

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

La langue coupée : anthropophagie
et métamorphose dans *Philomena*

*La si complot a destinees
Avint une si granz mervoille
Qu'onques n'oïstes sa paroille,
Car Tereüs devint oisiaus,
Orz et despiz, petiz et viauz.*

Chrétien li Gois, *Philomena*,
v. 1442-1446

*[...] le voyage au-delà de tout code implique
la transposition de la frontière de la culture,
le « corps libre », non-codifié, [...] devant
retourner à la nature pour jouer son rôle de
permutateur de codes.*

José Gil, *Métamorphoses du corps*, p. 18¹

1. Je traduis à partir de l'édition portugaise : *Metamorfoses do corpo*, Lisbonne, A Regra do Jogo, 1980. Le texte a été publié en français aux éditions de la Différence en 1985.

Une poétique de la métamorphose

Connu essentiellement pour ses cinq romans dont il revendique orgueilleusement la paternité, Chrétien de Troyes fut néanmoins non seulement un habile poète lyrique mais aussi un traducteur. Dans le prologue de *Cligès*, son deuxième récit en date, l'écrivain du XII^e siècle ne se présente d'ailleurs pas par son nom et sa terre d'origine (comme il le fit dans *Érec et Énide*) mais en déclinant la liste de ses œuvres :

Cil qui fist d'Érec et d'Énide,
Et les comandemenz d'Ovide
Et l'art d'amors en romanz mist,
Et le mors de l'espaule fist,
Dou roi Marc et d'Iseut la Blonde,
Et de la hupe et de l'aronde
Et dou rousignol la muance,
I novel conte recomence (*Cligès*, v. 2-8)².

Riche d'implications, ce paratexte impose plusieurs remarques. Tout d'abord, il signale qu'aux alentours de 1175-1176 (date probable de la composition de *Cligès*), la matière arthurienne – que la postérité retiendra – occupe une place marginale dans l'œuvre de Chrétien qui semble être (re)connu de tous par son activité de traduction / adaptation d'ouvrages didactiques et mythographiques avec une nette prépondérance accordée à la tradition ovidienne. L'identité poétique s'érige et se légitime ainsi, comme c'est toujours le cas au Moyen Âge, à partir du rapport – éminemment ambigu – à une triple altérité fondatrice constituée à la fois par cette langue devenue autre qu'est le latin, le prestige de toute une tradition narrative antérieure et par l'autorité exercée par un signifiant nominal (Ovide, en l'occur-

2. Éd. Ch. Méla et O. Colet, in *Chrétien de Troyes. Romans* (éd. bilingue), Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 291.

rence) qui assume la paternité symbolique du récit et se porte garant de l'intégrité de la parole poétique qui en émane. Autant dire qu'à travers cette longue périphrase initiale, Chrétien de Troyes nous renvoie aux origines même du *roman* comme *translatio* qui, loin d'être simple transfert linguistique, implique un profond renouvellement de la source textuelle. Le lien entre dynamique scripturaire et métamorphose est d'ailleurs suggéré par la disposition même des œuvres au sein du passage évoqué plus haut, le poète citant en alternance ses productions « originales » (*Érec*, *Tristan et Iseut*, le « nouveau conte » qui commence – *Cligès*) et la liste de ses traductions, la dernière (et donc, comme on peut le supposer, la plus importante du catalogue) faisant référence à la « muance » (i.e., la métamorphose) de la huppe, de l'hirondelle et du rossignol qui renvoie clairement au conte ovidien dont il sera ici question : « Procné et Philomèle »³. Bien que d'autres arguments valables soutiennent cette hypothèse (vocabulaire, brisure du couplet, thèmes et motifs récurrents dans d'autres récits⁴, etc.), c'est surtout cette référence qui a permis à la critique d'attribuer, avec un certain degré de certitude, cette traduction à Chrétien de

3. *Métamorphoses* VI, 426-674. Une version latine de ce conte transmise par un manuscrit du XIV^e siècle (B.N. f. lat. 8008) nous est donnée par C. de Boer en appendice à son édition de *Philomena* (p. 124-133). La traduction française que nous utilisons est celle de Georges Lafaye (Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992). Le récit de Chrétien a pu être conservé grâce à son intégration à un immense et célèbre texte anonyme bien plus tardif (premier quart du XIV^e siècle), l'*Ovide moralisé*, qui se présente comme une traduction complète des quinze livres des *Métamorphoses*, chaque récit étant suivi d'une glose allégorique.

4. La longue et minutieuse description, aux vers 139-171, du corps de Philomena dont la beauté, « sans fard ni artifice » (v. 148), est un véritable miroir de Nature, n'est pas sans évoquer, par exemple, celle d'Énide dans le premier roman de Chrétien. La chevelure de Philomena, « luisante comme de l'or pur », fait, à son tour, écho à celle de Sordamor dans *Cligès* où surgit également le motif du tissage comme langage subliminaire et secret. Quant à la figure de la vieille femme (absente de la version d'Ovide), ses traits épousent partiellement ceux qui caractérisent le *topos* – issu de la lyrique de la *fin'amors* – du jaloux qui enferme et fait surveiller la dame; motif que l'on retrouve également dans *Cligès*. *Philomena* met finalement en scène de longs monologues où Raison s'oppose à Amour qui scandent également le deuxième roman composé par Chrétien.

Troyes, même si au vers 734 le nom de l'auteur se décline sous la forme énigmatique *Crestiiens li Gois*.

L'histoire racontée par Ovide et réécrite par Chrétien est à la fois simple et extrêmement dense du point de vue symbolique, mêlant viol et castration verbale, art de la broderie et invention d'un nouveau langage secret et subliminaire, morcellement du corps, anthropophagie et métamorphoses successives, amour, désir et violence. Tout commence par cet élan fatal et « contre droiture » (v. 775) qui pousse le roi Térée à s'éprendre éperdument de sa belle-sœur Philomena. Ce qui n'a rien de surprenant car celle-ci incarne l'objet de tous les désirs par excellence : outre son indicible beauté, elle dépasse en vertus et aptitudes courtoises Apollonius de Tyr et Tristan, maîtrisant aussi bien les jeux (dames, échecs et dés) que l'art de la fauconnerie (elle connaît notamment, ajoute Chrétien, « la manière de faire muer un faucon » [v. 184]) ou de la broderie, la musique que les arts du langage. Ayant interdit à sa femme (Procné) de visiter sa sœur, Térée, maître ès-art de la « renardie » (v. 929), de la feinte rhétorique et de la dissimulation corporelle (larmes versées), parvient à convaincre un père soupçonneux de laisser partir Philomena pour qu'elle tienne compagnie à sa femme. Sur la route de Thrace, Térée s'arrête dans une maison *gaste* (l'adjectif est éloquent dans la mesure où il renvoie au champ sémantique de la destruction et de la stérilité) perdue au milieu de la forêt. C'est là qu'il déclare son amour pour la pucelle. Elle refuse de l'écouter, le repousse, le confronte à son désir pervers. Térée la viole et, pour faire en sorte que ce crime indicible demeure

5. Malgré les nombreuses hypothèses qui ont été formulées (Charles Méla propose, par exemple, « Chrétien le Juif »), le sens à attribuer à cette désignation demeure problématique. Mais cette désignation ne relèverait-elle pas tout simplement d'une stratégie fictionnelle où les métamorphoses du nom constituent autant de masques de l'écrivain qui mettent sans cesse en déroute toute construction stable de l'*auctoritas* narrative tout en formant une sorte de doublure identitaire de la métamorphose textuelle impliquée dans la *translatio* ainsi que dans la métamorphose physique dont il sera question dans le conte ? Le procédé est loin d'être inédit : à la fin du XII^e siècle, l'auteur de *La Mule sans frein*, une parodie des motifs et *topoi* qui scandent les récits arthuriens, qui se plaît à saper les fondements et les structures narratives et idéologiques de la courtoisie, ne se désigne-t-il pas (par antiphrase avec *Chrétien de Troyes*) par le pseudonyme de *Païen de Maisières* ?

dans le plus profond des secrets, il lui tranche la langue. S'appuyant sur la rhétorique de l'*abbreviatio*, la version en ancien français use d'euphémismes à l'égard de cet épisode qui est probablement l'un des plus brutaux et cruels des *Métamorphoses*⁶.

La castration physique et verbale engendre une série de distorsions qui passent, elles aussi, par le langage, notamment dans la séquence où Térée ment à Procné en lui annonçant la mort de sa sœur. Remarquons que c'est justement lorsqu'il s'apprête à décrire la demeure où le crime va être commis que le narrateur fait référence, pour la seule fois, à la source auctorale du récit (« Ce conte Crestiens li Gois », v. 734). Simple coïncidence ? Pure convention narrative ? Ou serait-ce plutôt parce que l'entrée dans la sphère de l'interdit et de l'indicible qui trouble la signification et bouleverse l'Ordre symbolique du monde implique un renforcement des marques auctoriales qui assurent, lors d'un moment particulièrement délicat, l'intégrité de la parole narrative et le statut véridictionnel de la voix qui l'énonce ?

Le tissage ou la métamorphose des signes

Remarquons également que c'est à la suite de cet épisode que Chrétien introduit l'une des variantes les plus significatives face à la source ovidienne, en remplaçant la figure des gardiens qui surveillent Philomèle par l'étrange personnage de la vieille femme (une habile tisseuse). Dans les *Métamorphoses* (v. 574-585), la parole empêchée par la mutilation est libérée grâce à un *ingenium* (une ruse) consistant à

6. En effet, alors que chez Ovide la langue est coupée par la racine cherchant, même après être tombée sur « la terre noire de sang », à dire l'indicible et à rejoindre désespérément le corps de Philomèle, Chrétien indique simplement que la langue est tranchée « près de la moitié » (v. 855). La métaphore ophidienne est particulièrement éloquente chez Ovide : « la langue elle-même tombe et, toute frémissante, murmure encore sur la terre noire de sang ; comme frétille la queue d'un serpent mutilé (*cauda colubrae*), elle palpite et, en mourant, elle cherche à rejoindre le reste de la personne à qui elle appartient » (p. 211). Plus pervers que la version en ancien français, le texte des *Métamorphoses* signale encore que Térée assouvit plusieurs fois ses désirs sur le corps de Philomèle après l'avoir mutilée !

écrire / tisser (*intextuit*) à travers des fils blancs « des lettres de pourpre qui dénoncent le crime » (p. 212), l'ouvrage étant par la suite confié à une femme qui le porte à Procné, celle-ci décryptant, à son tour, le message composé à la façon d'un poème en vers (*carmen*). Chrétien amplifie (rhétorique de l'*amplificatio*) considérablement l'épisode qui occupe désormais près de 200 vers (v. 1070-1240) et en complexifie les contours narratifs et symboliques. En effet, si la dimension de la ruse liée au féminin est toujours bien présente (v. 1073), s'agissant de transformer une parole impossible en une parole désormais inter-dite à travers les fils tissés sur la trame *intertextuelle* (au sens étymologique) du récit, les détails concernant la nature de cette écriture filigranée (couleur des fils, choix des motifs – v. 113 et svv.) et la « grant estuide » (v. 1106) que sa confection (loin du regard de la vieille) exige se multiplient. Les lettres brodées chez Ovide se transforment ainsi, chez Chrétien, en une véritable tapisserie où le discours iconographique remplace et colmate les failles d'un langage verbal marqué, au long du récit, non seulement par le spectre de la castration et de la violence sexuelle, mais aussi par celui du mensonge, du leurre et du simulacre. Face à un système sémiotique dominé par la polysémie, l'évanescence et l'ambiguïté (mais n'est-ce pas celui-là même dont se tisse la fiction poétique?), l'œuvre iconographique engendre un langage transparent et total sur le monde et la vérité du sujet ancré dans la matérialité des signes (toile, fil) qui le composent et dans l'évidence figurative ou référentielle d'un récit dont les motifs se font image :

Après i fu la nef portreite
Ou Tereus la mer passa
Quant querre a Athenes l'ala,
Et puis comant il se contint
An Athenes quant il i vint,
Et comant il l'en amena,
Et puis comant il l'esforça,
Et comant il l'avoit leissiee
Quant la langue li ot tranchiee (v. 1122-1130).

Tot ot escrit an la cortine,
Et la meison et la gaudine
Ou ele estoit anprisonnee (v. 1131-33).

D'Ovide à Chrétien s'opère ainsi un transfert sémiotique qui modifie substantivement le système de représentations et qui est, lui aussi, de l'ordre de la métamorphose. Le poète du Moyen Âge insiste d'ailleurs sur cette profonde rénovation ou réinvention du langage qui permet à la fois de dénoncer et de sublimer une parole désormais impossible marquée par l'interdit et la faille, notamment lorsqu'il indique que Philomena doit fabriquer de « noviaus signes » (v. 1147) pour communiquer efficacement avec la vieille femme qui « toz ses signes entandoit » (v. 1188). Ces signes se réfèrent certes, sans doute, au langage du corps et des gestes : ils ne témoignent pas moins du drame du langage qui parcourt le conte et de la distanciation critique face à la communication verbale qu'il implique.

Nous voyons ainsi se dessiner, tout au long du récit, des liens d'isomorphismes entre le motif du tissage (ou de la broderie) et les métamorphoses de la parole (parole verbale, parole corporelle et parole poétique du *roman*) que la version de Chrétien semble rendre plus cohérents et consistants à travers l'étrange figure de la vieille. Comment l'interpréter ? L'exégèse allégorique de *Philomena* dans l'*Ovide moralisé*⁷ y voit l'incarnation de l'avarice, une faute qui, dans le contexte du développement urbain et de la pleine croissance de l'économie monétaire et marchande à partir du XII^e siècle, tend à détrôner le vieux péché féodal et chevaleresque de la *superbia*, l'orgueil. Mais lire cette avarice dans un sens strictement économique serait réducteur. Si la vieille signifie l'avarice c'est plutôt dans une acception théologique du terme qu'il faut la comprendre, i.e., comme une forme de stérilité à la fois spirituelle et exégétique⁸ qui, en emprisonnant Philomena,

7. Le texte est donné par C. de Boer en appendice à son édition du conte (p. 146).

8. Sur ces questions, voir nos remarques dans *Contez vous qui savez de nombre. Imaginaire marchand et économie du récit au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2014.

figuration symbolique de l'âme, condamne la parole et le sens à une immobilité infernale, pécheresse et mortelle⁹.

On pourra rétorquer – ce qui est vrai – que cette allégorèse est tardive par rapport à la *translatio* de Chrétien. Le poète nous signale néanmoins d'autres pistes autrement révélatrices qui pointent, au-delà ou en deçà de la surface du récit, vers toute une dimension mythique, rhétorique et mythologique liée au complexe symbolique du tissage. Et là encore les variantes introduites par la *translatio* se révèlent être cruciales au sein des anamorphoses subies, dès le début, par le récit. En effet, alors qu'il évoque le mariage funeste entre Térée et Procné et les mauvais augures qui l'accompagnent (tel le hibou sinistre qui vient se poser sur la chambre nuptiale), Ovide signale que ni Junon, ni Hyménée ni les Grâces ne président à cette union. La version en ancien français retient ces présages (*senefiance*, v. 26) négatifs, « signe de deuil et de malheur » (v. 25), auxquels elle ajoute la présence de démons qui toute la nuit volèrent dans les chambres et la grande salle (v. 28-29). Cependant, les Euménides sont remplacées par Perséphone et les trois Grâces, Chrétien ne retiendra qu'Atropos. Cette nuance est extrêmement révélatrice car non seulement elle renforce la dimension nocturne et infernale liée au mariage (qui marque l'entrée dans un cycle négatif au lieu de créer un cycle fécond), mais elle permet d'établir un rapport de parenté entre l'inflexible Atropos, la plus âgée des trois sœurs selon certaines traditions¹⁰, qui coupe impitoyablement le fil de la vie, et la vieille femme dont il est question dans *Philomena*. La mention seule d'Atropos permet également au traducteur d'établir un contraste plus net et incisif entre la connotation négative du filage lié à la mort et sa conception rédemptrice

9. « Une vieille, c'est avarice, / La garde enserree em prison, / Qu'ele n'isse de la cloison. / Pour la terrienne delice / Fet l'ame a Pluto sacrefice, / Oblacion et homenage, / Et com triste et plaine de rage / Despoulee sa robe doree, / Dont ele iert vestie et paree, / Si se vest de noirs vestemens. / De drap d'or sont les ornemens / De la vie sainte et vertueuse, / Et la robe noire et ploureuse / Note la pecherresse vie » (v. 98-III, p. 144 de l'édition C. de Boer).

10. Rappelons que, d'après *La Théogonie* d'Hésiode, les Moires ou Destinées sont les enfants de la Nuit ou de Zeus et de Thémis. D'autres traditions les représentent toutes trois comme de vieilles femmes occupées à filer.

à travers la broderie confectionnée par la pucelle au sein de ce curieux gynécée formée par Philomena, la vieille et sa fille, au sein duquel se transmet, dans le cercle restreint des femmes (comme dans les *Chansons de toile* du XIII^e siècle ou dans les *Évangiles des Quenouilles* du milieu du XV^e siècle), un savoir secret, une parole souterraine et puissante qui échappe à l'emprise phallogcentrique et corrompt le *logos* masculin¹¹. S'il existe au Moyen Âge une solide tradition textuelle et iconographique reliant le travail du fil à la rédemption et à l'Ordre symbolique¹², la dimension rhétorique du tissage comme métaphore d'un discours harmonieusement filé ou, au contraire, mal cousu ou entièrement dépiécé – métaphore issue de l'Antiquité classique et retransmise au Moyen Âge par des penseurs si différents comme saint Augustin, Alain de Lille, Macrobe ou Martianus Capella – n'en est pas moins établie¹³, permettant, comme nous l'avons déjà suggéré, d'établir un lien cohérent entre cet art de la broderie auquel excelle Philomena et les métamorphoses de l'écriture qu'implique la dynamique de la

11. Cette dimension d'une parole au féminin qui passe par l'activité du tissage et de la broderie sera remarquablement développée par la tradition narrative du roman réaliste ou gothique des XIII^e et XIV^e siècles, ainsi que dans des chansons de geste comme *Bertes et grand pié* d'Adenet de Roi ou *Hervis de Mez*.

12. Voir Christiane Raynaud, « Quand Ève et Sardanapale filaient. Les gestes des métiers du textile dans les enluminures de la fin du Moyen Âge », *Bulletin du CRISIMA*, n° 1, 2000, p. 37, note 7. Une enluminure d'un manuscrit français du XV^e siècle montre une inversion carnavalesque insolite, représentant un homme en train de filer dans le but de scruter les mystères féminins. Il s'agit de Sardanapale, « découvert par un de ses gouverneurs en train de filer au milieu de ses concubines, vêtu en femmes, partage avec elle le pouvoir ou le leur remet. Il file de la main gauche. Le travail accompli est médiocre : sur son fuseau peu de fil ou mal enroulé. L'enlumineur suit le texte qui souligne le caractère stérile de son comportement. L'inversion des rôles ne peut conduire qu'à l'échec et à la mort ».

13. Sur la métaphore textile dans la littérature de l'Antiquité, voir J. Scheid et J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Errance, 2003. Sur l'influence que cette tradition a exercée sur la poétique et la rhétorique médiévale, voir R. Wolf-Bonvin : *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval : Le Bel Inconnu, Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 1998. Finalement, sur la métaphore vestimentaire qui scande d'un bout à l'autre la littérature française du Moyen Âge, je renvoie aux recherches de M. L. Wright, *Weaving Narrative. Clothing in Twelfth-Century French Romances*, Pennsylvania, Pennsylvania Univ. Press, 2009.

translatio conçue comme opération éminemment intertextuelle. Le rapport entre langage, art du tissage et métamorphose corporelle se retrouve par ailleurs dans de nombreuses fables aussi bien antiques que chrétiennes. Que l'on songe, par exemple, à l'histoire exemplaire rapportée par Vincent de Beauvais dans son encyclopédique *Miroir historial* (XIII^e siècle) : alors qu'elle filait le jour de l'Annonciation (le filage étant lié au temps¹⁴, on comprend qu'il existe des jours – ou périodes de l'année – où cette pratique, comme manipulation dangereuse du temps, est interdite sous peine de troubler l'Ordre du Monde), une pucelle de Noyon voit ses lèvres se pétrifier au moment où elle touche le fil de sa langue pour l'humecter. Mais le conte qui inaugure le sixième livre (21-159) des *Métamorphoses* d'Ovide (le même livre qui accueille justement l'histoire de Procné et Philomèle) est plus révélateur encore dans la mesure où il incorpore plusieurs motifs et schèmes symboliques et narratifs également présents dans *Philomena* : intriguée par la grande réputation de la Méonienne Arachné, Pallas se déguise en vieille femme pour rendre visite à la jeune tisseuse qui n'hésite pas à louer devant la déesse qu'elle n'a pas reconnue son talent insurpassable. Après avoir révélé son identité, Pallas propose à Arachné de participer à un concours où elle excelle dans l'art de la broderie en représentant Zeus avec ses nombreuses amantes, ce qui provoque la jalousie de Pallas qui déchire l'ouvrage et frappe violemment la jeune Méonienne. Humiliée, Arachné décide alors de se pendre, la déesse lui offrant une seconde vie sous la forme d'une araignée suspendue à son fil pour qu'elle puisse éternellement retisser sa toile (toile du temps, toile de la vie, toile brodée et déchirée). Cette filiation textuelle nous permet de mieux mettre en lumière la profondeur mythique du personnage de Philomena dont la trajectoire (enlèvement rituel, viol, mutilation de l'organe de la parole, réinvention du langage à

14. « La fileuse [...] est maîtresse du mouvement circulaire et des rythmes [...]. Les mots qui signifient inaugurer, commencer, *ordiri*, *exordium*, *primordia* sont des termes relatifs à l'art du tissage, *ordiri* signifie primitivement disposer les fils de la chaîne pour ébaucher un tissu » (Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 370-371).

travers l'art du tissage et de la broderie) épouse étroitement celle de nombreuses figures mythologiques du panthéon gréco-romain, mais également celle de ces fées qui peuplent le folklore et la littérature du Moyen Âge¹⁵. Comme le souligne Philippe Walter, « la tisseuse ou la brodeuse féérique sait jouer avec le fil du Temps comme avec la destinée : image à peine transformée des vieilles divinités du matriarcat qui présidaient aux naissances des êtres d'exception [...]. Figure parfaite de la femme initiatrice et détentrice des secrets du destin [...], la fée fileuse est détentrice de secrets inaccessibles aux hommes »¹⁶. La violence exercée contre Philomena (incarnation de la Nature) n'est donc pas seulement une agression physique qui relève de la perversion morale : elle est une véritable agression, aux contours anthropologiques, portée contre le Sacré et l'Ordre de l'Univers, conduisant à une profonde fracture symbolique que les séquences finales chercheront à colmater et à sublimer.

Métamorphose et anthropophagie : le symbole restauré

Il est en effet difficile de saisir le sens et les enjeux des épisodes sur lesquels le récit se clôt sans tenir compte de ce vaste et cohérent bassin mythique et symbolique qui structure à la fois le récit ovidien et sa métamorphose romanesque dont le déroulement est bien connu : Philomena parvient à envoyer à sa sœur la tapisserie par l'intermédiaire de la fille de sa gardienne qui ne se doute de rien. À peine l'a-t-elle dépliée, Procné « a conut l'uevre » (v. 1237) mais ne

15. Liée à l'alternance cosmique des cycles de la nature, Philomena sera ainsi, en quelque sorte, le double de Perséphone évoquée par Chrétien (mais non par Ovide) aux côtés d'Atropos dès les premiers vers (v. 30) du récit. Pour une interprétation du viol dans une perspective anthropologique, voir J.-J. Vincensini, « Viol de la fée, violence du féérique. Remarques sur la vocation anthropologique de la littérature médiévale », in *La Violence dans le monde médiéval*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence (Senefiance, 36), p. 545-559, ainsi que l'étude de K. Gravdal qui propose une archéologie du ravissement et souligne les complicités (secrètes ou explicites) qui se tissent entre les dispositions juridiques et la fiction littéraire : *Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1991.

16. « Hervis de Metz : la fée et le griffon », *Vox Romanica*, 45, 1986, p. 164.

révèle à personne ses pensées secrètes. Elle suit la jeune fille dans son retour à la maison *gaste* et retrouve Philomena. Les deux prennent alors la fuite à travers le labyrinthe forestier (« Ne tiennent voie ne santiers », v. 1280) jusqu'à arriver au palais où elles se cachent dans une chambre isolée¹⁷ afin de partager leur chagrin en paix et de préparer leur vengeance (v. 1278-1289). C'est à ce moment que survient auprès de Procné son fils dont les traits lui évoquent affreusement ceux de Térée. Comme dans la tragédie grecque, il reviendra au fils innocent d'expié la faute du père¹⁸. Procné lui coupe la tête et l'offre à Philomena. Les sœurs démembrèrent alors le corps de la victime sacrificielle et le font bouillir pour le donner en festin au roi. Lorsque celui-ci s'aperçoit qu'il vient d'ingérer le corps de son propre fils, il pourchasse les deux sœurs qu'il est sur le point de tuer de son épée lorsqu'« avint une si grant mervoille / Qu'onques n'oïstes sa paroille » (v. 1443-1444) : Térée se transforme en huppe crêtée (v. 1448), un oiseau « immonde et méprisé, petit et vil » (v. 1446), Procné en hirondelle et Philomena en rossignol dont le doux chant, après le passage de l'hiver, laisse entendre les signifiants « Oci! Oci! » (v. 1467) qui font retentir dans la forêt la mémoire du crime primordial.

Si l'inceste suivi de la mutilation verbale représentait, comme nous l'avons signalé plus haut, une véritable agression au Symbole, une chute dans l'indifférencié, l'anthropophagie, aux contours nettement rituels, redouble et amplifie ce scénario confusionnel qui détruit les formes et annule le temps dans une éternelle et stérile répétition du Même. La version de Chrétien souligne, à travers la révélation de Procné, les implications anthropologiques liées à la fragmentation et à l'ingestion du fils (Itys) qui conduisent à une dissolution des frontières entre les corps, les générations, le passé et le présent, le dehors et le dedans :

17. L'adjectif qui caractérise cette chambre en ancien français est « soutainne », i.e., « inférieure » ou « souterraine », ce qui reforme la nature initiatique de la trajectoire de Philomena et la dimension secrète d'un savoir / d'une parole qui se transmet entre femmes, loin du regard masculin.

18. Cette séquence occupe les vers 1292-1441.

Dedanz toi as ce que tu quiers,
Mes n'i est mie totz antiers.
Partie an as dedanz ton cors
Et partie an as par defors (v. 1403-1406).

La triple métamorphose finale ne représente donc pas une chute diabolique (au regard du Moyen Âge) dans la bestialité, mais une sublimation aérienne du morcellement qui, en reconfigurant les corps, les réintègre dans l'ordre de la nature¹⁹. La métamorphose permet ainsi de purifier l'espace des signes, de restaurer l'intégrité du symbole et de libérer le sens prisonnier dans la matière aussi bien physique que littérale²⁰.

Là encore, les variantes introduites par la translation produisent des inflexions particulièrement intéressantes du point de vue symbolique, culturel et poétique, notamment en ce qui concerne la nature du bestiaire dont il est ici question. En effet, alors que chez Ovide seule la métamorphose de Térée en huppe est explicitée, la version en langue romane surenchérit en introduisant l'hirondelle (Procné) et le rossignol (Philomena). Cette tendance à l'*amplificatio* se vérifie d'ailleurs dès les premiers vers lorsque Chrétien remplace le hibou sinistre venant se poser sur le toit de la chambre nuptiale (Ovide) par une véritable liste d'oiseaux nocturnes de mauvais augure (la chouette, le chat-huant, le coucou, l'effraie et le corbeau : v. 19-23). La huppe vient ainsi s'inscrire de façon beaucoup plus cohérente

19. Voir la citation de José Gil en exergue.

20. Bien que subordonnée à la *lectio christiana*, l'exégèse allégorique de l'*Ovide moralisé* ne souligne pas moins cette dimension sublimatoire de la métamorphose en associant Procné (devenue hirondelle) à l'âme divine qui s'unit à la matière corporelle (Térée) pour engendrer Itys, le « bon fruit de la sainte vie » (v. 63, p. 143 de l'éd. C. de Boyer). Succombant néanmoins aux délices de la vie terrestre, cette matière se laissera corrompre (d'où la transformation de Térée en huppe, oiseau au « cors puans », « plains de pullentie et d'ordure / Et de honnie pourreture » [v. 152-154]), la violence exercée contre Philomena signifiant l'emprisonnement du désir (cette « amour decevable et faïile » [v. 72] qui toujours « vaît fuiant / plus tost que rosseignols ne vole » [v. 146-147]) dont les cloisons seront brisées par Procné.

au sein d'un bestiaire maléfique et nocturne²¹ marqué qui s'oppose radicalement à la dimension diurne et solaire de l'imaginaire caractérisant l'hirondelle et le rossignol. Plutôt que de céder à la tentation facile du symbolisme universel (source éventuelle d'anachronismes ou de surinterprétations), voyons plutôt comment les bestiaires du Moyen Âge et le texte même de Chrétien (ré)investissent sémantiquement ces figures. Dans la droite ligne du *Physiologos* grec, l'hirondelle représente le réveil printanier par excellence, l'action, la fin de cette torpeur (sommeil de la mort, nécrose de l'idolâtrie) qui caractérise le cycle négatif de l'hiver²². Puisant sans doute dans la tradition orale et d'autres traités encyclopédiques, les bestiaires du Moyen Âge ajoutent qu'il s'agit également d'un oiseau qui, affectionnant la compagnie des hommes, ne craint aucun rapace et qui possède encore des propriétés divinatoires (il abandonne les maisons qui sont sur le point de s'effondrer) et guérisseuses (il soigne la vue de ses enfants grâce à une herbe aux vertus médicinales nommée chélidoine)²³. Ces caractéristiques nous permettent de mieux saisir les enjeux de la métamorphose de Procné, cette habile herméneute des signes (décodage de la broderie), qui libère sa sœur (avatar à peine voilé de Perséphone) de sa léthargie muette et hivernale et qui, devenue hirondelle, n'a désormais plus à craindre le désir rapace de Térée.

Que dire finalement de la transformation de Philomena? Constatons tout d'abord que c'est la version en ancien français (et non pas la latine) qui décrit minutieusement la pucelle afin de l'ériger

21. Exception faite du *Physiologos* (bestiaire chrétien du 11^e siècle dont la popularité et l'influence sont comparables à celles de la Bible, du moins jusqu'au 13^e siècle) qui fait de la huppe un symbole christique, tous les bestiaires du Moyen Âge s'accordent sur la nature immonde et fétide de cet oiseau.

22. *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, 33 (texte traduit du grec par Arnaud Zucker, Grenoble, Jérôme Million, 2004, p. 195).

23. Voir par exemple la description qu'en fait au 13^e siècle Brunetto Latin dans son *Livre dou tresor* (I, 165 de l'édition critique de F. J. Carmody, Genève, Slatkine, 1998). Pour une vision de synthèse sur d'autres traités, voir *Bestiaires du Moyen Âge*, choix et traduction de Gabriel Bianciotto, Paris, Stock/Moyen Âge, 1992.

en emblème des vertus courtoises (musique, chant, bonne parole, art de la broderie et de la chasse) dont celle de « faire muer un faucon » (v. 184) ; détail apparemment anodin mais qui permet d'établir, dès le début, un rapport privilégié entre Philomena et la métamorphose²⁴. Quant au rossignol, n'est-il pas l'emblème par excellence de la *fin'amor* (bafouée par Térée), son apparition, si fréquente dans la lyrique provençale, étant le signe d'un renouveau printanier qui coïncide avec l'émergence du désir de chanter et la renaissance de la parole poétique même. Ainsi se précisent les enjeux à la fois symboliques et poétiques de ce singulier tissage narratif qui unit image obsessionnelle du corps morcelé, secret et transgression de l'interdit, anthropophagie et métamorphose, la transmutation du corps et de la parole, tour à tour avalés, reconfigurés et sublimés, s'érigeant en doublure métaphorique des défis sous-jacents à l'écriture romanesque au Moyen Âge comme dynamique de la *translatio*.

Membre portugais du comité de rédaction de Sigila, Carlos F. CLAMOTE CARRETO est Professeur Associé à la Faculté des Sciences Sociales et Humaines (Universidade Nova de Lisbonne) où il dirige actuellement le Département des Langues, Cultures et Littératures Modernes. Chercheur à L'Institut d'Études Médiévales et au Centre d'Études de Littérature et Tradition qu'il codirige, ses travaux portent essentiellement sur les rapports dynamiques entre mythe et imaginaires culturel et idéologique au cœur de la Littérature du Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles).

24. Ce rapport est également suggéré par l'*Ovide moralisé* lorsque le glosateur de *Philomena* associe le rossignol volage au plaisir « vain et muable » (v. 155, p. 146 de l'édition de C. de Boer).