Remedia amoris 13, 137
Tristes 236

P

Parthénios de Nicée
Ἐρωτικὰ Παθήματα 35, 40, 41
Paul (saint) 178
Paulin de Nole 124
Pausanias
Description de la Grèce 33, 41, 243
Perse 12, 14
Philostrate l'Athénien
Heroïkos 96
Platon 265
Banquet 230
Pline l'Ancien 108
Plutarque
Conduites méritoires de femmes 294
Étiologies grecques 19
Vies parallèles 66
Properce
Élégies 71
Prudence
Le livre des couronnes 248

R

Rufin d'Aquilée 32

S

Salluste 12
Serenus
De medicina præcepta 31
Servius
*Commentaire de l'*Énéide 96
Solin 108
Stace 12–14, 147
Achilléide 92
Strabon
Géographie 32, 33, 36, 44

T

Tertullien
Le voile des vierges 248
Thémistius
Discours 33, 34
Théocrite
Idylles 186
Tite-Live

Histoire romaine 134, 294
Térence 12

V

Valerius Flaccus 13
Valère Maxime 108
Virgile 12–14
Bucoliques 10, 22, 53, 213
Énéide 25, 66, 106, 202, 237, 247

X

Xénophon
Anabase 33

Index des auteurs et œuvres du Moyen Âge et de l'époque moderne

A

Achille Caulier
L'Hôpital d'Amour 106, 111, 122
Aimeric de Belenoi 78
Aimon de Varennes
Florimont 78, 111, 202
Aiméric de Gâtinaux
Ars lectoria 12
Alain de Lille 14
Anticlaudianus 66
De planctu Naturæ 92, 108, 115
Alcuin 10
Alexandre Neckam
De laudibus sapientiæ divinæ 46
De naturis rerum 46
Sacerdos ad altare 13
Almerich
La Fazienda de Ultramar 141, 218
Alonso de Madrigal 295
Alphonse X
General estoria 50, 101, 141
Amadas et Ydoine 96
André le Chapelain
De amore 123, 199
Antonio da Ferrara 101
Antonio de Villegas
La historia de Píramo y Tisbe 296
Antonio Pucci
Il Contrasto delle donne 80, 218
Arnaut de Carcassés
Nòvas del papagai 85
Arnaut de Mareuil
Saluts d'amour 78, 83, 84, 232
Arnoul d'Orléans
Allegoriæ super Ovidii Metamorphosin 14–16, 46–51, 99, 151, 154
\emphAllegoriæ super Ovidii Metamorphosin 50
Artus de Bretagne 252
Aucassin et Nicolette 6, 172, 208, 228, 231, 239, 240, 251, 252, 298
Audefroi le Bastart 171

B

Barthélemy l'Anglais
De proprietatibus rerum 46, 150, 182
Baudri de Bourgueil
Lettre d'Ovide à Florus 100
À la comtesse Adèle 46
Baïf, Jean-Antoine de
Le Meurier 297
Benoît de Sainte-Maure 5
Roman de Troie 68, 79, 103, 147, 160
Bernard d'Utrecht
Commentum in Theodolum 12
Bernard de Bologne
Introductiones prosaici dictaminis 56
Bernard de Cluny
De contemptu mundi 94
Bernard de Meung
Flores dictaminum .. 58, 173, 175, 187, 188, 190
Bernard de Ventadour 5
Bernard Silvestre 60, 108
Blondel de Nesle 83
Boccace 123, 125
Amorosa visione 113, 119, 125, 132, 218
De genealogiis deorum gentilium 295

De mulieribus claris 119, 120, 130–132, 143, 177, 218, 290, 295
Decameron 131, 278, 285
Elegia di Madonna Fiammetta 101, 114, 218
Filocolo 126, 128, 232
Teseida 105
Bongiovanni da Cavriana
Anticerberus 156
Brooke, Arthur
The Tragicall Historye of Romeus and Juliet .. 294
Bérenger au long cul 242
Béroul
Tristan 223, 259, 260, 288

C

Chanson de Roland 67
Chiaro Davanzati 80, 87
Christine de Pizan
Débat de deux amants 112
Epistre Othea .. 26, 141, 160, 181, 198, 275, 276
Epistre au Dieu d'amours 137, 275
La Cité des dames 26, 130, 136–138, 141, 142, 181, 190, 197, 207, 276
Livre des Trois Vertus 138
Chrétien de Troyes 5
Cligès 69, 71, 81, 97
Erec et Enide 128, 187, 218, 220, 261
Le Chevalier au lion 208, 261
Le Chevalier de la charrette 68, 81, 257
Philomena 68, 81, 147, 149
Clara Hätzlerin
Liederbuch 80
Claris et Laris 265
Clarisse et Florent 228
Cleriadus et Meliadice 252
Cléomadès et Clarmondine 228
Commentaire de Copenhague à l'*Ovide moralisé* 160
Conrad de Hirsau
Dialogus super auctores 12–14
Conrad de Mure
Fabularius 173, 218
Conrad Grütsch
Quadragesimale 163, 164, 217, 218
Cristóbal de Castillejo
La historia de Píramo y Tisbe 295

D

Dante
La divina commedia 144, 217, 272
Monarchia 144
Deo Boni 107
Correspondance 104
Der von Gliers 100
Der Weinschwelg 100
Die Heideninne 103
Dirc Potter
Blome der doechden 130
Der Minnen Loep 123, 130
Dumas, Alexandre
Le Comte de Monte Cristo 302

E

Eilhart d'Oberg
Tristrant 261
Eledus et Serene 228, 252
Enea Silvio Piccolomini
Historia de duobus amantibus 262
Eneas 202
Erec en prose (L'histoire d') 128
Eschéz d'Amours 91, 107
Eustache Deschamps
Lais 82, 87
Évrard l'Allemand
Laborintus 14
Évrart de Conty
Livre des Eschez amoureux moralisés 99, 113, 173

F

Filippo Buonaccorsi 101
Flamenca 64, 78, 79
Floire et Blancheflor 172, 228, 230, 239, 250, 264
Floriant et Florete 264
Florimont 252
Folie de Tristan d'Oxford 259
Foulques d'Orléans 15
Fragment de Göttingen 120

G

Galeran de Bretagne ... 228, 239, 256, 261, 264
Gautier de Coinci

Les miracles de Nostre Dame 82
Gavin Douglas
The Palis of Honoure 106
Geoffrey Chaucer
The Merchant's Tale 189
Geoffroy Chaucer 106, 123
Man of Law's Tale 244
The Legend of good women 87, 127, 130, 132–135, 174, 175, 178, 184, 190, 219, 235, 244, 245
The Parlement of foules 106, 122
The Romaunt of the Rose 132
Troilus and Criseyde 132
Georgius Sisgoreus 118
Gerbert de Montreuil
Roman de la violette 191
Gervais de Melkley
Ars poetica 60, 61, 108
Gesta romanorum 146, 153, 156, 173
Giacomo da Lentini
Dal core mi vene 82
Giovanni Bonsignori
Ovidio Metamorphoseos vulgare .. 90, 175, 180, 218, 290
Giovanni del Virgilio 50
Allegorie librorum Ovidii metamorphoseos .. 16, 50, 99, 144
Giovanni Sercambi
Novelle 177, 198, 267
Giraud de Barri
De subito amore 202
Gottfried de Strasbourg
Tristan 67, 259, 270
Gratien
Décret 220
Gregorio Silvestre
Fábula de Píramo y Tisbe 295
Guerau III de Cabrera 68, 78, 79
Guilhem de Cabestany
Vida 171
Guillaume IX 244
Guillaume Alexis
Le Grant blason des faulses amours 114, 176
Martyrologe des fausses langues .. 110, 220, 271
Guillaume d'Orléans
Bursarii Ovidianorum 16, 48
Guillaume de Lorris
Roman de la rose 71
Guillaume de Machaut 87, 152
Ballade d'amant recreü 107
Jugement dou Roy de Navarre 129
La Fontaine amoureuse 114
Livre du Voir Dit 82, 271
Guillaume de Palerne 228
Guiraut de Salignac
En atretal esperansa 82
Góngora, Luis de
La Fábula de Piramo e Tisbe 296

H

Hartmann von Aue
Erec 117
Heinrich von dem Türlin
Diu Crône 100
Heinrich von Meißen 99
Heinrich von Neustadt
Apollonius von Tyrland 103
Hermann von Sachsenheim
Das Schleiertüchlein 248
Hilaire d'Orléans 15
Hildebert de Lavardin
Carmina minora 94
Hugo de Trimberg
Registrum multorum auctorum 13, 60
Hugues de Fouilloy
De avibus 210
Hugues de Saint-Cher
Postilla 225

J

Jacques de Lenda
Sermones quadragesimales .. 164, 165, 218
Jacques Legrand
Archiloge Sophie 124
Jean d'Hauville
Architrenius 108
Jean de Garlande 14
Integumenta Ovidii . 16, 49–51, 91, 99, 154
Jean de Meung
Roman de la rose . 89, 91, 112, 130, 136, 147, 202
Jean de Saint-Quentin
Dit de Flourence de Romme 260
Jean Froissart 152

Espinette amoureuse 91
Dit dou bleu chevalier 113
Prison amoureuse 270, 296
Jean Malkaraume
Bible 160–162, 167, 173, 175, 218
Jean Renart
Guillaume de Dole 191, 264
L'Escoufle .. 6, 118, 196, 228, 231, 239, 264
Jean Saulnier
La Maison de conscience 207
Jehan et Blonde 228
Jeu de Harlem 169
Joan Roís de Corella
Lamentació de Mirra, de Narciso, de Píramus i Tisbe 174, 194, 203, 209, 218, 219, 283, 284
Johann Meder
Quadragesimale novum 164–166, 178, 218
John Gower 123
Confessio amantis 115–117, 217, 219
John Lydgate
A Complaynte of a Lovers Lyfe 104
A Valentine to our lady 86
Reason and Sensuallyte 91, 92, 117, 219, 234
The Temple of glas 105, 122, 126
John Metham
Amoryus and Cleopes 262
John Ridewall
Fulgentius metaforalis 150
Jorge de Montemayor
Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe 295
Juan de Mena
El fijo muy claro de Yperión 101
Tratado de amor 120

K

Konrad von Würzburg
Trojanerkrieg 103

L

La chanson de Florence de Romme 260
La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre 223, 242, 244
La Fontaine, Jean de
Les Filles de Minée 298
La mort le roi Artu 171
Lai d'Ignauré 171
Lai de Graelent 270
Leven ons Heren 264
Libellus de imaginibus deorum 151
Liber de natura deorum 17, 54, 151, 185, 187, 218, 221
Luigi Da Porto
La Giulietta 293

M

Manegold de Lautenbach 14
Marbode
Liber decem capitulorum 94
Marie de France
Chaitivel 256
Chievrefoil 273
Eliduc 256
Lanval 256
Le lai du Frêne 256
Les deux amants 171, 256
Milun 256
Yonec 171
Martin Le Franc
Le Champion des dames 112
Masuccio Salernitano
Mariotto et Ganozza 293
Matfre Ermengaud
Breviari d'amor 77, 80
Matteo Bandello
Romeo e Giulietta 294
Matteo di Landozzo degli Albizzi 101
Matthieu de Vendôme 14
Maupassant, Guy de
Le Lit 302
Une vie 302
Modoin 10
Moralité nouvelle de Pyramus et Tisbee 299
Mérimée, Prosper
La Chambre bleue 302

N

Narcisus 68, 78, 254, 267
Nicolas de Clamanges
Floridan et Elvide 228, 252, 253
Nicolas de Lyre
Postilla 275

O

Ottokar aus der Gaal
Steirische Reimchronik 79
Ovide moralisé 15, 52, 68, 79, 115, 140, 143, 146–151, 154–158, 160, 167, 169, 219, 291, 297
Famille Z . 174, 181, 189, 194, 197, 198, 203, 206, 208, 210, 211, 274
Ovide moralisé en prose 146, 155–157, 300
Version angevine (1) 176
Version brugeoise (2) .. 152, 153, 173, 177, 180, 181, 289

P

Painter, William
Palace of Pleasure 294
Parce continuis 66
Paris et Vienne 228, 251, 252
Peire d'Auvergne 64
Perceforest 208
Petrus Pictor
De mala muliere 94
Pettie, George
A Petite Palace of Pettie his Pleasure ... 294
Pier della Vigna 82
Pierre Bersuire
Ovidius moralizatus ... 124, 146, 150, 152, 155–157, 163, 167, 219, 221, 299
Pierre Boaistuau
Histoires tragiques 294
Pierre de Provence et la Belle Maguelonne .. 228, 252
Pierre des Gros
Le Jardin des nobles 207
Pierre Riga
Aurora 162
Piramus et Tisbé . 26, 52, 54, 58, 68, 75, 76, 78, 86, 111, 112, 115, 121, 140, 143, 145, 147, 149, 153, 167–169, 171, 172, 177, 179, 180, 184, 185, 187–189, 191, 195, 196, 200, 204, 227, 228, 230, 231, 238, 240, 253–255, 263, 267
Piramus et Tisbé (fragment) 174, 194
Ponthus et Sidoine 252
Pradon, Nicolas
Pyrame et Thisbé 300
Pyramus et Thisbe
PT I (Matthieu de Vendôme) . 60, 62, 63, 99, 112, 119, 122, 173, 188, 190, 206, 208, 209, 214, 218, 229, 235, 278, 284
PT II .. 60, 61, 63, 184, 190, 206, 232, 234, 278, 284
PT III (Gervais de Melkley) 60, 62, 63, 119, 121, 174, 181, 183–186, 190, 195, 208, 209, 231, 234, 276, 277
PT IV (Dietrich) . 61, 99, 184, 187, 193, 194, 204, 213, 219, 234, 235, 277, 282
PT V 61, 112, 119, 174, 175, 186, 190, 195, 213, 214, 217, 218, 277
PT VI 61, 63, 75, 121, 173, 183, 185, 186, 190, 195, 199, 209, 215, 218–220
Pèire Cardenal
Dit de l'onguent 80
Pétrarque 82
Africa 106, 111, 150
De Remediis utriusque Fortunæ 117
Trionfi 107, 122

R

Raban Maur 150
De universo 210
Rabelais
Pantagruel 244
Raimbaut de Vaqueiras
Era·m requier sa costum'e son us 81
Raoul de Cambrai 97
Rasse de Brunhamel 253
Robert de Blois
Floris et Lyriopé ... 175, 228, 231, 266, 267
Roman d'Alexandre 79
Roman d'Eneas 66, 68, 76, 79, 98, 171, 183, 187, 256, 264
Roman d'Yder 103
Roman de Jaufré 80
Roman de messire Charles de Hongrie 252
Roman de Renart 242
Roman de Thèbes 66, 68, 147, 256
Roman de Troyle 252
Ruodlieb 65, 67
Rustico di Filippo
Rimes 85

S

Saga de Tristram et Ísönd 259, 260

Schiatta di messer Albizo Pallavillani ... 111
Sebastian Brant
Das Narrenschiff 100
Servius Danielis 53, 218
Shakespeare, William
A Midsummer Night's Dream 292
Roméo et Juliette 76, 292–294, 299
Titus Andronicus 292
Symphorien Champier
La Nef des dames vertueuses 207

T

Tannhäuser 86
The Passionate Pilgrim 244
Thibaut de Champagne 84
Thomas d'Angleterre
Tristan 68, 210, 259, 270
Thomas Walsingham
De archana deorum 51, 218
Théodule
Ecloga 12, 150
Théodulf 10, 15
Tibaut
Roman de la poire .. 82, 173, 196, 244, 251, 268, 269
Tommaso di Giunta 104
Tommaso Gozzadini
Fiore di Virtù 130
Tristan en prose 255

V

Viau, Théophile de
Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé ... 299, 300
Vincent de Beauvais
De eruditione filiorum nobilium 176
Von Pyramo und Thisbe . 165, 173, 179, 186, 194, 203, 217, 218, 273

W

Wace
Roman de Brut 172
William Caxton 152

Z

Zola, Émile
La Fortune des Rougon 302
Madeleine Férat 302

Index des personnages de l'Antiquité et bibliques

A

Abraham 165
Absalom 272
Achille 84, 92, 96, 97, 104, 127, 238, 268
Acmé 35
Actéon 36, 94, 215, 216
Adam 114, 157, 165
Adonis 29, 30, 47, 124, 238, 244, 295, 296
Adraste 66
Agdistis 243
Ajax 238
Alceste 105, 127, 132, 135
Alcithoé 19
Alcyoné 20
Alexandre le Grand 23, 40, 97, 165, 264
Alphée 33–35, 124
Amymoné 35, 36
Andromède 33, 36
Anthippé 41
Antigone 83, 286
Antiochée 96
Aphrodite 39, 41, 43, 222
Apollon . 20, 35, 50, 52, 151, 154, 212, 270, 301
Appius Claudius 294
Arachné 19
Argia 132
Argonautes (les) 147
Ariane 102, 127, 268
Arsinoé 19
Arsippé 19, 30, 32, 125
Aréthuse 33, 34, 36, 124, 238
Ascalaphe 210
Atalante 36, 105, 124, 222
Atargatis 39, 40, 206
Athalie 94
Athamas 32
Attis 40, 243

B

Bacchus 19, 23, 279
Baucis 55
Briséis 96
Brutus 238
Byblis .. 20, 40, 55, 78, 79, 83, 94, 105, 111, 121, 149, 233, 236, 251
Bélus 32

C

Cadmus 149
Callirhoé 22, 41
Callisto 55, 105, 221, 236
Camille 131, 237
Camma 294
Canacé 105, 193
Caunus 79, 105
Cenchrias 33
Cerbère 156
Ceyx 20
Charybde 94
Chéréas 22
Cichyros 41
Circé 120, 130
Clitophon 22
Clité 41
Clytemnestre 94, 114
Clytie 20, 124
Cléopâtre 114, 127, 128, 134
Comætho 40
Coronis 47
Corésos 41
Crocos 125
Cupidon 77, 91, 100, 104, 105, 115, 116, 122, 212, 293, 296
Cyanippe 41

Cybèle 40, 222
Cydnus 40, 41
Cyzique 41
Céphale 20, 24
César 29

D

Dalila 95
Danaé 50, 94
Danaïdes (les) 108, 147, 238
Daphnis 125
Daphné 33, 35, 50, 52, 151, 154, 221
David 66, 94
Dercétis 22, 30, 32, 39
Diane 91, 105, 209
Didon 5, 25, 95, 97, 98, 101, 102, 104–106, 112, 113, 120, 121, 124, 126, 127, 135, 137, 139, 171, 202, 227, 247, 251, 264, 268, 270, 285, 295, 296
Dimète 41
Dinah 176
Dionysos 35
Dédale 188
Déjanire 127, 137

E

Éaque 106
Églé 53
Égée 293
Énée . 5, 83, 84, 96, 97, 112, 135, 139, 202, 247, 264, 268, 285, 296
Éros 35
Ésaque 124
Euryale 66
Eurydice 42–44, 66
Ève 95, 165

G

Galatée 124, 270, 271
Glaucus 124

H

Hector 121, 141
Hercule 105, 114, 127
Hermaphrodite 20, 215, 216
Hespérie 124
Hippo 131
Hippolyte 36, 101, 105, 292
Hippomène 214, 222
Hyacinthe 30, 33
Hylas 36
Hypermnestre 108, 127, 193
Hypsipyle 127
Hécate 209
Hélios 30, 124, 125
Hélène 56, 66, 79, 81, 83, 87, 95, 112, 236, 245, 264, 268
Héro 66, 79, 102, 103, 108, 112–114, 137, 139, 147
Hérode Antipas 96
Hérodiade 96

I

Ianthé 70, 247
Icare 94
Icarios 35
Icilius 294
Inachus 151
Ino 32
Io 151
Iole 105
Iphis 70, 236, 247
Isaac 165
Ishtar 40, 222
Isis 209
Ismène 83
Ithys 78

J

Jason 84, 114, 139, 268
Jean le Baptiste 96
Joachim 160
Jocaste 94
Jonathan 66
Julie 97
Junon 209
Jézabel 94

L

Laodamie 100, 124
Lavinie 112, 256
Leæna 132
Lesbie 31, 124

Leucippé 22
Leuconoé 19
Leuconé 41
Leucothoé 20, 48
Lucrèce 97, 127, 132, 134, 135, 238, 244, 253, 298
Lycomède 92
Léandre .. 66, 79, 83, 93, 103, 108, 112, 114, 147
Léda 36, 83, 94

M

Marc-Antoine 127, 128
Marie 154, 155, 158
Marie-Madeleine 155
Mars 125
Minerve 19, 125, 249
Minyades (les) 19, 20, 22, 41, 48, 125, 172, 279, 298
Minyas 1, 19
Moïse 149
Muses (les) 19
Myrrha 20, 47, 55, 94, 120, 121, 210, 233
Méduse 29
Médée 81, 113, 120, 124, 127, 137, 139, 236, 256, 268
Méléagre 36

N

Narcisse 20, 30, 50, 76, 81, 82, 92–94, 111, 202, 216, 236, 254, 255, 267, 272, 295, 296
Narcisus 254
Naïs 30, 32
Ninus 1, 23, 32, 45, 144, 300, 301
Nisus 66

O

Œdipe 66, 147
Orphée 66

P

Pamphile 42–44
Pasiphaé 94, 95
Penthée 19
Persée 19, 36
Perséphone 66
Pertunda 242
Phaéton 270, 295, 296
Philomèle 33, 76, 127, 149, 188
Philémon 55
Phyllis 113, 127, 272, 291
Phèdre 36, 94, 102, 193
Phébus 270
Pirithoüs 66
Pirène 33
Pluton 104, 212
Polynice 66
Polyphème 124
Polyxène 96, 127, 132, 238, 268, 298
Porus 93
Poséidon 35, 36
Priam 96
Procné 33, 94, 135, 188
Procris 20, 24, 25, 130, 238
Proserpine 112, 209, 210, 236
Protée 94
Protésilas 124
Pygmalion 43, 270
Pyrrhus 93
Pâris . 36, 56, 79, 81, 83, 84, 92, 93, 96, 97, 114, 121, 264, 268
Pénée 35, 154
Pénélope 132

R

Rhodoceste 83
Ruth 160

S

Sabines (les) 252, 280
Salmacis 20, 125
Salomon 94, 97
Salomé 94, 96
Samson 94, 97
Scylla 20, 94, 124, 236
Sichem 176
Silène 53
Sinatus 294
Smilax 125
Sophonisbe 106
Suzanne 160, 162
Synorix 294
Syrinx 236
Sémiramis .. 21, 22, 30, 32, 39, 45, 70, 83, 114, 144, 300

T

Tarquin Collatin 97
Thémisto 31, 32
Thésée 66, 102, 105, 268, 292, 293
Tristan 104
Turnus 66
Tydée 66
Térée 120

U

Ulysse 92, 97, 121

V

Verginia 294
Verginius 294
Vénus 29, 47, 71, 91, 92, 100, 103, 105, 106, 108, 115, 116, 122, 125, 152, 179, 186, 212–214, 222, 243, 244

Z

Zachée 226
Zeus 33, 230, 243

Index des personnages du Moyen Âge et de la Renaissance

A

Aaron 292
Abélard 67
Aelis 6, 118, 231, 233, 252
Aidlinn 261
Alpharius 103
Amadas 96, 97, 240, 252
Amans 115, 117
Amoryus 262
Antiochus 103
Archimbaut 79
Arcita 105
Arcite 104, 105
Aristote (personnage) 291
Arthur 100, 103
Athon 256
Aucassin 231, 239–241, 251, 252, 288
Aude 67, 97, 171, 237

B

Baile 261
Bassianus 292
Baudemagus 257, 258
Belle Doette 68
Belle Isabeau 171
Belle Isabel 68
Belle Yolande 68
Biancifiore 128, 232
Blancheflor 79, 80, 86, 97, 103, 126, 228, 230, 231, 233, 239, 242, 251, 252, 264, 265, 267, 268, 278
Blonde 252
Bottom 293
Béatrice 97, 144–146
Béatrice de Montferrat 81

C

Camel 93
Camel de Camois 93
Cariadoc 210
Charlemagne 67, 237, 264
Châtelaine de Vergi 83, 137, 171
Claris 265, 266
Clarisse 252
Cleopes 262
Cligès 268
Criseyde 132

D

Dame de Fayel 137, 171
Dame de Tripoli (la) 98
Damian 189
Dante (personnage) 144, 145
Dané . 70, 76, 86, 172, 233, 236, 237, 254, 278, 288
Deirdre 261
Demoiselle d'Escalot 171
Démétrius 293
Dêmuot 103

E

Eledus 80
Élion 87
Élisabeth 137
Elvide 253, 279
Emilia 105
Enide 117, 128, 129, 192, 218, 278
Erec 78, 128, 192, 252

Esmerée 256
Euryalus 262

F

Felix 128
Fiammetta 101, 102
Filo 252
Firame 266
Flamenca 78, 79
Flocart 111
Floire .. 79, 80, 86, 97, 126, 230, 231, 239, 251, 252, 264, 265, 267, 268
Florence 260
Florent 252
Florete 228
Floriant 264
Floridan 253
Florie 231
Florimont 111
Florio 128, 232
Floris 78, 231, 252, 266–268
Flos 270
Flute 293
Frêne 230, 239, 252, 261, 264
Fénice 97, 228, 268, 278

G

Galaad 291
Galeran 230, 252, 256, 261
Gasozein 100
Gauvain 66, 103, 258
Genius 115, 117
Ghismonda 278, 285, 286
Griselda 105
Guenièvre .. 100, 126, 172, 257–259, 261, 278
Guenloie 103
Guillaume 78, 82, 118, 231, 252
Guillaume de Nevers 79
Guillaume de Palerne 230
Guiron 270

H

Hermia 293
Hermondine 93
Hébé 266
Héloïse 67
Héléna 293

I

Iseut 4, 64, 67, 75, 79–83, 86, 87, 103, 105, 107, 126, 137, 139, 171, 210, 223, 241, 259, 260, 264, 268, 270, 273, 278, 288, 291, 303
Iseut la Brune 259
Ismène 256
Izarn 98

J

Jaufré Rudel 98
Jehan 252
Juliette 1, 4, 64, 294, 303

K

Keu 260

L

Lancelot 64, 81, 83, 114, 126, 257–261, 291
Laris 266
Laure 108
Lavine 227, 242, 264, 288
Lavinia 292
Licoris 231
Lidaine 266
Lisabetta 285, 286
Liénor 264
Lucretia 262
Lunete 261
Lyriopé 231, 252, 266–268
Lysandre 293

M

Maguelonne 252
Marc 4, 223, 259, 291
Marine 266
Martius 292
May 189
Mercutio 294
Milon 260
Morgane 87, 264
Mélior 230, 252
Mélusine 114
Mélyador 93

Méléagant 257–260

N

Naoise 261
Narbal 299
Narcisus 237, 254
Neptisphelé 270
Nicolette 228, 231, 239–242, 251, 252

O

Obéron 293
Othéa 141

P

Palamon 104
Palemone 105
Panfilo 101
Paris 251
Perceval 114
Pierre de Provence 240
Pynoteüs 270, 271

R

Rivalen 103
Rodopea 272
Rofian 98
Roland 67, 78, 82, 97, 237, 264
Romadanaple 111, 202
Roméo 1, 4, 64, 76, 303

S

Sauremonde 171
Scipion l'Africain 106
Serena 80
Sigismonde 137
Stace (personnage) 144

T

Tamora 292
Tancrède 285
Titus Andronicus 292
Toute-Belle 82
Tristan 4, 5, 64, 67, 75, 79–83, 93, 97, 103, 104, 107, 114, 118, 126, 180, 223, 241, 254, 259–261, 264, 268, 270, 273, 288, 291, 303

V

Vienne 228, 240, 251, 252
Virgile (personnage) 144

Y

Yder 103
Ydoine 96, 97, 252, 278
Yvain 261

Bibliographie

Éditions des sources antiques

Anonymi versus serpentini (Anthologia Latina, cc. 38-80 Riese = 25-68 Shackleton Bailey). Éd. Zurli, Loriano. Hildesheim : Weidmann, 2008.

Anthologia Latina sive Poesis Latinae Supplementum. Éd. Buecheler, Franz et Riese, Alexander. Éd. Russo, V. Leipzig, 1894. url : http://www.mqdq.it/texts/ANTH%7Canth%7C715 (visité le 07/05/2020).

Bible (La Sainte Bible). Trad. par Sacy, Louis-Isaac Lemaistre de. Bruxelles : Société biblique britannique et étrangère, 1855.

Biblia sacra juxta Vulgatam Clementinam. Éd. Tweedale, Michael. Londres, 2006.

Proverbia quae dicuntur super natura feminarum. Éd. Bonghi, Giuseppe et al. 2003. url : http://www.classicitaliani.it/duecento/Proverbia_Contini.pdf (visité le 22/10/2018).

Rhetores Graeci. Éd. Walz, Christian. Stuttgart : J. G. Cotta, 1832.

Augustin (saint). *IV. Dialogues philosophiques. I. Problèmes fondamentaux. Contra academicos. De beta vita. De ordine*. Éd. Jolivet, Régis. Bibliothèque augustinienne. Paris : Desclée, De Brouwer et Cie, 1948.

— *Questiones Evangeliorum*. Éd. Mutzenbecher, Almut. CCSL 44B. Turnhout : Brepols, 1980.

Clément i (auteur prétendu). *Die Pseudoklementinen. Rekognitionen in Rufins Übersetzung*. Éd. Rehm, Bernard et Strecker, Georg. T. ii. Berlin : Akademie Verlag, 1994.

Himerius. *Himerii declamationes et orationes cum deperditarum fragmentis*. Éd. Colonna, Aristide. Scriptores graeci et latini. Rome : Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1951.

Hygin. *Fables*. Éd. Boriaud, Jean-Yves. Collection des universités de France Série latine - Collection Budé 344. Paris : Les Belles Lettres, 1997.

Lactantius Placidus (auteur prétendu). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoseon libri xv : Lachtanti Placcidi qui dicitur Narrationes fabularum Ovidianarum*. Éd. Magnus, Hugo. Berlin : Weidmann, 1914.

— *Towards a Text of the Metamorphosis of Ovid*. Éd. Slater, D. A. Oxford : Clarendon Press, 1927.

Nicolas le Rhéteur. *Progymnasmata*. Éd. Felten, Joseph. XI t. Rhetores graeci. Leyde : Teubner, 1913.

Nonnos de Panopolis. *Les Dionysiaques. Chants vi–viii*. Éd. Chuvin, Pierre. T. 3. 19 t. Collection des universités de France. Série grecque. Paris : Les Belles Lettres, 1992.

— *Les Dionysiaques. Chants xi–xiii*. Éd. Vian, Francis. T. 5. Collection des universités de France. Série grecque. Paris : Les Belles Lettres, 1995.

Ovide. *Les Métamorphoses*. Éd. Lafaye, Georges. Collection des universités de France Série latine - Collection Budé 28. Paris : Les Belles Lettres, 1966. Quatrième tirage.

Parthénios de Nicée. *The poetical fragments and the* Ἐρωτικὰ Παθημάτα. Éd. Lightfoot, J. L. Oxford : Clarendon Press, 1999.

Quintus Serenus. *Liber medicinalis*. Éd. Pépin, Roger. Paris : Presses universitaires de France, 1950.

Themistius Euphrades Paphlago. *Themistii Orationes quae supersunt*. Éd. Schenkl, Heinrich. Éd. Downey, Glanville. Éd. Norman, Albert Francis. T. 2. 3 t. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Lepizig : Teubner, 1971.

Éditions des sources médiévales

Accessus ad auctores, Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau, Dialogus Super Auctores. Éd. Huygens, R. B. C. Leiden : E. J. Brill, 1970.

Amadas et Ydoine. Éd. Ferlampin-Acher, Christine et Hüe, Denis. Champion classiques. Moyen Âge 52. Paris : Honoré Champion, 2020.

Aucassin et Nicolette. Éd. Dufournet, Jean. 2e édition. Paris : Garnier-Flammarion, 1984.

Cantari novellistici dal tre al cinquecento. Éd. Benucci, Elisabetta, Manetti, Roberta et Zabagli, Franco. T. 17. I novellieri italiani. Roma : Salerno Editrice, 2002.

Chansons des trouvères. Chanter m'estuet. Éd. Rosenberg, Samuel N., Tischler, Hans et Grossel, Marie-Geneviève. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1995.

Choix des poésies des troubadours. Éd. Raynouard, François. T. iii. Paris : Firmin Didot, 1816.

Claris et Laris. Trad. par Pierreville, Corinne. Traductions des classiques du Moyen Âge 79. Paris : Honoré Champion, 2007.

Claris et Laris. Éd. Pierreville, Corinne. Champion Classiques 157. Paris : Honoré Champion, 2008.

Décret de Gratien. Causes 27 à 36. Le mariage. Éd. Werckmeister, Jean. Sources canoniques 3. Paris : Éditions du Cerf, 2011.

Die Schweizer Minnesänger. Éd. Bartsch, Karl. T. 1. Berlin : De Gruyter, 1990.

Écrits apocryphes chrétiens. Éd. Geoltrain, Pierre et Kaestli, Jean-Daniel. T. ii. NRF. Paris : Gallimard, 2005.

Eneas. Roman du xii^e^ siècle. Éd. Salverda de Grave, Jean-Jacques. Les classiques français du Moyen Âge. Paris : Honoré Champion, 1985.

Eschéz d'Amours (les). A Critical Edition of the Poem and its Latin Glosses. Éd. Heyworth, Gregory, O'Sullivan, Daniel E. et Coulson, Frank. Medieval and Renaissance Authors and Texts 10. Leiden – Boston : Brill, 2013.

Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des xii^e^–xiii^e^ siècles. Éd. Rossi, Luciano. Éd. Straub, Richard. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1993.

Flamenca. Éd. Zufferey, François. Trad. par Fasseur, Valérie. Lettres gothiques. Paris, 2014.

Florence de Rome, chanson d'aventure du premier quart du xiii^e^ siècle. Éd. Wallensköld, Axel. T. I. Société des anciens textes français. Paris : Firmin-Didot, 1907.

Floriant et Florete. Éd. Combes, Annie et Trachsler, Richard. Champions Classiques. Paris : Honoré Champion, 2003.

Galeran de Bretagne. Roman du xiii^e^ siècle. Éd. Foulet, Lucien. Paris : Honoré Champion, 1925.

Gesta romanorum. Éd. Oesterley, Hermann. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1872.

Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623. Éd. Brinkman, Herman et Schenkel, Janny. T. 2. Hilversum : Verloren, 1999.

Histoire d'Erec *en prose (l')*. *Roman du xv^e^ siècle*. Éd. Colombo Timelli, Maria. Genève : Droz, 2000.

I poeti della scuola siciliana. Éd. Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Éd. Antonelli, Roberto, Girolamo, Costanzo Di et Coluccia, Rosario. .ii. 3 t. Milano : A. Mondadori, 2008.

La storia di Piramo e Tisbe. Une novella tedesca medievale. Trad. par Cappellotto, Anna. Roma : Carocci, 2021.

Le rime della scuola siciliana. Éd. Panvini, Bruno. .I. Firenze : Olschki, 1962.

Le Roman de Renart. Éd. Strubel, Armand et al. NRF. Littérature française du Moyen Âge. Paris : Gallimard, 1998.

Liederbuch der Clara Hätzlerin aus der Handschrift des Böhmischen Museums zu Prag. Éd. Haltaus, Karl Ferdinand. Quedlinburg : Basse, 1840.

Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits, des poètes français des XII^e^–XV^e^ siècles siècles. Éd. Méon, Dominique Martin. T. 2. Paris : Chasseriau, 1823.

Nouvelles courtoises occitanes et françaises. Éd. Méjean-Thiolier, Suzanne et Notz-Grob, Marie-Françoise. .4548. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1997.

Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Éd. Grubmüller, Klaus. Bibliothek deutscher Klassiker 138. Frankfurt : Deutscher Klassiker Verlag, 1996.

Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus. Éd. Boer, Cornelis de. T. II. Amsterdam : Johannes Müller, 1920.

Ovide moralisé en prose. Texte du quinzième siècle. Éd. Boer, Cornelis de. Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1954.

Piramo e Tisbe. Éd. établie et trad. par Noacco, Cristina. Biblioteca medievale 102. Roma : Carocci, 2005.

Piramus et Tisbé. Éd. Branciforti, Francesco. Firenze : Olschki, 1959.

Piramus et Tisbé. Éd. Eley, Penny. Liverpool : Liverpool Online Series, 2001.

Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XII^e^ siècle français imités d'Ovide. Éd. établie et trad. par Baumgartner, Emmanuèle. Paris : Gallimard, 2000.

Pyramus en Thisbe. Éd. Verdam, Jacob. Taalkundige Bijdragen, 1877, 244-254.

Roman de Thèbes (le). Éd. Raynaud de Lage, Guy. Classiques français du Moyen Âge 94–96. Paris : Honoré Champion, 2002.

Romanz du reis Yder (le). Éd. établie et trad. par Lemaire, Jacques Ch. Fernelmont : E.M.E., 2010.

Sonetti. Éd. Mengaldo, Pier Vincenzo. Torino : Einaudi, 1971.

The Troubadour Tensos and Partimens : A Critical Edition. Éd. Harvey, Ruth, Paterson, Linda M. et Radaelli, Anna. Gallica 14. Cambridge : Boydell & Brewer, 2010.

Tristan et Yseut. Les premières versions européennes. Éd. Marchello-Nizia, Christiane, Poirion, Daniel et Boyer, Régis. NRF - Bibliothèque de la Pléiade 422. Paris : Gallimard, 1995.

Vanden levene Ons Heren. Éd. Jongen, Ludo et Voorwinden, Norbert. Middelnederlandse tekstedities 8. Hilversum : Verloren, 2001.

Zwei Mittellateinische Pyramus- und Thisbe- Dichtungen. Untersuchungen und kritische Ausgabe. Éd. Uebach, Heinz Peter. Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 3. Francfort : Herbert Lang, 1975.

Achille Caulier, Alain Chartier et Baudet Herenc. *Le cycle de* La Belle Dame sans mercy. *Une anthologie poétique du XV^e^ siècle (BNF MS FR. 1131)*. Éd. établie et trad. par Hult, David F. et McRae, Joan E. Champion Classiques. Série "Moyen Âge" 8. Paris : Honoré Champion, 2003.

Aimon de Varennes. *Florimont. Ein altfranzösischer Abenteuerroman zum ersten Mal mit Einleitung, Anmerkungen, Namenverzeichnis und Glossar*. Éd. Hilka, Alfons. Éd. Risop, Alfred. Gesellschaft für romanische Literatur 48. Halle : Niemeyer, 1933.

— *Roman de Florimont (le)*. Trad. par Desgoutte, Jean-Paul. 2013. URL : http://jean-paul.desgoutte.pagesperso-orange.fr/livres/florimont/Florimont-preface.htm (visité le 25/08/2020).

Alain de Lille. *La Plainte de la Nature*. Trad. par Hudry, Françoise. La roue à livres. Paris : Les Belles Lettres, 2013.

Alfonso X. *General estoria. Segunda parte*. Éd. Almeida Cabrejas, Belén. Biblioteca Castro. Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 2009.

Almerich. *Fazienda de ultra mar (la). Biblia Romanceada et Itinéraire Biblique en prose castillane du XII^e^ siècle*. Éd. Lazar, Moshé. T. XVI. Acata Salmanticensia. - Filosofía y Letras 2. Salamanca, 1965.

Antonio da Ferrara. « Rime di Antonio da Ferrara (Antonio Beccari). Edite per il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini ». In : *Bollettino dell'Opera del vocabolario italiano* V (2000). Dir. Manetti, Roberta, 251-356.

Antonio Pucci. *Contrasto delle donne (il)*. Éd. Pace, Antonio. Menasha : Banta, 1944.

Arnaut de Mareuil. *Les saluts d'amour du troubadour Arnaut de Mareuil*. Éd. Bec, Pierre. Toulouse : Édouard Privat, 1961.

Ausone. *The works of Ausonius*. Éd. Green, R. P. H. Oxford : Clarendon Press, 1991.

Baudri de Bourgueil. *Poèmes*. Éd. Tilliette, Jean-Yves. Auteurs latins du Moyen Âge. Paris : Les Belles Lettres, 1998.

Blondel de Nesle. *L'oeuvre lyrique*. Éd. Lepage, Yvan G. Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 22. Paris : Honoré Champion, 1994.

Boccace. *Amorosa Visione*. Éd. Hollander, Robert, Hampton, Timothy et Frankel, Margherita. Hanover et London : University Press of New England, 1986.

— *Des cleres et nobles femmes. Ms. Bibl. Nat. 12520 (Chap. I–LII)*. Éd. Baroin, Jeanne et Haffen, Josiane. T. 498. Annales littéraires de l'université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres, 1993.

— « Elegia di madonna Fiammetta ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Delcorno, Carlo. T. I. I classici Mondadori. Milano : Mondadori, 1994.

— *Fiammetta*. Trad. par Stolf, Serge. Retour aux grands textes. Paris : Arléa, 2003.

— « Filocolo ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Quaglio, Antonio Enzo. T. I. Milano : Mondadori, 1967.

— *Les femmes illustres = De mulieribus claris*. Éd. Zaccaria, Vittorio. Trad. par Boriaud, Jean-Yves. Les Classiques de l'Humanisme. Paris : Les Belles Lettres, 2013.

— « Teseida delle nozze d'Emilia ». In : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Éd. Limentani, Alberto. T. II. I classici Mondadori. Milano : Mondadori, 1964.

Bongiovanni da Cavriana. *Anticerberus*. Éd. Rossi, Piervittorio. Trad. par Barchi, Daniela. Verona : Cavriana, 1995.

Chiaro Davanzati. *Rime*. Éd. Menichetti, Aldo. Bologna : Commissione per i testi di lingua, 1965.

Chrétien de Troyes. *Chevalier au lion (le)*. Éd. Pierreville, Corinne. Champion Classiques. Paris : Honoré Champion, 2016.

— *Chevalier de la charrette (le)*. Éd. Croizy-Naquet, Catherine. Champion Classiques. Paris : Honoré Champion, 2006.

Christine de Pizan. *Città delle Dame (la)*. Éd. Caraffi, Patrizia. Éd. Richards, Earl Jeffrey. Milano : Luni Editrice, 2010. 5e éd.

— « Epistre au Dieu d'Amours ». In : *Poems of Cupid, God of Love : Christine de Pizan's Epistre au Dieu d'amours and Dit de la Rose, Thomas Hoccleve's Letter of Cupid. With George Sewell's The Proclamation of Cupid*. Dir. Fenster, Thelma S. et Erler, Mary Carpenter. Leiden : Brill, 1990, 34-91.

— *Epistre Othea*. Éd. Parussa, Gabriella. Textes littéraires français 517. Genève : Droz, 1999.

— *Œuvres poétiques*. Éd. Roy, Maurice. T. II. Société des anciens textes français. Paris : Firmin Didot, 1891.

Colart Mansion. *Metamorphose*. Bruges, 1484.

Conrad de Mure. *Fabularius*. Éd. Van de Loo, Tom. Corpus christianorum 210. Turnhout : Brepols, 2006.

Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Éd. Petrocchi, Giorgio. Milano : Mondadori, 1966.

— *Oeuvres complètes*. Trad. par Bec, Christian et al. Pochothèque. Classiques modernes. Paris : LGF, 1996.

Der Stricker. *Fünfzehn kleine Verserzählungen; mit einem Anhang Der Weinschwelg*. Éd. Fischer, Hanns. Altdeutsche Textbibliothek 53. Tübingen : Niemeyer, 1960.

Dirc Potter. *Bouck der bloemen*. Dir. Schoutens, Etienne. Instituut voor Nederlandse Lexicologie. 1998. URL : https : / / www . dbnl . org / tekst / pott002ssch01 _ 01 / index . php (visité le 23/09/2020).

— *Der minnen loep*. Éd. Leendertz, Pieter. Leyde : D. de Mortier en zoon, 1845. URL : https : //www . dbnl . org/tekst/pott002derm03_01/index . php (visité le 07/05/2020).

Enea Silvio Piccolomini. *Historia de duobus amantibus = Histoire de deux amants*. Éd. Hersant, Isabelle. Bibliothèque italienne. Paris : Les Belles Lettres, 2012. 2e tirage revu et corrigé.

Eustache Deschamps. *Anthologie*. Éd. établie et trad. par Dauphant, Clotilde. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 2014.

— *Œuvres omplètes d'Eustache Deschamps. Publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale*. Éd. Raynaud, Gaston. T. 10. Paris : Firmin-Didot, 1901.

Évrart de Conty. *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*. Éd. Guichard-Tesson, Françoise et Roy, Bruno. Bibliothèque du moyen français 2. Montréal : CERES, 1993.

Filippo Buonaccorsi. *Callimachi Esperientis Carmina*. Éd. Sica, Francesco. Napoli : Fratelli Conte, 1981.

Franco Sacchetti. *Il libro delle rime*. Éd. Chiari, Alberto. Bari : Laterza, 1936.

Gavin Douglas. *The Palis of Honoure*. Éd. Parkinson, David J. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 1992. URL : http : //d . lib . rochester . edu/teams/text/parkinson-douglas-palis-of-honoure (visité le 07/03/2020).

Geoffrey Chaucer. *Canterbury Tales*. Harvard University. URL : https : //chaucer . fas . harvard . edu/pages/merchants-prologue-tale-and-epilogue (visité le 29/09/2022).

— *Chaucerian Dream Visions and Complaints*. Éd. Symons, Dana M. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2004. URL : https : //d . lib . rochester . edu/teams/publication/symons-chaucerian-dream-visions-and-complaints (visité le 11/10/2019).

— *Les Contes de Canterbury*. Trad. par Collectif. Paris : Félix Alcan, 1908.

— *Les Contes de Canterbury et autres œuvres*. Trad. par al., André Crépin et. Bouquins. Paris : Robert Laffont, 2010.

— *Parliament of Fowls*. Dir. Killings, Douglas B. 1994. URL : http : //mcllibrary . org/Parliament/ (visité le 07/05/2020).

— *The complete work of Geoffrey Chaucer*. Éd. Skeat, Walter W. Éd. Killings, Douglas B. et Brendan, Diane M. T. iii. Oxford : Oxford University Press, 1900. URL : http : / / mcllibrary . org / GoodWomen (visité le 16/10/2018). 2nd edition.

Georgius Sisgoreus. *Elegije i pjesme = Elegiæ et carmina*. Éd. Gortan, Veljko. Trad. par Šop, Nikola. Zagreb : Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1966.

Giovanni Antonio Campani. *Tractatus V, orationes XV, epistolarum IX libri, Vita Pii (Papae II), Historia Brachii (Andreae Fortebrachii, Principies Perusinii), epigrammatum VIII libri*. Éd. Ferno, Michele. Rome : Eucharius Silber, 1495.

Giovanni Bonsignori. *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Éd. Ardissino, Erminia. Collezione di opere inedite o rare 157. Bologne : Commissione per i testi di lingua, 2001.

Giraut de Salignac. *Giraut de Salignac, ein provenzalischer Trobador*. Éd. Strempel, Alexander. Leipzig : Hoffmann, 1916.

Gottfried von Straßburg. *Tristan*. Éd. Krohn, Rüdiger. Universal-Bibliothek 4471–4472. Stuttgart : Reclam, 1980.

Guillaume Alexis. *Œuvres poétiques de Guillaume Alexis, prieur de Bucy*. Éd. Piaget, Arthur et Picot, Émile. T. ii. Paris : Firmin Didot, 1899.

Guillaume de Machaut. « Balade d'amant recreu ». In : *Je chante ung chant. An Archive of Late-Medieval French Lyrics*. Dir. Plumley, Yolanda, Bacco, Giuliano Di et Stringer, Gary. University of Exeter :

Centre for Medieval Studies, 2012. URL : http://jechante.exeter.ac.uk/archive/text.xql?id=MaOpDub002 (visité le 04/09/2018).

Guillaume de Machaut. « Jugement dou Roy de Navarre (le) ». In : *Guillaume de Machaut : The Complete Poetry and Music. The Debate Series*. Dir. Barton Palmer, R. et al. T. 1. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2016. URL : http://d.lib.rochester.edu/teams/text/palmer-machaut-thedebateseries-navarre (visité le 07/05/2020).

— *Livre du Voir Dit (le). Le Dit véridique*. Éd. Imbs, Paul. Éd. Cerquiglini-Toulet, Jacqueline. Éd. Musso, Noël. Le Livre de poche. Lettres gothiques. Paris : Librairie générale française, 1999.

Hartmann von Aue. *Ereck. Textegeschichtliche Ausgabe mit Adbruck sämtlicher Fragmente und der Bruchstücke des mitteldeutschen 'Erek'*. Éd. Hammer, Andreas, Millet, Victor et Reuvekamp-Felber, Timo. Berlin : De Gruyter, 2017.

Hein van Aken. *Roman van Heinric en Margriete van Limborch. Uitgegeven volgens het Brusselse handschrift*. Éd. Meesters, Thomas Hubertus Antonius. Amsterdam : Onze cude letteren, 1951. URL : https://www.dbnl.org/tekst/aken002rmee01_01/index.php (visité le 23/09/2020).

Heinrich von dem Türlin. *Die Krone. (V. 1–12.281), nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek*. Éd. Knapp, Fritz Peter et Niesner, Manuela. Altdeutsche Textbibliothek 112. Tübingen : Niemeyer, 2000.

— *La Couronne*. Trad. par Buschinger, Danielle. Paris : Honoré Champion, 2010.

Heinrich von Meißen. *Der junge Meissner : Sängsprüche, Minnelieder, Meisterlieder*. Éd. Peperkorn, Günther. Zürich : Artemis, 1982.

Heinrichs von Neustadt. Apollonius von Tyrland *nach der Gothaer Handschrift*, Gottes Zukunft *und* Visio Philiberti *nach der Heidelberger Handschrift*. Éd. Singer, Samuel. Deutsche Texte des Mittelalters 7. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1906. URL : http://www.mhdwb-online.de/Etexte/PDF/HVNST.pdf (visité le 07/05/2020).

Hermann von Sachsenheim. *The Schleiertüchlein*. Éd. Rosenberg, Donald K. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 260. Göppingen : Kümmerle, 1980.

Jacques Legrand. *Archiloge Sophie – Livre de bonnes moeurs*. Éd. Beltran, Evencio. Bibliothèque du XV^e^ siècle XLIX. Paris : Honoré Champion, 1986.

Jean d'Hauville. *Architrenius*. Éd. établie et trad. par Wetherbee, Winthrop. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Jean Froissart. *Dits et débats*. Éd. Fourrier, Anthime. Genève : Droz, 1979.

— *Melyador. Roman en vers de la fin du XIV^e^ siècle*. Éd. Bragantini-Maillard, Nathalie. T. I. Textes littéraires français. Genève : Droz, 2012.

— *Prison amoureuse (la)*. Éd. Fourrier, Anthime. Bibliothèque française et romane. - Éditions critiques de textes 13. Paris : Klincksieck, 1974.

Jean Renart. *Escoufle (l'). Roman d'aventure*. Éd. Sweetser, Franklin. Textes littéraires français. Paris–Genève : Librairie Droz, 1974.

— *Escoufle (l'). Roman d'aventure*. Trad. par Micha, Alexandre. Traductions des Classiques français du Moyen Âge 48. Paris : Honoré Champion, 1992.

Jehan de Saint-Quentin. *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes de Jehan de Saint-Quentin*. Éd. Munk Olsen, Birger. Société des anciens textes français. Paris : Picard, 1978.

Jehan Malkaraume. *Bible de Jehan Malkaraume (la). (Ms. Paris, Bibl. Nat. f. fr. 903) (XIII^e^–XIV^e^ siècles)*. Éd. Smeets, Jean-Robert. 2 t. Assen–Amsterdam : van Gorcum, 1978.

Joan Roís de Corella. « Lamentació de Mirra, de Narciso, de Píramus i Tisbe ». In : *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 3 (2016). Dir. Annicchiarico, Annamaria, 1-35. URL : https://ojs.uv.es/index.php/MCLM/article/view/8132 (visité le 07/05/2020).

— *Prosa profana*. Trad. par Peres, Victor Martines. Madrid : Gredos, 2001.

John Gower. *Confessio Amantis*. Éd. Symons, Dana M. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2013. URL : http://d.lib.rochester.edu/teams/text/peck-gower-confessio-amantis-book-3 (visité le 11/09/2018).

— *Confessio amantis*. Trad. par Tiller, Terence. Penguin Classics. Penguin Books, 1963.

John Lydgate. *Reson and Sensuallyte. Ed. from the Fairfax ms. 16 (Bodleian) and the Additional ms. 29, 729 (Brit. mus.)* Éd. Sieper, Ernst. London : Early English text society, 1903. URL : http://name.umdl.umich.edu/ANY9948.0001.001 (visité le 07/05/2020).

— *Temple of Glas (the)*. Éd. Mitchell, J. Allan. Kalamazoo, MI : Medieval Institute Publications, 2007. URL : http://d.lib.rochester.edu/teams/publication/mitchell-lydgate-the-temple-of-glas (visité le 02/11/2018).

Juan de Mena. *Obra lírica*. Éd. Pérez Priego, Miguel Angel. Madrid : Editorial Alhambra, 1979.

— *Tratado de amor*. Éd. Gutiérrez Araus, María Luz. Aula Magna 14. Madrid : Ediciones Alcalá, 1975.

Konrad von Würzburg. *Trojanerkrieg. Und die anonym überlieferte Fortsetzung*. Éd. Thoelen, Heinz et Häberlein, Bianca. Wissensliteratur im Mittelalter 51. Wiesbaden : Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2015.

Marie de France. *Les lais de Marie de France*. Éd. Rychner, Jean. Les classiques français du Moyen Âge 93. Paris : Honoré Champion, 1983.

Martin Le Franc. *Champion des dames (le)*. Éd. Deschaux, Robert. T. 127–131. Les classiques français du Moyen Àge. Paris : Champion, 1999.

Matfre Ermengau. *Breviari d'amor*. Éd. Ricketts, Peter T. Turnhout : Brepols, 2012.

Matthieu de Vendôme. « Piramus et Tisbe ». In : *Mathei Vindocinensis Opera. Piramus et Tisbe - Milo - Epistule - Tobias*. Éd. Munari, Franco. T. ii. 1982, 43-56.

Monte Andrea da Fiorenza. *Le rime*. Éd. Minetti, Francesco Filippo. Firenze : Accademia della Crusca, 1979.

Ottokar aus der Gaal. *Ottokars Österreichische Reimchronik*. Éd. Seemüller, Joseph. Hanovre : Hahnsche, 1890.

Pèire Cardenal. *Poésies complètes du troubadour Pèire Cardenal*. Éd. Lavaud, René et Eissart, Denys. Toulouse : Privat, 1957. URL : http://www.cardenal.org/ (visité le 07/05/2020).

Pétrarque. *Afrique (L')*. *1338–1374*. Éd. Lenoir, Rebecca. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.

— *Remèdes aux deux fortunes (les)*. *De Remediis utriusque Fortune, 1354–1366*. Éd. Carraud, Christophe. T. i. Grenoble : Jérôme Millon, 2002.

— *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Éd. Pacca, Vinicio et Paolino, Laura. Milano : Arnoldo Mondadori, 1996.

Pettie, George. *A Petite Palace of Pettie his Pleasure*. Éd. Hartman, Herbert. Oxford : Oxford University Press, 1938.

Pierre Bersuire. Ovidius moralizatus *di Pierre Bersuire (l')*. Éd. Ghisalberti, Fausto. Roma : Ditta tipografia Cuggiani, 1933.

Robert d'Orbigny. *Floire et Blanchefleur (le conte de)*. Éd. Leclanche, Jean-Luc. Champion Classiques. Paris : Honoré Champion, 2003.

Robert de Blois. *Floris et Lyriopé*. Éd. Barrette, Paul. Berkeley : University of California Press, 1968.

Ruhe, Ernstpeter. *De amasio ad amasiam : zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefes*. Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters x. München : Wilhelm Fink, 1975.

Rustico Filippi. *Sonetti amorosi e tenzone*. Éd. Gallarati, Silvia Buzzetti. Rome : Carocci, 2009.

Sebastian Brant. *Das Narrenschiff*. Éd. Lemmer, Manfred. Tübingen : Max Niemeyer, 1962.

Sercambi, Giovanni. *Novelle*. Éd. Sinicropi, Giovanni. Scrittori d'Italia 250–251. Bari : Laterza, 1972.

Tannhäuser. *Tannhäuser : poet and legend. With texts and translations of his works*. Éd. Thomas, John Wesley. University of North Carolina studies in the Germanic languages and literatures 77. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1974.

Thibaut de Champagne. *Chansons (Les). Textes et mélodies*. Éd. Callahan, Christopher, Grossel, Marie-Geneviève et O'Sullivan, Daniel E. Classiques. Moyen Âge. Paris : Honoré Champion, 2018.
Thomas Walsingham. *De archana deorum*. Éd. Kluyve, Robert A. van. Durham : Duke University Press, 1968.
Tibaut. *Roman de la Poire (le)*. Éd. Marchello-Nizia, Christiane. Paris : Société des Anciens Textes Français, 1984.
— *Roman de la Poire (le)*. Trad. par Demaules, Mireille. Arras : Artois Presses Université, 2017.
Tommaso di Giunta. *Il Conciliato d'Amore, Rime, Epistole*. Éd. Pagnotta, Linda. Firenze : Edizioni del Galluzzo, 2001.

Littérature critique

Encyclopédie des symboles. Éd. Cazenave, Michel. La Pochothèque. Paris : Le Livre de Poche, 1996.
Abiker, Séverine. « L'écho paradoxal : étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers (XII^e^–XIV^e^ siècles) ». Thèse de doct. Université de Poitiers, 2008. URL : http://theses.univ-poitiers.fr/2262/2008-Abiker-Severine-These.pdf (visité le 07/05/2020).
Adams, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London : Duckworth, 1982.
Adams, Tracy. *Violent Passions : Managing Love in the Old French Verse Romance*. New York : Palgrave Macmillan, 2005.
Alexandre-Bidon, Danièle. « Du drapeau à la cotte : vêtir l'enfant au Moyen Âge (XIII^e^–XV^e^ siècles) ». In : *Cahiers du Léopard d'or* 1 (1989) : *Le vêtement - Histoire, archéologie et symbolique vestimentaire au Moyen-âge*, 123-168.
— « Images du père de famille au Moyen Âge ». In : *Cahiers de recherches médiévales* 4 (1997). URL : http://journals.openedition.org/crm/963 (visité le 07/05/2020).
— *L'arbre à alphabet. L'arbre, histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*. Paris : Le léopard d'or, 1993.
Allen, Anthony. « L'écriture et le fruit défendu : textualité et conversion dans le *Roman de la Poire* ». In : *Études littéraires* (1998), 77-94. URL : http://id.erudit.org/iderudit/501225ar (visité le 07/05/2020).
Allen, Judson Boyce. « An anonymous twelfth-century *De natura deorum* in the Bodleian library ». In : *Traditio* 26 (1970), 352-364.
Anfray, Clélia. « Pyrame et Thisbé au XIX^e^ siècle : mythe ou imagerie ? Dumas, Zola, Maupassant ». In : *Revue d'histoire littéraire de la France* 113.1 (2013), 87-107.
Angeli, Giovanna. « Enfants, frères, amants : les ambiguïtés de l'idylle de *Pyrame et Thisbé* à *Aucassin et Nicolette* ». In : *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*. Dir. Vincensini, Jean-Jacques et Galderisi, Claudio. T. 2. Recherches littéraires médiévales. Paris : Classiques Garnier, 2009, 45-58.
Aubailly, Jean-Claude. « Aux sources du théâtre : le "poème" de *Piramus et Tisbé* (vers 1170) ». In : *Revue des langues romanes* 95 (1 1991), 15-30.
— « Pyrame et Tisbé au théâtre : légende et idéologie ». In : *Fifteenth Century Studies* XVIII (1991), 1-15.
Bain, Emmanuel. « Le féminin, le voile et la honte dans le discours ecclésiastique (XII^e^–XIII^e^ siècles) ». In : *Clio* 47 (2018), 45-66.
Baldassarre, Ida. « Piramo e Thisbe : dal mito all'immagine ». ita. In : *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979)*. Publications de l'École française de Rome 55. Rome : École Française de Rome, 1981, 337-351. URL : http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1981_act_55_1_1479 (visité le 07/05/2020).

BANCOURT, Paul. « Bonheur et innocence : regard sur l'image du bonheur idyllique et des "amours enfantines" dans quelques romans du XII^e^ et XIII^e^ siècle ». In : *L'idée de bonheur au Moyen Âge. Actes du colloque d'Amiens de mars 1984*. Dir. BUSCHINGER, Danielle. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 414. Göppingen : Kümmerle, 1990, 49-57.

BATTAGLIA, Salvatore. « Piramo e Tisbe in una pagina di Sant'Agostino ». In : *La coscienza letteraria del Medioevo*. Napoli : Liguori, 1965, 51-61.

BELL, Debra Lynn. « Just another crack in the wall ? The tale of Pyramus and Thisbe in medieval French literature ». Thèse de doct. University of Georgia, 2000.

BERSUIRE, Pierre. *Reductorium morale, Liber XV, cap. ii-xv. "Ovidius moralizatus" naar de Parijse druk van 1509*. Éd. ENGELS, Joseph. Werkmateriaal 2. Utrecht : Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1962.

BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire du mariage en Occident*. Pluriel 922. Paris : Hachette Littératures, 1995.

BRAET, Herman. « Le rêve d'amour dans le roman courtois ». In : *Voices of Conscience. Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*. Dir. CORMIER, Raymond J. Philadelphia : Temple University Press, 1977, 169-182.

BROWN, Emerson. « *Hortus Inconclusus* : the significance of Priapus and Pyramus and Thisbe in the *Merchant's tale* ». In : *The Chaucer Review* 4.1 (1969), 31-40.

BROWN, Virginia. « An Edition of an Anonymous Twelfth-Century *Liber de natura deorum* ». In : *Mediaeval Studies* 34 (1972), 1-70.

BURNS, Maggie. « Classicizing and medievalizing Chaucer : the sources for Pyramus' death-throes in the *Legend of Good Women* ». In : *Nephilologus* LXXXI.1 (1997), 637-647.

CAMERON, Alan. *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford – New York : Oxford University Press, 2004.

CASSELS, Alexander Kennedy. « The social significance of late medieval dress accessories ». Thèse de doct. University of Sheffield, 2013.

CAVALLO, Guglielmo et CHARTIER, Roger. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Points Histoire H297. Paris : Seuil, 2001.

CERRITO, Stefania. « À propos de la *Bible des poëtes* ». In : *Le Moyen Français* 69 (2011), 1-14.

— « Entre Ovide et *Ovide moralisé* : la variance des traductions des *Métamorphoses* au Moyen Âge et à la Renaissance ». In : *Le texte médiéval. De la variante à la recréation*. Dir. SALAMON, Anne, ROCHEBOUET, Anne et ROCHELOIS, Cécile Le Cornec. Paris : PUPS, 2012, 159-172.

— « L'*Ovide moralisé* mis en prose à la cour de Bourgogne ». In : *Mettre en prose aux XIV^e^–XVI^e^ siècles*. Turnhout : Brepols, 2010, 109-117.

CHAPPUIS SANDOZ, Laure. « "Cachez ce sein…", ou comment dire le corps des saintes dans le récit hagiographique ». In : *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008, 43-58. URL : http://books.openedition.org/pur/5417 (visité le 19/05/2021).

— « Les *puellae* des *Métamorphoses* d'Ovide : des jeunes femmes de mauvais genre ? » In : *Les Études Classiques* 73.4 (2005), 319-357. URL : http://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/153 (visité le 07/05/2020).

— « Les seins des saintes : l'intimité profanée ». In : *Nova studia latina Lausannensia : de Rome à nos jours*. Lausanne : Études de lettres, 2004, 147-164.

CLAIN-LEGROS, Huguette. *La Rose et le lys : étude littéraire du* Conte de Floire et Blancheflor. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1992. URL : https://books.openedition.org/pup/2156 (visité le 07/05/2020).

CLARK, James G. *A Monastic Renaissance at St Albans. Thomas Walsingham and His Circle c.1350-1440*. Oxford : Clarendon Press, 2004.

COLELLA, Massimo. « "Una medesma scelerata notte / il fin serà de dui miseri amanti". Riscritture e tranzcodificazioni del mito ovidiano di Piramo e Tisbe dal XIV al XVIII secolo ». Thèse de doct. Università degli studi Firenze, 2016.

COLUCCIA, Rosario. « Due nuove canzoni di Guglielmo Maramauro, rimatore napoletano del sec. XIV ». In : *Giornale storico della letteratura italiana* CLX (1983), 161-202.

COPELAND, Rita. « Producing the Lector ». In : *Swiss Papers in English Language and Literature* 25 (2011), 231-249. URL : http://dx.doi.org/10.5169/seals-389639.

CORMIER, Raymond J. *One heart one mind : the rebirth of Virgil's hero in medieval French romance*. 3. University of Mississippi : Romance Monographs, 1973.

COULSON, Frank. « Myth and Allegory in the Vulgate Commentary on Ovid's *Metamorphoses* ». In : *Lire les mythes : formes, usages et visées des pratiques mythographiques de l'Antiquité à la Renaissance*. Dir. ZUCKER, Arnaud et al. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016, 199-224.

CROIZY-NAQUET, Catherine. « L'*Ovide moralisé* ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 9 (2002) : *Lectures et usages d'Ovide*. URL : http://crm.revues.org/49 (visité le 07/05/2020).

DASPET, Françoise. « L'histoire fabuleuse du mûrier dans le commentaire aux *Bucoliques* de Virgile ». In : *Fragments d'érudition. Servius et le savoir antique. Actes du colloque international à l'Université Lyon 2 (23–25 avril 2014)*. Hildesheim : Georg Olms, 2016, 437-464.

DELANY, Sheila. *The Naked Text : Chaucer's Legend of Good Women*. Berkeley - Los Angeles - London : University of California Press, 1994.

DELCORNO, Pietro. « "Christ and the soul are like Pyramus and Thisbe" : An Ovidian Story in Fifteenth-Century Sermons ». In : *Medieval Sermon Studies* 60.1 (2016), 37-61.

DELEURY, Edith, RIVET, Michèle et NEAULT, Jean-Marc. « De la puissance paternelle à l'autorité parentale : une institution envoie de trouver sa vraie finalité ». In : *Les Cahiers de droit* 15.4 (1974), 779-870. URL : https://id.erudit.org/iderudit/041993ar (visité le 07/05/2020).

DELEVILLE, Prunelle. « Métamorphose des *Métamorphoses* : édition critique et étude littéraire des manuscrits Z de l'*Ovide moralisé* ». Thèse de doct. Université Lumière-Lyon 2 – Université de Genève, 2019.

DEMATS, Paule. *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*. Publications romanes et françaises CXXII. Genève : Librairie Droz, 1973.

DESCHODT, Gaëlle. « La pudeur, une clé de lecture du mariage grec ancien ? » In : *Hypothèses* 13 (1 2010), 141-153. URL : https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-141.htm.

DESSAINT, Micheline. *La femme médiatrice dans de grandes œuvres romanesques du XII^e siècle*. Essais sur le Moyen Âge 24. Paris : Champion, 2001.

DIVERRES, Armel H. « The Pyramus and Thisbe Story and its Contribution to the Romeo and Juliet Legend ». In : *The Classical Tradition in French Literature. Essays presented to R.C. Knight by Colleagues, Pupils and Friends*. Dir. BARNWELL, Henry Thomas. London : Grant et Cutler, 1977, 9-22.

DORNBUSH, Jean. « Ovid's *Pyramus and Thisbe* and Chrétien's *Le Chevalier de la Charrette* ». In : *Romance Philology* 36 (1982), 34-43.

DRONKE, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Oxford : Clarendon, 1968. Second edition.

— « The Song of Songs and Medieval Love-Lyric ». In : *The Bible and medieval culture*. T. 1. Mediaevalia Lovaniensia VII. Louvain : Leuven University Press, 1979, 236-262.

— « Women's Love Letters from Tegernsee ». In : *Medieval Letters : Between Fiction and Document*. Dir. BARTOLI, Elisabetta et HØGEL, Christian. Utrecht Studies in Medieval Literacy 33. Turnhout : Brepols Publishers, 2015, 215-245.

DUKE, T. T. « Ovid's Pyramus and Thisbe ». In : *The Classical Journal* 66.4 (1971), 320-327.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Études supérieures 14. Paris : Bordas, 1969.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963. 250 p.

— *The Quest. Meaning and History in Religion*. Chicago : University of Chicago Press, 1969.

EMDEN, Wolfgang G. van. « A fragment of an Old French poem in octosyllables on the subject of Pyramus and Thisbe ». In : *Medieval French textual studies in memory of T. B. W. Reid*. Dir. SHORT, Ian. Occasional Publications 1. London : Anglo-Norman Text Society, 1984, 239-253.

— « L'histoire de *Pyrame et Thisbé* dans la mise en prose de l'*Ovide moralisé* : texte du manuscrit Paris, B.N.F. FR. 137, avec variantes et commentaires ». In : *Romania* 94 (1973), 29-56.

ENGELBRECHT, Wilken. « *Carmina Pieridum multo vigilata labore / exponi, nulla certius urbe reor*. Orléans and the reception of Ovid in the *aetas Ovidiana* in school commentaries ». In : *Mittellateinisches Jahrbuch* 2 (2006), 209-226.

— « Filologie in de Dertiende Eeuw : de *Bursarii super Ovidios* van Magister Willem van Orléans (fl. 1200 AD). Inleiding, editie en commentaar ». Thèse de doct. Universiteit Utrecht, 18 juin 2003. URL : https://www.academia.edu/26263920 (visité le 07/05/2020).

ENGELS, Joseph. « Note sur quelques manuscrits mythologiques ». In : *Vivarium* 6 (1968), 102-107. URL : http://www.jstor.org/stable/41963509 (visité le 07/05/2020).

ESZTER, Draskóczy. « Metamorfózis, ovidiusi allúziók és az antitetikus struktúrák szerepe a *Divina Commediá*ban ». Thèse de doct. Szegedi Tudományegyetem, 2014.

FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythe et poésie dans les* Métamorphoses *d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*. Paris : Klincksieck, 1995.

— « Ovide lecteur de Parthénios de Nicée ». In : *Littérature et érotisme dans les* Passions d'amour *de Parthénios de Nicée. Actes du colloque de Nice, 31 mai 2006*. Dir. ZUCKER, Arnaud. Grenoble : Jérôme Million, 2008, 189-205.

FAEMS, An. « Pyramus et Thisbé dans la littérature en moyen néerlandais. Un exemple à suivre ? » In : *Les translations d'Ovide au Moyen Âge. Actes de la journée d'études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008*. Dir. FAEMS, An, MINET-MAHY, Virginie et COOLPUT-STORMS, Colette Van. Textes, Études, Congrès 26. Louvain-la-Neuve : Institut d'études médiévales, 2011, 73-103.

FAHEY, Kathleen A. « Some Shorter Satirical Poems in English from the Thirteenth to the Early Sixteenth Centuries ». Thèse de doct. St. Hugh's College, Oxford, 1991.

FARAL, Edmond. « Le poème de Piramus et Tisbé et quelques autres contes ou romans du XII^e^ siècle ». In : *Romania* 41.161 (1912), 32-47. URL : http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1912_num_41_161_4668 (visité le 07/05/2020).

— *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Recherche et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études 238. Paris : Honoré Champion, 1962.

— *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. Paris : Honoré Champion, 1983.

FERLAMPIN-ACHER, Christine. « Les métamorphoses en plantes dans l'*Ovide moralisé* en vers : *verges, flors et floretes* ». In : *Nouvelles études sur l'*Ovide moralisé. Dir. POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène. Essais sur le Moyen Âge 42. Paris : Honoré Champion, 2009, 125-142.

— « Piramus et Tisbé au Moyen-Âge : le vert paradis des amours enfantines et la mort des amants ». In : *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Dir. BURY, Emmanuel et NÉRAUDAU, Mireille. Paris : Les Belles Lettres, 2003, 115-148.

FINDLEY, Brooke Heidenreich. « Deadly Words, Captive Imaginations : Women and Poetic Creation in Jean Froissart's *Prison amoureuse* ». In : *French Forum* (3 2007), 1-21. URL : https://www.jstor.org/stable/40552474 (visité le 08/09/2021).

FOEHR-JANSSENS, Yasmina. *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*. Genève : Droz, 2010.

— « Songes creux et insomnies dans les récits médiévaux. (fabliaux, dits, *exempla*) ». In : *Le Rêve médiéval*. Dir. CORBELLARI, Alain et TILLIETTE, Jean-Yves. Genève : Droz, 2007, 111-136.

— « Thisbé travestie : *Floridan et Elvide* ou l'idylle trafiquée ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20 (2010) : *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, 71-87. URL : http://crm.revues.org/12210 (visité le 07/05/2020).

FOSCA, Nicola. « Da Piramo a Beatrice. Temi eucaristici nel *Purgatorio* ». In : *Letteratura italiana antica* 18 (2017), 313-336.

FOWLER, Don. « Pyramus, Thisbe, King Kong : Ovid and the Presence of Poetry ». In : *Roman Constructions : readings in postmodern latin*. Oxford : Oxford University Press, 2000, 156-167.

FRECCERO, John. *Dante : The Poetics of Conversion*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1986.

FRITZ, Jean-Marie. *Le discours du fou au Moyen Âge : XII^e–XIII^e siècles. Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

GAFFNEY, Phyllis. « When the wind blows : youthful automata in three Old French poems ». In : *The Medieval Imagination : "Mirabile Dictu". Essays in Honour of Yolande de Pontfarcy Sexton*. Dir. GAFFNEY, Phyllis et PICARD, Jean-Michel. Dublin : Four Courts Press, 2012, 57-67.

GAILLARD, Jean. « Le sang de Pyrame ». In : *Euphrosyne* XXV (1997), 99-112.

GANSZYNIEC, Ryszard. « Polonolatina. XII ». In : *Pamiętnik Literacki* 26.4/1 (1929), 44-81.

GARNIER, Bruno. « La Fontaine sourcier de l'idylle : Les amours de Pyrame et Thisbé dans *Les Filles de Minée* ». In : *Le Récit idyllique. Aux sources du roman moderne*. Dir. VINCENSINI, Jean-Jacques et GALDERISI, Claudio. T. 2. Recherches littéraires médiévales. Paris : Classiques Garnier, 2009, 193-201.

GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. I. Paris : Le Léopard d'or, 1982.

— *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*. II. Paris : Le Léopard d'or, 1989.

GARRISON, David. *Góngora and the "Pyramus and Thisbe" myth from Ovid to Shakespeare*. Newark (Delaware) : Juan de la Cuesta, 1994.

GAUDEMET, Jean. *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*. Histoire. Paris : Éditions du Cerf, 1987.

GAUNT, Simon. *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to Love*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GHISALBERTI, Fausto. « Arnolfo d'Orléans. Un cultore di Ovidio nel secolo XII. Poemetto inedito del secolo XII ». In : *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*. Classe di Lettere, Scienze morali e Storiche XXIV.IV/XV (1932). Dir. GHISALBERTI, Fausto, 157-234.

— « Giovanni del Virgilio, espositore delle "Metamorfosi" ». In : *Il Giornale Dantesco* XXXIV.IV (1933) : *Annuario Dantesco 1931. Nuova Serie*. Dir. OLSCHKI, Leo S., 1-110.

— *Giovanni di Garlandia. Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*. T. II. Testi e documenti inediti o rari. Messina – Milano : Casa editrice Giuseppe Principato, 1933.

— « Mediaeval Biographies of Ovid ». In : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1946), 10-59. URL : http://www.jstor.org/stable/750308 (visité le 07/05/2020).

GINGRAS, Francis. *Érotisme et merveilles dans le récit français des XII^e et XIII^e siècles*. Paris : Honoré Champion, 2002.

GIRAUD, Yves. *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*. Genève : Librairie Droz, 1969.

GLENDINNING, Robert. « *Pyramus et Thisbé* in the Medieval Classroom ». In : *Speculum* 61.1 (1986), 51-78.

GODDARD, Eunice Rathbone. *Women's Costume in French Texts of the Eleventh and Twelfth Centuries*. The Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages VII. Baltimore : John Hopkins Press, 1927. URL : http://goddard.1186-583.org/ (visité le 17/05/2020).

GREIMAS, Algirdas Julien. *Dictionnaire de l'ancien français*. Paris : Larousse, 1994.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : PUF, 1969.

GUIRAUD, Pierre. *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la litterature érotique*. Paris : Payot, 1978.

GURA, David. « A critical edition and study of Arnulf of Orléans' philological commentary to Ovid's *Metamorphoses* ». Thèse de doct. The Ohio State University, 2010.

HANSEN, Elaine Tuttle. « Feminization of men in Chaucer's *Legend of Good Women* ». In : *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings : Essays in Feminist Contextual Criticism*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1989, 51-70.

— « Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer's *Legend of Good Women* ». In : *The Journal of English and Germanic Philology* 82.1 (1983), 11-31. URL : http://www.jstor.org/stable/27709115 (visité le 07/05/2020).

HARBERT, Bruce. *A Thirteenth-Century Anthology of Rhetorical Poems. Glasgow MS Hunterian V.8.14*. Toronto : Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1975.

HÄRING, Nikolaus M. « *De planctu Naturae* ». In : *Studi medievali* 19.3 (1978), 797-879.

HEINRICHS, Katherine. *The Myths of Love*. London : The Pennsylvania State University Press, 1990.

HERRTAGE, Sidney J. H. *The Early English Versions of the* Gesta Romanorum. Early English Text Society 33. London : Oxford University Press, 1879.

HEXTER, Ralph. *Ovid and Medieval Schooling*. München : Arbeo-Gesellschaft, 1986.

— « The *Allegari* of Pierre Bersuire : Interpretation and the *Reductorium morale* ». In : *Allegorica* 10 (1989), 51-84. URL : http://escholarship.org/uc/item/7x111254 (visité le 07/05/2020).

HULT, David F. « Allégories de la sexualité dans l'*Ovide moralisé* ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 9 (2002) : *Lectures et usages d'Ovide*. URL : http://crm.revues.org/50 (visité le 07/05/2020).

HUYGENS, R. B. C. « Accessus ad auctores ». In : *Société d'Études Latines de Bruxelles* 12.3–4 (1953), 296-311, 460-484. URL : http://www.jstor.org/stable/41520108 (visité le 07/05/2020).

— « Notes sur le *Dialogus super auctores* de Conrad de Hirsau et le *Commentaire sur Théodule* de Bernard d'Utrecht ». In : *Latomus* 13.3 (1954), 420-428. URL : http://www.jstor.org/stable/41517785 (visité le 07/05/2020).

JAEGER, C. Stephen. *Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility*. Philadelphia : University of Pennsylvania press, 1999.

JODOGNE, Omer. « La parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette* ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 12 (1960), 53-65. URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2164 (visité le 07/05/2020).

JOHNSTON, Hope. « Redressing the Virago in Christine de Pizan's *Livre de la cité des dames* ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 24 (2012), 439-460.

JONES, Rosemarie. *The Theme of Love in the* Romans d'antiquité. London : The Modern Humanities Research Association, 1972.

JONIN, Pierre. *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII^e siècle. Étude des influences contemporaines*. Publication des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence. Nouvelle série 22. Gap : Ophrys, 1958.

JOUTEUR, Isabelle. *Jeux de genre dans les* Métamorphoses *d'Ovide*. Bibliothèque d'études classiques 26. Louvain : Peeters, 2001.

JUNG, Marc-René. « Aspects de l'*Ovide moralisé* ». In : *Ovidius redivivus : von Ovid zu Dante*. Dir. PICONE, Michelangelo et ZIMMERMANN, Bernhard. Stuttgart : M und P, 1994, 149-172.

JUNG, Marc-René. « Les éditions manuscrites de l'*Ovide moralisé* ». In : *Cahiers d'histoire des littératures romanes* 20 (1996), 251-274.

KAIBEL, Georg et LEBÈGUE, J. Albert. *Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae additis Graecis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus*. Berlin : Reimer, 1890.

KELLY, Douglas. « Le roman idyllique à la fin du Moyen Âge : un paradis pervers ? » In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20 (2010) : *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, 17-28. URL : http://crm.revues.org/12206 (visité le 07/05/2020).

KENDRICK, Laura. *The Game of Love : Troubadour Wordplay*. Berkeley : University of California, 1988.

KIBLER, William W. « Piramus et Tisbé, a medieval adapter at work ». In : *Zeitschrift für romanische Philologie* 91.3–4 (1975), 273-291.

KIM, Ji-Hyun Philippa. « Camouflage : suicide ou pâmoison ? » In : *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*. Dir. KOSTA-THÉFAINE, Jean-François. Villers-Cotterêts : Ressouvenances, 2013, 368-388.

KNOX, Peter E. « Pyramus and Thisbe in Cyprus ». In : *Harvard Studies in Classical Philology* 92 (1989), 215-328.

KOHLI, Olivia. « L'iconographie d'un manuscrit de l'*Ovide moralisé*, Rouen O.4 ». Mém. de mast. Université de Genève, 2012. URL : https://www.academia.edu/5638682 (visité le 07/05/2020).

KOLSKY, Stephen D. *The Genealogy of Women : Studies in Boccaccio's* De mulieribus claris. T. 62. Studies in the Humanities Literature—Politics—Society. New York : Peter Lang, 2003.

KONDOLEON, Christine. *Domestic and Divine. Roman mosaics in the House of Dionysos*. Ithaca - London : Cornell University Press, 1994.

KRUEGER, Roberta L. « Transforming Maidens. Singlewomen's Stories in Marie de France's Lais and Later French Courtly Narratives ». In : *Singlewomen in the European Past, 1250-1800*. Dir. BENNETT, Judith M. et FROIDE, Amy M. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1999, 146-191.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette. *L'Église et les femmes dans l'Occident chrétien. Des origines à la fin du Moyen Âge*. Témoins de notre histoire. Turnhout : Brepols, 1997.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, livre VII : l'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris : Seuil, 1986.

LAIRD, Judith. « Good Women and Bonnes Dames : Virtuous Females in Chaucer and Christine de Pizan ». In : *The Chaucer Review* 30.1 (1995), 58-70. URL : http://www.jstor.org/stable/25095914 (visité le 07/05/2020).

LEFAY-TOURY, Marie-Noëlle. *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e^ siècle*. Paris : Honoré Champion, 1979.

LEHMANN, Paul. *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*. Studien der Bibliothek Warburg. Wiesbaden : Springer Fachmedien Wiesbaden, 1927.

LEJEUNE, Rita. « La femme dans les littératures française et occitane du XI^e^ au XIII^e^ siècle ». In : *Cahiers de civilisation médiévale* 20.78–79 (1977), 201-217. URL : https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3072 (visité le 07/05/2020).

LETT, Didier. *Hommes et femmes au Moyen Âge. Histoire du genre XII^e^–XV^e^ siècles*. Cursus Histoire. Paris : Armand Colin, 2013.

— « Les relations entre les enfants et les adultes au sein des familles médiévales ». In : *Le Télémaque* 46.2 (2014), 87-101. URL : https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2014-2-page-87.htm (visité le 07/05/2020).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1974.

— *Mythologiques IV. L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971.

LEWIS, C. S. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford : Clanrendon Press, 1936.

LINANT DE BELLEFONDS, Pascale et PRIOUX, Évelyne. « Pyrame et Thisbé : les métamorphoses d'un mythe entre textes et images ». In : *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*. Antiqua. Paris : Picard, 2017. Chap. 8, 307-332.

LLAMAS POMBO, Elena. « Beauté, amour et mort dans les *Ovidiana* français du XII^e siècle ». In : *Le beau et le laid au Moyen Âge*. T. 43. Senefiance. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2000, 339-350.

LOT-BORODINE, Myrrha. « Ovide et l'amour courtois ». In : *Revue de synthèse historique* 28 (1914), 288-300.

LUCKEN, Christopher. « Le suicide des amants et l'*ensaignement* des lettres : *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour ». In : *Romania* 117 (1999), 363-395. URL : http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1999_num_117_467_1505 (visité le 07/05/2020).

— « Thisbé dans la *Cité des Dames* ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20 (2010), 303-320. URL : http://crm.revues.org/12241 (visité le 07/05/2020).

MARGUIN-HAMON, Elsa. « Exemples comparés de traitement du mythe et d'écriture mythographique à l'*aetas ovidiana* (XII^e–XIV^e siècles) ». In : *Camenae* 8 (2010), 1-37. URL : http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/56fff6d22887072969851f8c6b1555a9/camenae-08-6-article-4-marguin.pdf (visité le 07/05/2020).

— « Tradition manuscrite de l'œuvre de Jean de Garlande ». In : *Revue d'Histoire des Textes* 1 (2006), 189-257. URL : http://www.brepolsonline.net/doi/pdf/10.1484/J.RHT.5.101268 (visité le 07/05/2020).

MARROU, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.

MATTHEWS GRIECO, Sara F. *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*. Paris : Flammarion, 1991.

MCGREGOR, James H. « Ovid at school : from the ninth to the fifteenth century ». In : *Classical Folia* 31.1 (1977), 29-51.

MENEGALDO, Silvère. « Un avatar du jongleur : le personnage de gaite dans la littérature médiévale (XII^e–XIII^e siècles) ». In : *Façonner son personnage au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2007. URL : http://books.openedition.org/pup/2287 (visité le 02/07/2020).

MOEVS, Christian. « Pyramus at the Mulberry Tree. De-petrifying Dante's Tinted Mind ». In : *Imagining Heaven in the Middle Ages. A Book of Essays*. Dir. EMERSON, Jan Swango et FEISS, Hugh. New York – London : Garland Publishing, 2000, 211-244.

MORA, Francine. « Deux réceptions des *Métamorphoses* au XIV^e et au XV^e siècle. Quelques remarques sur le traitement de la fable et de son exégèse dans l'Ovide moralisé en vers et sa première mise en prose ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 9 (2002) : *Lectures et usages d'Ovide*. URL : http://crm.revues.org/64 (visité le 07/05/2020).

MORZADEC, Françoise. « Le paysage sauvage existe-t-il dans la poésie latine ? L'exemple de la poésie d'Ovide ». In : *Les espaces du sauvage dans le monde antique : approches et définitions. Actes du colloque (Besançon, 4-5 mai 2000)*. ISTA 925. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2004, 67-82.

MOSER, Thomas C. *A Cosmos of Desire : The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004.

MUIR, Kenneth. « Pyramus and Thisbe : A Study in Shakespeare's Method ». In : *Shakespeare Quarterly* 5.2 (1954), 141-153.

MUNK OLSEN, Birger. *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. La réception de la littérature classique. Travaux philologiques*. T. IV/1. Documents, études, répertoires 77. Paris : CNRS éditions, 2009.

— *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. La réception de la littérature classique. Manuscrits et textes*. T. IV/2. Documents, études, répertoires 84. Paris : CNRS éditions, 2014.

— *La réception de la littérature classique au Moyen Âge (XI^e–XII^e siècles). Choix d'articles publié par des collègues à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Copenhague : Museum Tusculanum Press, 1995.

MUNK OLSEN, Birger. « Les classiques latins dans les florilèges médiévaux antérieurs au XIII^e siècle ». In : *Revue d'histoire des textes* 10 (1980), 115-164.

MURRAY, K. Sarah-Jane. « Poetry and Metamorphosis in the OF *Piramus et Tisbé* ». In : *South Central Review* 23.2 (2006), 80-98. URL : https://muse.jhu.edu/article/199906 (visité le 07/05/2020).

MUSCATINE, Charles. *The Old French Fabliaux*. New Haven - London : Yale University Press, 1986.

NEWLANDS, Carole. « The simile of the fractured pipe in Ovid's *Metamorphoses* ». In : *Ramus* XV (1986), 143-153.

NOACCO, Cristina. *La métamorphose dans la littérature médiévale des XII^e et XIII^e siècles*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

— « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète ». In : *Pallas* 88 (2012), 147-167. URL : http://journals.openedition.org/pallas/2522 (visité le 31/10/2018).

PALLISTER, Janis. « Love entombed : Théophile de Viau's *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ». In : *Papers on French Seventeenth-century Literature* 12 (1979), 163-181.

PANSA, Giovanni. *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402) : contributo alla storia dell'umanesimo*. Sulmona : Tipografia editrice sociale, 1912.

PERDRIZET, Paul. « Légendes babyloniennes dans les Métamorphoses d'Ovide ». In : *Revue de l'histoire des religions* 105 (1932), 193-228.

PERRAUD, Louis A. « *Amatores exclusi* : apostrophe and separation in the Pyramus and Thisbe episode ». In : *Classical Journal* 79.2 (1983), 135-139. URL : http://www.jstor.org/stable/3297248 (visité le 07/05/2020).

PICCINI, Daniele. *Un amico del Petrarca : Sennuccio del Bene e le sue rime*. Roma-Padova : Antenore, 2004.

— « Una "dispersa" da sottrarre a Petrarca : *Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi* e le rime di Matteo di Landozzo degli Albizzi ». In : *Studi petrarcheschi* XVI (2003), 49-129.

PICOT, Émile. « *Moralité Nouvelle de Pyramus et Tisbee* ». In : *Bulletin du bibliophile* (1901), 1-35.

PIERREVILLE, Corinne. « De la lettre au roman. Lecture, écriture et réécriture dans *Claris et Laris* ». In : *La Lettre et les Lettres - Cours de séminaires 2003-2006*. Dir. LACHET, Claude et RICHER, Laurence. Lyon : Université Lyon III - CEDIC, 2006, 37-63. URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01571001 (visité le 07/05/2020).

PIROT, François. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les "sirventes–ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*. Memorias 14. Barcelone : Real Academia de Buenas Letras, 1972.

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène. « L'*Ovide moralisé*, monument de l'âge gothique ». In : *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 123-137.

PSAKI, F. Regina. « The traffic in talk about women : cultural traffic in medieval texts and medieval studies ». In : *Journal of Romance Studies* 4 (2004), 13-34.

QUILLIGAN, Maureen. *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's* Cité des Dames. Ithaca – London : Cornell University Press, 1991.

RAND, Edward Kennard. *Ovid and his influence*. Boston – Massachusetts : Marshall Jones Company, 1925.

RASPI, Eduardo Marcos. « Análisis del Tratado de amor de Juan de Mena. Una visión desde el poder ». In : *Cuadernos de Humanidades* 13 (2002), 179-193.

RENNER, T. T. « A Composition Concerning Pamphilus and Eurydice ». In : *Proceedings of the XVI^th International Congress of Papyrology (New York, 24–31 July 1980)*. T. 23. American Studies in Papyrology. Chico : Scholars Press, 1981, 93-101.

REYNOLDS, William Donald. *The* Ovidius moralizatus *of Petrus Berchorius : an introduction and translation*. PhD Dissertation. Champaign : University of Illinois, 1971.

RHORER, Catherine Campbell. « Red and White in Ovid's *Metamorphoses* : The Mulberry Tree in the Tale of Pyramus and Thisbe ». In : *Ramus* 9.2 (1980), 79-88.

Ribémont, Bernard. « *L'Ovide moralisé* et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 9 (2002) : *Lectures et usages d'Ovide*. URL : http://crm.revues.org/907 (visité le 07/05/2020).

Rogger, Kaspar. « Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette* I ». In : *Zeitschrift für romanische Philologie* 67.6 (1951), 409-457.

Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. 10/18. Paris : Plon, 1972.

Roussel, Renaud. « Réécrire « Pyrame et Thisbé » dans l'*Epistre Othea* de Christine de Pizan : les dangers d'une mauvaise lecture des signes ». In : *Revue Littératures* 27 (2010) : *[Ré]écrire l'histoire. Actes du 11e colloque de l'adelfies département de langue et littérature françaises de l'université McGill (Nov. 2010)*. Dir. McGill, Université, 69-92.

Rubellin, Françoise. *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies (1726-1779)*. Montpellier : Espaces, 2007.

Sanford, Eva Matthews. « The Use of Classical Latin Authors in the Libri Manuales ». In : *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 55 (1924), 190-248. URL : http://www.jstor.org/stable/283015 (visité le 07/05/2020).

Saviotti, Federico. « Raimbaut de Vaqueiras, *Era·m requier sa costum'e son us* (*BdT* 392.2) ». In : *Lecturae tropatorum* 6 (2013), 1-44.

Sayce, Olive. *Exemplary Comparison from Homer to Petrarch*. Cambridge : Boydell & Brewer, 2008.

Schmitt, Jean-Claude. « Le suicide au Moyen Âge ». In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 31.1 (1976), 3-28.

Schmitt-von Mühlenfels, Franz. *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*. Studien zum Fortwirken der Antike 6. Heildelberg : Carl Winter, 1972.

Shooner, Hugues-Vincent. « Les *Bursarii Ovidianorum* de Guillaume d'Orléans ». In : *Mediaeval Studies* 43 (1981), 405-424.

Shorrock, Robert. « Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4 ». In : *The Classical Quarterly* 53.2 (2003), 624-627.

Smeets, Jean-Robert. « La Bible de Jehan et Ovide le Grant ». In : *Neophilologus* 58 (1974), 22-33.

Smith, Nathaniel S. « The Uncourtliness of Nicolette ». In : *Voices of Conscience. Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*. Dir. Cormier, Raymond J. Philadelphia : Temple University Press, 1977, 169-182.

Sobczyk, Agatha. *L'érotisme des adolescents dans la littérature francaise du Moyen Âge*. Louvain : Peeters, 2008.

Spanke, Hans. *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Musicologica 1. Leyde : J. Brill, 1955.

Stramaglia, Antonio. « Piramo e Tisbe prima di Ovidio ? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica ». In : *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 134 (2001), 81-106.

Sundt, Peter Astrup. « Ovid in the *Florilegium Sancticrucianum* ». Mém. de mast. Trondheim : Norwegian University of Science et Technology, 2015.

Szkilnik, Michelle. « Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 20 (2010) : *Idylle et récits idylliques à la fin du Moyen Âge*, 9-16. URL : http://crm.revues.org/12205 (visité le 07/05/2020).

Tekin, Oğuz. « River-Gods in Cilicia in the Light of Numismatic Evidence ». In : *La Cilicie : espaces et pouvoirs locaux (IIe millénaire av. J.–C.–IVe siècle apr. J.–C. Actes de la Table Ronde d'Istanbul, 2-5 novembre 1999*. T. 13. Varia Anatolica. Istanbul : Institut Français d'Études Anatoliennes-Georges Dumézil, 2001, 519-551.

Thorington, Ellen Moffat. « *Clercs* and *clergie* : short narrative fiction and feminine writing in the twelth-century *Fables* of Marie de France, the *Lai de Narcisus* and the *Lai de Piramus et Tisbé* ». Thèse de doct. Princeton University, 2003.

TILLIETTE, Jean-Yves. « Le *Cantique des Cantiques* relu par l'*Ovide moralisé* : interprétations allégoriques du conte de Pyrame et Thisbé ». In : *Il Cantico dei Cantici nel Medioevo. Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Soicietà Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*. Dir. GUGLIELMETTI, Rossana E. Firenze : Edizioni del Galluzzo, 2008, 553-564.

TRAUBE, Ludwig. *Vorlesungen und Abhandlungen. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*. T. 2. Munich : P. Lehman, 1911.

TROUSSON, Raymond. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. 2e éd. augmentée 1976 ; 3e éd. 2001. Genève : Droz, 2001. 3e édition.

TYSSENS, Madeleine. « Les sources du *Piramus* ». In : Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. *Hommage à Jean Dufournet, Professeur à la Sorbonne Nouvelle*. Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge 3. Paris : Honoré Champion, 1993, 1411-1419.

VALLS-RUSSELL, Janet. « Pyrame et Thisbé, itinéraire d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XIV^e^–XVII^e^ siècles. Transmission, appropriations, réécritures ». Thèse de doct. Université Montpellier III – Paul Valéry, 2009.

VIARRE, Simone. *L'image et la pensée dans les* Métamorphoses *d'Ovide*. Paris : Université de Paris, 1964.

— « Une survie multiforme : Ovide de l'Antiquité à l'*aetas ovidiana* ». In : *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Dir. HARF-LANCNER, Laurence, MATHEY-MAILLE, Laurence et SZKILNIK, Michelle. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 21-32.

VIDEAU, Anne. « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses d'Ovide* : l'élégiaque, tragique de l'Éros et le romanesque, épique de l'Éros ? » In : *La poétique d'Ovide, de l'élégie à l'épopée des métamorphoses. Essai sur un style dans l'Histoire*. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, 431-451.

VINCENSINI, Jean-Jacques. « Genres et "conscience" narrative au Moyen Âge. L'exemple du récit idyllique ». In : *Littérature* 148 (2007) : *Le Moyen Âge contemporain : perspectives critiques*, 59-76. URL : http://www.jstor.org/stable/41705190 (visité le 07/05/2020).

VITZ, Evelyn Birge. « La lecture érotique au Moyen Âge et la performance du roman ». In : *Poétique* 137 (1 2004), 35-51.

VUAGNOUX-UHLIG, Marion. *Le couple en herbe :* Galeran de Bretagne *et l'*Escoufle *à la lumière du roman idyllique médiéval*. Publications romanes et françaises 245. Genève : Droz, 2009.

YEH, Tsai-Ching. « Reconstruction of the Image of Good Women : Geoffrey Chaucer's *The Legend of Good Women* and Christen de Pizan's *The Book of the City of Ladies* ». In : *Journal of Applied Foreign Languages* 9 (2008), 79-102.

Lectures complémentaires

ALBRECHT, Michael von. « Les comparaisons dans les *Métamorphoses* d'Ovide ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1 (1981), 24-34.

ALTON, E. H. et DORMELL, D. E. W. « Ovid in the Mediaeval Schoolroom ». In : *Hermathena* 94 (1960), 21-38. URL : http://www.jstor.org/stable/23040122 (visité le 07/05/2020).

— « Ovid in the Mediaeval Schoolroom (continued) ». In : *Hermathena* 95 (1961), 67-82. URL : http://www.jstor.org/stable/23040142 (visité le 07/05/2020).

ANDERSON, William. « Aspects of love in Ovid's *Metamorphoses* ». In : *The Classical Journal* 90 (3 1995), 265-269.

BADEL, Pierre-Yves. *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*. Bordas : Paris, 1969.

BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford : Clarendon Paperbacks, 1994.

BATTAGLIA, Salvatore. « La tradizione di Ovidio nel Medioevo ». In : *Filologia Romanza* 6 (1 1959), 185-224.

BEL, Catherine. « Métamorphose des *Métamorphoses* : le conte de *Pyramus et Thisbé* dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé* en vers ». In : *Medieval Manuscripts in Transition : Tradition and Creative Recycling*.

Dir. Claassens, Geert H. M. et Verbeke, Werner. Mediaevalia Lovaniensia 36. Leuven : Leuven University Press, 2006, 13-35.

Boer, Cornelis de. « Le "lai de Thisbé" et le *Tristan* de Thomas ». In : *Romania* 43.170 (1914), 238-241. URL : http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1914_num_43_170_4791 (visité le 07/05/2020).

Born, Lester K. « Ovid and allegory ». In : *Speculum* 9 (1934), 362-379.

Bruneau-Paine, Marie-Florine. « Rhétorique baroque dans *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau ». In : *Papers on French seventeenth century literature* VIII.14 (1981), 115-123.

Brunner, Theodor F. « The function of the simile in Ovid's *Metamorphoses* ». In : *The Classical Journal* 61 (1966), 354-363.

Busdraghi, Paola. « "Piramus et Tisbe duo sunt nec sunt duo" : una storia ovidiana nella scuola medievale ». In : *Scuola e trasmissione del sapere tra tarda antichità e Rinascimento*. T. 234. Genova : DARFICLET, 2009, 93-104.

Bush, Douglas. « The tedious brief scene of Pyramus and Thisbe ». In : *Modern Languages Notes* 46.3 (1931), 144-147.

Cadot, Anne-Marie. « Du récit mythique au roman : étude sur *Piramus et Tisbé* ». In : *Romania* 97 (1976), 433-461.

Camille, Michael. *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*. London : Laurence King, 1998.

Cerrito, Stefania. « Colard Mansion relit les Métamorphoses. Une nouvelle version brugeoise de l'*Ovide moralisé* ». In : *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres*. Textes littéraires du Moyen Âge 28. Paris : Classiques Garnier, 2014, 85-100.

— « L'*Ovide moralisé* à l'aube de la Renaissance. De la prose brugeoise à la Bible des poëtes ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 30 (2015), 197-219. URL : http://journals.openedition.org/crm/13889 (visité le 07/05/2020).

Clier-Colombani, Françoise. *Images et Imaginaire dans l'Ovide moralisé*. Paris : Honoré Champion, 2017.

— « La transposition iconographique du surnaturel dans l'*Ovide moralisé* de Rouen ». In : *Bien dire et bien aprandre. Revue de médiévistique* (14 1996) : *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge*, 113-138.

— « Les différents programmes iconographiques. Filiations entre les manuscrits de l'Ovide moralisé ». In : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* (30 2015) : *L'*Ovide moralisé illustré, 21-48. URL : http://journals.openedition.org/crm/13883 (visité le 07/05/2020).

Cloostermans, Ulrike. « Pyrame et Thisbé revu et corrigé ». Mém. de mast. Universiteit Gent, 2014. URL : http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/213/003/RUG01-002213003_2015_0001_AC.pdf (visité le 07/05/2020).

Cluzel, Irénée. « Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours ». In : *Cahiers de civilisation médiévale* 4.14 (1961), 179-188. URL : http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1961_num_4_14_1190 (visité le 07/05/2020).

Cormier, Raymond J. « Brutality and Violence in Medieval French Romance and Its Consequences ». In : *Violence in Medieval Courtly Literature*. Dir. Classen, Albrecht. New York : Routledge, 2004, 67-82.

Crockett, Bryan. « "The Wittiest Partition" : Pyramus and Thisbe in Ovid and Shakespeare ». In : *Classical and modern literature* 12.1 (1991), 49-58.

Curtius, Ernst R. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Paris : Presses Universitaires de France, 1956.

Dalla Valle, Daniela. « Métamorphoses, métaphores et cosmologies dans *Pyrame et Thisbé* de Théophile ». In : *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise, variations et résurgences. Actes du colloque international de Valenciennes*. Tübingen : Gunter Narr, 1980, 113-123.

DARCOS, Xavier. « D'Ovide aux troubadours ». In : *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord* 135.2 (2008), 205-212. URL : https://www.asmp.fr/fiches_academiciens/textacad/darcos/2009_Ovide_occitan.pdf (visité le 18/10/2018).

DAWNSON, F. K. « An important aspect of Théophile de Viau's *Pyrame et Thisbé* ». In : *Nottingham French Studies* 1.2 (1962), 3-12.

DELCORNO, Pietro. « La parabola di Piramo e Tisbe. L'allegoria della fabula ovidiana in una predica di Johann Meder (1494) ». In : *Schede Umanistiche. Rivista annuale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese* XXIII (2009), 67-106.

DELGADO LEÓN, Feliciano. « La fábula de Píramo y Tisbe en la literatura y su culminación en Góngora ». In : *Boletín de la Real Academia de Córdoba* 122 (1992), 37-54.

DELHAYE, Philippe. « "Grammatica" et "Ethica" au XII^e siècle ». In : *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 25 (1958), 59-110.

DESCHELLETTE, Émilie. « Le récit ovidien de Pyrame et Thisbé, revu par le Moyen Âge ». In : *Camenulae* (2010), 1-14.

DORAN, Madeleine. « Pyramus and Thisbe once more ». In : *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama. In Honour of Hardin Craig*. Dir. HOSLEY, Richard. London : Routledge, 1963, 149-161.

DOYLE, Kara. « Thisbe out of context : Chaucer's female readers and the Findern manuscript ». In : *The Chaucer Review* 40.3 (2006), 231-361.

DUPONT, Florence. « Se reproduire ou se métamorphoser ». In : *Topique, revue freudienne* 9–10 (1974), 139-160.

DYBEL, Katarzyna. « L'influence d'Ovide sur le roman arthurien en France (roman en vers et roman en prose) ». In : *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 58.1 (2006), 277-290. URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2006_num_58_1_1618 (visité le 07/05/2020).

EKSTEIN, Nina. « Pyrame and Thisbé : Lost in a "minimalist" World ». In : *Actes de Las Vegas : Théorie dramatique, Théophile de Viau, Les contes de fées. Actes du XXIIe colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of Nevada, Las Vegas, 1-3 mars 1990*. Biblio 17 60. Paris : Papers on French seventeenth century literature, 1991, 131-135.

EMDEN, Wolfgang G. van. « La légende de Pyrame et Thisbé : textes français des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles ». In : *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy*. Paris : Honoré Champion, 1973, 569-583.

— « Shakespeare and the French Pyramus and Thisbe tradition, or whatever happened to Robin Starveling's part ? » In : *Forum for Modern Language Studies* XI.3 (1975), 193-204.

— « Sources de l'histoire de Pyrame et Thisbé chez Baïf et Théophile de Viau ». In : *Mélanges de langue et littérature médiévales. Offerts à Pierre Le Gentil, par ses collègues, ses élèves et ses amis*. Dir. BATAILLON, Marcel, LECOY, Félix et ZINK, Michel. Paris : S.E.D.E.S., 1973, 869-879.

ENGELS, Joseph. *Études sur l'*Ovide moralisé. Groningen : Wolters, 1945.

— « L'édition critique de l'*Ovidius moralizatus* de Bersuire ». In : *Vivarium* 9.1 (1971), 19-24. URL : http://www.jstor.org/stable/41963531 (visité le 07/05/2020).

FARAL, Edmond. « Le manuscrit 511 du Hunterian Museum de Glasgow. Notes sur le mouvement poétique et l'histoire des études littéraires en France et en Angleterre entre les années 1150 et 1225 ». In : *Studi Medievali* 9 (1936), 18-121.

FOEHR-JANSSENS, Yasmina. « La discorde du langage amoureux. Paroles d'amour, paroles de femmes dans les lais et les fabliaux (XII^e–XIII^e siècles) ». In : *La discorde des deux langages. Représentations des discours masculins et féminins, du Moyen Âge à l'Âge classique*. Paris : Université Paris 07, 2006, 125-141.

— « La fiancée perdue et retrouvée dans les romans idylliques (XII^e–XIV^e siècles) ». In : *Clio. Histoire, femmes et sociétés* 30 (2009) : *Héroïnes*, 61-78. URL : http://clio.revues.org/9376 (visité le 07/05/2020).

Frécaut, Jean-Marc. « Les fluidifications (métamorphoses en eau, source, rivière, étang) dans les *Métamorphoses* d'Ovide ». In : *Hommage à Jean Granarolo*. Paris : Les Belles Lettres, 1985, 373-385.

Fumo, James. « Commentary and Collaboration in the Medieval Allegorical Tradition ». In : *A Handbook to the Reception of Ovid*. Dir. Miller, John F. et Newlands, Carole E. Chichester : Wiley Blackwell, 2014, 114-128.

Gaggero, Massimiliano. « Pyrame et Thisbé. Métamorphoses d'un récit ovidien du XII^e^ siècle au XV^e^ siècle ». In : *Les romans grecs et latins et leurs réécritures modernes. Études sur la réception de l'Ancien roman, du Moyen Âge à la fin du XIX^e^ siècle. Actes du colloque de Tours octobre 2013*. Dir. Pouderon, Bernard. Christophe Plantin 3. Paris : Beauchesne, 2015, 77-124.

Galimberti Biffino, Giovanna. « Funzioni strutturali e stilistiche delle parentesi nelle *Metamorfosi* di Ovidio ». In : *Aevum Antiquum* 1 (1988), 247-266.

Gathercole, Patricia M. « Illuminations on the French Boccaccio manuscripts ». In : *Studi sul Boccaccio* 1 (1963). Dir. Branca, Vittore, 213-217.

Gilbert, Jane. « Boys Will Be… What ? Gender, Sexuality, and Childhood in Floire et Blancheflor and Floris et Lyriope ». In : *Exemplaria. Medieval, Early Modern, Theory* 9.1 (1997), 39-61.

Glendinning, Robert. « Eros, Agape, and Rhetoric around 1200 : Gervase of Melkley's *Ars poetica* and Gottfried von Strassburg's *Tristan* ». In : *Speculum* 67.4 (1992), 892-925. URL : `http://www.jstor.org/stable/2863472` (visité le 07/05/2020).

Holzberg, Niklas. « Ovids Babyloniaka (Met. 4, 55–166) ». In : *Wiener Studien* 101 (1988), 265-277.

Hunt, Richard William. *The History of Grammar in the Middle Ages : Collected Papers. With a select bibliography, and indices*. Éd. Bursill-Hallr, Geoffrey L. T. 5. Studies in the History of the Language Sciences. Amsterdam : John Benjamins, 1980.

James, Paula. « What lies beneath : Fluid subtexts in Ovid's *Metamorphoses* ». In : *Metamorphic Reflections : essays presented to Ben Hijmans on his 75th birthday*. Louvain : Peeters, 2004, 1-19.

Jodogne, Omer. « Le caractère des oeuvres "antiques" dans la littérature française du XII^e^ et du XIII^e^ siècle ». In : *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e^ au XIV^e^ siècle*. Paris : C. Klincksieck, 1964, 55-83.

Johnston, Oliver Martin. « Origin of the legend of Floire and Blancheflor ». In : *Matzke Memorial Volume*. Stanford : Stanford University Press, 1911, 125-138.

Kadison, Alexander. « Ovid as a short-story writer in the light of modern technique ». In : *Poet Lore* (1918), 206-217.

Keith, A. M. « Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (Met. 4.55-166) ». In : *The Classical Quarterly* 51.1 (2001), 309-312.

Kondoleon, Christine. « A case for artistic invention : a Cypriot Pyramos and Thisbe (Plates XX–XXI) ». In : *Archaeologia cypria* 2 (1990), 109-112.

Lafaye, Georges. *Les* Métamorphoses *d'Ovide et leurs modèles grecs*. Paris : Alcan, 1904.

Laurie, Helen. « "Pyramus et Tisbé" ». In : *The Modern Language Review* 55 (1960), 24-32.

Levine, Robert. « Exploiting Ovid : medieval allegorizations of the *Metamorphoses* ». In : *Medioevo romanzo* 14.2 (1989), 197-213.

Linant de Bellefonds, Pascale. « Pyrame et Thisbé : l'autre légende ». In : *Tranquilllitas. Mélanges en l'honneur de Tran tam Tinh*. Dir. Jentel, Marie-Odile et Deschênes-Wagner, Gisèle. T. VII. Québec : Université Laval, 1994, 343-352.

Lot-Borodine, Myrrha. *Le roman idyllique au Moyen Âge*. Paris : Auguste Picard, 1913.

Magnani, Isabella. « "Una duos nox perdet amantes". Piramo e Tisbe da Ovidio a Shakespeare ». Thèse de doct. Ersilia - Fili Tesi, 2012.

Mainzer, Conrad. « John Gower's use of the medieval Ovid in the *Confessio amantis* ». In : *Medium Aevum* XLI (1972), 215-229.

Mazaheri, John H. « Autorité, transgression, et conscience du mal dans *Les Amours de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau ». In : *Revue d'histoire du théâtre* 52 (3 2000), 241-256.

McDonough, Christopher J. « Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15158 : A Late Thirteenth-Century *Liber Catonianus* from the Abbey of St. Victor ». In : *Mediaeval Studies* 69 (2007), 299-327.

Miller, Frank J. « The Dramatic Element in the *Metamorphoses* ». In : *The Classical Journal* 15 (1920), 417-435.

Moisan, Jean-Claude et Vervacke, Sabrina. « Les *Métamorphoses* d'Ovide et le monde de l'imprimé : la *Bible des poëtes*, Bruges, Colard Mansion, 1484 ». In : *Lectures d'Ovide, publiées à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*. Dir. Bury, Emmanuel. Paris : Les Belles Lettres, 2003, 217-237.

Moussy, Maud. « La moralisation du mythe. Pyrame et Thisbé dans la Bible de Jean Malkaraume ». In : *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Dir. Harf-Lancner, Laurence, Mathey-Maille, Laurence et Szkilnik, Michelle. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 83-103.

Munari, Franco. « Il "Piramus et Tisbe" di Matteo di Vendôme ». In : *Studi italiani di filologie classica* xxxi (1959), 65-78.

Noacco, Cristina. « La memoria del mito. La rielaborazione della materia ovidiana nei racconti di *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse* e *Philomena* ». In : *Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria. Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002)*. Trento : Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004, 35-47.

— « Les mythes de métamorphose dans la littérature narrative française (xii^{e}–xiii^{e} siècles) ». In : *La Mythologie de l'Antiquité à la Modernité, Appropriation-adaptation-détournement*. Dir. Bonnet, Corinne, Noacco, Cristina et Aygon, Jean-Pierre. Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 157-169.

— « Lire Ovide au xii^{e} siècle : Arnoul d'Orléans, commentateur des *Métamorphoses* ». In : *Troianalexandrina* 6 (2006), 131-149.

Nouvet, Clair. « Pour une économie de la dé-limitation : *La Prison amoureuse* de Jean Froissart ». In : *Neophilologus* 70 (1986), 341-356.

Otis, Brooks. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 2nd edition.

Pairet, Ana. *Les mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*. Essais sur le Moyen Âge 26. Paris : Honoré Champion, 2002.

Paupert, Anne. « "Pouëte si soubtil" ou "grand deceveur" : Christine de Pizan lectrice d'Ovide ». In : *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 45-67.

Planche, Alice. « Enfance et ressemblance : regards sur quelques textes médiévaux ». In : *PRIS-MA* 12 (1996) : *Enfances romanesques*, 95-104.

Possamaï-Pérez, Marylène. « L'*Ovide moralisé*, ou la "bonne glose" des *Métamorphoses* d'Ovide ». In : *Cahiers d'Études hispaniques médiévales* 31 (2008), 181-206. URL : http://www.persee.fr/doc/cehm_0396-9045_2008_num_31_1_1868 (visité le 07/05/2020).

— « Les *Métamorphoses* d'Ovide : une adaptation du début du xiv^{e} siècle ». In : *Bien dire et bien aprandre* 14 (1996) : *Traduction, transposition, adaptation au Moyen Âge*, 139-153.

Pratt, Karen. « The Dynamics of the European Short Narrative in its Manuscript Context : The Case of Pyramus and Thisbe ». In : *The Dynamics of the Medieval Manuscript. Text Collections from a European Perspective*. Dir. Pratt, Karen et al. V&R Academic. Göttingen : V&R Unipress, 2017, 257-285.

Quain, Edwin A. « The Medieval Accessus ad auctores ». In : *Traditio* 3 (1945), 215-264. URL : http://www.jstor.org/stable/27830077 (visité le 07/05/2020).

Reinhard, John R. « The Literary Background of the *Chantefable* ». In : *Speculum* 1.2 (1926), 157-169.

Reynolds, Catherine. « Illustrated Boccaccio manuscripts in the British Library (London) ». In : *Studi sul Boccaccio* 17 (1988). Dir. Branca, Vittore, 113-181.

Rogger, Kaspar. « Étude descriptive de la chantefable *Aucassin et Nicolette* II ». In : *Zeitschrift für romanische Philologie* 70.1/2 (1954), 1-58.

RUDD, Niall. « Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid : *A Midsummer Night's Dream* and *Metamorphoses* 4.1-166 ». In : *Creative Imitation and Latin Litterature*. Dir. WEST, David et WOODMAN, Tony. Cambridge : Cambridge University Press, 1979, 173-193.

SCHRÖTTER, Wilibald. *Ovid und die Troubadours*. Halle : Max Niemeyer, 1908.

SEGAL, Charles. « Narrative art in the *Metamorphoses* ». In : *The Classical Journal* 66 (4 1971), 331-337.

— « Pyramus and Thisbe : Lieberstod, monument, and metamorphosis in Ovid, Beroul, Shakespeare, ans some others ». In : *Hommage à Jean Granarolo*. Dir. BRAUN, René. T. 50. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice. Paris : Les Belles Lettres, 1985, 389-399.

SEGRE, Cesare. « Piramo e Tisbe nei Lai di Maria di Francia ». In : *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*. T. 2. Venezia : Neri Pozza Editore, 1961, 845-853.

SELLIER, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » In : *Littérature* 55 (1984), 112-126.

SEZNEC, Jean. *La survivance des dieux antiques*. Paris : Flammarion, 1993.

SIMPSON, James R. « "Speak of This if You Can" : Voice, Pleasure and Prophylaxis in the *Ovide Moralisé* ». In : *Fantasy, Identity and Misrecognition in Medieval French Narrative*. 2000. Chap. 3, 133-190.

SINCLAIR, Finn E. « Poetic Creation in Jean Froissart's *L'espinette amoureuse* and *Le joli buisson de Jonece* ». In : *Modern Philology* 109.4 (2012), 425-439.

SMEETS, Jean-Robert. « Le duis de Pyramus et Thisbé dans la *Bible* de Malkaraume : paienisme et chrétienté ». In : *Langue et littérature française au Moyen Âge*. Dir. STUIP, René. Assen : René Stuip, 1978, 74-83.

SPISAK, James W. « Chaucer's Pyramus and Thisbe ». In : *The Chaucer Review* 18.3 (1984), 204-210. URL : http://www.jstor.org/stable/25093881 (visité le 07/05/2020).

STRUBEL, Armand. « Allégorie et interprétation dans l'*Ovide moralisé* ». In : *Ovide métamorphosé : les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2009, 139-161.

— *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*. Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge. Genève–Paris : Slatkine, 1989.

TESTA, Daniel. « An Analysis of Tirso de Molina's *Fábula de Pyramo y Tisbe* ». In : *Studies in Philologie* LXIV (1967), 132-146.

TILLIETTE, Jean-Yves. « Savants et poètes du Moyen Âge face à Ovide : les débuts de l'*aetas ovidiana* (v. 1050–v. 1200) ». In : *Ovidius redivivus : von Ovid zu Dante*. Dir. PICONE, Michelangelo et ZIMMERMANN, Bernhard. Stuttgart : M und P, 1994, 63-104.

TRANE, Ginetta De. « La storia de Piramo e Tisbe : tra mito e realtà ». In : *Rudiae* 19 (2007), 23-38.

TRONCHET, Gilles. *a métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses. Louvain : Peeters, 1998.

VANDERSMISSEN, Marc. « Ovid, Metamorphoses IV 94 – Parthenius, Ἐρωτικὰ Παθήματα 32.1-2. A Moral Interpretation ». In : *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica* LXXXI.1 (2013), 203-207. URL : http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/1044/1089 (visité le 07/05/2020).

VERVACKE, Sabrina. « "Lorsqu'une même cause sert des effets contraires…" : le discours étiologique dans les Ovide(s) moralisé(s) ». In : *L'étiologie dans la pensée antique*. Dir. CHASSIGNET, Martine. Recherches sur les rhétoriques religieuses 9. Turnhout : Brepols, 2008, 127-143.

— « Forme et fonction des traductions moralisées des *Métamorphoses* d'Ovide. Le *De formis figurisque deorum* de Pierre Bersuire (Avignon, 1342), préface de la *Bible des poëtes* (Bruges, Colard Mansion, 1484) ». Thèse de doct. Québec : Université Laval, 1999.

VIAL, Hélène. « "Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre" : une approche de la métamorphose ovidienne ». In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2 (2004), 142-155.

VIARRE, Simone. « Les avatars du *pathos erotikon* dans les *Métamorphoses* d'Ovide ». In : *La poétique d'Ovide, de l'élégie à l'épopée des métamorphoses. Essai sur un style dans l'Histoire*. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, 407-430.

VINCENSINI, Jean-Jacques. « Rhétorique de la fraîcheur et valeurs de l'idylle dans *Aucassin et Nicolette* ». In : *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*. Dir. BABBI, Anna Maria et GALDERISI, Claudio. Medievalia 37. Orléans : Paradigme, 2001, 151-175.

VUAGNOUX-UHLIG, Marion. « Les récits idylliques de la fin du Moyen Âge (de Jehan et Blonde à Pierre de Provence et la belle Maguelonne) : la postérité de Jean Renart ? » In : *Le Moyen Âge* CXVII.1 (2011), 21-41. URL : https://www.cairn.info/revue-le-moyen-age-2011-1-page-21.htm (visité le 07/05/2020).

WÜLFING, Peter. « Textlinguistics applied to the *Metamorphoses* of Ovid ». In : *Sprachen und Schriften des antiken Mittelmeerraums. Festschrift für Jürgen Untermann zum 65. Geburtstag*. Dir. HEIDERMANNS, Frank, RIX, Helmut et SEEBOLDT, Elmar. Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft 78. Innsbruck : Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1993, 473-481.