*Fabula / Les Colloques*
**L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan**

# Auctorialité masculine / auctorialité féminine dans les récits médiévaux du cœur mangé

**Jean-Marie Fritz**

**Pour citer cet article**

Jean-Marie Fritz, « Auctorialité masculine / auctorialité féminine dans les récits médiévaux du cœur mangé », *Fabula / Les colloques*, « L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des *trobairitz* à Christine de Pizan », URL : https://www.fabula.org/colloques/document6257.php, article mis en ligne le 08 Juin 2019, consulté le 14 Juin 2025

Ce document a été généré automatiquement le 14 Juin 2025

# Auctorialité masculine / auctorialité féminine dans les récits médiévaux du cœur mangé

**Jean-Marie Fritz**

Marie de France, première auteure de la littérature française, accorde à première vue peu de place dans la fiction à l'auctorialité féminine. Certes, c'est bien la dame du *Laüstic* qui, nouvelle Philomène, brode un écrit sur le tissu qui enveloppe l'oiseau[1] ; c'est peut-être la dame du *Chaitivel* qui compose le lai et hésite sur le titre à lui donner : « De vus quatre *ferai* un lai[2] », nous dit-elle, ce que l'on peut traduire par un factitif (solution de Laurence Harf : « Je vais faire composer un lai sur vous quatre[3] ») ou dans un sens direct (solution de Nathalie Koble et Mireille Séguy : « Je composerai un lai sur vous quatre »). Mais le seul texte à mettre en scène ouvertement et dans sa globalité le geste de l'écriture est bien le *Chèvrefeuille* : écriture au masculin, où Tristan est à la fois l'auteur et le scripteur du lai qualifié pour l'occasion de *nouvel* (Tristan « en aveit fet un nuvel lai[4] ») ; notons que pour ce dernier exemple tous les traducteurs et traductrices sont unanimes ; aucun n'ose la solution factitive. Ces scènes d'écriture ou de *trouveüre* doivent être complétées et éclairées par un bref épisode du *Tristan* de Thomas qui figure dans le fragment Sneyd 1 (Oxford, Bodleian Library), manuscrit particulièrement précieux par son ancienneté (fin du xii^e^ siècle). Yseut est assise seule dans sa chambre, Tristan vient d'épouser Yseut aux Blanches Mains :

> En sa chambre se set un jor
> E fait un lai pitus d'amur,
> Coment dan Guiron fu supris,
> Pur l'amur de la dame ocis
> Qu'il sur tute rien ama,
> E coment li cuns puis dona
> Le cuer Guiron a sa moillier
> Par engin un jor a mangier,
> E la dolur que la dame out,

1 *Laüstic*, v. 136, dans *Lais bretons (xiie - xiiie siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2011, p. 466.

2 *Le Chaitivel*, v. 203, Nathalie Koble et Mireille Séguy, *Lais bretons…*, op. cit., p. 528.

3 Marie de France, *Lais*, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1990, p. 259.

4 *Le Chèvrefeuille*, v. 113, Nathalie Koble et Mireille Séguy, *Lais bretons…*, op. cit., p. 542. Il est déjà question de *lai novel* à propos du *Chaitivel* (v. 207).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Quant la mort de sun ami sout.
La reine chante dulcement,
La voiz acorde a l'estrument ;
Les mainz sunt beles, li lais buens,
Dulce la voiz, bas li tons.
Survint idunc Cariado
[...][5].

Ce lai est malheureusement perdu, mais le passage est, on le sait, la première mention de la légende du cœur mangé dans la littérature médiéval[6] ; c'est aussi un développement souvent sollicité par les musicologues puisqu'il évoque avec une certaine précision la performance musicale et le rapport entre la voix et l'instrument ; il offre enfin l'intérêt de nous offrir la plus ancienne figuration d'Yseut poétesse et la seule des *Tristan* en vers[7]. Là aussi, les traducteurs hésitent sur le sens du verbe *faire* : a-t-il le sens de « trouver », « composer » comme le *poiein* grec, ou renvoie-t-il simplement à la performance orale ? Emmanuèle Baumgartner dans l'édition Champion Classiques et Christiane Marchello-Nizia dans le volume de la Pléiade[8] traduisent par « composer », Philippe Walter dans la collection Lettres Gothiques propose simplement « chanter[9] ». Il serait tentant d'opposer les traductrices qui font d'Iseut une vraie *trobairitz* et le traducteur, Philippe Walter, qui n'en fait qu'une exécutante, une performatrice, mais Jean-Charles Payen avait en 1974 déjà proposé la traduction « composer[10]». Il est évidemment plus séduisant et plus intéressant de considérer Yseut comme une *trobairitz* (choix de l'enlumineur dans le manuscrit de la Bodléienne) et de faire de ce lai une sorte de lai symétrique de celui du *Chèvrefeuille*[11]. Yseut compose et exécute le lai, et quel lai ! - un *lai pitus d'amur*, le prototype des contes cruels ou des histoires tragiques, qui repose aussi sur un jeu de miroir avec le propre destin d'Yseut et de son amant. En effet, Thomas nous

5 Thomas d'Angleterre, *Le Roman de Tristan* suivi de *La Folie Tristan de Berne* et *La Folie Tristan d'Oxford*, éd. Félix Lecoy et trad. Emmanuelle Baumgartner, Paris, Champion Classiques, 2003, p. 102, v. 987–1001.

6 L'on trouve une simple allusion à ce *Lai de Guiron* sans détail sur le contenu dans le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg (v. 3526) et dans la *Saga* : voir *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, sous la dir. de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1995, p. 435 (*Gurun*) et 807 (*Geirnis*). Sur l'histoire du cœur mangé dans la littérature médiévale, voir Luciano Rossi, « Il cuore, mistico pasto d'amor : dal *Lai Guirun* al *Decameron* », dans *Studi provenzali e francesi 82* (« Romanica vulgaria quaderni », 6), L'Aquila, Japadre Editore, 1983, p. 28–128 ; Mariella Di Maio, *Le cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Age au xixe siècle*, Paris, PUPS, 2005 ; Luminita Diaconu, *L'Imaginaire médiéval de la sexualité : le topos du cœur mangé*, Bucarest, 2006.

7 Valeria Bertolucci Pizzorusso, « L'arpa d'Isotta : variazioni testuali e figurative », dans *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, Champion, 1998, t. I, p. 101–119. Ce passage est le seul qui soit illustré dans l'ensemble du corpus des *Tristan* français du xiie siècle.

8 *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, p. 150.

9 *Tristan et Yseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. Philippe Walter, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1989, p. 377.

10 *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers*, éd. et trad. de Jean-Charles Payen, Paris, Garnier, 1974, p. 171.

11 Voir Emmanuèle Baumgartner, « Lyrisme et roman : du *Lai de Guirun* au *Lai du Chèvrefeuille* », dans *Mélanges Pierre Bec*, Poitiers, 1991, p. 77–83.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

donne en huit octosyllabes le canevas du récit : découverte de l'adultère, meurtre de l'amant par le jaloux, cœur offert en nourriture par ruse / *engin* à la dame, désespoir de la dame lorsqu'elle apprend la mort de l'amant et la monstruosité du repas[12]. On connaît l'immense postérité de cette histoire du cœur mangé à travers la *razo* du troubadour Guillem de Cabestanh et, en domaine d'oïl, par le biais du *Roman du Châtelain de Coucy* ; c'est avec la nouvelle de la *Châtelaine de Vergy*, dont elle sera souvent rapprochée jusqu'à la contamination, une histoire qui permet au Moyen Age de se survivre à lui-même, des nouvelles des xvi^e^ et xvii^e^ siècles en France et en Italie aux tragédies et opéras des xviii^e^ et xix^e^ siècles. Stendhal traduit avec l'aide de Fauriel la *razo* de Cabestanh et l'insère dans son *De l'amour* ; dans l'ultime récit de ses *Diaboliques* Barbey d'Aurevilly repense le motif et, fait notable, il s'agit de la seule des six nouvelles dont la narration interne est confiée à une femme, l'héroïne en l'occurrence, la duchesse de Sierra-Leone. Aux deux extrémités de ce large éventail chronologique, qui nous conduit de Thomas d'Angleterre à un autre Normand, Barbey d'Aurevilly, le cœur mangé est un récit au féminin. Et nous nous proposons de voir plus précisément comment s'impose et se module cette auctorialité féminine au cours de cette longue durée.

# Guillem de Cabestanh

Commençons par le xiii^e^ siècle et par la *razo* difficile à dater de Guillem de Cabestanh, troubadour du Roussillon, dont on peut situer l'activité autour de 1210. Cette *razo* figure dans le recueil des *Nouvelles occitanes et françaises* publiées dans la collection Lettres Gothiques et Suzanne Méjean-Thiolier a accompagné le texte de la traduction qu'en propose Stendhal dans *De l'amour*[13]. La nouveauté décisive par rapport au *Lai de Guiron* est le statut de l'amant : il devient un troubadour victime de la vengeance du mari jaloux. Guillem, pour dissiper les soupçons du mari trompé, Raymond de Roussillon, invente une fausse liaison avec la sœur de sa dame ; la dame, pour en avoir le cœur net, demande alors à son amant de composer une chanson :

| | |
|---|---|
| Et per zo la dompna li dis e-l comandet q'el degues far una chanson en la qal el mostres qe non ames autra dopna mas ella. Don el fetz aqesta chanson qe dis : | Et pour cela elle lui dit et commanda qu'il fît une chanson par laquelle il montrât qu'il n'aimait aucune |

12 Ce désespoir ne va pas jusqu'à la mort comme dans la plupart des versions ultérieures, mais E. Baumgartner commet un lapsus significatif dans sa traduction de Thomas : « … et comment la dame mourut de douleur quand elle apprit la mort de l'homme qu'elle aimait » (éd. citée, p. 103).

13 *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, éd. et trad. Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, Paris, Le Livre de Poche (« Lettres Gothiques »), 1997, p. 102–115.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*Li doutz consire*

[…].

Et qant Raimon de Rossillon ausi la chanson que Guillelm avia facha, el entendet e creset qe de sa molher l'agues facha ; don lo fetz venir a parlamen ab si, fora del chastel, et talhet li la testa et mes la en un carnarol, et tras li lo cor del cors e mes lo con la testa.

femme excepté elle, et alors il fit la chanson qui dit :

*La douce pensée*

[…].

Et quant Raymond de Roussillon ouït la chanson que Guillaume avait faite pour sa femme, il le fit venir pour lui parler assez loin du château et lui coupa la tête qu'il mit dans un carnier ; il lui tira le cœur du corps et il le mit avec la tête[14].

La dame est donc ici en simple position de commanditaire, l'amant s'exécute et la seule audition de la chanson par le mari a valeur de preuve et entraîne une vengeance immédiate et terrible : la décapitation de l'amant. Ce qui est important ici est que la chanson sort de la sphère intime du couple amoureux et cette publicité sera fatale : la dame commande la chanson, l'amant la *trouve* (on retrouve en occitan le fameux verbe « faire » : *far, facha*), mais le mari l'entend (*ausi*), comprend (*entendet*) de quoi il s'agit et passe sans transition à l'acte. Tout le drame se noue autour de la vérité du chant : la chanson est vraie, sincère, la chanson *démontre* (*mostres*), elle a valeur de preuve pour la dame (c'est bien elle qu'il aime, et non sa sœur …) et surtout pour le mari, qui comprend immédiatement qu'elle a pour objet sa femme ; cette audition a valeur de flagrant délit[15]. La chanson ne masque rien, alors même que rien dans ses termes ne la particularise ou ne l'individualise ; elle dévoile, elle fait signe sans porter aucune signature. La question posée est celle de la vérité du lyrisme : cette vérité est ici encore pleine et entière, transparence que Christine de Pizan s'attachera à déconstruire dans une œuvre comme le *Livre du duc des vrais amants*.

# Châtelain de Coucy

Le deuxième jalon dans cette riche lignée des récits du cœur mangé est le *Roman du Châtelain de Coucy* d'un mystérieux Jakemés[16]. Vaste amplification de la *razo* ou d'un

14 *Ibid.*, p. 110–113.

15 Le doublet verbal du texte original disparaît dans la traduction de Stendhal : *entendet e creset*, « il comprit et fut persuadé (qu'il l'avait faite pour sa femme) ». Dans la légende du roi Rasálu, version indienne curieusement proche de cette *razo*, c'est un perroquet qui révèle l'adultère (voir John E. Matzke, « The legend of the eaten heart », *Modern Language Notes*, 26, 1911, p. 1–8 [p. 3]). Pour la légende telle qu'elle a été recueillie à la fin du xixe siècle, voir Charles Swynnerton, « Four Legends of King Rasálu of Sialkot », *The Folk-Lore Journal*, 1, 1883, p. 129-151 (le perroquet apparaît dans la quatrième version).

16 Jakemés, *Le roman du Châtelain de Coucy et de la Dame du Fayel*, éd. Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion Classiques, 2009.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

texte apparenté perdu, où le Châtelain de Coucy, célèbre trouvère du début du xiii^e siècle, remplace Guillem de Cabestanh. Ce roman au montage complexe peut être comparé à celui du *Livre du duc des vrais amants* ; Christine de Pizan le connaissait sans doute, comme le prouve un passage du *Débat de deux amants* qui énumère des amours tragiques :

> Encor depuis regardons l'admistié
> Du chastellain de Coussy, se haitié
> Il fu d'amours, je croy, qu'a grant daintié
> En avoit bien,
> Mais la dame du Faël, qui pour sien
> Tout le tenoit, je croy, l'acheta bien,
> Car puis que mort le sçot ne voult pour rien
> Plus estre en vie[17].

L'écriture du *Châtelain de Coucy* n'a à première vue rien de surprenant : distiques d'octosyllabes avec insertions lyriques (sept chansons d'amour, trois rondeaux, virelai final du Châtelain) ; mais l'octosyllabe masque d'un côté le registre épistolaire, qui n'est pas encore émancipé au point de prendre la forme de la prose comme dans le *Voir dit* ou dans le *Livre du duc des vrais amants*[18], et de l'autre des développements proprement lyriques comme les plaintes ou le congé final. La distribution peut se représenter ainsi :

> GRAS MAJUSCULES = LYRISME CHANTE (INSERTIONS LYRIQUES).
> Gras minuscule = dit à tonalité lyrique.
> Souligné = échange épistolaire.
> A. LA CONQUETE DE LA DAME DU FAYEL [= DF] PAR LE CHATELAIN DE COUCY [= CC] (55–2114)
> Chanson I « Pour verdure ne pour pree » (362–406 ; attribution douteuse), composée par le CC.
> Chanson II « La douce vois dou lossignot sauvage » (816–855 ; authentique), composée par le CC.
> Rondeau I « Toute nostre gent » chanté par une dame (989–998).
> B. LES RENCONTRES SECRETES (2115–3747)
> Chanson III « Quant li estés et la douce saisons » (2590–2613 ; authenticité probable), composée par le CC.
> Lettre du CC (3032–3063). Lettre-réponse de la DF (3131–3169).
>
> Plainte du CC (3419–3447).
> C. TRAHISONS ET RUSES (3748–6390)
> Rondeau II « Cescuns se doit esbaudir » (3831–3841) chanté par la Dame du

[17] Christine de Pizan, *Le Debat de deux amans*, v. 761–768, dans *Œuvres poétiques*, éd. Maurice Roy, Paris, SATF, 1886–1891, t. II, p. 72. Même si l'on n'a conservé que deux manuscrits du xive siècle de ce roman, un troisième, perdu, est attesté dans la bibliothèque de Charles V et Charles VI.

[18] Seule la teneur du premier échange nous est donnée sous forme de *saluts d'amour*, les lettres suivantes sont simplement mentionnées.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Vermandois.
Rondeau III « J'aim bien loiaument » (3856–3863) chanté par la DF lors d'une fête courtoise.
Lettre de la DF au CC (3979 ; non citée ; *idem*, 4376).
Chanson IV « Au renouviel de la douçour d'esté » (5951–5990 ; apocryphe, Gace Brulé ?).
D. LA CROISADE ET LA MORT (6391–8188).
Echanges de lettres entre le CC et la DF (6519 *sq.* ; non citées).
Chanson V « Au nouvel tans que mais et violette » (7004–7010 ; authentique ; str. 1 seule).
A la saint Jean, le seigneur du Fayel abandonne son projet de croisade : plainte de la DF (7055–7084).
Lettre de la DF au CC (7101, non citée). Plainte du CC (7124–7140).
Chanson VI « A vous, amant, ains qu'a nule autre gent » (7345–7397 ; authentique) composée et dite par le CC sur le départ pour la Croisade.
Virelai « Sans faindre voel obeïr » (7563–7607) composé par le CC.
Lettre-testament du CC à la DF (7645–7703). Congé d'Amour (7762–7817). Mort du CC.
Le cœur mangé. Plainte de la DF (8124–8147). Mort de la DF.

L'auctorialité féminine est donc ici limitée, mais l'on peut noter la féminité des rondeaux que l'on pourrait opposer au *Livre du duc des vrais amants*, où le rondeau est exclusivement masculin, notamment dans la *coda* ; les chansons, elles, sont toutes présentées comme l'œuvre du Châtelain et donnent ainsi au roman une couleur anthologique. Les plaintes de la dame du Fayel sont développées à plusieurs reprises et se déploient sur un registre et à l'aide d'un lexique empruntés au lyrisme, mais Jakemés le contient dans le cadre de l'octosyllabe, tout comme le congé d'amour du Châtelain prononcé peu avant sa mort. L'on pourrait donc parler d'un lyrisme masqué, caché sous les distiques.

Notons que la mise en prose bourguignonne de ce roman dans le *sciptorium* de Jean de Wavrin réalisé avant 1467 va gommer tout ce montage : les insertions lyriques se réduisent à un seul exemple[19] ; les chansons sont ensuite simplement mentionnées et finalement complètement passées sous silence : au fur et à mesure que l'on avance dans la mise en prose, le registre narratif triomphe et dissipe les références au lyrisme.

# Ignauré

Le dernier texte important dans le domaine français est le fameux *Lai d'Ignauré*, texte difficile à définir sur le plan du genre ; s'il est qualifié de *lai* et se déroule dans

[19] *Le livre des amours du Chastellain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. Aimé Petit et François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 50.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

un vague décor breton (l'auteur se propose de raconter « une aventure molt estraigne / Que jadis avint en Bretaigne[20]»), il présente également des affinités avec les fabliaux. Texte aussi difficile à dater[21]. L'auteur, un énigmatique *Renaud* que Rita Lejeune a rapproché, sans argument décisif, de Renaut de Beaujeu, reconfigure complètement le scénario du cœur mangé, non seulement en le déplaçant sur un registre grivois avec le sexe mangé, mais en démultipliant les amantes : douze, dérision de la *fin'amor*, jeu aussi grivois avec la dernière Cène évangélique, puisque le sexe est mangé et partagé entre les douze femmes lors d'un ultime repas. Ce que l'on a moins noté est l'effacement de la composante poétique. L'amant, Ignauré, n'est plus un trouvère : il se contente de se déplacer entouré de cinq jongleurs ; certes,

> Fine amors l'esprent et alume,
> Femmes l'apielent *Lousignol* (36–37).

Ce *lousignol* / rossignol est peut-être une allusion au Châtelain de Coucy, auteur de la célèbre chanson du Rossignol (« La douce vois dou lossignol sauvage[22]»), mais Rossignol est aussi un sobriquet bien connu de jongleurs et de trouvères ; Gottfried de Strasbourg l'utilise en bonne part dans son éloge de Walther von der Vogelweide : « Leur maître à tous s'y entend bien, le rossignol de la Vogelweide ! Ah ! comme il chante sur la lande de sa voix haute et claire ![23]» Ignauré n'est plus un trouvère, il en a simplement le surnom, sorte de coquille vide ou de masque parodique et dérisoire. Le rossignol est ici un séducteur redoutable et retors, un don juan aux douze maîtresses.

La question de l'auctorialité n'est pas écartée pour autant, elle apparaît dans le dénouement :

> En lor vivant complainte en fisent :
> Li une plaignoit sa biauté,
> Tant membres biaus et bien molé
> Que lait erent tout li plus biel ;
> Ensi disent dou damoisiel.
> L'autre plaignoit son grant barnage,
> Et son grans cors, et sa largeche,
> Et la quarte, les iex, les flans

20 Renaut, *Le Lai d'Ignauré ou Lai du prisonnier*, éd. Rita Lejeune, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1938, v. 15–16.

21 La question est d'autant plus ardue que l'*Ensenhamen* d'Arnaut Guilhem de Marsan écrit entre 1170 et 1180 contient déjà une allusion à la fin tragique (sans qu'il soit explicitement question de cœur mangé) d'un séducteur appelé *Linaura* (voir Giuseppe E. Sansone, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica Editrice, 1977, p. 125, v. 217–232).

22 Voir Jakemés, *Le roman du Châtelain de Coucy …*, éd. cit., v. 816.

23 Gottfried de Strasbourg, *Tristan et Isolde*, v. 4800–4803 (trad. Danielle Buschinger et Wolfgang Spiewok dans *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, p. 452). Voir aussi Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 256.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

[...].
Et l'autre plaignoit ses biaus piés (588-595, 603).

Les douze femmes, désespérées en apprenant la mort de leur amant et l'horreur du repas cannibale, se plaignent ou composent une complainte sur le corps de leur commun amant ; à nouveau, l'on peut hésiter sur la traduction du verbe *faire* dans *complainte en fisent* : sens faible ou sens fort de création poétique ? Si l'on choisit la solution d'une complainte lyrique, celle-ci se présente comme un blason du corps masculin : l'une regrette ses beaux membres, l'autre ses yeux, une troisième son cœur, une quatrième ses beaux pieds … Refusant de se nourrir, elles meurent toutes les douze et leur douze plaintes constituent d'une certaine manière la matière du lai.

Lor dru ne vont pas oubliant.
Molt aloient afoibloiant ;
Adiés detorgoient lor mains
Et sospirent, et jetent plains.
*D'eles douse fu li deus fais,*
*Et douse vers plains a li lais*
C'on doit bien tenir en memoire,
Car la matere est toute voire (613–620)[24].

On peut là aussi hésiter sur le sens du vers 617 : *D'eles douse fu li deus fais*, génitif subjectif ou objectif ? Sont-elles l'objet du deuil ? Ou sont-elles les auteures de la complainte sur leur amant ? Renaut brouille surtout les pistes entre lai lyrique et lai narratif ; le lai semble ici se composer de douze couplets composés chacun par une des femmes. Le lai lyrique ou lai *descort* est défini par Pierre Bec comme une *anti-canso* sur le plan formel puisqu'il se caractérise par l'hétérostrophie, l'hétérométrie et un nombre bien plus grand de strophes que la chanson d'amour (de 4 à 23)[25], qui se fixera à douze au xiv^e^ siècle avec Guillaume de Machaut (un lai figure par exemple dans le *Voir dit*) ; Renaut anticipe ici bien curieusement sur ce qui sera la règle un siècle et demi plus tard. Le *Lai d'Ignauré* est une œuvre difficile à appréhender : elle joue en tout cas sur une série d'écarts, d'inversions et de déplacements ; l'un de ces glissements concerne précisément l'auctorialité : l'auteur prive le héros éponyme de son statut de trouvère, mais restaure dans la diégèse une auctorialité féminine. Et le lyrisme n'a plus pour objet la dame comme dans la *razo* de Guillem de Cabestanh, mais le corps parfait et *bien moulé* d'un grand séducteur.

24 Nous soulignons. Même remarque dans les citations suivantes.

25 Pierre Bec, *La lyrique française du Moyen Âge (xiie - xiiie siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vol., Paris, Picard, 1977, t. I, p. 196–197.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

# Boccace

Abordons maintenant le xiv^e^ siècle à travers le *Decameron* de Boccace, qui ne pouvait pas ignorer la tradition occitane du cœur mangé. Le motif est concentré dans la quatrième journée à travers deux nouvelles, les nouvelles 1 et 9. Rappelons que la brigade des conteurs n'obéit pas à la parité : sept femmes pour trois hommes ; Laurent de Premierfait, le traducteur de Boccace (1411-1414), invente même pour l'occasion un terme précis et parle dans la rubrique de la première nouvelle de cette quatrième journée des *sept dames racompteresses*[26]. La première nouvelle est placée dans la bouche d'une femme, Fiametta, et Laurent de Premierfait insiste plus explicitement encore que Boccace sur cette parole féminine :

> Et Filostrate, roy de ceste journee, aprés commenda a Flammete qu'elle donnast commencemant aux nouvelles. Et elle, sanz plus attendre, commença ainsi parler *en maniere feminine* (*ital*. la quale, senza più aspettare che detto le fosse, *donnescamente* così cominciò)[27].

La neuvième nouvelle est masculine (le conteur est Dionée) et se présente comme la reprise de la *razo* de Guillem de Cabestanh ; l'origine provençale est assumée d'emblée (*secondo que raccontano i provenzali*, « selon ce que recitent les Provenciaulx »[28]), le déroulement est assez fidèle, l'écart le plus important concerne l'amant-victime : il est désormais un simple chevalier, non plus un poète ; le récit ne se présente plus comme la glose narrative d'une *canso* ; le récit a pris son autonomie jusqu'à entraîner une modification de la figure du héros et la disparition de son statut de poète, ce qui était déjà le cas, mais pour d'autres raisons, dans le *Lai d'Ignauré*.

La première nouvelle est autrement plus intéressante, il s'agit de l'une des plus célèbres du recueil, l'histoire tragique de Tancrède et Gismonde ; elle a donné lieu à une abondante iconographie jusque dans la peinture classique et est devenue à la même époque un sujet de tragédie. Fiametta insiste dans le prologue sur l'intensité des émotions - compassion et pitié - que ne peut manquer de susciter cette nouvelle chez *le racompteur et l'escouteur*.

---

26 Boccace, *Decameron, traduction (1411–1414) de Laurent de Premierfait*, éd. Giuseppe Di Stefano, Montréal, CERES, 1998, p. 448. Le terme semble un hapax : le *Dictionnaire du Moyen Français* (ATILF/CNRS) et le Godefroy ne connaissent que les occurrences du *Decameron* français.

27 Boccace, *Decameron, traduction…*, éd. cit., p. 447. Pour le texte italien, nous citons Boccaccio, *Decameron*, éd. Antonio Enzo Quaglio, 2 vol., Milan, Garzanti, 1974.

28 Boccace, *Decameron, traduction…*, éd. cit., p. 541.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Le roy Filostrate en cestui jour nous a donné matiere de compter histoires crueles, et si estions ci venues a nous soulacier et esbatre, mais reciter nous convient larmes et douleurs si estranges qu'elles ne peuent estre comptees sanz ce que le racompteur et l'escouteur ne soit meuz a compassion et pitié[29].

Boccace reconfigure massivement le récit du cœur mangé : le mari jaloux est remplacé par un père veuf, Tancredi, qui veille jalousement sur sa fille Ghismonda ; terriblement jaloux, il tue l'amant de cette dernière, Guiscardo, en arrache le cœur et le lui présente dans une coupe ; puis, ultime scène, grandiose, terrible, Ghismonda devant son père boit sans faiblir cette coupe où baigne le cœur de l'amant mêlé à ses larmes et dans laquelle elle a discrètement versé un poison. Terreur et pitié saisissent le père comme l'*escouteur* ; le registre est celui de la tragédie.

La grande figure de cette nouvelle est ici la figure féminine à la fois par ses discours et par ses actes. Par ses discours, car une immense tirade adressée à son père, dans un style digne d'une tragédie classique, forme le cœur de cette nouvelle narrée, rappelons-le, par une conteuse. Le père lui-même reconnaît la grandeur d'âme de sa fille (*Le prince par cestes paroles congneut la grandeur du couraige de sa fille*, ital. *la grandezza dell'animo della sua figliuola*[30]*)*, mais ne la croit pas capable de faire ce qu'elle dit. Mais elle se sacrifiera en buvant la coupe empoisonnée, acquérant explicitement un *êthos* féminin : elle ne se plaint pas comme en ont l'habitude les femmes (*sanz faire cry ne plaint feminin,* ital*. senza fare alcun feminil romore*[31]*)*. L'amant, Guiscard, est très effacé : il ne prend la parole qu'une seule fois qui plus est pour énoncer une vérité générale : « Amour peut trop plus que nous hommes[32] ». On se situe aux antipodes du roman de Jakemés qui se construit autour de la subjectivité de l'amant-victime. Il n'est alors pas étonnant que cette figure féminine hors-norme acquière sa complète autonomie dans la peinture : elle se suffit à elle-même et devient une autre Sophonisbe ou Judith[33].

# Jeanne Flore

Au xvi^e^ siècle, la légende du cœur mangé est relativement discrète ; elle est curieusement absente de l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre ou des *Histoires*

29 *Ibid.*, p. 448.

30 *Ibid.*, p. 459.

31 *Ibid.*, p. 461.

32 *Ibid.*, p. 453.

33 Voir un exemple avec la *Ghismonda* du peintre baroque siennois Bernardino Mei (Sienne, Pinacothèque Nationale, 1650) ; reproduction et analyse dans Vittore Branca, *Boccacio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. I. Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi*, Turin, Einaudi, 1999, p. 59–60.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*tragiques* de Boaistuau et Belleforest ; il n'est que plus surprenant de la retrouver dans un recueil féminin, peu connu, les *Contes amoureux* dus à une mystérieuse auteure lyonnaise, Jeanne Flore, et publiés à Lyon autour de 1537, ensemble atypique de sept nouvelles[34]. De plus, la féminité apparaît ici à tous les niveaux ; l'auteure s'adresse dans l'épître initiale à sa cousine et plus généralement aux femmes :

> Puis tout soubdain je me suis advisée que je feroys chose tres agreable et plaisante aux jeunes Dames amoureuses, lesquelles loyaulment continuent au vray service d'Amour, et lesquelles se delectent de lire telz joyeulx comptes, si je les faisois tout d'ung train gecter en impression. Ce que j'ay faict presentement : neantmoins soubs espoir que vous, et les humains lecteurs excuserez le rude et mal agencé langaige. *C'est œuvre de femme*, d'où ne peult sortir ouvraige si limé, que bien seroit d'ung homme discretz en ses escriptz[35].

Et surtout les sept nouvelles sont placées dans la bouche de jeunes femmes réunies pour la vendange ; la brigade est ici exclusivement féminine[36]. La trame du septième et dernier *Conte* suit de près la *razo* de Guillem de Cabestanh et n'est pas, comme pour d'autres contes du recueil, une simple adaptation de la nouvelle jumelle de Boccace. Guillem de Cabestanh redevient un poète sous le nom de *Guillien de Campestain de Rossillon*. Gand musicien, auteur de motets, il chante mieux que n'aurait pu le faire Orphée ou Linus. Il aurait même inspiré Pétrarque, ce qui n'est pas pure invention, puisque Pétrarque mentionne bien dans ses *Trionfi* Guillem de Cabestanh :

> Quand il chantoit quelque motet qu'il eust composé nouvellement (car il fut tres excellent poëte de son temps, et encores en restent ses eloquentes et doctes œuvres, où la perle des Italiens Poëtes, Messire François Petrarche, a espuisé subtilement plusieurs sonnetz), on eust proprement dit qu'il n'estoit possible trouver en tout le monde voix si harmonieuse et sonante. Et à vray dire on pense que Orpheus et Linus tous deux engendrez de Apollo Dieu de la Musique, ne furent oncques a comparager à cestuy cy[37].

Le récit du cœur mangé couronne ce recueil doublement féminin et par son auteure, et par ses conteuses.

---

34 Jeanne Flore, *Contes amoureux*, éd. Gabriel-A. Pérouse, Lyon, Ed. du CNRS / Presses Universitaires de Lyon, 1980. Sur ce recueil, peut-être composite, voir le collectif *Actualité de Jeanne Flore*, éd. Diane Desrosiers-Bonin et Eliane Viennot, Paris, Champion, 2004. Peut-être serait-il utile de rappeler que le même débat sur l'auteure a récemment touché la figure de Louise Labbé (Mireille Huchon/Michel Jourde).

35 Jeanne Flore, *Contes amoureux*, op. cit., p. 97.

36 Les sept conteuses sont comme un souvenir de la brigade du *Decameron* dont on aurait soustrait les trois figures masculines.

37 *Ibid*., p. 220. Pour Pétrarque, voir *Trionfi*, éd. Raffaelo Ramat et Guido Bezzola, Milan, BUR, 1984, p. 54 (*Trionfo d'Amore*, IV, 53–54, sans allusion au cœur mangé).


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Cette place conclusive se retrouve dans les *Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly. *La vengeance d'une femme*, dernière nouvelle du recueil, fait en effet appel à la tradition du cœur mangé à partir d'une tragédie de Pierre De Belloy, *Gabrielle de Vergy* (1777), à un moment où s'est opéré la contamination onomastique entre l'histoire tragique de la Châtelaine de Vergy et celle du Châtelain de Coucy[38]. La duchesse de Sierra-Leone et son amant Esteban avaient lu cette histoire comme elle le reconnaît elle-même à Tressignies, à qui elle se confie ; le mari de la duchesse vient de faire décapiter Esteban et livre le cœur de ce dernier à ses chiens :

> Je l'aimais à n'avoir ni peur ni dégoût de ce cœur saignant, plein de moi, chaud de moi encore, et j'aurais voulu le mettre dans le mien, ce cœur … Je le demandai à genoux, les mains jointes ! Je voulais épargner, à ce noble cœur adoré, cette profanation impie, sacrilège … J'aurais communié avec ce cœur, comme avec une hostie. N'était il pas mon Dieu ? … *La pensée de Gabrielle de Vergy, dont nous avions lu, Esteban et moi, tant de fois l'histoire ensemble, avait surgi en moi*. Je l'enviais ! … Je la trouvais heureuse d'avoir fait de sa poitrine un tombeau vivant à l'homme qu'elle avait aimé[39].

Les amoureux lisent ici des fictions amoureuses, comme dans la *Divine Comédie* Paolo et Francesca, amoureux, lisent l'histoire de Lancelot et plus précisément la scène du baiser entre Lancelot et Guenièvre, au moment où survient le mari jaloux. Finalement la duchesse ne pourra pas imiter Gabrielle : les chiens dévorent le cœur et elle survivra à son désespoir. La *Vengeance d'une femme* est la seule des six nouvelles des *Diaboliques* dont la narratrice est une femme ; les cinq nouvelles précédentes font parler des hommes, des hommes qui parlent des femmes, ces femmes *diaboliques* et éponymes[40]. Dans la *Vengeance d'une femme*, la femme se raconte elle-même et ce récit autodiégétique au féminin est significativement un récit du cœur mangé.

La femme joue donc un rôle important dans les récits du cœur mangé depuis le *Lai de Guirun* jusqu'à son lointain avatar aurévillien, à la fois en tant qu'auteure, que conteuse / *racomteresse* ou qu'héroïne. Comment analyser cette forte auctorialité féminine dans les récits du cœur mangé ? Par la configuration même de la légende (ou du mythe ?) ; on peut le décomposer en trois moments : adultère, meurtre de l'amant par le mari jaloux, repas cannibale ; punition sauvage d'une faute sexuelle par la transgression d'un tabou alimentaire[41]. L'amant disparaît rapidement éliminé

38 Cette tragédie est présentée avec d'autres pièces dramatiques du xviiie siècle dans *Le Cœur terrible*, textes présentés et établis par Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005.

39 Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, préface de Jacques Petit, Paris, Gallimard (Folio), 1990, p. 321.

40 Voir notamment *À un dîner d'athées*, nouvelle qui ne réunit que des hommes : « La femme est l'éternel sujet de conversation des hommes entre eux, surtout en France, le pays le plus fat de la terre » (*ibid*., p. 250–251).

41 Voir Jean-Jacques Vincensini, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du *Cœur Mangé* dans la narration médiévale», dans *Le* cuer *au Moyen Age (Réalité et* senefiance*)*, Aix-en-Provence, CUERMA (« Senefiance », 30), 1991, p. 439–459.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

par le mari, survit la dame, en proie au désespoir devant la mort de son amant (« la dolur que la dame out, / Quant la mort de sun ami sout » pour citer les vers de Thomas) et la révélation du geste anthropophagique. Ce désespoir au pluriel, désespoir au féminin, forme la matière même du *Lai d'Ignauré*, si l'on en croit l'épilogue. Pensons en arrière-plan au mythe de Philomèle : victime de son beau-frère, mutilée, privée de parole, elle peut encore écrire son malheur en le brodant sur un tissu : voix de la navette qui remplace la voix sonore du corps ; le mythe de Philomèle met en scène la source même du lyrisme et cela jusque dans la poésie européenne de la modernité[42] ; la femme souffre, subit, est mutilée, mais trouve la force d'écrire, tout comme l'héroïne anonyme du *Laostic*. Dans les récits du cœur mangé, à la différence du mythe ovidien, la femme subit et en même temps réagit, agit : Gismonde choisit une mort grandiose, la duchesse de Sierra-Leone se venge en se prostituant et en salissant l'honneur de son mari. Elle devient l'auteure de son destin.

42 Voir Anne Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme : Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Garnier, 2010.


© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## PLAN


- Guillem de Cabestanh
- Châtelain de Coucy
- Ignauré
- Boccace
- Jeanne Flore


## AUTEUR


Jean-Marie Fritz
Voir ses autres contributions
Université de Bourgogne



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.