



Cahiers
de Recherches
Médiévales

Cahiers de recherches médiévales

Journal of medieval studies

9 | 2002

Lectures et usages d'Ovide

Les dieux d'Ovide dans un manuscrit du XV^e siècle de *l'Ovide moralisé* en vers (Copenhague, Kongelige Bibliotek, Thott 399)

Nathalie Koble



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crm/78>

DOI : 10.4000/crm.78

ISSN : 1955-2424

Éditeur

Honoré Champion

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2002

ISSN : 1272-9752

Référence électronique

Nathalie Koble, « Les dieux d'Ovide dans un manuscrit du XV^e siècle de *l'Ovide moralisé* en vers (Copenhague, Kongelige Bibliotek, Thott 399) », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 | 2002, mis en ligne le 05 janvier 2007, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/crm/78> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.78>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

Les dieux d'Ovide dans un manuscrit du XV^e siècle de *l'Ovide moralisé* en vers (Copenhague, Kongelige Bibliotek, Thott 399)

Nathalie Koble

Croiez-vous en vostre foy qu'oncques Homère,
 escrivent l'*Illiad*e et *Odyssée*, pensast ès allégories
 lesquelles de luy ont calfreté Plutarque, Heraclites
 Ponticq, Eustatie, Phornute, et ce que d'iceulx Politian
 a desrobé ? Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds
 ne de mains à mon opinion, qui décrète icelles aussi
 peu avoir esté songées d'Homère que d'Ovide en ses
Métamorphoses les sacremens de l'Evangile, lesquelz un
 Frère Lubin, vray croque-lardon, s'est efforcé
 démonstrer, si d'aventure il rencontroit gens aussi
 folz que luy, et (comme dict le proverbe) couvercle
 digne de chaudron¹.

- 1 La réception d'Ovide par les médiévaux fut plus tardive que celle de Virgile, d'Horace ou de Lucain. Cela tint en partie au caractère de l'œuvre du poète latin, diversifiée et chargée d'une réputation sulfureuse. Ovide apparaît essentiellement comme l'auteur des *Métamorphoses* et donc de fables païennes souvent amoraes, et celui des *Amours* et de l'*Art d'aimer*. D'après J.Y. Tilliette², deux facteurs décisifs pour sa diffusion apparurent au tournant du XII^e : son accession au rôle d'auteur scolaire et la lecture allégorisante de l'École d'Orléans qui fit de lui un poète « savant » autant qu'érotique.
- 2 Si dans la poésie médiolatine Ovide servit de modèle poétique, son influence sur la lyrique d'oc et d'oïl reste ambiguë et problématique. La question a souvent été posée pour les origines de la poésie vernaculaire plus que pour son développement. Les brèves mentions de quelques figures mythologiques en langue d'oc ne permettent pas

de cerner une filiation directe. Mais plutôt qu'engager une recherche des sources, j'aimerais voir en quoi le discours ovidien peut soutenir, ou, au contraire, contredire, celui de la *fin'amor*, en quoi aussi, chez certains poètes du XIII^e siècle, se fait jour une recherche de conciliation plus ou moins aboutie entre ces deux *inspirations*.

- 3 Si l'on réduit, en effet, l'œuvre d'Ovide aux deux axes de l'Art d'aimer et des fables mythologiques, les deux posent problème au regard de la *fin'amor*, au plan thématique et au plan stylistique.
- 4 Même schématiquement on peut dire que l'esprit de l'Art d'aimer entre en contradiction avec la posture du *fin'amant* qui reste réservé et timide, ne se risque que de façon voilée à dire son désir à la dame et organise imparfaitement une stratégie de conquête.
- 5 Par ailleurs, la langue des grands trouvères, comme Gace Brulé, est sobre, peu chargée de figures, et sa densité émotionnelle, et donc lyrique, émane de cette sobriété, de cette tension *abstraite* qui habite le poète. Poésie de l'antithèse et de l'oxymore plus que poésie de la comparaison et de l'inventivité métaphorique, elle se charge peu de références qui seraient une sortie du solipsisme. La chanson ne se donne qu'un vocabulaire limité, simple, familier, la difficulté de l'appréhender ne tient pas à l'obscurité d'allusions savantes qui auraient besoin d'être glosées. Or cette clôture sur soi, constitutive de la forme et du sens de la Chanson, se fissure au XIII^e et, sans faire une histoire littéraire simpliste, on peut repérer une ouverture du verbe lyrique à des intertextes chez un Thibaut de Champagne où une structure comparative se met plus fréquemment en place, où le *je* se mesure à un en-dehors de lui le plus souvent mythologique³. Mais les références antiques, auxquelles se mêlent quelques héros médiévaux, restent au service exclusif de l'hyperbole. Le mythe à peine convoqué ne fait pas digression. Enclose dans le vers lyrique, la mention mythologique n'est qu'un auxiliaire de son message. La diction mythologique n'appartient pas à proprement parler à la poétique de la *fin'amor*. Son usage, cependant, fragmenté et elliptique, fait signe vers un savoir culturel que l'auditeur est invité à partager comme si les seuls mots de la souffrance amoureuse *vécue* devaient rencontrer désormais une autre expérience, s'authentifier à travers un *exemple*.
- 6 Les trouvères du XIII^e sont-ils en cela à la recherche de modes d'expression nouveaux ou se font-ils l'écho d'un savoir de plus en plus diffusé, d'une *mode* ?
- 7 Contemporain de Thibaut de Champagne, Richard de Fournival, par sa formation intellectuelle, va jouer de tous ces apports et tenter une synthèse – fût-elle apparemment inachevée et donnée comme irrésolue – entre Ovide et la poétique vernaculaire. Chanoine d'Amiens, médecin et astrologue, auteur d'une œuvre lyrico-didactique étonnante où se côtoient chansons, arts d'aimer en prose qui aboutissent au *Bestiaire d'amour* et, sans doute, en une sorte de testament ironique de son parcours, le *De Vetula* maquillé en apocryphe d'Ovide, Richard était le mieux placé pour effectuer un travail *ovidien* sur la lyrique. Est-ce à dire qu'il s'inscrit seulement dans une perspective critique de la *fin'amor*⁴ ? Son œuvre ne porterait-elle pas à sa plus haute expression le sens profond de la *fin'amor*, la nécessaire solitude du poète-amant qui le pousse, paradoxalement, à faire de son chant un chant désespéré et toujours renaissant ?
- 8 J'effectuerai un bref parcours de l'œuvre de Richard, en considérant d'abord la manière dont il amplifie deux mythes antiques dans ses pièces lyriques ; puis je m'attacherai à ses « arts d'aimer » qui offrent un syncrétisme du modèle ovidien, de la représentation

médiévale des sexes et des motifs courtois de la requête amoureuse. Je ne ferai qu'allusion au *De Vetula*, écrit en latin, synthèse à plusieurs points de vue, de la réception médiévale d'Ovide, qui formule la voie d'un dépassement de l'amour vers la connaissance et la recherche de Dieu.

- 9 Une ironie toute ovidienne circule dans ces textes, servie par une immense culture qui permet à leur auteur de renvoyer dos à dos tous les discours de l'amour, lyriques et savants, latins et vernaculaires, sans choisir ni conclure.

Le puits et le labyrinthe : décliner les impasses de l'amour

- 10 L'usage de la mythologie que fait Richard dans ses pièces lyriques reste limité puisque sur 21 chansons, deux comparaisons mythologiques apparaissent clairement, celle d'Écho et de Narcisse dans la chanson IX, celle du labyrinthe de Dédale et de Thésée dans la chanson XV. Bien que la première appartienne au petit arsenal des figures de l'amour aux côtés de Pirame et Tisbé et de Tristan, son traitement par Richard est plus ample et plus complexe que chez ses prédécesseurs et contemporains. Entièrement composée à la faveur de l'intertexte mythologique, la chanson IX, toute de « douleur », engage dès la strophe 2 une comparaison du poète avec Écho : « Si com Ego qui sert de recorder / Che k'autres dist... ». Le mythe prend valeur d'exemplum : la strophe 2 raconte le drame d'Écho, rejetée par Narcisse, qui se dessécha au point de n'être plus qu'une voix et la strophe 3 rappelle qu'Amour, pour venger Écho, fit tomber Narcisse dans la contemplation de son image – « Narchissus fist mirer » –. Dans ce dispositif, le poète s'assimile à Écho tandis que Narcisse représente la dame insensible à laquelle on souhaite d'être à son tour refusée⁵. Mais à peine l'a-t-il suggéré que le poète nie la possibilité d'un tel scénario : sa dame est à la fois si fière et si belle qu'elle ne saurait être la proie d'un amour sans réponse. C'est à l'amant qu'aucune issue ne s'ouvre, pas même celle de la vengeance. Reniant ce qu'il avait édifié, il s'abandonne à la folie d'amour et au désespoir, conjoignant en lui le désir d'Écho (str. 5) et, à travers l'évocation des yeux de la dame (str. 7) et de la chute dans le puits (str. 6 et 7), le sort de Narcisse. Femme et homme, le poète occupe donc toutes les places de l'amour et la dame aucune. Elle s'absente du mythe antique comme elle s'absente du chant médiéval. À travers la complémentarité des deux personnages mythologiques, la voix et l'image, Richard reconstruit la *persona* du poète courtois qui répète les mots des autres – les mots usés et familiers de l'amour c'est-à-dire de la poésie – et reste rivé à une vision de beauté. Le poète ne saurait ni dire du nouveau, ni atteindre la beauté dont il est en quête. La communication avec l'*autre* lui est à la fois impossible et essentielle. Le mythe double d'Écho et de Narcisse l'exprime avec acuité.

- 11 La comparaison croisée avec les deux acteurs du mythe construit ainsi une nouvelle variante de cet unique programme : « crier pitié ». Seule « aventure » (v. 1), seul acte du poète. Resémantisant le mythe en fonction des théories médiévales de l'amour et de la poétique intransitive du Grand Chant, Richard parle de lui, comme amant, comme poète, indistinctement. Il se « mire dans l'exemple » comme Narcisse dans la fontaine mais, à l'instar de Machaut, cela ne lui sert de rien pour atteindre la dame.

- 12 Cela étant, le mythe dramatise le chant lyrique, concrétise les motifs topiques de la mort et du désespoir. Le récit mythologique, si allusif soit-il, introduit une tonalité tragique, une sorte de violence qui constitue chez Richard un argument, ou une stratégie, pour émouvoir la dame, enfin. Articulant son œuvre lyrique sur l'attente impatiente de la « mercy », Richard retrouve en effet dans plusieurs pièces des accents

ovidien. L'emploi d'une langue oxymorique sert à dénoncer un jeu de dupes et à accuser la dame de perversité. L'antithèse courtoise tend à se métaphoriser en combat entre l'amant et la dame, au cours duquel l'amant est jeté dans un puits. La chanson IV fait l'éloge d'une dame « gente » qui l'a retiré du puits où une dame « male » l'avait jeté. Le poème s'organise ainsi en deux diptyques antithétiques où à la « gentillesse » s'oppose la méchanceté, où à l'hommage répond la malédiction :

« La gente m'a del puis jeté
 Ou j'ai jeü si longement (v. 7-8)
 [...]
 Mais jou en sai ausi maugré
 La male ki si malement
 M'avoit el mal puis avalé » (v. 19-21)

- 13 Dans la chanson IX, le poète est dans le puits : « El pui sui je sans ja mais retourner » (v. 43). Dans ce puits, en lieu et place de la fontaine, se lisent à la fois une exploitation particulière du mythe de Narcisse, dont on trouve aussi un écho dans le contexte non-lyrique du *Roman de Renart*⁶, et celle de l'antinomie mort/vie, revisitée à son tour. Car le puits, lieu d'enfermement, s'il est bien celui d'une possible mort par « desesperance », est aussi un lieu transitoire, une descente temporaire d'où l'amant sera tiré si la dame fait un signe de bonne volonté. Á l'imagerie mythologique se superpose l'imagerie religieuse que le *Roman de Renart* exploitait également. C'est pourquoi, si l'image du puits paraît d'abord plus forte que celle de la fontaine, elle rompt, en fait, avec la conclusion mortelle de l'aventure narcissique. La circulation de l'image dans les pièces lyriques de Richard suggère cette interprétation renouvelée et la tendance de sa poésie au syncrétisme.

- 14 Par ailleurs, le vers 36 de la chanson IX propose une formulation elliptique de la naissance de l'amour :

« E ! Las, con j'oi poi de sens a l'entrer
 Et con je fui de povre porveanche ! »

- 15 Cette « entrée » trouve son explicitation mythologique dans l'image du labyrinthe de Dédale mentionné dans la chanson XV :

« C'est la maison Dedalu
 U a se devise
 Set cascun entrer,
 Et tout issont detenu,
 Car en nule guise
 Ne pueent trouver
 Ne assener
 Par u l'entree fu » (Strophe IV)

- 16 L'entrée au labyrinthe est un topos du discours amoureux que l'on rencontre chez Pétrarque⁷. Son origine mythologique est cependant rarement précisée. Le troubadour Aimeric de Peguillan, un des interlocuteurs de la « tenso du néant », propose déjà cette marche erratique d'un amant entré dans un lieu dont il ne peut sortir, dans sa canso « Autresi m'pren »⁸. Richard non seulement fait clairement référence à la fable mythologique, mais la poursuit dans la strophe suivante, en évoquant Thésée qui ne s'est aventuré dans le labyrinthe que muni d'une corde – le fil d'Ariane – : on ne peut s'aventurer sans garant à la conquête de l'amour. Cette dernière strophe réitère l'idée que l'amour est un piège – thème de la pièce – et que le poète ne s'en mêlera pas.

L'évocation de Thésée reformule donc en conclusion ce que disent, sans image, les premiers vers :

« Talent avoie d'amer,
Mais paour m'est prise
Qi le m'a tolu » (v. 1-3)

- 17 L'assimilation du poète à Thésée laisse cependant entendre le secret espoir d'une aide féminine qui changerait les données :

« Je ne me kier pas mesler
De plus haute emprise
Que la Theseü
Q'amors sans corde noer
N'iert ja par moi prise » (v. 33-37)

- 18 Ni Ariane, ni le Minotaure ne sont nommés. La référence mythologique reste encore allusive, incompréhensible à qui ne connaît toute la fable. Elle est lourde aussi de sous-entendus (amour contre-nature de Pasiphaé, complicité et punition de Dédale...). On est là dans une poésie savante, à la manière d'Ovide, et le mythe, évoqué de façon incomplète, suggère que l'amour est aussi féminin, qu'il ne saurait être atteint que s'il y a complicité entre les partenaires. Certes, la chanson XV se présente comme un refus d'aimer dans les termes de la *fin'amor* et le silence de la dame. Les quelques notations mythologiques laissent entrevoir, au creux même de la dénégation, d'autres situations amoureuses : l'amant ne saurait être seulement Narcisse, ni la dame la mort. Une Ariane, une dame « gente » peuvent prendre la place de la « male » dame sans merci. Cette piste n'est qu'amorcée et l'intertexte mythologique ne demeure que timidement convoqué. Il ne peut encore faire pièce au discours lyrique, et le mettre franchement en question.
- 19 Seuls les arts d'aimer, auxquels s'essaie aussi Richard, sont dans son œuvre un lieu d'affrontement de tous les discours et de leurs mises en perspective réciproques. Apprendre à conquérir : la posture ovidienne ou la foi en la parole
- 20 Écrire des traités d'amour est une activité de clerc, pas de poète. Richard, à la fois savant, homme d'Église et poète, occupe, là encore, une position singulière.
- 21 Je ne dirai que quelques mots de la *Poissance d'amours*⁹, dont, malgré le témoignage des manuscrits, son dernier éditeur, G.B. Speroni, doute qu'il soit de Richard. L'esprit, cependant, qui y souffle est proche de celui du *Consaus d'amours* et du *Commens d'Amours*, quoique, contrairement au *Consaus*, on trouve ici une utilisation en quelque sorte implicite du modèle ovidien. Le texte se présente comme un dialogue entre un jeune clerc et son maître. Celui-ci, comme ailleurs chez Richard, justifie à plusieurs reprises son titre et présente son projet selon le mode de l'*Ars amatoria*. Des réminiscences de l'œuvre ovidienne affleurent à plusieurs reprises (qui doit-on aimer ? Mise en avant de l'expérience fondant la vérité du dire...). Mais cette apparente conformité au traité antique cède la place à un développement physiologique sur les sexes et à un exposé sur les caractères et les tempéraments de chacun. Doit-on reconnaître là le médecin Richard de Fournival dans cette appréhension particulière de la question de l'amour ? On sait à quel point elle préoccupa la médecine médiévale et combien approches scientifiques et approches poétiques se confortèrent en particulier autour de la mélancolie amoureuse.
- 22 Ainsi ces conseils à un jeune homme investissent le modèle ovidien pour le tirer, de diverses manières, du côté des représentations médiévales. Le jeune homme, en outre,

par sa demande récurrente – « coment je puisse corage de femme en amour esmouvoir » – réitère le thème central du poète Richard : faire naître le désir aussi chez la femme. Art d'aimer et lyrique se répondent ainsi secrètement. Si l'homme, en effet, est naturellement supérieur à la femme et la domine (chapitre I et II), il ne peut entièrement la soumettre à son désir (strophe III), car Dieu lui a accordé une part de jugement – mémoire et raison. Elle se gouverne cependant selon le principe de plaisir : c'est par là que l'on peut entreprendre de la séduire. À nouveau passent des accents ovidiens reformulés par le clerc médiéval, misogyne.

- 23 Mais là s'ouvrent aussi l'inconnu, le risque d'échec et la recherche de moyens qui seront essentiellement, après quelques regard enflammés – « soutius et taillans » (XXII, 1 p. 76) – l'art de la parole. Aussi faut-il parler hardiment : « si parlés et eshardissies vo cuer et vo langue... » (p. 48). Le livre devient un manuel de conversation galante :

« Et bien saciés que je ne vous puis mie aprendre coument toute maniere de gent doivent prier ; mais soiiés tout a seür que je vous en mousterrai les plus grans poins et les plus soutius par coi vous et tout cil qui men livre orront deveront bien savoir les plus petis et les plus legiers poins d'amours... »

- 24 L'éloquence, alliée aux bonnes manières, semble apte en effet à obtenir, comme chez Ovide, l'ultime merci. Le maître, cependant, n'oublie pas de donner une leçon de courtoisie où la retenue et la soumission de l'amant, même comblé, ne doivent jamais fléchir :

« Saciés, bians fius, ke c'est dit canques on i puet dire par raison. Et se ele le fait, vous le devés servir de grant amour douce et amoureuse, le plus ke vous poés, a se volenté, selon chou que ses talens demande, pour chou que vous le truisiés plus apparellie a chou que vous li prierés ; car femme de se nature est convoiteuse et desirrans, et aime sen pourfit. Et pour chou que donners et courtoisie est contraire a li, le doit on amer et servir, et faire tout chou qu'ele veut et que biau li est ». (p. 75).

- 25 La *Poissance*, en cela, serait comme la version claire de la demande d'amour. Une sorte de réussite possible de l'union amoureuse par la vertu du langage et du maniement de la raison, une façon d'intéresser la nature féminine en restant courtois, la démonstration que l'éducation du désir porté par la *fin'amor* peut s'allier à l'art d'aimer ovidien. Un moment ont été oubliées la duplicité de la parole, l'ambivalence des signes de la sincérité. L'insistance sur la « boine et loial amour », seul sujet du traité, ne suffit pas à lever tous les doutes.
- 26 Le *Consaus* et le *Commens*, différemment, replacent au centre du propos l'impossible preuve d'amour qui déciderait la dame à répondre favorablement. Problématique médiévale et non pas ovidienne.
- 27 En cela, les deux autres traités reviennent sur la trop facile conciliation du discours amoureux médiéval et du discours amoureux antique.
- 28 Dans le *Consaus*, la situation générale de la discussion change, car le maître s'adresse à une femme – sa sœur – qui tient la place du disciple. Doit-on voir un essai de réécriture du livre III d'Ovide écrit pour les femmes ? Le texte se tisse de références antiques (Ovide, Horace, Cicéron, Aristote...), bibliques et théologiques (Pierre de Blois, Jean de Garlande...). Après une typologie des formes d'amour, l'auteur s'arrête à la dernière dont les autres naissent « car c'est li estos dont les flours et li fruit des autres amours naissent et est la droite racine de toutes vertus et matere de tous biens » (p. 248) : à savoir l'amour d'élection entre homme et femme, que Dieu a voulu. Or la question est

double : comment déclarer son amour selon que l'on est homme ou femme (la dame ne devant pas prier d'amour) ; comment ne pas être trompé. Revient alors à travers les exemples du cheval de Troie et de Renart les questions de la semblance et de la sincérité. Il est vrai que la tromperie est un thème du livre III d'Ovide, mais le changement d'interlocuteur remet plus vivement en cause la transparence du langage. Le texte ouvre, en effet, à des contradictions irrésolues : il faut, malgré tout, « otroier son amour », mais le maître n'a jamais obtenu celui de sa dame. Où se situe sa compétence de maître d'amour ? À l'imitation d'Ovide, Richard fait passer la contradiction au sein de ce qu'il revendique comme son expérience. Or celle-ci est à la fois déceptive et transposée dans l'ordre de la fiction : sous couvert de rapporter une « moie aventure » (p. 275), l'auteur raconte une variante de l'allégorie bien connue de la Cour du dieu Amour où les amants « déloyaux » ou « indifférents » reçoivent de cruels châtements¹⁰. La fable, en tant qu'argument, ne serait-elle qu'une ultime forme de pression ? Le lieu aussi d'une licence où l'amant, au bout des « mots raisonnables », ferait voir dans une mise en scène imaginaire entée sur les représentations religieuses, les conséquences d'un refus définitif :

« Et sacié que jou, ki soloie estre si orgueilleus vers amours, ne fui onques a aise ne ne finai dux'adont que j'euc mon cuer assis en bien amer et loiaument. Et je vous pri, bele suer, ke vous faciés aussi » (p. 278).

- 29 J'évoquais au début la violence dont est porteuse la fable mythologique et, d'une certaine manière, toute fable à l'appui de la requête amoureuse.
- 30 Le *Commens d'amours*, attribué à Richard, reprend et amplifie ces données et cette stratégie de discours. L'auteur y invente, à travers le syncrétisme de divers mythes, une série de contes cruels.
- L'invention mythologique ou Ovide mis en abyme
- 31 Prolégomènes, d'après son éditrice, au *Bestiaire d'Amour*, le *Commens* explore les possibilités du récit mythologique et affronte, encore différemment, les limites de l'éloquence. La sincérité de l'amant, de son désir, se trouve au centre du débat.
- 32 La première histoire développée, celle de Lernesius amoureux de Diphile, combine plusieurs schémas narratifs et mythologiques. Ce personnage, incapable de convaincre par « biaux mos et biaux dis » (p. 48) sa dame « qui estoit tant estrange ke ele ne pooit escouter apertement nul bel mot ne nule bele cose qu'il li deïst », fait faire une « image » qu'il adore mais qui ne peut apaiser ses ardeurs. Il décide donc de passer aux actes c'est-à-dire à la ruse et à la force. Il endort la belle par enchantement et la viole. Un billet déposé sur le corps dénudé révèle ce qui s'est passé. Or la dame en se réveillant est ainsi convaincue de la vérité de l'amour que son amant lui porte et elle l'accepte dorénavant de son plein gré. Le locuteur, cependant, à la fois propose une identification et la refuse : « Et pour chou ne di je mie, bele tres douce dame, ke je fessisse envers vous tels choses, se jou les savoie bien faire... » (p. 49).
- 33 Comme dans ses chansons, Richard va au plus près de l'expression crue du désir, d'un langage non courtois, puis renie ce mouvement. Mais les mots restent prononcés, le récit raconté. La fable *mythologique*, où le mythe de Pygmalion est, comme l'attitude courtoise, rejeté comme vain, sert donc d'argument, d'exemple et de contre-exemple.
- 34 Un autre récit produit un montage encore plus retors : l'histoire d'Araptus, sire de Toscane, et de la dame de l'île de la mer s'articule sur le mythe d'Io, changée en vache par Jupiter et aimée ensuite par le dieu Amour lui-même, qui se voit refusé. Amour

décide de se venger en la fécondant par le simple attouchement d'un bâton qu'il lui tend. L'enfant qui naît de ce contact sera une femme fatale à laquelle aucun homme ne résiste, qualité qui lui a été donnée par Pallas. La séduction absolue de cette femme serait donc le fruit d'une alliance de la raison et de l'amour. Une punition aussi bien qu'un don. Le récit illustre la force d'une beauté voulue pleinement par les dieux. L'homme ne saurait être coupable du désir qui l'habite à l'instar de ceux-ci :

« [...] li sires [...] fu si souspris sus li qu'il li couvint par force se cure et s'entente mettre a se biauté remirer [...] et dist en son corage : « Ceste chi est en ma baillie et en ma poesté ; et ele ne me escapera mie [...] devant la ke jou arai acomplie me volenté de son bel cors... » Et che qu'il dist, il fist. » (p. 53).

- 35 À nouveau, le locuteur adopte une position décalée par rapport à ce que dit l'histoire. Inversant les places de l'homme et de la femme, comme on le voyait dans la chanson IX, il répète les paroles de son personnage pour les transférer à sa propre situation de soumission.

« Ha, tres douce dame, come il a chi tres bel exemple de paroles ! Et pour chou ke vous me tenés en vostre baillie et en vostre poesté, vous pri jou [...] ».

- 36 Les exemples qui étaient la requête du locuteur s'organisent selon une progression thématique, des mauvais conseils qui font échouer l'amour aux viols et au meurtre. Pancharus tue la reine de Femenie, sa maîtresse, en confondant le halètement d'un chien avec celui d'un amant : pris dans la duplicité des mots et l'opacité des signes, l'amour toujours se fourvoie et les losangiers, manipulateurs des paroles, triomphent au risque de conduire l'amant vrai au désespoir.

- 37 Le récit mythologique, fût-il inventé, se révèle, à son tour, une stratégie de requête impuissante. Les fables ne servent qu'imparfaitement l'art d'aimer. Indirectement l'amant s'y donne à voir comme souffrant et désirant, il demeure l'amant lyrique qui crie merci. Tous les récits, quel que soit leur sens littéral, aboutissent à cette litanie :

« Pour les felons respons ke vous me respondés [...] me doute je mout ke jou ne soie aussi desesperés comme chils Pancharus fu. Et pour le tres grant doute ke jou en ai, avant ke jou i chiesce, vous pri jou, très dous gentiex cuers debonnaire, merci. » (p. 55).

- 38 Du lyrique au didactique, le message semble le même, mais peut-être faut-il saisir ses variantes moins comme l'énoncé d'une leçon que comme la démonstration d'un talent. A travers l'agrément du discours, le charme ou l'originalité des histoires, la dame aura la preuve de l'amour que le poète lui porte :

« Bele tres douce dame, c'or voeilliés avoir pitié et merci de celui qui cest livre a fait en l'ouneur et en le loenge de vous ; car certes s'il ne fu plus enluminés et plus espris de vostre amour ke nuls autres qui soit au monde, il ne peüst avoir fait ni achievet chou qu'il a fait ; car chils livres chi est si tres gracieusement enluminés de tous biens et si plains ke il doit, par droit et par raison, a tous gens plaire, pour les beles paroles et pour les biaux exemples qui dedans sont. » (p. 42).

- 39 Ovide ne proclamait-il pas que le poète était pauvre de biens et riche de mots ?
- 40 Comme dans le *Donnei des amants*¹¹ – que peut-être Richard connaissait – une autre stratégie, encore, du discours se déploie, celle qu'en termes barthiens on appellera le « plaisir du texte ». Les récits en eux-mêmes n'ont, en dernière instance, aucune valeur *exemplaire* mais ils cherchent à plaire, à accrocher l'intérêt. Raconter des histoires devient alors une arme de conquête apte à faire naître un *plaisir* susceptible d'introduire à la pensée d'une autre jouissance :

« [l'amant] ne doit mie estre trop hardis ne trop cowas ; trop cowas [...] k'il ne li face souvenir d'amer par amours par aucun biau mot, si comme d'amoureuses hystoires, ou de Troies ou d'autres et en contant biaux exemples, si comme Paris ravi Helayne et Tristans Yseut. » (p. 43).

- 41 Le passage par le traité, le passage par le récit mythologique ne sont alors que des variantes du message érotique lyrique. La narration, cependant, dit ce que la lyrique ne peut déclarer : le désir accompli, les conséquences funestes du refus. Elle en est le complément. Projetée dans un passé pseudo-mythique, la violence ou la crudité de l'*exemple* est en même temps tenue à distance par le poète courtois. La langue de Richard, poète courtois *ovidien* est profondément duplice. En cela, Richard construit une œuvre clivée dont il ne peut réconcilier les deux faces, sinon dans la répétition de la prière amoureuse, origine et fin de sa parole.
- 42 Chez lui, le discours ovidien n'entre pas véritablement en concurrence avec le discours lyrique, il l'accompagne, en permet, tout au plus, de dire la vérité – du désir, du corps.
- 43 Dans le *De Vetula*¹², enfin – si cette œuvre est bien de Richard –, se lit une conciliation du savoir scientifique, de la réflexion sur l'amour et de la culture cléricale et religieuse de l'auteur. S'y lit aussi un choix. L'Ovide savant, tiré de l'interprétation des *Métamorphoses*, triomphe de l'Ovide érotique, la libido sciendi de la libido cupiendi. La faille passe désormais dans l'œuvre du poète antique que l'on entreprend de moraliser. Mais le rejet de l'amour est rejet de la lyrique et de la langue vernaculaire.
- 44 L'épisode grivois qui scelle la *mutatio vitae* est peut-être l'ultime concession au plaisir des histoires. Le narrateur – Ovide ? Richard ? – renonce, malgré la possession tardive de la dame aimée, à l'amour. La voie ovidienne n'est plus alors modèle d'éloquence amoureuse, elle est la voie d'un reniement. La poésie a été absorbée par la clergie.

NOTES

1. François Rabelais, *La Vie très horricque du grand Gargantua [...]*, Paris, Gallimard, 1955, p. 5.

2. J.Y. Tilliette, « Savants et poètes du Moyen-âge face à Ovide : les débuts de l'actas ovidiane » in *Ovidius redivivus, von Ovid zu Dante*, éd. Michelangelo Piccone et Bernhard Zimmermann, Stuttgart, 1994.

3. Éd. Axel Wallensköld, S.A.T.F., 1925. Dès la première chanson Thibaut évoque Jason ; dans la chanson XX passent l'exemple du phénix, en XXI, la comparaison avec Pirame et Tisbé, en XXII, l'assimilation du poète à Narcisse. Ces éléments, auxquels s'ajoutent Tristan, Roland et Olivier, la licorne, ne sont presque que des mentions au service de l'hyperbole.

4. Voir à ce sujet F. Wolfzettel, « Au carrefour des discours lyriques, le trouvère Richard de Fournival », *Romania* 1997, tome 115, pp. 50-68.

5. Voir à ce sujet Ch. Lucken, « L'écho du poème », in *Par la vue et par l'ouïe*, éd. M. Gally et M. Jourde, ENS Éditions, collec. Signes, 1999, pp. 25-58. Les références des Chansons sont prises dans Y.G. Lepage, *L'œuvre lyrique de Richard de Fournival*, Ottawa, 1981.

6. Branche IV, *Roman de Renart*, éd. J. Dufournet, Garnier-Flammarion, 1970, pp. 254-255.
7. *Canzonere*, sonnet 224, éd. bilingue P. Blanc, Bordas, Classiques Garnier, 1988, pp. 370-371.
8. Dans la « tenso du Néant », Aimeric met en relation, sans nommer les figures mythologiques, la contemplation de soi dans l'eau de la citerne et la voix qui appelle en un écho qui est néant. Dans une autre *canso*, il évoque le visage de la dame comme miroir dans lequel, tel le basilic, il plonge son regard et se tue. Peut-être Richard connaissait-il l'œuvre de ce troubadour raisonneur et subtil comme lui.
9. *Poissance d'Amours*, éd. G.B. Speroni, Florence, 1975 ; *Consans d'Amours*, id., in *Medioevo Romano*, t. 1, 1974 ; *Commens d'Amours*, éd. A. Saly, Tralili, Strasbourg, t. 10, 1972.
10. Voir A. Le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, trad. C. Buridant, Klincksieck, 1974, livre I, p. 84-90.
11. Éd. G. Paris, *Romania*, t. 25, 1896, pp. 497-541. Voir M. Gally, « La Vieille » ou Ovide réinventé », *Mélanges J.-P. Néraudau*, Droz (à paraître).
12. Éd. D.M. Robathan, Amsterdam, 1968.
-

AUTEUR

NATHALIE KOBLE

ENS Ulm