

La structure d'*Ami et Amile*: vers l'originalité d'une chanson de geste au début du XIII^e siècle

Dans le livre dense et fortement documenté qu'il a consacré à l'épopée¹, Daniel Madelénat écrit :

En une métaphore implicite *épopée* ou *épique* qualifient des œuvres ou des choses dont le style, l'architecture, les éléments, la sublimité générale évoquent les grands poèmes héroïques : telle symphonie, une cathédrale, l'art shakespearien, le roman balzacien...

A ces exemples significatifs, il serait permis d'ajouter la *Recherche du Temps Perdu* de M. Proust. Tous impliquent grandeur, beauté, construction, c'est-à-dire projet d'ensemble, lignes de force bien nettes, souffle vital unificateur. Nous sommes loin des théories sur la conception et la transmission orales des chansons de geste. Si chacun s'accorde à reconnaître la perfection toute classique de la version du manuscrit d'Oxford, les avis divergent, sont réellement discordants, dès que d'autres œuvres sont évoquées. Et pourtant... Il s'agirait de se garder désormais de tout préjugé, de tout ostracisme littéraire. Si la critique voulait bien admettre, une fois pour toutes, que l'esthétique médiévale autorise les excroissances et les atrophies à côté de lignes séduisantes et pures, elle serait en mesure d'apprécier dans une chanson comme *Ami et Amile*, les liens étroits qui existent entre la structure et une certaine originalité, et d'apercevoir des traits de caractère peut-être dus à des modifications collectives, mais d'autres aussi qui suggèrent un remanieur de talent. Sans complètement gommer les disparates et disharmonies hérités des traditions antérieures, cet artiste

1. — D. Madelénat, *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986, p. 76.

a travaillé dans le sens de la cohérence et de glissements subtils mieux adaptés à l'esprit nouveau. A partir de la version romanesque éditée par Peter F. Dembowski², nous progresserons en trois étapes : après avoir montré que la structure d'*Ami et Amile* révèle des tendances antagonistes, héritage du passé littéraire, nous nous attacherons à étudier les rapports privilégiés qui unissent structure et progression du récit, avant de nous attarder sur le plaisir esthétique que procurent les transformations structurelles inventées par le trouvère : le sérieux épique se mue alors en un certain sourire.



Structure et poids de la tradition : des tendances antagonistes

Déjà à Heidelberg, en 1967, P. Le Gentil faisait observer qu'*Ami et Amile* appartient à un genre mixte qui ne saurait être défini clairement ni comme « épopée pure » ni comme « roman »³. A l'aube du treizième siècle, telle est en effet l'originalité de notre chanson. L'examen détaillé de sa structure nous aidera à préciser davantage. L'organisation de l'œuvre révèle dès l'abord le poids considérable de la tradition : des éléments bien connus, confirmés, rassurants pour l'auditoire médiéval, voisinent avec d'autres qui posent des questions et déroutent au premier abord. Le legs de la diffusion orale et d'une tradition manuscrite incertaine est constitué à la fois, pour employer une image, par des forces centripètes — les éléments narratifs structurants qui tendent à souligner l'unité de l'œuvre — et des forces centrifuges qui heurtent notre sens moderne de la cohérence et de l'harmonie. Ces derniers indices, s'ils étaient seuls, laisseraient croire à l'absence de tout chef d'orchestre.

Les grandes lignes du récit se signalent par la clarté et la sobriété. A cet égard *Ami et Amile* rappelle plus le *Couronnement de Louis* ou le *Charroi de Nîmes* que *Gerbert de Metz*. Revenons un instant sur les principales étapes de la chanson :

- vers 1-43 : Les composantes initiales de la légende
- vers 44-490 : Première rencontre entre les héros ; premières inimitiés. Départ d'Ami pour Blaye. Noces avec Lubias.

2. — *Ami et Amile*, Paris, Champion, 1969.

3. — P. Le Gentil, *Société Rencesvals*, 4^e Congrès International, *Actes et Mémoires*, Heidelberg, 1969, p. 89. Il participait à la discussion portant sur la communication de Bertie H. Rasmussen.

— vers 491-852 : L'intrigue se consacre aux personnages restés à la Cour. Ruse de Bélissent. Le combat judiciaire est décidé ; départ d'Amile pour Blaye.

— vers 853-1684 : Seconde rencontre entre les héros. Leurs destins se croisent : Amile opte pour une attitude chaste avec Lubias. Ami réussit à vaincre Hardré puis part pour Blaye.

— vers 1685-2041 : Ami passe à l'avertissement divin ; retrouvailles des deux compagnons à Blaye ; Amile et Bélissent partent pour Riviers.

— vers 2042-2498 : Les destins sont séparés. Le récit cesse de se préoccuper d'Amile et Bélissent. Ami, devenu lépreux, est précipité dans la déchéance. Départ pour Rome ; arrivé auprès du Saint Père.

— vers 2499-2687 : Pérégrinations d'Ami et des deux serfs : Rome, Clermont, Mont-Saint-Michel, Riviers.

— vers 2688-3288 : Nouvelle jonction des deux destins héroïques ; sacrifice et résurrection des enfants ; guérison d'Ami. Bonheur irradiant dans l'amitié. Nouveau départ. C'est la véritable fin de la version romanesque.

— vers 3289-3504 : Concessions à la morale chrétienne et à la tradition hagiographique.

En dehors des chassés-croisés narratifs dont la fécondité nous retiendra, nous constatons l'absence totale d'entrelacement ou même d'ébauche d'entrelacement⁴ comme dans la *Mort Aymeri de Narbonne*. Plusieurs cités servent de pôles d'attraction ou de centres de gravité politique. Elles sont symboliques du pouvoir et de la domination d'un protagoniste : ainsi Lubias à Blaye. Le récit à chaque étape, est rythmé par un départ. Celui-ci est synonyme de détachement, de rupture, éventuellement de souffrance, mais aussi d'ouverture, d'appel du destin et d'espoir.

Les thèmes épiques, d'une belle puissance contraignante et obsédante, sont, eux aussi, dotés d'une énergie mobilisatrice, ordonnatrice et donc structurante. Au treizième siècle, la thématique épique s'est élargie, diversifiée, ce qui ne va pas, parfois, sans sacrifice de certains acquis très importants auparavant. Dans *Ami et Amile* le monde sarrasin est totalement occulté et il n'est pas question d'esprit de croisade. Le souci du lignage — capital dans la Geste de Guillaume d'Orange — est exclu des préoccupations du trouvère. Certes, le combat judiciaire et le merveilleux chrétien appartiennent à l'arsenal thématique ancien (au XIII^e siècle, c'est plutôt le merveilleux breton qui s'insinue dans la chanson de geste), le compagnonnage viril également, mais l'amitié, thème central d'*Ami et Amile*, repose sur des rela-

4. — A notre sens il n'est pas possible d'appeler « entrelacement » la technique épique, ancienne, des transitions faciles qui consiste à annoncer que l'on quitte un sujet pour se consacrer à un autre.

tions beaucoup plus subtilement ressenties. Deux thèmes nouveaux parviennent au premier plan : l'amour-passion — les sentiments de Belissent et leur expression impétueuse ne sont pas sans rappeler ceux de la Sarraïne Malatrie dans le *Siège de Barbastre* — et la lèpre. Cette dernière est transposition littéraire des hantises médiévales, bien réelles, et figuration poétique de la fureur divine. Le thème-écho narratif des deux hanaps, exactement semblables, relève d'un procédé superficiel qui facilite la reconnaissance des deux protagonistes et symbolise leur apparente identité et leur amitié indéfectible⁵. Par rapport à l'organisation structurelle, il serait séduisant d'interpréter *Ami et Amile* ; dans son ensemble, comme une quête d'un Absolu chrétien, mais sur ce point notre avis se sépare de celui de William Calin⁶ : l'Aventure épique se confond avec la recherche d'une certaine perfection humaine représentée par l'amitié, même si les protagonistes, dans leur soif de bonheur, conservent constamment au cœur l'image de Dieu⁷.

Dans les interventions du jongleur, classiques depuis les origines, nous retiendrons seulement celles qui apportent une utile contribution à la claire organisation du récit : annonces d'événements à venir, révélations sur l'état d'esprit des protagonistes qui maintiennent l'espoir, constituent des ingrédients rassurants pour l'auditoire chrétien. Tout effet de surprise est écarté ; l'émotion dramatique ne vient pas des incertitudes de l'enchaînement narratif mais de la charge émotive immédiate ressentie. Malgré les paroles haineuses de Lubias, nous savons qu'Ami va rencontrer son *alter ego* :

Celui va quere que haïr ne porra ;
En moult poi d'ore, seignor, le trouvera
Par moult bele zventure

(vv. 900-902)

Nous n'ignorons pas non plus, à la fin, qu'Amile dissimule ses véritables intentions à Belissent qui ne le reverra plus :

Mais moult grant chose remest de son panser,
Nel verra mais la damme.

(vv. 3292-3293)

La noire personnalité d'Hardré incite à plusieurs reprises le jongleur

5. — Voir les vers 29-33, 1047, 2706-2721. En outre, à Blaye, les deux héros boivent dans le même hanap. Rien, toutefois, ne permet de supposer qu'il s'agit de l'une des coupes offertes par le pape (vers 3321-3322).

6. — Voir *The Epic Quest. Studies in four old french chansons de geste*, Baltimore, John Hopkins Press, 1966, p. 57-117.

7. — Dans son article « Ami et Amile ou le Même et l'Autre », *Beiträge zum romanischen Mittelalter, ZRP, Sonderband zum 100 jährigen Bestehen*, Tübingen, 1977, p. 237-269, A. Planche songe surtout, quant à elle, à trois thèmes la gemellité, l'amitié et la quête de l'absolu chrétien (p. 257).

à prendre ses distances par rapport à ses initiatives, qu'il s'agisse des charges des deux héros qu'il a réclamées :

Por quoi le prinst li cuivers losengiers?
Puis fu uns jors qu'il en perdi le chief.

(vv. 436-437)

ou de la manœuvre de séduction entreprise aux dépens d'Amile :

Il fist folie, ja nel voz quier noier.
Puis fu tele hore qu'an dut perdre le chief.

(vv. 604-605)

La joie prématurée du traître avant le combat judiciaire suscite encore la réprobation cinglante et moqueuse du narrateur :

Mais n'ira mie del tout a son talant.

(v. 1263)

La presque totalité de la laisse 29 est consacrée à révéler les perfides intentions de Lubias :

S'elle onques puet, el le cunchiera,
Les amistiés d'Amile li toldra.

(vv. 494-495)

et à souligner la protection divine :

Mais Dammeldex, seignor, l'en gardera.

(v. 496)

Ces interventions, soucieuses de l'avenir, corrigent les impressions fugitives ou momentanément erronées. C'est une utile participation à la cohérence générale de la structure épique⁸.

Art de la stylisation, la chanson de geste, même au XIII^e siècle, a continué à procéder à une schématisation du réel. La structure d'*Ami et Amile* se singularise aussi par des parallèles, des oppositions et des reprises⁹. L'art épique des jongleurs, d'abord étudié par J. Rychner, puis par d'illustres romantistes qui ont nuancé cette brillante base de discussion — songeons à J. Duggan, D. Mac Millan, A. Roncaglia, M. Rossi et J. Wathelet-Willem¹⁰ — a moins évolué que la théma-

8. — Certains personnages secondaires comme les deux pèlerins et le berger ont une utilité nuancée vis-à-vis de la structure d'*Ami et Amile*. Ils servent de traits d'union entre les protagonistes, facilitent les rapports entre les différents éléments narratifs.

9. — Voir le commentaire de D. Madelénat, *op. cit.*, p. 171 : « Les structures formelles de l'épopée et de la vie de saint (laisse puis strophe) rappellent le lyrique d'où le narratif est issu : elles installent un contrepoint entre la consécration temporelle des événements, la logique interne de l'histoire racontée, et la logique du chang lyrique avec son rythme proprement poétique (parallélismes, antithèses...) qui décompose les actions en phrases hiératiques ».

10. — J. Duggan, « Formulas in the *Couronnement de Louis* », *Romania*, 87, 1966,

tique et s'est même parfois englué dans des procédés répétitifs vidés de toute substance. Le hiératisme primitif perd dès lors de sa séduction. Il nous paraîtrait subtil, de vouloir interpréter autrement les hémistiches formulaires qui concernent les deux serfs, même si ces fidèles serviteurs sont dotés d'une âme bien trempée et d'un cœur à la générosité insondable. Ne sont-ils pas, tour à tour « preu et cor-tois » (v. 2422), « prou et sené » (v. 2473), « preu et vaillant » (v. 2503), « preu et gentil » (v. 2572), « prou et gentil » (v. 2602)? Il est vrai que cette inadaptation singulière peut parfois parvenir à un réel renouvellement ¹¹.

Les parallèles constituent le procédé le plus frappant de cette pédagogie de la similitude qui confine parfois au rite verbal ou gestuel. Les pérégrinations d'Ami et Amile à la recherche du compagnon sont mentionnées en regard les unes des autres. Ami quitte l'Auvergne, Amile Clermont, le premier traverse Beorges, Nevers, séjourne à Verdelay (peut-être l'abbaye de Vézelay, en Nivernais), passe en Bourgogne, franchit Mongieu (col du Grand-Saint-Bernard) puis se rend à Pavie, faisant étapes à Mortiers, Chomin, Chastel; le second se retrouve plus rapidement en Italie, à Traves, puis au Mont Chevrol — peut-être à côté de Rome, si l'on en croit A. Moisan ¹² — non loin de Borc (ou Borgo) près du pont Saint-Ange, parvenant au fameux Pré Néron, avant de continuer en direction des Pouilles. Pendant ce temps, Ami a franchi le Carrigant et s'est lui aussi dirigé vers les Pouilles, la Calabre, la Sicile. Peu importe que cette géographie soit partiellement fantaisiste, l'essentiel réside dans la similitude de ces voyages dans les provinces françaises et en Italie. Lorsque le fidèle Amile revient de l'Orient, Ami s'en retourne de Jérusalem. Plus avant dans le récit, le trouvère, usant d'un style concis et frappant, cisèle deux vers successifs qui maintiennent le rapprochement :

Li cuens Amis s'en entra en sa voie.

Li cuens Amiles de noient ne desvoie.

(vv. 1097-1098)

p. 315-344; D. Mac Millan, « Notes sur quelques clichés formulaires dans les chansons de geste de Guillaume d'Orange », *Mél. M. Delbouille*, Liège, 1964, II, p. 477-494; A. Roncaglia, « Petit vers et refrain dans les chansons de geste », *La technique littéraire des chansons de geste*, Paris, 1959, p. 141-159; M. Rossi, « Les séquences narratives stéréotypées : un aspect de la technique épique », *Mél. P. Jonin*, Aix, 1979, p. 593-607; J. Wathélet-Willem, « Les refrains dans la Chanson de Guillaume », *La technique littéraire des chansons de geste*, p. 457-483 et « A propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste », *Mél. M. Delbouille*, II, p. 705-727.

11. — Comme le transfert souriant dans un contexte non guerrier d'une tournure habituellement réservée aux situations belliqueuses : ainsi dans *Ami et Amile*, pour une affluence colorée et joyeuse « Qui lors veïst... De grant merveille li poïst ramember » (3210 et 3213).

12. — *Répertoire des Noms Propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, I, 2, p. 1255.

Tout à fait traditionnelle dans la production épique est la présentation parallèle intégrale d'Ami et d'Hardré pour le combat judiciaire. Leurs équipements guerriers sont successivement détaillés (vers 1444-1448 et 1452-1458) à l'aube du premier jour. La similitude est rompue lorsque par un funeste signe prémonitoire, le destrier d'Hardré trébuche (vers 1459-1460) mais, le second jour, le trouvère n'hésite pas à détailler à nouveau les préalables à tout affrontement (vers 1646-1651 et 1654-1658) ; ce retour formulaire ne saurait être analysé comme une maladresse stylistique. Cette concession à la tradition contribue à accentuer tension dramatique et solennité. Le parallèle aboutit d'ailleurs à une opposition flagrante, Hardré se réclamant du Diable (vers 1660-1663), Ami s'abîmant dans la prière (vers 1667-1674).

Les oppositions schématiques, fondées sur les possibilités confirmées du décasyllabe, soulignent le manichéisme fondamental¹³. Dans *Ami et Amile*, elles concernent Hardré et Charles :

Nostre empereres fu moult gentiz et fiers,
Et Hardréz fu et fel et losengiers.

(vv. 257-258)

et en particulier lorsque l'exécution des otages est imminente :

Or fu li rois corresouz et dolans,
Et Hardréz fu baus et liés et joians.

(vv. 1257-1258, début laisse 69)

et aussi, au début de la laisse 70, vers 1322-1323 :

Or fu li rois corrouciéz et plains d'ire,
Hardréz fu liés et joians, li traîtres.

L'effet est habilement inversé au moment où Ami apparaît pour défendre la cause d'Amile :

Li cuens Amis fu moult gentiz et fiers...
Et Hardréz fu dolans et corrouciéz.

(vv. 1365, 1367, début laisse 72)

La densité du vocabulaire épique, le caractère immuable du rythme du vers et la qualité des contrastes mettent en lumière l'état d'esprit des protagonistes et leur personnalité¹⁴.

Au treizième siècle la notion de «laisse parallèle»¹⁵ a subi des

13. — A cet égard, D. Madelénat, *op. cit.*, p. 175, propose un commentaire stimulant : « Ce manichéisme structurel annexe tous les plans et aplatit la variété du réel pour que se glorifient l'ethnie, la patrie (la "douce France"), la seigneurie qu'un dessein divin lance à la reconquête de l'espace humain ».

14. — Certains contrastes formulaires concernent les situations (vers 789 et 802, 2606 et 2618).

15. — Nous nous fondons sur la définition d'A. Burger donnée dans *Turolf, poète*

modifications, sans doute inconscientes et progressives ; elle s'est peu à peu diluée, comme le montre la variété des exemples¹⁶. Les « laisses similaires »¹⁷ elles aussi se sont rarifiées¹⁸, les reprises sont davantage conformes à l'esprit qu'à la lettre. La place du retour dans la laisse n'est plus si rigoureusement fixe. C'est une variante de la « laisse à reprise bifurquée »¹⁹. Pour *Ami et Amile* néanmoins certaines prises de position qui concernaient surtout le douzième siècle restent toujours fondées : Ph. Ménard justifiait les suspensions du récit par des « raisons d'esthétique hiératique et d'émotion poétique »²⁰. L.S. Crist soulignait qu'elles contribuaient à la cohésion de l'œuvre²¹, A. Burger remarquait qu'elle « concourent à faire du poème une composition serrée... »²². Dans notre chanson la reprise met l'accent sur l'affirmation d'une volonté, martelant ainsi la décision d'Ami de voler au secours d'Amile :

« Je ne lairoie por tout l'or de cest mont
Que je n'i aille, quant clers parra li jors,
En ma compaingne mil chevalier baron
Qui m'ont lor fois plevies ». (vv. 877-880, fin laisse 49)

« Je ne lairoie por les membres coper
Que je n'i aille quant li jors parra cler
En ma compaingne mil chevaliers arméz
Qui ne me au dront mie ». (vv. 891-994, fin laisse 50)

ou encadre solidement la chaleur d'une recommandation essentielle²³ :

« Li siens services voz sera presentéz.
Fiuls de baron, voz le refuseréz... » (vv. 1066-1067)

de la fidélité, essai d'explication de la Chanson de Roland, Genève, Droz, 1977, p. 40 : les laisses parallèles « narrent des actions semblables mais distinctes et accomplies par des agents différents ».

16. — Les reprises peuvent être très fugitives et le parallélisme n'implique plus l'équilibre dans la taille des laisses.

17. — A. Burger, *op. cit.*, p. 40 : les laisses similaires suspendent un moment la narration « dans une situation particulièrement pathétique » en répétant « le récit d'une même action ou d'un même discours fait par le même ou les mêmes personnages ».

18. — C'est particulièrement évident dans la Geste de Guillaume d'Orange.

19. — Voir les analyses de J. Rychner dans *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 80-82.

20. — Dans « Les jongleurs et les chansons de geste », *La chanson de geste et le mythe carolingien*, Saint-Père-sous-Vézelay, 1982, II, p. 41.

21. — Dans « Halt sunt li pui : remarques sur les structures lyriques de la *Chanson de Roland* », *VIII Congreso de la Société rencesvals*, Pamplona, 1981, p. 98.

22. — A. Burger, *op. cit.*, p. 47.

23. — L'identité formulaire est l'essentiel, même si l'on considère que « li siens services » recouvre deux réalités (comme le font les auteurs de la traduction, Champion, 1985, p. 78).

« Li siens services voz iert abandonnéz,
Sire compains, et voz le refuséz »

(vv. 1088-1089)

à moins que ne soient sertis dans des vers soigneusement comparables des sentiments passionnés comme la fureur déchaînée de Lubias contre Belissent (vers 885-888 et 1127-1131, au cœur des laisses 50 et 62) ou plus discrètement nuancés comme la légère amertume d'Ami et la subtile touche de jalousie qu'il exprime vis-à-vis d'Amile (vers 563-665 et 1001-1003, au sein des laisses 34 et 57).

La reprise décalée de propos peut avoir un effet quelque peu pervers qui se situe aux antipodes des arrêts lyriques du douzième siècle. Ainsi l'ironie agressive d'Hardré surprenant Amile et Belissent :

« Riches soudees de la cort emportéz,
Quant o ma damme iestez reprins prouvéz...
Si voz fera celle teste coper ».

(vv. 709-710, 713)

se mue dans la bouche du roi en un très sérieux constat (vers 749-750, 753). Il est également surprenant que le traître mot pour mot (vers 1621) sans aucune pointe de fantaisie le « gab » qu'Ami lui avait adressé pendant le combat :

« A bonne piece n'iere mais resanee » (v. 1500)

Dans les procédés traditionnels qui contribuent à la création d'une stricte cohérence structurelle, il faudrait encore souligner le rôle du « vers orphelin » qui, jalonnant la narration, souligne étapes, renversements, effets de distanciation, est une brillante vitrine de la versification médiévale²⁴. Il est une composante notoire de la dramatisation structurelle.

A l'opposé, *Ami et Amile* recèle de véritables balbutiements épiques qui suggèrent une structure narrative mal maîtrisée. D'abord d'évidentes dissonances ou disharmonies : Gombaut s'approche de Paris avec 4000 hommes selon le vers 332, et 1000 seulement, si l'on en croit le vers 348. Ami déclare à ses vassaux qu'il a hâte de retourner à Blaye pour retrouver sa femme malade (vers 952-955). Il n'en a jamais été question. Le nombre des frères d'Ami varie selon les passages : d'abord quatre (vers 47), ils sont deux (aux vers 2513, 2527) puis trois (vers 2600). Le Moyen Age n'a pas la passion des nombres précis. Ceux qui sont mentionnés ont été souvent choisis pour leur

24. — Voir à cet égard P.F. Dembowski, « Le vers orphelin dans les chansons de geste et son emploi dans la geste de Blaye », *Kentucky Romance Quarterly*, 17, 1970, p. 139-148 et B. Guidot, « Stylistique et versification médiévales : le "vers orphelin" dans *Guibert d'Andrenas* », *Le Génie de la Forme*, Nancy, 1982, p. 13-25.

rondeur séduisante ou, comme le chiffre *sept* au retour obsédant dans *Ami et Amile*, à cause de l'arrière-plan culturel qu'ils impliquent.

Dans cet état d'esprit les notations temporelles ont plus un caractère déconcertant que structurant. Le cadre temporel est représentatif d'un certain flou que nous avons déjà observé dans d'autres chansons²⁵. Il est dépourvu de cette plénitude rassurante qu'un esprit moderne exige de lui. Incertitudes, contradictions, zones d'ombre, ne sont pas rares dans les renseignements chronologiques que nous glanons dans *Ami et Amile*. S'il est à peu près certain (voir les vers 109, 120, 172) que les deux héros ne se sont jamais vus avant l'âge de quinze ans²⁶, en revanche la brutale naissance de Girart nous désoriente (vers 498-523) : la laisse 30 commence avec la nuit de noces de Lubias et Ami, se poursuit, le lendemain, par le départ du chevalier qui, arrivé auprès d'Amile, déclare que son épouse lui a donné un fils. Autre inconséquence temporelle : alors que Lubias n'a pas vu Amile depuis des années, elle accuse celui-ci (qu'elle prend pour Ami) d'une tentative de séduction qu'elle situe *l'autrier* (« l'autre jour » ou plutôt « avant hier »). Même Ami ne pourrait la croire et Lubias, intelligente, devrait le savoir. Ces détails nous éloignent des notions de rigueur et d'organisation. Si notre enquête s'arrêtait à ce stade, il nous faudrait conclure à une construction fragmentaire et hasardeuse. Mais nous devons éviter l'écueil qui consisterait à nous référer implicitement à la perfection classique. Le récit épique est « une force qui va » et comme l'écrit D. Poirion²⁷ « l'unité tient à un ordre général de la composition ». Un examen d'autres aspects de la structure d'*Ami et Amile* prouve que sa conception est directement liée à la progression du récit et incite à supposer un véritable créateur qui a le souci d'un ensemble harmonieux.

Structure et conduite du récit

Au début du treizième siècle, le narratif se libère du cadre poétique dans la mesure où la laisse, conservant son seul caractère d'unité rythmique, n'est plus la cellule de base du récit. Celui-ci, d'un autre côté, ne se superpose pas à la réalité racontée. La narration bénéficie de constituants structurels notoires (comme l'interversion des héros)

25. — Voir B. Guidot, « Mesure du temps et flou chronologique dans quelques chansons de geste du treizième siècle », *Annales de l'Est*, 38^e année, 1986, p. 171-186.

26. — Nous nous séparons de J. Blanchard et M. Quereuil qui traduisent les vers 36-37 par « Dès l'âge de quinze ans, ils furent adoubés sans s'être revus ».

27. — Article « Chansons de geste » dans le *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*, Paris, 1964, p. 166.

et tient compte dans ses accélérations et ralentissements de la charge affective des épisodes.

Le chassé-croisé auquel se livrent Ami et Amile est fécond puisque la duplicité et la méchanceté de Lubias se trouvent immédiatement percées à jour²⁸. Sans s'en rendre compte, la jeune femme informe Amile lui-même de la haine qu'elle lui voue (vers 1202-1203). Il peut alors en tirer tout le profit souhaitable. Procédé structurel fondamental, l'échange fait encore disparaître toute incertitude, apporte sa contribution à la limpidité des rapports entre personnages quand Ami, confident averti s'il en est, apprend de Lubias la grave malhonnêteté dont Amile se serait rendu coupable pendant le jugement de Dieu (vers 2007-2022). Ami se résout aussitôt à éloigner son compagnon à Rivières pour le soustraire aux menaces dont il est l'objet (vers 2024-2025). Dès lors, Ami se retrouve, pour longtemps, isolé face à son cruel destin.

L'intervention des deux héros autorise aussi la sauvegarde des apparences juridiques à l'occasion du combat épique. Etant innocent de ce qui est reproché à Amile, Ami peut prêter serment en toute tranquillité, sans heurter le droit et la morale, sans offenser Dieu (vers 1425-1430). Avant le choc guerrier, la cause est entendue, d'autant que le trouvère, se jouant du traître Hardré, lui fait prononcer un serment d'accusation dénué de tout fondement, puisque sa base est une périphrase inadaptée : « Cest vassal que par la main tieng ci » (vers 1419). Le procédé était le même dans le serment d'Iseult au Mal Pas, mais, chez Béroul, la reine était consciente. L'organisation structurale, par l'intervention des protagonistes, ne laisse aucune chance au perfide accusateur.

Avec naturel et efficacité, le merveilleux chrétien se trouve parfaitement inséré dans le canevas épique. En dehors de l'atmosphère générale de Destin inéluctable imposé par la divinité²⁹, il convient d'isoler quelques moments-clés qui infléchissent le cours des événements dans une direction nettement déterminée. C'est dans l'euphorie de la victoire sur Hardré qu'un ange annonce à Ami qu'il deviendra lépreux (vers 1806-1823). Les perspectives changent radicalement. A Rivières, c'est encore un émissaire divin qui, ouvrant des horizons nouveaux, rend l'espoir au lépreux (vers 2768-2813). La contrepartie a beau être affreuse, le virage narratif est impressionnant. La guérison d'Ami grâce au bain de sang est la conséquence attendue (vers 3073-3079). La structure du texte, aux points stratégiques, n'échappe pas à l'influence divine, mais les interventions ponctuelles de Dieu,

28. — Pour les personnages féminins, voir M. Zink, « Lubias et Belissant dans la chanson d'Ami et Amile », *VIII Congreso de la Sociedad rennesvals*, Pamplona, 1981, p. 567-574.

29. — Voir les vers 43, 1459-1460, 1512, 2308, 3193-3194, 3238.

d'une grande précision, tout en rappelant un contexte hagiographique à l'origine sont avant tout conçues comme des ingrédients romanesques.

La dissociation entre rythme de la réalité racontée et rythme du récit est parfois flagrante. De subites accélérations, de rapides survols, relèvent d'un bel art du raccourci. La laisse 32, plutôt courte (vers 524-536) contient d'importants renseignements : évocation de la récompense attribuée aux « soldoiers » d'Amile, des bonnes intentions de Charles, première mention de la passion de Belissent pour Amile. Elle passe d'autant moins inaperçue qu'elle est encadrée par deux laisses qui s'ouvrent sur le traditionnel couplet lyrique touchant le renouveau de la nature :

Ce fu en may que chante la calendre,
Li solaus luïst et li oiseillon chantent.

(vers 513-514)

Ce fu a Pasques que on dist en avril
Que li oisel chantent cler et seri.

(vers 537-538)

Cette extrême densité épique aurait tendance à nous faire oublier que sept ans ont passé (voir vers 547). Le bonheur vécu dans l'entourage d'Ysoré à Roma, pourtant intense et vivifiant, ne mérite dans la chanson, d'une manière inversement proportionnelle, qu'une place réduite :

Si serf le servent qui sont preu et vaillant
Trois ans touz plains...

(vers 2503-2504)

Sobriété épique et émoi sont en parfaite harmonie dans les quatre vers qui suivent : sans transition aucune, à l'embellie succède l'orage porteur de mort : en un éclair la disparition du pape entraîne de désastreuses conséquences pour la population et pour Ami (vers 2505-2508).

Ces survols à l'agrément stylistique indéniable conduisent à s'interroger, dans la version romanesque, sur la raison d'être et le sens de l'épilogue que le trouvère conduit à son terme « a coite d'esperon ». L'accélération finale est singulière, surtout si on la compare à la place considérable réservée à certains épisodes, ainsi la préparation et le déroulement du combat judiciaire. On connaît l'exemple similaire des *Enfances Guillaume* que M. Tyssens a expliqué par une adaptation aux exigences cycliques³⁰. Qu'en est-il pour *Ami et Amile*? Habileté? Maladresse littéraire?

Dans la version du manuscrit 860 la question est de savoir quel est le véritable enjeu et pas conséquent, à quel moment, en réalité,

30. — *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, 1967, p. 74 et 387-388.

se termine l'œuvre. Or l'accent est mis sur la quête d'un bonheur humain fondé sur une amitié irradiante. Ami étant délivré de son horrible maladie, les retrouvailles des deux compagnons sont empreintes d'une belle solennité. Il convient de donner toute son importance à la laisse 161 qui parle de la recherche et de la découverte de vêtements somptueux et semblables (vers 3087-3101). La présentation à la foule et à Belissent dépasse de loin l'intention sociale ou la discrète visée humoristique : c'est un sublime épanouissement qui prend l'Autre pour témoin et garant³¹.

La suite du récit est vécue sereinement par les deux hommes, surtout par Amile, d'autant plus qu'ils savent que leur quête commune s'est accomplie avec la bénédiction divine (vers 3161-3162). L'un et l'autre ont conscience que ce qu'ils visent désormais est surtout important pour leur entourage. Quant à eux, leur décision est prise : ils acceptent la mort (vers 3166-3167). Le miracle qui redonne vie aux enfants leur permet de se mêler à la joie générale. L'atmosphère de liesse marque avec éclat la fin réelle de l'œuvre. Ensuite l'intérêt retombe, le châtiment de Lubias, puis le pardon qui lui est accordé, constituant une ultime concession à la morale chevaleresque. C'est au cœur de cette même laisse 175 que la chanson se met à courir la poste et ressemble à la conclusion d'une vie de saint. Le rythme haletant de cette fin édifiante est dans le droit fil de la tradition hagiographique. Les deux dernières laisses, courtes (19 vers et 14 vers) énumèrent pourtant nombre d'événements qui, dans une autre perspective, pouvaient être matière à développement : le départ, la traversée, l'arrivée à Jérusalem, le baiser à la Sainte Croix, le très curieux parcours en Provence, la maladie des héros et leur fin à Mortara. Cette odeur de sainteté, nécessaire parce que conforme à la légende, est, dans la version romanesque, relatée à l'aide d'un style si laconique qu'il n'exclut pas une certaine indifférence.

Dans sa communication, aux arguments mesurés et fins, présentée à Oxford en 1970, J. Ribard, à propos du *Roland*, concluait à l'existence de « pauses à valeur quasi musicale »³²... Notre chanson contient de tels instants privilégiés qui signifient relâchement de l'intensité dramatique, véritables oasis de fraîcheur ; nous les appelons points d'orgue de la vitalité et du bonheur. Ce sont autant d'arrêts dans le développement narratif dont il convient de déterminer la place, le rôle et la signification.

31. — Voir aussi le vers 3114 : *Jus dou palais descendent main a main*. A. Planche, écrit (art. cit., p. 266) : « L'espace et le temps qui séparent Ami et Amile et qu'ils essaient d'abolir, sont comme la rivière qui s'interpose entre Narcisse et Narcisse ; mais en face de l'autre, chacun se sent à la fois réalité et reflet ».

32. — J. Ribard, « Les silences dans la *Chanson de Roland* », *Romania*, 97, 1976, p. 541.

L'analyse de deux passages de l'œuvre conduit à penser que la Nature peut être dispensatrice d'une vitalité rayonnante. La similitude des gestes, le retour du même vocabulaire intriguent au plus haut point :

Vint a une aigue ; quant fu outre passéz,
Oste la selle, li chevax est witréz,
Puis la ra mise, si est tost remontéz.

(vers 165-67)

Ainz vint à Sainne, si est outre passéz,
De l'autre part est descendus enz prés.
Oste sa sele, ses chevax est witréz,
Puis l'a remise et si est remontéz...

(vers 1688-1691)

Au premier abord nous serions tenté de constater une certaine gratuité dans le comportement car l'intérêt narratif n'apparaît pas immédiatement ; néanmoins nous remarquons que dans l'un et l'autre cas le destin d'Ami est transformé après cet arrêt singulier : dans le premier extrait, il ne tarde pas à rencontrer Amile dans le pré et, à l'issue de la seconde halte, il s'oppose délibérément à l'empereur alors qu'auparavant il n'avait daigné ni le regarder ni lui répondre. Transfiguration radicale succédant à cette scène qui ressemble à un rituel magique. Nous observons le rôle joué par la Terre et l'Eau, deux des quatre éléments de la théorie d'Empédocle. Le franchissement de l'eau est un bain lustral, le signe du passage dans un monde spirituel différent, le héros bénéficiant d'un isolement bienfaiteur avant d'affronter à nouveau la réalité³³. Le destrier a un contact charnel avec Gaia — la Terre et, nouvel Antée, se régénère instantanément. Ne faisant qu'un avec son cavalier, il communique aussitôt sa puissance vitale au héros. Ces deux pauses, à l'apparente inutilité narrative sont, en fait, essentielles pour la vie intérieure du protagoniste dont, justement, le rayonnement vital sera gravement perturbé par la lèpre.

Avant les retrouvailles finales, les deux héros vivent seul à seul deux moments privilégiés qui sont, narrativement, de véritables aires de bonheur³⁴. Le cadre, un pré couvert de fleurs, d'une extrême banalité, doit être considéré comme un lieu aux vertus quasi magiques. Ami et Amile s'y voient pour la première fois, y goûtent une joie intense (vers 168-163). Plus tard, Amile s'y retrouve seul, s'y recueille

33. — Après la défaite d'Hardré, l'Empereur Charles s'humilie devant Ami, traverse la Seine sans chercher de gué. C'est le symbole du retour au bon sens, à la raison et, finalement, à la pureté qui avait été perdue. Dans le roman médiéval le franchissement d'un cours d'eau est symbole de l'entrée dans l'Autre Monde.

34. — Après le combat judiciaire, les deux héros se rencontrent une troisième fois près de Blaye (vers 1938-1949) mais il n'est pas certains que le pré alors mentionné soit le même que précédemment.

dans le souvenir, et, tout pénétré d'une vive émotion, décide d'y dormir pour que Dieu l'inspire, lui révèle où se trouve son compagnon (vers 908-921). Ses précautions guerrières sont la transposition du confort affectif qu'il recherche. De fait, Ami arrive sur les lieux et s'arrange pour écarter ses hommes. Le pré fleuri est réservé aux initiés de l'amitié. Nous assistons (vers 971-976) à une scène d'affection virile : la félicité ressentie par les protagonistes est celle d'une élite un peu égoïste qui parvient à s'arracher au temps.

La valeur hautement symbolique de ce pré, retraite réconfortante — au sens où l'entendait Rousseau — est finement soulignée par la présence du monastère délabré. L'intérêt narratif de ce dernier n'est pas évident au premier abord. Cette construction humaine en ruines étant un lieu communautaire, c'est le groupe qui est nié en face du pré, naturel, où peut s'épanouir le bonheur individuel, avec la pensée émue de l'Autre. Dans cette laisse 53, les seuls signes d'espoir et d'ouverture sont naturels. Les pins et lauriers (vers 941) sont paix, vie rassurante et sereine, le grand chemin (vers 942) est symbole de l'avenir et de rayonnement ; au contraire, les murs délabrés, les tours éventrées et les marbres brisés (vers 938-939) connotent passé, déclin, chute. Les arrêts dans le pré fleuri, points d'orgue du bonheur, sont des pauses essentielles dans la progression, nuancée, calculée, du récit qui ne manque pas non plus d'attraits, le trouvère lui ayant donné une résonance inhabituelle par de nouvelles tonalités épiques.

Structure et agrément du récit : de nouvelles tonalités épiques

L'examen de la structure d'*Ami et Amile* et l'analyse du plaisir esthétique qu'elle procure montrent le souci réel du remanieur de dépasser la tradition confirmée et de réduire la part de l'improvisation, même heureuse. Les modifications ne sont pas radicales mais relèvent de nuances contextuelles et intentionnelles, de glissements subtils et feutrés. Certaines séquences épiques, certains cadres structurels ont changé d'esprit. Le bilan est positif.

En principe, dans la geste, l'influence du héros devrait être déterminante sur l'action ; pourtant, dans *Ami et Amile* le hasard, habilement programmé par le trouvère, est un élément de choix dans le développement harmonieux du récit. Comme l'ont observé Jules Horrent et Ph. Ménard³⁵ l'intervention du hasard, procédé romanesque,

35. — Dans leurs articles « Chanson de geste et roman courtois », *Romance Philology*, 20, 1966, p. 200 et « La composition d'*Aucassin et Nicolette* », *Mélanges offerts à J. Wathelet-Willem*, Liège, 1978, p. 432.

implique organisation, calcul méthodique, exclut toute négligence ou approximation. Cette parfaite conjonction des effets est perceptible lorsque Ami, à la première heure et juste à la fin de la prière de la reine, se présente pour le combat judiciaire. Heureuse simultanéité qui, *in extremis*, est renaissance du bon droit, anéantissement des espérances du traître (vers 1340-1342). De la même manière, en habile meneur de jeu, le trouvère conduit les « felon marronnier » à se quereller providentiellement, alors que la situation était désespérée pour Ami et ses deux compagnons (vers 2661-2672). Suivant une destinée aventureuse, l'embarcation aborde à Riviers. Comment ne pas songer au canevas narratif inventé par Marie de France dans *Guigemar*? L'autorité divine invoquée par le récit comme cause efficiente (vers 2681) n'est qu'artifice verbal³⁰. Ce détail structurel repose bel et bien sur un romanesque conciliant.

L'originalité d'*Ami et Amile* et son agrément sont également fondés sur certaines situations léguées par la tradition mais dont la signification et la portée sont suberties. C'est le cas de la scène de « chastoïement » dont l'arrière-plan culturel et littéraire est bien connu par les applications dans l'épopée et le roman : en conformité avec le code chevaleresque, encouragements et recommandations sont dispensés à un *bachelor* voire à un futur souverain (*Couronnement de Louis*). Or le genre épique, pour déprécier le monde sarrasin, a parfois recours à une scène de « chastoïement » inversée : les *Enfances Vivien*, racontant la formation du jeune Rainouart, détaillent les propos de son « gouverneur », le nain Picolet, qui préconise de ne jamais invoquer Dieu ni la Vierge, ni les anges ni les saints. Qu'il soit toujours fourbe et lâche, acharné au mal et, surtout, qu'il ne se laisse jamais influencer par de bonnes paroles (édition Wahlund-Feilitzen, ms. 1448, vers 4798-4807). Bien qu'il soit encore païen, Rainouart, en chrétien de cœur, réagit très violemment. Dans *Ami et Amile*, la dérision a davantage de portée car c'est un chrétien, même si c'est un traître, qui prodigue ces avis diaboliques. Le premier soir du combat judiciaire, Hardré convoque son filleul Aulori et, au lieu de lui confier une mission, lui dispense force conseils contraires aux principes chevaleresques et chrétiens, très comparables à ceux de Picolet mais, eux fondés sur une expérience de traître : Hardré se vante d'avoir obtenu respect et considération par la calomnie et la trahison. Ce froid cynisme, exagéré, mais qui recueille le plein assentiment d'Aulori, pose question. L'utilité narrative de l'entrevue n'est pas évidente. Elle sera d'ailleurs sans lendemain et Hardré était suffisamment caractérisé auparavant sans qu'il soit nécessaire de le noircir encore. La chanson a

36. — La rencontre des deux héros dans le bourg de Riviers s'explique d'une manière identique (vers 2736-2738).

transformé une scène classique au point de lui attribuer une atmosphère de roman noir. Le manichéisme Bien / Mal a changé de visage, l'esprit du Malin s'insinuant dans les structures confirmées du monde chevaleresque pour les gâter de l'intérieur.

Plus habile et plus séduisante encore dans ses effets est la transformation de la prière du plus grand péril. Celle-ci appartient à la structure traditionnelle des chansons de geste. Si J. Frappier l'a analysée dans le *Couronnement de Louis* et a inventé la formulation, de nombreux critiques, avant lui et après lui³⁷ ont déterminé les conditions de sa récitation, ses particularités techniques, son rôle narratif, la personnalité de l'orant. Dans la Geste de Guillaume, au treizième siècle, on note une tendance à modifier tel ou tel trait légué par la tradition. Certes *Ami et Amile* offre un exemple conforme au modèle ancien, c'est la « prière épique » prononcée par Ami à l'aube du second jour de son combat judiciaire (vers 1666-1674). La fixité formulaire est respectée, l'oraison est simplement assez courte mais, comme le veut l'habitude, l'efficacité est immédiate (vers 1678-1681).

Toutefois, comme notre chanson ne traduit aucun respect idolâtre des structures figées, deux prières de conjuration se signalent par certains caractères venus de la prière du plus grand péril. C'est Amile qui presse son compagnon lépreux de lui révéler par quel moyen il sera guéri (vers 2878-2887). Si Dieu n'est pas destinataire de la supplique, le cadre formulaire est partiellement présent (« je voz conjur... », « Si com m'avez... », ainsi que le subjonctif de souhait), mais, aux garants scripturaires (Lazare, la Croix, la Résurrection) vient s'ajouter l'amitié³⁸, le compagnon étant fortement idéalisé. Le bourgeois Gauthier, complètement désorienté par la ressemblance des deux héros, les supplie de révéler leur identité mais, curieusement, ses propos, par la forme (on note « je voz conjur », « Se Dex vos beneïe » qui encadre la supplique, l'impératif et le subjonctif) et par les thèmes (Crucifixion, Résurrection) ressemblent à un embryon de prière épique aux destinataires inattendus et dont le stéréotype se serait disloqué, dilué, désagrégé (vers 3345-3351).

Ces premiers indices d'une certaine confusion dans les acquis dus à la tradition sont pleinement confirmés par plusieurs prières du plus grand péril qui apportent une tonalité nouvelle. Ainsi, la reine se

37. — Voir les travaux de L. Spitzer, E.R. Labande, D. Scheludko, J. Altona, G. Raynaud de Lage, A. Saly, J. Garel, J. Györy, J. de Caluwé et aussi B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du Cycle de Guillaume d'Orange*, Aix, 1986, I, p. 222-230 et II, p. 865-868.

38. — Peut-être par l'intermédiaire du substantif *foi* qui peut se rattacher aussi bien au plan humain que divin. Autre dissonance par rapport à la tradition : la fin du monologue de Belissent (qui contredit le serment officiel prononcé par Ami) ressemble étrangement à la conclusion d'une prière du plus grand péril (vers 1439-1441).

recueille afin qu'Amile — croit-elle — revienne à temps pour le combat (vers 1277-1321 et 1333-1339). Plusieurs caractéristiques sont conformes à la lettre et à l'esprit le plus ancien : la structure formulaire, le contexte (danger de mort pressant) la litanie des épisodes empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament. Mais, cette prière épique, la plus longue d'*Ami et Amile*, se signale par plusieurs détails importants : elle est prononcée par une femme, ce qui est plutôt rare et propre au treizième siècle : dans toute la Geste de Guillaume, seules *Folque de Candie* et *Girart de Vienne* contiennent un exemple similaire³⁹. Elle est interrompue (vers 1322-1332) par un tableau contrasté de la situation, des propos du traître et la décision — condamnation du roi. Elle rebondit donc de manière originale et possède deux formules de supplication finale, l'une adressée à Dieu (vers 1317-1321) l'autre à la Vierge (vers 1336-1339), ce qui est conforme au développement du culte marial au treizième siècle.

La prière épique prononcée par Amile à Blaye s'écarte plus de la tradition qu'elle ne s'y rattache. Le cadre formulaire (« Si com c'est voirs... ») et la mention des Ecritures (Saint Pierre, Saint Paul, Jonas, Daniel, Suzanne...) ne réservent aucune surprise, en revanche, la tonalité humoristique vient des circonstances : le héros est au lit avec Lubias et se refuse à elle. Seule sa vertu est peut-être en danger ! La supplique est prononcée pour Ami qui, certes, va risquer sa vie mais l'éloignement a tendance à diminuer le péril. Songer à l'Autre est un élément de diversion, comme si Amile se sentait plus à l'aise dans un contexte guerrier que dans les relations amoureuses. Cette prière est récitée à voix basse, ce qui lui confère un léger ridicule : Amile aurait honte devant Lubias et il en a confusément conscience (vers 1177-1188).

La prière d'Ami prononcée après sa victoire sur Hardré est elle aussi singulière, malgré son contenu classique⁴⁰. La menace de mort est écartée, le héros est au-delà de Charybde et Scylla, mais il est en danger de mariage ! Au lieu d'être soulagé, il est étreint par l'angoisse⁴¹. Le contexte incite au sourire à cause des craintes bourgeoises du héros épique. La hauteur des préoccupations habituelles (souci du salut et de la vie éternelle) a disparu. Dieu est sollicité pour un conseil (« Conseilliez moi, Peres de tout le mont »). Enfin deux éléments sont en totale dissonance avec la grandeur épique : Ami a le souci de l'opinion de sa femme (« Ja nel savra ma fame », vers 1774)

39. — Voir B. Guidot, *op. cit.*, II, p. 866.

40. — Saint Pierre, le Pré. Néron, Jonas, Daniel, Suzanne (vers 1762-1774).

41. — A trois reprises, mais en vain, Ami essaie d'éviter le mariage qui lui est imposé avec Belissent : il réclame d'abord un délai de 40 jours puis affirme qu'il la prendra pour épouse un mois plus tard, enfin il déclare vouloir partir pour Blaye aussitôt après avoir juré. A chaque fois, Charles refuse (vers 1781-17998 et 1840-1854).

et sa décision est bien peu glorieuse : Il se résout à feindre et à se soumettre aux circonstances⁴².

Enfin la structure d'*Ami et Amile*, par l'interversion des héros, est à l'origine du trait le plus original de l'œuvre : la création de situations piquantes, de contextes à l'atmosphère souriante. L'austérité épique originelle fait place au clin d'œil, aux signes imperceptibles mais drôles. Ces sourires, toujours en rapport avec l'amour, rappellent les fabliaux. Amile se refuse à Lubias en invoquant un interdit médical de 30 jours (vers 1190-1201). Le thème de la dérobade amoureuse, de la continence, inhabituel au monde épique, est comique, le héros passant pour un « nice », mais la situation est d'autant plus amusante que, dans le roman, la naïveté comique sert de prélude à la prouesse chevaleresque⁴³. L'inversion chronologique accentue le dérisoire.

Le contraste humoristique émane du tableau que constituent Ami et Belissent assis ensemble dans le pré. A l'empressement de l'une ne répond que la raideur prudente de l'autre (vers 1927-1928). Comme dans les fabliaux c'est la femme qui a l'initiative ; c'est encore plus flagrant lorsque Lubias et Amile sont au lit ensemble et tout nus, séparés par l'épée dégainée (vers 1156-1176). Cette dernière, certes, est normalement symbole de chasteté, mais les deux partenaires ne lui attribuent par la même valeur. Pour Amile c'est une protection contre Lubias et aussi contre lui-même, car les propos qu'il tient plus tard à son compagnon prouvent qu'il a dû lutter (vers 1952-1954). Lubias interprète l'épée comme une menace de mort. La dissonance, totale sur le plan du comportement (Lubias avait un rôle actif et des intentions précises) est d'autant plus drôle que la jeune femme envisage très vite des sanctions juridiques et que notre héros épique manifeste le soulagement et la satisfaction d'avoir triomphé d'une sérieuse difficulté⁴⁴.

L'interversion des deux protagonistes conduit Belissent à se trouver en porte-à-faux amusant : elle se réjouit qu'on lui impose Ami, alors qu'elle aime Amile (vers 1800-1802). De même, au serment offi-

42. — Un vers montre bien à quel point la situation est renversée par rapport à la maîtrise habituelle du héros épique : envis le fait, mais ne l'ose desdire (1799).

43. — Voir la conclusion de Ph. Ménard, « Le thème comique du *nice* dans la chanson de geste et le roman arthurien », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI, 1965-1966, p. 177-193. Plus tard, Ami, retrouvant Lubias, fera allusion aux douleurs alléguées, pour tromper la vigilance de son épouse (vers 1990-1992).

44. — Peut-être Lubias prouve-t-elle davantage de recul par rapport à ses propres réactions lorsqu'elle répond, plus tard, à Ami qui lui dit qu'elle devrait éprouver estime et affection pour les guerriers de Charles qui arrivent à Blaye

Volentiers, sire, mais que seüre fuisse.
Qu'en vostre lit anquenuit me geüsse,
Que n'i fust mise la vostre espee nue.

(vers 1986-1988).

ciel d'Ami, elle répond en aparté pour le contredire, étant persuadée détenir la vérité (vers 1425-1430, 1434-1441). Le trouvère ne renonce pas à son choix de traiter par le sourire le problème philosophique de l'Être et du Paraître, même lorsque Belissent connaît l'extraordinaire ressemblance. A. Planche rappelle⁴⁵ quelles inquiétudes; quels troubles, quelles angoisses peuvent provoquer des naissances doubles et la malédiction dont elles sont frappées dans les sociétés primitives (ainsi dans la région de Fianarantsoa, à Madagascar). En présence d'Ami et Amile, Belissent, désorientée, pousse un grand soupir, comme de résignation, et avoue sa perplexité; «Je ne sai li quex est mes maris» (vers 1961). L'aveu est d'autant plus amusant que le mariage n'a pas encore été célébré⁴⁶. C'est seulement l'expression de son plus cher désir. Ami lui réplique avec esprit (vers 1965-1966):

Se Dex m'aït, cist iert vostre maris.
Ne voz ai pas erré com annemis.

On le sait, la litote est souvent associée à l'humour dans la chanson de geste du XIII^e siècle. A la sortie de l'église Saint-Simon, Belissent, apercevant les deux amis, reçoit un véritable choc. L'angoisse la fait s'évanouir puis elle se résigne avec une certaine philosophie (vers 3139-3142). Son aveu d'incapacité à distinguer l'être cher est aussi fondé sur une litote qui ne manque pas de sel (vers 3140-3142):

L'un de voz douz a en moi part moult grant...
Mais je n'en sai faire connoissement.

Soumission souriante et quelque peu désabusée à un prodige qu'elle est contrainte d'admettre.



Sans être un chef-d'œuvre à proprement parler, *Ami et Amile* ne manque pas de certains attraits. Les interminables batailles qui jalonnent les œuvres les plus anciennes et ennuiant un esprit moderne y sont réduites à la portion congrue; l'organisation du récit est d'une belle simplicité, contrairement à celle de bon nombre de chansons du treizième siècle. Les modifications sont nuancées, subtiles, étroitement associées à la présence d'éléments structurels hérités de la tra-

45. — A. Planche, *art. cit.*, p. 263-264.

46. — Ce sera fait aux vers 1971-1974.

47. — Voir B. Guidot, *op. cit.*, II, p. 753-756 et «L'humour dans le *Moniage Rainouart* est-il la marque d'un esprit distingué?», *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du 9^e Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Modena, 1984, I, p. 87-103.

dition. Le thème de l'interversion permet au développement narratif de ne pas musarder et, brisant la routine des relations humaines, oblige les personnages à s'éloigner des stéréotypes, à prendre du recul par rapport à eux-mêmes. La trame épique d'*Ami et Amile* est finalement caractérisée par différentes sortes de sourires : celui du trouvère qui n'a pas hésité à pimenter la chanson par l'esprit et la fantaisie, celui de certains protagonistes qui sont amenés à se considérer avec tendresse et humour, celui du lecteur qui ne saurait boudier son plaisir.

Bernard Guidot
Université de Nancy II

Discussion après l'intervention de Bernard Guidot

François Suard : Je remercie Bernard Guidot pour cet exposé qui, à partir d'une réflexion sur la structure, dégage, me semble-t-il, un certain nombre d'éléments d'appréciation sur l'esthétique d'*Ami et Amile*. A partir en effet d'une réflexion sur la cohésion d'une telle structure, d'une analyse des procédés épiques caractéristiques, des formules par exemple, ou bien des motifs itératifs, on en arrive à s'interroger sur les transformations qui ont été opérées par l'auteur de ce texte, et l'on manifeste, je crois, de cette façon, la complexité de l'œuvre. Elle se situe par rapport à la tradition hagiographique, sensible en bien des endroits, particulièrement à la fin ; elle se réfère naturellement aussi, puisque c'est la substance même du texte, à la tradition épique, mais introduit un certain nombre d'éléments plaisants, pour ne pas dire comiques, vis-à-vis desquels d'ailleurs, le lecteur, à certains moments, se trouve parfois embarrassé, au moins pour saisir quelle est l'intention du trouvère : Est-ce que le trouvère est pris par son sujet, ou bien est-ce qu'il se situe à distance ? Je songeais également à ces formules de serment employées par Bélissent au moment où elle décide de partir quoi qu'il arrive à la conquête de celui qu'elle aime, et la traduction a gardé la formule intégrale : « Par Dieu, qui est tout esprit » et ensuite c'est à peu près « j'irai coucher avec lui ». Et la formule intégrale est répétée à deux reprises. Il faudrait donc se demander quelle est la lecture que le trouvère fait de cette application étonnante d'une formule que l'on repère évidemment

dans des scènes de quête. Pour ma part j'aurais une question sur un des premiers termes que tu as employés pour caractériser ce texte, tu as parlé de « version romanesque ». Malgré ce qu'il peut y avoir dans ce texte qui autorise cette formule, est-ce qu'elle ne fait pas problème, malgré tout, dès le moment où pour désigner un texte qui se coule dans le moule épique, et avec application, même, par bien des moments on emploie un terme comme « version romanesque » ?.

Bernard Guidot : Tout d'abord, je crois que ce n'est pas une formule originale, c'est le terme qui est utilisé, je crois, dans l'édition Dembowski, et je l'ai retrouvée ailleurs, mais je crois quand même que ce n'est pas une chanson de geste au sens traditionnel, à tel point que, depuis que le texte est au programme, je ne cesse de rencontrer nombre de collègues qui me disent : « Mais ce n'est pas une chanson de geste, est-ce que vous pouvez me dire pourquoi c'est une chanson de geste ? » Moi, je crois que c'est une chanson de geste parce qu'il y a effectivement - j'ai essayé de le montrer dans la première partie — des éléments qui sont hérités de la tradition et qui sont tout fondés sur la technique formulaire, mais il y a quand même, dirais-je une certaine subversion de l'intérieur, dans la mesure où il y a toujours des décalages très subtils, à la fois sur le plan formulaire, comme tu viens de le rappeler (j'ai élagué dans les exemples et je n'ai pas donné les références numériques pour gagner du temps), mais aussi dans les situations, qui ne sont pas exactement conformes à la tradition. Alors je crois que cela ne veut pas dire forcément qu'il y a une influence du roman au sens strict, mais je veux dire par là que le terme de romanesque me semble assez commode quand même, dans la mesure où il permet de montrer qu'il y a une part de ce que j'appellerais fantaisie par rapport à la tradition, c'est-à-dire que le trouvère, parce que je crois qu'il y a un trouvère (c'est un petit peu l'idée qu'a développée depuis longtemps Pierre Le Gentil de la mutation brusque en quelque sorte, c'est-à-dire la mise au point définitive, à un moment donné, du texte), eh bien, le trouvère n'a pas pu ne pas être sensible à ces modifications, il était certainement tout-à-fait conscient de ce qu'il retrouve également dans la Geste de Guillaume, où on a l'impression, quand on lit assez rapidement les textes, que c'est conforme à ce qu'on trouve dans les textes les plus anciens, et puis, quand on les regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il y a toute une série de détails qui ne collent plus en quelque sorte, et qui montrent qu'il n'y a pas

une rupture totale par rapport à la tradition, c'est beaucoup plus complexe. La grande surprise que j'ai eue, au terme du présent labeur, c'est de m'apercevoir que, contrairement à ce que je croyais au départ, il n'y avait pas une grande différence entre les chansons de geste du XIII^e siècle et les chansons de geste du XII^e siècle. C'est beaucoup plus subtil que cela, et c'est modifié de l'intérieur : à mon avis c'est plus fin. Alors disons que je défendrai, comme dit l'autre, le terme « romanesque », «jusques au bûcher exclusivement», mais pas plus...

Jacques Ribard : Une question : vous avez parlé, à un moment donné, de l'absence d'entrelacements. Je suis un peu étonné, parce que je pensais à un certain nombre de formules, par exemple dans la laisse 68 : «Ci nous allons abandonner notre ami Amile, et nous devons retourner à l'autre personnage», ce qui est quand même la graphie classique des entrelacements...

Bernard Guidot : Non, je ne crois pas ; pour ce passage-là en particulier, c'est tout à fait conforme à la tradition, c'est exactement la transition classique d'une chanson de geste, c'est-à-dire une certaine désinvolture, finalement, du trouvère, qui passe d'un sujet à l'autre. Il me semble que l'entrelacement est quelque chose de beaucoup plus compliqué. Là, au contraire cette transition est d'une simplicité qui me paraît même d'une banalité effrayante.

J. Ribard : Oui, mais c'est quand même un entrelacement d'une certaine manière, c'est un peu ce que vous trouvez dans *La Queste del Saint Graal*, par exemple : «On cesse de parler d'Un Tel, on va parler d'Un Tel». Puisque vous parlez de «version romanesque»...

B. Guidot : Oui, bien sûr... C'est peut-être simplement une question de termes, mais, il me semble quand même que l'entrelacement est quelque chose de beaucoup plus compliqué. Il y a dans certaines œuvres épiques du XIII^e siècle de l'entrelacement, en particulier dans les Lorrains, mais c'est beaucoup plus simple dans *Ami et Amile*, et c'est vrai que cette œuvre ressemble beaucoup plus de ce point de vue-là, aux œuvres les plus anciennes, qui sont très courtes, très sobres finalement, qu'à celles qui enchaînent les épisodes. Par exemple, dans les Lorrains, je vous avoue que, bien que je m'y penche depuis un certain temps, je suis parfois un peu perdu, et je crois que c'est difficile de ne pas se perdre, parce que c'est tellement long, tel-

lement compliqué... C'est cela que je voulais souligner : il n'y a pas cela dans *Ami et Amile*.

H. Legros : J'ai été très étonnée de voir un rapprochement avec les fabliaux ou avec certaines situations propres aux fabliaux ; je ne parle pas du problème chronologique mais simplement ici d'un certain nombre d'exemples cités qui, pour ma part, me paraissent plutôt le résultat des circonstances, d'une présentation, à mettre en relation avec les traits propres, les traits récents de l'hagiographie. Vous allez me dire que là je m'éloigne complètement de votre pensée, car je crois que ce sourire, autant qu'il existe, c'est un décalage entre le texte épique et les restes, les vestiges de l'hagiographie dans ce texte, mais quant à penser par exemple que l'initiative de la femme, « c'est comme dans les fabliaux », j'en suis toute surprise encore.

B. Guidot : Je n'ai pas dit qu'il y avait une influence directe des fabliaux, il n'est pas question de cela. Je parle de tonalité. Je maintiens quand même ma position : relisez les passages en question, qui, à mon sens, sont très drôles ; dans une scène où vous avez un homme et une femme ensemble, et en particulier dans l'épopée, et où vous avez la femme qui est active, c'est le moins que l'on puisse dire, et l'homme qui est inerte, c'est le moins que l'on puisse dire, il y a déjà, dans cette juxtaposition, simplement la juxtaposition, quelque chose de drôle ; à mon avis, cela implique un certain sourire, je crois. Et il y a à la fois quelque chose de gestuel, et même dans les paroles, il y a, je crois un choc entre les deux, qui est très étonnant, et je ne crois pas que ce soit conforme à ce qui existait auparavant.

H. Legros : On les voyait très rarement au lit dans les épopées. En tout cas, on n'en a pas beaucoup de références.

B. Guidot : Eh bien justement !

H. Legros : Néanmoins, là c'était absolument nécessaire, puisque cela va avoir une fonction dans la narration...

B. Guidot : Il y a au moins deux exemples : l'exemple du pré, lorsqu'ils se trouvent dans le pré, et que l'on dit qu'elle cherche à embrasser et, lui, ne cherche qu'une seule chose, c'est à éviter les baisers. Je trouve que cela ne correspond pas tellement à l'esprit épique. Deuxièmement, lorsqu'ils se trouvent au lit ensemble, tout nus, avec justement tout de même cette épée qui est symbole

de chasteté (il y a toute une tradition qui est quand même greffée sur cette épée, or on s'aperçoit que cette épée ne joue pas du tout le rôle habituel, puisque les deux personnages ne l'interprètent absolument pas de la même manière), il y a deux choses qui sont drôles, d'une part, le personnage masculin dira, lorsqu'il fera le compte-rendu à son ami : « Je ne comprends pas que vous restiez si longtemps éloigné de votre femme » — à mon avis cela en dit long sur la lutte qu'il a dû mener — et d'autre part, en ce qui concerne la femme, interpréter l'épée comme un signe de menace de mort, personnellement, je trouve cela drôle, parce que justement, il n'y a pas, attachée à la tradition, cette menace, puisque c'est le symbole de la chasteté. Et d'autre part le recours qu'elle envisage (elle envisage un recours juridique) entraîne une situation assez curieuse.

H. Legros : D'un autre côté, si notre personnage avait succombé, il n'était vraiment plus en odeur de sainteté. Il y a quand même un très grave problème au moment...

B. Guidot : A mon avis ce n'est pas une question de point de vue final, c'est une question de présentation de la scène.

F. Suard : C'est peut-être la référence en tant que genre — on sait déjà combien est difficile le repérage du fabliau comme genre — c'est peut-être cette référence précise qui fait difficulté. En ce qui concerne les parentés, malgré tout du point de vue des ressorts comiques, par un jeu d'oppositions, il me semble qu'à certains moments dans le texte on trouve des situations comparables, et on peut songer aussi à la manière dont Bélissent s'y prend pour s'emparer de l'amour pour le moins réticent de celui qu'elle convoite, et les conséquences : une fois qu'Amile est rassuré, il passe à l'action, et on nous dit qu'il s'apprête à recommencer et que c'est à ce moment-là qu'Hardré les surprend. On n'est plus tout à fait dans une perspective non seulement épique mais romanesque classique, on est tout de même dans une tonalité proche des fabliaux.