

LA MORT AU GÉLINIER
LE COMIQUE MACABRE DU « MOURIR AVANT
L'HEURE » DANS LE XXII^E ARRÊT D'AMOUR DE
MARTIAL D'Auvergne (1460-1465)

Nelly Labère

Audit mois de Juin, que les feves florissent et deviennent bonnes, avint que plusieurs hommes et femmes perdirent leur bon entendement, et mesmement a Paris : il y eut entre autres un jeune homme, nommé maistre Marcial d'Auvergne, Procureur en la Court de Parlement et Notaire ou Chastellet de Paris, après qu'il eust esté marié trois semaines avesques une des filles de maistre Jaques Fournier, conseiller du roy en ladicte cour de Parlement, perdit son entendement en telle maniere que le jour de Mgr. Saint Jehan Baptiste, environ neuf heures du matin, une telle frenaisie le print qu'il se getta par la fenestre de la chambre en la ruë, et se rompit une cuisse et froissa tout le corps et fut en grand danger de mourir¹.

Chronique du fait divers ou prise de conscience conduisant à une conversion religieuse, expérience quotidienne ou épreuve métaphysique, le 24 juin 1466 marque un tournant dans la poétique de Martial d'Auvergne face au « pansement de la mort » et devient, paradoxalement, sujet de création. Si la production postérieure à 1466 témoigne de cette interrogation constante (*Vigiles de la mort de Charles VII, Dévotes louanges de Notre-Dame, Danse macabre des femmes*²),

- 1 Jean de Roye, *Mémoires rédigées par Jean de Troye, greffier de l'Hôtel de ville de Paris, autrement dits les chroniques de Louys de Valois, roy de France, onzième de ce nom : depuis l'an 1460 jusques à 1483*, Londres, [s.d.] ; Paris, Cuchet, 1786 (Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France. XV^e siècle ; 13), p. 132.
- 2 L'épithaphe de Martial d'Auvergne fait mention des *Vigiles de la mort de Charles VII et des Dévotes louanges de Notre-Dame* mais ne porte pas au nombre de ses œuvres *La Danse macabre des femmes*. Si cette attribution se fonde, en général, sur le manuscrit Paris, Bibl. Nat., fr. 25434 qui s'ouvre sur « Cy commence la dance des Femmes la quelle composa Maistre Marcial d'Auvergne », elle reste encore soumise à débats. C'est Benoît le Court qui attribue le premier ce texte à Martial d'Auvergne lors de son édition de 1533. Pour Jean Rychner (*Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, Paris, Picard, 1951, p. XXII) l'attribution est plausible ; elle est problématique pour Vilho Puttonen (*Études sur Martial d'Auvergne, suivies du texte critique de quelques Arrêts d'Amour*, Helsinki, Imprimerie de la Société de littérature finnoise, 1943, p. 54-55).

les *Arrêts d'Amour*, écrits avant 1466³, ne sont pas exempts de cette réflexion sur la condition déchuée de l'homme.

Par opposition aux œuvres « de maturité » qui privilégient la forme du psaume et de la leçon, les *Arrêts d'Amour* adoptent le ton parodique du style parlementaire du « cas » pour porter devant un parlement d'Amour le *planctus* d'amants ou de dames demandant réparation.

A l'image du XXII^e arrêt, la mort devient alors l'enjeu d'une mise en scène comique du macabre, conjuguant réflexions juridiques sur les possibles réparations, déplorations de la dame touchant au registre pathétique, considérations sociologiques, descriptions de rites funéraires, ...

Si l'arrêt XXII porte en germe les éléments narratifs propres au fabliau, à la farce ou à la facétie, reste que le récit de cet amant condamné au supplice d'être « bouté nud dedans ung gelinyer » par sa dame, ne cesse de mettre en question la problématique alliance du comique et du macabre. La topique du « mourir avant l'heure » dépasse la simple insertion cocasse pour atteindre à une réflexion sur la pratique mémorielle de l'écriture et à la possible insertion – mineure et parodique – du mort au gélinier dans le panthéon des illustres amants. Ainsi, l'épithaphe « en laquelle fust pourtraicte la figure et representation du dit defunct, et escript au bas de la tumba pour en avoir memoire a tousjours : "Cy devant gist le corps d'un vaillant amoureux jadis bien renommé qui fut piteusement estrainé de sa dame et qui receut d'elle sy bonnes estraines qu'il en est mort quinze jours après" »⁴ assume sa fonction résomptive bien au-delà de la fictionnalité du « cas » ; elle réunit, en effet, les éléments du prosaïsme de la mort quotidienne et joue avec la création d'une figure héroïque – mais anonyme ! – à laquelle il est impossible de s'identifier.

Le cas ne cesse donc de déjouer sa propre exemplarité, le *memento mori* proclame l'absurdité du « mourir avant l'heure », la fortune est évacuée et le sens de la mort n'est plus assumé, le comique se teinte de pathétique. Le parlement peut

3 L'histoire littéraire s'accorde à voir dans les « livres d'amours et vanité » (« Si est verité / Que a faire livres d'amours et vanité / Pour avoir bruyt mon sens avoit bouté / Sans louer Dieu qui le m'avoit presté. ») mentionnés dans les *Dévoties louanges* (Bibl. Nat. ms. fr. 1804, fol. 32), la référence aux *Arrêts d'Amour*. De fait, les critiques datent les *Arrêts d'Amour* comme antérieurs à la « frenesie » de 1466, et optent pour une période comprise entre 1460 et 1465, comme Jean Rychner, (*op. cit.*, p. XXIII-XXIV), Werner Söderhjelm (*La Nouvelle française au XV^e siècle*, Paris, Champion, 1910, p. 159) et Karin Becker (« La mentalité juridique dans la littérature française, XIII^e-XV^e siècles », *Le Moyen Âge*, n° 103/2, 1997, p. 309-327) ; légèrement postérieurs comme Luise Götz (*Martial d'Auvergne : les Arrêts d'Amour*, Francfort, Dieslerweg, 1932, p. 17-18) ou nettement antérieurs comme Vilho Puttonen (*op. cit.*, p. 59-60). Ce dernier s'accorde cependant avec Söderhjelm pour dire qu'il faut croire Martial et voir dans les « livres d'amours » les *Arrêts*, et se propose pour sa part de fixer la date avant 1450.

4 *Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, *op. cit.*, « Arrêt XXII », p. 103, l. 157-161.

prononcer son arrêt ; il n'a cependant que le pouvoir sémantique d'une fonction judiciaire. Il ne peut arrêter la mort... même joyeuse.

S'inscrivant dans le classique schéma triangulaire du mari berné par la femme et l'amant, le XXII^e Arrêt d'Amour de Martial d'Auvergne met au centre de son récit la ruse et la dissimulation. L'histoire est en apparence convenue⁵ : une dame doit retrouver son ami pour une rencontre nocturne. Mais son mari, Dangier, se doute du subterfuge. La dame, aidée par une chambrière, cache son amant dans un poulailler afin de le soustraire au courroux marital. La trame narrative, bien connue de la farce et du fabliau, exploite donc, jusqu'ici, les ressorts du comique du bon tour. A une différence près : loin de célébrer la victoire de la ruse par la disqualification du cocu, le texte signe bien un arrêt : celui de mort puisque l'amant passe de vie à trépas après le séjour au gélinier. Il revient alors à la cour de statuer sur ce « cas d'excès » afin de rendre justice.

Le récit se déroule en deux temps : l'exposition des faits par « les heritiers ou aians cause d'un amant jadis de grant façon et bien renommé, demandeurs en cas d'excès, et le procureur d'Amours adjoinct avecques eulx » et la réponse de « la dame d'icellui feu deffunct, deffenderesse, d'autre part »⁶. La cour est donc appelée à statuer sur le cas juridique d'un amant prématurément passé de vie à trépas. Dès les premiers mots du texte, la mort se donne de façon emblématique. Qu'il s'agisse de la rubrique annonçant le thème du cas traité (s'ouvrant sur « les héritiers d'ung amant » et se clôturant sur « il fut contrainct d'en mourir ») ou bien encore du champ lexical mortifère « feu, deffunct, en son vivant, ... », l'arrêt ne cesse de s'écrire sous le signe de la perte et de la disparition. Mais Martial opère un déplacement de poids.

5 Alexandre Lorian, dans « Thématique narrative et énonciation non narrative », *Le Moyen Français*, 33 (1993), p. 33-46, définit ainsi l'arrêt XXII comme étant « à la base un fabliau très simple et très peu édifiant » (p. 43) et répondant à une structure et à un style stéréotypés, même si « ce n'est pas un des moindres mérites de Martial d'Auvergne [...] d'avoir su jouer si subtilement sur les deux claviers opposés du récit et du commentaire ; plus exactement, en employant pour l'énoncé du récit, l'énonciation du commentaire » (p. 45).

6 Si nous parlons ici de deux mouvements, c'est dans un souci de clarté énonciative ; il ne faut cependant pas oublier que la structure judiciaire fait appel à des mouvements internes plus complexes qui renvoient au style de la déposition ou du témoignage. En effet, le premier mouvement reprend à la fois la demande faite par les héritiers, et le récit des péripéties (l. 7-138) ; il s'agit d'une séquence narrative proposant une chronologie et un récit événementiel. A cette sous-partie s'adjoint l'exposition de la requête proprement dite mentionnant les demandes de réparation (l. 139-231). Le deuxième mouvement constitue la défense de la dame : il commente la narration des héritiers (l. 232-344) et se clôt sur la demande d'acquiescement (l. 345-387). L'arrêt s'achève sur les plaidoyers (l. 388-421). Pour une analyse stylistique de ces mouvements, se reporter à Alexandre Lorian, « Thématique narrative et énonciation non narrative », art. cit., p. 43-44.

Au centre de l'écriture, la mort est paradoxalement évacuée⁷. Ce n'est pas elle que l'on juge comme coupable d'avoir abrégé la vie de l'amant. C'est son double mortifère, la dame, qui est mise au centre du débat de casuistique amoureuse⁸. Ainsi, dans cette fiction de cour judiciaire, il s'agit de déterminer une culpabilité et de punir par une peine celle à qui l'on attribue la responsabilité

- 7 C'est le même principe qui structure l'arrêt XXXII : si la mort est jugée en personne et apparaît, à la différence de l'arrêt XXII, devant la cour, le jugement est reporté à la session pour permettre à la mort de préparer sa défense. Le procès ne sera pas raconté par Martial d'Auvergne : la mort échappe à l'écriture. Ainsi que le dit Denis Hüe dans « La mort en appel et autres cas de jurisprudence », *Senefiance*, « La justice au Moyen Âge (Sanction ou impunité ?) », 16 (1986), p. 164-181 : « Certes, il sera désormais patent que l'amour est plus fort que la mort, puisqu'il peut la citer à comparaître et la juger. Mais il ne semble pas qu'il puisse y avoir contre cette mort injuste la moindre sanction. On peut réparer ses dommages, bien souvent par des reproductions, qui ne permettent au mieux que de vivre "sans vie, comme les images, par cœur..." on ne peut pas punir, pas revenir en arrière » (p. 178).
- 8 En effet, au cadre juridique, Martial d'Auvergne mêle casuistique amoureuse. Tenu pour l'inventeur du procès amoureux en tant que forme littéraire, André le Chapelain met en scène dans son *De amore* (1181-1186) vingt-et-un « *iudicia amoris* », définis comme modèles de la codification de l'amour courtois (E. Trojel dans *Middelalderens Elskovshoffer*, Copenhague, Reitzel, 1888, p. 137, y voit la source des *Arrêts d'Amour*). A travers l'institution du tribunal, les valeurs discutées sont érigées en principes, « créant une illusion qui veut que les idées courtoises aient une validité incontestable dans la réalité sociale » (Karin Becker, « La mentalité juridique dans la littérature française (XIII^e-XV^e siècles) », art. cit., p. 320). Les cours d'amour aux jugements allégoriques se développent par la suite avec le *De Venus la deesse d'Amour*, le *Salut d'amour* de Philippe de Beaumanoir et la fameuse *Court d'Amours* de Mahieu le Poirier avant d'être relayées, au XIV^e et au XV^e siècles, par le genre du débat (voir pour les œuvres les plus connues : *Le Jugement du Roy de Behaigne* et *Le Jugement du Roy de Navarre* de Guillaume de Machaut, *Le Livre du dit de Poissy* et *Le Livre des trois jugements* de Christine de Pizan, le *Débat de la demoiselle et de la bourgeoise* généralement attribué à Blosseville, ...). Mais c'est à *La Belle Dame sans Merci* d'Alain Chartier et aux réponses littéraires qu'elle suscite (*Le Parlement d'Amour* de Baudet Harenc, *La Cruelle Femme en amours* d'Achille Caulier, *La Dame leale en amours*, *Les Erreurs du Jugement de la Belle Dame sans Merci*, *Le Jugement du povre triste amant banny*, *Les Erreurs du Jugement de l'amant banny*, ...) que l'on associe le plus souvent les *Arrêts d'Amour*. C'est ce qui fait dire à Karin Becker que « *Les Arrêts d'Amour* qui sont rédigés peu après la querelle de la *Belle Dame* et qui en reprennent de nombreux motifs, apparaissent aujourd'hui comme l'aboutissement direct de la casuistique amoureuse [...] : réalisme croissant à la fois du cadre narratif et du décor juridique ; collision de l'idéal de l'amour courtois et de la réalité contemporaine ; illusion de l'historicité et de l'authenticité des débats ; fonctionnalisation de la dialectique juridique dans le but de porter un jugement objectif sur le comportement amoureux ; mise en relief du côté formel et rationnel des discussions. Sous tous ces aspects, *Les Arrêts d'Amour* constituent le point culminant de cette évolution » (art. cit., p. 324). De nombreux travaux se sont intéressés aux influences de ces écrits sur les *Arrêts d'Amour* ; on citera comme référence Gaston Paris et ses *Cours d'amour au Moyen Âge* (rééd. Mario Roques dans *Mélanges de littératures françaises du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1912, précisément les p. 495-496). Dans ce débat, nous nous accorderons à l'avis de Werner Söderhjelm (*La Nouvelle française au XV^e siècle*, op. cit., p. 161-162) qui montre « combien ces conceptions de délits amoureux et d'affaires amoureuses restaient identiques à travers les siècles ».

de la mort. Ni célébration ni déploration, l'écriture se veut transcription⁹. Face au silence de la mort et de l'amant, reste le dire des héritiers et de la dame. Ils vont s'opposer dans un procès exemplaire où la mort se donne sous la forme de l'absence et donc de la nécessaire réparation. Loin d'être un *memento mori*, il s'agit de la mise en cause d'un désordre : non pas celui du surgissement de la mort mais de l'abréviation de la vie. La différence est majeure. Elle souligne que la préoccupation centrale n'est pas l'au-delà mais l'ici-bas. Elle implique une attention au temporel plutôt qu'au spirituel¹⁰. C'est pourquoi le texte opère un glissement dans son exposition : s'il s'agissait initialement de rétablir par l'exemplarité du cas un ordre – même judiciaire – dans le désordre que symbolisait la mort, la requête des plaignants se modifie pour viser une conduite féminine coupable¹¹. Dès lors, dans ce tribunal si soucieux des conventions judiciaires¹², c'est une justice paradoxale qui semble ici convoquée. À l'abréviation de la vie de l'amant répondent des réparations temporelles. Qu'il s'agisse des

- 9 Il s'agit en effet, pour le greffier, de rendre compte scripturairement des arrêts prononcés devant la Cour d'Amour, jugeant, en dernière instance, des « cas » présentés. L'écriture se fait alors minute ou procès-verbal des causes que les parties, c'est-à-dire les amoureux, soumettent au juge. C'est en ce sens que Karin Backer dans « La mentalité juridique dans la littérature française (XIII^e-XV^e siècles) », art. cit., p. 311, définit les *Arrêts d'Amours* comme s'inscrivant dans un cadre juridique et employant le langage du droit, reflétant « fidèlement le "style" des actes juridiques de l'époque ».
- 10 Cette modification dans la conception de la mort au XV^e siècle apparaît encore dans ses représentations figurées. Ainsi, Alberto Tenenti, *La Vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, A. Colin, 1952, p. 30, dit à propos de la danse macabre que si « le sentiment de la puissance et de l'inexorabilité de la mort » reste toujours présent, il est « interprété par une sensibilité différente. L'affirmation de la mortalité perd l'aspect abstrait et symbolique que les italiens lui avaient donné, et elle n'est plus représentée comme la victoire d'une force transcendante ». Cette focalisation sur le corps, aux dépens de l'âme, est encore attestée dans l'emploi de plus en plus fréquent, dès le XIV^e siècle, du terme *cadaver* remplaçant, dans les testaments, celui de *corpus*. C'est ce qui fait d'ailleurs dire à Jacques Chiffolleau dans *La Comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*, Rome, École française de Rome, 1980, p. 113, que « l'horreur et la fascination du corps mort relèguent quelque peu au second plan le sort de l'âme ».
- 11 Ainsi que le dit Denis Hùe dans « La mort en appel et autres cas de jurisprudence », art. cit., p. 167 : « Si c'est Dieu qui rend les dernières sentences, c'est l'homme qui est le condamné ». Ici, le Dieu d'Amour se substitue au Dieu chrétien dans cette fiction judiciaire et courtoise ; mais reste que c'est toujours l'humain qui est au centre de la sanction.
- 12 Nous renvoyons ici aux réflexions de Leslie C. Brook dans « De la Demande à l'Arrêt : Martial d'Auvergne », *Le Moyen Français*, « La recherche. Bilan et perspectives », actes du colloque de l'Université McGill, Montréal, 5-7 octobre 1998, 44-45 (2000), p. 63-74. Elle montre comment « pour ces cas imaginés et parfois banals la façon de procéder et le langage technique employé sont aussi le reflet de la jurisprudence réelle : les deux parties plaident leur cause et donnent leurs points de vue, puis il y a souvent une discussion, où les arguments sont exposés et où l'une ou l'autre partie répond aux accusations de l'autre, et finalement vient le jugement ; et, encore comme au parlement, les arrêts prononcés demeurent sans appel » (p. 64).

« rentes a tousjours et perpetuelles pour fonder deux chappelles » ou bien des « deux messes [...] chantez et celebreez tous les jours », le temps des vivants doit pallier la perte de celui des défunts¹³. C'est d'ailleurs ce qui apparaît dans un autre des *Arrêts d'Amour* faisant le procès de la mort, responsable du trépas de deux amants. Ainsi, les plaignants du XXXII^e arrêt désignent la mort comme coupable de « meurtre et occision [...] veu que ces dits deux personnaiges estoient en saufconduit d'Amours et en la sauvegarde » et demandent la résurrection du couple. À défaut, ils évoquent des solutions de remplacement : la confection d'une image « au vif » pour perpétuer la mémoire et surtout un allongement de la vie des héritiers comparable à celle qui a été volée à leurs ancêtres. La mort a donc un prix. C'est une épargne de temps volée à la vie, une hypothèque qui ne peut être neutralisée que par un échange compensatoire¹⁴. Loin de s'incarner dans la conception du passage¹⁵, la mort se donne sous la forme de l'arrêt, au double sens du terme : juridiction et finitude.

40

Convoquée dans le lieu fermé et protecteur que constitue la cour, la mort est mise en appel sous le mode judiciaire. Cela n'est pas sans implications sur son traitement : le possible « cas » édifiant se fait prosaïque, ainsi qu'en témoignent les variations sémantiques du terme.

Or disoient les ditz heritiers que, attendu sa personne et le lieu dont il estoit, le cas estoit bien detestable, par quoy la pugnicion et la peine devoient bien estre grandes contre la dite dame qui avoit esté cause de le faire ainsy mourir avant ses jours. Et pour ce concludoient et requeroient a l'encontre

- 13 Voir à ce propos les deux chapitres « L'heure de la mort » et « Le temps de la mort » de Jacques Chiffolleau (art. cit., p. 105-152) où l'auteur montre combien la mort est liée à une temporalité codifiée que révèle la pratique de la pompe funèbre. La dichotomie entre « la mort qui s'accomplit en un instant » et « l'organisation des obsèques » perçue comme un « processus durable » (R. Hertz, *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*, Paris, PUF, rééd. 1970, p. 34) qui « englobe non seulement le moment précis où l'on passe de vie à trépas, mais aussi la veillée, les funérailles, la neuvaine et tout le temps du deuil jusqu'à la messe de bout-de-l'an » (J. Chiffolleau, *op. cit.*, p. 117) se trouve présentée littérairement dans le XXII^e *Arrêt d'Amour*.
- 14 Jacques Le Goff, dans sa préface à *La Comptabilité de l'au-delà* (*op. cit.*, p. IX), rappelle ainsi l'exemple d'une veuve de Valréal qui, en 1391, répartit les mille-quatre-cent-quatre-vingt-cinq messes qu'elle réclame après sa mort sur une période de dix-huit ans selon un ordre décroissant et compensatoire et celui de Pierre de Chatel, maître des comptes royaux, qui en 1394 demande mille messes le jour et le lendemain de sa mise en terre.
- 15 Nous parlons ici de la « mort » dans le sens de « trépas » conçue dans cette fin de Moyen Âge comme relative à l'instant ; c'est pourquoi nous l'opposons au « passage » que constitue, quant à elle, la mort célébrée renvoyant à des pratiques rituelles qui font que le voyage vers l'au-delà se conçoit selon des étapes codifiées qu'il convient, pour la communauté, de respecter (veillée, funérailles, messes, ...).

d'elle que, pour occasion du dit cas dont la mort s'en estoit ensuievie, qui n'estoit possible de reparer icelle fust condempnee a leur faire amende honorable [...] ¹⁶.

Si la mort est donc au centre du discours, il apparaît cependant qu'elle n'intervient que de façon seconde. Elle est une conséquence définitive qui entérine les manquements à l'ordre courtois. La dame se fait alors cause première, adjuvante d'une mort qui se donne comme hypothèque de temps. Face à une « réparation » impossible, la compensation s'impose. Celle-ci se module autour d'une bipartition public / privé, visant à la fois l'entourage du défunt mais aussi la communauté des vivants. La description des devoirs de la dame pour la célébration de la mémoire du mort est circonstanciée et reprend les usages en cours ¹⁷. Mais elle exhibe dans le même temps ses discordances : si « l'amende » se doit d'être à la fois « honorable » et « prouffitable », elle est sous-tendue par l'hyperbole. Moralement ou économiquement, la compensation est volontairement démesurée : la fondation des deux chapelles en est un exemple révélateur. Le chiffre, le nombre, l'accumulation, ce que Jacques Chiffolleau définit comme une « comptabilité de l'au-delà » où « la rationalité des marchands ou des maîtres de Paris et d'Oxford informe désormais les gestes religieux » ¹⁸ est ici poussée à son extrême. La satire sous-tend la description, à l'image des « quatre livres » renvoyant à la fois au poids de la torche devant être portée par la dame mais aussi aux « quatre mille livres » qu'elle devra déboursier. Le temps de Dieu devient appropriation économique dans une nouvelle conception du rapport entre le sacré et le profane ¹⁹. Face à la perte corporelle, Martial dénonce une compensation matérielle. Si la mort efface le visible, c'est qu'elle est envisagée comme une disparition individuelle et non comme un passage vers la famille des morts. Le tombeau devient alors le monument de l'individualisme : il rappelle la singularité mais aussi d'une certaine façon la solitude, dans la vie comme dans la mort, de celui qu'il est censé représenter. Il figure, à défaut d'incarner, l'image de celui qui est absent du monde des vivants :

16 *Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, *op. cit.*, « Arrêt XXII », p. 102-103, l. 139-147.

17 Nous renvoyons ici à l'étude, par Jacques Chiffolleau, des pratiques testamentaires entre 1320 et 1480 (*La Comptabilité de l'au-delà*, *op. cit.*)

18 Jacques Chiffolleau, *La Comptabilité de l'au-delà*, *op. cit.*, « Conclusions », p. 435.

19 C'est ce changement des mentalités au XII^e et XIII^e siècles qui fait remarquer à Jacqueline Cerquiglini-Toulet dans « Actendez, Actendez », dans *Le Nombre du Temps, hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, p. 40, qu'« il s'agit de se rendre maître, quand bien même dérisoire, du temps [...]. Le temps n'est plus prêté, ainsi que le pensait encore Rutebeuf [...]. On possède le temps, tel un trésor à gérer ».

[Les dits heritiers] requeroient a l'encontre [de la dame que] avec ce elle fust condempnee a faire faire une croix ou epytaphe au cymetiere ou il estoit enterré, en laquelle fust pourtraicte la figure et representation du dit defunct, et escript au bas de la tumbé pour en avoir memoire a tousjours : « Cy devant gist le corps d'un vaillant amoureux jadis bien renommé qui fut piteusement estrainé de sa dame et qui receut d'elle sy bonnes estraines qu'il en est mort quinze jours après. Dieu en ait l'ame ! »²⁰.

Mais que lègue-t-on à la mémoire vive et « a tousjours » ? La renommée d'un amant dont on tait le nom²¹. Un redoublement polyptotique « estrainé / estraines » a valeur ironique. Une vie réduite à quinze jours de « trespas ». L'édification est alors à lire au sens propre et non figuré. Il s'agit d'élever un monument de pierre et non de signe. L'écriture n'a de sens que comme matérialité²². Le tombeau cesse d'être la consécration de l'exemplaire. Il conserve seulement un corps enterré et gisant. Face à l'enfermement de la matière, il semble que les larmes et la déploration ne puissent restaurer l'échange perdu²³. Seul le monétaire peut prétendre compenser la perte par une autre forme de circulation : celle de l'économique tendant à suppléer le communautaire. Dès lors, il s'agira de multiplier « mecel, calices, chappes, aubes, vestemens et ornemens », « semonce, deul, torches et luminaire », autant de « despens, dommaiges et interestz » nécessaires au rétablissement de l'échange brisé. Mais ce qui est posé ici à travers le coût de la mort, c'est le prix de la vie. Le monétaire envahit l'espace du dire comme valeur structurante²⁴. Si l'amant « valloit bien d'estre cher

20 *Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, *op. cit.*, « Arrêt XXII », p. 103, l. 152-161

21 Le tombeau de l'amant est un motif auquel la production courtoise attache beaucoup d'importance. Il y a, en effet, un paradis pour les amants et un cimetière réservé où ils reposent à côté des grandes victimes d'amour ; c'est le cas, par exemple, dans *La Cruelle Femme en amours* d'Achille Caulier. Les testaments et les épithaphes pathétiques ne manquent pas (chez Machaut, Froissart, Charles d'Orléans, Pierre de Hauteville, ...) et cet intérêt pour le tombeau de l'amant martyr est poussé à son paroxysme dans le *Testament de l'amant tresspassé de deuil* où l'amant se préoccupe lui-même que ses funérailles soient faites dans les règles de la galanterie amoureuse. On voit donc bien comment ici Martial d'Auvergne déjoue les attentes courtoises par la satire et l'anonymat d'un amant exemplaire !

22 « L'écriture se fait tombeau, on n'amasse pas le temps mais sa trace », Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Actendez, Actendez », art. cit., p. 47.

23 Cette insistance sur la matérialité va de pair avec la promotion de l'individu qui s'opère à partir du XII^e siècle et qui n'est pas sans impacts sur la ritualisation de la sépulture. Cette libération de l'individu, liée à la perte et à l'abandon des valeurs anciennes et de leurs représentations, est ce qui justifierait « le déploiement des pompes funèbres flamboyantes [avec] l'exacerbation des thèmes macabres [comme] protestation mélancolique – au sens technique, de la psychanalyse – contre cette solitude que l'urbanisation, les migrations, la crise démographique impose » (J. Chiffolleau, *La Comptabilité de l'au-delà*, *op. cit.*, « La fin des ancêtres », p. 207).

tenu » et qu'il « n'y eut ame qui en la mort de lui eust autant perdu que [la dame] avoit fait », c'est que la valeur marchande phagocyte l'espace du dire, du vivre et même du mourir. La mort est « bonne à penser »²⁵ pour Martial parce qu'elle permet de dénoncer une mutation profonde des valeurs. C'est ce que Michelet, lisant Boccace, désigne comme « quelque chose de plus triste que la mort [...] : le glacial égoïsme qui y est avoué »²⁶. Pour répondre à la perte du sentiment commun, le spectaculaire et l'économique tentent de donner du sens à des signes qui semblent de plus en plus contradictoires. Mais ils dénoncent, dans le même temps, leur problématique dissociation.

Le dysfonctionnement est profond pour Martial car il est structurel. Non seulement touchant à la mort et à l'amour, deux valeurs fondamentales pour le Moyen Âge, il affecte jusqu'à la mise en récit. La rupture entre signe et sens est portée à son paroxysme dans ce XXII^e arrêt qui propose deux versions d'un seul et même événement. En effet, l'histoire est répartie en deux temps (récit des héritiers et commentaire de la dame) et s'écrit dans deux tonalités. Ainsi, un diptyque judiciaire mais aussi littéraire se dessine : la mort se donne à lire soit dans la veine comico-satirique soit dans le style lyrico-sentimental²⁷. Deux versions pour un seul cas : la réflexion est métaphysique mais aussi métapoétique.

Ainsi, la première partie de l'arrêt s'inscrit majoritairement dans la

24 Leslie C. Brook dans « De la *Demande à l'Arrêt* : Martial d'Auvergne », art. cit., justifie cet intérêt économique par la « profession de l'auteur », déclarant qu'il « est peu surprenant qu'un nombre considérable des Arrêts tournent autour de la question de l'argent et des biens, des promesses rompues, des contrats ignorés ou niés, et des droits réclamés lorsque les espérances, légitimes ou non, sont contrariées » (p. 68). Si pour nous la justification des préoccupations économiques de Martial tient davantage à la satire d'un dysfonctionnement de l'échange dans une société qui devient de plus en plus marchande qu'à une explication biographique, nous nous rangeons du côté de Leslie C. Brook pour souligner combien le financier structure les *Arrêts*. Pour preuve l'arrêt XVI où l'amant se plaint qu'il a dû s'endetter à cause de sa dame, l'arrêt XXX où un pauvre amoureux se ruine pour plaire à sa bien-aimée, l'arrêt XXXIII où un vieillard se plaint de sa dame qui ne l'aime que pour ses cadeaux, ... L'arrêt XXII lie lui aussi le monétaire au sexuel dans un échange problématique car mortifère : « Et en effect luy donna ung très bel don dont il n'est ja besoing de parler et de quoy elle fut tant contente et joieuse qu'elle luy dist lors qu'elle le estraineroit très bien » (p. 99). C'est d'ailleurs à partir de ce don-guerredon que la mort va rentrer en scène et fournir le cas de l'arrêt.

25 Nous reprenons ici les termes de M. Augé, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 19-21.

26 Jules Michelet, « Histoire de France », Livre VI, *Œuvres complètes*, éd. P. Viallaneix, t. V, 1975, p. 195.

27 Rendons ici hommage à Emma Stojkovic Mazzariol qui dans *Gli « Arrêts d'Amour » di Martial d'Auvergne*, Venezia, Lombroso, 1964, p. 99, est la seule à avoir noté cette répartition de la matière selon « due parallele versioni dello stesso episodio, visto prima dall'esterno, in chiave lirico-sentimentale ».

tradition de la fable et du fabliau, ce qu'illustre emblématiquement le motif du « gélurier »²⁸ présent dans la *Farce nouvelle à six personnages*²⁹, *La Farce du Poulier à quatre personnages*³⁰, dans la X^e *Facétie de Pogge*³¹, dans la nouvelle 88 des *Cent Nouvelles Nouvelles*³² et dans le « Monologue du baing » longtemps attribué à Coquillart³³. Déclinant les potentialités offertes par le refuge, le poulailler se présente, en effet, comme une des possibles modulations apportées au thème de la cachette³⁴ :

Il se boutast dedans ung vieil gelurier de la maison tout plain de poules

- ²⁸ Sur l'origine et l'exploitation du thème du poulailler, se reporter à Emmanuel Philipot, *Recherches sur l'ancien théâtre français. Nouvelle série. Six farces normandes du recueil La Vallière. Le Vendeur de livres. Le Bateteleur. L'Official. Le Poulier à quatre personnages. La Veuve. L'Aventureux*, Rennes, Plihon, 1939 ; L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1886, p. 219 ; Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, Champion, 1895 (voir plus précisément p. 449-450) ; Pietro Toldo, « Études sur le théâtre comique français du Moyen Âge et sur le rôle de la nouvelle dans les comédies », *Studi di Filologia Romanza*, IX (1901), p. 181-369, voir en particulier les p. 243-245.
- ²⁹ « Farce nouvelle à six personnages, c'est à savoir : deulx gentilzhommes, le Mounyer, la Munyere et les deulx Femmes des deulx Gentilz-hommes, abillez en damoysselles. Le premier Gentil-homme commence ; et est la Farce du Poulier », in *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque Royale*, éd. Leroux de Lincy et Francisque Michel, Paris, Techener, 1837, 4 vol., Slatkine Reprints, Genève, 1977, 2 vol., t. II, pièce n° 26. La pièce reprend le thème d'une femme aux prises avec les avances de deux soupirants qu'elle va berner avec la complicité de son mari. Deux gentilshommes, aux noms suggestifs, M. de la Hanetonnyère et M. de la Papillonnyère, rôdent autour de la belle meunière qui reste insensible. Son mari lui apprend qu'il a des ennuis financiers et elle lui suggère de soutirer de l'argent aux deux compères en leur faisant croire qu'elle cèdera s'ils consentent un prêt au meunier. Elle fixe deux rendez-vous à des heures bien précises et le premier galant doit se cacher à l'arrivée du second. Ils se retrouvent tous deux dans le « poulier » quand survient le meunier. Elle va alors chercher les épouses qui se laissent abuser par le meunier sous les yeux de leurs maris. Tandis qu'ils poussent des cris indignés, le meunier sous prétexte de bruits inquiétants se dirige menaçant vers le poulailler. Les deux compères découverts supplient le meunier de garder le silence contre l'argent prêté dont ils lui font cadeau.
- ³⁰ « La farce du Poulier à quatre personnages, c'est assavoir le Maistre, la Femme, l'Amoureux et la Voysine », in *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque Royale, op. cit.*, t. III, pièce n° 4. On retrouve ici le motif de l'amoureux, surpris par un mari jaloux et vigilant, se réfugiant dans un poulailler. La complexité du dédoublement des prétendants de la *Farce nouvelle à six personnages* est ici absente et l'intrigue se réduit au triangle amoureux traditionnel.
- ³¹ « *De muliere quae virum defraudavit* », dans Poggio Bracciolini, *Facezie*, éd. Stefano Pittaluga, Garzanti, p. 20-22.
- ³² *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. Franklin P. Sweetser, Genève, Droz, 1996, p. 507-511.
- ³³ Guillaume Coquillart, « Le Monologue du baing », dans *Œuvres, Suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, éd. M. J. Freeman, Paris-Genève, Droz, 1975, p. 339-353.
- ³⁴ S'inscrivant dans la tradition comique du bon tour, il constitue une variation à la nécessaire dissimulation de l'amant dans un lieu inapproprié lorsque intervient le mari jaloux. Espace scénique renouvelant le coffre et l'armoire, il incarne le lieu de la ruse et la victoire de l'inventivité et protège l'amant, par ses verrous et ses barres, du courroux du mari berné.

et de chappons, ou jamais ne l'en ne l'eust esté querir ne chercher. [...] Et après que le dit galant fut entré dedens le dit gelinier, la dicte vieille en ferma très bien le guichet en mettant des barres au devant affin que l'en n'y peust entrer³⁵. (l. 57-63).

Le récit a alors recours aux procédés convenus de la tradition comique : la vieille chambrière masque les traces de l'amant, le mari parcourt la maison à la recherche du fugitif et la dame tente de convaincre son époux de la vacuité de ses soupçons. Comique de répétition, théâtralisation³⁶, exagération hyperbolique³⁷, le trépas est mis en scène sur le mode du grotesque.

La deuxième partie de l'arrêt marque, quant à elle, une réécriture de la scène de façon lyrico-sentimentale. La mort n'est plus la conséquence du « traîner bien quinze jours sans savoir boire ne mengier » ni du « devenir aussy sec que boys » (l. 135-136). Elle devient l'objet des « larmes [qui] yssirent des yeulx d'un costé et d'autre » (l. 329), de l'absence de parole « tant avoient chacun le cueur serré » et du « deuil dedens le cueur » (l. 405-406) « car jamais ne pavoit oublier le defunct et n'estoit jour ne nuyt qu'elle ne plourast et priast pour luy, quant luy souvenoît de sa grant doulceur et debonnaireté » (l. 411-414). L'amant se fait martyr³⁸, le mari s'incarne en Dangier et la belle dame semble enfin avoir mercy.

Comique et pathétique se mêlent alors autour de l'écriture de la mort. À la différence des farces, nouvelles, facéties, monologues, qui se concluaient sur un retour à l'ordre, l'arrêt XXII, en faisant mourir l'amant, introduit le désordre de la mort comme signe d'une rupture³⁹. Rupture de la vie mais aussi rupture du sens de la mort dans une indécision que seul le judiciaire

35 *Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, *op. cit.*, « Arrêt XXII », p. 100, l. 57-63.

36 Les *realia* et les constructions phrastiques concourent à la théâtralisation comique du « cas » scéniquement représenté ; des mentions expressives du « dist et jura qu'il n'y auroit lict ne banc qui ne fust renversé et mis ce dessus dessoubz » (l. 81-82) à l'ancrage réaliste où la femme « n'avoit couleur au visaige et estoit aussy deffaicte que ung drappeau, et si trembloit comme la feuille en l'arbre » (l. 311-313), tout concourt aux effets de comique.

37 Voir par exemple l'exagération hyperbolique des « plus de six cents trous et morsures » (l. 104) qui transfère, par le numéral, le pathétique vers le comique.

38 Sur la figure de l'amant martyr liée aux larmes et à la mélancolie, voir plus précisément Italo Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, chap. IV « L'amant martyr et la dame sans merci », Paris, Armand Colin, 1934, p. 312-336.

39 Ce qui n'est pas le cas, par exemple, dans les fabliaux traitant de la mort – signe que le XXII^e arrêt marque une rupture littéraire dans cette conception du comique macabre. En effet, comme le rappelle Craig A. Baker (« La mort et l'au-delà : la vision burlesque des fabliaux », *Romance Languages Annual*, 12 (2001), p. 1-6), « chez nos auteurs, la mort se transforme en une scène de farce où le cadavre, loin d'être un objet de crainte ou de vénération, devient un objet de dérision et de divertissement, voire un des acteurs les plus actifs et les plus amusants » (p. 1).

peut trancher. Si la dame est « absoulte » comme « non coupable du dit cas », reste que la jonction des deux tonalités est symptomatique d'une crise littéraire⁴⁰. Ce qui est mis en débat à travers la question de la mort, c'est au fond le rôle de l'écriture. Point nodal des systèmes de représentation, la mort désigne le dire comme inapte à l'élucidation : le récit nécessite un commentaire. Mais malgré cette ré-écriture, le sens n'émerge que de façon problématique, à l'image du « patin du galant », qui malgré la fiction de la chambrière, continue à susciter les soupçons du mari. Reliquat du corps de l'amant, le patin symboliserait, en effet, la *claudication* d'une écriture qui ne parviendrait ni à masquer ni à expliciter le signe.

Le problème est scopique et, au-delà, scriptural. Le mari a beau chercher « depuis la cave jusques au grenier », l'amant échappe pourtant à sa vue. L'aveuglement du mari va de pair avec l'inefficacité de la chandelle qui ne sert qu'à brûler les cheveux de la dame et non à éclairer le signe du sens. La lumière consume ou masque : elle n'illumine pas et brouille, de surcroît, les autres signes :

Quant le dit Dangier demanda que avoient les ditz poucins et chappons qui voloient et faisoient si grant glay et quaquet que merveille, que la dicte vieille chamberiere et servante print la parolle sans soy effraier en disant au dit Dangier que c'estoit pour l'amour de la loueur et lumiere de la chandelle dont les ditz chappons avoient paour⁴¹.

L'auditif et le visuel s'interpénètrent dans une interprétation fallacieuse. L'œil est sans cesse menacé par la perte de son acuité à l'image de l'amant mordu et becqueté « comme se s'eust esté poucins, et tellement qu'il luy falloit tousjours avoir les mains devant les yeulx affin qu'i ne les luy crevassent » (l. 98-102). L'arrêt XXII serait ainsi la « version ultime, poussée jusqu'aux limites de l'absurde, d'une démonstration que les textes littéraires ne cessent de mettre en œuvre lorsqu'ils abordent la délicate question de l'amour adultère »⁴² ; celle d'un monde brouillé, où « il estoit tard » et où l'on « n'y voit goutte » (l. 252). C'est

40 Voir les analyses de Jacqueline Cerquiglini-Toulet sur la « Tristesse du déjà-dit » et les problématiques touchant au désenchantement de l'écriture au XIV^e-XV^e siècles dans *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle (1300-1415)*, Paris, Hatier, 1993.

41 *Les Arrêts d'Amour de Martial d'Auvergne*, éd. Jean Rychner, *op. cit.*, « Arrêt XXII », p. 101-102, l. 107-116.

42 Yasmina Foehr-Janssens, « Pour une littérature du derrière : licence du corps féminin et stratégie du sens dans les trois premiers récits des *Cent Nouvelles Nouvelles* », dans « *Riens ne m'est seur que la chose incertaine* », *Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks*, Genève, Slatkine, 2001, p. 277-291.

alors à la mort que revient, dans ses manifestations sensibles, de répondre visuellement à un langage qui n'est plus performatif ni porteur de sens. L'écriture de la douleur se fait goutte, non pas d'encre mais de sang⁴³, à l'image des « six cens trous et morsures dont il saignoit de tous costez » (l. 104-105). Face au silence imposé à l'amant qui « ne se osoit plaindre, crier ne tirer son alaine, affin qu'on ne le veist ou apperceust » (l. 106-107), la mort écrit sur le corps même le délit. Elle rétablit paradoxalement l'alliance signe-sens par une inscription corporelle. Elle s'oppose ainsi au dire des héritiers et de la dame qui la désignait uniquement comme causalité involontaire. En effet, elle semble rédiger, à rebours, la chronique d'une mort annoncée par l'alliance antique de l'*Eros* et du *Thanatos*.

Programmatiquement le texte s'ouvre sur les souffrances amoureuses de l'amant : pouvant rester « deux ou troys jours sans boire ne mengier »⁴⁴ et qui se place traditionnellement sous la double polarité du « Je languis » et de « L'ardant desir » (l. 35)⁴⁵. La progression du récit se fait parallèlement à l'intrusion de la mort dans le domaine du courtois. Le dépouillement et la castration en sont les premiers emblèmes ; l'amant régresse symboliquement vers le stade infantile, lorsqu'il « getta la couverture du lict ou il estoit couchié a terre et se leva tout nud comme s'il vensist du ventre de sa mere » (l. 46-49). La nudité travaille à inverser ici le cours du temps vers une écriture du « à rebours ». Le premier acte de la mort serait d'annuler le passage de la vie. Il se double

43 L'alliance signe-sang est topique et apparaît déjà chez Chrétien de Troyes, « Perceval ou le Conte du Graal », in *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 789, v. 4197-4206 :

Si s'apoia desor sa lance
 Por esgarder cele sanblance,
 Que li sans et la nois ansanble
 La fresche color li resanble
 Qui est an la face s'amie,
 Et panse tanat que il s'oblie.
 Que aussi aloit an son vis
 Li vermauz sor le blanc asis
 Come les gotes de sanc furent
 Qui desor le blanc aparurent.

44 On trouve ici l'annonce du « quinze jours sans boire ne mengier » (l. 135) qui matérialise la victoire de la mort après le passage symbolique au gélinier.

45 À propos de ces deux titres de danse, notons qu'elles renvoient aux postures de l'amoureux mélancolique dans une alternance des humeurs. On peut ajouter ici que là encore l'alliance du signe et du sens reste problématique, puisque le mari ne déchiffre dans le message amoureux que la manifestation de « larrons en la maison » (l. 38-39). Le signe est alors réduit au signal : celui du danger adressé tautologiquement à Dangier ; l'information se dissout comme bruit.

du séjour dans la matrice du gélinier⁴⁶, lieu clos qui figure la castration, à l'image des coqs devenus chapons⁴⁷. Finalement, c'est vêtu en femme que l'amant quitte le domicile de sa maîtresse, symbole du total évidemment identitaire et signal visible du travail de la mort qui inverse l'*Eros* en *Thanatos*. À la vigueur sexuelle initiale répond bien une double érection : celle de l'amant devenu « povre homme » et « tiré de leans aussy roide que ung pieu » (l. 117-118), dédoublée par l'image figée dans la pierre de la représentation funéraire. S'il s'agit bien d'*agôn* et d'agonie, c'est parce qu'il y a ici lutte entre *Eros* et *Thanatos*, ce dernier étant capable d'inverser le cours des événements, de transformer le comique en pathétique, l'homme en femme, l'adulte en enfant jusqu'à l'ultime appropriation de « l'ame » (l. 118).

Comme pour l'arrêt XXXII, la mort sort victorieuse de l'amour et sa suprématie se donne à travers son absence même. En effet, il semble que l'écriture soit rétive à la convoquer autrement que par les signes visuels qui l'entourent habituellement. S'il y a procès, c'est celui de l'amour mortifère qui est tenu ici et non celui de la mort. La mort échappe ainsi à l'écrire, mais aussi au jugement⁴⁸.

Absente du tribunal, la mort est pourtant ici présente. Et paradoxalement même dans une écriture judiciaire rejetant le *pathos*. C'est qu'en effet, dans un monde où le signe et le sens apparaissent, dans leur jonction, problématiques, à l'image de l'histoire unitaire écrite de façon dédoublée et où l'échange

46 On pourrait aussi voir dans cette ré-écriture régressive de la vie par la mort un « gélinier » comme symbole du séjour terrestre. En effet, succédant à la naissance du « dépouillement », le « gélinier » pourrait incarner le passage douloureux de l'homme sur la terre, souffrant car porteur du péché originel. À propos de l'humaine fragilité de la mort et non devant la mort, voir les excellentes analyses de J. Chiffolleau (*op. cit.*, p. 111) : « L'homme n'est fragile que devant Dieu, et la mort, depuis le péché originel, n'est que le signe le plus clair de cette fragilité et de cette imperfection. Evoquée de façon générale, presque abstraite, la mort n'est pas le témoignage de la faiblesse humaine devant l'attaque de la maladie ou les agressions de la nature, mais seulement la conséquence inéluctable de la faute d'Adam et d'Eve ».

47 En effet, s'il est fait référence dans la rubrique de « coqs, poulailles et chapons », le passage concernant le gélinier ne mentionne plus que des « poules et chapons ». Même si le terme est réintroduit plus tard, c'est pour opposer l'amant assimilé à un « poucin » par opposition à la masculinité restaurée du « coq » qui le menace de dévoration. Le poulailler, au-delà de ses potentialités comiques liées à la variation de la cachette, pourrait ici jouer comme lieu de l'émasculatation pour un amant figuré en coq et ramené par la mort au statut de poussin.

48 C'est ce que D. Hüe (« La mort en appel et autres cas de jurisprudence », *op. cit.*, p. 178) exprime justement en concluant que « L'Autre Monde ne peut pas nier notre monde. L'univers allégorique ne peut pas subir une distorsion qui le rendrait définitivement distinct de notre société. S'il lui est possible, magiquement, de nier la mort, voire de la citer en justice, il ne lui est pas possible de la condamner. C'est là son extrême limite ».

ne peut se faire que de façon commerciale et sous le mode de la compensation, l'écriture ne se donne plus comme garantie de l'univocité du dire. Seule la mort parvient encore à rendre visible par une écriture corporelle et à lutter contre la contingence à laquelle on l'associe. Elle s'immisce ainsi dans l'espace du texte qu'elle ré-écrit à rebours, contredisant symboliquement le récit officiel⁴⁹. Le recours à la mort vaut pour démonstration métapoétique : les arrêts de Martial d'Auvergne troublent par leur ambiguïté énonciative⁵⁰. Le texte tisse contradictoirement signe et sens, proposant une vision kaléidoscopique peut-être apte à dépasser un aveuglement. La circularité pourrait alors intervenir de nouveau, le lecteur prenant en charge le sens à attribuer aux signes dans une lecture « pour tousjours ».

Comme le dit emblématiquement l'amante : « Au regard de deux chemins, il n'est personne sy saige ne sy advisé qui ne perdist le sens » (l. 414). Contrairement à d'autres récits, Martial d'Auvergne ne propose pas de prise en charge de ce sens problématique et laisse le jugement ouvert. La mort permet de symboliser tout cela. Parce qu'elle est ultime. Parce qu'elle est ouverture. Parce qu'elle est présence et absence. À l'image de l'écriture.

49 Paul Zumthor, dans la *Poésie et la voix de la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 33-34, formule à propos de la *canço* des réflexions qui font écho à celle que l'on peut mener sur la mort écrite : « La voix émane de pulsions primordiales ; elle prolonge, d'une certaine manière, en le sémantisant de jour en jour, un cri natal. Le langage, lui, engendre le récit... La voix ne cesse de couvrir et de découvrir un sens qu'elle dépasse, submerge, noie, projette et qui parasite sa plus grande puissance ».

50 Une brève étude de la réception des *Arrêts d'Amour* de Martial d'Auvergne serait en ce sens fort utile. Elle pourrait ainsi souligner la lecture divergente des *Arrêts*, à la fois perçus comme un manuel destiné à enseigner aux juristes instruits l'art de la procédure sous une forme attractive et facile à retenir mais dans un même temps sentis comme une satire des coutumes contemporaines en matière d'amour ou un jeu intellectuel. Pour notre part, nous nous rangeons à l'opinion d'Enzo Giudici (« Louise Labbé e Martial d'Auvergne », *Studi Urbinati di storia, filosofia e letteratura*, XXIX (nouvelle série B., n° 2), 1955, p. 245-257) pour : « Dire che l'intento essenziale dell'opera è quello di divertire non significa nulla (come non significa nulla parlare di intento morale) perché restiamo sempre nel campo di uno scopo preartistico e a noi interessa invece identificare, esteticamente, l'ispirazione dell'autore. Il valore di queste affermazioni sta dunque solo nel rilevare il carattere secondario, accessorio dell'elemento giuridico che pure, a prima vista, ha tanta parte ».