EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM

Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Koncz Beatrix

AMI ET AMILE

Tradition, techniques et structures poétiques dans une chanson de geste du début du XIIIe siècle

Irodalomtudományi Doktori Iskola

dr. Kulcsár Szabó Ernő, egyetemi tanár, akadémikus

„A francia irodalom a középkortól a felvilágosodásig" doktori program

dr. Szabics Imre, habil. egyetemi tanár, DSc

A bizottság elnöke:	**dr. Pál Ferenc, egyetemi tanár, CSc**
Hivatalosan felkért bírálók:	**dr. Horváth Krisztina, egyetemi docens, CSc**
	dr. Pálfy Miklós, egyetemi tanár, CSc
A bizottság titkára:	**dr. Majorossy Imre, egyetemi docens, PhD**
A bizottság további tagjai:	**dr. Palágyi Tivadar, egyetemi docens, PhD**
Póttagok:	**dr. Kiss Sándor, egyetemi docens, CSc**
	dr. Cseppentő István, egyetemi adjunktus, PhD
Témavezető:	**dr. Szabics Imre, egyetemi tanár, DSc**

Budapest, 2011

Remerciements

Ce travail n'aurait pas pris forme sans l'aide et le soutien de Monsieur le Professeur Imre Szabics qui a accepté de le diriger. Je voudrais également exprimer toute ma gratitude à Monsieur le Professeur Miklós Pálfy (Université de Szeged) et à Monsieur le Professeur Alain Corbellari (Université de Lausanne) qui ont lu et relu ces pages, leurs commentaires et leurs conseils m'ont guidée et incitée à mener ce projet à son terme. Je mesure ma chance d'avoir bénéficié de telles conditions de recherches et d'avoir pu travailler sous la direction de ces spécialistes de la littérature française médiévale.

Au moment de l'achever, celles et ceux qui m'ont accompagnée, de près ou de loin, sont aussi présents dans mes pensées. Je suis redevable et reconnaissante à ceux et celles qui m'ont aidée soit avec quelques bases de réflexions, soit avec leur encouragement : Krisztina Horváth, Géza Szász, Tivadar Palágyi, Marie-Anne Nado, Hajnalka Nagy, Szabolcs Dancs.

Ma reconnaissance va également à la Confédération suisse dont la bourse m'a permis de passer un long séjour en Suisse et de mener mes recherches au sein de l'Université de Lausanne, ainsi qu'aux bibliothécaires de la Bibliothèque de l'Académie scientifique hongroise.

Plus que merci à mes parents et à mon frère qui m'ont soutenue et aidée pendant ces années de recherche comme nul autre.

Sommaire

Sommaire *3*

Introduction *5*

SUR AMI ET AMILE *8*

1. UNE ŒUVRE AU CARREFOUR DES TRADITIONS **10**

2. INTERTEXTUALITÉ DANS AMI ET AMILE **21**

2.1. Intertextualité et écriture épique 22
2.2. Proverbes et intertextualité 26
2.3. Religion et intertextualité 29
2.4. Influences des romans courtois 32

ÉTUDE DE LA LAISSE *34*

1. L'ORGANISATION DE LA LAISSE ÉPIQUE **35**

1.1. Les vers d'intonation 36
1.1.1. Nom et titre en tête du vers d'intonation 38
1.1.2. L'inversion épique 39
1.1.3. Les mots de liaison 39
1.1.4. Les apostrophes 40
1.1.5. Les intonations atypiques 43
1.2 Les vers de conclusion 44
1.2.1. Les vers orphelins 46
1.2.2. Les types de vers de conclusion 48
1.3. Structure des laisses 54
1.3.1. Types de structures 54
1.3.2. Laisses très courtes 58
1.3.3. Laisses moyennes 60
1.3.4. Laisses longues et très longues 61

FORMULES ET MOTIFS DE L'ÉCRITURE ÉPIQUE *67*

1. LE STYLE FORMULAIRE OU STÉRÉOTYPÉ **68**

1.1. Formules et variations 69
1.2. Formules et motifs 80
1.3. L'emploi des formules 83

2. LES MOTIFS **87**
2.1 Théories des motifs 87
2.2 Panorama des motifs 90
2.2.1. Motifs épiques stéréotypés 90
2.2.2. Motifs hagiographiques 104
2.2.3. Motifs folkloriques 109
2.3. L'utilisation et l'organisation des motifs 114
2.3.1. Ornementation 114
2.3.2. Rapidité narrative 116
2.3.3. Valeurs narratives et motifs dynamiques 116
2.3.4. Dramatisation et détente 118
2.3.5. L'organisation des motifs 120

LE FONCTIONNEMENT DU POÈME ÉPIQUE ***123***

1. ESPACES, LIEUX ET TEMPS **124**
1.1. La perception de l'espace au Moyen Age 125
1.2. La géographie épique : réalité ou imagination ? 127
1.3. Panorama des lieux : trois pôles géographiques majeurs 129
1.4. La symbolique des lieux 146
1.5. Perspectives temporelles 153

2. PANORAMA DES PERSONNAGES **163**
2.1. Portraits des personnages 163
2.1.1. Figures du Bien 163
2.1.2. Figures du Mal 169
2.2. La mise en œuvre des personnages 171
2.2.1. Les femmes 172
2.2.2. Les hommes 178

3. L'ORGANISATION DU POÈME ÉPIQUE **183**
3.1. Thèmes, structure et idéologie 187
3.1.1. La gémellité 188
3.1.2. La religion 196
3.1.3. Le voyage : fragmentation et tension 200
3.2. Structure et répétition 208
3.2.1. Triple apparition de l'ange 208
3.2.2. La femme de Putiphar et ses apparitions ? 211
3.3. Structure et opposition 217
3.3.1. Beauté et laideur 218
3.3.2. Amitié et compagnonnage 222
3.3.3. Mobilité et immobilité 228
3.4. Tension narrative 231

Conclusion ***233***

Bibliographie ***236***

Annexe ***251***

Introduction

Il existait une tendance de ne voir dans l'épopée que le grand spectacle des exploits guerriers. Cette image conventionnelle demande à être brisée puisque les chansons de geste sont destinées à présenter non seulement un système de thématique mais aussi des procédés de technique et d'esthétique. Des ouvrages minutieux et approfondis sont nés pour mettre en lumière la complexité de l'écriture épique. La chanson de geste *Ami et Amile* n'était pas pendant longtemps au centre de l'attention des chercheurs. La fin du XIXe siècle voit apparaître la première édition de texte[1], une dissertation[2] et quelques articles surtout des médiévistes germaniques. Il a fallu attendre les années '60 pour qu'on redécouvre cette chanson de geste du début du XIIIe siècle. Vers les années '80, l'intérêt croissant des chercheurs français pour les épopées dites tardives a contribué à attirer l'attention également sur ce poème : plusieurs articles abordent quelques uns des problèmes que pose cette œuvre.[3] Ces analyses sont concentrées essentiellement sur le thème de l'amitié, de la religion et sur certaines questions de l'écriture épique. D'autres études mentionnent *Ami et Amile* ici ou là, mais il n'existe pas encore d'étude globale sur ce poème.

---

[1] *Amis et Amiles und Jourdains de Blaivies. Zwei altfranzösische Heldengedichte des kerlingischen Sagenkreises. Nach der Pariser Handschrift zum ersten Male herausgegeben*, Erlangen, 1852.
[2] MODERSOHN, Hermann, *Die Realien in den altfranz. Chanson de geste « Amis et Amile » und « Jourdain de Blaivies »*, dissertation, Münster, Lingen, 1886.
[3] *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987.

La présente dissertation tentera d'apporter une modeste contribution aux résultats des recherches antérieures et de les compléter des problèmes d'écriture épique et d'idéologie que relève cette œuvre suffisamment originale pour que ces pages lui soient exclusivement consacrées.

L'histoire dramatique des deux fidèles compagnons constitue l'une des légendes les plus célèbres au Moyen Age, qui était aussi bien connue que celle de Roland et Olivier, de Tristan et Iseut, ou bien des héros de Chrétien de Troyes. Aujourd'hui, cette légende est presque ignorée du grand public. Les différentes versions envahissent les territoires de la littérature profane et religieuse dès le début jusqu'à la fin du Moyen Age. L'histoire de leur amitié extraordinaire s'est multipliée dans différents genres : conte, chanson de geste, épître, roman et miracle. Le thème de l'amitié absolue emprunte également toute une échelle variée de langues : le latin médiéval, le gallois, le moyen anglais, l'ancien français, l'allemand et le hollandais, ou le français.

Pour saisir la complexité et la spécificité de l'art d'écriture de notre auteur anonyme, nous entreprendrons une description systématique de l'objet épique : la technique de la laisse, l'emploi d'éléments stéréotypés, le caractère général et spécifique de la composition et des personnages. Jean Rychner a également étudié de ces points de vue les chansons de geste dites les plus anciennes.[4] Comme il l'a constaté, toutes les œuvres comprenaient les mêmes moyens de base, indispensables à la création du ton épique, mais les trouvères les employaient toujours conformément à leur propre projet. Ainsi, l'écriture épique est loin d'être une construction mécanique. L'auteur d'*Ami et Amile* ne recourt pas non plus à la simple imitation de ses prédécesseurs, il transforme leurs moyens poétiques aux besoins de son public. La manière de penser fait naître une manière d'écriture qui privilégie dans ce cas-là l'usage des allusions bibliques et des expressions symboliques.

Ami et Amile marque non seulement une évolution technique et esthétique, mais également un renouvellement thématique. Le sujet de notre chanson ne demeure pas épique. L'attitude du trouvère devant l'art épique est complexe : il témoigne d'une certaine distanciation à l'égard de la tradition épique et d'une certaine ouverture à l'égard des autres traditions. Il compose ainsi son œuvre sous l'influence du roman courtois, des contes

[4] RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

folkloriques et à la lumière des textes hagiographiques. Selon l'expression de Peter F. Dembowski[5], cette chanson de geste est comme une « riche étoffe » composée de fils variés. Ce mélange de sources, les nécessités d'un genre et un souci de modernité engendront un fonctionnement particulier basé sur l'harmonie des oppositions.

Il y a une vision manichéenne évidente dans les premières œuvres de la littérature française. Partout, elle s'impose au regard, elle se fait entendre. Cette sorte de vision est si incontestable qu'elle peut avoir la valeur de truisme. On pourrait rester là, pourtant la récurrence devrait être interrogée dans notre texte. Le secret du succès des textes médiévaux réside dans la tension permanente qui s'établit d'un poème à l'autre entre deux systèmes de valeurs opposés. Le tiraillement entre deux pôles dialectiques génère non seulement l'évolution des caractères mais aussi la complexité du texte médiéval. Ce travail tentera donc, en second lieu, d'élucider le fonctionnement : les fonctions des lieux et des personnages, l'organisation d'ensemble de l'œuvre. L'étude des moyens techniques et du fonctionnement du poème permet seule de savoir si le genre change sous la plume du trouvère.

Tel est l'objet de cette étude. La méthode que nous suivrons est pour une part celle de Jean Rychner qu'il a utilisée pour l'analyse des chansons de geste traditionnelles et qui a été adoptée par ses successeurs. Nous allons compléter cette méthode par des théories structuralistes pour définir les éléments qui, durant toute l'histoire, assurent la tension narrative et encouragent à attendre le dénouement.

Il est impossible d'analyser et de comprendre un texte sans le comparer, mettre en parallèles et opposer avec un ensemble d'autres textes. L'environnement littéraire intéresse aussi bien la technique de la laisse que la composition du poème et des personnages. Le corpus se constitue ainsi d'une part des chansons auxquelles notre texte renvoie particulièrement : la *Chanson de Roland*, la *Chanson de Guillaume*, *Raoul de Cambrai* et d'autre part, des œuvres plus ou moins contemporaines d'*Ami et Amile* : *Jehan de Lanson* et *Jourdain de Blaye*.

[5] DEMBOWSKI, Peter F., « Ami et Amile : une chanson de geste », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 7-14.

SUR *AMI ET AMILE*

La version francienne de la chanson de geste *Ami et Amile* nous a été conservée par un seul manuscrit (ms. 860 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France). Ce manuscrit contient en tout cinq textes épiques écrits probablement par plusieurs scribes aux environs de 1200 :

1. *Roland* (fol. 1-36).
2. *Gaydon* (fol. 37-92).
3. *Ami et Amile* (fol. 93-111).
4. *Jourdain de Blaye* (fol. 112-133)
5. *Auberi le Bourguignon* (fol. 134-275)

Ami et Amile comprend 3504 vers répartis en 177 laisses. Les laisses sont de longueur différente. Le changement de laisse va de pair avec le changement de rime. Chaque laisse s'achève par un vers orphelin dont la terminaison n'est jamais en assonance avec les rimes des vers de la laisse. Joseph Schoppe[6], qui a étudié en détail la métrique et l'assonance de la chanson, souligne que le scribe comprenait assez mal le principe de l'assonance. Par contre, il remarque l'habilité du scribe dans le maniement de la métrique. Le texte d'*Ami et Amile* est homogène dans son style, sa langue et sa graphie, il est écrit d'une seule main. L'éditeur Peter F. Dembowski a publié l'édition la plus récente en 1987[7]. Cette édition a suivi les deux éditions de Konrad Hofmann, publiées d'abord en 1852 (publication avec *Jourdain de Blaye*), et trente en plus tard, en 1882[8]. Peter F. Dembowski a ajouté au texte une introduction sur le manuscrit, l'œuvre, la langue et la graphie. Son édition contient également un glossaire, une table de noms et des notes sur la transcription. Dans les notes finales, l'éditeur indique les corrections apportées sur les travaux de Hofmann, ainsi que les fautes contre l'assonance et contre la déclinaison du manuscrit. Nous retiendrons ici un seul exemple : au vers 783, Peter F. Dembowski corrige *baillier* suggéré par Hofmann à *livrer*. La seconde édition de Hofmann a donné l'occasion à d'autres commentaires critiques et à quelques corrections.[9]

---

[6] « Ueber Metrum und Assonanz der chanson de geste Amis et Amiles », *Französische Studien*, Heilbronn, III, fasc. I, 1882.

[7] *Ami et Amile*. Chanson de geste publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1987. (Les classiques français du Moyen Age ; 97.) Nos citations et références renvoient à cette édition.

[8] Erlangen, 1882.

[9] Réunis par P. F. Dembowski dans l'introduction de son édition: P. SCHWEIGER, ZRPh, IX, 1885, 419-425; H. ANDRESEN, ZRPh, X, 1886, 481-482; ZRPh, XVI, 1892, 223-226; ZFSpL, XLIV, 1917, 232-236; J. SCHOPPE, *Französische Studien, Op. cit*.

1. UNE ŒUVRE AU CARREFOUR DES TRADITIONS

La version épique d'*Ami et Amile* n'est qu'une des nombreuses versions d'une légende connue et répandue au Moyen Age : celle de l'amitié exemplaire de deux hommes. L'affirmation selon laquelle cette chanson de geste occupe une place particulière parmi les chansons de gestes des XIIe et XIIIe siècles, n'est pas nouvelle. Les études sur le problème de genre et d'origine de cette histoire sont nombreux. Son caractère spécial réside avant tout dans le fait qu'elle possède tous les traits stylistiques d'un poème épique, mais par sa matière elle semble être aussi proche de l'hagiographie et du folklore. Jacques Ribard décrit cette œuvre comme « chanson de geste au début, vie de saints à la fin et roman au milieu »[10]. Les éléments narratifs de ces trois traditions – trois univers différents – se confondent dans notre poème épique. A notre avis, les motifs épiques sont présents plutôt dans la première partie de l'œuvre, le registre religieux marque surtout les deuxième et troisième parties, tandis que les éléments folkloriques sous-tendent la composition d'ensemble.

La critique distingue habituellement deux types de versions de cette histoire d'amitié : des versions romanesques (poèmes anglo-normand et leur traduction en ancien anglais) et des versions hagiographiques. Il ne faut pas oublier qu'il existait probablement une version épique primitive perdue remontant à la première moitié du XIe siècle qui racontait l'histoire d'Amicus et d'Amelius. Notre chanson de geste pouvait s'inspirer des versions suivantes : la deuxième épître de Raoul le Tourtier[11] (des environs de 1090) et la *Vita Amici et Amelii carissimorum*[12], une vie de saints datant de la première moitié du XIIe siècle. La comparaison de la chanson de geste *Ami et Amile* avec ces deux versions antérieures, sources éventuelles, met en lumière des analogies ainsi que d'importantes divergences. Cette affirmation ne nous étonne pas si l'on tient compte des intentions

[10] RIBARD, Jacques, « Ami et Amile : une œuvre-carrefour », *Memorias de la Real Academia de Buenos Letras de Barcelona 22* (1990), p. 155-169. (cit. p. 163.)
[11] *Épistule II, Ad Bernardum*, de Radulphus Tortarius (Raoul le Tourtier) ms. B. Vat. 1357. C'est la forme la plus ancienne du thème que nous connaissons.
[12] *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*. Il existe plusieurs manuscrits conservés qui attestent aussi le succès de la légende au Moyen Age.

diverses des auteurs et de la destination divergente de l'œuvre. On ne s'adressait pas de la même manière à un public laïque qu'à un public savant/ecclésiastique. Voici la liste des affinités qui se trouvent entre les trois textes :

1. deux enfants sont nés, dans deux familles (pas d'analogies quant au lieu de naissance)
2. noms en écho
3. ils se ressemblent étrangement
4. ils se lient d'amitié
5. ils accomplissent des hauts faits à la même cour (pas d'analogie de cour)
6. un jaloux / un traître tente de les éloigner
7. l'un des deux s'éloigne de la cour
8. la fille du roi s'en fait aimer
9. le traître / le félon découvre l'affaire de cœur et l'annonce au roi
10. une proposition du duel judiciaire
11. la femme du roi s'offre comme gage de l'accusé
12. l'accusé est remplacé par son compagnon
13. l'accusé fait un serment de son innocence
14. il combat et tue le félon
15. sous le nom de l'autre, il s'engage à épouser la fille du maître
16. son compagnon met l'épée de chasteté entre lui et la femme de son ami
17. la reprise de l'identité
18. mariage avec la fille du maître
19. l'autre devient lépreux (différentes raisons)
20. il est chassé par sa femme
21. le lépreux apprend que seul le sang des fils de son ami peut le guérir
22. son ami accepte le sacrifice inhumain
23. le père tue ses fils et recueille leur sang
24. il lave tout le corps du lépreux qui reprend sa santé parfaite
25. les enfants sont ressuscités
26. les compagnons meurent le même jour au même lieu (différences de lieu et de raison de leur mort)
27. leur souvenir est conservé

Le nombre des analogies est considérable. Cette liste révèle que chacune de ces trois versions comprend les éléments les plus importants de la légende : amitié pour toujours, la séduction du héros par la fille du maître, la félonie du jaloux, un combat judiciaire et le changement d'identité, la lèpre, le sacrifice des enfants et la mort commune. Ces éléments témoignent bien de l'idée de Joseph Bédier selon laquelle cette légende est « à la fois féodale et chrétienne »[13].

Les philologues s'adressent souvent au folklore pour y trouver les origines de la légende. Leurs opinions montrent des divergences considérables. Certains y voient l'exploitation des éléments folkloriques germaniques, celtiques ou mêmes indiens.[14] La légende basée essentiellement sur le thème des deux frères et celui de fidèles serviteurs est traitée ainsi dans la chanson de geste :

> Ami et Amile ont été conçus en même temps et sont nés le même jour. Les parents, avertis par un ange de l'amitié qui unira les deux personnes, les emmènent à Rome devant le pape qui les baptisent. Tous les deux reçoivent du pape une coupe d'or qui servira d'objet de reconnaissance plus tard (quand la lèpre effacera leur ressemblance extérieure). Mais pour le moment, ils se ressemblent en tout, et personne ne peut les distinguer. Ils grandissent séparément, mais à 15 ans, ils quittent la maison familiale et se mettent en quête de l'un et de l'autre. Après leurs retrouvailles, ils se jurent amitié pour toujours et serviront ensemble Charlemagne. Dans la cour royale, ils rencontrent une série d'épreuves. Ces difficultés renforcent leur amitié. Dans la cour, le traître Hardré complote contre les compagnons. Mais il ne parvient pas à ses fins et pour s'excuser, il donne la main de sa nièce, Lubias, à Amile qui la refuse. Finalement, Ami épouse Lubias, cette femme méchante, qui essaie de détruire l'amitié entre les deux chevaliers. L'autre personnage féminin, la fille de Charlemagne, Bélissant, devient une autre cause des malheurs des deux héros. Elle veut séduire Amile à tout prix. Elle se glisse dans son lit, mais Hardré les surprend et les dénonce au roi. Amile doit donc se justifier lors d'un duel judiciaire, mais connaissant sa culpabilité, il se dirige vers Ami qui lui propose de profiter de leur ressemblance. Ami se substitue à Amile. Il gagne le

[13] BÉDIER, Joseph, *Les légendes épiques*, Paris, Champion, T. II., p. 176.
[14] Pour un résumé des origines voir: J. A. ASCHER, « *Amis et Amiles*. An Explanatory Survey », *Auckland Univ. Coll. Bull.*, No 39, Auckland, 1952.

duel l'opposant à Hardré, ce qui lui donne la main de la fille du roi. Par la suite, un ange arrive et annonce à Ami qu'il sera frappé de la lèpre à cause de sa bigamie. Malgré l'avertissement, pour Amile, il accepte la main de Bélissant. Peu après la prophétie se réalise : Ami devient lépreux. Lubias, dans sa méchanceté chasse Ami de Blaye, et seul deux fidèles serviteurs restent avec lui. Quand les amis se retrouvent à Riviers, Amile reconnaît son compagnon grâce à la coupe et le soigne dans sa maison. L'ange fait une nouvelle apparition et apprend à Ami la volonté de Dieu qui dit que le seul remède contre sa maladie serait qu'Amile sacrifie ses fils et lave son ami dans leur sang. Amile s'exécute. Dieu guérit Ami et ressuscite aussi les enfants. Les deux compagnons meurent à leur retour d'un pélerinage à Jérusalem. Leur tombeau se trouve à Mortara.

Cette version épique est moins folklorique et plus courtoise qu'on ne le pense. Prenons l'exemple de la séduction. Dans notre texte, Bélissant fait ses avances discrètement, pendant la nuit, et fait croire à Amile qu'elle est chambrière. Dans les autres textes, qui ne dépandent pas de la légende latine, ces avances sont publiques, et le refus provoque la menace et l'accusation d'Amile de viol. D'autre part, dans l'expression de l'amour, Bélissant témoigne de franchise et d'audace, qui sont des traits distinctifs des jeunes filles chrétiennes et sarrasines dans les chansons de geste. Il est également important de remarquer que la maladie d'Ami dans l'épître de Raoul le Tourtier n'a aucun rapport avec la fausse promesse de mariage. La maladie est accidentelle dans sa version. Dans le texte hagiographique, la lèpre est une épreuve salutaire envoyée par Dieu, mais pas un châtiment à cause d'une faute comme dans le texte épique. En outre, la lèpre ne tire pas son origine dans la tradition folklorique, puisque ni les *Deux frères*, ni le *Fidèle serviteur*, contes admis comme sources d'*Ami et Amile*, ne contiennent pas cet élément.[15] Très probablement, le poète de la chanson de geste a substitué la transformation en pierre, élément merveilleux du *Fidèle serviteur*, à la lèpre, maladie qui hantait l'imagination de l'homme médiéval et qui était mieux en harmonie avec l'esprit chrétien. Dans d'autres textes médiévaux aussi, la lèpre remplace une donnée primitive, comme celle de la

[15] Selon la classification d'Aarne-Thompson le conte de *Deux Frères* est classé sous le type 303, et le conte du *Fidèle serviteur* sous le type 516.

pétrification.[16] Cependant, ce n'est pas la maladie qui intéresse vraiment notre poète, mais sa signification qui est issue certainement de la Bible. Au Moyen Age, toutes les maladies ont des connotations symbolico-religieuses. Elles éprouvent les corps pour le salut des âmes, or la lèpre, maladie réputée incurable, est le signe par excellence du péché. Au contraire, le thème de la guérison du lépreux par le sang des enfants de son ami trouve ses sources dans le folklore. Bien que l'idée du sacrifice d'un enfant exigé par Dieu se trouve dans la Bible – le sacrifice d'Isaac par Abraham (Genèse, 22, 1-14) – il n'y a pas de malade à guérir. Il n'y a ni guérison, ni résurrection. Ce passage n'est pas ainsi la reproduction de l'histoire biblique. Le sang guérisseur est un élément commun avec le *Fidèle serviteur*. En voici le schéma du conte :

> Un fils de roi enlève une princesse ; il est aidé par son frère/par son serviteur. Ce personnage apprend que le fils de roi va courir des dangers, mais il n'a pas le droit de faire savoir ces dangers, il peut simplement les écarter. Pour justifier son étrange comportement, il raconte l'histoire et en la finissant, il se transforme en pierre. Il existe un seul moyen pour en être libéré : il faut que le prince tue ses enfants et frotte la pierre avec leur sang. Le serviteur reprend sa vie humaine et les enfants ressuscitent.

Il y a une analogie évidente entre la dernière partie de ce conte et celle d'*Ami et Amile*. Outre l'égorgement des enfants, dans les deux cas, la lèpre, ainsi que la pétrification sont des conséquences d'un service rendu au héros. On ne peut pas passer sur le détail qu'Ami n'est pas atteint par la lèpre uniquement à cause de sa fausse promesse, mais aussi à cause de l'échange de rôle exécuté pour sauver Amile. L'analogie du dénouement de cet épisode, c'est-à-dire la réssurection, ne pose aucun problème. La comparaison attentive nous mène à la découverte d'un dernier élément faisant commun : la mère ignorant l'acte de son mari va à l'église pendant le sacrifice des enfants.

Quelques éléments de la matière non épique peuvent être également rapprochés du « conte des frères » répandu en France médiévale. Nous présentons ici le schéma bref de cette histoire qui commence par l'annonce d'une naissance gémellaire :

[16] Gédéon Huet mentionne un des récits des *Gesta Romanorum* qui reproduit un conte ancien en modifiant la maladie qui s'y figurait.

La femme, le jument et la chienne après avoir mangé le corps d'un animal merveilleux enfanteront trois (deux) jumeaux, trois poulains et trois chiens identiques. Chacun possède « un signe de vie » qui permet de savoir si l'un des enfants est en danger. A l'âge d'adulte, l'un des frères quitte la maison familiale, remporte la victoire sur un monstre à sept têtes. Après avoir puni l'usurpateur qui a privé le héros de sa victoire, il épouse la princesse sauvée, mais il devient prisonnier d'une sorcière. Le second frère, sur le témoignage du signe de vie part à la recherche de son frère. Pour mieux réussir, il prend la place de ce dernier auprès de sa femme qui n'aperçoit pas la différence. Il ne transgresse pas l'ordre conjugal puisqu'il met de l'épée de chasteté entre eux. Il trouve la sorcière et finalement le corp pétrifié de son frère. Après la délivrance et la punition de la sorcière, ils retournent auprès de l'épouse qui n'arrive pas les distinguer. Le mari est obligé de se faire reconnaître.

Trois motifs communs justifient la parenté des histoires : la ressemblance des héros, la substitution des époux et le thème de l'épée de « chasteté »[17]. Il est également à signaler que d'autres éléments, parfois modifiés, renforcent cette parenté. Le rapprochement entre la tradition folklorique et la chanson *Ami et Amile* a été déjà présenté par plusieurs philologues. Jean-Pierre Martin[18] a fait la comparaison des motifs structurants du conte des *Deux Frères* et ceux d'*Ami et Amile*. Pour démontrer leur parenté, le médiéviste a observé les motifs qui ont des fonctions structurales essentielles, notamment : des méfaits initiaux et des épreuves qualifiantes, principales et glorifiantes. Selon lui, la parenté existe bel et bien. Mais, il faut noter ici que cette parenté n'est pas aussi évidente pour tout le monde. William Calin et Stith Thompson ne découvrent qu'un minimum de coïncidences entre la chanson de geste et les versions populaires, et ils excluent la possibilité que le poème épique serait une œuvre dérivée en partie du folklore. W. Calin, par exemple, constate que « 80% des motifs des contes retenus pour comparaison sont absents de la chanson »[19] et conclut que ces contes ne peuvent être considérés comme des sources de la chanson. Par contre, Jean-Pierre Martin, spécialiste des motifs dans les chansons de geste, voit évidente la parenté entre *Ami et Amile* et le conte des *Deux Frères*. Il affirme que « il y a tout lieu de

[17] Le thème de l'épée gardienne de chasteté, dont la récurrence la plus connue on rencontre dans le Tristan de Béroul, a été étudié par B. Heller, « L'épée symbole et gardienne de chasteté », *Romania*, 1907, p. 36.
[18] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs épiques dans Ami et Amile », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 107-120.
[19] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1993. p. 54.

croire que la chanson de geste est issue d'une tradition folklorique ancienne. Mais l'essentiel est ce que la comparaison permet de dégager comme traits propres à la chanson de geste : importance du couple des héros, rationalisation et christianisation. »[20]

Les opinions se partagent quant aux sources folkloriques. Gaston Paris, tout en notant le manque de sources, supposait à la base de la guérison par le sang d'enfants un conte d'origine orientale venu en Occident par un intermédiaire byzantin ou par transmission littéraire.[21] Les recherches de sources ont souvent pris une direction orientale. E. Cosquin a été le premier à rapprocher notre chanson de geste d'un récit indien qui se trouve dans le recueil *Vingt-cinq contes du vampyre* (vetala). Malgré plusieurs coïncidences (la naissance merveilleuse, le sacrifice de l'enfant, son retour surnaturel à la vie), il n'y a certainement aucun lien historique entre les deux récits. La pénétration du conte oriental en Occident au Moyen Age est peu probable. Cependant, certains éléments de ces contes se trouvaient dans la tradition populaire de pays souvent lointains. La popularité et l'ancienneté de l'histoire sont attestées par les nombreuses versions. La légende de l'amitié des deux fidèles compagnons apparaît non seulement dans des versions latines, françaises, anglaises, allemandes, hollandaises, suédoises, noroises, mais aussi dans la série des contes populaires hongrois. Plusieurs folkloristes ont noté des histoires dont certains éléments montrent des affinités avec la chanson de geste *Ami et Amile*. Si l'on examine l'intertexte des contes folkloriques hongrois, on peut remarquer que nombreux éléments existent déjà dans la matière épique ou même populaire française.

Les affinités que nous relevons dans la suite, se trouvent dans les contes hongrois[22] et la chanson de geste mais pas dans les contes populaires français :

- ressemblance physique (il ne s'agit pas de naissance double dans les contes hongrois, la ressemblance est due au hasard)
- ils deviennent amis et ils entrent au service d'un roi
- A accepte la femme refusée par B
- A combat à la place de B
- Entre-temps B remplace A à la maison, B place son épée nue, symbole de chasteté, entre lui et la femme de son ami
- A est frappé par une souffrance corporelle
- B reconnaît son ami grâce à un objet

[20] MARTIN, Jean-Pierre, *Op. cit*. p. 113.
[21] RÉMY, Paul, « La lèpre, thème littéraire au Moyen Age », *Le Moyen Age*, t. 52. 1946, p. 215.
[22] *Világbíró Nagy Mátyás* noté par György Gaál et *A bölcs királyfi*, noté par János Erdélyi.

- B sacrifie ses enfants pour sauver son ami
- A se guérit

Les affinités montrent comment un mythe français de la « haute » littérature se voit (re)transformé dans un registre folklorique lointain. Il existe encore quelques détails qui ne se présentent que dans l'un des contes folkloriques. Dans la version notée par Gaál, il est très important de remarquer que B peut guérir son ami en le lavant dans le sang de ses propres enfants. Ainsi, la baignade dans le sang et la résurrection des enfants sont aussi des motifs communs avec *Ami et Amile*. Les divergeances sont nombreuses, ainsi la cause directe du duel entre l'un des héros et un autre chevalier est multiple, mais nous trouvons toujours la figure de la fille du roi comme raison de ces combats.

Nous pensons indispensable de mentionner ici le début des deux versions hongroises qui présentent les analogies suivantes : le héros apprend dans la parole d'un oiseau que dans l'avenir son père lui tient la cuvette et sa mère la serviette, pour éviter cet avenir, les parents le jettent dans l'eau (le Danube, la mer), il est sauvé par les gens d'un roi et il entre au service du roi. Aucun de ces éléments ne se trouve dans *Ami et Amile*. Mais l'affinité semble être bien possible après avoir vu les motifs en commun qui sont au nombre de neuf. Bien évidemment, il faut examiner ces motifs du point de vue de leur idéologie pour pouvoir constater une affinité pertinente. On peut supposer qu'il existait une source commune connue aussi bien par le trouvère français que les milieux populaires hongrois.

L'existence d'une version hagiographique, *Vita Amici et Amelii carissimorum*, une vie de saints datant de la première moitié du XIIe siècle, permettrait un rapprochement *d'Ami et Amile* de la tradition hagiographique. Dominique Boutet résume ainsi le rapport : « la chanson conservée et la *Vita* [...] ne sont pas pour autant identiques : seule la chanson de geste attribue la naissance simultanée des héros à un projet divin ; [...] »[23]. Cependant, le fait de raconter la totalité de la vie des héros nous signale une influence hagiographique. L'histoire véhicule encore certains séquences et motifs – l'apparition des anges, l'intervention divine par des miracles, le pèlerinage – qui sont généralement des éléments constituants d'une vie de saints. L'hagiographie a sa structure propre qui se réfère non pas aux actes passés, aux lieux, mais à tout ce qui est exemplaire. L'hagiographie est essentiellement un discours de vertus. Elle est contiguë à l'extraordinaire et au merveilleux. Dans les hagiographies, le possible, le merveilleux et l'extraordinaire sont les

[23] BOUTET, Dominique, *Op. cit.* p. 47.

composants de la fiction qui sert elle-même d'exemplaire. Les vies de saints offrent un choix des vertus. De ces points de vue, la chanson de geste *Ami et Amile* se trouve proche de l'esprit hagiographique, mais malgré cet esprit religieux, on a l'habitude de la rattacher au groupe romanesque et non au groupe hagiographique. Le poème n'est pas dépourvu de traits édifiants moraux, mais il ressort plutôt à une inspiration séculière qui se donne pour but primaire d'exposer une amitié extraordinaire et non de glorifier les vertus des héros, non de les présenter comme martyrs, saints, ou guerriers.

Il nous reste à définir dans quelle mesure *Ami et Amile* s'adapte à l'univers épique. La majorité des chansons de geste narrent des guerres menées par un roi, le plus souvent Charlemagne ou ses successeurs, au nom de la chrétienté contre l'islam. La chanson de geste est ainsi souvent imprégnée d'une double orientation : guerrière et religieuse. Les chansons de geste relatent originellement trois matières : les hauts faits au service du roi et de la chrétienté, les actes mémorables des rois et les révoltes des mauvais vassaux. Néanmoins, l'idée du renouvellement thématique envahit également ce genre.

La guerre est absente dans *Ami et Amile*. Cependant, rien n'interdit de célébrer les deux héros dont la vertu tient dans la force de leur foi. Leur amitié devient exemplaire et atteint une dimension religieuse. C'est l'individu, la personnalité, l'exploit personnel qui sont au centre de l'intérêt vis-à-vis des exploits collectifs connus par exemple de *la Chanson de Roland.* En utilisant les données traditionnelles, le poète voulait tout de même donner à son œuvre une signification différente de celle de la chanson traditionnelle. Nous voyons accumuler des figures, des actes, des paroles et des sentiments épiques pour servir une intention d'édifier et d'instruire au lieu de célébrer ou d'émouvoir. Nous devons ici remarquer le manque d'un seul texte épique qui servirait de modèle à notre chanson de geste. Nous analyserons *Ami et Amile* pour voir si derrière le jeu des emprunts, nous pouvons découvrir une écriture stéréotypée ou plutôt des formes d'intertextualité.

Le problème des origines ne concerne pas uniquement notre chanson de geste, mais bien évidemment tous les textes épiques. Les études des origines et des sources dominent le XIXe et presque tout le XXe siècle. Jean Rychner, membre de l'école des « traditionalistes » affirme que les chansons de geste forment un genre purement oral et l'épopée française prend sa source dans l'événement historique. Selon la thèse de Gaston Paris « par épopée historique, on entend seulement une épopée dont le sujet est emprunté à des souvenirs de la vie nationale, que ces souvenirs reposent sur des faits réels ou sur des

allusions de l'imagination populaire s'appliquant au sentiment national »[24]. Ces textes ont fonctionné dans une réalité sociale. L'histoire a toujours formé l'objet des récits oraux. Les problèmes historico-littéraires se présentent souvent ensemble dans les réflexions critiques.

Du côté des « individualistes », ce sont les travaux de Maurice Delbouille[25] qui entament la thèse de Jean Rychner. Il souligne l'importance des variantes. Selon lui, « chaque jongleur avait ses formules, dira-t-on. Peut-être : ou chaque poète ses façons et, après lui, chaque scribe ses manies et ses préférences. Mais dès lors, il ne faut plus parler d'un vaste trésor de formules traditionnelles où chacun allait puiser, au gré de l'improvisation, à l'instant du chant »[26]. Très tôt, les analyses de Joseph Bédier, membre de l'école individualiste, prennent une orientation littéraire et déplacent l'attention sur l'activité poétique et individuelle du personnage créateur. Cette école étend le champ d'invistigation sur les éléments imaginaires du texte épique.

Cette hypothèse a été contestée par les « néo-traditionalistes », entre autres par Ferdinand Lot et René Louis, qui ont relevé l'importance des données historiques dans les chansons de geste. Pierre Le Gentil propose une théorie de la « mutation brusque » et démontre, pour sa part, qu'une tradition existait, « mais la chanson de geste est née le jour où le poète l'a transfigurée »[27]. Jean Frappier suppose également une intention poétique consciente, et dit que « si la chanson de geste était historique par son origine, elle était devenue a-historique dans l'esprit des auteurs qui la plaçaient très consciemment sur un autre plan que l'histoire »[28]. Une hypothèse « duméziliennne » apparaît dans les années '80. On constate que la chanson de geste est l'actualisation de thèmes indo-européens. Joël Grisward présente, dans le cycle des Narbonnais, l'existence d'un schème mythique indo-européen fondé sur la structure trifonctionnelle de Georges Dumézil.[29] On trouve souvent des structures mythiques fidèlement présentées dans les chansons de geste. Les démarches inspirées par la mythologie ont influencé la perception de la chanson de geste en tant que parole mythique. Jean-Pierre Martin résume ainsi la question du mythe dans les chansons de geste : « Il ne s'agit pas seulement de raconter le passé, de cultiver la mémoire des ancêtres et de leurs hauts-faits. Il s'agit, en s'aidant de l'histoire, de construire un monde

[24] Cité par MARTIN, Jean-Pierre, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », *Littérales n°19*. Université Paris X – Nanterre, 1996. p. 6.
[25] DELBOUILLE, Maurice, « Les chansons de geste et le livre », *La technique littéraire des chansons de geste*. Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1959. p. 295-409.
[26] *Ibid*. p. 370.
[27] BOUTET, Dominique, *Op. cit.* p. 82.
[28] FRAPPIER, Jean, « Réflexion sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire », *ZRP*, 73, 1957, p.6.
[29] GRISWARD, Joël H., *Archéologie de l'épopée médiévale*, Payot, Paris, 1981.

permettant de célébrer les événements fondateurs d'une collectivité, ceux dans lesquels celle-ci se reconnaît et qui sont pour elle autant un passé originel qu'une réflexion sur son état politique et moral présent, et un rêve d'avenir. »[30]

En résumé, hybride, tenant du roman, du conte folklorique, de la chanson de geste et de l'hagiographie, *Ami et Amile* est un témoin par excellence de la tendance holistique que Dominique Boutet met en évidence dans l'épopée.[31] La définition que nous trouvons dans la première laisse soutient ce caractère à multiples facettes de cette œuvre:

De tel barnaige doit on dire chanson
Que ne soit mie de noient la raison.
Ce n'est pas fable que dire voz volons,
Ansoiz est voirs autressi com sermon,
(*Ami et Amile*, vv. 3-6)

[30] MARTIN, Jean-Pierre, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », *Op, cit*. p. 15-16.
[31] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste, Op. cit.,* p. 12-ss.

2. INTERTEXTUALITÉ DANS *AMI ET AMILE*

Le rôle de l'intertextualité dans les créations littéraires a été mis en évidence par le groupe « Tel Quel » et Julia Kristeva qui voit dans le langage poétique le « dialogue des textes »[32]. Philippe Sollers affirme que « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice ou destructrice d'autres textes »[33]. Quant à la production épique médiévale, au sujet de l'intertextualité, Paul Zumthor constate dans son *Essai de poétique médiévale* que « la production du texte est plus ou moins conçue comme une re-production du modèle »[34]. Dans la plupart des chansons de geste, on peut découvrir des thèmes, des motifs ou des personnages empruntés à des productions littéraires antérieures. D'une part, l'examen des renvois intertextuels signifie la recherche des sources, c'est-à-dire l'analyse thématique de l'histoire. Mais l'intertextualité ne consiste pas simplement en « une connaissance ou en une prise de consience de l'intertexte »[35] mais en exploration des anomalies du texte que M. Riffaterre appelle « agrammaticalités »[36]. Il s'agit d'une « obscurité, par exemple un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme qui constitue l'idiolecte du texte »[37]. Ces « agrammaticalités » nous éloignent du texte et nous oriente vers la découverte des traditions culturelles et d'une signification secondaire ou cachée de telle ou telle expression.

Dans un premier temps, nous analyserons notre texte selon la définition traditionnelle de l'intertextualité, nous ferons l'inventaire des motifs ou des éléments qui renvoient à d'autres textes ou créations. Lors de la présentation détaillée de ce panorama des éléments, nous soulignerons tous les éléments qui modifient l'organisation du sens, autrement dit où

---

[32] KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké*, Paris, 1969, p. 181.
[33] SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Paris, 1968, p. 75.
[34] ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. (2000.) p. 76.
[35] RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Intertextualités médiévales*, Littérature, 41, 1981. p. 5.
[36] *Ibid.* p. 5.
[37] *Ibid*. p. 5.

le texte flotte. L'intertextualité narrative est un phénomène complémentaire de l'intertextualité stylistique.

2.1. Intertextualité et écriture épique

Jacques Ribard appelle *Ami et Amile* à la fois une « fausse » chanson de geste et une véritable énigme littéraire.[38] Lors même que nous ne sommes absolument pas d'accord avec la première affirmation, une toute première lecture témoigne de la complexité signifiante de cette œuvre du début du XIIIe siècle. *Ami et Amile*, par sa technique d'écriture, est classiquement épique. Elle est construite en laisses assonancées de décasyllabes, des vers orphelins à la fin des laisses, des reprises, des échos et des formules épiques. Une certaine thématique épique est mise en œuvre, comme on l'a déjà mentionné. Au premier regard, nous y trouvons un cadre carolingien avec la figure du roi et le motif de la guerre au centre :

> Or en irons a la cort a Paris,
> Li rois a guerre ; [...]
> (*Ami et Amile*, vv. 195-196)

La figure de Charlemagne sera authentifiée par l'emploi d'une formule stéréotypée : « Charle a la barbe chenue » (v. 1984) qui se trouve dans plusieurs poèmes épiques.[39] Cette formule renvoie clairement à *La Chanson de Roland* où l'expression « Que Carles tient ki la barbe ad canue ! » (v. 2308) est utilisée à plusieurs reprises. Ce n'est pas la seule occasion où les textes se rapprochent quant à la figure du roi :

> Desuz un pin, delez un eglenter,
> Un faldestœd i unt, fait tut d'or mer:
> La siet li reis ki dulce France tient.
> (*La Chanson de Roland*, vv. 114-115)

> Nostre empereres descent desoz un pin,
> On li aporte un faudestuef d'or fin,
> Li empereres de France s'i assist.
> (*Ami et Amile*, vv. 1385-1387)

Un autre personnage se référant à *La Chanson de Roland* ainsi qu'à la connaissance générale de la tradition épique est la figure typique du traître. Il apparaît sous le nom de

[38] RIBARD, Jacques, « Ami et Amile : une œuvre-carrefour », *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Champion, 1995. p. 65.
[39] Dans *Renaut de Montauban* par exemple: « Nos somes mesagier Karlon au poil chenu. » (v. 438)

Hardré dans plus de vingt chansons de geste. Dans notre poème, Hardré joue un rôle dans l'action par l'organisation d'une embuscade et aussi dans l'évolution de l'amitié des héros. Son acte de trahison avec Gombaut montre un parallélisme avec la scène de *Roland* où Ganelon fait alliance avec Blancadrin. Nous sommes ici en pleine intertextualité. Cette embuscade peut être interprétée comme une transposition, forme la plus fréquente de l'intertextualité, de la scène de trahison de Ganelon. Toutefois, notre auteur n'en retient que la trame qu'il remplit de contenu à son gré.

Voici les affinités textuelles des scènes de trahison :

	Ami et Amile	***La Chanson de Roland***
le traître va dans le camp des ennemis	Descendus est au perron soz l'olive (v. 293.)	Guenes chevalchet suz une olive halte (v. 366)
promesse d'alliance	Et dist Gombaus : « Vostre merci, biax sire ! »/ Il va avant, sa foi li a plevie/ Qu'il doit les contes detranchier et ocirre. (vv. 305-307)	Tant chevalcherent Guenes e Blancandrins /Que l'un a l'altre la süe feit plevit / Quë il querreient que Rollant fust ocis. (vv. 402-404)
la description du personnage de traître	Hardré le felon / Qui porchasa la mortel traïson. (vv. 228-229)	Guenes li fels en ad fait traïsun. (v. 844)

Ce motif de l'embuscade est devenu l'objet d'une importante modification par rapport à l'usage commun. La tactique de l'embuscade, peu glorieuse, est généralement employée par le camp des héros, mais dans *Ami et Amile*, ce sont les assaillants qui l'utilisent, tout comme dans *La Chanson de Roland*. Cette inversion provoque la transformation apparente du dénouement du combat : la fausse nouvelle de la mort des deux héros.

Le duel judiciaire entre Hardré et Ami(le) montre plusieurs points de similitudes avec celui de Thierry et de Pinabel dans *Roland*. Il y a encore d'autres renvois à la matière de cette très ancienne chanson. On ne doit pas ignorer la similitude entre le songe prémonitoire d'Ami à propos de son compagnon et celui de Charlemagne :

> Anuit sonjai une fiere avison,
> Que je estoie a Paris a Charlon,
> Si combatoit li ber a un lyon.
> (*Ami et Amile*, vv. 867-869)

Apres iceste altre avisiun sunjat:
Qu'il ert en France, a sa capele, ad Ais.
El destre braz li morst uns vers si mals.
Devers Ardene vit venir uns leuparz,
Sun cors demenie mult fierement asalt.
D'enz de sale uns veltres avalat,
Que vint a Carles lé galops e les salz.
(*La Chanson de Roland*, vv. 725-731)

Songes et présages appartiennent au fonds communs de la tradition épique. L'écriture épique utilise ce motif pour manifester le caractère inévitable des événements à venir. L'interprétation de ces deux songes montrent aussi des analogies. Le songe Ami prévoit son combat avec Hardré qui apparaît comme un lion dans son rêve. Quant à la signification du songe de Charlemagne, les avis sont plutôt partagés : « il pourrait s'agir du châtiment de Ganelon symbolisé par le verrat qui mord le bras droit de Charlemagne (c'est-à-dire Roland) ; le léopard serait Pinabel, le vautre Thierry »[40].

Malgré la grande différence de rôles des personnages féminins dans les deux chansons de geste, nous pouvons y découvrir la ressemblance de la douleur qu'éprouvent les femmes, Bélissant et Aude, en apprenant la mort ou la fausse mort de leur bien aimé :

Et Belyssans est cheüe pasmee.
(*Ami et Amile*, v. 412)

Pert la culor, chet as piez Carlemagne.
(*La Chanson de Roland*, v. 3720)

Ne s'agit-il pas plutôt de l'emploi de l'un des éléments stéréotypés, qui caractérise fortement l'expression des sentiments épiques, au lieu de la reprise d'un passage concret de *Roland* ?[41] Au contraire, l'évocation du chemin difficile, vers remarquable dans *Roland*, trouve son écho parfait dans *Ami et Amile* :

Halt sunt li pui e tenebrus e grant,
Li val parfunt e les ewes curant.
(*La Chanson de Roland*, vv. 1830-1831)

Haut sont li pui et les montaingnes roides,
Li val sont grief qui forment les guerroient.
(*Ami et Amile*, vv. 2466-2467)

Outre *La Chanson de Roland*, il y a d'autres chansons de geste qui excercent une influence sur l'écriture d'*Ami et Amile*. La scène de cuisine où le fils d'Ami entre pour chercher de la nourriture pour son père est l'un des plus remarquables exemples:

[40] *La Chanson de Roland.* Édition critique et traduction de Ian Short, Paris, LGF, Lettres gothiques, n° 4524, 1990. p .72. (référence)
[41] Nous consacrerons le chapitre 3 à l'examen de l'utilisation des formules stéréotypées.

L'anfes Girars avale les degréz,
En la cuisine en est moult tost aléz,
[...]
« Fiz a putain, fel lechierres prouvéz !
[...]
Girars l'entent, le sens cuide desver,
Devant lui garde, si a un pel trouvé,
Fiert le glouton la ou fu anclinéz,
Merveilloz cop li a tantost donné
Tout droitement entre front et le nés,
Que la cervelle fist el foier voler.
(*Ami et Amile*, vv. 2259-2275)

Ce n'est pas le fait du hasard qu'on retrouve les mêmes éléments et la même figure (Rainouart) dans la *Chanson de Guillaume* :

E Reneward ad le lit esgardé ;
Nel preisad mie un dener moneé ;
En la quisine s'en est colcher alé.
[...]
« Fiz a puteins, avez me vus ullé ?
[...]
Od sun bastun en ad quatre tuez ;
Un en consivit al eissir de l'ostel,
Par mi les reins li dona un colp tel,
En dous meitez li ad le cors colpé.
Del pié le boute, le quor li ad crevé.
(*Chanson de Guillaume*, vv. 2865-2890)

Nous pouvons voir que les motifs et les scènes sont parfois modifiés dont la raison réside dans une intention idéologique. Si l'auteur n'a pas repris un schéma-type en entier, c'est parce qu'il voulait donner un autre sens à telle ou telle scène. Il est arrivé à cette modification de sens par la combinaison de différents motifs. Il a dû recourir à cette technique poétique puisque les simples éléments épiques n'ont en réalité aucune signification. Ils ont une fonction de créer un début chargé de drame qui lance l'action. L'idéologie se trouve dans la combinaison des emprunts : il allie le motif du duel judiciaire avec la substitution des héros en modifiant ainsi l'organisation du sens. Il ne s'agit plus ici de la victoire du Bien, mais une victoire remportée par ruse qui doit être punie.

Nous ne trouvons aucun exemple de « l'intertextualité marquée », expression utilisée par P. Wunderli[42], dans *Ami et Amile*. On ne rencontre aucune allusion, aucun renvoi explicite à une autre chanson de geste. Cependant, tous ces exemples de l'imitation rendent incontestable l'aspect épique de notre chanson de geste. Il est certain que l'auteur d'*Ami et*

[42] WUNDERLI, Peter, « Un modèle d'intertextualité : l'Aquilon de Bavière », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste* (Actes du Xe congrès international de la Société Rencesvals), Senefiance n°21, Aix-en-Provence, 1987, t. 2, p. 1153-1194.

Amile possédait un certain nombre de chanson de geste qu'il utilisait comme un matériau toujours disponible. Mais très souvent, il donnait une autre fonction à ces emprunts, surtout par la combinaison avec d'autres éléments empruntés. Les combinaisons de textes et d'éléments nous renseignent sur le public visé, dans ce cas là ayant une certaine disposition religieuse, et aussi sur l'état de l'esprit du trouvère.

2.2. Proverbes et intertextualité

L'intertextualité ne concerne pas uniquement le matériau épique, mais évidemment d'autres traditions (folkloriques, religieux, romaines, grecques, celtiques, bretonnes etc.). Dans la suite, nous examinerons l'influence du registre folklorique, plus exactement celui des expressions issues de la tradition orale.

La présence des proverbes et des locutions sentencieuses dans les chansons de geste a été signalée depuis longtemps par plusieurs médiévistes.[43] Les proverbes fleurissent surtout dans les textes tardifs, et une évolution progressive peut être observée dans l'utilisation de telles formules. Nous soulignons ici uniquement un cas très intéressant avant de nous mettre à l'analyse de ces expressions dans notre texte. C'est Takeshi Matsumura[44] qui remarque la grande différence du nombre des proverbes entre *Jourdain de Blaye* en alexandrins (299 emplois) et sa version en décasyllabes (7 emplois). Si l'on considère cette proportion comme étalon, on ne peut pas attendre un grand nombre de proverbes dans *Ami et Amile* en décasyllabes, sujet de notre analyse, tandis que dans son remaniement presque toutes les laisses se terminent par une locution sentencieuse. François Suard arrive à la même constatation en examinant la fonction des proverbes dans une perspective chronologique.[45] Quoique les discours proverbiaux soient bien présents dans

[43] Voir SUARD, François, « La fonction des proverbes dans les chansons de geste des XIVe et XVe siècles », *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen, Paradigme, 1994. pp. 271-283. ; STONE, Louise W., « Un proverbe du Moyen Age », in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1957. pp. 145-159. ; SCHULZE-BUSACKER, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français*, Paris, Champion, 1985. ; MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 1925.

[44] MATSUMURA, Takeshi, « Les proverbes dans Jourdain de Blaye en alexandrins », *Travaux de lingusitique et de philologie*, 37 (1999), p. 171-215.

[45] SUARD, François, *Op. cit*. p. 273.

les premières chansons, leur nature et leur fonction sont différentes de celles des gestes tardives.

La présence des proverbes est discrète dans notre chanson de geste. L'exemple le plus remarquable apparaît comme le reflet de l'un des thèmes principaux :

> Car au besoing puet li hom esprouver
> Qui est amis ne qui le weult amer.
> (*Ami et Amile*, vv. 2856-2857)

C'est un proverbe classique, bien attesté, qu'on retrouve dans le recueil de Joseph Morawski, (n°170 et 170) : *Au besoing voit on l'ami* ; ainsi que dans celui de Schulze-Busacker. Dans son étude, Takeshi Matsumura signale la présence de ce proverbe dans quelques œuvres postérieures à *Ami et Amile,* mais on le retrouve aussi dans plusieurs ouvrages de la même période. Sans rechercher l'exhaustivité, nous citons quelques exemples de l'emploi de ce proverbe :

Dans le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel (composé vers 1198-1202) :

> Au besoing voit on son ami.
> (*Jeu de saint Nicolas*, v. 1242)

Nous trouvons exactement la même formule dans le *Roman de Renart*, composé entre 1175-1250) :

> « au besoing voit on son ami. »
> (*Roman de Renart*, v. 11602)

Dans *Raoul de Cambrai*, il est employé de la manière suivante :

> Et tes amis lor goie sorhaucier,
> Car au besoing s'en quidoient aidier.
> (*Raoul de Cambrai*, vv. 1127-1128)

Chrétien de Troyes connaît également ce proverbe, et il l'insère dans le *Chevalier de la charrette* :

> de legier puet an esprover
> au besoing qui est bœns amis.
> (*Chevalier de la charrette*, vv. 6504-6505)

Notre chanson recherche un esprit didactique et chrétien qui est renforcé par l'insertion des formules sentencieuses. Le couplet est la forme la plus fréquente de la locution proverbiale, prenant le plus souvent une position finale dans la laisse :

> Servira voz a escu et a lance,
> S'il voz torne a besoingne.
> (*Ami et Amile*, vv. 522-523)

Pourtant, elle peut apparaître dans la laisse :

> Car sa moillier doit on bien honorer.
> (*Ami et Amile*, v. 555)

Car puis que fame fait home acuverter,
Et pere et mere li fait entr'oublier,
Couzins et freres et ses amis charnéz ;
(*Ami et Amile*, vv. 568-570)

Les indications relationnelles et les affirmations de sagesse ont une valeur de référence à une connaissance précise de la source ainsi qu'à un langage vivant. Nous trouvons encore deux passages qui témoignent d'un autre type de connaissance de l'auteur. Il y a deux scènes où il recourt au registre métaphorique. Ami, avant de partir pour Blaye, conjure Amile de ne jamais se fier à l'amitié d'Hardré et de se garder de ravir par la beauté de Bélissant. Pour illustrer ses idées, il raconte la fable du renard et des cerises que Phèdre et La Fontaine nous ont rendue si familière :

De la gourpille voz doit bien ramembrer
Qui siet soz l'aubre et weult amont haper,
Voit les celises et le fruit meürer,
Elle n'en gouste, qu'elle n'i puet monter.
(*Ami et Amile*, vv. 571-574)

La signification de cet apologue, qui se rattache strictement au contexte, est évidente : Amile n'est qu'un chevalier de l'empereur, il n'a pas de fief, ni de châteaux, ainsi il ne peut pas espérer être parmi les prétendants de Bélissant. Malgré sa promesse, Amile tombe dans le piège de la fille. En fait, cet apologue nous apprend un élément important de la coutume médiévale et laisse pressentir un malheur qu'Amile va commettre impunément.

Mais comme le sens de ce passage ne pose pas de problème, nous sommes plus intéressés par l'origine ou les origines de cette fable. Léon Gautier la considère comme une fable celte.[46] C'est le seul lieu où la critique littéraire mentionne cet apologue. Est-il si évident et pertinent dans ce contexte que personne ne trouve pas nécessaire de l'expliquer ? Dans un texte littéraire, rien n'est gratuit, cet apologue ne l'est pas non plus. Il nous révèle les connaissances étendues de notre auteur d'autres traditions lointaines. Cet apologue trouve son équivalent dans le recueil d'Ésope, et très certainement dans le recueil médiéval des fables de Marie de France, appelé *Isopet*. Les fables antiques ont été transmises au Moyen Age par Phèdre, Babrias et ses adaptateurs. Dans ces fables, l'essentiel est presque toujours la critique du monde féodal. L'apologue cité par Ami ne veut point faire rire, comme celui d'Ésope, il a uniquement une fonction didactique.

Un deuxième apologue, prononcé également par Ami, surgit dans le texte :

[46] GAUTIER, Léon, *Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé, 1878-1882.

La loi avéz a l'oisel dou rammier :
Li fox l'agaite qui desoz l'aubre siet,
Quel cuide panre sain et saut et entier ;
Miex li venist qu'il le ferist el chief,
Si le plumast et eüst au mengier.
Icelle loi avéz voz, par mon chief.
(*Ami et Amile*, vv. 2084-2089)

Cet apologue n'est plus didactique, ni comique. Ami cite ce récit pour métaphoriser sa propre vie. Il utilise les images d'une fable pour présenter le comportement qu'il devrait avoir à l'égard de Lubias. Ce sont des références explicites (« doit bien ramembrer » et « la loi ») à des discours sentencieux extérieurs que l'auteur utilise pour authentifier ses propos. Il est clair qu'il ne veut pas parler par les proverbes, mais qu'il veut en servir pour atteindre son but littéraire. Ces exemples présentent clairement qu'il existe une étroite parenté entre l'objectif de la chanson de geste et celui du discours proverbial. Plus précisément, bien qu'il s'agisse de fait et de personnages imaginaires, l'histoire veut communiquer une vérité exemplaire qui est également le but des discours sentencieux. En voici leur utilité et leur nécessité dans le discours épique. Recourir aux proverbes, aux discours de sagesse est un moyen pour le trouvère pour orienter son poème vers une signification exemplaire et universelle. C'est ainsi que la chanson de geste échappe encore une fois aux limites du genre.

2.3. Religion et intertextualité

Plusieurs vers de cette chanson de geste apparaissent comme « signes » puisqu'ils reprennent soit globalement, soit terme pour terme, des passages célèbres de la Sainte Écriture. Le registre religieux est présent dès le début jusqu'à la fin du poème. L'utilisation du mot « sermon » dans la première laisse nous révèle le registre clérical, qui ne prendra sa vraie dimension que dans la deuxième partie qui commence par un motif biblique, celui de l'apparition d'un ange. La geste abonde en épisodes bibliques qui renvoient à l'Ancien et au Nouveau Testament. La première laisse possède la première transposition : l'annonce de la naissance d'Ami et d'Amile. Le vers « Engendré furent par sainte annuncion » laisse voir la nature miraculeuse de la naissance double . Non seulement la conception, mais aussi la ressemblance parfaite des héros est l'œuvre de Dieu : « Dex les fist par miracle ».

Ce n'est plus la « merveille » populaire ou païenne mais le « miracle » divin[47] qu'on rencontre dans ce poème. Dans la Bible, on trouve plusieurs annonciations effectuées par des anges, comme par exemple celle de la naissance de Jésus. L'auteur y insère encore d'autres éléments qui renvoient explicitement à la Sainte Écriture : le « murlet arrabi », « trente livres de deniers parisis » les prix de la trahison, le « pain », le « vin » et la «char ».

Dans un deuxième temps, nous trouvons l'évocation des épisodes concrets de la Bible. Pour illustrer le thème de la délivrance, dans la prière d'Ami avant de jurer d'épouser Bélissant, il apparaît l'évocation de nombreuses actes de délivrance de Jésus :

> « Dex, dist il, Peres, par ton saintisme non,
> Saint Pierre mis el chief de Pré Noiron,
> Jonas sauvas el ventre dou poisson,
> Et Daniel en la fosse au lyon,
> Saint Susane garis dou faus tesmoing ; »
> (*Ami et Amile*, vv. 1762-1766)

Aussi le thème du sacrifice demeure-t-il dans la prière de la reine (vv. 1277-1321), ainsi que le thème de la conspiration de Judas comme une allusion à la traîtrise d'Hardré contre les deux compagnons. Le parallélisme ne se montre pas uniquement entre les figures de traîtres, mais aussi entre plusieurs circonstances de la conspiration.

Enfin, la chanson véhicule ici et là des séquences bibliques. Les personnages prennent parfois la parole d'une figure biblique. Ainsi, Ami lépreux a les mêmes souffrances que Jésus dans sa Passion, il doit supporter le même mépris et les mêmes insultes que le Christ, et ce n'est pas étonnant qu'il reprenne les paroles de Jésus :

> Laissiéz les fols, certez ne sevent mieuz.
> Dammeldex lor pardoingne.
> (*Ami et Amile*, vv. 2570-2571)

Jésus s'exprime ainsi au cours de son calvaire :

> « Mon père, pardonne-leur : ils ne savent ce qu'ils font »
> (Luc, 23, 34)

Ami pardonne non seulement à ses frères et à tous les chevaliers de Blaye, mais aussi à sa méchante et perfide femme :

> Huit jors fu elle el bordel voirement,
> Au conte Ami moult grans pitiés en prent,
> (*Ami et Amile*, vv. 3456-3457)

[47] L'opposition du registre folklorique et religieux est remarquable dans la laisse 165 où nous trouvons les vers suivants : De la merveille est cheüe pasmee ; A grant merveille s'en est enz entassee ; Que Dex i a miracle demonstree.

Le motif du pardon qui apparaît dans la deuxième vers du poème « Que Deus de gloire voz face vrai pardon » prend son écho à la fin de l'œuvre quand les héros vont ensemble « por querre voir pardon » que seul Dieu peut donner. Ce dernier chemin commun apparaît comme un reflet du calvaire christique. Comment ne pas voir le mimétisme parfait de la vie du Christ dans les vers suivants :

> **La crois a prinse** li cuens Amis puissans,
> Et ses compains la reprinst maintenant.
> [...]
> **La sainte Crois**, ou souffri passion
> **Jhesus li Sires**, baisierent a bandon,
> (*Ami et Amile*, vv. 3463-64 et 3484-85)

Derrière le sacrifice d'Amile se profile le sacrifice d'Abraham. L'offrande que Dieu exige d'Abraham et d'Amile est la même : l'égorgement de leurs enfants. Enfin, dans les deux cas, Dieu intervient pour arrêter le meurtre ou bien pour ressusciter les enfants. Il faut noter cependant que dans la Bible il n'y a pas de résurrection, seulement une preuve d'obéissance totale. L'auteur prône ainsi la victoire du christianisme, et se joint aux autres chansons de geste glorifiant la pensée chrétienne sans chanter aucun ennemi du monde barbare.

Bélissant évoque d'une façon explicite les différentes parties de l'Écriture :

> « Hé ! Dex, dist elle, qui formas toute jant,
> Et conmandas au baron Abrahant
> Que sacrefice feïst de son anfant,
> Il le volt faire tant fu en voz creant,
> De vers le ciel vint uns angres volant
> Qui le toilli et l'espee et l'anfant,
> Si l'emporta enz el ciel maintenant
> En paradis avec les Innocens ;
> (*Ami et Amile*, vv. 1277-1284)

Par la suite, elle cite les circonstances de la naissance de Jésus, l'épisode de la Cène, et les machinations de Judas, elle continue par la crucifixion, l'évocation de la figure de Longin et de Nicodème, et elle finit par la résurrection et l'ascension.

D'autres allusions moins importantes surgissent ici et là. Nous pensons à la phrase qui rappelle le caractère sacré du mariage :

> Mari et fame ce est toute une chars
> (*Ami et Amile*, v. 2117)[48]

Le personnage d'Ami devient la figure mimétique du Christ. La chanson de geste actualise le drame de la Passion et devient une forme « imitatio Christi ». *Ami et Amile*, est-il alors une vie de saints ?

[48] Genèse 2, 24

2.4. Influences des romans courtois

Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que c'est une vie de saints ou un poème épique puisqu'on ne doit pas ignorer l'influence du roman courtois. Les rapprochements avec l'univers romanesque y sont apparents : femmes actives, ambiguës et inquiétantes, le *locus amœnus*, le motif de la quête, le franchissement symbolique d'une frontière humide. Les débats intérieurs psychologiques, l'évocation des mots-clés de la romanesque « aventure »[49] et « merveille »[50] et « coutume »[51] rendent incontestables la connaissance et l'influence des romans courtois. Les figures de la chanson montrent également des similitudes avec les personnages de *Tristan* de Béroul. Jacques Ribard met en parallèle l'attitude similaire de Charlemagne et du roi Marc, le caractère d'Hardré et du nain Frocin, l'épisode de la préparation du bûcher ou l'intervention de la reine pour empêcher l'empereur de faire une justice expéditive ainsi que l'épisode de l'épée. Il faut tout de même souligner la différence de signification de ce dernier élément. Le surgissement du motif de l'interdiction nous signale également l'influence d'une tradition romanesque ou folklorique, même si le motif est transformé. Nous sommes tout de même méfiante de rapprocher la « sainte annoncion » et le poisson donateur.

Les rapprochements de la chanson de geste *Ami et Amile* du genre romanesque ne se présente pas uniquement par la similitude des scènes et des personnages, mais aussi par l'entrelacement, technique d'écriture typiquement romanesque. Plusieurs laisses témoignent de l'utilisation réfléchie de ce procédé :

> Oiéz, seignor, que Dex grant bien voz donst.
> Ici lairons d'Amile le baron,
> Si voz dirons d'Ami son compaingnon
> (*Ami et Amile*, vv. 853-855)

Et dans la suite:

> Oiéz, seignor, que buer fussiéz voz né.
> Ici lairon dou conte Amile ester,
> Au conte Ami devommez retorner
> (*Ami et Amile*, vv. 1228-1230)

L'entrelacement ne se trouve pas toujours au début de la laisse :

[49] « Par moult bele aventure » (v. 902)
[50] « N'est pas merveille n'il n'en fait a blasmer. » (v. 742)
[51] « Si com est a coustume » (v. 1155)

Ici lairons dou conte Ami ester.
[...]
Au conte Amile voldrommez retorner.
(*Ami et Amile*, v. 1891 et 1900)[52]

Ces affinités témoignent que le genre épique est un « organisme vivant – et ce, en plein XIIIe siècle, période de prétendue sclérose de la chanson de geste »[53]. L'intertextualité, ce jeu entre textes, peut concerner un personnage, un motif ou un thème, et peut remplir plusieurs fonctions : faciliter l'écriture, approfondir le sens d'une scène ou donner un sens idéologique ou esthétique. Les analyses justifient l'affirmation de Dominique Boutet : « Les particularités du style épique font que l'on est toujours aux frontières de la réécriture, qui est une forme concrète de l'intertextualité, et de la stéréotypie [...] »[54]

[52] Et ces vers sont repris mot à mot dans les vers 2055-2056.
[53]BOUTET, Dominique, « Intertextualité et écriture épique autour de *Jehan de Lanson* », *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Age. Littérales*, 1988. p. 85.
[54] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste, Op. cit.,* p. 131.

ÉTUDE DE LA LAISSE

1. L'ORGANISATION DE LA LAISSE ÉPIQUE

Pour mettre en lumière l'organisation des laisses dans *Ami et Amile*, c'est-à-dire le problème de longueur, de structure et de nombre, nous ferons porter nos relevés et nos analyses sur le texte de l'édition donné par Peter F. Dembowski. Dans ce chapitre, nous analyserons la laisse comme unité formelle : contours, structure, longueur. Cette chanson de geste n'a pas encore suscité d'étude d'ensemble de caractères formels et structurels. La présente recherche veut non seulement combler cette lacune, mais mieux présenter l'originalité de la construction du poème épique. La voie qu'on va suivra n'est pas nouvelle. Répondant aux principes d'analyses de Jean Rychner et de Edward A. Heinemann[55], nous étudierons les traits permanents du style épique dans *Ami et Amile* d'une façon systématique, ainsi que les caractères particuliers qui nous permettront d'élaborer des observations sur l'art métrique et narratif de l'auteur anonyme. Les travaux de Jean Rychner montrent que les chansons de geste des XIIe-XIIIe siècles utilisent les mêmes moyens de base, mais elles le font chacune à leur manière. Le caractère relativement tardif d'*Ami et Amile* se voit déjà dans le vers orphelin qui clôt chaque laisse.[56] Quoique cette chanson de geste fasse partie d'une vague de renouvellement du genre, elle reste essentiellement épique par son langage, par ses formules et par sa versification. Nous analyserons l'attitude du trouvère devant l'art épique et nous essayerons de découvrir l'influence éventuelle du renouvellement thématique sur les moyens épiques.

[55] HEINEMANN, Edward A., *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993. (Publications romanes et françaises ; 205.)

[56] L'utilisation du vers orphelin est répandue dans les chansons de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle, comme par exemple: *Girart de Vienne, Aymeri le Narbonne, Les Narbonnais*, etc.

1.1. Les vers d'intonation

L'usage de la laisse, la pratique de l'articulation et de l'enchaînement ont un rôle important dans la structuration du récit. La technique de versification des chansons de geste a donné lieu à bien des discussions. Jean Rychner a consacré tout un chapitre à « la structure strophique des chansons »[57]. Dans ce chapitre, il a distingué trois formes fréquentes qui se figurent au premier vers d'une laisse et ont une valeur d'intonation. Ces trois formes sont : inversions épiques, la présence du nom d'un héros ou de son titre, ordre des premiers mots correspondant au schéma « adjectif attribut – verbe *être* – sujet »[58]. Les vers d'intonation se distribuent, également dans *Ami et Amile,* selon ces grandes catégories habituelles, mais on peut certainement approfondir cette catégorisation quant aux vers d'intonation de notre chanson de geste tardive. Le trouvère innove, comme on le verra, et il nous offre plusieurs types de vers d'intonation en témoignant toujours d'un certain respect des fondements esthétiques traditionnels du genre. Dans son étude sur les vers d'intonation dans *Ami et Amile*, Claude Lachet distingue six schémas principaux : « psychologique », « topologique », « chronologique », « déclaratif », « narratif » et les « appels au public ».[59] De notre côté, nous établissons des catégories selon la construction syntaxique des vers et non selon leur structure thématique. Ainsi, cette écriture nous laisse définir les catégories suivantes : soixante-dix-sept laisses ont une intonation grâce au nom, ou au titre du personnage au début du premier vers de la laisse. Les inversions épiques sont peu nombreuses, seulement huit vers correspondent à ce type de vers d'intonation. Au schéma « adjectif attribut – verbe *être* – sujet » ne correspondent que trois laisses, tandis que nous trouvons en abondance des vers introduits par un mot de lisaison dans cette chanson de geste.

Ces cinq simples catégories regroupent la majorité des laisses de la chanson *Ami et Amile,* il ne reste que quelques laisses atypiques. Il est donc évident que le jongleur a accordé une grande importance à la construction des vers d'intonation. D'autre part, il est aussi à remarquer que ces catégories ne regroupent pas toujours des formes simples, mais chaque type peut comprendre des constructions plus complexes, plus variées. Dans notre

[57] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 68-125.
[58] *Ibid.*, p. 72.
[59] LACHET, Claude, « Les vers d'intonation dans la chanson de geste d'*Ami et Amile* », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 93-105.

chanson de geste, ainsi que dans certains autres récits épiques, nous trouvons nombreux vers d'intonation qui ont plusieurs caractères. Par exemple, le vers d'intonation de la laisse 12 : « Or sont li conte enmi le pré assiz ».

« Or » a une valeur de liaison, avec une inversion, en outre, ce vers nomme également les protagonistes. Le nom des personnages ne se trouve pas toujours à la tête du vers, mais malgré tout, ce sont aussi des vers d'intonation. Les apostrophes sont également souvent suivies du nom ou du titre du personnage qui interpelle. Nous trouvons un exemple dans la laisse 60 : « Sire compains, ce dist Amis li ber, ».

Ces précisions permettent de nuancer la répartition des vers d'intonation qui serviront de base à nos analyses. Certes, le trouvère d'*Ami et Amile* connaissait les intonations épiques, mais il est clair qu'il préfère largement les catégories les plus simples. Il est rare qu'il reprend les mêmes termes dans deux vers d'intonation[60], mais souvent, il ne change qu'un adjectif dans le vers. Même s'il ne reprend pas exactement les mêmes termes, le contenu est rarement modifié. Nous relevons ici quelques exemples :

(l. 12) « Or sont li conte enmi le pré assiz »

(l. 13) « Or sont li conte andui assiz sor l'erbe »

(l. 75) « Or sont li conte enz ens prés verdoians, »

Dans ce cas, ni le type d'intonation, ni le contenu n'ont changé. Les vers 930 et 960 se présentent comme exemple au changement de type sans changer de contenu :

(v. 930) « Or fu Amiles enmi le pré couchiéz, »

(v. 960) « Li cuens Amiles enmi le pré se jut, »

Ce changement de type de vers d'intonation existe également dans d'autres chansons de geste antérieures et postérieures à *Ami et Amile*.

L'analyse détaillée de ces vers d'intonation nous donnera des informations sur la nature du style épique telle que la comprenait et utilisait le jongleur. Notre première démarche consiste à présenter les catégories selon les caractères formels des vers d'intonation. Ensuite, nous étudierons le rôle que jouent ces vers par rapport au reste de la laisse. Finalement, nous observerons la thématique de ces vers puisqu'ils peuvent se référer à l'esprit de la chanson de geste.

[60] « Li cuens Amiles fu moult gentiz et ber. » dans les laisses 36 et 63.

1.1.1. Nom et titre en tête du vers d'intonation

Les noms et les titres des personnages sont majoritaires dans *Ami et Amile,* ils apparaissent dans soixante-dix-sept vers d'intonation sans compter les apostrophes. Les héros qui apparaissent le plus souvent à la tête de ces vers sont évidemment Ami (vingt-deux fois), Amile (treize fois) et Charlemagne (dix fois), mais toujours sous la forme de « nostre empereres ». Les deux fidèles serviteurs, Garin et Haymme sont présents six fois, tandis que Hardré n'apparaît que cinq fois, ainsi que Bélissant, sous la forme « la fille Charle ». Ces vers d'intonation nous informent clairement que les principaux héros de cette chanson de geste sont Ami, Amile et Charlemagne.

Les noms qui se trouvent en tête des vers d'intonations sont presque toujours précédés du titre du personnage en question. Le nom d'Ami se présente ainsi sous forme « Li cuens Amis » (l. 4), le nom d'Amile sous la forme « Li cuens Amiles » (l. 47). Quant à Charlemagne, il est toujours nommé « Nostre empereres » (l. 16), tandis que le nom du traître Hardré est trois fois cité avec le même adjectif : « Li fel Hardréz » (l. 45). On peut noter que le trouvère utilise cette même formule avec d'autres noms : « Li prouz Amis » (l. 9), ou « Li gentiz cuens » (l. 127), mais il ajoute souvent un adjectif après le verbe monosyllabique « fu ». C'est une commodité « rythmico-syntaxique »[61] qu'utilisent aussi très souvent les autres trouvères. Dominique Boutet a fait la même observation dans *Jehan de Lanson* dont le trouvère emploie le nom de Jehan sous diverses formes : « Duc Jehan d'Alanson » (XXII), « Le duc Jehan » (laisse XXVI), « le rice duc Jehan » (laisse XXIX).[62] Dominique Boutet ne considère pas cette simplicité de la formulation comme signe de la stéréotypie. Pourtant dans le cas d'*Ami et Amile,* puisque le trouvère ne change presque jamais la structure de ce type de vers, on peut parler d'un emploi stéréotypique des noms et des titres dans les vers d'intonation.

Quant à la fonction, ces vers d'intonation se distribuent entre les phénomènes épiques de la poursuite narrative, de résumé ou de caractérisation du personnage. Cette dernière catégorie est la plus fréquente et nous suggère une tendance à la stéréotypie au vers d'intonation.

---

[61] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIIIe siècle,* Paris, Presses de l'École Normale Supérieure 1988. p. 25.
[62] *Ibid*. p. 25.

1.1.2. L'inversion épique

Ce type de vers d'intonation est beaucoup moins fréquent dans notre chanson de geste que l'inversion commandée par un mot de liaison. On ne trouve que huit laisses qui correspondent à ce type. La même tendance à la stéréotypie apparaît dans ces vers que nous venons de signaler pour le type précédent. Les occurrences de l'inversion épique sont réductibles à deux simples modèles, l'un commence par un verbe :

(l. 8.) « Va s'en Amiles li preus et li cortois »[63]

l'autre par un adjectif :

(l. 167.) « Grans fu la joie a Riviers la cité »[64]

Ces dernières occurrences de l'inversion épique correspondent au type « adjectif attribut - verbe *être* - sujet ». Elles ont plutôt une valeur de résumé ou de description, tandis que les vers qui commencent par un verbe ont un rôle de poursuite narrative.

1.1.3. Les mots de liaison

Les deux principaux mots qui assurent la liaison dans *Ami et Amile* sont l'adverbe « or » et la conjonction « quant ». Dans les autres chansons de geste, l'utilisation des mots de liaison montre une certaine divergence. Tandis que le jongleur de la *Chanson de Roland* n'utilise que douze fois la conjonction « quant » sur 291 laisses[65], et il ne commence jamais un vers d'intonation par « or », dans *Jehan de Lanson*, ce sont les deux mots les plus importants pour effectuer une liaison entre deux laisses.[66] Dans *Jourdain de Blaye*[67], qui est la continuation d'*Ami et Amile,* « or » figure onze fois, et l'emploi de « quant » atteint le vingt-sept. On trouve aussi d'autres formules de liaison : « Lors... » (l. 139.), « Tant... » (l. 11), mais elles n'apparaissent qu'une seule fois et n'ouvrent jamais un parallélisme. La répétition de « or » et de « quant » nous invite à les étudier de plus près.

---

[63] Les autres occurrences se trouvent successivement dans les laisses 10, 35, 102, 133.
[64] Les autres occurrences se trouvent successivement dans les laisses 160, 173.
[65] Environ 4% des vers d'intonation.
[66] BOUTET, Dominique, *Op. cit*., p. 26.
[67] *Jourdain de Blaye (Jourdains de Blavies).* Chanson de geste. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée. Publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1991. Nos citations et références renvoient à cette édition.

L'adverbe « or » intervient vingt et une fois, dont dix-sept fois sous la forme « Or fu » ou « Or sont ». Le mot qui suit cet adverbe soit un titre – le plus souvent « li conte », soit un nom propre, Ami ou Amile. Ce mot de liaison entraîne toujours une inversion, ou bien un impératif, et construit plusieurs fois des segments parallèles. Les laisses 69 et 70 nous servent d'exemple :

(l. 69) « Or fu li rois corresouz et dolans »

(l. 70) « Or fu li rois corrouciéz et plains d'ire »

Le vers d'intonation en « or » est utilisé presque uniquement pour exprimer un rappel de situation de la laisse précédente.

« Quant » est utilisé douze fois au total aux premiers vers des laisses. Entre ces vers, on ne trouve pas de parallélisme, ce mot de liaison est plutôt utilisé pour sortir d'une série de laisses (laisses 143, 144, 145), ou pour reprendre l'essentiel de la laisse précédente :

Quant Belissans voit les anfans jœr,
Brace levee les corrut acoler.
(*Ami et Amile*, vv. 3208-3209)

Les exemples montrent clairement que les deux mots de liaison les plus importants peuvent être suivis d'un phénomène épique ou narratif.

1.1.4. Les apostrophes

Les interventions de jongleur

Les interventions de jongleur et les différents types d'apostrophes ont également une valeur d'intonation. Leur nombre est généralament remarquable dans la plupart des chansons de geste et, c'est aussi le cas dans *Ami et Amile*. Les interventions de jongleur apparaissent six fois en tête de la laisse dans notre chanson épique : une première fois pour ouvrir la chanson :

(l. 1.) Or entendéz, seignor gentil baron,
Que Deus de gloire voz face vrai pardon.

La deuxième fois quand le jongleur prend la parole, c'est pour relancer l'attention envers l'autre héros qui était relégué à l'arrière-plan pour un temps (pour une laisse) :

(l. 7.) Seignor baron, un petit m'entendéz !
Au conte Amile devommez retorner.

Les prochaines interventions ne se trouvent pas loin les unes des autres. Dans la laisse 48, le jongleur souligne le changement de sujet, quatre laisses plus loin (l. 52), il relance l'attention, et dans la laisse 68, il souligne une autre fois le changement de sujet :

(l. 48.) Oiéz, seignor, que Dex grant bien voz donst.

(l. 52.) Oiéz, seignor, que Dex voz soit amis,

(l. 68.) Oiéz, seignor, que buer fussiéz voz né.

La dernière intervention est intéressante puisqu'elle est atypique dans la mesure où ce n'est pas une injonction, mais une question envers les auditeurs. Le jongleur pose une question au sujet que l'intéresse et juge important : il s'agit de la promesse faite dans la vie de l'homme :

(l. 90.) Savéz, seignor, quex chose est de couvent ?

En mettant cette intervention en tête de la laisse sous forme de question, le jongleur souligne doublement l'importance du thème.

Ces interventions ont une valeur d'interpellation, en renforçant l'idée d'une éventuelle appartenance à la tradition orale. Les autres interventions se trouvent soit au milieu, soit à la fin de la laisse en fonction de leur but. Certaines influencent la tonalité, d'autres renforcent la tension, comme par exemple les vers suivants :

La veïssiéz un estor si felon,
Tant elme fraint et percié tant blazon, [...]
(*Ami et Amile*, vv. 220-221)

Les interventions de jongleur qui annoncent la suite de l'histoire, se trouvent le plus souvent à la fin de la laisse[68] :

Huimais orréz de Hardré le felon
Qui porchasa la mortel traïson
Por les contes ocirre.
(*Ami et Amile*, vv. 228-230)

Les apostrophes des personnages

Quant aux propos des personnages épiques qui figurent à l'intonation, Dominique Boutet remarque une faible proportion et considère ce fait comme « constante assez remarquable du genre »[69]. Dans *Ami et Amile*, cette proportion n'est plus très élevée, mais on rencontre quelques variantes des apostrophes qui méritent une analyse détaillée.

[68] Voir en détail dans la partie « Les vers de conclusion ».
[69] BOUTET, Dominique, *Op. cit*., p. 27.

Bien évidemment, le trouvère utilise les formes les plus caractéristiques pour faire parler ses personnages. On rencontre ces formes pratiquement dans toutes les chansons de geste des XIIe-XIIIe siècles. Le jongleur d'*Ami et Amile* se sert assez abondamment de la forme « Ce dist... » et « Dist... » suivis par le nom du personnage :

(l. 28.) Ce dist Hardréz : « Sire, drois empereres, [...] »

(l. 107.) Dist Lubias : « Sire evesques gentiz, [...] »

Ces traits de style se trouvent également dans les laisses 43, 143, 144, 149, 150, 165, et 172. Dans la *Chanson de Roland*, considérée comme la plus ancienne des chansons de geste, on peut trouver les mêmes formes d'apostrophes :

(l. 83.) Dist Oliver : « Paien unt grant esforz ; [...] »

(l. 131.) Ço dist Rollant : « Porquei me portez ire ? »

Dans *Jourdain de Blaye*, le jongleur utilise également ces formes les plus caractéristiques pour introduire les propos des personnages, mais dans la plupart des cas, il commence le vers par le mot de liaison « Et » : (l. 127) Et dist Jordains : « Renier, sire parrain, [...] ».[70] On ne rencontre point cette forme ni dans la *Chanson de Roland*, ni dans *Ami et Amile*. En revenant à la forme la plus caractéristique, il est à remarquer, après l'étude de Dominique Boutet, que certaines chansons de geste, ne s'en servent qu'une seule fois. Il s'agit de *Jehan de Lanson*, de *Simon de Pouille* et de *Fierabras*.[71]

On rencontre aussi plusieurs fois une variante de la forme présentée ci-dessus : les premiers mots de l'apostrophe sont suivis des mêmes formules : « ce dist » ou « dist » :

(l. 34.) « Sire compains, dist Amiles li ber, [...] »

(l. 95.) « Seignor baron, ce dist Amis li ber, [...] »

Les autres occurrences se trouvent successivement à la laisse 37, 56, 57, 58, 60, 66, 67, 93, 95, 136, 146, 168. Ces propos peuvent poursuivre un dialogue commencé dans la laisse précédente.[72] Ainsi à la laisse 122 et 123 :

Fin de la laisse 122 :

Et dist la fausse : « Moult avéz fol consoil.
Quant voz me ditez nulle riens qui me poist
Trop en sui enuiie. »
(*Ami et Amile*, vv. 2432-2434)

Début de la laisse 123 :

« Lubias damme, por les sains que fist Dés,
Mon fil Girart une fois me monstréz,
Car en ma vie nel quier plus esgarder. »
(*Ami et Amile*, vv. 2435-2437)

[70] Environ 35 % des propos de personnages qui se trouvent en tête de la laisse. (7 laisses sur 20)
[71] BOUTET, Dominique, *Op. cit.*, p. 27.
[72] Les laisses 49, 116, 123, 151, 154 nous servent d'exemple.

Le changement de laisse ne se présente pas comme un obstacle pour la continuation du dialogue, mais il arrive que la suspension réoriente d'une certaine façon la discussion. Les vers suivants nous servent de bons exemples :

– Dame, dist il, et noz le voz dirons :
Grant paor ai de mon chier compaingnon
Que je laissai a Paris el donjon,
S'en sui moult a mesaise. »
(*Ami et Amile*, vv. 862-865)

« Dame, dist il, entendéz ma raison :
Anuit sonjai une fiere avison,
Que je estoie a Paris a Charlon,
Si combatoit li ber a un lyon.
(*Ami et Amile*, vv. 866-869)

Nous avons encore trois laisses (46, 83 et 138) à relever qui sont de simples engagements de parole. Ce sont les types d'apostrophes qui se trouvent en tête de la laisse, mais il est à noter que ce ne sont pas tous des vers d'intonation. « Ce dist » et « dist » se trouvent également à l'intérieur de la laisse, et ces vers n'ont pas ainsi une valeur d'intonation. Par contre, les vers qui commencent directement par une apostrophe – « Sire compains », « Dame », ou « Amis compains » – ont une valeur d'intonation.

Les apostrophes présentées dans ce chapitre sont prononcées le plus souvent par les deux héros de la chanson de geste : onze fois par Ami, six fois par son compagnon Amile, et trois fois par le traître Hardré. L'ange prend la parole également trois fois qui témoigne de son rôle important dans l'histoire. Les autres personnages n'engagent qu'une seule fois la parole en tête de laisse.

1.1.5. Les intonations atypiques

Les intonations atypiques dont on donnera ici la liste sont souvent liées à des indications temporelles. Ces indications se présentent généralement avec une inversion épique qui accentue encore le caractère d'intonation du vers. La laisse 30 donne un exemple remarquable :

Le soir se jut li dus léz sa moillier.
(*Ami et Amile*, v. 498)

Il est aussi intéressant de voir le parallélisme des vers d'intonation des laisses 98 et 99 qui visent à signaler la course du temps :

La nuit le laissent desci a l'aube clere, [...]
La nuit laissierent, desci a l'aube i furent, [...]
(*Ami et Amile*, v. 1969 et v. 1975)

Le trouvère de la chanson *Ami et Amile* ne cherche pas toujours les stéréotypes ou les formes simples dans la formulation des vers d'intonation. Il utilise par exemple à plusieurs reprises la mise en valeur en tête de la laisse :

Ce fu en may que chante la calendre,
Li solaus luist et li oiseillon chantent.
(*Ami et Amile*, vv. 513-514)

ou

Ce fu a Pasques que on dist en avril,
Que li oisel chantent cler et seri.
(*Ami et Amile*, vv. 536-537)

On peut donc remarquer que le trouvère de cette chanson de geste témoigne d'un souci/intérêt particulier pour la construction des vers d'intonation. Il insère dans la construction de son œuvre des rappels verbaux, des parallélismes proches ou lointains qui donnent à cette chanson épique un aspect élaboré et significatif. Par ces procédés rhétoriques, le trouvère facilite la compréhension de l'histoire, il rend plus claires l'organisation strophique et la structure narrative en soulignant dans ces vers les péripéties importantes.

1.2 Les vers de conclusion

Dans son ouvrage, Jean Rychner[73] a démontré que non seulement le début des laisses est marqué par des timbres musicaux, mais aussi les derniers vers des strophes épiques. Ces deux types de vers spécifiques délimitent clairement les contours d'une laisse épique. Dans *Ami et Amile*, les derniers vers de la laisse sont plus courts que les précédents. Ils sont écrits en hexasyllabe dont la terminaison féminine n'est jamais en assonnance avec les autres vers de la laisse, composés de décasyllabes. Ce type de vers final qu'on appelle « vers orphelin » apparaît également dans *Jourdain de Blaye*, la continuation d'*Ami et Amile*, et dans plusieurs chansons de geste du cyle de Guillaume d'Orange[74] et du « cycle

[73] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 72-73.
[74] FRAPPIER, Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967.

d'Aymeri »[75]. Les vers de conclusion sont largement étudiés par Peter F. Dembowski[76], l'éditeur des deux chansons de geste du « petit geste de Blaye ».

Jean Rychner a souligné également la valeur conclusive des vers finaux et des refrains, mais sans être exchaustif, il analyse surtout les vers de conclusion de la *Chanson de Roland*.[77] Il distingue trois formes possibles de vers de conclusion : une formule sentencieuse prononcée par un personnage, une indication sur « l'attitude d'un protagoniste à la suite d'un discours prononcé dans la laisse »[78], ou bien une anticipation ou un présage peuvent aussi apparaître dans le dernier vers de la strophe épique. Ces formules figurent très souvent comme les interventions du jongleur. La critique montre de différents points de vue à l'égard de la répartition des vers de conclusion. Jean Subrenat[79] définit essentiellement les mêmes catégories de classification que Jean Rychner, tandis que Dominique Boutet remarque le manque de l'opposition entre propos et actions dans ces dernières répartitions. La classification qu'il propose concernant les vers de conclusion de *Jehan de Lanson*, donne les catégories suivantes : les propos des personnages, « les actions, attitudes, sentiments, situations qui forment une conclusion narrative »[80], les conclusions du trouvère et les prolepses.

Notre classification sera un peu différente dans la mesure où les vers de conclusion dans *Ami et Amile* sont exclusivement des vers orphelins, qui font également allusion à la poétique du trouvère mais exigent une autre approche. L'étude strophique de Jean Rychner, plusieurs fois mentionnée dans notre travail, ignore nécessairement l'étude du vers orphelin. Il a consacré son ouvrage aux neuf chansons les plus importantes et les plus significatives quoiqu'on trouve des vers orphelins ou des « petits vers » dans un grand nombre de poèmes épiques. Ce chapitre ne prétend pas présenter de nouvelles conclusions générales sur les vers orphelins, il se limite à quelques observations, suggestions et particularités sur ce type de vers d'après son apparition dans la chanson de geste *Ami et Amile*.

---

[75] *Girart de Vienne, Aymeri de Narbonne, Les Narbonnais, Le Siège de Barbastre, Guibert d'Andrenas, La Prise de Cordre et de Sebille, La Mort Aymeri*.
[76] DEMBOWSKI, Peter F., « Le vers orphelin dans les chansons de geste et son emploi dans la geste de Blaye », *Kentucky Romance Quartely*, t. 17, 1970, p. 139-148.
[77] Il cite aussi quelques exemples de la *Prise d'Orange* et de *Raoul de Cambrai*.
[78] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 73.
[79] SUBRENAT, Jean, *Étude sur « Gaydon », chanson de geste du XIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1974.
[80] BOUTET, Dominique, *Op. cit*., p. 31.

1.2.1. Les vers orphelins

Pendant longtemps, la critique a considéré le vers orphelin comme un débris de l'Antiquité. Léon Gautier par exemple a déterminé ainsi ce type de vers dans *Les épopées françaises* : « Ce qu'il y a de certain, c'est que l'hexasyllabe est généralement un signe de l'antiquité d'une chanson. Entre deux versions d'un même roman, il est naturel de chosir, comme la plus ancienne, et la meilleure, celle où se trouve, à la fin de chaque laisse, le petit vers. »[81] L'idée de A. Nordfeld[82] a contredit à cette opinion traditionnelle. Il a vu dans le vers orphelin une innovation de l'art épique du milieu du XIIe siècle. Les partisans de l'un et de l'autre côté sont nombreux. Certainement, il n'existe pas une solution unique, puisque le problème se pose différemment pour les différentes chansons de geste. Un autre problème se greffe également sur cette question : le rapport entre petit vers et refrain. Nous ne présentons pas ici les arguments des critiques qui ont apporté beaucoup à ce sujet. Nous proposons plutôt l'examen du caractère du vers orphelin qui est avant tout un élément musical, mais ayant souvent une valeur conclusive. Pour justifier ce caractère conclusif, lisons la fin de l'épisode du serment de fidélité d'Ami à Amile après leur retrouvailles :

Biax douz compains, ce li respont Amis,
Tout autressi voz ai je set ans quis.
Or le weult Dex que ci soienz assiz.
Or en irons a la cort a Paris.
Li rois a guerre ; s'il noz weult detenir,
Vostre hom serai et li vostres conquis,
Car molt voz voi bel home.
(*Ami et Amile*, vv. 192-198)

Quelques vers plus loin, lorsque le roi accueille les héros à Paris, on rencontre la même formule :

Il les retient volentiers et a certe,
Car molt les vit biaus homes.
(*Ami et Amile*, vv. 206-207)

Il est très intéressant de voir cette même formule, à quelques mots près, employée dans une situation tout à fait différente. Il s'agit de l'épisode où Bélissant décide d'aller se coucher dans le lit d'Amile :

Il ne m'en chaut, se li siecles m'esgarde
Ne se mes pere m'en fait chascun jor batre,
Car trop i a bel home.
(*Ami et Amile*, vv. 659-661)

[81] GAUTIER, Léon, *Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé, 1878-1882, I. p. 386.
[82] Nordfeld, A., *Études sur la chanson des « Enfances de Vivien »*, Stockholm, 1891.

La teneur de ces petits vers nous justifie que, malgré l'effet de spontanéité, le jongleur les a utilisés comme des rappels thématiques évidents employés juste au bon moment. La reprise des mêmes formules dans des laisses consécutives ou lointaines est assez fréquente. Les vers orphelins répétés à la manière d'un refrain apparaissent plusieurs fois dans notre texte. Voici la liste des coïncidences et des concordances au petit vers :

les laisses 78 et 79 finissent par : « Tout por la fille Charle. »[83]

les laisses 107 et 109 se terminent par : « Nel voil par moi destruire. »

Il arrive que les petits vers identiques se trouvent parsemés de loin en loin dans le texte :

les laisses 19 et 26 : « Por voir le voz disommez. »

les laisses 30 et 49 : « Qui m'ont lor fois plevies. »

les laisses 34, 60 et 101 se terminent par : « Plorant se departirent. » ou avec une petite modification : « Plorant s'en departirent. »

les laisses 55 et 96 : « Qui beles sont a dire. »

les laisses 57 et 139 : « Or voldroie mors iestre. » ; le vers orphelin de la laisse 43 s'y rattache thématiquement : « Par Deu, mort en doit iestre. »

les laisses 116 et 119 finissent par : « Se Dammeldex n'en panse.»

les laisses 117 et 122 finissent par : « Trop en sui annuiie. »

les laisses 161 et 171 sont presque identiques : « Tant fort se resambloient. » et « Tant bien se resambloient. »

Il faut ajouter à cette liste les vers orphelins similaires :

les laisses 5 et 7 : «Tornéz s'en est en Puille. » et « Qui se torne vers Puille. »

les laisses 54 et 81 : « Car li vespres aproche. » et « Quant li vespres aproche. »

les laisses 102 et 127 : « Ez Amile en sa ville. » et « Ez le conte en la ville. »

les laisses 115 et 121 : « Volentiers le feroie. » et « Volentiers le ferommez. »

Enfin, après un assez grand nombre de coïncidences, il est également à remarquer qu'il existe des vers orphelins qui se terminent par le même mot : « maudie » (l. 20, 21, 111, et 133) ; « faire » (l. 37, 38, 135, 151) ; « grant joie » (86, 120, 140). Ces répétitions nous fournissent un effet d'insistance thématique qu'avait également le refrain chez les troubadours. Mais cette répétition des vers orphelins n'est pas un procédé propre à *Ami et Amile*. On rencontre également ce même phénomène dans d'autres chansons de geste, par

[83] Il y a dans le texte, un peu plus loin, une laisse dont le petit vers est le suivant: « Com de la fille Charle. » (laisse 99.)

exemple *Jourdain de Blaye*[84] ou *Aymeri de Narbonne*. Nous avons déjà vu concernant les vers d'intonation la proportion élevée des formules parallèles en tête de la laisse. Par contre, la technique formulaire et les procédés parallèles n'apparaissent pas en nombre à l'intérieur de la laisse. Le vers orphelin est une marque explicite de la frontière entre les laisses. Sa position finale donne à la fois un effet de clôture ainsi qu'un effet de suspense. Par sa position et par sa thématique, il peut devenir un moyen de dramatisation.[85]

1.2.2. Les types de vers de conclusion

La position finale, la marque formelle (la brièveté) et la matière donnent un ton caractéristique au vers orphelin. Après avoir examiné la proportion des répétitions dans les petits vers, Aurelio Roncaglia a proposé la classification qualificative de ces vers[86]. Il a distingué deux types de formules répétées : « formules explétives banales, communes à nombre de situations narratives » et « formules caractéristiques, qui se rapportent à une situation narrative assez déterminée »[87]. Pourtant, nous pensons que les traits qui peuvent figurer dans ces vers finaux sont multiples : commentaire du narrateur, fin de discours, commentaire fait par un personnage, fin d'un événement, geste ou attitude d'un personnage, anticipation ou présage.

Conclusions de trouvère

Le trouvère est omniprésent dans la chanson de geste *Ami et Amile*. Une bonne trentaine de laisses finissent par son intervention et, sa présence est aussi forte à l'intérieur de la laisse. Les interventions finales peuvent être réunies dans les groupes suivants : des commentaires explicatives, des remarques sur le personnage, des exlamations, et des présages. Il est très intéressant de voir qu'il y a un seul propos adressé aux auditeurs au dernier vers, et que le jongleur ne fait aucune remarque sur sa propre chanson.

---

[84] Voir les laisses 28 et 37, 80 et 82, 94 et 95.
[85] Nous élaborerons cette question dans le chapitre « Le fonctionnement du poème épique ».
[86] RONCAGLIA, Aurelio, « Petit vers et refrain dans les chansons de geste », *La technique littéraire des chansons de geste.* Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1959, p. 141-159.
[87] *Ibid.*, p. 153.

Les derniers vers des laisses servent souvent à expliquer ou à confirmer certaines affirmations sur la situation ou sur les personnages. Ces vers peuvent appartenir à l'ordre d'idées sans être une unité isolée, ainsi le vers de conclusion de la première laisse :

> Huimais orréz de ces douz compaingnons,
> Com il servirent a Paris a Charlon
> Par lor grant compaingnie.
> (*Ami et Amile*, vv. 16-18)

On rencontre cette idée d'amitié dans chacune des dix vers suivants, sous différentes formes : « compaingnie », « compaingnon », « compains » ou « amis ». Ce vers orphelin, dans ce cas-là, a également une valeur d'anticipation. Il y aussi des commentaires qui concernent clairement le futur : « Or parleront ensamble » (v. 183). Le jongleur modifie le temps et introduit ainsi les événements qui se suivront dans les prochaines laisses.

Selon Dominique Boutet, la fonction des conclusions du jongleur est de nous éloigner des personnages et l'omniprésence « marque une distance par rapport au monde héroïque, et va de pair avec les tendances plus narratives des renouvellements »[88]. Nous pensons que les intrusions du jongleur dans *Ami et Amile* se présentent plutôt comme un procédé pour assurer l'auditoire de sa participation active à l'histoire. Il méprise par exemple l'immoralité et prononce des malédictions aux représentants des forces du Mal :

> Hardrés les guie, li traïtres parjurs,
> Jhesucris le maudie.
> (*Ami et Amile*, vv. 372-373)

Et il a de la compassion pour les souffrants :

> Dex, com tenrement plore !
> (*Ami et Amile*, vv. 2579)

Avec ses interventions, il tend à influencer le regard du public sur tel ou tel personnage. Il ne s'agit pas d'un jongleur neutre, au contraire, il proclame clairement son opinion personnelle.Ces interventions qui sont des interruptions dans le fil de l'action, ont toujours un certain effet de suspense. Quant à la glorification des vertus de certains personnages, le jongleur la présente plutôt dans les vers d'intonation.

[88] BOUTET, Dominique, « L'écriture épique vers 1200 », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 83.

Propos de personnages

Les propos de personnages peuvent ouvrir et terminer une laisse. Les discours qui se figurent à la fin de la laisse sont plutôt courts et c'est leur position qui en fait une conclusion. Dans *Ami et Amile,* quatre-vingt-onze laisses s'achèvent sur de tel vers de conclusion, soit plus de la moitié du total. Ils se présentent généralement comme réaction à un discours ou à un événement qui le précède. Ces propos de personnages sont essentiellement de trois types :

1. Simples discours à valeur conclusive

Ce sont des informations, des déductions, des affirmations, ou des opinions. Nous distinguons deux structures à l'intérieur de ce type : d'une part des énonciations fermes et conclusives, d'autre part des vers appartenant à une énonciation plus longue. En conséquence de la forme brève des vers orphelin, les propos brefs et fermes sont assez rare dans *Ami et Amile*. Voici un exemple :

> Entres ses dens enconmensa a dire :
> « Dex t'en prest le barnaige ! »
> (*Ami et Amile*, vv.1801-1802)

La plupart des vers de conclusion de cette catégorie sont des énonciations simples et longues, en fait, elles ne communiquent aucun sentiment épique. L'exemple suivant nous le montre clairement :

> « [...] Si m'aït Dex, molt voz teing a bricon,
> Bien voz deüst conduire. »
> (*Ami et Amile*, vv. 159-160)

2. Menaces et fanfaronnades :

Contrairement à la première catégorie, les vers de conclusion de ce groupe – les menaces et les fanfaronnades – ont un fort caractère épique. Ce n'est pas un type très répandu dans notre texte, mais il est bien compréhensible vu ses thèmes principaux. Les menaces sont prononcées, dans la plupart des cas, par un traître ou un personnage méchant, mais il arrive aussi le contraire. Ami éclate ainsi :

« [...] Se vient Hardréz li fel qu'il m'en encust,
A la bataille serommez moi et lui,
Coperai lui le chief desor le bu.
Voir n'en estordra mie. »
(*Ami et Amile*, vv. 1035-1038)

Quant aux fanfaronnades, on les rencontre lors d'une bataille ou d'un combat singulier où les guerriers se battent physiquement et oralement. Ces altercations sarcastiques sont destinées à mettre en valeur (de) l'intensité des sentiments épiques. Dans *Ami et Amile*, les laisses de l'épisode du duel judiciaire représentent nettement ce type de vers de conclusion. Trois exemples remarquables nous permettent d'observer la position de ce type dans le texte :

Hardré dit à Ami :

« [...] Mar i feïstez Belissant le cembel
Par desoz la chemiz. »
(*Ami et Amile*, vv. 1490-1491)

Ami dit à Hardré :

« Sire traïtres, se Dex me beneïe !
[...]
Mien anciant n'en porteréz la vie,
Ainz averoiz celle teste tranchie
Tout por la fille Charle. »
(*Ami et Amile*, vv. 1557-1562)

Hardré donne la réponse suivante :

« Par Deu, traïtres, or voz va malement,
Que d'unne part voz voi or nonvoiant.
Voz mar veïstez la bele Belissant,
La fille Charle le riche roi puissant.
Voz en perdréz la teste. »
(*Ami et Amile*, vv. 1571-1575)

3. Ordres et invites

La troisième forme comprend essentiellement les ordres et les invites. Ce type de vers est relativement fréquent dans notre chanson de geste. Les ordres et les invites sont prononcés plusieurs fois par le roi. Dans la laisse 16, il s'adresse par exemple ainsi à Hardré :

« [...] Aléz arriere, tornéz voz d'entor noz,
N'ai soing de vos losenges. »
(*Ami et Amile*, vv. 255-256)

Après le duel judiciaire, il invite Ami à approcher de lui:

« Vassax, dist il, sa venéz jusqu'a nouz,
Si voz donrai ma fille. »
(*Ami et Amile*, vv. 1683-1684)

Le caractère de ces vers est narratif avec un aspect conclusif, mais ils ont en même temps une valeur d'anticipation, c'est-à-dire l'image de l'avenir resurgit dans ces vers. Tous les vers de conclusion ne peuvent pas être regroupés dans ces trois catégories de « propos de personnages ». Tout au long de l'œuvre, nous avons l'occasion de rencontrer par exemple des insultes, des promesses et des lamentations. Voici un exemple pour ce dernier :

> « [...] Hom qui tort a combatre ne se doit.
> Par pechié les ai mortes. »
> (*Ami et Amile*, vv. 994-995)

Actions, situations, attitudes, sentiments

Cette catégorie regroupe une cinquantaine de laisses dont nous trouvons des vers de valeur narrative, ainsi que des vers de valeur dramatique qui servent l'action épique aussi fort que possible et renforcent leur ton pathétique. D'autre part, nous rencontrons des vers qui cherchent la détente et pas la tension. Pas tous les vers de ce groupe ont un rôle de conclusion. Il arrive que ces vers sont liés aux propos de personnages. Jean Subrenat constate que « les personnages sont chargés de ces conclusions d'une autre manière également. Au lieu d'exprimer leur opinion, ils la laissent apparaître par leur attitude »[89]. Les moyens non-langagiers jouent souvent un rôle important dans la présentation de tel ou tel personnage. Dans une étude sur les femmes épiques[90], nous avons démontré que dans la tradition épique, les manifestations de l'âme – la joie ou la douleur – s'étaient très souvent mises en place à travers les gestes du corps. Notre travail concernait uniquement l'analyse des gestes et des attitudes féminins, mais nous supposons que les hommes peuvent s'exprimer également par des moyens non-langagiers. Voici un exemple remarquable qui apparaît plusieurs fois dans notre texte :

> Ils se corrurent baisier et acoler,
> Plorant s'en departirent.
> (*Ami et Amile*, vv. 1095-1096)

Dans les textes médiévaux, nous rencontrons souvent des personnages qui pleurent, ce n'était pas une attitude péjorative au Moyen Age, et ce n'est pas une attitude réservée uniquement aux femmes. Les larmes et la pâmoison ne sont pas les signes de la faiblesse,

---

[89] SUBRENAT, Jean, *Op. cit*. p. 100.
[90] KONCZ, Beatrix, « *Codes non-langagiers des femmes épiques. L'expression de la joie et de la douleur dans les chansons de geste du cycle de Blaye* » in *Acta Romanica Szegediensis Tomus XXVI*, Szeged, JatePress, 2009, p. 51-59.

mais ceux d'une vraie affliction. Avoir les yeux pleins de larmes a la valeur de sincérité, d'inquiétude et il est l'emblème d'une vive douleur.

Prolepses

Ces vers de conclusion ne sont pas de vrais vers de conclusion. Au lieu de conclure leur propre laisse, elles prédisent un événement à venir. Le dernier vers se présente donc comme début de l'action ou de l'événement suivant, ce qui donne parfois un effet de dramatisation anticipée à la laisse. L'intensité de l'incertitude est accrue par le découpage de la laisse. Ce procédé est utilisé dans beaucoup de poèmes épiques, on peut y trouver nombreux exemples.[91] Le poète de notre chanson de geste recourt également à plusieurs reprises à ce procédé. Voici un exemple remarquable :

Fin de la laisse 134 :

Enmi lor voie treuvent un pelerin
Qui moult bien les adresce.
(*Ami et Amile,* vv. 2609-2610)

Début de la laisse 135 :

Garins et Haymmes apellent le paumier :
(*Ami et Amile,* v. 2611)

On pourrait poser la question à juste titre, pourquoi le poète coupe en deux un événement ? Est-ce qu'il imprime un effet quelconque en employant ce procédé ? Sans aucun doute, il veut souligner un moment important, et avec cette phase d'attente retarde les reprises d'action et crée une tension narrative. Malgré les quelques occurrences[92], dans *Ami et Amile*, les prolepses ne forment pas un groupe homogène. Les occurrences mentionnées sont caractérisées par l'absence d'effet dramatique et présentent plutôt une valeur narrative.

Vers de conclusion atypiques

Ces distinctions de différents types de vers orphelin posent une question importante : celle de l'intégration syntaxique et thématique de ces vers dans l'ensemble de la structure. Proposition indépendante, proposition subordonnée, coordonnée, propos du personnage,

[91] Nous pouvons citer l'exemple de *Charroi de Nîmes* ou de *Jehan de Lanson.*
[92] Les occurrences se trouvent dans les laisses 27-28; 66-67; 129-130; 163-164.

interventions du jongleur, actions, autant de possibilités pour l'intégration. Elles présentent chacunes la souplesse de ces vers finaux. La question de l'intégration nous dirige vers la problématique d'agencement et de changement de laisse.

Ce n'est pas donc un hasard si on considère les vers initiaux et les vers finaux comme les plus accentués de la strophe. La proportion non négligable des répétitions confirme également l'hypothèse selon laquelle les vers d'intonation et les vers de conclusion ont des positions privilégiées dans la structure de la laisse.

1.3. Structure des laisses

1.3.1. Types de structures

Ce chapitre de notre travail est destiné à analyser si la pratique de notre jongleur reste encore proche des modèles épiques dans la distribution des longueurs, de nombre de vers par laisse et dans la structure utilisée. Notre travail est relativement simple puisque nous n'avons qu'un seul manuscrit à notre disposition. Les différents manuscrits poseraient le problème de différentes tendances de remaniement des copistes comme c'est le cas de nombreuses chansons de geste. Mais avant de commencer l'analyse de longueur et de structure des laisses dans la chanson de geste *Ami et Amile*, il faut bien définir à partir de quel nombre de vers une laisse est longue. Le choix de limite est relatif et dépend toujours de la chanson de geste en question. Notre chanson de geste, avec une moyenne de vingt vers par laisse, s'oppose à la plupart de ses contemporaines. La moyenne des vers dépasse trente-cinq vers par laisse par exemple dans *Girart de Vienne*, ainsi que dans *Aymeri de Narbonne*. L'auteur d'*Ami et Amile* préfère plutôt les laisses courtes[93], tout comme celui de la *Chanson de Roland*, du *Pélerinage de Charlemagne* ou de la *Chanson de Guillaume*[94]. D'autre part, nous trouvons également des laisses plus longues dans notre chanson de geste. La laisse la plus courte compte cinq vers et la plus longue soixante-cinq vers. L'écart est assez grand à l'intérieur de la même chanson et permet d'adopter la classification suivante :

[93] 21, 4 % des laisses comptent moins de 10 vers
[94] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 68.

laisses très courtes (moins de 10 vers) : 38 vers

laisses moyennes (de 11 à 25 vers) : 91 vers

laisses longues (de 26 à 45 vers) : 38 vers

laisses très longues (plus de 45 vers) : 10 vers

Le choix de limite entre les laisses courtes, moyennes et longues est très difficile. La définition de longueur dépend également de l'environnement dans lequel nous regardons la longueur de la laisse. Dans son travail, Edward A. Heinemann souligne précisément dans *Ami et Amile* l'opposition entre laisses très courtes et longues.[95] Il évoque la scène de séduction et la rencontre amoureuse comme exemples pour les laisses longues (laisses 39, 40 et 41) et la dénonciation pour les laisses brèves (laisses 42, 43). Avec ces exemples, il veut montrer le fonctionnement des laisses brèves, à savoir : elles créent un moment de suspense entre les laisses et entre deux moments narratifs. Nous trouvons plusieurs passages où le contraste de longueurs joue un rôle significatif. Le trouvère utilise de la laisse longue pour élaborer un développement narratif, comme dans les laisses 135 (62 vers) et 136 (33 vers) où nous voyons la longue pérégrination d'Ami, accompagné des deux fidèles serviteurs, avant son arrivée devant le palais d'Amile. La laisse 137, longue de 8 vers seulement raconte le bon accueil d'Ami et la reconnaissance de la coupe par le sénéchal. Il s'agit de nouveau d'un moment de suspense avant les dernières retrouvailles des frères. On pourrait constater que le trouvère utilise la longueur des laisses comme moyen sémantico-rythmique. Avec le nombre de vers accordé à telle ou telle scène, il définit l'importance du passage et influence le rythme de la narration.

La répartition des quatre types de laisses n'est pas homogène dans *Ami et Amile*. Ce qu'on peut dire à l'avance est que la moitié des laisses brèves apparaît dans la première partie de l'œuvre (jusqu'à la laisse 60). La partie centrale est plus classique avec une moyenne de 18-20 vers et c'est également dans cette partie que se trouvent les trois plus longues laisses. Il est difficile de donner une explication pertinente à la variation des longueurs de laisses, mais l'étude des longueurs nous permettra d'avoir une idée générale de l'art épique du jongleur.

Dans la tradition épique, la laisse est à la fois l'unité de chant et de récit. Selon Jean Rychner, la laisse épique est « l'élément, le matériau élémentaire »[96]. Il voit même toute la beauté et la grandeur de la *Chanson de Roland* dans sa structure claire dans laquelle la laisse est à la fois l'unité narrative, dramatique et lyrique. Dans cette dernière chanson les

[95] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.*, p. 169.
[96] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 124.

laisses composites sont rares, « le récit obéissant au découpage strophique », et les personnages « s'affrontent dans des scènes construites à partir de la laisse ».[97] Il est peu probable que la structure strophique d'*Ami et Amile* soit aussi nette et fonctionnelle d'autant qu'elle est une chanson de geste tardive. Nous savons que les épopées tardives sont caractérisées plutôt par des laisses composites et centrifuges. Les voici, les types de structure que nous distinguons dans *Ami et Amile*, avec l'indication de leur fréquence :

- laisses centrifuges : 24 laisses
- laisses composites : 7 laisses
- laisses bipartites : 33 laisses
- laisses centripètes : 113 laisses

Les laisses composites sont principalement des laisses longues ou très longues comprenant plusieurs épisodes dont rien ne justifie le regroupement dans une même unité. Les laisses les plus longues ont ainsi plusieurs sujets : par exemple, dans la laisse 60, Ami offre son aide, il ira à Paris pour le duel judiciaire tandis qu'Amile rejoindra Lubias, l'épouse d'Ami, à Blaye. Nous recevons ici une image complète sur la relation d'Ami et de Lubias, ainsi que sur le changement d'identité. Le thème de changement d'identité a été déjà abordé dans la laisse précédente et il s'achève dans cette laisse.

La plupart des laisses ont une certaine unité centrale ou comprennent plusieurs épisodes à la fois. Ainsi dans la laisse 134, le narrateur commence un thème (recherche de nourriture), il le finit seulement dans la laisse suivante (laisse 135), et il commence dans cette même strophe un autre sujet (tourments sur mer). Il n'achève pas le thème de traversée que dans la laisse 136 où il ouvre l'épisode des retrouvailles. Ce sont alors clairement des laisses composites : « leur découpage prouve en effet qu'elles ne sont pas traitées comme des unités indépendantes et fermement délimitées »[98].

La catégorie suivante comprend des laisses « centrifuges ». Edward A. Heinemann les définissent comme des laisses sans sujet central. Le moment le plus important de ces laisses est lié, par enchaînement, à une autre laisse. Ces laisses servent souvent de pont entre les laisses et favorisent le style narratif. Ainsi la laisse 137, après la série des laisses composites, présente une transition entre les tourments d'Ami et les retrouvailles tant désirées avec Amile. Cette laisse n'a pas d'unité, elle parle de la nourriture, du récipient et de la réaction du sénéchal en reconnaissant la coupe :

---

[97] *Ibid*. p. 124.
[98] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 46.

Li seneschaus bien garde s'en donna,
Touz les degréz dou palais en monta,
A son seignor le conte.
(*Ami et Amile*, vv. 2711-2713)

La laisse 138, en revanche, a une unité, elle est centrée sur l'annonce de l'arrivée d'Ami. Sa disparition dans les rues de Riviers et sa recherche par Amile déclenchent une reprise pathétique. La laisse 139 est bipartite puisqu'elle traite deux éléments successifs d'un même événement. Elle présente d'une part la poursuite d'Ami par Amile et, d'autre part, leur conversation surprenante. Il s'agit d'un dialogue intéressant puisque Ami ne reconnaît pas « son frère » malgré le fait qu'il ne soit pas changé. Sa réponse à la question d'Amile frappe l'auditeur :

« Et quier Amile dont je sui desirrouz.
Quant je nel truis, moult en sui corresouz,
Or voldroie mors iestre. »
(*Ami et Amile*, vv. 2736-2738)

La bipartition peut apparaître sous formes diverses : deux aspects d'une même action, des sentiments opposés ou complémentaires, ou simplement deux éléments successifs d'un même événement. Les laisses bipartites sont le plus souvent des laisses courtes ou moyennes.

L'examen structural et thématique des laisses appartient à l'analyse critique, mais nous devons reconnaître les difficultés que l'on rencontre lors de classement de telle ou telle laisse. Dominique Boutet et Jean Subrenat ont signalé le même problème en analysant *Jehan de Lanson* et *Gaydon*. Jean Subrenat définit clairement cette difficulté : « Bon nombre de strophes comportent deux éléments qui sont connexes et, selon d'autres interprétations, ils pourraient parfois être ramenés à un seul (...). Le plus souvent cependant pour être voisins, ils n'en sont pas moins irréductibles l'un à l'autre. »[99]. Dans le cas d'*Ami et Amile*, nous constatons également que beaucoup de laisses que nous classons dans la catégorie « centrifuge », ont par ailleurs une certaine unité. Dominique Boutet voit dans ce classement non pas des catégories précises, mais des procédés d'écriture et « qui ne font que rejaillir sur l'organisation de la laisse »[100].

[99] SUBRENAT, Jean, *Op cit*., p. 105.
[100] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit*., p. 48.

1.3.2. Laisses très courtes

Le caractère des laisses courtes, dans la plupart des récits épiques ne montre aucune unité, on y trouve des laisses bipartites, ainsi que des laisses centripètes. La chanson *Ami et Amile* comprend, comme par exemple le *Charroi de Nîmes*, des « petites laisses » qui sont le plus souvent des passages lyriques, narratifs ou descriptifs. Selon François Suard, les petites laisses « brossent le décor, créent un climat : c'est dans d'autres types de couplets que l'action proprement dite se joue »[101], et il souligne également le caractère rhétorique des petites laisses par lesquelles le trouvère « aiguise notre regard et notre ouïe, nous rendant accueillants à la beauté de tel passage, à la signification de telle image, à la valeur anticipatrice de certaines scènes... »[102]. Mais on ne peut pas généraliser quant à la fonction des petites laisses. Les médiévistes voient différemment l'importance de ces laisses brèves dans l'organisation du récit. Selon les uns, c'est le contenu qui détermine la longueur d'une laisse, tandis que selon les autres « c'est le désir de varier l'assonnance pour produire des effets rythmiques »[103] qui influence le nombre des vers dans une laisse.

Quelle est la fonction des laisses courtes dans *Ami et Amile* ? Nous avons déjà signalé que plus d'un cinquième (21,4 %) des laisses sont des laisses brèves. Un survol rapide de ce type de laisses permet de saisir que leur majorité se trouve dans la première et dans la troisième partie du texte, tandis que le milieu est caractérisé par des laisses moyennes. L'analyse systématique de nos laisses brèves nous montre certaines tendances qui s'établissent entre la matière et la composition en ce type de laisses. Dans l'utilisation des laisses courtes, notre trouvère suit les tendances épiques et n'attribue à une laisse courte l'importance de mettre en valeur une action principale. Les laisses brèves dans *Ami et Amile* peuvent présenter des moments de transition. Ce sont surtout des passages descriptifs nécessaires au lancement ou au relancement de l'histoire. Les laisses 3, 4 et 6 rapportent le départ des héros de leur foyer et une partie de leurs déplacements. Ces laisses ont une valeur de transition, tandis que la laisse 9 présente une atmosphère de tension. La laisse 13, malgré sa brièveté, a un double rôle : c'est une laisse à la fois de conclusion et de transition. Le texte de cette laisse est narratif, fait la conclusion de la rencontre des « frères » et nous renseigne aussi sur leur départ pour entrer au service du roi. Ensuite, la

[101] SUARD, François, « Les petites laisses dans le Charroi de Nîmes », *Actes du VIe congrès international de la Société Rencesvals*, Aix-en-Provence, 1974. p. 664.
[102] *Ibid*. p. 664.
[103] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.*, p. 49.

laisse 16 est très intéressante car elle présente des données psychologiques. L'auditeur ou le lecteur reçoit ici une image sur Hardré, image de la félonie et de la haine, à travers le propos du roi. A notre avis, le trouvère veut souligner le rôle important du personnage du traître dans l'histoire par la forme utilisée :

> Nostre empereres entent le traïtor.
> « Hardré, dist il, cuer avéz de felon,
> Qui me blasméz anzdouz les compaingnons.
> Deüssiéz dire c'on lor donnast mangons.
> Aléz arriere, tornéz voz d'entor noz,
> N'ai soing de vos losenges. »
> (*Ami et Amile*, vv. 251-256)

La laisse 21, comprenant également six vers, est une laisse épique, ayant une valeur d'attente ou de tension. Dans la suite, à plusieurs reprises (laisses 24, 26 et 29), nous trouvons des faits psychologiques ou des éléments de caractérisation dans ces petites laisses. Les deux laisses les plus courtes dans notre chanson de geste, comprenant uniquement cinq vers, se trouvent également dans cette première partie. Elles encadrent l'épisode de séduction et de révélation, origine de toutes les intrigues. En effet, les deux strophes sont des préparations psychologiques, servent à intensifier la tension dramatique. La laisse 36 annonce qu'il va se produire quelque chose de grave et, après les événements de la nuit fatale, la laisse 42 est narrative, elle met en relief une transition et le passage du temps, tout en introduisant la crise qui se déclenche dans la laisse suivante :

> Hardréz li dist : « Sire drois empereres,
> Je voz apors nouveles effraees.
> Li cuens Amiles ta fille a vergondee,
> Enz en un lit l'ait reprinse prouvee.
> Rois, fait l'ardoir, la poudre en soit ventee.
> Par Deu, morte an doit iestre. »
> (*Ami et Amile*, vv. 728-733)

La dénonciation est suffisamment importante pour être mise en relief par une laisse courte. Le découpage crée un moment de suspense entre laisses (laisses 42 et 43) et rehausse l'importance de l'accusation. Ces passages montrent clairement le fonctionnement des laisses courtes. Dans *Ami et Amile*, les petites laisses ont surtout une valeur de tension, d'attente, de caractérisation ou de lancement.

1.3.3. Laisses moyennes

Nous avons défini la longueur des laisses moyennes entre 11 et 25 vers. Plus que la moitié (51,5 %) des laisses appartient à cette catégorie. La répartition des laisses moyennes est absolument homogène dans le texte. Quant à leur caractérisation et leur fonction dans *Ami et Amile*, nous prenons l'idée de François Suard, comme point de départ. Selon lui, les laisses moyennes constituent « le tissu narratif du texte »[104], et c'est dans ces laisses que les scènes se forment avec tous leurs personnages et événements. Est-ce que ces affirmations, vraies pour *Charroi de Nîmes* et pour *Jehan de Lanson*, sont aussi pertinentes pour *Ami et Amile* ? Pour saisir alors, le fonctionnement de la longueur des laisses, pour y reconnaître un principe narratif ou rhytmique, nous analyserons quelques laisses moyennes plus dans les détails. Le nombre de vers augmente à mesure que le sujet traité nécessite une amplification, ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas dépasser la frontière de la laisse.

Dominique Boutet distingue deux types de structure quant aux laisses moyennes. Il fait la distinction dans *Jehan de Lanson* entre structure ouverte et structure fermée.[105] La structure fermée suppose une unité de composition tandis que la structure ouverte comprend divers éléments et reste ouverte vers la laisse suivante. La structure prime donc la longueur de la laisse. Nous empruntons ici le tableau dans lequel Dominique Boutet énumère les éléments appartenant à l'un ou l'autre groupe[106] :

Structure ouverte	*Structure fermée*
- morcellement narratif	- parallélismes internes
- entrelacement interne	- rythmes internes marqués
- laisses centrifuges	- laisses à deux éléments dont une longue reprise
- laisses bipartites	- laisses parallèles
- laisses à trois éléments	- laisses contenant un épisode complet
- laisses à éléments multiples	- laisses à trois éléments - laisses centrées sur un motif « dramatisé » - laisses nettement centripètes

[104] SUARD, François, *Op cit.*, p. 664.
[105] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 50.
[106] *Ibid*. p. 50.

A notre avis, ce regroupement des laisses moyennes peut être bien employé aussi aux laisses moyennes d'*Ami et Amile*. Ainsi, par exemple dans la laisse 32 dont les éléments forment un ensemble narratif. Le premier élément est un résumé des laisses précédentes, le deuxième et le troisième sont des éléments narratifs, et le dernier élément est une anticipation menaçante :

> Li compaingnon en France rassamblerent,
> [...]
> Se il [Charles] volsist, ja fust la chose outree
> Et faite la folie.
> (*Ami et Amile*, vv. 524 et 535-536)

Nous voyons ici une laisse à éléments multiples de type ouvert. Malgré le morcellement des détails qu'on peut découvrir dans cette laisse, une certaine homogénéité les réunit : tout se rapporte à Amile. Ce fait donne une cohésion interne à cette laisse moyenne.

1.3.4. Laisses longues et très longues

La plus longue laisse de la chanson de geste *Ami et Amile* compte soixante-cinq vers qui est vraiment peu par rapport aux laisses longues de *Huon de Bordeaux* par exemple, comptant parfois plus de 1000 vers. Les effets de longueur varient dans chaque récit épique, et dépendent fortement de l'environnement. Cette plus longue laisse de notre chanson de geste se trouve entre deux laisses de vingt-neuf vers. Par rapport au soixante-cinq ces dernières semblent courtes, mais dans l'ensemble de l'œuvre elles sont considérées commes des laisses longues. Ces dernières encadrent la laisse 69 et donnent un effet d'équilibre. Nous examinerons ces trois laisses (68, 69, 70) pour voir la structure des laisses longues et très longues. Nous voudrions voir si l'augmentation du nombre de vers signifie également une plus grande diversité de contenu et une structure plus complexe.

Nous avons déjà vu dans le cas des laisses moyennes qu'un élément narratif ou épique peut occuper seulement une partie de la laisse, donc une laisse regroupe souvent de nombreux éléments disparates. Cette constatation semble être justifiée dans les laisses examinées, toutefois, elles forment ensemble une unité de sujet dans la mesure où elles traitent les événements et les sentiments dans la cour royale avant le retour d'Ami pour engager le duel judiciaire contre Hardré.

Dans la laisse 68 se combinent des caractères narratifs et épiques. Cette laisse est la poursuite de l'épisode de prise d'otage (laisse 50), et c'est par cette laisse que commence l'épisode du duel judiciaire. Cet épisode se termine avec la laisse 84 où Ami coupe la tête du traître Hardré. Différentes longueurs et différents types de structure sont présentés dans ces laisses. Dans la laisse 68, après une intervention du jongleur (une rupture narrative), nous voyons l'empereur qui veut exécuter sans tarder les otages, c'est-à-dire la reine, sa fille et son fils, et la fin de la laisse est occupée par la prière épique de la reine. Nous pensons ici que le découpage de la laisse est bien calculé ici en fonction d'effets épiques puisque la prière de la reine continue dans la deuxième partie de la laisse 69. Cette reprise du motif de la prière témoigne d'une part l'importance de propos de la reine et, d'autre part l'attachement du jongleur au parallélisme qui se manifeste tout au long de l'œuvre. La laisse 69 qu'on attendrait composite, en réalité est bipartite. Elle est centrée sur le propos d'Hardré (il demande l'exécution des otages) et sur la prière de la reine qui occupe quarante-cinq vers. Cette prière est liée d'abord au propos de l'empereur et ensuite, à celui d'Hardré. En fait, rien n'exige que cette laisse soit la plus longue de toute l'œuvre si ce ne sont pas des séquences bibliques pour souligner l'importance de la spiritualité chrétienne dans cette histoire épique. Cette laisse très longue n'a pas une structure plus complexe que celles qui l'entourent, des simples laisses longues. La laisse 70 comprend également 29 vers comme la laisse 68, et reprend les données des deux laisses précédentes par une construction « en escalier » : propos d'Hardré, réponse de l'empereur, la prière de la reine. Après toute une série de menaces, la laisse s'achève par l'arrivée d'Ami à la cour, permettant un moment de détente :

> Si com elle ot sa proiere fenie,
> Si resgarda endroit hore de prime,
> Si vit venir Ami par la chaucie.
> Voit le la damme, moult en est esjoïe.
> (*Ami et Amile*, vv. 1340-1343)

Quoique nous trouvions des éléments épiques, il ne s'agit guère de l'amplification qui permettrait « à l'épopée narrative de se perdre en des laisses interminables »[107]. Cette laisse s'articule autour de la fureur de l'empereur dont on trouve le contrepoint dans la laisse suivante où Hardré exprime sa joie haineuse. Notre trouvère préfère présenter les faits de manière brève au lieu de les développer dans des histoires anecdotiques, or il raconte la vie entière des héros. On voit clairement, aussi dans ce passage, la réduction de l'amplification pathétique, qui distingue d'ailleurs *Ami et Amile* des chansons de geste de

[107] BOUTET, Dominique, « L'écriture épique vers 1200 », *Op. cit.*, p. 83.

tradition narrative et l'approche des formes anciennes de l'épopée. Ce refus, qui apparaît tout au long de l'œuvre, est clairement d'ordre idéologique. La longueur de la laisse et la diversité de contenu engendre des effets complexes. Edward A. Heinemann résume que « l'accumulation produit un effet d'ampleur ou de compression et accélération. La longueur fractionnaire et le grade de partie de laisse se prêtent à des effets très divers »[108].

Notre trouvère utilise des matériaux habituels dans les récits épiques, mais ce qui est remarquable, c'est la recherche de la symétrie avec le seul procédé de répétition. Il cherche également à établir un équilibre entre éléments narratifs et choix épiques. Et non seulement le maniement de ces procédés nous permet de dire qu'il s'agit d'un art conscient de construction dans *Ami et Amile*, mais aussi la structuration thématique des laisses qui définit un programme précis. Dans le cas de ces trois laisses : menace, répétition de cette menace et le renversement de la situation. La continuation est aussi bien construite en gardant l'équilibre entre narration et action ou parole épiques. Il y a plusieurs types procédés qui surgissent au sein des laisses longues ou très longues. Pour en donner de exemples, nous retiendrons les laisses suivantes de l'épisode du duel judiciaire.

La laisse 71, pareille à la précédente, a une structure en escalier construite à partir des données de la laisse 69. Cette laisse centripète contient seulement treize vers. Dans la suite, on a des laisses de toute longueur et, à l'exception des laisses 82 et 84, ce sont centripètes. Elles traitent successivement les sujets suivants : l'arrivée d'Ami et la réclamation du duel, des serments , des préparatifs matériels. Le combat commence dans la laisse 75 et continue dans les laisses 76 et 77. Les combattants, Hardré et Ami, se frappent et ironisent. L'alternance d'action et de parole, procédés traditionnels de la description d'un combat dans les chansons de geste, continue jusqu'à la laisse 82. Nous trouvons l'utilisation de la même technique dans la *Chanson de Roland* :

Danz Oliver trait ad sa bone espee
Que ses cumpainz li ad tant demandee,
E il li ad cum cevaler mustree :
Fiert un paien, justin de Valferree,
[...]
Ço dist Rollant : « Vos reconois jo, frere !
Por itels colps nos eimet l'emperere. »
[...]
Lachent lor reisnes, brochent amdui a ait
E vunt ferir un paien Timozel,
[...]
Ço dist Turpin : « Icist nos ert forsfait »
Respunt Rollant : « Vencut est le culvert.
Oliver, frere, itels colps me sunt bel ! »
(*Chanson de Roland*, vv. 1367-1395)

[108] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.*, p. 174.

Le programme précis de l'écriture du trouvère se manifeste remarquablement dans le découpage entre les laisses 81-82-83-84. L'examen de ces découpages strophiques permet de voir plus clairement les caractéristiques de l'art d'écriture de notre auteur anonyme. Lorsque le combat est le plus ardent, l'excitation bat son plein – Hardré a failli tuer Ami – le trouvère interrompt la narration du combat exactement au moment où on arrive à l'essentiel. Tout le monde attend, en retenant son souffle, le dénouement du combat. Mais il faut encore attendre quelques vers. Quel est le but du trouvère avec l'interruption du combat et l'insertion des vers apparemment inutiles ? Dans son étude sur l'écriture épique du XIIIe siècle[109] Dominique Boutet souligne aussi l'étrangeté de l'interruption du combat et voit l'essentiel dans la nécessité de noircir Hardré définitivement. Le poète insère cette laisse composite pour augmenter la tension. Par cette laisse, il sépare l'action et la description du traître en introduisant ainsi la présentation du caractère diabolique d'Hardré. Dans la laisse 83, le poète nous fait connaître le vrai visage du traître, l'ennemi du Christ :

Que n'aiez cure de Dammeldeu servir
Ne de voir dire, se ne cuides mentir.
Se vois preudomme, panse de l'escharnir,
De ta parole, se tu puez, le honnis.
Ardéz les villes, les bors et les maisnils.
Metéz par terre autex et crucefiz.
Par ce seréz honoréz et servis.
(*Ami et Amile*, vv. 1626-1632)

Il s'agit dans ce cas-là aussi d'une laisse plutôt courte (14 vers) qui, par sa brièveté (par sa forme), souligne l'importance des informations qu'elle contient. La laisse 84 clôt cet épisode de duel judiciaire en comprenant multiples éléments narratifs, comme la reprise du combat avec ses préparatifs moraux et matériels, la victoire d'Ami et la proposition de l'empereur. Au lieu d'entrer dans les détails quant au dénouement du combat, le trouvère se borne à l'essentiel. L'accumulation d'autant d'éléments dans la même laisse signale bien le contraste entre certains éléments, comme par exemple entre la piété d'Ami et l'impiété d'Hardré. Par surcroît, il faut souligner que « l'enchaînement rapide de cause et effet ici dans une seule laisse fait contraste aux deux laisses précédentes, où le crime du traître se limite à conseiller le mal. La cohésion interne de la laisse définit un moment, découpant les éléments du fil narratif pour les souder en une unité de sens qui contraste la religion de l'un à l'impiété de l'autre pour en tirer les conséquences »[110].

[109] BOUTET, Dominique, « L'écriture épique vers 1200 », *Op. cit.* p. 90-91.
[110] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.*, p. 160.

La plupart des laisses longues ou très longues sont morcelées, elles contiennent de différents types d'éléments et de véritables subdivisions narratives dont les marques sont clairement visibles dans le texte. Ces subdivisions ne sont pas les inventions de notre trouvère, elles se trouvent dans beaucoup d'autres chansons de geste. C'est la raison pour laquelle nous ne dégagerons ici que les aspects les plus importants de ce phénomène. Le trouvère d'*Ami et Amile* emploie les techniques suivantes pour diviser une longue laisse en sous-parties : intervention de jongleur, changement d'interlocuteur, adverbes de temps ou rarement une tehnique que Jean Rychner appelle le « regard de l'autre rive »[111]. Leur emploi ne correspond pas toujours à un changement de sujet, mais à un changement de rythme ou elles servent de garantie de la continuité narrative. La laisse 135, contenant 62 vers, est rythmée par plusieurs changements d'interlocuteur. Nous avons déjà rencontré les mêmes formes dans les vers d'intonation. Sans vouloir être exhaustif, voici quelques exemples à ce procédé :

Oïl voir, sire, ce respont li paumiers, [...]
(*Ami et Amile*, v. 2614)

et

Sire, dist Haymmes, si feroiz par mon chief, [...]
(*Ami et Amile*, v. 2646)

On peut encore trouver plusieurs exemples pour ce procédé dans cette même laisse, mais ils apparaissent également des adverbes de temps. Ce ne sont pas de véritables ruptures dans la narration, ils marquent plutôt la poursuite du récit :

Quant ce entendent li felon maronnier,
A la charrete sont trestuit apuiié.
(*Ami et Amile*, vv. 2638-2639)

Il y a aussi certains vers qui reviennent comme des refrains. Ils rythment l'action plus qu'ils ne subdivisent la laisse. Dans cette laisse, la phrase suivante est sans doute l'exemple le plus remarquable :

Li cuens l'oït, le sens cuide changier.
(*Ami et Amile*, v. 2642)

et

Li maistres l'oit, le sens cuide changier.
(*Ami et Amile*, v. 2666)

Ce parallélisme des vers montre l'attachement du poète aux formules répétées, non seulement dans les vers d'intonation et de conclusion, mais aussi à l'intérieur de la laisse.

[111] RYCHNER, Jean, *Op. cit.*, p. 78.

La longueur de la laisse se mesure par le nombre de vers et par le nombre d'éléments narratifs qu'elle contient. La construction d'*Ami et Amile*, comme nous le montre l'examen de la longueur et de la structure des laisses, demeure conservatrice. Le texte ne dépasse qu'à peine trois mille cinq cents vers et la moyenne des vers par laisse est presque identique à celle de la *Chanson de Roland*. Mais nous savons bien que les chansons tardives se caractérisent par la multiplication des innovations de l'auteur. A côté des formes anciennes, nous pouvons découvrir des formes de renouvellement au niveau structurel ou narratif. Des traits conservateurs et des traits innovateurs s'opposent tout au long du texte et rendent ambiguë l'écriture de notre chanson de geste du XIIIe siècle.[112]

Les rapports entre la structure strophique et le mouvement narratif sont bien évidents. Nombre de vers, cohésion en laisse, forme métrique influent sur la narration. Selon Edward A. Heinemann « à mesure que le nombre de vers augmente, la laisse s'ouvre de plus en plus à une diversité de contenu qui implique la cohésion interne et qui se mesure elle aussi en nombre de vers et en grades métriques »[113]. Les découpages sont calculés en fonction d'effets épiques. Pour conclure l'art d'écriture du poète, nous pouvons constater qu'il « manifeste donc une très grande sûreté dans le maniement de la laisse, et une très grande maîtrise de la palette des instruments épiques »[114].

[112] Sur la cœxistence de traits traditionnels et de nouveautés narratives dans *Ami et Amile*: A. WINANDY, « Langage et fiction dans le récit épique d'*Ami et Amile* », *Actes du Ve Congrès international de la Société Rencesvals*, Salford, 1977, p. 105-121.
[113] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.*, p. 171.
[114] *Ibid*. p. 91.

FORMULES ET MOTIFS DE L'ÉCRITURE ÉPIQUE

1. LE STYLE FORMULAIRE OU STÉRÉOTYPÉ

L'acoustique a une influence sur la composition sémantique et syntaxique du texte, et joue également un rôle dans la mémorisation. Le jongleur ne pouvait pas mémoriser chaque vers, il a opéré ainsi avec des groupes de mots, c'est-à-dire des formules, unités narratives et structurelles. Il lui fallait se souvenir non seulement des mots ou des expressions, mais aussi de la place des mots et des phrases. Ces unités sont parfois variées ou combinées pour convenir aux besoins métriques ou aux exigences de l'assonance. Le style formulaire se trouve déjà dans la poésie homérique où les aèdes pouvaient se souvenir des vers de leurs récits à l'aide de cette technique. Edward A. Heinemann souligne, à part ces caractéristiques, que « la chanson de geste, genre formulaire et par conséquent oral, obéirait non pas à l'esthétique du mot juste, mais à une autre, où la délicatesse de l'expression importerait moins que le rappel d'autres textes »[115]. Il ne s'agit pas ici de l'évocation d'une tradition, mais d'un rapport entre le texte et la tradition. Les conclusions tirées de l'analyse de ces facteurs peuvent servir à définir des procédés de style employés par le poète. On peut également voir que la répétition ne fait pas partie des principaux traits distinctifs des formules. C'est « l'utilité métrique »[116] qui importe, malgré que ce soit la répétition qui provoque un effet, c'est elle qui organise d'une certaine manière le récit. C'est la répartition d'une formule dans plusieurs poèmes, à l'intérieur d'un ou de plusieurs cycles, ou dans toute la tradition épique qui nous informe sur son caractère traditionnel. C'est-à-dire, « plus un élément se limite à un texte particulier, moins il correspond à ce que nous entendons par « traditionnel »[117].

Dans la suite, nous examinerons donc si l'application de certains éléments appartient à la tradition du seul texte d'*Ami et Amile* ou bien ces éléments apparaissent également dans *Jourdain de Blaye*, autre poème du petit cycle de Blaye, ou peut-être dans plusieurs chansons de geste antérieures, modèles éventuels pour le trouvère de notre chanson de

[115] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.* p. 305.
[116] Cette expression est liée au nom de Milman Parry qui parle d'une tendance d'économie d'effort dans la tradition orale. Cette économie se manifeste dans le réemploi d'une même expression pour exprimer la même idée. Nous pourrions également dire que la jonction de l'idée et du mètre déclenche toujours le même réflexe linguistique.
[117] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit.* p. 310.

geste. En suivant cette méthode, on peut arriver à une conclusion sur le rapport du texte et de la tradition ainsi que sur le degré stéréotypé de notre chanson de geste.

1.1. Formules et variations

Dès les années '30, la critique a fait couler beaucoup d'encres sur la question de répertoires de « formules ». Elle en détermine de nombreuses séries.[118] Il existe plusieurs définitions de la formule[119] dont la plupart souligne qu'elle est un élément syntaxique, sémantique et prosodique. Marguerite Rossi affirme que les formules sont des moyens simples de composition et que « rien n'interdit à un poète d'utiliser les mêmes moyens pour forger d'autres vers ; la simplicité de la technique est ici la garantie qu'ils peuvent être exploités très largement »[120]. Elle confirme également que dans la représentation d'une matière, il n'y a jamais « une formule unique, mais tout un faisceau de possibilités, dont chacune est caractérisée par rapport aux autres par une particularité rythmique, sémantique ou syntaxique, ou plusieurs de ces particularités réunies ; il y a faisceau d'expressions formulaires plutôt que formule à proprement parler »[121]. *Ami et Amile* n'a jamais été le sujet d'une analyse du style formulaire. De cette manière, malgré le fait que les recherches ont presque échoué et que « le style dit formulaire apparaît en somme comme une réalité extrêmement mouvante, rebutant les chercheurs qui s'efforcent à une définition précise »[122], nous essayerons de définir dans quelle mesure ces constatations valent-elles pour *Ami et Amile*. Notre travail ne tente pas d'être exhaustif, on ne touchera pas la question de la tradition orale et son rapport avec les formules. Lors de notre enquête sur le stock formulaire d'*Ami et Amile*, on référera aux divers catalogues et travaux dont on

---

[118] Avant la parution de l'*Essai* de Jean Rychner, plusieurs spécialistes (Rita Lejeune, Frédéric Tanquerey) évoquent l'existence probable d'un stock de formules traditionnel dans les chansons de geste. L'intérêt pour les répertoires de « formules » prend de l'élan après l'*Essai*, et on publie de nombreuses études sur les formules dites « traditionnelles » qui apparaissent dans telle ou telle chanson. Sans vouloir être exhaustif, nous pouvons mentionner le nom de Jean Frappier, de Duncan McMillan, de Joseph Duggan, d'Anne Gittleman, de Jean Subrenat, de Marguerite Rossi, de Dominique Boutet qui ont consacré de vastes analyses à ce sujet. Cependant, ce travail sur les formules, pour citer les mots de M. Rossi, « ne semble même pas avoir abouti à des conclusions claires ».

[119] Dans une des communications d'Omar Jodogne: « Sur l'originalité de *Raoul de Cambrai* » in *La technique littéraire des chansons de geste.* Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1959, p. 37-58.

[120] ROSSI, Marguerite, *« Huon de Bordeaux » et l'évolution du genre épique au XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1975, p. 177.

[121] *Ibid*. p. 184.

[122] HEINEMANN, Edward A., *Op. cit*. p. 308.

dispose déjà. Par rapport à l'examen des autres textes épiques, on aura un travail relativement facile puisqu'on dispose d'un seul manuscrit de cette chanson de geste. Ainsi, les différentes variantes des copistes ne nous posent pas de problème. Nous ne prétendons pas d'exposer toute la tradition épique, notre ambition consiste à suggérer quelques précisions modestes concernant les méthodes traditionnelles d'*Ami et Amile* qui pourraient peut-être contribuer à l'appréciation du genre et de la tradition épique.

Le combat

Le combat n'occupe pas une place centrale dans *Ami et Amile*. C'est uniquement le seul duel judiciaire entre Ami et Hardré qui donne l'occasion au jongleur à un vrai développement du motif du combat et pour une vraie analyse pour la critique. Ce duel se compose de plusieurs assauts, et constitue, dans la série des motifs narratifs, un type de motif performant.

Jean Rychner examine les formules relatives à l'attaque à la lance dans les chansons de geste anciennes.[123] Sept éléments fixes composent le motif complet : éperonner son cheval, brandir la lance, frapper, briser l'écu de l'adversaire, rompre son haubert, lui passer la lance au travers du corps, ou alors le manquer, l'abattre à bas de son cheval, le plus souvent mort.[124] Dans notre texte, l'attaque à la lance apparaît une seule fois, tout au début du combat et n'est pas suivie des éléments définis par Rychner. Par contre, ce duel judiciaire se compose d'autres éléments structurants du motif :

- **combat à la lance :**

Grans cops se donent sor les escus devant,
Les lances brisent, li arson vont rompant,
(*Ami et Amile*, vv. 1477-1478)

- **chute des combattants :**

Qu'il s'entr'abatent ambedui enz el camp.
Or sont andui par terre.
(*Ami et Amile*, vv. 1479-1480)

[123] RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955, p. 139-150.
[124] *Ibid*. p. 141.

- **combat à l'épée :**

Hardréz a trait l'espee dont brun sont li coutel,
Vers Ami cort les grans saus conme cers,
Si le feri des grans cops en travers.
(*Ami et Amile*, vv. 1484-1486)

Li cuens Amis [...]
Il trait l'espee qui fu d'or enheudee
Et fiert Hardré sor la cercle doree.
(*Ami et Amile*, vv. 1492-1495)

Ce combat à l'épée devient plus acharné et se prolonge encore dans les laisses 78-79-80-81, jusqu'à ce que tous les deux combattants ne soient gravement blessés.

- **le combat est interrompu par les témoins ou par le roi :**

La flors de France a Charlon apellé.
« Sire, font li, a noz en entendéz,
Une parole voz volummez conter.
Annuit mais faitez ces barons desarmer
Jusqu'a demain que li jors parra clers ;
Atout lor armes el champ les remetréz. »
Et dist li rois : « Si com voz conmandéz. »
(*Ami et Amile*, vv. 1587-1593)

- **prières ou autres manifestations orales** : il faut souligner deux passages qui correspondent à cette catégorie. D'une part, la parole d'Hardré qui s'adresse au Diable et, d'autre part, les prières d'Ami. Ces paroles montrent le rapport d'opposition qui s'établit entre le bien et le mal ainsi que l'importance de la religion dans le poème :

Ahi, diables ! com ancui serazprouz. »
(*Ami et Amile*, v. 1663)

« Dex, dist il, Peres qui formas tout le mont,
[...]
Me doingniéz voz ocirre cel glouton,
(*Ami et Amile*, vv. 1667-1672)

- **le traître tué :**

A un seul cop li trancha le chief tout,
Jus a la terre est trebuchiéz li glouz.
(*Ami et Amile*, vv. 1680-1681)

La mort de l'adversaire est un élément central de la dernière étape du duel. Cette dernière étape nous renvoie à l'examen des éléments fixes, relevés par Jean Rychner, puisque l'auteur d'*Ami et Amile* ne manque pas d'en insérer quelques uns dans son poème.

« Éperonner son cheval » est la première expression à comparer :

Le destrier broche des tranchans esperons
(*Ami et Amile* , v. 1677)

La formulation correspond entièrement aux formules utilisées par d'autres auteurs : dans la *Chanson de Roland* :

Le cheval brochet des esperuns d'or fin
(*Chanson de Roland*, v. 3353)

dans la *Prise d'Orange*, on le retrouve:

Le cheval broche des esperons tranchanz
(*Prise d'Orange*, v. 1834)

dans *Jourdain de Blaye* :

Le destrier broche et l'espié fait brandir.
(*Jourdain de Blaye*, v. 4016)

Cet élément du motif est stéréotypé, et cette formule apparaît également dans le vers 175 : « Le cheval broche des esperons doréz », mais cette fois son utilisation n'est pas liée à une scène de combat. C'est Amile qui éperonne son cheval pour précipiter le moment de rencontre avec son « frère ». La structure syntaxique et sémantique reste la même malgré le changement de contexte. Cet emploi invariable témoigne réellement du fait qu'il s'agit d'un élément préétabli, emprunté très probablement à un prédécesseur ou à un contemporain. D'ailleurs, notre trouvère utilise une autre forme pour exprimer la même idée : « Les destriers hurtent des esperons tranchans » (v. 1476).

L'emploi des formules ne se limite pas aux motifs stéréotypés, elles se trouvent partout dans l'œuvre. Dans quelle mesure une formule est traditionnelle, on ne saurait le dire qu'après une étude élargie à un grand nombre de chansons de geste. Par contre, la multiplication d'une formule exprimant une idée simple, avec ses variations, nous informe sur le style formulaire du poème épique.

Au lieu de « brandir la lance », élément manquant dans notre chanson de geste, nous trouvons « tirer l'épée », expression également utilisée au style formulaire :

Puis trait l'espee dont a or est li pons,
(*Ami et Amile* v. 1676)

Dans la scène d'attaque principale, cet élément précède l'action d'éperonner le cheval. A part ce dernier exemple, nous retrouvons cette formule à plusieurs reprises dans cette même scène, mais la fixité ne caractérise que le premier hémistiche :

Hardréz a trait l'espee dont brun sont li coutel
(*Ami et Amile*, v. 1484)

Il trait l'espee dou fuerre toute nue
(*Ami et Amile*, v. 1508)

L'expression surgit dans d'autres textes épiques, toujours avec une terminaison différente. En voici quelques exemples :

Trait ad l'espee, le punt est de cristal.
(*Chanson de Roland*, v. 3432)

Et tret l'espee dont l'acier fu molu
(*Couronnement de Louis*, v. 1238)

Puis trait l'espee dont l'adouba Sewins,
(*Huon de Bordeaux*, v. 873)

Puis trait l'espee au poing d'or nöelé,
(*Jourdain de Blaye*, v. 206)

Ces occurrences montrent non seulement que les premiers hémistiches sont identiques, mais aussi que les deuxièmes comprennent toujours des adjectifs qualifiant l'épée. Les termes sont souvent voisins, mais l'accord parfait n'existe qu'à l'intérieur du même poème.

L'action de frapper est bien présente dans la description du duel judiciaire :

Et fiert Hardré un grant cop a bandon
Entre l'auberc et l'iaume point a flor
(*Ami et Amile*, vv. 1678-1679)

Le nombre des occurrences est remarquable dans *Ami et Amile* malgré qu'il s'agisse d'un seul duel. Les formules exprimant le coup sur le bouclier ou sur le haubert apparaissent dans les vers 1495, 1511, 1539, 1548, 1564, 1579, et 1678.[125] Dans ces vers, on ne retrouve ni le mot *escu*, ni *targe* qui figurent le plus souvent dans les chansons de geste dites anciennes. Ici, c'est uniquement le mot « férir » qui est constant, les éléments des seconds hémistiches ne montrent aucune analogie. La raison pour laquelle les formules du premier hémistiche sont plus constantes que celles du second est peut-être que les premiers ne doivent pas être conformes aux exigences de l'assonance. Cependant, quelques auteurs réussissent à surmonter ce problème de musicalité. Dans *Raoul de Cambrai* se trouvent les exemples suivants :

E fiert Richier en l'escu de quartier (v. 2726)

Et fiert Raoul en l'escu de quartier (v. 2911)

Et fiert Gautier sor l'escu de quartier (v. 4993)

Il est indispensable ici de remarquer que ces derniers sont des répétitions des vers complets. Cette technique se trouve également dans *Ami et Amile*.

[125] Voir en annexe n° 1.

L'écu ne joue aucun rôle dans le combat entre Ami et Hardré. Il figure uniquement dans la description de l'armement, ainsi que la brogne. Bien que le haubert apparaisse dans le duel final, il a un rôle plus important, ainsi que le heaume, dans les premiers affrontements des adversaires. C'est dans cette partie que ces armes jaillissent dans des expressions formulaires :

> Por le grant cop est dou hiaume saillie
> (*Ami et Amile*, v. 1551)

Le dernier élément sélectionné par Rychner apparaît sous la forme : « A un seul cop li trancha le chief tout, / Jus a la terre est trebuchiéz li glouz. » (vv. 1680-1681) dans notre chanson de geste. Dans les scènes de bataille, nous l trouvons souvent ce type de mort, mais il ne devient jamais stéréotypé ou formulaire:

> Trenchet la teste d'ici qu'as denz menuz,
> Brandist sun colp, si l'ad mort abatut,
> (*Chanson de Roland*, vv. 1956-57)

> La teste li coupai o le brant de Cartage,
> A Karlon l'envoiai tantost par son mesage.
> (*Renaut de Montauban*, vv. 1325-26)

Le motif du combat judiciaire s'insère parfaitement dans le récit, il est bien structuré et développé. Le poète avait besoin d'une scène pour mettre fin aux machinations d'Hardré et d'introduire le calvaire d'Ami. Cette scène oppose l'apaisement de l'âme provoqué la mort du traître et l'angoisse pour le destin des héros. La formulation des éléments du motif du combat est caractérisée par une simplicité du style. Les éléments essentiels d'un combat ne font jamais défaut, et pour les formuler, l'auteur utilise tantôt la stéréotypie externe, c'est-à-dire des formules présentes dans d'autres témoignages épiques (éperonner son cheval, frapper), tantôt les formulations originales et simples (la mort de l'adversaire).

La foi chrétienne

L'esprit chrétien est l'un des fils conducteurs de la construction de la chanson de geste *Ami et Amile*. Le cadre narratif, c'est-à-dire des éléments qui servent à établir la base d'un enchaînement logique entre les divers événements, est très souvent basé sur l'univers religieux. Ainsi, il devient donc presque nécessaire d'examiner les expressions relatives à la religion du point de vue de leur style. On relève des formules qui se multiplient dans notre texte pour les comparer ensuite avec des attestations d'autres textes :

1./ « de Deu soiéz sauvéz » dans les vers 91 et 107 ;

2./ « et cil i va cui Dex puist mal donner » dans les vers 341, 354, 2063 ;

3./ « Jhesucris le maudie » dans les vers 373 et 2191 ;

4./ « Saint Pierre mis el chief de Pré Noiron » dans les vers 1765, 1668, 2664

5./ « Mais par l'apostre c'on quiert en Noiron Pré » dans les vers 751, 876, 890, 1244.

Dans le cas d'un vers décasyllabique, la formule occupe le plus souvent un hémistiche, les deux derniers exemples montrent le cas où une formule remplit un vers entier. Ce n'est pas non plus une invention à notre auteur comme l'attestent les exemples tirés à *Raoul de Cambrai*. Il arrive aussi qu'on trouve la reprise de plusieurs vers, avec une modification minimale dans la syntaxe. Si on veut rester dans le domaine de la religion, les prières se composent souvent des mêmes vers répétés. La prière d'Amile au côté de Lubias et celle d'Ami après la proposition de mariage de Charlemagne montrent des analogies remarquables : vv. 1177-1184 et vv. 1762-1767 :

« Dex, dist Amiles, par ton saintisme non,
Meïs saint Pierre au chief de Pré Noiron
Et convertis saint Pol et saint Simon,
Jonas sauvas el ventre dou poisson
Et Daniel en la fosse au lyon,
Sainte Susanne garis dou faus tesmoing
Et a Marie feïstez vrai pardon,
Si com c'est voirs et noz bien le creonz, [...]

« Dex, dist il, Peres, par ton saintisme non,
Saint Pierre mis el chief de Pré Noiron,
Jonas sauvas el ventre dou poisson,
Et Daniel en la fosse au lyon,
Sainte Susanne garis dou faus tesmoing ;
Si com c'est voirs et noz bien le creons, [...]

Ces passages parallèles se trouvent dans un contexte similaire, pas très loin l'un de l'autre. La répétition peut être considérée ici comme signe de parallélisme de la vie des héros. La reprise des vers ou des passages entiers concernent non seulement le domaine de la religion, mais par exemple celui de l'armement des chevaliers. L'auteur utilise deux fois presque tout à fait les mêmes expressions à l'intérieur de la même laisse :

Ceinte a l'espee **au senestre giron**,
Monte en la selle dou destrier **arragon**,
A son col pant un escu a lyon
(*Ami et Amile*, vv. 1647-1649)

Ceinte a l'espee **dont or est li pons**,
Monte en la sele dou bon destrier **gascon**,
A son col pant un escu a lyon
(*Ami et Amile*, vv. 1656-1658)

Quelque modification est menée de temps en temps à l'intérieur de la formule. Ces formes et ses variations se retrouvent également dans d'autres textes épiques.[126] Les occurrences des formules dites religieuses, citées ci-dessus et en annexe, prouvent qu'il existe un stock de formules pour l'évocation du religieux.[127] Il s'agit tantôt de la reprise simple d'une formule traditionnelle, tantôt d'une variation syntaxique ou sémantique pour procédér à d'autres transformations.

Le voyage

Le motif du voyage est présent dans toutes les chansons de geste. Les allées et les venues sont fréquentes également dans *Ami et Amile*. Voire même, le voyage n'est pas seulement un motif, mais un élément structurant du récit.[128] Ce motif, ayant de vastes limites, connaît des formes simples ainsi que des formes longues. La forme simple indique le plus souvent le mouvement et le point d'arrivée, tandis que la forme longue présente les différentes étapes du voyage : le départ, les régions et les villes traversées, parfois les circonstances de la route, et l'arrivée. Les expressions formulaires ne manquent pas dans les scènes de voyages. L'auteur utilise une quinzaine d'expressions pour rendre l'idée d' « aller tout droit à » :

Vint a Beorges le conte Amile querre (v. 48, 2045, 2469)

Droit en Borgoingne **s'en vait** li ber apers. (v. 55, 1034, 1055, 1868, 2031)

Tant que il vint a Borc c'on dist au pont. (v. 62.)

Trosqu'a Paris **ne finent ne n'arrestent**. (v. 204, 318, 334, 342)

Jusqu'a l'agait **n'i font arrestion**. (v. 219, 3483)

Jusqu'a Nivelle **ne cesse ne ne fine**. (v. 292, 2519)

Desci a Blaivies n'i ont resnes tyrees. (v. 485)

Ainz ne fina desci qu'il vint en France (v. 516, 908)

Li cuens Amiles de **noient ne desvoie** (v. 1097)

Desci a Blaivies **ne prinrent onques fin**. (v. 1116)

Droit a Monjoie **descent** Amis li ber. (v. 2479)

Jusqu'a Beorges **passent lor droit chemin**. (v. 2604)

Desci a Blaivies **ne** voldrent **atargier.** (v. 3298, 3377)

---

[126] Les exemples se trouvent en annexe n° 2.

[127] On n'a pas tiré des exemples dans *Jourdain de Blaye* puisque sa coloration hagiographique reste discrète, le trouvère n'utilise presque pas ces formules citées.

[128] Nous étudierons le voyage, comme élément structurant dans le dernier chapitre.

Jusqu'a l'ostel **ne** s'i volt **arrester**. (v. 3413)

Jusqu'au bordel **ne furent arrestant** (v. 3453)

On peut voir que la majorité des exemples sont des variantes des expressions traditionnelles. Dans *Aliscans,* on trouve par exemple « Jusqu'a Orenge ne finent de brochier. » (v. 7730) ; dans la *Chanson d'Antioche* « N'arestent jusqu'a Nike, une cités molt forte; » (v. 1126). L'auteur *d'Ami et Amile* fait quelques subtiles modifications dans la syntaxe et dans le lexique, mais toujours en utilisant les plus importants types de formules traditionnelles. Cette formulation laconique convient parfaitement au souci d'objectivité que l'auteur semble suivre dans la description des déplacements.[129] Même s'il consacre toute une laisse à un voyage, il emploie strictement ces principes et la simplicité du motif demeure.

La joie et la colère

Le style formulaire est également présent dans l'expression de la joie ou de la colère épiques. Généralement, un trouvère emploie une ou deux formules pour exprimer un sentiment et ne s'en éloigne que très rarement. Dans *Aliscans* et *Huon de Bordeaux,* on trouve par exemple « cuer iréz » pour l'expression de la colère et « grant joie demené » pour l'expression de la joie. Le trouvère du *Charroi de Nîmes* utilise « vive cuide enragier » et « sens cuide changier » tandis que pour la joie, il emploie « joie menee ». Notre trouvère ne s'écarte pas des formules traditionnelles, il utilise: « joie prinst a mener », « en font grant joie », « s'ont grant joie menee », « fu la joie moult tres grans ». Ce qui semble néanmoins intéressant, c'est qu'il ne reprend jamais les mêmes expressions mots à mots, il évite la répétition automatique.

Il y a également quelques scènes dans notre chanson où les personnages se mettent en colère. Une dizaine d'occurrences est employée pour exprimer ce sentiment épique. Les expressions sont simples et classiques, parfois répétées sans aucune transformation : « le sens cuide desver » (v. 822, 1466) ; « le sens cuida changier » (v. 2081, 2666), et le trouvère, ainsi que la majorité de ses confrères, utilise aussi « iréz », « enraige » et corrouciéz ».[130] La dissemblance à l'égard des autres est que notre auteur anonyme ne reprend que très rarement les mêmes formules. Il est sensible plus à la variation qu'à la

[129] Les vers 1115-1116, 1871-1874, 3296-3298 sont également des exemples à l'écriture scelletique que le trouvère utilise à l'égard du motif du voyage.

répétition. On pourrait considérer le nombre réduit des formules répétitives comme signe d'originalité. *Ami et Amile* n'est pas une œuvre composée à partir d'un ensemble de formules simplement reprises. Notre trouvère ne recourt au procédé de la répétition ni plus ni moins qu'il est exigé par le style épique.

Bien évidemment, on trouve des vers parallèles dans notre poème, mais ce ne sont pas des formes stéréotypées : ils sont dus entièrement à l'invention de l'auteur. L'exemple le plus remarquable est la formule utilisée pour décrire la ressemblance des héros :

> Il s'entresamblent de venir et d'aler
> Et de la bouche et dou vis et dou nés,
> Dou chevauchier et des armes porter,
> (*Ami et Amile*, vv. 39-41)[131]

Cette formulation a au moins cinq occurrences dans *Ami et Amile*, et cette multiplication marque à la fois l'importance de ce motif dans la construction ainsi que la conformité du texte aux exigences du genre épique. On sait bien que la caractéristique formelle majeure du genre épique réside dans l'esthétique de la répétition.

Autres formules

Les formules de longue date sont également présentes dans la composition d'*Ami et Amile*. Ces formules ont été véhiculées trouvère à trouvère, chanson à chanson. On n'en cite que quelques exemples largement répandus dans les chansons épiques des XIIe-XIIIe siècles.

1.) Le rire et les larmes s'inscrivent très tôt dans l'univers épique. La formule « s'en a gieté un ris » (v. 1955 et v. 1962) apparaît dans plusieurs textes antérieurs à *Ami et Amile*[132] ainsi que dans des poèmes postérieurs[133]. Dans les textes médiévaux, on trouve souvent des personnages qui pleurent, ce n'est pas une attitude péjorative au Moyen Age. Les larmes ne signifient pas la faiblesse, mais une vraie affliction. Avoir les yeux pleins de larmes a une valeur de sincérité, d'inquiétude et il est l'emblème d'une vive douleur. « Plorant se departirent » jaillit plusieurs fois dans *Ami et Amile*, comme élément fortement lié à la séparation des héros. Belissant pleure encore à quelques occasions, par exemple dans sa furieuse douleur en apprenant la mort de ses fils :

> Plorant, criant, trestoute eschevelee,
> Por ses anfans a grant dolor menee.
> (*Ami et Amile*, vv. 3185-3186)

---

[131] Nous le retrouvons dans les vers 110-111, 1048-1050, 1959-1960, 3103-3105

[132] Dans la *Chanson d'Antioche*: v. 556, 719, 6647, 7360; dans *Jehan de Lanson* v. 2413, 3873, 5555; dans le *Charroi de Nîmes*: v. 44, 459, 478, 489, 995, 1001 etc.

[133] Dans *Renaut de Montauban*: v. 1881 et 1890, aussi dans *Huon de Bordeaux*: v. 3602, 5247 etc.

Les larmes apparaissent comme les marques visuelles de la perte dans la majorité des textes épiques. Voici quelques autres exemples :

Tenrement plore des biax iex[134] de son chief.
(*Jourdain de Blaye*, v. 375)

Plore des iex, .j. grant soupir jeta;
(*Raoul de Cambrai*, v. 175)

Renaut le fiz Aymon en plore tendrement.
(*Renaut de Montauban*, v. 11666)

Molt tendrement plorai des eulz del chief.
(*Charroi de Nîmes*, v. 575)

2.) Le motif épique du lignage contient aussi des variations formulaires. Dans notre texte, on trouve un exemple qui correspond entièrement aux « modèles » les plus anciens[135] :

Li glouz par lui se prinst moult a prisier
Et lui et son lyngnaige
(*Ami et Amile*, vv. 398-399)

ou un autre :

Que ne le sievent mil home de son lin
Qui le voillent ocirre.
(*Ami et Amile*, vv. 928-929)

3.) Nous trouvons également des formules dont les éléments constitutifs changent parfois à cause de l'assonance. Ce changement rend difficile leur identification à l'intérieur du même texte. L'assonance peut changer l'ordre des mots ce qui veut dire que les formules traditionnelles sont aussi souvent soumises aux exigences du mètre. La transformation peut se produire à la fois au niveau syntaxique ou sémantique. La synonymie joue également un rôle dans la formulation des variations. Notre trouvère utilise par exemple l'expression « palais listé » (v. 1461) et n'hésite pas à multiplier les adjectifs qui caractérisent ce « palais » : « palais mauberin » (v. 1431, 1721, 1736, 2575), « palais plenier » (v. 3303), « palais pavé » (v. 3341). Toutes ces expressions concernent la grande salle des châteaux, et les variations sont dues à la simple convenance de l'assonnance. Toutefois, on doit reconnaître que l'auteur a eu le souci d'insérer quelques nouvautés dans ces clichés formulaires puisqu'il ne recourt pas toujours à l'adjectif « listé » quand il avait besoin une rime en *–é*. Ainsi, peut-on constater que le besoin de rimer ne va pas toujours de pair avec la reprise de la même formule ? Certainement. L'emploi dépend entièrement de la volonté du trouvère. Le style formulaire est « un

[134] « plorer des iex » est un pléonasme fréquent
[135] Autres exemples en annexe n° 3.

ensemble de recette »[136] auquel le trouvère puise à son gré. On a vu que la technique formulaire était particulièrement usitée dans les scènes et événements épiques, malgré le rôle secondaire de certaines dans la construction de l'œuvre. Les éléments constituants sont préétablis et stéréotypés, ils permettent d'exprimer, avec de légères variations nécessaires pour garder le rythme de l'hémistiche, une même idée. Les exemples présentés montrent que le trouvère de notre chanson de geste connaissait les modèles formulaires les plus importants nécessaires à l'élaboration des thèmes épiques.

La composition d'*Ami et Amile* en décasyllabes est adéquate au style formulaire, mais bien sûr ce type de versification possède des contraintes qu'avait décrites ainsi Jean Rychner : « Le moule imposé par le mètre à la substance narrative ne demande pas seulement qu'elle se réduise à dix syllabes, mais il exige qu'elle se répartisse en deux parties, séparées par une pause si réelle, après un accent tonique si fort, que la syllabe atone suivante ne compte pas dans la mesure du vers. Exigences formelles, de nature orale, vocale même, auxquelles la grammaire, c'est-à-dire l'organisation de la substance narrative enfermée dans le décasyllabe, ne va pas pouvoir répondre par une infinité de solutions. »[137]

1.2. Formules et motifs

Les motifs se construisent généralement d'un certain nombre de formules. Dominique Boutet définit la formule comme le « degré zéro »[138] du motif. Deux motifs épiques retiennent notre attention pour illustrer la forte relation entre motifs et formules. Dans la suite, nous chercherons à démontrer que les structures qui revêtent l'idée de la colère et celle de la peur ont des traits particuliers à la chanson de geste. Nous examinerons ainsi les expressions et les tournures caractéristiques qui construisent ces motifs, leur degré de stéréotypie et leur fréquence. Voici les vers où figurent l'idée de la colère :

v. 662. Or fu la damme durement **corroucie**.

v. 701. Li cuens l'oï, si en fu moult **iréz**.

v. 780. Voit les li cuens, a poi **d'ire n'enraige**.

v. 822. La damme l'oit, le **sens cuide desver**

v. 1132. Li cuens l'antent, **a poi n'enraige** vis.

[136] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.*, p. 140.
[137] RYCHNER, Jean, « Sur la versification du *Couronnement de Louis* », *La technique littéraire des chansons de geste, Op. cit.*, p. 167-168.
[138] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.*, p. 154.

v. 1256. Or fu li rois **corresouz** et dolans

v. 1322. Or fu li rois **corroiciéz et plains d'ire**

v. 1367. Et Hardré fu dolans et **corrouciéz**.

v. 1466. Hardréz l'antent, le **sens cuida desver**

v. 2081. Li cuens l'entent, le **sens cuida changier**.

v. 2666. Li maistres l'oit, le **sens cuide changier**.

Nous pouvons voir que dans l'expression de la colère, le jeu des variantes formulaires joue un rôle important. Ce sont des variantes fréquentes, répertoriées et se retrouvent dans d'autres textes épiques :

« fu dolans et corrouciéz » :

dans *Raoul de Cambraï* : « Berneçons fu dolans et correciés. » (v. 4701) ;

dans la *Prise d'Orange* : « Or fu Guillemes dolant et correços » (v. 1024)

« **plains d'ire » :**

dans la *Prise d'Orange* : « Li cuens Bertrans fu dolanz et plains d'ire » (v. 1727) ;

dans la *Chanson d'Antioche* : « Garsions fu plains d'ire, a sa vois a crié » ;

« **a poi d'ire n'enraige » :**

dans la *Prise d'Orange* : « Voit le Guillelmes a pou d'ire n'enraige » (v. 1054) ;

dans *Raoul de Cambraï* : « La dame l'oit, par poi n'enraige d'ire. » (v. 7280) ;

dans la *Chanson d'Antioche* : « Quant Garsions l'entent a poi n'enrage d'ire » (v. 3934)

dans le *Charroi de Nîmes* : « Ot le Guillelmes, a pou n'enrage d'ire » (v. 1452) ;

dans le *Couronnement de Louis* : « Voit le li rois, a poi que il n'enrage » (v. 2388).

On peut ainsi constater que le motif de la colère est stéréotypé dans sa formulation, la structure syntaxique varie çà et là, mais le sens reste le même. L'examen du champ lexical nous montre qu'il n'y a pas d'expressions spécifiquement réservées au sentiment de la colère féminine et celui de la colère masculine. Quant aux manifestations de la colère, on ne trouve pas de description ni d'ordre physique, ni psychologique. L'expression de ce sentiment est toujours suivie d'une action du personnage en colère ou de la description de l'état d'un autre personnage. L'exemple suivant illustre bien ce cas :

Or fu li rois corroiciéz et plains d'ire,
Hardréz fu liés et joians, li traïtres.
(*Ami et Amile*, vv. 1322-1323)

Le courage et la prouesse sont des vertus essentielles dans les chansons de geste, mais leur valeur n'est pas bien définissable sans le sentiment de peur ou d'oppression. Cette dualité initiale apparaît clairement dans les textes épiques. Dans une époque dominée par une vision manichéenne, le genre épique a un besoin de contraste pour son épanouissement. Le courage ne peut donc pas véritablement exister sans la peur, le bien sans le mal et ainsi de suite. On analysera plus amplement cette dualité omniprésente dans le dernier chapitre de notre travail.

Le motif de la peur comprend un certain nombre d'éléments traditionnels. Rigidité formulaire d'une part et liberté à l'égard de la structure de l'autre apparaissent ensemble dans les exemples suivants :

v. 859. Cort a s'espee, car moult ot **grant paor**

v. 927. Car **moult redoute** Hardré, son annemi

v. 1666. Voit le li cuens, si l'en prinst **grans paors**.

v. 2990. S'espee voit, **moult grant paor** en a.

Le substantif « paor » – noyau du motif – désigne ici aussi le sentiment de peur. Il est souvent souligné par l'adjectif « grant », ou l'adverbe « moult » ou « moult grant ». C'est la formulation qui varie chaque fois. Le jongleur reste laconique dans la description du sentiment, on ne trouve aucune allusion aux manifestations physiques, comme c'est le cas dans nombreux autres textes :

dans *Aliscans* :

Quant cil oïrent Renoart si parler,
De la paor commencent a trambler.
(vv. 3945ab)

dans la *Chanson d'Antioche* :

Grant paor a li quens, si tint le cief enbron,
(v. 5818)

dans *Huon de Bordeaux* :

« J'ai tel paor, tos li sans me fremist, »
(v. 925)

dans *Jourdain de Blaye* :

L'anfes Jordains en a paor moult grant
(v. 1218)

Jordains le voit, moult en ot grant frison
(v. 3676)

« Mais en ma vie n'oi je tel souzpeson,
Toute la chars me tramble. »
(vv. 3696-3697)

De ces gens la sui moult en grant effroi
(v. 3699)

Du point de vue lexical, c'est le mot « paor » qui prédomine, mais on trouve quelques occurrences pour les signifiants *effroi*, *freor*[139], *hide*[140], *doutence*[141]. Dans *Ami et Amile*, les manifestations physiques de la peur sont totalement absentes tandis que dans d'autres poèmes épiques le corps frissonne et tremble de peur pour ne citer que les cas les plus fréquents.

1.3. L'emploi des formules

On a vu dans la partie précédente que certains motifs se composent de plus d'éléments formulaires que d'autres. Mais il ne faut pas oublier que les formules ne se trouvent pas uniquement à l'intérieur d'un motif, mais aussi isolément, à la jonction de deux motifs ou incises entre eux. Ainsi, une formule peut remplir diverses fonctions.

Interventions et insertions formulaires

Dans un texte épique, on rencontre invariablement des interventions de jongleur, dont la forme est presque toujours stéréotypée. Notre chanson de geste, elle n'en fait pas une exception. Les trouvères recourtent également à des expressions largement utilisées dans la majorité des chansons de geste : « Or entendéz, seignor » (v. 1.) ; « Oiéz, seignor » (v. 853, 903, 1228, 3073) ; « La veïssiéz » (v. 220) ; « Savéz, seignor » (v. 1803). La seule expression qui échappe discrètement au style formulaire est la suivante : « Or m'escoutéz, li viel et li chenu » (v. 2555). Ce sont les interventions les plus fréquentes de la mise en place de l'action. L'auteur fait entendre sa voix peut-être pour éveiller l'attention de l'auditoire, ou pour souligner sa supériorité et son rôle dans le déroulement de l'histoire. Ce type d'interventions apparaît le plus souvent devant ou dans les passages épiques, caractérisés par les réflexes stylistiques propres aux chansons de geste. A ce type d'intervention, il faut ajouter les commentaires et les invectives formulaires sur la situation ou sur les personnages. On peut citer « Por voir le voz disommez » (v. 1356) ou des

[139] Dans *Raoul de Cambrai*: « De ceste guere sui en molt grant freor. » (v. 4135)
[140] Ce mot est rare dans les chansons de geste des XIIe et XIIIe siècles.
[141] Dans *Ami et Amile*, on retrouve cette expression mais dans le sens d'incertitude : Li queuls d'euls douz est lor sires souvrains,/Tuit en sont en doutances. (vv. 3120-3121)

formules déictiques comme « Se Dammeldex n'en panse » (v. 2386) ; « Jhesucris le maudie » (v. 373) appelées « présages » par Jean Subrenat.[142] Ils se multiplient tout au long du texte, ainsi que les autres insertions dramatiques :

« Hé ! Dex, tant mar i vinrent ! » (v. 694)

« Dex, com est effraee ! » (v. 1166)

« Dex com grant duel demainnent » (v. 2226)

« Dex, com tenrement plore » (v. 2579)

La variété de l'expression est large, les mêmes formules ne sont pas reprises que très rarement. La répartition des formules peut être entièrement expliquée par la répartition des événements dramatiques. C'est la raison pour laquelle on trouve plus d'invectives de la part de l'auteur dans la deuxième partie de l'œuvre. Le changement de matière invite l'auteur à changer de formules et à intervenir à plusieurs reprises.

Le nom de Dieu est omniprésent dans les textes épiques[143], il n'apparaît pas seulement dans les invectives formulaires citées ci-dessus, mais aussi dans les invocations. Elles sont également des éléments constants des chansons de geste, donc il ne serait pas surprenant si on trouvait toute un stock de formules connu par les trouvères des XIIe-XIIIe siècles. Mais dans *Ami et Amile*, contre toute attente, on peut découvrir certains traits d'originalité dans la formulation des invocations à Dieu. Elles sont particulièrement développées : elles évoquent différents actes divins à travers plusieurs vers. Les invocations à Dieu sont plutôt traitées selon l'esprit de notre trouvère que selon un style formulaire préexistant :

« Hé ! Dex, dist elle, qui formas toute jant
Et conmandas au baron Abrahant
Que sacrefice feïst de son anfant, »
(*Ami et Amile*, vv. 1277-1279)

« Hé ! Dex, dist elle, qui fuz nés de la Virge
Et le pain d'orge menjastez a la ceinne, »
(*Ami et Amile*, vv. 1333-1334)

Dex, dist Amiles, qui tout as a sauver »
(*Ami et Amile*, v. 2933)

[142] BOUTET, Dominique, « L'écriture épique vers 1200 », *Op. cit.*, p. 84.

[143] L'évocation de son nom est multiple, liée souvent à l'usage formulaire. En voici quelques exemples: « Por Deu voz proi qui en crois fu penéz » (v. 117), on retrouve exactement la même formule dans la *Chanson d'Antioche* (composée à la fin du XIIe siècle) : «Sire», dist-il, «por Deu qui en crois fu penés, » (v. 867). L'auteur de *Huon de Bordeaux* utilise également plusieurs fois cette formule : aux vers 1718, 5137, 5191, 5472 etc. On trouve encore dans notre texte « Dex,... biaus Pere esperitables » (v. 650), « Deu le fil Marie » (v. 1020, 1361), Dex,...li Peres qui onques ne menti » (employé au moins quatre fois : v. 1129, 1397, 1439, 2699) ; Dex,...le Gloriouz puissant » (v. 1273) ; « Jhesu, Nostre Pere dou ciel » (v. 1376).

L'auteur n'utilise jamais « ... qui maint en Trinité »[144], formule traditionnelle et présente dans un grand nombre de poèmes épiques. Ces interventions sont prononcées par divers personnages, avec le but de renforcer la valeur dramatique de l'événement en cours. Parmi ces quelques vers, on peut tout de même découvrir quelques formules stéréotypées[145] qui prennent, dans ce contexte, une importance littéraire par leur position dans la structure de l'œuvre. Les personnages demandent à Dieu la protection ou la malédiction. L'art de composition du trouvère mérite ici un éloge : il évoque des événements bibliques précis toujours avant une scène qui témoigne de l'esprit du passage rapporté. Il anticipe avec ces paraboles les valeurs qui seraient en question dans la suite de l'histoire.

Les indications temporelles

L'emploi des formules traditionnelles concerne encore le domaine des indications temporelles. Ces indications sont généralement très nombreuses et très variées dans les chansons de geste. Dans *Ami et Amile*, parmi les nombreuses occurrences, on ne trouve que deux formules qui se répètent, les autres sont différentes même si les variations sont parfois très subtiles et issues du besoin syntaxique. En voici témoignages textuels les plus fréquents:

Quant li vespres aproche, (v. 1584)

Jusqu'au matin que il fu esclairiéz (v. 724)

et ses variations aux vers : 232, 1876, 2110)

Jusqu'a demain que li jors parra clers (v. 1591, 1889, 3284)

et sa variation au vers 1640 :

Jusqu'au matin que clers parut li jors

La nuit i jurent desci a l'ajorner (v. 1854, 1894)

La nuit le laissent desci a l'aube clere (v. 1969)

et sa variation :

La nuit laissierent, desci a l'aube i furent (v. 1975)

On pourrait encore accumuler les exemples, mais on voit déjà clairement que les formules utilisées montrent une image ambiguë : elles reflètent à la fois la routine, la connaissance d'un stock formulaire et la volonté du renouvellement. Comme tous les poètes épiques, le nôtre se sert amplement de lieux communs, de formules toutes faites

[144] Forme utilisée dans *Jehan de Lanson* (v. 4265, 4494), dans *Fierabras* (v. 2571)
[145] Nous pensons à « qui formas toute jant », « formas tout le mont » ou « qui tout as a sauver ».

surtout dans le domaine du combat épique, élément le plus fréquent des chansons de geste, mais il arrange beaucoup plus qu'il n'invente. A l'aide de ces quelques exemples, nous avons eu l'intention de montrer la manière dont notre jongleur adapte ces éléments à la situation et au style de la chanson de geste. Dans la plupart des cas, il simplifie, il transforme, et il développe selon son propre style.

2. LES MOTIFS

2.1 Théories des motifs

Jean Rychner a été le premier à souligner la présence et l'importance des éléments stéréotypés dans le style épique. Il dresse non seulement un premier inventaire des motifs traditionnels, mais aussi des formules stéréotypées qui forment ces motifs. Il insiste sur l'existence d'un stock de formules et de motifs dans lequel chaque jongleur pouvait puiser. L'écriture stéréotypée a probablement trouvé ses bases sur une oralité stéréotypée. Un tel style, fondé sur la répétition, facilite à la fois la mémorisation et l'improvisation indispensables aux jongleurs. La répétition est ainsi l'un des critères principaux d'un motif. S'il est répété, il est, selon toute vraisemblance, stéréotypé. Bien qu'on connaisse les chansons de geste par des manuscrits, les passages concrets dans les prologues, la versification et les procédés narratifs nous témoignent de leur finalité musicale. Cette littérature écrite n'avait pas de formes fixes. Les variantes d'un poème nous donnent aussi la preuve du caractère mouvant de l'écriture épique.

A.-I. Gittleman définit le motif en tant qu'un « ensemble plus ou moins étendu de vers (de deux à quinze environ), qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale »[146]. La forme stylisée apparaît comme un deuxième critère d'un motif. Encore faut-il ajouter qu'un motif peut être susceptible de revêtir de nombreuses significations dans les textes différents. Un motif peut être utilisé dans les textes épiques des XIIe et XIIIe siècles comme élément central ou épisodique de la diégèse. L'utilisation de tel ou tel motif dépend en grande partie des orientations idéologiques du jongleur et des thèmes choisis. Dans cette perspective, l'armement qui est presque un topos obligé dans les chansons de geste anciennes (*Chanson de Roland etc.)*, n'apparaît que comme un élément épisodique et secondaire dans *Ami et Amile*. Les motifs ont ainsi des effets de sens et des effets de structure dans la narration.

[146] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.*, p. 132.

Au milieu du XXe siècle, alors que s'apaisent les querelles des origines, surgit un intérêt pour la poétique et le matériel thématique de la chanson de geste. L'étude structuraliste des textes médiévaux a ouvert de nouveaux horizons pour la poétique et la rhétorique des œuvres épiques. L'étude des épopées tardives prend un intérêt remarquable, on fait de nombreuses éditions de textes et on se tourne vers l'analyse des relectures étrangères (études comparées) de la chanson de geste. Les travaux de Marguerite Rossi concerne la composition d'ensemble des chansons de geste. Elle fait l'analyse détaillée de *Huon de Bordeaux,* chanson de geste tardive[147], en démontrant les difficultés que pose l'absence de répertoire des formules et des motifs. Elle n'hésite pas à développer sa théorie selon laquelle l'étude systématique de certains motifs narratifs ne mènerait à une conclusion significative sans la référence à un inventaire global des motifs épiques, « qui seul permettrait de juger de la manière dont s'opère, dans chaque texte particulier, l'élaboration qui produit l'œuvre avec ses caractéristiques propres : cet inventaire n'existe pas »[148]. C'est toujours la composition du texte qui permet de dire s'il s'agit d'un élément stéréotypé ou non. Ainsi que s'il s'agit d'une formule ou d'un intertexte. Marguerite Rossi a été la première à faire la distinction entre stéréotypes de contenu et stéréotypes d'expression. Inspiré de cette théorie et de la sémiotique[149], « c'est-à-dire considérant le genre comme un système analogue à une langue, dont les diverses chansons seraient autant de paroles »[150], Jean-Pierre Martin distingue les stéréotypes de diégèse qu'il désigne comme *motifs narratifs*, et les stéréotypes d'expression dénommés *motifs rhétoriques*.[151]

Dans cette partie de notre travail, nous examinerons les motifs qui se présentent au niveau de la diégèse. Avant même d'entrer dans les détails, nous souhaitons résumer ici les principes de la démarche qui seront suivis et qui nous ont été fournis essentiellement par Jean-Pierre Martin.[152] Dans la formulation de sa théorie, Jean-Pierre Martin omet la théorie de Thompson et souligne l'importance de la sémantique structurale – notamment les travaux de A. J. Greimas et Cl. Bremond – qui offre une base plus pertinente à l'analyse des schémas narratifs. Ainsi, nous avons la définition suivante du motif narratif :

---

[147] Chanson de geste composée probablement aux alentours de 1260.
[148] ROSSI, Marguerite, « Les séquences narratives stéréotypées », *Senefiance*, 7. p. 595-607.
[149] JAKOBSON, Roman, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
[150] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. », *Op. cit.*, p. 316.
[151] MARTIN, Jean-Pierre, *Les motifs dans la chanson de geste, définition et utilisation*, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de l'Université de Lille III, 1992.
[152] Pour l'étude des motifs narratifs, nous ne suivrons pas la méthode et la classification de Stith Thompson, qui se présentera d'ailleurs le plus évident. Mais il nous faut tenir compte que sa classification ne peut pas être bien appliquée à un milieu dans lequel le merveilleux n'occupe pas une place centrale.

- « une séquence narrative, englobant une série ordonnée et autonome d'actions que j'appellerai *clichés narratifs* »
- le motif narratif est circonscrit par « un contrat et le transfert de valeur objet de ce contrat, ou encore une confrontation initiale et une domination accomplie »
- « donc modifiant les rapports entre les acteurs, par amélioration ou dégradation »
- « ce qui suppose l'identité, dans le motif, du système selon lequel les actants sont actualisés comme acteurs »
- « mais n'implique pas un usage fonctionnel constant »[153]

Outre cette définition détaillée du motif, Jean-Pierre Martin distingue les motifs performanciels qui remplissent la fonction d'épreuve et de performance (qualifiante, principale et glorifiante) et les motifs modalisateurs qui sont subordonnés aux motifs performanciels et, ils dotent le sujet d'une modalité complémentaire définie par l'une des quatre modalités : *devoir, vouloir, pouvoir, savoir*, en vue d'accomplir une épreuve. Lors de l'analyse du contenu narratif, nous examinerons premièrement l'usage des traits propres à la tradition épique médiévale, en nous concentrant d'abord sur les motifs performanciels. Nous supposons que ces traits attestent la rationalisation comme principe propre au genre épique. Un récit s'organise généralement selon un schéma marqué par quatre motifs performenciels, éléments narratifs principaux : un méfait initial, une épreuve qualifiante, une épreuve principale et une épreuve glorifiante.[154] Les motifs qui occupent ces fonctions structurales essentielles permettent d'observer la parenté qui s'installe entre la chanson de geste et les diverses traditions. Ces motifs principaux peuvent être, bien évidemment, complétés par d'autres motifs. Ils s'organisent en une chaîne narrée, en une histoire.

Nous essayerons d'identifier ces éléments fonctionnels dans l'ensemble du poème *Ami et Amile*. Le tableau suivant les résume à un niveau double puisque notre histoire suit deux lignes principales : la vie d'Ami et celle de son double, Amile. Ainsi, nous sommes obligés d'examiner les épreuves par rapport aux deux destins :

[153] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. », *Op. cit*. p. 320.
[154] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs épiques dans Ami et Amile », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 110.

	Amile	Ami
épreuve qualifiante	la quête d'Ami	la quête d'Amile
méfait initial	la séduction d'Amile par Bélissant	la proposition de changement de place avec Amile
épreuve principale	la scène de lit avec Lubias	le duel judiciaire
épreuve glorifiante	le sacrifice de ses enfants	l'acceptation de la lèpre

Les motifs ont toujours des fonctions et leur enchaînement est aussi porteur de sens. L'examen des éléments narratifs permettra de révéler l'invention de l'auteur au niveau de la construction narrative par rapport à l'imitation ou à la reprise des motifs stéréotypés.

2.2 Panorama des motifs

2.2.1. Motifs épiques stéréotypés

Parmi les éléments fonctionnels, nous ne trouvons qu'un seul motif lié au registre épique, malgré que le début de la chanson en abonde. Les motifs traditionnels sont très souvent empruntés à la vie réelle, ainsi dans leur interprétation littéraire ils montrent une certaine fixité. Cette fixité perd de sa rigidité avec le temps. Les chansons épiques tardives ne s'attachent pas aux mêmes motifs que les chansons de geste anciennes. Ainsi, la liste des motifs principaux d'*Ami et Amile* ne présentera pas trop de coïncidences avec la liste établie par Jean Rychner à partir de neuf chansons de geste du XIIe siècle. La liste des motifs sera loin d'être exhaustive, notre objectif est de mesurer la variation thématique et l'importance du motif par l'indication de ses occurrences dans le texte. D'ailleurs, l'importance d'un motif ne peut pas être toujours définie par sa répétition numérique dans le même texte, mais bien au contraire, par son surgissement dans différents textes. C'est ainsi qu'un même motif peut présenter des égards contradictoires. Nous examinerons le sens de certains motifs pour mieux comprendre l'art épique. Les motifs traditionnels indiquent l'appartenance de notre chanson de geste au genre épique. Nous regroupons ci-dessous ces motifs en cinq catégories afin de rendre la consultation de ce répertoire plus aisée :

***Personnages*:**

- *le roi* – Charlemagne
- *la fille du roi* – généralement tombe amoureuse de l'un des héros
- *le traître* – Hardré
- *la femme méchante* – Lubias, nièce d'Hardré et la femme d'Ami
- *le pélerin* – image de la sagesse qui montre le chemin au héros

***Sentiments* :**

- *la largesse* – un thème qui apparaît sous différentes formes
- *l'ardeur au combat* – avant les combats pour marquer le ton épique
- *l'amitié* – thème principal de ce poème épique, présent dès le début jusqu'à la fin de l'histoire
- ***le regret d'un héros mort ou considéré comme perdu*** – trois occurrences
- ***les larmes - les pâmoisons*** – plusieurs occurrences tout au long de l'histoire, sont présentées comme les manifestations de la joie et de la tristesse
- *la haine/la colère* – ou le *furor* épique est un moyen de dramatisation. On le rencontre maintes fois, presque tous les personnages se mettent en colère dans cette chanson de geste

***Paroles* :**

- *le conseil épique* – élément traditionnel, apparaît dans différentes situations : entre amis, entre le roi et le traître, entre le héros et le traître, entre homme et femme
- ***les prières épiques*** – prononcées par les femmes et par les hommes devant le duel judiciaire
- ***les insultes et les menaces*** – apparaissent comme formules
- ***salut*** : plusieurs occurrences

***Actions* :**

- ***l'armement*** – on le rencontre trois fois devant les combats
- ***le combat singulier*** – il s'agit du duel judiciaire que nous étudierons en détail
- *la trahison* – apparaît comme thème formant un épisode
- *le déguisement* – il ne s'agit pas de vrai déguisement connu des autres chansons de geste, mais d'une substitution par l'exploitation de la ressemblance physique

- *le voyage* – occupe une place importante dans la chanson, les héros passent beaucoup de temps en route

***Autres motifs épiques* :**

- ***armes* (*chevaliers sous les armes*)** – au moins 20 occurrences
- ***mobilisation des troupes*** : une seule fois concernant les gens de Gombaut
- ***évocation de la bataille en termes généraux*** : apparaît lors chaque scène de bataille
- *corruption* – aussi un instrument de la dramatisation, un motif destiné à caractériser un personnage
- ***congé*** : plusieurs occurrences
- ***songes*** – motif traditionnel, suscite le transfert d'un savoir
- ***repas*** - apparaît au moins une dizaine de fois, mais les scènes n'ont pas de valeur symbolique
- *lignage* – motif traditionnel, mais qui ne joue pas ici un rôle essentiel
- ***messages*** : une seule occurrence

D'après cette liste, il est clair que l'auteur de l'histoire des fidèles compagnons a bien eu le souci de présenter une thématique épique. Les motifs et thèmes épiques énumérés ci-dessus donnent la trame générale d'*Ami et Amile*. Il est à remarquer qu'une quinzaine de motifs « traditionnels » de la liste de Jean Rychner figurent parmi ceux que notre trouvère emploie également dans son œuvre. On y compte aussi les motifs qui ne sont pas développés avec la même ampleur que dans les chansons du siècle précédent. La majorité de ces motifs épiques sont développés d'une façon stéréotypée correspondant ainsi à un style précis et à une orientation idéologique simple. Dominique Boutet affirme que « c'est la répétition des ces motifs qui donne le ton classique de la chanson de geste ; on pourrait même aller jusqu'à dire que la matière des œuvres les plus anciennes n'est qu'un prétexte qui permet traduire narrativement ce ton. La réussite d'une chanson se mesure donc au degré d'intensité qu'elle est parvenue à donner à ce ton, et ce degré dépend évidemment du fonctionnement des répétitions. Le motif stéréotypé [...] est bien l'élément de base d'une esthétique. »[155] Malgré le fait que ces motifs sont présents presque uniquement dans la première partie de la chanson de geste, ils assurent un ton et un sens général épique.

[155] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.* p. 103.

Anatomie de quelques motifs épiques

L'étude anatomique nous permet de saisir le sens, l'emploi (stéréotypé ou innové) des motifs à l'intérieur d'une chanson et de définir les divers rôles qu'ils sont destinés à jouer dans le récit. Dans la liste précédemment établie, nous avons choisi quelques motifs pour illustrer l'habitude de notre trouvère dans l'art épique.

L'armement

L'*armement* est l'un des motifs les plus traditionnels dans les poèmes épiques. Lors de l'étude de ce motif notre intérêt consiste à présenter l'attitude du trouvère face à l'emploi stéréotypé. Malgré le fait que dans *Ami et Amile* il n'y ait que trois scènes de combats, nous trouvons une dizaine d'occurrences de l'armement. A côté des formes squelettiques, qui ne nous surprennent point, des formes normalement développées et quelques manifestations légèrement ornées sont également présentes, comme dans la majorité des poèmes épiques. Les formes squelettiques concernent généralement des armements collectifs. Elles sont, dans la plupart des cas stéréotypées, avec quelques écarts dans la formulation. Voici la comparaison avec d'autres manifestations du motif :

Franceis descendent, si adubent lor cors
D'osberc e d'elmes e d'espees a or.
Escuz unt genz e espies granz e forz
E gunfanuns blancs e vermeilz e blois.
Es destrers muntent tuit li barun de l'ost,
(*Chanson de Roland*, vv. 1797-1801)

Il vest l'auberc dont la maille est ferée,
Et lace l'elme, si a çainte l'espée.
El destrier monte a la crupe estelée;
A son col pent une targe roée,
Et prent l'espié ou l'ensaigne est fermée.
(*Raoul de Cambrai*, vv. 1801-1805)

Dunc li vestirent une broigne mult bele,
E un vert healme li lacent en la teste.
Willame li ceinst l'espee al costé senestreł ;
Une grant targe prist la manvele;
Cheval out bon, des meillurs de la terre.
Puis muntad Girard par sun estriu senestre.
(*La Chanson de Guillaume*, vv. 1075-1080)

Dans *Ami et Amile*, faute de bataille générale, nous trouvons des formes brèves qui ne sont pas identiques aux formes figurant dans les chansons traditionnelles. Ce sont plutôt des manifestations raccourcies :

Fransois l'oïrent, tout maintenant s'armerent,
Vestent haubers et les elmes fermerent.
(*Ami et Amile*, vv. 364-365)

En lor dos ont les blans haubers vestus
Et en lor chiés les vers elmes aguz.
(*Ami et Amile*, vv. 369-370)

L'ordre de l'armement ne suit pas celui de la stéréotypie :

1. vêtir le haubert
2. mettre le haume
3. ceindre l'épée
4. prendre un écu
5. amener le cheval

L'armement collectif des gens de Charlemagne n'est pas destiné à ralentir le déroulement de l'histoire, ainsi le motif est réduit à sa simple expression, nous y trouvons une présentation qui n'évoque que les éléments les plus nécessaires:

Lors s'adouba la maisnie Charlon,
Vestent haubers, lacent elmes reons,
Ceingent espees as senestres girons,
Montent es selles des destriers arragons,
A lor cols pendent les escus as lyons
Et en lor poins les roiaus confanons.
(*Ami et Amile*, vv. 211-216)

Ce motif, ainsi que les deux autres, qui se veulent parallèles[156], se montrent légèrement ornés. Dans ces trois occurrences, l'auteur précise le type de cheval (*destrier arragon* et *destrier gascon*) et aussi le fait que l'écu est orné d'un lion. Cependant, cette ornementation est loin de la description longue et détaillée de l'armement de Baligant par exemple dans la *Chanson de Roland* ou de celui de Raoul dans *Raoul de Cambrai*.[157] Notre trouvère n'a point le souci de préciser l'histoire des armes, leur qualité ou leur richesse. On peut ainsi affirmer qu'il ne s'intéresse manifestement pas à la description ornée de ce motif. Il l'emploie d'une façon simplifiée, à un niveau de stylisation suffisant pour introduire une scène de combat. Voici encore quelques exemples de la stéréotypie :

dans *Ami et Amile* vv. 843-844 : « Vest son hauberc, s'a son elme fermé/Et ceinst s'espee a son senestre léz » et aussi vv. 1453-1454 : « Il vest l'auberc, si a l'iaume fermé/Ceinte a l'espee a son senestre léz »

[156] L'armement d'Ami avant le duel judiciaire aux vers 1646-1649 et l'armement d'Hardré aux vers 1654-1658. Voir les deux passages dans l'annexe 4.
[157] Voir les détails dans l'annexe 5.

dans *Raoul de Cambrai* vv. 4936-4937 : « Il vest l'auberc, tos fu l'elmes fermez/Et sainst l'espee au senestre costé »

dans *Jehan de Lanson* vv. 2624-2625 : « Li dus vest son hauberc si a l'iaume fermé,/Et a ceinte l'espee au senestre costé »

dans *Chanson de Roland* vv. 3864-3865 : « Vestent osbercs blancs e forz e legers,/ Lur helmes clers unt fermez en lor chefs,

L'« escu a lion » se trouve à trois reprises dans *Ami et Amile* (v. 215, 1649 et 1658) et se retrouve également dans *Fierabras* (v. 667), *Renaut de Montauban* (v. 7798), *Prise d'Orange* (v. 954)[158], *Couronnement de Louis* (v. 703) ; *Chanson d'Antioche* (v. 3630).

Sur ces points, *Ami et Amile* ressemble à toutes les chansons de geste, la description de l'armement n'a aucune originalité. Il y a quelques traces d'ornementation qui apparaissent en plein combat, mais l'utilisation des ornements semble être occasionnelle et dispersée. Il ne s'agit pas d'invention du trouvère mais seulement l'insertion des ornements préexistants. En voici un exemple :

> Il trait l'espee qui fu d'or enheudee
> Et fiert Hardré sor la cercle doree.
> (*Ami et Amile*, vv. 1494-1495)

Les trouvères emploient souvent des matières précieuses – or, ivoire, soie – pour les éléments décoratifs. Dans la *Chanson de Roland* on trouve « L'escut li freinst, ki est a flurs e ad ór » (v. 1276) ou « Celle ot d'ivoire ou dos, li arson sont doré » (v. 5250) dans *Jehan de Lanson* mais on pourrait bien multiplier les exemples. Il est très intéressant de voir un autre ornement d'armes qui nous est révélé au moment où Hardré le perd dans l'ardeur du combat :

> Li cuens Amis tint l'espee tranchant,
> Si fiert Hardré sor son elme luisant,
> Que flors et pierres contreval en descent,
> (*Ami et Amile*, vv. 1563-1565)

Dans la *Chanson de Roland*, on trouve également un exemple de ce type d'ornements où l'auteur précise même les types des pierreries :

> « Vait le ferir en l'escut amiracle :
> Pierres i ad, ametistes e topazes,
> Esterminales e carbuncles ki ardent. »
> (*Chanson de Roland*, vv. 1499-1501)

Notre trouvère préfère suivre la tradition et ajouter occasionnellement un adjectif ou une expression qui enrichit la description. Ainsi, les éléments constitutifs du motif sont

[158] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.* p. 105.

identiques dans les diverses occurrences. Il est à remarquer que l'auteur garde aussi ces éléments lors de la présentation du désarmement :

> Isnellement desarmerent Ami,
> Dou chief li ostent le vert elme burni,
> Se li desceingnent le brant d'acier forbi,
> Dou dos li traient le bon hauberc treslis,
> (*Ami et Amile*, vv. 1737-1740)

Le motif est caractérisé par l'écriture stéréotypique qui ne signifie d'ailleurs une perte de vitalité de ces scènes de combats. Il faut cependant préciser qu'il ne s'agit jamais d'une pure imitation des anciens, les variations se trouvent dans la création formulaire d'une structure fixe. Le trouvère a choisi des éléments et les a combinés différemment.

Le combat

Quant au motif du combat, Jean Rychner distingue les catégories suivantes : le combat singulier à la lance, le combat singulier à l'épée, l'attaque à l'arme de jet, le combat aux poings, le combat singulier décidant du sort de la guerre, le ou les héros dans la mélée, l'évocation de la bataille en termes généraux.[159] Ces motifs sont, en réalité, les variations d'un motif de base invariant qui se constitue d'un assaut, d'une attaque, d'une blessure et d'un résultat.

Le motif performanciel le plus important dans une chanson de geste est la bataille dont on peut bien connaître l'armement, les différentes modalités de combats et bien sûr la hardiesse du guerrier. La première évocation du combat dans *Ami et Amile* est loin d'être une bataille typique, elle est très peu développée et évoque en un seul vers la vaillance des héros :

> Bien i ferirent andui li compaingnon :
> Douz contes prinrent, Berart et Nevelon,
> Si les envoient a Paris en prison.
> (*Ami et Amile*, vv. 223-225)

Cet exploit contre les Bretons est évoqué seulement en dix-sept vers tandis que le motif du combat occupe plusieurs laisses dans la plupart des chansons de geste. C'est généralement le motif le mieux développé, même si la profondeur du développement varie selon les types de motifs de combats et selon l'aspect idéologique du poème épique. Il est bien clair que le trouvère de notre chanson de geste ne cherche pas à mettre en scène des figures types du guerrier dont la prouesse se mesure en nombre des ennemis tués. Le héros épique

[159] RYCHNER, Jean, *La chanson de geste*, *Op. cit.* p. 128-130.

est un homme d'action, dépourvu de traits de caractère, il est le représentant de la communauté et non pas un individu de la société féodale. Roland incarne cette image de guerrier avec toutes ses qualités héroïco-féodales. Ami et Amile ne sont pas des machines à tuer. Tandis que Hardré n'hésite pas à tuer ses adversaires, les héros ramènent des prisonniers à l'occasion de tous les deux combats. Ils ne témoignent non plus de dévouement absolu au service du pouvoir royal. On n'est plus dans un contexte de l'idéalisation du héros épique qui répond à l'aspiration du public à s'identifier avec lui. Il s'agit ici plutôt de l'idéalisation du héros religieux, qui se dépasse à cause de l'engagement total envers son ami et envers Dieu. C'est aussi la raison pour laquelle le deuxième récit de combat ne nous est pas raconté dans les détails non plus:

Premierement les assaillent derrier
Et enapréz lor saillent Berruier.
La veïssiéz un estor conmencier,
Tant escu fraindre, tant lance brisier,
L'un mort sor l'autre verser et trebuchier.
Bien l'i ont fait andui li compaing chier,
Douz contes prinrent qui moult font a prisier,
Si les ont fait a Paris envoier.
(*Ami et Amile*, vv. 375-382)

Comparons ce passage avec la scène du combat singulier à l'épée de Roland contre Chernuble :

La bataille est merveilluse e cumune.
Li quens Rollant mie ne s'asoüret :
Fiert de l'espiét tant cum hanste li duret,
A quinze cols l'ad fraitë e rumpue ;
Trait Durendal, sa bone espee, nue,
Sun cheval brochet, si vait ferir Chernuble :
L'elme li freint u li carbuncle luisent,
Trenchet le chef e la cheveleüre,
Si li trenchat les oilz e la faiture,
Le blanc osberc dunt la maile est menue,
Et tut le cors tresqu'en la furcheüre.
Enz en la sele, ki est a or batue,
El cheval est l'espee aresteüe ;
Trenchet l'eschine, unc n'i out quis jointure,
Tut abat mort el préd sur l'erbe drue.
(*La Chanson de Roland*, vv. 1320-1334)

Après une introduction, il y a toute une série de composants qui constituent ce type de combat et qui sont absents dans *Ami et Amile.* Le trouvère ne développe pas les assauts, ne fait pas une description des armes ni des blessures. Au lieu de présenter les étapes du combat, il fait tout de suite une sorte de conclusion. Malgré son caractère principal, cette épreuve est très peu développée.

Le troisième combat est un combat singulier entre Ami et Hardré, nous avons vu dans quelle mesure l'auteur emploie des formules lors de la construction de cette scène

complexe. Nous n'en reviendrons pas ici, mais en effet, il y a tout un ensemble de motifs unis qui assure le passage du défi à la victoire et qui précède le duel judiciaire. Dans cette perspective, nous nous proposons de prendre les caractéristiques de l'accusation mensongère, plus précisement une accusation non mensongère, qui est suivie de la prise d'otages, du serment sur les reliques. A ces motifs s'ajoute encore la substitution, un déguisement interprété d'une manière originale.

L'accusation (non) mensongère du traître

L'accusation, dans la plupart des poèmes épiques, est en réalité mensongère, c'est-à-dire l'accusé n'a commis aucun péché ni contre l'ordre royal, ni contre l'ordre divin. Nous en trouvons un exemple lorsque Hardré accuse les héros de trahison et de complot :

> Vos annemis avéz prins et loiéz.
> Douz en avéz, que tenéz prisonniers,
> Qui commencierent ceste chasce premiers.
> (*Ami et Amile*, vv. 240-242)

Cependant, il y a une scène où les accusations d'Hardré, malgré le fait qu'il demeure un traître, ne sont pas mensongères. Hardré en accusant Amile de se coucher avec la fille du roi, dit la vérité :

> Li cuens Amiles ta fille a vergondee,
> Enz en un lit l'ai reprinse prouvee.
> (*Ami et Amile*, vv. 730-731)

Amile, de son côté, se présente plutôt taciturne, il ne se défend pas, ne dit qu'Hardré a prononcé un mensonge. Il dit simplement qu'il s'agit d'une grave menace et il provoque le duel. La particularité de cette scène réside alors dans le fait que l'accusé est réellement coupable. Par cette inversion, l'auteur brise les frontières d'un manichéisme trop stricte qui caractérise le Moyen Age. On y voit que l'auteur sait très bien nouer et dénouer les fils de l'énigme. Il laisse voir que l'impur peut se trouver à côté du Bien et que le pur est obligé de mentir. Par ce motif, l'auteur souligne plutôt le caractère négatif d'Hardré que le péché commis par Amile. En disant la vérité, Hardré ne veut pas servir son maître, ni l'ordre moral, ni Dieu, mais sa jalousie et ses ambitions. Apparemment, l'auteur renverse les rôles, mais il soutient la même idéologie.

La laisse 73 présente une autre situation double et contradictoire où l'accusation se prolonge. Le verbe « mentir » y trouve ses échos. Hardré croyant accuser Amile d'avoir couché avec Bélissant, s'adresse à Ami, il dit un mensonge. Lorsque Ami accuse Hardré d'avoir menti (v. 1425), il dit la vérité puisqu'il n'est pas couché avec Bélissant. Et quand

Bélissant dit « que il n'i a d'un tout seul mot menti », elle dit aussi la vérité à sa manière. Ces passages sur la vérité et le mensonge nous mènent vers le problème de l'illusion, vers le thème angoissant de la gémellité et du double, vers une tension et une curiosité constante.

L'expression « cil Dex qui ne mentit » résonne tout au long de l'œuvre.[160] Au fond de l'histoire, on trouve un problème essentiel qui rend originale toute la composition d'*Ami et Amile* parmi les chansons de geste du XIIIe siècle. Il s'agit du jeu de la vérité et du mensonge. Les passages sont multiples qui renvoient au problème de la connaissance. Dans cette histoire, tout le monde ment et dit la vérité à sa manière. C'est une question de perspective. Le secret fait naître également la tension. Toute l'intrigue du poème est un mélange de savoir, d'incertitude et d'ignorance.

Fournir des otages

Fournir des otages ne se présente pas parmi les motifs les plus courants énumérés par Jean Rychner, tout de même il s'agit d'un motif indispensable dans les scènes du duel judiciaire. Nous le trouvons dans *La Chanson de Roland*, juste avant le duel de Pinabel et de Thierry. Cet élément du système politique ne peut pas manquer dans une scène qui se déroule dans un milieu carolingien.

Le trouvère ne se contente pas de décrire une scène habituelle, il insère un petit détour qui servira à créer encore plus de tension. Hardré n'a aucun problème de présenter des otages :

> Et dist li rois : « Ou sont dont li ostaige ? »
> A icel mot plus de seissante en saillent
> Couzin et frere, tuit furent d'un paraige.
> (*Ami et Amile*, vv. 767-769)

Par contre, personne ne veut accepter d'être l'otage d'Amile. Comme le comte voit que les chevaliers refusent de se présenter, il veut livrer le combat tout de suite. Ce sont de long moments de tension dans la narration. C'est la reine qui se propose, aussi au nom de Bélissant et de Beuves, d'être les otages d'Amile :

> Mes cors meïsmez le voldra ostaigier,
> Et Belyssans por qui la bataille iert,
> Bueves mes fiz qui moult fait a prisier.
> (*Ami et Amile*, vv. 799-801)

[160] Elle apparaît dans les vers 1129, 1397, 1439, 1881, 2125, 2694, 2699.

La détente ne demeure pas longtemps puisque Amile veut repousser de sept mois le combat. La reine enrage en apprenant la raison de partir :

> Mon compaingnon irai querre et trouver,
> Le conte Ami de Blaivies la cité,
> Si iert au jor et au champ aquiter.
> (*Ami et Amile*, vv. 819-821)

Ce passage met en lumière le fait que c'est Amile qui est le premier d'avoir l'idée de substitution. Tandis que lors de leurs retrouvailles, c'est Ami qui propose le changement de place. Pourrait-on voir dans ces deux scènes le parallélisme parfait des héros, où plutôt un petite erreur commise par le trouvère lors de la composition de son œuvre ?

Prêter serment sur les reliques

Généralement, le sujet principal des chansons de geste est un conflit politique, mais dans le cas d'*Ami et Amile*, les conflits intérieurs et les émotions intenses l'emportent sur la politique. Cependant, les sentiments qui éclatant dans les personnages mettent constamment en lumière des structures sociales et juridiques. Cette fois, c'est par la question de culpabilité d'Amile qu'on peut découvir certains traits caractéristiques de la société féodale. Dans ce cas là, le côté juridique (*judicium Dei*) sera présentée par le duel judiciaire tandis qu'on peut reconnaître l'aspect social dans la description des antécédents : l'accusation, (la défense), l'appel au combat, la demande d'otages, le serment prêté sur les reliques.

Avant le duel, le roi, Hardré et Ami jurent tous sur les saintes reliques, en prenant la même formule : « Si m'aït Dex et li saint qui sont ci » (vv. 1407, 1417, 1426). Néanmoins, l'attachement du jongleur aux subtils chassés-croisés, l'incite à montrer aussi ce motif de plusieurs point de vue. Il présente d'une manière originale les deux serments prêtés par Ami, d'abord avant le duel judiciaire et une autre fois après la victoire sur Hardré. Dans le premier cas, le serment est judicieux puisque lui, il n'est jamais couché avec Bélissant :

> Si m'aït Dex et li saint qui sont ci,
> Qu'o Belissant ne couchai ne dormi,
> Sa blanche char nu a nu ne senti,
> Se Dex me laist de cest champ issir vif
> Et sain et sauf arriere revertir.
> (*Ami et Amile*, vv. 1426-1430)

Les événements sont détournés pour que le serment soit valable. Dans l'histoire de Tristan et Iseult, le détour réside dans la formulation du texte du serment. Dans les deux cas, il s'agit de sauver le héros ou l'héroïne. Pourrait-on dire que Dieu est du côté des amoureux

et des amis puisqu'il ne considère ces détours en tant que péché contre l'ordre divin, même si leurs gestes sont moralement incorrects. Sans aucun doute, même le deuxième serment d'Ami, prêté au nom de son ami, ne reste pas sans réponse. Voici le parjure d'Ami, qui devient coupable à l'égard de sa propre épouse :

Et dist li cuens : « Dont jurrai je folie.
Puis quel voléz, or jurrai vostre fille.
Si m'aït Dex et ces saintes reliques
Qui sor cel pail sont couchies et mises,
D'ui en un mois, se Dex me donne vie,
A son conmant iert espoussee et prinse. »
(*Ami et Amile*, vv. 1791-1796)[161]

La substitution ou un « déguisement transformé »

L'originalité de la scène du duel judiciaire demeure dans l'insertion du motif modalisateur du déguisement. Ce qui rend la scène encore plus intéressante, c'est que le motif du déguisement est également modifié. En effet, ce motif « traditionnel » qui est fréquent dans les poèmes épiques[162], apparaît ici sous forme de substitution. Les héros prennent chacun la place de l'autre pour punir un traître, qui d'ailleurs a dit la vérité, et non pas pour prouver leur innocence. Le changement était possible grâce à leur parfaite ressemblance. On peut parler d'un déguisement puisque les héros changent de vêtements, d'armes et de chevaux :

Sire compains, ne soiéz esperdus,
Ostéz vos dras, aiéz les miens vestus,
Et je panrai cel bon destrier quernu,
Toutes ces armes et cel pezant escu,
(*Ami et Amile*, vv. 1030-1033)

Ce changement de place devient possible non seulement grâce à ces changements matériels, mais aussi grâce à leur ressemblance en allure générale, en démarche, en taille, en façon de monter à cheval et en celle de porter les armes. Les héros n'ont pas besoin de maquillage puisqu'il se ressemblent en traits de visage :

Noz noz samblons de venir et d'aler
Et de la bouche et dou vis ez dou nés,
Dou chevauchier et des armes porter.
(*Ami et Amile*,vv. 1048-1050)

[161] Voir l'annexe 6 le passage tiré dans *Raoul de Cambrai* qui prend les mêmes formules.
[162] On le rencontre dans *Huon de Bordeaux, Jehan de Lanson* etc.

Il existe des études selon lesquelles les yeux sont oubliés dans les énumérations des composantes traditionnelles du portrait. Dans son article[163] Alice Planche souligne cet oubli, et elle fait également une référence selon laquelle M. Pottecher suppose que Bélissant, éprise d'Amile, reconnaît son bien aimé à l'éclat de ses yeux, et que pour elle la ressemblance des amis n'existe pas. Mais le trouvère n'oublie pas les yeux, même, il donne cette remarque dans la bouche de Bélissant :

> Seignor, dist elle, por les sains que Dex fist,
> Si voz sembléz d'aler et de venir
> Et de la bouche et des iex et dou vis
> Que je ne sai li quex est mes maris.
> (*Ami et Amile*, vv. 1958-1961)

Il ne s'agit donc pas de rationaliser le poème de cette façon. Ils sont sosies parfaits que personne n'arrive pas à distinguer.

Bien qu'on ne retrouve pas ce motif de substitution dans les autres chansons de geste, elle est bien présente dans les différentes versions de la légende. Dans chacune, le coupable est remplacé par son compagnon lors de l'ordalie. Il est certain qu'il ne s'agisse pas de motif traditionnel du déguisement qui consiste le plus souvent en déguisement en pélerin, en marchand ou en gueux. Avec ce changement, ils ne cherchent pas l'incognito que donne habituellement le déguisement. C'est une réponse des héros à la vérité brouillée qui domine l'univers de l'œuvre. La substitution signifie que Ami et Amile sont des doubles parfaits. Ce changement est une réponse au monde vicieux, et il ne fait que « proclamer une vérité supérieure dans un univers incapable de recevoir leur identité providentielle. Si chacun peut ainsi se confondre avec l'autre, c'est aussi qu'il est incapable de renoncer à soi-même en faveur de son double, du prochain perçu comme un parfait alter ego »[164]. La chanson manifeste non seulement l'amitié mais aussi la charité.

On ne peut même pas comparer la structure de ce motif avec d'autres déguisements puisque le trouvère l'a développé de façon unique et on ne retrouve pas ce type de changement dans les chansons de geste antérieures. On peut seulement examiner sa structure et son fonctionnement dans la composition de notre poème. Le changement de place d'Ami et de son frère, Amile, constitue une séquence narrative. L'idée du changement apparaît au vers 821 où Amile annonce que son frère viendra pour livrer un combat contre Hardré, et s'achève au vers 1965, avec la scène parodique où Bélissant ne sait plus lequel des héros est son mari. Le changement réel se réalise aux vers 1030-1033

[163] PLANCHE, Alice, « Ami et Amile ou le Même et l'Autre », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1977. p. 237-269.
[164] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs épiques dans *Ami et Amile* », *Op. cit*. p.

comme on l'a déjà indiqué. Le changement de place et la reprise de l'identité encadrent et engendrent à la fois plusieurs scènes : le duel judiciaire dont le résultat est modifié par ce changement, le faux serment d'Ami, la substitution dans le lit conjugal avec l'épée de chasteté. Le motif du *déguisement* devient ainsi indispensable à la progression de l'action, il devient le moteur de l'intrigue.

Le rire (non) épique

Les motifs anciens sont souvent l'objet de traitements nouveaux dans les chansons de geste tardives. Ils deviennent plus souples aux modifications. Très souvent, motifs anciens et motifs récents se trouvent l'un à côté de l'autre dans le développement d'un thème. En outre, les motifs issus de différentes traditions sont traités sous le même angle. Ces conditions complexes entraînent une attitude parfois extrême de la part du trouvère, attitude qui peut se manifester, par exemple, dans l'utilisation parodique de certains motifs. Notre trouvère n'est pas trop tenté par la parodie, mais nous trouvons quelques passages où il ne s'abstient pas de l'insertion d'un petit rire. Il est à remarquer que ce rire a une autre nature que le rire épique qui exprime à la fois la colère et la supériorité.[165] C'est un nouvel aspect de la mentalité médiévale qu'on peut connaître à travers ces scènes de rire.

Bélissant n'arrive plus à distinguer les héros, comme si leur ressemblance serait plus grande que jamais. A son hésitation, Ami éclate de rire :

> Amis l'entent, s'en a gieté un ris,
> (*Ami et Amile*, v. 1962)

Dans cette même laisse, Ami a la même réaction à la remarque critique (coup de bec) de son ami à l'égard de Lubias :

> « Il n'a si bele en seissante païs,
> Moult m'esmerveil com en poéz souffrir. »
> Amis l'entent, s'en a gieté un ris,
> (*Ami et Amile*, vv. 1953-1955)

L'esprit général de l'œuvre ne souhaite pas ridiculiser les personnages négatifs, mais cette conception comique est à l'origine d'un certain renouvellement des motifs. Ainsi, les personnages qui incarnent le mal absolu, ne sont pas uniquement présentés comme félons, mais aussi ridicules.

---

[165] Nous trouvons une seule scène proche de cet esprit : Hardré devient ridicule avant le duel puisqu'il n'arrive pas à traverser la Seine et doit remonter à son cheval. Cela ne donne pas une bonne impression sur un brave chevalier ! Bélissant profite aussitôt du moment comique pour faire une remarque à Hardré :« Par Deu, traïtres, avant est li autéz, /Encor convient vostre offrande porter. »(vv. 1464-1465)

A l'opposé du rire épique, ces deux petits rires ne jouent aucun rôle dans le déroulement des événements. Ce sont des moments de détente, de bonheur, tandis que le rire épique provoque la colère (réaction négative), c'est-à-dire une tension. Le rire de Roland en est un exemple par excellence :

> Quand l'ot Rollant, si cumençat a rire.
> Quant ço veit Guenes qu'ore s'en rit Rollant,
> Dunc ad tel dœl pur poi d'ire ne fent –
> A bent petit quë il ne pert le sens –
> (*La Chanson de Roland*, vv. 302-305)

Les motifs guerriers, les émotions et les sentiments sont créateurs d'une ambiance et d'un ton. Ces éléments permettent de découvrir ce que veut donner à voir une chanson de geste : « une situation, un acte, un spectacle épiques qui ont avant tout une valeur de signe »[166]. Un motif n'est pas seulement une forme stylisée, mais aussi porteur de sens. L'utilisation modifiée d'un motif ne signifie uniquement l'originalité du trouvère, mais aussi la remise en cause de la nature du motif épique. Il faut aussi préciser que « la dérive n'est pas, comme on a pu le penser, une dégénérescence : elle est le signe d'une distance par rapport à l'essence du genre épique »[167]. Charlemagne, sa cour et les éléments essentiels d'un univers épique seront vite oubliés et l'auteur tourne vers la vie de saint pour créer la tonalité de la deuxième partie de son œuvre. Ainsi l'aspect religieux prendra la place de l'atmosphère épique.

2.2.2. Motifs hagiographiques

Quant à la technique des vies de saints, elle est considérée comme l'origine de celle de la geste épique.[168] Dans les poèmes religieux (*Cantilène de sainte Eulalie*, *Vie de saint Alexis*, etc.) nous trouvons les mêmes éléments stylistiques, qui sont « d'origine scolaire, et ressortissent à la rhétorique de la répétition, des symétries »[169]. Maurice Delbouille affirme que la chanson de geste est née « le jour où *un poète* a remplacé le saint par un héros national et l'ascétisme par le combat au service de Dieu »[170]. Ainsi plusieurs chansons – *Girart de Roussillon*, *Renaut de Montauban* et *Ami et Amile* – se trouvent à la frontière des deux genres.

---

[166] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 113.
[167] *Ibid*. p. 113.
[168] DELBOUILLE, Maurice, *Op. cit.*, p. 295-409.
[169] BOUTET, Dominique, *Op. cit.*, p. 41.
[170] *Ibid*. p. 42.

La littérature hagiographique parle davantage des vertus que des exploits des personnages. Notre chanson de geste occupe une place importante au regard de cette problématique puisque les épreuves concernent presque toujours l'engagement moral. Dans les vies de saints, les merveilles ne sont pas rares, bien évidemment ce n'est pas leur aspect surnaturel qui est mis en avant. Il s'agit le plus souvent du miraculeux au sens large, du prodige répétable. Dans *Ami et Amile*, on trouve uniquement les représentations chrétiennes de la sainteté et des adjuvants qui aident les héros dans le cheminement vers les hauts lieux. Il n'y a pas d'animaux ou d'objets merveilleux dans cette histoire, seulement des figures se référant à la Bible et des leçons nécessaires à une vie sainte. Le mot « martyre » apparaît plusieurs fois et devient significatif dans la mesure où les deux héros seront des martyres de façons différentes.

Les figures bibliques les plus importantes sont le pélerin et la figure de l'esclave qui souffre pour sauver son maître. La figure d'Haymme, l'un des serviteurs est à cet égard une figure christique de l'épître aux Philippiens.[171] Il se manifeste ainsi :

> « Sire, dist Haymmes, si feroiz par mon chief,
> Que de sa chose se doit on bien aidier,
> S'en doit on bien vendrë et engaigier. »
> (*Ami et Amile* , vv. 2646-2648)

Comme l'auteur voulait opposer les forces du bien et les forces du mal, on trouve également des figures qui veulent détruire le lien sacré des héros. Ce sont des personnages diaboliques, des ennemis de Dieu, comme Hardré ou sa nièce, Lubias ou bien les frères d'Ami et les marins. Chacun de ces personnages correspond à une figure biblique, leur caractère négatif est clairement défini dans notre texte. Ils sont méchants, représentent tous les maléfices humains : la jalousie, la cruauté, l'oubli de la foi chrétienne, la haine et la félonie. Hardré peut être considéré comme Judas de l'histoire, il complote contre les compagnons. Pendant la Cène, Jésus annonce la trahison[172] qu'il subira de même que dans *Ami et Amile* où les deux héros partagent la même table avec le renégat Hardré. L'argent joue également un rôle important dans la conspiration, et on peut aussi remarquer que le soulèvement apparaît également comme motif similaire dans les deux textes. En plus, le lieu de cette conspiration présente aussi une similitude avec une scène de la Bible. La conspiration dans *Ami et Amile* est menée dans une oliveraie tandis que dans l'Écriture

[171] Citation de l'épître aux Philippiens (2,7) : Mais il s'anéantit lui-même, prenant condition de l'esclave, et devenant semblable aux hommes.

[172] Les chefs des prêtres et les maîtres de la loi cherchaient un moyen de mettre à mort Jésus, mais ils avaient peur du peuple. Alors Satan entra dans Judas, appelé Iscariote, qui était l'un des douze disciples. Judas alla parler avec les chefs des prêtres et les chefs des gardes du temple de la façon dont il pourrait leur livrer Jésus. *(Luc 22, 2-5)*

Sainte après la trahison de Judas on peut lire l'histoire de l'arrestation qui se déroule également dans une oliveraie[173].

Les plus importantes péripéties du drame – la lèpre, suivie de la guérison, le sacrifice des enfants, suivie par la réssurection – nous rappellent le *Livre de Job* dans lequel Job doit subir de rudes épreuves pour prouver sa foi en Dieu. Toutes les épreuves imposées pour Ami et Amile, ainsi que les épreuves subies par Job, doivent être exemplaires à tous les chrétiens qui devraient proclamer leur foi en Dieu comme proclame Amile :

> « ...Or croi en Deu, le Gloriouz puissant,
> Se riens savoie en cest siecle vivant
> Qui voz poïst faire assouaigement
> [...]
> Si le feroie, gel voz di et creant. »
> (*Ami et Amile*, vv. 2836-2842)

L'histoire véhicule des séquences et des motifs religieux qui sont autant de preuves d'une valeur religieuse de l'œuvre. Parmi eux, nous trouvons qui ne sont pas bibliques, qui sont simplement adaptés aux exigences d'un certain public, et christianisés par le seul moyen d'être interprétés comme les œuvres de Dieu. Cependant, la lèpre demeure un motif hagiographique.

La lèpre

Ami est frappé de la lèpre par Dieu afin d'être puni de sa bigamie. La représentation de la lèpre est un élément essentiel de la légende. Elle apparaît dans la plupart des versions, il y a un seul écart parmi ces textes : la raison de la maladie. Dans l'épître de Raoul le Tourtier, il ne devient pas clair si la lèpre frappe Ami à cause de sa bigamie. Ainsi le texte épique et hagiographique veillent à confirmer la validité d'un serment qui procède de la substitution d'un des compagnons à l'autre. Le motif de la lèpre est issue de la tradition hagiographique. Comme l'écrit Paul Rémy concernant l'héroïne de la *Vie de Sainte Énimie*, « cette donnée centrale est simplement conforme à la technique des miracles et de l'hagiographie ... »[174]. Comme certaines vies de saints (*Eleutherius, Gaugeriaus*), *Ami et Amile* présente aussi la lèpre comme une manifestation spirituelle qui entraîne des conflits intérieurs et des combats extérieurs. Ces œuvres montrent des analogies dans « la conception que le peuple du moyen âge se fit des lépreux »[175]. Selon cette conception, la

[173] Jésus sortit et se rendit, selon son habitude, au mont des Oliviers. Ses disciples le suivirent. *(Luc 22, 39-40.)*
[174] RÉMY, Paul, *Op. cit*., p. 197.
[175] *Ibid*. p. 235.

lèpre, ainsi que les autes maladies, a des connotations symbolico-religieuses. Les maladies éprouvent les corps pour le salut des âmes or la lèpre, maladie réputée incurable, est le signe par excellence du péché. Le balancement entre les deux registres – celui du corps et de l'âme – est présent tout au long du texte. « Il reflète une mentalité pour laquelle l'âme et le corps sont les parties d'une réalité unique : l'homme »[176].

La lèpre comme thème littéraire apparaît dans *Tristan et Iseult* où Tristan se farde dans le seul but de rencontrer Iseult dans la léproserie. Dans *Jaufré*, on peut lire la description parfaite de cette maladie du point de vue physique. Vincent de Beauvais, dans le passage relatif à la lèpre du *Speculum majus*, dit : la blancheur des yeux commencera à se voiler, la voix deviendra rauque, une sueur fétide s'exhale de tout le corps, le visage s'enfle et prend une couleur rouge ; on y voit apparaître des nodosités, les poils des sourcils s'éclaircissent »[177]. Dans *Ami et Amile*, l'observation du personnage n'est pas directe et la description physique du lépreux n'occupe pas une place importante. La nature du châtiment est annonée ainsi par l'ange :

« Di va, Ami com te voi nonsaichant :
Tu preïz fame au los de tes parans
Qui n'a plus bele chevaliers ne serjans.
Hui jure autre, deu en poise forment.
Moult grans martyres de ta char t'en atent :
Tu seras ladres et meziaus ausiment,
Ne te parront oil ne bouche ne dent,
Ja n'i avraz aïde d'ami ne de parent
Fors d'Ysoré et d'Amile le gent ».
(*Ami et Amile*, vv. 1811-1820)

Ami devient lépreux parce qu'il a péché contre l'ordre divin. Il a manqué à sa promesse de mariage. Malgré que l'ange décrit quelques symptômes de la maladie, la souffrance morale sera plus soulignée que la souffrance physique. On ne trouve rien d'horrible dans les brefs passages qui sont consacrés aux manifestations physiologiques de la lèpre :

Moult li abaisse et angoisse li nés
Et li retranche durement li parlers,
(*Ami et Amile*, vv. 2059-2060)

Gros a le nés, se li enfle la levre,
Et com l'a ores contremont rebiffee.
(*Ami et Amile*, vv. 2150-2151)

Trestouz li cors et li membre voz ardent.
(*Ami et Amile*, v. 2174)

[176] PICHON, G., « Essai sur la lèpre du haut Moyen Age », *Le Moyen Age*, 1984/2. p. 332.
[177] *Ibid*. p. 205.

Toute la chars m'est des cuisses sevree,
Desci as os n'en i a point remese.
(*Ami et Amile*, vv. 2587-2588)

L'auteur met plus en lumière les effets sociaux et moraux de cette maladie. Le thème de la lèpre semble être particulièrement développé, puisqu'il englobe plusieurs motifs : la maladie dans le mariage et dans la famille, l'exil du lépreux de la société, faire la charité au lépreux, et finalement la relation de la lèpre au péché.

Le motif de chasser un lépreux loin des villes apparaît déjà dans l'Antiquité. « C'est un châtiment de Dieu qui intervient à la base de créations littéraires comme certaines *Vies de saints* (Eleutherius, Gaugeriaus) ; *Ami et Amile* ou la légende de Constantin ; c'est la même donnée qui est présente dans la conception que le peuple du moyen âge se fit des lépreux. »[178] L'attitude des autorités était souvent sévère envers les lépreux, on a employé de strictes règles pour les isoler, par contre dans *Ami et Amile*, on voit que la population et les autorités n'ont pas de même avis que Lubias. Le peuple ne s'acharne pas sur lui, il y a une seule accusatrice, sa femme. Le personnage de Lubias ressemble à la femme de Job qui a blasphémé lorsque son mari était devenu malade. La femme d'Ami exprime la haine, son désir d'annuler les liens de mariage, et aussi des autres menaces. Cependant, les personnages bienveillants ne manquent pas non plus : le fils d'Ami, les deux serviteurs, le pape, le pélerin, Amile et Bélissant restent fidèles à Ami. Avec la présentation de différents comportements, l'auteur souligne le contraste entre cruauté et pitié face au lépreux.

Néanmoins, l'essentiel de ce thème réside dans la nature purificatoire de cette maladie. Les souffrances du corps et de l'esprit permettent la purification des fautes ainsi que le salut de l'âme dans l'au-delà : *Quant voz morréz, que vostre arme soit salve !* (v. 2176).

Cette chanson de geste est une manifestation parfaite de l'unité des principes de l'épopée médiévale et de la religion. Elle témoigne, avec nombreux épisodes et transpositions bibliques, d'un souci d'éducation religieuse. A la différence des autres versions de la légende, elle révèle, à travers l'histoire des compagnons, la toute-puissance de Dieu et sa présence incessante dans la vie de l'homme.

[178] *Ibid*. p. 235.

2.2.3. Motifs folkloriques

A partir du XIIe siècle, le clivage qui séparait la culture savante et la culture populaire commence à se dissiper. Les traditions folkloriques, refusées pendant longtemps par l'Église, s'infiltrent dans la littérature médiévale. « Si le sentiment d'une différence fondamentale entre *litterati* et *illitterati* existe toujours, la circonspection du clerc à l'égard d'un fonds culturel autochtone commence à s'estomper. »[179] – constate Michel Stanesco. C'est l'époque où les composants d'une mémoire collective ressurgissent dans la pratique de l'écriture. Walter Scott affirmait que le roman médiéval trouvait sa source dans les histoires fabuleuses de chaque nation, et Propp pensait aussi qu'il existait une certaine analogie entre la structure des romans de chevalerie et celle des contes populaires. Les auteurs médiévaux n'empruntent pas uniquement leurs thèmes et leurs motifs à la tradition celtique, grecque, romaine, ou même biblique, mais ils recourent souvent au folklore. Ce sont les textes romanesques qui emploient en plus grand nombre des motifs folkloriques, mais les autres genres puisent aussi de temps en temps leur inspiration dans les histoires de l'univers populaire.

Nous avons déjà signalé les affinités qui se trouvent entre les deux contes populaires (*Deux Frères* et le *Fidèle Serviteur*) et *Ami et Amile*. Nous allons voir maintenant comment les éléments issus du folklore sont employés et modifiés aux besoins du genre épique.

Le remplacement de l'un par l'autre dans le lit conjugal ou l'épisode de « l'épée de chasteté »

La chasteté et la fidélité sont deux concepts essentiels de la morale chrétienne. La chanson de geste *Ami et Amile* comprend un élément populaire destiné à garder cette chasteté. Il s'agit de l'épée posée entre un homme et une femme couchés dans le même lit. Les littératures d'Orient et d'Occident connaissent bien ce motif utilisé pour éviter toute apparence d'un adultère ou d'un inceste.

Dans notre chanson de geste, lorsqu'Ami se substitue à Amile lors du duel judiciaire, Amile se fait passer pour Ami, mari de Lubias. Ils se ressemblent si parfaitement que

[179] STANESCO, Michel, et ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, P. U. F., 1992. p. 107.

personne ne s'aperçoit de la substitution. Voici le passage où Amile vient pour se coucher auprès de Lubias :

> Li cuens Amiles en la chambre est venus,
> En lit Ami s'ala couchier touz nus,
> Avec lui porte son brant d'acier molu. »
> (*Ami et Amile*, vv. 1158-1160)

Naturellement, de la part de Lubias, ce geste suscite l'incompréhension, et Amile est obligé de donner une explication. Pour ne pas faire naître de soupçons, il recourt au prétexte d'une maladie et à celui d'une continence d'un mois[180] :

> Moi dist us mires, qui iert de Besanson,
> Qui me donna et herbes et puisons
> Que en mon cors avoie grant frison,
> Et que a fame n'eusce habitacion
> Ne compaingnie tel com avoir doit on,
> Ainz m'en tenisse trente jors a bandon.
> (*Ami et Amile*, vv. 1195-1200)

Ce qu'on peut dire avec certitude sur ce motif, c'est qu'il est un élément constitutif de la légende puisqu'il se trouve dans la majorité des versions de l'histoire de deux frères. Raoul le Tourtier insère de la manière suivante ce trait dans son œuvre :

> « nudus deponitur ensis / Inter eos... »
> (*Amis et Amiles*, éd. Hofmann, 1882. p. XXVI.)

La *Vita* contient également cet épisode de l'épée, tandis que dans le *Miracle de Nostre Dame d'Amis et d'Amilles*, pièce jouée entre 1339-1382, nous ne le retrouvons pas puisque le changement de genre a exigé des modifications au niveau de la matière. Dans certaines versions, l'épée est remplacée par un autre objet – couteau, drap – gardant toujours le même sens symbolique. Il est très intéressant de remarquer que nous retrouvons également ce motif dans les deux contes populaires hongrois mentionnés dans un chapitre précédent, tandis qu'il est absent dans un autre remaniement hongrois du XVIIe siècle, *Miroir de la vraie amitié et de l'intime d'amour*, mentionné par Bernard Heller.[181]

La question d'origine et d'expansion d'un motif se pose avant tout. Selon Heller, « c'est par la nouvelle *Amici* insérée dans le *Roman des Sept Sages*, que le thème de l'épée nue a pénétré dans les littératures et les traditions populaires d'Europe »[182]. Bien évidemment, la scène de la forêt du Morois entre Tristan et Yseut a également contribué à l'extension de ce thème. Cet épisode de l'épée est inséré dans les versions de Béroul, d'Eilhart d'Oberg, de Thomas, et de Gottfried de Strasbourg. Le motif-index d'Aarne-

[180] On retrouve la même excuse dans le neuvième conte (*Li dui fratielle*) du Pentameron, recueil de contes populaires de Giambattista Basile
[181] HELLER, Bernard, « L'épée symbole et gardienne de chasteté », *Romania*, 1907, p. 30-49.
[182] *Ibid*. p. 37.

Thompson identifie comme « sword of chastity, a two-edged sword is laid between the couple sleeping together », classifié sous le S. 381, T. 351.[183]

L'origine de la signification demeure probablement dans des traditions réelles. Il ne s'agit pas d'un thème entièrement littéraire et fictif. C'est également Bernard Heller qui précise que « dans les cérémonies nuptiales de plusieurs des anciennes tribus germaniques, l'épée jouait un rôle »[184], et il semble que dans ces événements historiques l'épée représentait la protection de la virginité. Il ajoute tout de même que c'est très probablement dans l'Inde ancienne qu'il faut chercher l'origine de ce thème. Les « vœux du tranchant du sabre » est une institution indienne qui existe depuis des milliers des années.[185]

Dans *Ami et Amile*, le sens du motif est légèrement modifié puisqu'il ne s'agit pas de la virginité, mais de la chasteté et de la fidélité. Amile garde sa pureté à côté de Lubias et sa fidélité envers son ami. On peut considérer ici ce motif comme un symbole moral et social. L'épisode de l'épée apparaît comme un intertexte, d'une part parce qu'il ne se trouve dans aucune chanson de geste, d'autre part parce que sa signification a changé par rapport aux autres occurrences médiévaux.

Le bain de sang guériseur

L'auteur reprend l'idée bien répandue de guérir la lèpre par un bain de sang. Dans *Jaufré*, on trouve le passage suivant :

> E no'us ment, fe que deg a Dieu,
> Per so que baignar se dovia
> Per garir de la mezellia.
> (*Jaufré*, vv. 2710-12)

« C'est au folklore que ressortit la croyance aux vertus du sang et Jaufré offre un exemple nouveau d'un thème largement diffusé au Moyen Age. »[186] Le bain de sang apparaît comme le seul remède, mais la saignée peut être également un remède par excellence selon Vincent de Beauvais. L'histoire édifiante de Ami et d'Amile recourt aussi à cet élément folklorique. Paul Rémy dit que « le sacrifice, la guérison d'Ami, la résurrection des enfants, tel est le centre d'une légende qui a produit de multiples spécimens romanesques et hagiographiques, de la *Vita* de Raoul le Tourtier aux nombreuses versions

[183] AARNE, Antti, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961.
[184] *Ibid*. p. 48.
[185] *Ibid*. p. 48.
[186] RÉMY, Paul.*Op. cit.* p. 213-214.

étrangères »[187]. Il s'agit certainement d'une croyance dont écrivains, historiens et médecins fournissent bien des exemples. Paul Rémy ajoute également que « dans le courant du XIIIe siècle cette pratique sanguaire était admise et qu'un médecin juif de Louis IX conseilla à ce roi d'absorber le sang de deux enfants afin d'être guéri de la lèpre »[188]. L'auteur de *Gesta Romanorum* légalise devant Dieu la croyance superstitieuse. Dans *Ami et Amile,* le bain de sang voulu par Dieu ce qui confirme que l'esprit populaire du Moyen Age, accroché à des superstitions primitives, était par ailleurs profondément chrétien. L'auteur n'a pas hésité à associer la guérison de la lèpre, élément folklorique, avec l'idée de bain de purification et de guérison ou résurrection par intervention divine. Registre folklorique et registre biblique y sont fortement amalgamés :

Li cuens Amiles vint vers le lit esrant,
Hauce l'espee, li fiuls le col estent.
Or est merveilles se li cuers ne li ment.
La teste cope i peres son anfant,
Le sans reciut el cler bacin d'argent,
A poi ne chiet a terre.
(*Ami et Amile*, vv. 3018-3023)

Amile tue aussi son autre fils et lave Ami dans leur sang :

Or fu Amis en la cuve en parfont,
Li cuens Amiles tint le bacin reont,
Dou rouge sanc li a froté le front,
Les iex, la bouche, les membres qu'el cors sont,
Jambes et ventre et le cors contremont,
Piés, cuisses, mains, les espaules amont.
Dou sanc partout le touche.
(*Ami et Amile*, vv. 3061- 3067)

La résurrection de l'enfant tué est également un motif commun de deux contes. Le bain de sang n'est pas seulement un motif dramatique mais également efficace. Grâce à ce bain Ami est sauvé, Amile prouve son amour inconditionnel et l'ordre est ainsi rétabli.

Après ces théories de parenté entre notre texte et certains textes hagiographiques, épiques ou folkloriques, après l'inventaire des motifs, il est temps des synthèses. Nous devons reconnaître que ni l'une ni l'autre des sources retenues n'est en aucun cas le seul modèle d'*Ami et Amile*. Nous pouvons découvrir un mouvement de va-et-vient entre la tradition épique et la tradition hagiographique. Le texte satisfait aux exigences du genre épique, à savoir l'accentuation du caractère religieux de la légende. Reconnaître l'affinité de

[187] *Ibid.* p. 214.
[188] *Ibid.* p. 222.

certains motifs ne revient ni à exclure d'autres sources, ni à voiler l'originalité de ce texte du XIIIe siècle.

Étudier les éléments traditionnels dans *Ami et Amile*, c'est découvrir comment la tradition s'offre aux détournements et aux innovations thématiques. L'adaptation des motifs folkloriques, l'emprunt des motifs épiques et hagiographiques donnent naissance à une chanson de geste. Les valeurs fournies par ces motifs se trouvent aussi détournées et modifées vers un sens plus spirituel. Notre trouvère ne renie pas les motifs anciens, il en garde certaines formes parfaitement canoniques, il modifie d'autres par l'unification avec une autre issue d'un autre registre. Les formes stylisées sont porteuses de nombreuses possibilités, le talent et l'originalité d'un trouvère réside dans le fait de les avoir découvertes et d'en avoir profité.

Cette étude de l'anatomie des motifs est partie des formes traditionnelles et stéréotypées, et est arrivée à une affirmation qui remet en cause l'existence d'une écriture purement stylisée. L'auteur a révélé ses capacités avec de plus en plus de sûreté dans le maniement des motifs et des symboles au fur et à mesure qu'il avançait dans l'histoire. Au début du poème, on trouve plutôt des motifs épiques, et avec le développement de l'action, l'auteur explore les voies qu'il connaît et insère des motifs romanesques et des motifs religieux dans son œuvre. Le sens religieux de l'histoire s'épanouit entièrement dans la troisième partie. Les paroles religieuses, les allusions bibliques et l'accentuation de la morale chrétienne se succèdent et deviennent de plus en plus dominantes. Nous voyons s'estomper l'importance de la morale chevaleresque et des mœurs familiales tandis que l'auteur met l'accent sur l'individu, sur l'union avec l'autre et sur la mort en Dieu. Par ce fait, le parcours d'Ami n'est pas uniquement un trajet dans l'espace, mais aussi un trajet spirituel. Comme le dit Dominique Boutet concernant *Jehan de Lanson* : « on est bien loin maintenant de l'hypothèse qui ferait de la composition en motifs une nécessité de l'improvisation jongleuresque »[189]. Cette remarque est également pertinente pour la composition d'*Ami et Amile*. Son auteur a eu le souci de respecter certains motifs traditionnels, mais il a fait aussi un effort pour exploiter les possibilités de telle ou telle forme stéréotypée. On sait qu'il s'efforçait de concilier les outils traditionnels (qui représentent la morale chevaleresque) avec la recherche d'effets narratifs nouveaux (la spiritualité chrétienne).

[189] *Ibid*. p. 113.

2.3. L'utilisation et l'organisation des motifs

Nos réflexions sur les motifs stéréotypés ont déjà touché une partie de la question de l'utilisation et de la fonction. Malgré la forme stéréotypée, les motifs n'ont pas été utilisés dans le même but. Dans un article de A. Crépin, on peut lire qu' « un motif ne signifie qu'avec et par le contexte, qu'associé à d'autres motifs »[190]. Selon lui, ce sont les motifs qui constituent la substance des thèmes, c'est-à-dire que certains motifs jouent un rôle important dans le déroulement des événements. Les études sur *Ami et Amile* présentent les motifs et thèmes plus importants, mais n'ont jamais touché la question de leur utilisation et de leur fonction dans la composition.

Dans cette perspective et après l'étude de Dominique Boutet[191], on distingue quatre fonctions des motifs stéréotypés dans *Ami et Amile* : ornementation, valeur dynamique, rapidité narrative et dramatisation.

2.3.1. Ornementation

Les motifs ornés sont rares dans notre chanson de geste, mais ce n'est pas uniquement ces motifs qui peuvent remplir une fonction d'ornementation. Le caractère essentiel de cette fonction est de ne pas changer de nature, l'ornementation doit être gratuite et elle ne peut pas porter de sens. Le motif doit rester purement décoratif. Il contribue seulement à un style épique (dans le cas d'un motif épique). Le meilleur exemple pour représenter la valeur ornementale parmi les motifs épiques est l'armement. Il n'a aucun intérêt narratif. Le repas apparaît aussi comme un motif ornemental. A la différence des romans arthuriens dans lesquels les mets et aussi les armes ont le plus souvent une valeur symbolique, dans les chansons de geste, les plats et les mets n'ont pas de fonction dans la narration. Quant à la symbolique de la nourriture, on en trouve un seul exemple dans notre chanson : il s'agit de l'arrivée d'Ami à Riviers où il demande de la nourriture :

> « A celle porte ai un malade oï.
> Va, se li porte et dou pain et dou vin
> Et de la char por Deu qui ne menti, »
> (*Ami et Amile*, vv. 2697-2699)

[190] CRÉPIN, André, « Formule, motif, thème: la clarté dans la *Chanson de Roland* », *Charlemagne et l'épopée romane*, Belles-Lettres, 1978, t. II. p. 345-359 ; ici p. 350-351.
[191] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, Chapitre : Emplois et fonctions des motifs. p. 114-121.

Dans son étude sur l'alimentation, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss a relevé l'existence de triangles symboliques, variations diverses sur le modèle : aliment typé (ex. viande) – accompagnement (ex. pain) – boisson (ex. vin). L'alimentation fonctionne comme un code, elle est le reflet d'un ordre symbolique de la société et d'une certaine conception du monde et du corps humain. La dernière citation est la représentation du triangle symbolique de l'alimentation du chevalier, composé de *viande-pain-vin*. Mais dans aucune autre scène de repas, on ne trouve la présentation détaillée de la table. L'importance n'est jamais mise sur l'abondance ou la variété des plats, ni sur la richesse de la vaisselle. Le motif est squelettique et purement décoratif dans notre chanson de geste :

> Sus an palais montarent a droiture,
> Assez i ot des poons et des grues,
> (*Ami et Amile*, vv. 1999-2000)

L'attitude des trouvères est différente à l'égard de la présentation du repas. Dans la *Chanson de Guillaume,* le repas du guerrier est purement symbolique et narratif :

> Guiburc meïsme sert sun seignur de l'aigue,
> Puis l'ad assis a une basse table
> — Ne pout aller pur dœl a la plus halte —
> Puis li aporte d'un sengler une espalle ;
> Li bers la prist, si la mangat en haste,
> Il la fist tant, cum s'el fust mult aate.
> El li aporte un grant pain a tamis,
> E desur cel dous granz gastelz rostiz.
> Si li aporte un grant poün rosti,
> Puis li aporte un grant mazelin de vin :
> Od ses dous braz i out a sustenir.
> Mangat Guillelmes le grant pain a tamis
> E en apres les dous gasteals rostiz.
> Trestut mangat le grant braün porcin
> E a dous traiz but un sestier de vin,
> E tut mangad les dous gasteals rostiz,
> Si qu'a Guiburc unc mie n'en offrid,
> Ne redresçad la chiere ne le vis.
> (*Chanson de Guillaume*[192], vv. 1401-1418)

Il arrive aussi que le trouvère exploite un motif, apparemment décoratif, dans un tout autre sens. Dans ce cas là, il perd sa neutralité et aura une fonction narrative. Une boisson ou un plat par exemple peuvent rendre l'usage à l'action s'ils ont un effet sur le comportement du personnage : ivresse, sommeil etc.

[192] *La Chanson de Guillaume*, éd. par François Suard, Paris, LGF, 2008.

2.3.2. Rapidité narrative

Les formes squelettiques des motifs stéréotypés ont une fonction assez importante dans la construction : elles servent la rapidité narrative. C'est un emploi du motif lorsque « l'auteur se contente d'une référence allusive, aisément comprise du public, à un thème souvent développé avant lui ; l'allusion peut être extrêmement laconique puisqu'elle renvoie à un ensemble connu de tous et ne nécessite dès lors pour être saisie aucune insistance ; l'existence du motif, bien loin d'être toujours utilisée en vue de truffer le texte de longs passages tout faits, permet donc au contraire souvent une grande rapidité dans le récit »[193]. Il s'agit souvent d'un résumé des événements, racontés antérieurement:

> Quant Belissans voit les anfans jœr,
> Brace levee les corrut acoler.
> (*Ami et Amile*, vv. 3208-3209)

Mais il existe aussi une forme où le trouvère résume un épisode sans le développer. C'est le cas du repas qu'Ami prend en compagnie de ses barons et ses chevaliers :

> « Seéz, seignor, si com seoir soléz,
> Car a mengier averons a plenté. »
> Quant li baron orent la nuit soupé,
> Cil chevalier en vont a lor osteuls,
> Si com est a coustume.
> (*Ami et Amile*, vv. 1151-1155)

Les formes squelettiques du motif du voyage ont aussi cette fonction. Quelques vers remplacent souvent un épisode entier : le voyage d'Ami et de Lubias à Blaye après leur mariage (laisse 28). Parfois, une analyse longue d'un thème serait mal venue dans un texte épique. La rapidité n'est pas un emploi propre à notre trouvère. L'auteur de *Jehan de Lanson* l'utilise pour les motifs des sentiments. Il présente en quelques vers l'état psychologique de Basin dont la complexité pourrait être analysée en détails.[194]

2.3.3. Valeurs narratives et motifs dynamiques

Qu'est-ce qu'on entend par l'expression *motif dynamique* ? Dans l'œuvre de Tzvetan Todorov, on peut lire que « les motifs qui changent la situation s'appellent des motifs

[193] ROSSI, Marguerite, *Op. cit.* p. 162.
[194] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, p. 116-117.

dynamiques, ceux qui ne la changent pas, des motifs statiques »[195]. Bien que Todorov parle des fables, la chanson de geste est aussi un récit qui contient des passages d'une situation à l'autre. Les motifs dynamiques sont alors indispensables à la réalisation de ces passages. Il s'agit alors des motifs qui sont efficaces, voire nécessaires pour l'action.

Notre première question concerne les motifs stéréotypés : est-ce qu'ils sont aptes à influencer le cours des événements ? Certains motifs stéréotypés ont seulement un rôle introductif ou conclusif. Le motif stéréotypé de l'armement a une fonction introductive, et il a rarement une valeur narrative. Le combat, motif aussi stéréotypé comme on l'a vu, mais avec nombreuses variantes possibles. Le résultat d'un combat, victoire ou mort, est une condition du développement de l'histoire. La mort de l'ennemi est inévitable pour l'aventure suivante du héros. Ainsi le motif du combat singulier joue un rôle dans la narration et sa forte stéréotypie n'est pas un obstacle pour devenir facteur dynamique de l'action. Dans notre chanson, la mort d'Hardré dans le combat assure le passage à une situation suivante : le mariage d'Ami avec Bélissant.

La substitution, motif non stéréotypé, est parfaitement ancré dans la narration. Ce motif est dynamique dans la mesure où sans lui, c'est Amile qui aurait dû se battre dans le duel judiciaire qu'il aurait perdu à cause de sa culpabilité. Le trouvère constitue un épisode entier autour de ce motif et il faut aussi remarquer que malgré son caractère non stéréotypé, il engendre des situations stéréotypées : accueil aimable, combat singulier. Le déguisement, en tant que motif stéréotypé ne se manifeste pas dans notre chanson de geste. Il y a seulement un épisode très important où le déguisement oral joue un rôle essentiel dans la narration. En effet, c'est le silence de Bélissant qui fait croire par Amile qu'elle est une simple femme de chambre. La fille du roi, tout de suite après la séduction, avoue cette ruse au comte :

> « Sire, dist elle, un petit m'entendéz.
> Voz aviiéz le mien cors refusé,
> Par bel engieng voz ai prins et maté.
> D'or en avant, s'il voz plaist, si m'améz
> Et si soiéz mes drus et mes privéz. »
> (*Ami et Amile*, vv. 696-700)

Sans lui, Bélissant ne pourrait entrer dans le lit d'Amile, or il lui est important pour se faire aimer par l'illustre chevalier. Ainsi, peut-on affirmer que le silence ou certains types de paroles fort stéréotypées (interpellation, réaction à un propos, menaces) sont inévitables dès que les personnages cherchent à atteindre leur but. Certains motifs de sentiments peuvent avoir aussi une influence sur l'action. Le motif de la colère est ambigu dans la

[195] TODOROV, Tzvetan, « Qu'est-ce que le structuralisme », *Poétique* n°2., Paris, Seuil, 1986, p. 80.

mesure où il peut être la simple explication ou illustration psychologique d'une situation, mais aussi une manifestation émotionnelle qui engendre un acte ou un sentiment. Dans le premier cas, le motif n'entraîne pas un changement dans la situation, tandis que dans le deuxième, il a une fonction dynamique. Voici la représentation de cette ambiguïté :

Hardréz l'entent, le sens cuida desver.
(*Ami et Amile*, v. 757)[196]

L'exemple suivant est le contraire de celui-ci puisque la colère d'Amile contre Bélissant est la source de l'accusation d'Hardré. Selon le texte, Hardré entend la parole furieuse d'Amile de sa chambre et il est ainsi au courant de la rencontre secrète :

Li cuens l'oï, si en fu moult iréz.
[...]
Hardréz l'oït de sa chambre ou il iert.
A sa vois haute conmensa a crier :
(*Ami et Amile*, vv. 701 et 705-706)

Ces analyses montrent qu'on ne peut parler d'un vrai dynamisme narratif que dans le cas des variantes des motifs stéréotypés.

2.3.4. Dramatisation et détente

Cette dernière fonction occupe une place importante dans la plupart des chansons de geste. Même des motifs apparamment neutres comme le voyage, le repas peuvent accroître l'inquiétude des auditeurs. Bien sûr, les simples sentiments épiques comme la colère, l'ardeur du combat, lamentations, insultes etc. y jouent un rôle considérable. C'est le caractère indicateur qui importe et non pas le contenu des ces motifs stéréotypés. La simple expression de la colère peut être amplifiée par l'évocation des effets physiologiques, et il n'est pas rare que le motif s'achève pour un commentaire hyperbolique du trouvère. L'amplification du simple motif sert de signe d'une suite quelconque et suscite l'inquiétude de l'auditeur :

Or fu li rois corrouciéz et iréz,
N'est pas merveille n'il n'en fait a blasmer.
Nostre empereres les fait tantost mander,
Et il i vinrent, que ne l'osent veer.
Voit les li rois, le chief prinst a cliner,
Il ne lor fist nul samblant de parler.
(*Ami et Amile*, vv. 741-746)

[196] Cette forme stéréotypée apparaît plusieurs fois dans le texte, par exemple v. 822, v. 1466, v. 2270 etc.

L'anticipation et le présage sont aussi des techniques poétiques pour créer une tension dans le déroulement de l'histoire. Les formes peuvent être stylisées ou non stylisées. Dans *Ami et Amile*, on trouve des occurrences des deux types qui contribuent souvent à la dramatisation. Sur l'ordre de la méchante Lubias, un serviteur à elle doit proclamer que personne ne peut entrer en contact avec Ami, exilé hors de la ville. Après cette proclamation, on entend le narrateur :

> Or i morra, par le mien enciant,
> Se Dammeldex n'en panse.
> (*Ami et Amile*, vv. 2385-2386)

La formule stéréotypée « Se Dammeldex n'en panse » apparaît encore une fois dans la chanson en évoquant la mort possible d'Ami.[197] Cette formule traditionnelle, on la retrouve également dans plusieurs chansons de geste.[198] Dans la plupart des cas, elle marque un événement hypothétique, mais son rôle n'est pas narratif.

Outre l'évocation de la mort, il existe d'autres motifs narratifs qui engendrent l'inquiétude de l'auditoire. On peut classer dans cette catégorie la vision, le songe, le message qui sont, jusqu'à un certain degré, des présages, et qui sont, comme on l'a déjà vu, moyens de la dramatisation. Dominique Boutet souligne l'importance des motifs qui ont une apparence dynamique comme par exemple : le rire, le sommeil, le repas, le pont-levis.[199] Prenons l'exemple du songe d'Ami qui déclenche l'inquiétude du héros ainsi que celle de l'auditeur :

> « Anuit sonjai une fiere avison,
> Que je estoie a Paris a Charlon,
> Si combatoit li ber a un lyon.
> En sanc estoit desci a l'esperon.
> (*Ami et Amile*, vv. 867-870)

Ce motif du rêve a de la sorte une fonction de dramatisation ainsi qu'une valeur narrative dans la mesure où il pousse le héros à agir : Ami se met en route pour chercher son compagnon, qui est en danger selon le rêve. L'auteur utilise tout un réseau de signes pour informer ses personnages et aussi le public.

---

[197] On la retrouve dans les vers 2318-19.
[198] Quelques exemples : *Jehan de Lanson*: v. 1928, *Jourdain de Blaye*: « Tuit i morrons a dolor et a glaivies / Se Dex ne noz aïde. » (vv. 1190-1191)
[199] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 121.

2.3.5. L'organisation des motifs

Certaines associations des motifs ont presqu'un caractère stéréotypé. C'est-à-dire que les composants d'une séquence narrative sont des éléments constants, et que l'insertion d'un motif dans l'histoire entraîne automatiquement l'utilisation d'autres motifs. A titre d'exemple, on peut citer la parole de l'ennemi qui entraîne le motif de la colère, sous formes d'insultes ou de menaces, parfois d'un geste violent. Voici un exemple de cette série de motifs juxtaposés :

Puis li a dit : « Dant Amile, fox sers,
Mon encient voz ai feru de préz.
Mar i feïstez Belissant le cembel
Par desoz la chemise.
Li cuens Amis a la chiere membree
Mautalent ot dou lait cop et dou lerre.
Il trait l'espee qui fu d'or enheudee
Et fiert Hardré sor la cercle doree.
La destre oreille li a dou chief sevree,
Jus a la terre li a toute portee,
(*Ami et Amile*, vv. 1488-1497)[200]

On étudiera dans le cadre de ce chapitre les rapports structurels des motifs et des thèmes. Dans les études relatives aux unités narratives, on distingue trois types de successions de motifs :

1. les « thèmes microsegmentaux » qui signifient les thèmes de base qui se concentrent habituellement dans une ou deux laisses

2. les « thèmes macrosegmentaux » qui réunissent les précédents en séquence

3. les « thèmes métasegmentaux » qui dépassent les unités de composition. Selon la définition de André Crépin, ces thèmes « correspondent aux idées générales décelées par la critique : exaltation du lien qui unit vassal et suzerain, débat entre courage et prudence, grandeur de la guerre sainte, tonalité élégiaque ou encore idéal de clarté »[201]. Les motifs qui n'ont pas de signification, prennent un sens par leur juxtaposition. Ils constituent ainsi

[200] Ce passage nous montre qu'en raison de la substitution, il y a une alternance des noms des héros. Les personnages utilisent le nom Amile, tandis que le narrateur dit toujours Ami. Mais il faut remarquer que même le narrateur semble aussi oublier parfois le changement de place: *Li cuens Amis a la nouvelle oïe/De Belissant qui por li brait et crie./De grant pitié li cuers atanrie* (vv. 1535-1537) Il pense certainement à Amile quant il écrit ces vers. Il y a aussi une certaine hésitation concernant les noms puisque dans le manuscrit on trouve *ami..s, le* exponctué. La traduction en français moderne emploie l'expression de *comte Amile*.
[201] CRÉPIN, André, *Op. cit.*, p. 355.

la « substance des thèmes »[202] . Dans la suite, nous analyserons trois passages qui illustrent ces trois thèmes de différents niveaux.

Notre premier exemple sera un thème microsegmental : l'intrigue d'Hardré contre les héros. Ils les accusent d'infidélité. Ce thème comprend toute la laisse 15, et la réponse du roi se trouve dans la laisse 16 :

231	Icelle nuit l'ont il ainsiz laissié	
	Jusqu'a demain que il dut esclairier.	→ formule pour le passage du temps
	Nostre empereres s'est vestus et chauciéz,	
	Messe et matinnes vait oïr au monstier.	→ motif stéréotypé des activités du roi
235	Il fist s'offrande puis s'en est repairiéz,	→ motif de don
	Puis est entréz li ber en un vergier,	→ motif
	Dejouste lui Hardré le losengier.	→ motif
	Par sa losenge le prinst a acointier :	→ introduction du discours d'Hardré
	« Drois empereres, bien voz Dex aidié,	→ apostrophe introductive du discours
240	Vos annemis avéz prins et loiéz.	→ motif d'accusation
	Douz en avéz, que tenéz prisonniers,	→ le nombre d'hommes infidèles
	Qui conmencierent ceste chasce premiers.	
	Or voz dirai, drois empereres chiers,	→ formule stéréotypée
	Departir faitez trestouz voz soudoiers,	→ motif de mauvais conseil
	Le conte Amis, Amile le guerrier,	→ nomme les ennemis
	Chascun donnéz cent livres de deniers	→ continuation du mauvais conseil
	Et un murlet chascun por lor cors aaisier.	
	S'il ne se welent entor voz harbergier,	
	Ensus de voz les faitez harbergier.	
250	Ice voz voil je dire. »	→ formule conclusive de la parole

Dans notre exemple, il s'agit de la jalousie. Le thème de la jalousie est souvent lié à l'accusation ainsi qu'au motif du verger où se déroule la scène d'accusation. Les motifs sur Charlemagne sont stéréotypés et correspondent à une nécessité introductive tandis que l'apostrophe du vers 239 a une nécessité logique. La jalousie n'est pas engendrée par les motifs qui la précèdent. La formule conclusive apparaît souvent comme formule de clôture d'un discours dans les chansons épiques. Cet exemple montre bien que motifs et formules, presque tous stéréotypés, sont juxtaposés. Si on enlève le discours d'Hardré, la séquence serait dépourvue d'objet. Cela signifie que « ce ne sont pas les motifs qui se constituent en thèmes par leur seule vertu associative, c'est le thème qui organise les motifs entre eux et

[202] *Ibid.* p. 351.

détermine le choix des variantes »[203]. Dominique Boutet s'oppose à A. Crépin, et affirme que les motifs ne peuvent pas constituer la substance des thèmes. Il s'agit d'un mouvement inverse : c'est le sens du thème qui crée la juxtaposition. Ainsi, la volonté du trouvère joue un rôle important dans l'organisation des motifs. On doit également préciser que c'est un thème métasegmental qui justifie l'apparition successive des différents motifs.

[203] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 128.

LE FONCTIONNEMENT DU POÈME ÉPIQUE

1. ESPACES, LIEUX ET TEMPS

La géographie médiévale et la perception de l'espace ont fait l'objet de nombreuses études. On a consacré des recherches à l'aspect merveilleux des lieux dans les romans arthuriens ainsi qu'à la question de l'emplacement des batailles dans les poèmes épiques. Les réflexions sur la géographie épique portaient essentiellement sur la *Chanson de Guillaume*, la *Prise d'Orange*, *Aliscans* et aussi sur la *Chanson de Roland*. Les importants jalons qu'ont posés Jean-Charles Payen[204] et Charles Higounet[205] permettent d'orienter nos analyses que nous envisageons de développer concernant les espaces et les lieux dans *Ami et Amile*.

Nous avons l'intention de faire une double approche. D'un côté, nous interrogerons l'organisation des itinéraires, et nous examinerons si l'idée de Jean-Charles Payen selon laquelle « l'épopée est irréaliste : elle joue avec l'espace comme elle joue avec le temps ou l'histoire »[206] est également pertinente pour notre poème. De l'autre côté, nous nous proposons d'effectuer un examen littéraire afin de formuler une image sur la nature et le rôle des structures spatiales. Les rapports qui s'installent entre les différents espaces permettent de mettre en relation lieux, personnages et sentiments.

[204] PAYEN, Jean Charles, « Encore le problème de la géographie épique », *Société Rencesvals IVe Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969.
[205] HIGOUNET, Charles, « A propos de la perception de l'espace au Moyen Age », *Media in Francia*... Recueil de mélanges offert à Karl Ferdinand Werner, Hérault, Institut Historique Allemand, 1989. p. 257-259.
[206] PAYEN, Jean Charles, « Encore le problème de la géographie épique », *Op. cit.*, p. 261.

1.1. La perception de l'espace au Moyen Age

A l'époque des Carolingiens et des Capétiens, la perception de l'espace était linéaire[207]. Les hommes médiévaux des IXe-Xe siècles, souvent jusqu'au XIVe siècle, ont perçu le monde comme une série d'itinéraires. Leur démarche a été réalisée en fonction d'une ligne. Ils ont fait des voyages selon des directions schématiques : les situations des villes royales, des sièges épiscopaux, ou bien des lieux de foire et de pélerinage. Les itinéraires s'organisaient ainsi selon trois objectifs principaux : itinéraires politiques, commerciaux (économiques), et religieux. L'homme médiéval voyageait beaucoup et volontiers. Jacques Le Goff s'exprime ainsi sur cette attitude : « la mobilité des hommes du Moyen Age a été extrême, déconcertante »[208]. La vision géographique spatiale se modifie avec le temps, elle ne représente plus l'idée d'un modèle linéaire pensé par les antiques, mais celle d'une démarche « en spirale irrégulière »[209]. Ce type de perception de l'espace entraîne également une vision « cartographique » plus concrète. C'est donc à partir de cette période (milieu du XIIIe siècle) que l'homme médiéval commence à mieux appréhender l'espace territorial. La vision spatiale oscille entre deux dimensions : « les horizons bornés de la clairière où ils vivent et les horizons lointains de la Chrétienté entière »[210]. Comme la propriété territoriale est presque inconnue au Moyen Age, les hommes ne sont pas liés à un seul territoire. « Si nombreux sont ceux qui n'ont rien ou peu qu'ils partent aisément. »[211] Les routes sont ainsi souvent peuplées de moines, de chevaliers, de paysans ou d'étudiants. Les routes jouent un rôle important jusqu'au moment où l'esprit médiéval se change au XIVe et on méprise tous ceux qui sont sur les routes. On les nomme des vagabonds et des maudits. Le goût de voyage s'affaiblit et « la société médiévale deviendra un peuple d'assis »[212].

Sur la perception de la ville, construite autour de l'église ou du cimetière, nous avons une description détaillée dans la présentation de Paul Zumthor :

---

[207] C'était une conception héritée de l'Antiquité et assimilée à la vision du Moyen Age.
[208] LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982. (2008.) p. 109.
[209] HIGOUNET, Charles, *Op. cit*. p. 262.
[210] LE GOFF, Jacques, *Op. cit*. p. 112.
[211] *Ibid.* p. 110.
[212] *Ibid.* p. 110.

> « La perception que l'homme médiéval, jusqu'au XIIIe siècle au moins, a de la ville est en partie déterminée par quatre modèles mythiques, dont les autres villes à travers le monde ne peuvent être que l'approximation ou le contraire : la Jérusalem céleste, terme de toute béatitude ; son contraire Babylone la maudite des chapitres 17 et 18 de l'Apocalypse ; Rome, source de l'autorité et de la connaissance ; Byzance, la merveille lointaine, mine inépuisable de reliques (jusqu'au sac de 1204), réservoir de sacralité, dont le prestige ne s'affaiblira que vers la fin du XIIIe siècle. »[213]

On peut dire que l'homme médiéval a été longtemps plus nourri d'images que de réalités urbaines. Vivre dans la ville, c'est d'accepter une nouvelle mentalité. La ville n'est pas seulement un centre qui favorise le commerce, la vie intellectuelle, mais aussi elle est le lieu de la lutte des classes sociales. Le petit peuple et les riches s'opposent dans les villes.

On ne peut pas ignorer d'autres composantes de l'espace comme la forêt ou la mer. Les villes et les châteaux sont entourés de forêts où « se réfugient les adeptes volontaires et involontaires de la *fuga mundi* : ermites, amoureux, chevaliers errants, brigands, hors-la-loi »[214]. La forêt, malgré sa nature dangereuse, est très attirante pour tous ceux qui cherchent un refuge ou bien une aventure. Elle devient un élément significatif de la géographie médiévale. On la considère comme un lieu plein de dangers. « Elle est l'horizon inquiétant du monde médiéval »[215], c'est dans les forêts qu'on peut rencontrer des chevaliers errants, des hommes aux mauvaises intentions et aussi des bêtes dévorantes. Cette perception négative de la forêt influence fortement l'imagination médiévale. Le poète médiéval crée lui-même des monstres et des animaux imaginaires qui peuplent ces forêts ténébreuses. Cet univers de multiples facettes – merveilleux, terrifiant et attirant – apparaît dans la plupart des œuvres littéraires.[216] La littérature du Moyen Age présente volontiers la nature ambivalente de la forêt médiévale et elle octroie un rôle double à ce lieu mystique : attrait et hantise.

---

[213] ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1993. p. 119.
[214] *Ibid.* p. 107.
[215] *Ibid.* p. 108.
[216] La nature protectrice de la forêt du Morois apparaît dans l'histoire de Tristan et Iseult. Les aventures de Perceval commencent dans la « gaste forest », mais les auteurs des chansons de geste ne privent non plus leurs poèmes de ce motif . La Forêt d'Ardenne sert de refuge dans *Renaut de Montauban* ou dans *Huon de Bordeaux*, c'est dans la forêt d'Obéron que le héros cède aux enchantements du nain.

1.2. La géographie épique : réalité ou imagination ?

Ce chapitre est destiné à présenter la manière dont la géographie épique correspond ou veut correspondre à la réalité contemporaine. Dans nos recherches, nous nous appuierons partiellement sur plusieurs articles qui ont déjà remarquablement analysé les enjeux de la reprise d'un panorama épique. Le thème de la « ville-femme », cette double quête du guerrier épique, apparaît dans plusieurs chansons de geste. Le cycle de Guillaume d'Orange présente clairement la ville-femme à conquérir et à posséder (Narbonne, Nîmes, Orange) mais déjà la *Chanson de Roland* avait posé le thème de désir et du viol des cités :

> Carles li magnes ad Espaigne guastede,
> Les castels pris, les citez vïolees.
> (*La Chanson de Roland*, vv. 703-704)

L'imagerie urbaine institue une dialectique essentielle du dehors et du dedans, de l'entrée et de la sortie, celle de la vie campagnarde et citadine. Les portes, les murs et les tours séparent deux mondes. Les œuvres épiques donnent une image du monde – dont la perception était profondément différente de la nôtre – simple et claire (rectiligne). Tout paysage implique un regard, et malgré la définition donnée par les plus grands dictionnaires[217], l'espace se pense en termes de distance et non d'étendue. Cependant, cette perception de l'espace en dimensions ne signifie pas que les auteurs des chansons de geste donnent l'image cohérente de la réalité géographique dans leurs poèmes. Les auteurs médiévaux recourent à deux attitudes typiques concernant la présentation de l'espace. Soit, ils déforment les réalités géographiques et créent des espaces moins complexes, soit, pour établir le mythe impérial, ils se servent du « mythe de l'unité chrétienne »[218]. Au cours de la création d'un monde épique, la question du temps et de l'espace restent inséparables. La question se pose donc à juste titre : quel type d'univers se conforme mieux à la présentation des événements, des hauts-faits qui se déroulent trois siècles plus tôt ? Les textes témoignent d'une conception espace-temps épique imaginaire mais pas dans un sens merveilleux.

La représentation de divers espaces répond essentiellement aux principes de la mémorisation, et varie selon la modalité du jeu littéraire auquel se soumet le trouvère : l'utilisation des formules, de la répétition. Les travaux réalisés dans ce domaine soulignent

[217] Les dictionnaires définissent le paysage comme une étendue qu'on peut embrasser dans son ensemble.
[218] MARTIN, Jean-Pierre, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », *Op. cit.*, p. 14.

l'incohérence de l'espace épique. Malgré la mention de quelques repères topographiques majeurs et l'effort de chanter la vérité, la volonté de jeter le public dans un monde où les réalités sont transposées dans une dimension différente, où les prodiges et la grandeur dominent, l'emportent sur toutes autres prétentions. D'après l'étude de Jean Charles Payen, nous présentons ici quelques exemples. Tout d'abord, sur la géographie de la *Chanson de Roland,* qui semble, sur plusieurs points, irréaliste. Les paysages évoqués ne correspondent pas entièrement à la réalité, ainsi que le trajet de Charlemagne de Saragosse à Bordeaux montre des incohérences. La série des exemples se poursuit avec les preuves qu'elle apporte concernant l'invraisemblance de la géographie de la *Chanson de Guillaume*. L'exemple le plus absurde est la localisation d'un lieu de bataille, notamment l'Archamp (Aliscans) qui est mentionné comme un lieu proche de Barcelone, de Bourges et de Laon. Même dans la chanson de geste dite la plus réaliste, dans le *Charroi de Nîmes,* on peut également trouver des absurdités : le passage de Guillaume de l'Ile-de-France en Languedoc par la Bourgogne. Pourquoi aurait-il passé par l'Est pour arriver au Sud-Ouest ? L'auteur du *Charroi*, ainsi que ses confrères, ne cherche pas la réalité dans la présentation de l'espace, mais s'efforce à trouver les modalités de la célébration des hauts faits sous forme dramatique. « Or l'élaboration de cette forme (chanson de geste) exige que la fiction intervienne pour infléchir l'histoire dans le sens du drame ; tout l'art épique y trouve sa fin. »[219]

L'espace est imaginaire et aussi symbolique. Les auteurs cherchent intentionnellement attribuer une signification symbolique aux lieux choisis. Il faut presque toujours soupçonner un sens caché derrière un paysage épique. Une clairière ronde, un arbre dans la cour royale, une rivière à franchir, éléments essentiels de l'espace épique, sont plus significatifs qu'on ne le pense. Il est nécessaire de lire symboliquement tous les lieux, tous les trajets, toutes les directions, en bref, toute la géographie épique. Le récit épique permet également de tisser une relation entre le personnage et son paysage. Il s'agit d'une sorte de similitude entre les paysages et les endroits de l'âme. La géographie – que ce soit un espace naturel ou un espace urbain – peut présenter des analogies avec le labyrinthe des pensées et de l'esprit humains. C'est ainsi que la géographie de certaines chansons de geste signifie plus qu'un regard ou un parcours.

Pour résumer , nous citons la pensée de Jean-Pierre Martin :

> « L'univers de la chanson de geste est structuré, schématiquement parlant, à partir d'une opposition manichéenne entre tort et droit, mal et bien, païens et chrétiens, ces derniers les plus

[219] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste, Op. cit.,*. p. 259.

souvent identifiés à l'empire de Charlemagne. L'espace où se déploie l'action épique est lui-même défini par ce caractère, du moins dans les œuvres qui mettent en scènce le conflit entre Chétiens et Sarrasins ; mais cette opposition spatiale recouvre en fait la projection d'un ordre temporel sur un ordre spatial : alors que le monde chrétien a connu la Révélation, le monde sarrasin, qui l'ignore, apparaît *ipso facto* comme une survivance de l'ordre ancien, des croyances erronnées de l'Antiquité. »[220]

1.3. Panorama des lieux : trois pôles géographiques majeurs

Dans quelle mesure l'univers de notre chanson de geste est réelle ou imaginaire, ne peut être dit qu'après un examen des lieux où les héros effectuent leur cheminement. L'indication sur le lieu d'origine du héros, ou d'autre type d'informations géographiques est un élément manquant dans le titre de notre chanson de geste. Notre auteur précise seulement dans la deuxième laisse le lieu d'origine de nos héros :

> Amiles fu en Berri aportéz,
> Li cuens Amis en Auvergne autretel.
> (*Ami et Amile*, vv. 34-35)

Les versions de la légende connaissent des différences sur plusieurs points, ainsi sur certains détails géographiques. Toutes les versions sont d'accord de nommer Clermont comme lieu de naissance d'un des deux héros, mais l'*Épître* est la seule de nommer Blaye comme autre ville d'origine. La *Vita* laisse Amile naître en Auvergne, tandis qu'Amis naît dans le Berry. Tout cela est assez confus, mais ces désaccords rendent plus intéressante la découverte de l'univers épique. Ami et Amile, nés le même jour, quittent la maison familiale à l'âge de quinze ans, non pas pour la quête de l'aventure, mais pour la quête de l'autre. Un voyage de sept ans commence à travers toute l'Europe. Ils parcourent le vaste monde avant leurs premières retrouvailles. Au premier regard, la topographie et la toponymie évoquées semblent être plus réalistes que fantaisistes. Toute une série de villes et de régions (pendant neuf laisses) donne l'impression que le poète anonyme connaît une grande partie de l'Europe médiévale. Malgré tout, nous savons qu'un auteur médiéval n'est jamais un cartographe, et nous nous engageons à la vérification de la vraisemblance de toute cette géographie épique.

Les deux héros se mettent dans la quête et ils sillonent un si vaste et divers paysage que cette abondance brouille la lecture au premier abord, mais en même temps elle invite le

[220] MARTIN, Jean-Pierre, « Un espace en marge: l'image de la Hongrie dans quelques chansons de geste », *Perspectives médiévales*, Arras, Journées d'études. 1998, p. 109.

regard attentif à la déchiffrer. Ami part de l'Auvergne, et gagne d'abord Bourges, capitale du Berry. Il continue son trajet, et arrive à Nevers, puis à Vézelay[221], villes importantes au Moyen Age. Toutes les deux possèdent une abbatiale que notre auteur sait également : « A Verdelai se randi vrais confés » (v. 52). Par contre, ce qui n'est pas compréhensible, c'est le fait de son cheminement vers la Bourgogne. Nevers et Vézelay se trouvent en Bourgogne. Ce n'est pas une déformation de la réalité, mais une lacune dans les connaissances géographiques de l'auteur. Le public médiéval était décidément moins informé et moins exigeant concernant la localisation des villes que le public moderne. Ami continue sa route vers le Sud, il traverse les Alpes par le col Mongieu (aujourd'hui le col Saint-Bernard). Ce sommet était probablement bien connu par les hommes médiévaux puisque ce n'est pas la seule évocation de cet endroit dans une œuvre médiévale :

> [...] E Carles et Girars e lor compaigne,
> Li Francoiz e Normant e de Bretaigne,
> Borgignon, Loherenc e d'Alemaigne,
> Passent Jur e Mongeu, l'aute montaigne.
> (*Girart de Roussillon*, vv. 118-121)

Ensuite, Ami passe par plusieurs petites villes ou villages en Lombardie. Mortiers (Mortara), Chomin et Châtel sont évoqués comme lieux de passage de notre héros.[222] Le nom de Mortiers revient encore deux fois, et cette ville existe encore de nos jours. De Pavie, Ami suit un trajet linéaire jusqu'au Sud de l'Italie : il arrive d'abord en Pouille (partie est de l'Italie du Sud), ensuite il traverse Calabre (partie ouest de l'Italie du Sud) avant de se rendre en Sicile. Cette partie du trajet peut correspondre à la réalité géographique, bien que l'auteur ne mentionne aucun nom précis à part les noms de régions. Les jongleurs accompagnaient souvent les pélerins et pouvaient ainsi connaître les plus importantes routes et destinations de l'Europe chrétienne. Ces lieux énumérés ci-dessus se trouvent sur les chemins qui sont devenus non seulement les routes des messagers, des armées, des marchands, mais aussi des pèlerins. On les nomme souvent *strata publica peregrinorum*, *via Romea peregrinorum* ou *strata francigena*. Il nous paraît ainsi que le chemin parcouru par les héros n'est pas accidentel ou détourné, mais une étape du passage concret des pèlerins. Ce n'est pas en effet la route la plus fréquentée mais l'une des plus importantes possibilités. Les pèlerins entraient en Italie souvent par le Grand Saint-Bernard

[221] Vézelay est connu non seulement par son abbatiale, mais aussi par le fait que c'est là que Saint Bernard prêche la deuxième croisade, le 31 mars 1146.
[222] Selon les notes de l'éditeur, Chomin se trouve entre Mortara et Pavie, et Châtel est une localité près de Pavie.

(Monjeu) et passaient par la région de Pavie. Dans *Aymeri de Narbonne* nous trouvons le passage suivant :

> De pelerins i a a grant planté ;
> A Rome vont, a l'apostre ennoré ;
> Anuit seront a Pavie ostelé.
> (*Aymeri de Narbonne, ...*)

Il est très intéressant de voir qu'à partir du moment où Ami prend la route de Gascogne, la série des noms des villes et des régions cesse de se prolonger, et nous ne voyons que la pure nature. Il chemine « léz une roche deléz un bruierois » (v. 123.), et il continue tandis qu'il rencontre un vilain « qui gardoit bestes el chemin la amont, /Pors et berbis et aval et amont. » (vv. 147-148) Il est ainsi « vint a une aigue » (v. 165) et il voit « uns prés » (v. 169). Le motif du pré que nous rencontrerons plusieurs fois au cours du récit est une sorte de *locus amœnus*. Ce paysage naturel sans nom est un monde hors frontières. Il devient un lieu par excellence de l'amitié parfaite, celui de la naissance des sentiments sans frontières.

Parallèlement au cheminement d'Ami, *son frère* fait son chemin, ville à ville. Amile part pour la quête du Berry, notamment de la ville de Clermont[223]. Il passe par Traves, Borgo, et les jardins de Néron à Rome, avant d'arriver également en Pouille. Nous sommes surpris cette fois par la présentation plutôt précise de ces lieux : « Tant que il vint a Borc c'on dist au pont » (v. 62.) Au terme de son parcours, grâce aux différentes indications, Ami arrive au même pré que son « frère ». C'est de là qu'ils partent à Paris pour servir Charlemagne. Après leurs retrouvailles, Paris, Blaye et ce pré seront les espaces du jeu. L'espace urbain et l'espace naturel constituent les deux pôles spatiaux d'un monde « manichéen ». L'auteur brise parfois les règles rigoureuses d'un manichéisme trop simple et il arrive que le héros se trouve dans un jardin au milieu d'un paysage bâti.

Le réseau d'itinéraires et de paysages que les héros engagent dans l'action et dans l'accomplissement de leur mission montre trois images différentes. Ces images s'organisent selon les trois grandes parties de l'histoire. Après avoir parcouru le vaste monde avant leurs retrouvailles, dans la deuxième partie de la chanson de geste les compagnons ne voyagent plus à travers toute l'Europe, ils se déplacent uniquement entre deux pôles : soit « de Blaivies a Paris », soit « de Paris a Blaivies ». La ville de Paris est la première destination commune de nos héros. L'auteur met cette ville au centre de l'intrigue

[223] Il faut ici souligner une imprécision (illogisme) de l'auteur : « A Traves vint Amiles de Clermont » (v. 59.) et ensuite un pélerin dit sur Ami : Amis a non, si est de Clermont nés / Et quiert Amile, bien a douz ans passéz » (vv. 100-101) Tandis qu'au début du poème il précise que « Amiles fu en Berri aportéz, / Li cuens Amis en Auvergne autretel » (vv. 34-35).

et des actions. Cependant, elle n'est peinte qu'à grands traits par quelques contours généraux. C'est un espace politique dans la mesure où Charlemagne tient sa cour dans cette ville. Cette géographie politique ne se conforme pas à la réalité contemporaine, à celle des temps carolingiens. Dans *Ami et Amile*, le centre du pouvoir, et celui du service féodal se tiennent essentiellement à Paris, et le nom de Laon, l'un des centres effectifs du pouvoir royal, n'est mentionné qu'une seule fois :

> Ce fu l'autrier que je fui a Charlon,
> Que il tenoit sa cort a Mont Loon.
> (*Ami et Amile*, vv. 1193-94)

L'auteur ne se soucie apparemment guère de la précision historique et glisse sur le fait que Charlemagne historique avait un fort attachement à la ville de Laon. Au contraire, il associe à Paris un rôle qu'il n'avait pas sous le règne de Charlemagne. Il y a un décalage entre la réalité historique et la réalité épique. Le rôle de la ville de Paris ne devient important que sous l'époque de la France capétienne au XIIe siècle, c'est-à-dire dans la période de naissance de notre chanson de geste. Il s'agit donc ici d'un anachronisme dans la mesure où l'on voit Paris comme il était sous le règne des rois capétiens.

Ami et Amile n'est pas le seul texte épique où nous trouvons une transposition historique. Dans *Girart de Roussillon* quoique les noms de Laon et d'Aix-la-Chapelle soient mentionnés, les centres du pouvoir effectif sont bien Paris et Orléans. Par contre, non moins intéressant est le fait que le poète de *La Chanson de Roland* ne fait aucune allusion à la ville de Paris. Conformément à la réalité, Aix-la-Chapelle est la capitale de l'empire de Charlemagne. Laon apparaît comme une autre résidence des rois de France :

> Ami Rollant, jo m'en irai en France:
> Cum jo serai a Loün, en ma chambre,
> (*La Chanson de Roland*, vv. 2909-2910)

On ne peut pas ainsi parler de cohérence dans l'utilisation du siège royal dans les chansons de geste.

La présentation de Paris dans *Ami et Amile* ne concerne que l'évocation du palais royal, de l'église et des frontières de la cité. La description reste imprécise et fragmentaire :

> Œvrent les portes, les pons lievent amont,
> Si s'en issirent a force et a bandon.
> (*Ami et Amile*, vv. 217-18)

> Grant paor ai de mon chier compaingnon
> Que je laisse a Paris el donjon.
> (*Ami et Amile*, vv. 863-864)

> Sainne trespasse desoz Paris enz prés.
> (*Ami et Amile*, v. 1448)

Grant joie mainnent an palais mauberin
Trestuit ensamble li chevalier gentil.
(*Ami et Amile*, vv. 1742-43)

Ces référents décrivent assez vaguement cet espace urbain, apparemment important du point de vue du déroulement de l'histoire. L'auteur ne donne pas une seule description générale de Paris, mais construit une image de mosaïque dont les perspectives restent plutôt confuses. Pourtant, il est intéressant de voir qu'il souligne à plusieurs reprises la position fermée de la ville. La dialectique du dehors et du dedans vient donc orienter la perception des espaces. Plusieurs détails appartiennent à une vision extérieure de Paris. Des ponts, des portes, parfois des fenêtres sont tous des éléments qui permettent le passage entre intérieur et extérieur, entre espace urbain et espace naturel. En voici les témoignages textuels :

Sainne trespasse desoz Paris au pont.
(*Ami et Amile*, v. 1651)

Sainne trespasse desoz Paris enz pré.
(*Ami et Amile*, v. 1458)

Belissans fu enz an palais listé,
Par la fenestre avoit son chief bouté,
A sa vois haute conmensa a crier :
(*Ami et Amile*, vv. 1461-63)
[...]
S'en est venus desoz Paris enz prés
Ou grans iert la bataille.
(*Ami et Amile*, vv. 1468-69)

Ces passages donnent des informations supplémentaires, notamment qu'il y a des champs autour de Paris et que l'une des fenêtres du palais royal donne sur le pré où se déroule la bataille entre Hardré et Ami(le). Le pré, ainsi que la fenêtre sont des moyens d'évasion. Certains motifs – la forme carrée des chambres et la forme ronde de la tour – confirment l'idée selon laquelle la ville est un monde clos d'où on veut sortir. Jacques Ribard souligne également que « la fenêtre est l'ouverture, au sens propre comme au sens figuré, qui rompt l'enfermement et permet la communication, la libération. Elle est vraiment le symbole antithétique de celui de l'emprisonnement »[224]

Paris peut être considéré comme un lieu central parce que c'est là que nous trouvons l'édifice du palais royal. A Paris, c'est le palais royal qui accueille une bonne partie des intrigues et des dialogues, c'est pourquoi la description lacunaire de ces espaces frappe le lecteur. La présentation n'est ni organisée, ni structurée dans notre chanson de geste. Nous ignorons presque tout de ses dimensions. Nous savons seulement que le « donjon », la

[224] RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Genève, Editions Slatkine, 1984, p. 100.

« chambre » de Bélissant, la « chambre » de Hardré, et la « sale » où Amile passe la nuit fatale avec la fille du roi font tous partie du palais.

> Li cuens Amiles et la fille au roi Charle
> Par mautalent d'iluec endroit departent,
> Puis en montarent toz les degréz de maubre.
> Li cuens Amiles jut la nuit en la sale
> En un grant li a cristal et a saffres.
> Devant le conte art uns grans chandelabres,
> Et la pucelle de sa chambre l'esgarde.
> (*Ami et Amile*, vv. 643 -49)

Les vers 643-49 nous informent que le comte Amile réside de temps en temps dans le palais royal, et que la fille du roi peut le voir de sa chambre ; en outre, elle peut vite atteindre la chambre du comte : « Au lit le conte s'i est tost approchie » (v. 669). La chambre de Hardré le traître, se trouve également dans le coin parce qu'il entend la conversation qui se déroule entre Amile et Bélissant. D'ailleurs, Amile possède un « ostel » où il se retire pour se reposer, ou pour partir à la rencontre de son ami.

L'édifice de l'église est désigné tout au long du texte par le terme « monstier » (v. 1643, 1970, 2156, 3108 etc.). Les deux héros, le roi, la reine, Bélissant et même les personnages méchants s'y rendent de temps en temps pour prêter serment, pour prier ou pour entendre une messe :

> Isnellement l'ont au monstier mené ;
> Li gentiz hom s'apresta dou jurer
> A genoillons devant le maistre autel [...].
> (*Ami et Amile*, vv. 835-37)

> Messe et matinnes va oïr au monstier,
> Par defors Blaivies au monstier Saint Michiel.
> (*Ami et Amile*, vv. 2323-24)

Ces vers révèlent que la foi chrétienne occupe une place importante dans l'œuvre. Mais, en fait, ce sont les interventions divines, les paraboles et épisodes bibliques qui soulignent vraiment la portée religieuse de ce texte. L'édifice de l'église n'y joue qu'un rôle accessoire, il est considéré comme un simple décor de la géographie épique. En effet, aucune scène importante ne se déroule à cet endroit. Un rôle important est dévolu à l'église une seule fois : dans l'épisode de sacrifice. C'est l'acte d'aller à l'église qui donne l'occasion à Amile d'égorger ses enfants en l'absence de Bélissant.

Après le duel judiciaire qui a lieu, Paris cesse d'être le lieu central des événements, ce sont « Riviers la cité » et « Blaivies la cité » qui représentent les paysages bâtis de la géographie épique. L'identification géographique et historique de Blaye ne pose aucun problème. Quant à la géographie réelle de cette ville, nous savons que son emplacement est particulière parce qu'elle se trouve haute sur une falaise de calcaire dans l'estuaire de la

Gironde. Ce n'est pas donc une ville imaginaire. Elle est non seulement la ville de grands seigneurs de la France, mais aussi la ville des pélerins qui vont à Saint-Jacques de Compostelle.

Ami, comme récompense du traître Hardré, reçoit la main de Lubias et avec elle, le comté de Blaye. A partir du moment de leur mariage, l'itinéraire des chevaliers se situe entre Paris et Blaye, mais celui-ci se caractérise par un découpage géographique : un arrêt sur une prairie. Blaye devient ainsi l'autre point central des intrigues : la description des événements menaçants à Paris alternent avec la félonie et les multiples colères de Lubias, dame de Blaye. Ces deux endroits bâtis représentent l'univers féodal et réel, disposant de ses propres règles de fonctionnement. Les scènes qui se déroulent entre Ami et Lubias font basculer en quelque sorte l'histoire dans laquelle chaque partie de la ville et chaque pièce de la maison ont leur propre rôle. L'auteur enrichit l'image avec quelques détails supplémentaires par rapport à la présentation du palais royal à Paris. Plusieurs pièces de l'hôtel d'Ami sont mentionnées : la grand-salle (v. 2171), la chambre où ils dorment (v. 1158), la cuisine (v. 2260), et même un cachot situé sous la tour (v. 2316).

Avant d'être définitivement chassé de la ville, Ami est logé dans un gîte en dehors de « ceste ville qui moult fait a prisier » :

> Lubias prinst un ostel qui fu viéz
> Par defors Blaivies, la le fist redrescier,
> Le conte Ami i voldra harbergier.
> Procession i fait grant li clergiers,
> Puis s'en retornent en la cité arriers.
> (*Ami et Amile*, vv. 2221-25)

La situation extérieure de cette petite maison est doublement affirmée dans cet extrait ci-dessus. Ami est enfermé à l'extérieur qui ne signifie pas uniquement qu'il est écarté physiquement de la ville, mais aussi qu'il est exclu de la société. Il est intéressant de voir que l'église de Saint-Michel se trouve également « par defors Blaivies ».

Le rôle de Blaye est essentiel dans *Ami et Amile*. Les héros y retournent encore avant de partir au pélerinage à Jérusalem, en plus son rôle continue dans *Jourdain de Blaye*. Ce poème épique est exlusivement lié à Blaye, et tous les deux textes ont cette « cité vaillant » pour emblème géographique. Ces deux chansons de geste constituent un ensemble, appelé « la petite geste de Blaye ».

Entre ces deux villes, la rencontre des compagnons a lieu chaque fois sur un pré. Tout comme pour la première fois. Cet espace naturel, aussi éloigné de Paris que de Blaye, est présenté comme un paysage idyllique où nos chevaliers se retrouvent trois fois au cours de l'histoire :

Or sont li conte enmi le pré assiz.
Qui les veïst baisier et conjoïr,
Dex ne fist home cui pitiés n'en preïst.
(*Ami et Amile*, vv. 184-186)

Li cuens Amis, qui son compaingnon quiert,
Bien le connut el pré ou fu couchiéz.
(*Ami et Amile*, vv. 943-944)

Or sont li conte andui el pré assiz.
Qui les veïst baisier et conjoïr,
Dex ne fist home cui pitié n'en preïst.
(*Ami et Amile*, vv. 1941-1943)

Ces extraits prouvent que ce pré est le lieu par excellence des rencontres intimes et des moments heureux. Cependant, il s'agit d'un espace ambivalent : il est à la fois le lieu de retrouvailles et de séparations. Le va-et-vient continuel donne le rythme de cette partie de l'histoire. Nos héros sont des êtres de passages. Les principaux étapes d'un voyage – le départ, le chemin, l'arrivée et la rencontre, et le retour – constituent l'axe significatif de la narration. La distance diminue ou augmente entre les personnages, et des rapprochements ou des éloignements s'établissent.

Riviers,ville imaginaire est sans aucun doute le lieu le plus important parmi les endroits énumérés. Elle apparaît comme une ville située sur la rivière Dunne donnée en dot par Charlemagne à sa fille Bélissant :

[...] Riviers li doins, s'il devant moi voz jure,
Ma grant cité desor l'eve de Dunne
Dont dis mille home me servent a droiture,
Quant moi vient a besoingne.
(*Ami et Amile*, vv. 1757-1760)

L'auteur revient à plusieurs reprises sur le motif de l'eau qui évoque – tout comme la présence d'une fontaine ou d'un passage sur mer dans les romans arthuriens – l'arrivée des épreuves décisives. En contraste avec l'entrée dans la ville de Blaye qui est liée à la présence du motif de la prairie et du pin, ici l'élément-clé de la géographie épique est la rivière torrentueuse. Malgré cette paraphrase apparemment fidèle, la présentation est trompeuse parce que selon les dernières recherches ni cette rivière, ni la ville de Riviers n'existent pas dans la topographie réelle de la France. L'identification de la Dunne, repère géographique constant dans le texte, est également problématique. Le dernier éditeur de notre chanson de geste, Peter F. Dembowski garde le nom de la Dunne. Frappé peut-être encore une fois par l'imprécision du poète, le lecteur peut remarquer que les connaissances géographiques de l'auteur sont parfois incertaines quoique la précision et la cohérence dans certaine description suggèrent l'inverse.

Malgré son caractère imaginaire, Riviers devient le lieu principal de l'action. La ville et l'hôtel d'Amile bénéficient d'une position centrale. Ils accueillent les scènes les plus importantes de l'histoire : l'arrivée du lépreux dans la ville de son ami, les nouvelles retrouvailles grâce aux hanaps pareils, et le sacrifice des enfants d'Amile pour sauver Ami. L'insertion d'un lieu imaginaire dans la géographie épique est due, d'une part, à la tradition épique, d'autre part, à une considération littéraire. L'auteur, avec ce choix, semble illustrer le caractère hors du commun des actions qui s'y déroulent. En effet, une ville imaginaire est tout de même plus apte à incarner l'archétype d'un lieu miraculeux qu'une ville réelle. L'auteur voulait créer un cadre digne d'un véritable merveilleux épique : de la guérison miraculeuse d'Ami lépreux et de la résurrection des enfants d'Amile.

La perception de la ville est fortement liée à la perception du paysage qui l'entoure :

> Fors de la nef ont charroié Ami,
> Garde sor destre tres parmi un larris,
> (*Ami et Amile*, vv. 2683-2684)

Ici, comme en plusieurs pages de l'œuvre se vérifie la valeur extraordinaire des repères majeurs du relief, des montagnes, des fleuves, des rivières, ou des prairies. L'épisode de la traversée comprend les détails suivants : « maronniers », « et si les doivent oultre la mer naigier », et aussi « de l'autre part furent en quinze dis ». Ces extraits nous laissent supposer que cette ville ne se trouve peut-être pas sur le territoire de la France[225]. Cependant, notre supposition est bouleversée par les détails du départ de Riviers. Cette fois, nos héros ne sont retardés par aucun obstacle naturel, ils partent sur la terre ferme à cheval :

> Li compaingnon pansent de l'esploitier
> Moult grant harnois font trorser et chargier,
> Endroit midi partirent de Riviers.
> Des or chevauchent le grant chemin plenier,
> Desci a Blaivies ne voldrent atargier.
> (*Ami et Amile*, vv. 3294-3298)

Ami, avant d'arriver à Riviers parcourt un long chemin de souffrances dont les étapes définissent sa progression vers la perfection. Ce long chemin nous fait penser au calvaire de Jésus, à ses souffrances, et cette idée est même renforcée par la reprise des paroles de Jésus dans notre poème:

> Laissiéz les fols, certez ne sevent mieuz.
> Dammeldex lor pardoingne.
> (*Ami et Amile*, vv. 2570-2571)

[225] Le vers 2044, « Passent les terres et les citéz estraingnes » semble justifier notre hypothèse.

Cette errance fortement attachée aux valeurs chrétiennes symbolise une quête du salut, un cheminement vers la sainteté. Après avoir fait un faux serment, Ami sera frappé de la lèpre. La prophétie se réalise et les épreuves se multiplient à partir de ce moment. Notre héros est grièvement blessé dans sa chair, ainsi que dans son cœur :

> Or fu Amis touz seuls en l'abitacle,
> Touz corresouz et dolans et malades,
> Nus hom qui soit por voir ne l'i regarde.
> (*Ami et Amile*, vv. 2227-29)

Sa femme le chasse de la ville de Blaye, et voilà Ami en route. Il ne part pas en solitaire, comme doit le faire le chevalier errant, mais accompagné de Garin et d'Haymme, ses deux fidèles serviteurs. Ils ne le quittent pas, ils l'accompagnent tout au long de son errance et l'aident à surmonter toutes sortes d'obstacles. Leur première destination est Rome, ville symbolique du pouvoir divin :

> « Gentiz hom sire, quel part porrons torner ?
> -Baron, dist il, a Rome m'en menréz
> A mon parrin qui a non Yzoréz.
> (*Ami et Amile*, vv. 2455-57)

L'auteur consacre toute une laisse pour décrire les détails de ce voyage difficile :

> Li cuens Amis s'en entra en sa voie,
> Celle de Rome que on tient la plus droite.
> Haut sont li pui et les montaingnes roides,
> Li val sont grief qui forment les guerroient.
> Morir i cuident, moult sont en grant desroie.
> A Mongieu vinrent tantost com il le voient,
> Trois jors i furent, belement s'i conroient,
> Et au quart montent, si acoillent lor voie,
> Or sont en Lombardie.
> (*Ami et Amile*, vv. 2464-72)

Dans ces vers rigoureux, on voit l'espace comme un obstacle. On y trouve des expressions stéréotypées, plutôt pittoresques que significatives. En réalité, le poète ne veut pas consacrer, intentionnellement, plus de place à l'énumération des lieux où le héros passe. La suite des montagnes, des sommets, des vallées, et plus loin des murailles de Rome donnent au lecteur une vision panoramique de ce voyage. La description est dépourvue de toutes sortes de détails – couleurs, végétation – de véritables épithètes de nature.

Arrivé à Rome, Ami est affectueusement reçu par son parrain, le pape Yzoré. Sa réception forme le contre-point de son départ sous contrainte de Blaye. L'antithèse de la tristesse du départ et de la joie de la réception ne cesse pas d'apparaître tout au long de l'œuvre :

> Parmi la ville le firent a savoir,
> Grant duel demainnent chevalier et borjois,
> (*Ami et Amile*, vv. 2424-25)

Il prennent chasces et crois et encensers,
Haymmes les mainne jusqu'a Ami le ber,
A moult grant joie l'ont mis en la cité.
Or fu Amis a Rome.
(*Ami et Amile*, vv. 2495-98)

Le pape meurt et comme la disette gagne rapidement toute la ville, Ami décide de se mettre en route et de retourner en Auvergne demander de l'aide à ses frères. Une seule phrase simple et stéréotypée est consacrée à ce déplacement (vv. 2518-19). L'auteur met plutôt l'accent sur le comportement cruel des frères d'Ami qui refusent de le reconnaître et l'humilient. Ami, chassé également par sa famille de Clermont, se pose lui-même la question : « Dex, dist li cuens, quel part porrai vertir[226] ? [...] » (v. 2576).

La progression dans l'espace permet la quête de soi et de l'autre. Cette quête engendre la succession des obstacles, des périls et des peurs. D'abord, Ami n'a pas de foyer et se trouve en marge de la société. Il souffre de la faim et de la maladie. Ensuite, en compagnie de ses deux serviteurs, il rencontre d'autres malveillances humaines dans la figure des marins infâmes. Mais les épreuves ne cessent pas avec la mort des marins puisqu'ils se trouvent soudainement tous seuls en mer et doivent affronter les dangers de la mer capricieuse. Une fois déclenchée, la série des épreuves se succèdent à travers un vaste espace. Pendant cette quête, Ami ne cherche point les aventures chevaleresques, mais le chemin vers son ami et vers la progression. La destinée du héros est d'évoluer d'une situation de crise vers la résolution du problème. Pour présenter le perfectionnement du héros, l'auteur organise les épreuves en une série d'importance croissante. Ces épreuves, le plus souvent, sont constituées non par le merveilleux médiéval, mais par le monde féodal et par le monde divin. Elles sont parfois dramatiques, l'auteur élève la voix contre la méchanceté humaine, et en même temps, célèbre la morale chevaleresque en harmonie avec la morale chrétienne.

Quant à l'expression « errance », elle exige quelques mots d'explication. Répétition des lieux et le retour de notre héros désespéré à son point de départ prend un aspect cyclique. L'auteur nous présente un monde qui tournait en rond jusqu'ici. Ami ne quitte pas la communauté des hommes par sa propre volonté comme les chevaliers errants dans les romans médiévaux. Il ne s'agit pas d'une quête volontaire, mais inévitable et assumée. L'auteur présente cette errance comme une épreuve, avec un souci de moraliser l'histoire.

[226] vertir v. (XIe s., Alexis; lat. pop. *vertire pour vertere). 1. Tourner, retourner. – 2. Faire passer d'un sentiment à un autre, faire changer d'opinion […]. – 3. Se tourner, aller. […] dans GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, Paris, Librairie Larousse, 1968.

Il veut manifester les valeurs chrétiennes. Cette quête est donc caractérisée par l'humilité, l'abnégation, la chasteté qui annoncent la sainteté. Elle exige aussi une certaine misère qui se voit justifiée dans les vers suivants :

> Amis n'ot de quoi vivre.
> (*Ami et Amile*, v. 2508)

> Moult tres chier tans trouverent el chemin,
> Tout despendirent et le vair et le gris
> Et enapréz le murlet arrabi.
> (*Ami et Amile*, vv. 2606-08)

Il est encore à noter ici que le poète précise non seulement l'esprit de pélerinage mais aussi les lieux du pélerinage. Les déplacements sont multiples dans cette géographie épique ainsi que dans la vie réelle de l'époque. Le phénomène de pérégrination acquit une grande importance aux XIe et XIIe siècles en raison d'un sentiment religieux. C'est ainsi que dans notre chanson de geste l'horizontalité géographique du cheminement des héros est fortement liée à une verticalité morale. Il insère dans l'univers épique les quatre lieux les plus importants de la chrétienté du Moyen Age. La ville de Rome a un rôle multiple : lieu de baptême des deux amis, siège du pape Yzoré. La figure du pape, les ermites que les héros rencontrent illustrent la forme de la vie religieuse que prise fortement l'épopée. La série des lieux de pélerinage présente également le caractère religieux de cette chanson de geste. Le poète mentionne « Saint Jaque », grand lieu de pélerinage de la chrétienté, Blaye, qui se situe sur la route de Saint-Jacques de Compostelle, mais il n'oublie pas non plus le Mont-Saint-Michel, ni Jérusalem, dernière destination commune des héros. Mortara, où les compagnons sont enterrés, se trouve sur la route qui mène à Rome. Ils y meurent après avoir parcouru ces quatre lieux de pélerinage. Ce sont tous des lieux bien connus par les hommes médiévaux et ils apparaissent dans la plupart des chansons de geste.

En ce qui concerne son caractère physique, Ami ne correspond pas à l'image que l'on se fait d'un chevalier errant. A cause de sa maladie, il ne lui reste ni force physique (endurance), ni vigilance. Il est en mauvais état physique à cause de son désespoir total. Les deux serviteurs ne reculent pas devant les difficultés, ils achètent une charette pour pouvoir porter Ami. L'inconnu doit être traversé pour trouver son « compaingnon » Amile. Ami perd l'espoir et c'est grâce à la dévotion de ses deux serfs qu'il peut continuer son chemin. Cette fois, c'est également un pélerin qui indique la direction vers une région abondante, ainsi que le bon chemin vers Amile. Malgré l'insertion de certains repères géographiques, ce trajet est beaucoup plus symbolique que géographique. Le voyage en

charrette, le passage sur mer, la présence des traîtres sont des signes qui renvoient à une signification sous-jacente.

Que signifie la charrette[227] dans une chanson de geste ? Sa signification serait sans doute plus profonde qu'un simple véhicule. La charrette apparaît d'abord comme un moyen pour traverser les pays, une aide contre la faiblesse physique, ensuite, elle est liée à la morale. Elle est la nouvelle forme d'épreuve pour Ami, une sorte de punition parce qu'il semble abandonner la quête et céder au désespoir. Ami, à l'égal de Lancelot, doit accepter de monter dans la charrette pour arriver à son but. Ce véhicule apparaît comme le seul moyen d'accès à son ami. La charette apparaît comme symbole d'un parcours d'humilité et de rachat que l'on trouve aussi bien illustré dans le *Chevalier de la Charette* de Chrétien de Troyes. La littérature médiévale attribue une importance et un sens secondaire aux objets entourant le chevalier. Les accessoires – vêtements, armes, chevaux – sont toujours des signes de l'évolution du héros.[228] A cet égard, cette charrette « de fresch herbe et joinchie comblee », tirée par le « murlet » représente un nouveau moment décisif du cheminement d'Ami. Le mulet est avant tout l'allégorie de la pauvreté, le signe d'une véritable déchéance sociale.

> « [...] Je voz donrai mon murlet arrabi
> Et trente livres de deniers parisis. »
> (*Ami et Amile*, vv. 2123-24)

Cette phrase inoubliable de Lubias nous fait songer à l'épisode de trahison de Judas. Lubias incarne le mal absolu dans cette chanson de geste comme Judas dans la Bible. *Trente livres de deniers parisis* est exactement un salaire de Judas (Matthieu, XXVII ; 9) que l'évêque refuse. Il est présenté dans une ligne stricte de probité sacerdotale. Le mulet est le signe du déclin social dans la mesure où le personnage disposait auparavant un cheval de haute valeur dans la société médiévale : un *destrier* ou un *palefroi* évoquent toujours la noblesse et le respect. L'arrivée de la reine sur un mulet au champ de bataille montre l'ambivalence de ce motif car on ne considère pas ici le « murl » comme symbole de la déchéance sociale, (la reine reste toujours une reine), mais il est plutôt le symbole du poids qui pèse sur le cœur de la reine. En effet, elle assume les risques d'être otage d'Amile avec son fils et sa fille. En dépit de certains symboles constants, on ne peut pas toujours définir sans conteste la fonction d'un symbole, et on peut arriver à des approches tâtonnantes.

[227] Elle apparaît aux vers 2592, 2596, 2599, 2731, 2741.
[228] RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, *Op. cit.*, p.137-143.

L'exploitation symbolique de certains éléments a permis aux auteurs médiévaux de nuancer leur discours sur tel ou tel sujet. L'insertion symbolique de la forêt et de l'arbre doit être analysée dans un monde aux idées carrées comme celui de la chanson de geste. Au Moyen Age, les éléments naturels sont souvent dotés d'une connotation péjorative.

Forêt, mer, montagne sont des éléments qui permettent d'approcher les réseaux de représentations médiévaux. La forêt apparaît comme asile aux gens de Gombaut qui se préparent à l'attaque de Paris. Ce petit bois qui devrait être le refuge des êtres menacés, abrite des hommes du Mal, des menaçants. Les arbres nous informent plus amplement sur la signification de ce lieu qui se compose de trois types d'arbres : l'if, le cytise et l'olivier. Ils offrent l'intérêt d'être identifiés. L'if est « l'arbre funéraire qui connote la mort »[229], le cytise est un arbrisseau (à fleurs ordinairement jaunes) dont chaque partie est vénéneuse, tandis que l'olivier est le symbole bien connu de la négociation et de la trahison. Ce dernier est un arbre généralement associé au personnage du messager. Le bois accueille les alliés du traître Hardré. Il est intéressant de noter d'ailleurs que dans *La Chanson de Roland* ces mêmes arbres apparaissent, à l'exception du cytise, et prennent la même connotation. Turold évoque l'if pour exprimer par un moyen de plus la personnalité de Ganelon et de Blancadrin qu'ils cherchent à tuer Roland et :

> Tant chevalcherent e veies e chemins
> Qu'en Sarraguce descendent suz un if.
> (*La Chanson de Roland*, vv. 405-406)

Avec ce jeu de symboles, l'auteur complète le portrait de ses personnages. L'olivier, dans ce même poème, apparaît comme antithèse du pin, arbre évoqué chaque fois que les héros « se sentent menacés dans leur vie »[230]. Nous comprenons alors mieux l'épisode où Roland sentant approcher la mort, « desuz un pin i est alét curant » (v. 2357). Cependant, Jacques Ribard précise que le pin est également le symbole « de puissance, de force tranquille, de rectitude aussi »[231]. Ainsi, nous ne pourrions jamais voir un Hardré sous un pin, mais bien au contraire « descendus est au perron soz l'olive » (v. 293).

L'auteur met trois types d'arbres en relation avec les personnages de notre chanson de geste : l'olivier, le pin, et le laurier. A l'exemple de *La Chanson de Roland*, le pin semble, ici aussi, occuper une place opposée à l'olivier. L'olivier est associé pour Hardré, ainsi devient le symbole de la trahison, de la mort (vv. 387-388). Par contre, il est assez frappant de voir Ami « desscendus desoz un olivier », au vers 1370. Pourtant, nous

[229] RIBARD, Jacques, « *La Chanson de Roland* : Aspects symboliques », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981, p. 408.
[230] RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, *Op. cit.*, p. 66.
[231] RIBARD, Jacques, « *La Chanson de Roland* : Aspects symboliques », *Op. cit.*, p. 408.

pouvons comprendre l'idée de l'auteur si nous regardons de plus près la situation. Il s'agit dans cette scène de l'arrivée d'Ami à la cour royale pour lutter contre Hardré. Au fond, le changement d'identité est une sorte de duperie, Ami est coupable dans la mesure où il combat à la place d'Amile. Ils s'éloignent, avec son ami, de la vérité, ils transgressent les lois de la loyauté, et cet acte est un mensonge même s'ils agissent au nom de l'amitié. Ils recourrent à un chemin qui n'est pas droit, qui ressemble à cet arbre tordu, choisi comme symbole de leur attitude.

Lubias, femme diabolique, prend place toujours à proximité d'un pin. Avant de connaître son côté cruel, elle est présentée « soz le pin en la pree », tandis qu'après avoir commis ses intrigues, on la voit « desoz l'ombre d'un pin ». Il est intéressant de voir que dans le même esprit, l'auteur de *La Chanson de Roland* « en ce qui concerne Charlemagne, se contente de signaler que le trône est établi *desuz un pin* (v. 114), alors que, pour Marsile, il précise qu'il se trouve *suz l'umbre d'un pin* (v. 407) »[232], et l'évocation de l'ombre, dans les deux cas, a un caractère péjoratif. L'ambivalence déjà soulignée des symboles semble paraître clairement aussi dans notre texte. Pour voir l'ensemble du champ symbolique du pin, il faut encore analyser le passage suivant :

> Nostre empereres descent desoz un pin,
> On li aporte un faudestuef d'or fin,
> Li empereres de France s'i assist.
> (*Ami et Amile*, vv. 1385-1387)

Ce n'est pas le fait du hasard que la figure du pouvoir, le roi de France, toujours droit et loyal est associé au pin. C'est ainsi qu'une autre fois, dans la compagnie d'Ami, le roi arrive dans la cour et « descendirent au perron soz le pin » (v. 1735). Le choix du pin, symbole ambivalent, veut certainement signaler, dans sa rectitude, la puissance de Charlemagne, et en même temps, dans son caractère qui se dresse vers le ciel, le destin d'Ami.

Il nous reste à présenter le rôle du laurier qui paraît une seule fois avec des pins dans le contexte suivant :

> Biaus fu li ombres des pins et des loriers,
> Et d'autre part uns grans chemins i fiert.
> (*Ami et Amile*, vv. 941-942)

Le laurier, symbole de la gloire, annonce la victoire qu'Ami va remporter sur Hardré, mais les ombres, ayant plutôt une connotation négative, signalent peut-être les conséquences néfastes des idées nées sous ces ombres.

---

[232] *Ibid.*, p. 408.

L'auteur de cette chanson de geste connaissait probablement les mêmes types d'arbres que les autres auteurs médiévaux utilisaient également pour leurs jeux de symboles. La reprise d'un même motif concernant le même type de personnage témoigne de l'existence d'un stock des objets et des décors symboliques. Cependant, comme le constate Jacques Ribard « la cohérence des symboles existe, mais elle est parfois limitée à une œuvre donnée, fonctionnant en quelque sorte en circuit fermé, et peut apparaître différente dans une autre œuvre »[233]. Tout de même, il faut être toujours en alerte parce que dans les textes médiévaux, les éléments apparamment insignifiants peuvent bien être porteurs d'une signification cachée. C'est ainsi que les différents types d'arbres et de plantes, éléments de l'espace parcouru, jouent un rôle essentiel dans l'interprétation de l'œuvre.

Le champ, élément naturel, apparaît comme lieu de bataille dans les chansons de geste. Les luttes entre Chrétiens et Sarrassins se déroulent sur les champs qui deviennent ainsi essentiellement un espace politique. La fantaisie imaginaire des poètes influence chaque fois la description du champ de bataille. Ce type de paysage guerrier est quasi totalement absent dans *Ami et Amile*. A vrai dire, le lecteur a beau attendre de grandes batailles sanglantes au centre de l'action de cette œuvre. Il y trouve uniquement une seule allusion à une guerre menée par Charlemagne contre les Bretons, prise comme prétexte par Ami et Amile pour entrer au service de Charlemagne et commencer sans tarder à donner les preuves de leurs qualités héroïques. Une « embuscade » organisée par Hardré n'est non plus bien décrite. C'est grâce à l'épisode du duel judiciaire qu'on voit comment un motif essentiel du genre épique – le combat – devient un élément accessoire de l'art de composer. Le champ de bataille est un lieu nécessaire à l'intrigue. Il se trouve près du centre de pouvoir, accessible facilement pour le roi, mais qui n'est pas dans la ville. Dans la localisation de ce lieu, on peut découvrir quelques éléments stéréotypés : le panorama vu d'une fenêtre (v. 1462) ou l'installation au bord d'un fleuve (v. 1458). Le panorama épique est construit alors par l'imagination de l'auteur à partir quelques clichés systématiquement utilisés.

La prairie, en tant qu'espace naturel a une toute autre fonction. C'est un lieu privilégié aux compagnons: lieu de retrouvailles, de la sincérité réciproque et aussi celui du changement d'identité. L'attention se déplace ici d'une topographie des villes à celle de la nature. Par la suite, l'atmosphère change immédiatement, il n'y a pas de tension. Le

[233] RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, *Op. cit.*, p. 69.

comportement de notre héros, Amile, reflète également cette tranquillité, ainsi que ses pensées qui deviennent nostalgiques en contemplant le paysage. Ce pré accueille exclusivement les deux compagnons, il est le contrepoint du paysage urbain où l'ambiance est menaçante. A cet endroit, il n'y a pas de trahison, ni de menaces qui pèsent sur leur amitié. Toutefois, l'importance de ce pré ne se limite pas à donner lieu à cette deuxième rencontre décisive. Il est aussi le lieu où les contraires cœxistent et parviennent à s'harmoniser. Horizontalité de la prairie/ verticalité des pins et des lauriers ; la végétation abondante du pré/ la construction vétuste de l'église abandonnée ; les pensées chaleureuses à l'amitié conclue avec Ami/ les pensées menaçantes à son ennemi Hardré dominent l'ambiance de cet espace. Il y a ainsi deux axes possibles de lectures qui se dessinent à travers ces éléments contradictoires. Ces signes forment une certaine tension et rendent incertaine la lecture de ce passage. La présence d'un « gaste monstier » au sein de ce lieu idyllique signale le rapprochement des difficultés. Ce champ fleuri est un certain désert, comme l'était la forêt dans plusieurs œuvres littéraires médiévales[234]. Les multiples retours à ce même endroit nous rappellent l'acte de chercher un refuge, et c'est pour cette raison qu'on pourrait appeler ce lieu « désert-pré ». Ce pré devient à la fois un lieu transitoire du point de vue de l'itinéraire, et un centre du point de vue des événements et des décisions que l'on y prend. En dépit d'une illusion de linéarité des parcours, on se trouve, en fait, tout au long des deux premières parties de l'histoire, face à une écriture circulaire des déplacements. Le changement d'identité sur ce pré exige un troisième retour afin de reprendre leur propre identité.

Le désir des retrouvailles, le désir du rapprochement et le désir de l'union se succèdent. La progression dans l'espace signifie la progression dans les mœurs. La présentation des paysages urbains, cités réelles ou fictives est réduite à sa plus simple expression. *Ami et Amile* est plus épique qu'authentique. Nommer une cité, une rivière suffit au poète, sans trop de qualités picturales, construire une géographie épique qui se limite souvent à des stéréotypes. Les narrateurs épiques ne s'attardent pas volontiers sur la description géographique du paysage traversé ou sur les déplacements de leurs héros. Les exemples montrent que les paysages, les villes, et les palais sont présentés sans caractère propre. L'auteur met en valeur les éléments géographiques non par un goût pittoresque, mais parce qu'ils sont utiles à l'action narrée. Il me semble qu'il faut apprécier ce qui fait

[234] LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. p. 59-75.

son originalité, notamment l'importance donnée au choix de lieux réels ou imaginaires en fonction de l'action.

1.4. La symbolique des lieux

L'espace constitue une question-clé pour la compréhension de la civilisation médiévale. La signification symbolique des espaces instaure une image complexe du monde médiéval. Néanmoins, les différents genres littéraires mettent l'accent sur la présentation des lieux divers en vue de leur but littéraire.

Assez curieusement, après avoir annoncé la naissance d'Ami et d'Amile, l'auteur de notre chanson de geste entame une longue énumération des villes et des régions de toute l'Europe. L'énumération d'horizons divers, de l'Auvergne jusqu'à la Sicile, brouille un peu le sens de l'orientation du lecteur. La succession des régions et des cités semble quasiment irréelle. En même temps, cette abondance de noms géographiques dès le début de l'histoire suggère que l'auteur accorde une grande importance aux divers types d'espaces. Nous passons d'une topographie intime (*locus amœnus*) à des reliefs menaçants (*locus terribilis*), mais il faut voir également dans quelle mesure la description de ces lieux inverses change et quelles répercussions ces changements peuvent avoir sur la lecture du texte. La question se pose : ces structures spatiales sont-elles associées uniquement au Bien ou au Mal, ou leur sens peut-il être ambigu ? Il serait également intéressant de connaître les significations qu'on peut dégager de ces représentations.

Après leurs retrouvailles, Ami et Amile passent beaucoup de temps en route mais il y aura deux pôles essentiels qui prennent un rôle important du point de vue de la poétique de l'espace dans l'œuvre. Un pré fleuri, espace géographiquement ouvert, occupe une place essentielle dans la série des espaces fréquentés par les personnages de *Ami et Amile*.

> Vint (Amis) a une aigue ; quant fu outre passéz,
> […]
> Ainz que il fust demie lieue aléz
> Devant lui garde, si a veü uns prés,
> Touz fu floris si conme el mois d'esté
> (*Ami et Amile*, vv. 165, et 168-170)

Ce pré donne l'image d'un *locus amœnus* et fait allusion à un premier témoignage de ce type de lieu qui remonte à Virgile. On peut trouver une description de ce type de lieu idyllique dans les *Bucoliques* ainsi que dans l'*Énéide* :

> Énée cependant voit, dans un vallon retiré, un bois solitaire, des halliers bruissants et le fleuve du Léthé qui arrose ce paisible séjour. Sur ses rives voltigeaient des nations et des peuples innombrables, comme dans les prairies, sous la lumière sereine de l'été, les abeilles se posent sur les fleurs diaprées et se déploient autour de la blancheur des lys ; et toute la plaine bourdonne de leur murmure[235].

Le *locus amœnus*, élément rhétorique hérité de l'Antiquité, est un schéma comprenant beaucoup de variantes, mais rappelant toujours un paradis terrestre :

> Or sont li conte andui assiz sor l'erbe,
> Il s'entr'afient compaingnie nouvelle.
> (*Ami et Amile,* vv. 199-200)

Ce lieu intime traduit l'harmonie de leur relation, la perfection de leur amitié qui se noue à cet endroit. Leur deuxième rencontre, après une longue séparation, a lieu sur le même pré fleuri où ils se sont juré fidélité et loyauté lors de leurs retrouvailles. Amile se rappelle ainsi à ce moment :

> Beneois soit li prés que je voi ci
> Et touz li lieus et li biaus edefis.
> Ci fumez noz et juré et plevi
> La compaingnie entre moi et Ami.
> (*Ami et Amile,* vv. 910-913)

Malgré le bonheur des retrouvailles, l'ambiance est imprégnée d'inquiétudes et de menaces. Cette fois, la description du même espace géographique annonce des événements négatifs :

> Or fu Amiles enmi le pré couchiéz,
> […]
> De l'autre part ot un gaste monstier,
> Tuit sont li mur gasté et pesoié
> Et les tors fraintez et il maubre brisié.
> (*Ami et Amile,* vv. 930, et 937-39)

L'auteur utilise non seulement des expressions qui contribuent à une atmosphère agréable ou angoissante, mais avec le choix des motifs, il influence également la signification de l'espace. Pensons au motif celtique de l'eau ayant une fonction double ou bien au pin, un archétype latin qui implique la mort et l'éternité. Ces motifs insérés dans le décor modifient la signification des scènes.

Nous pouvons constater, d'après la peinture de ce paysage, que le pré est à la fois l'espace du bonheur et l'espace de la tristesse. C'est un lieu privilégié où les héros se

[235] VIRGILE, *Énéide*, Livres I-VI, Texte établi par Henri Gœzler et traduit par André Bellessort, Paris, « Les Belles Lettres », 1966. p. 190.

rencontrent, un monde intime bien à eux où ils ne laissent entrer personne. Ils s'y reposent, ils y puisent de l'énergie grâce à la présence de l'autre, et prennent des décisions importantes. Ce pré ressemble à un îlot de paix, un monde bien isolé, bien qu'il ne soit pas entouré de murs. Le jardin fermé (*vergier*), autre type du *locus amœnus*, lieu d'apparition du roi ou des scènes amoureuses, ne se présente pas dans cette chanson de geste. Le roi est présent dans l'histoire, entre dans un pré, qui est cette fois le lieu du combat. Le pré, dans cette scène, associe les forces du Bien et celles du Mal. Le Bien l'emporte sur le Mal, Ami gagne le combat contre Hardré, et le pré devient de nouveau essentiellement un lieu de bonheur.

Les expressions « assiz », « se siet », « se jut », démontrent que Ami et Amile considèrent ce lieu comme un espace sûr. Leur position inhabituelle dans un monde chevaleresque signale l'intimité de l'espace. Ils ne sont jamais en poste d'observation. Leur position assise ou couchée est le signe qu'ils se sentent en sécurité. L'atmosphère autour d'eux est sur le point d'être opportunément calme. Le fait qu'ils laissent les chevaux flâner, qu'ils les déharnachent permet de conclure que l'idylle est absolue.

> Li cuens Amiles enmi le pré se jut,
> Devant lui ot son aufferrant quernu,
> Ses bonnes armes et son pezant escu,
> Son brant d'acier nouvel et esmolu.
> (*Ami et Amile,* vv. 960-963)

Remarquons que leur position est toujours étroitement liée au milieu du pré. Comment comprendre cette préférence accordée à cette situation centrale ? Lorsque l'auteur évoque une position centrale des héros, il y a là en effet une remarquable prétention à la perfection qu'il veut montrer à tous les niveaux. Il choisit un pré fleuri comme lieu de reconnaissance des « frères », bien évidemment il le peint à l'image du jardin d'Eden, et la situation des héros au cœur de cet espace répond au propos de l'harmonie parfaite :

> Or sont li conte enmi le pré assiz.
> Qui les veïst baisier et conjoïr,
> Dex ne fist home cui pitiés n'en preïst
> (*Ami et Amile,* vv. 184-186)

Dans le comportement d'Ami et d'Amile, on peut découvrir l'antithèse de l'attente et de la sortie. Ils attendent *ici* et ils partent pour *ailleurs*. Pour Ami et Amile, *ici,* cela veut dire dedans, dans ce monde intime sur le pré, et *ailleurs* signifie le monde extérieur (dehors) de la société féodale avec toutes ses exigences. Gaston Bachelard disait que la dialectique du dehors et du dedans « a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du non qui décide

de tout »[236]. Il continue en disant que le dehors et le dedans « commandent toutes les pensées du positif et du négatif »[237], de l'être et du non-être. Dans ce poème, l'*ailleurs* n'est pas « un pays inconnu » où le chevalier peut arriver par le passage d'un pont en verre, ou bien en tuant les dragons. L'*ailleurs* est bien le monde réel médiéval, où les héros affrontent le Mal. Une géométrie verticale, c'est-à-dire métaphysique croise la géométrie spatiale. En ce pré fleuri, l'ambiance de la paix indique la paix de l'âme. *Ici* prend un aspect positif, et dans ce monde intime le héros est lui-même. L'espace ouvert du pré symbolise leur ouverture d'esprit et de cœur. Ce pré est en même temps un espace clos dans la mesure où ils s'y retrouvent à deux, et personne ne peut entrer dans ce monde intime. Ils y sont unis, à la différence du monde extérieur où dans la plupart des cas ils sont éloignés. « Si dedans implique fermeture, dehors invite au mouvement[238] » – affirme Paul Zumthor.

L'auteur de cette chanson de geste imagine une autre variante du *locus amœnus* que celle qui est généralement peinte dans les chansons de geste. Ce lieu agréable n'est pas un jardin royal, ni un jardin des amoureux, mais l'espace de l'amitié absolue.

L'opposition permanente du Bien et du Mal traverse tout le poème, c'est-à-dire qu'à côté du *locus amœnus* existe bien un *locus terribilis*. Il y a deux villes entre lesquelles s'articule cette dialectique courante. Poussés par le service féodal, Ami et Amile, se rendent à la cour royale qui a son siège à Paris, c'est là que la première intrigue se noue et qu'une partie des événements importants se déroule. Hardré, le traître, tend un piège afin d'éloigner les deux chevaliers de la cour royale. Il répand la fausse nouvelle de la mort des amis, mais son projet échoue, ce qui entraîne l'apparition des femmes dans l'histoire puisqu'il donne la main de sa nièce, Lubias, à l'un des amis. Les femmes entrent en scène et deviennent des actants importants dans le déroulement de l'histoire. Les devoirs habituels des femmes restent dans l'ombre, ce n'est plus servir et soigner le chevalier qui est au centre de leurs préoccupations. Elles veulent séduire, blesser, faire du mal. Les sentiments – la jalousie, la méchanceté et l'amour fatal – sont mis au premier plan. Ces sentiments, sources de conflits, se produisent entre les murs. L'auteur choisit intentionnellement ce lieu pour le point de départ des conflits, il suit l'exemple des jongleurs de l'époque lorsqu'il attribue cette place à la cour royale. Ami et Amile partent à

[236] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1972, p. 191.
[237] *Ibid*. p. 191.
[238] ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde, Représentation de l'espace au Moyen Age*, *Op. cit*., p. 59.

Paris pour servir Charlemagne, et ils y retournent régulièrement. L'auteur revient plusieurs fois sur le fait du retour à Paris :

> Li cuens Amiles ot ses ostaiges mis,
> Puis s'en entra tout droit en son chemin,
> Celui qui va de Blaivies a Paris,
> Ainz ne fina, si vint en pré flori.
> (*Ami et Amile,* vv. 905-908)

Paris est vraiment un lieu primordial puisque même les ennemis arrivent jusque là :

> En lor chemin sont maintenant entré,
> Jusqu'a Paris ne se sont arresté.
> (*Ami et Amile,* vv. 333-334)

De Paris, considéré comme un espace clos, les protagonistes partent vers des espaces de plus en plus ouverts :

> De la ville issent par la porte ferree,
> Passent les terres et les amples contrees,
> Desci a Blaivies n'i ont resnes tyrees.
> (*Ami et Amile,* vv. 483-485)

La ville de Blaye où se trouve le foyer d'Ami devient ainsi l'autre pôle signifiant dans la topographie évoquée. A Blaye, c'est Lubias qui personnifie le Mal, l'incarnation parfaite de la méchanceté féminine, et elle tient le même rôle que Hardré à Paris, notamment celui de détruire l'amitié des deux amis. Ces deux villes sont des lieux parallèles dans la mesure où nous y trouvons les mêmes motifs : la présence des malfaiteurs, l'accueil chaleureux, le lieu du repos, et ces lieux confrontent toujours les héros à l'angoisse. C'est un monde extérieur et étrange pour Ami et Amile. Ces espaces les séparent, les obligent à lutter contre le Mal, contre l'intrigue et la félonie. Entre les murs des villes et des palais, différents types de défis les attendent. Bien que la peinture des villes, des demeures, des salles ne soit pas aussi complexe que dans les autres chansons de geste, le vocabulaire nous signale la présence des forces négatives dans ces lieux clos :

> Passent les terres et les citéz estraingnes,
> Vinrent a Dunne, une eve desrubaine,
> Enz grans dromons et ens barges s'en entrent […]
> (*Ami et Amile,* vv. 2044-2046)

Les sentiments des personnages reflètent également qu'ils sont dans un monde *ailleurs* :

> Dame, dist il, bien m'avéz agaitié
> Et sormonté et del tout abaissé.
> […]
> Or voz voi si del tout sauvaige et grief,
> A Deu m'en claim, le Glorioz dou ciel
> Qu'il m'en face venjance.
> (*Ami et Amile,* vv. 2082-83; et vv. 2092-94)

Quand les héros quittent le pré et entrent dans ce monde extérieur, la tristesse envahit leur cœur, ils diffèrent le temps de la séparation :

> Tant entendirent iluecques au parler
> Que vespres fu, li solaus dut cliner.
> Il se corrurent baisier et acoler,
> Plorant s'en départirent.
> (*Ami et Amile,* vv. 1093-96)

Méchanceté, fureur, tristesse, inquiétude, douleurs, tourments physiques et moraux dominent ce monde. Ce n'est pas un monde proche de l'enfer, mais un lieu où le héros doit affronter de multiples dangers, toute une série de conditions de vie très dures. Nous voyons ici une variante des *loci terribiles*, mais également un exemple où un espace du Mal peut être ambigu puisqu'il y a des motifs et des personnages positifs – comme par exemple les serviteurs ou le fils d'Ami – dans ce type de lieu qui aident les héros à surmonter les obstacles.

« À chaque fois, le décor reflète le sentiment des personnages. »[239] Selon cette perspective, la symbolique de l'espace est liée aux manifestations affectives. Nous pouvons décrire un espace, d'une part, d'après les déplacements physiques et les caractéristiques naturelles, mais d'autre part, il ne faut jamais oublier les aspects émotionnels. Ce dernier niveau, nous pourrions l'appeler le plan vertical (qui traverse le plan horizontal géographique) de l'œuvre. Sur ce plan vertical, à travers les représentations émotionnelles, nous rencontrons un état de bonheur, de satisfaction, de tristesse et de douleur. Dans *Ami et Amile*, les espaces servent donc de références mentales aux héros. Les différents espaces – urbains ou naturels, clos ou ouverts – évoquent différents états psychologiques chez les protagonistes.

Cet « espace mental » complète l'espace géographique, et ils présentent ensemble une image complexe sur un lieu précis. Les sentiments oscillent entre le « haut » et le « bas », entre la satisfaction et le mécontentement.

Le pré, les protagonistes le conservent dans leur for intérieur comme un *locus amœnus*. Ils s'y retrouvent, ils en partent et ils y reviennent en gardant toujours un bon souvenir. Il est le symbole du bonheur, de l'unité et de l'équilibre absolu. Mais l'auteur insère dans cet univers de joie quelques aspects négatifs qui rendent ambiguë la symbolique de cet espace. Non seulement le décor change d'un moment à l'autre, mais les pensées et les sentiments mélancoliques et tristes l'emportent sur le bonheur.

---

[239] *Rhétorique générale* par le groupe µ J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Trinon, Paris, Librairie Larousse, 1970. p. 194.

Les déplacements géographiques sont en harmonie avec l'état moral du héros. Pensons aux voyages dans toutes les directions d'Ami lépreux quand ses pensées sont également dispersées et confuses. C'est au cœur et également au mouvement que nous pouvons découvrir cette errance :

> Passent les villes et les bors et les terres,
> Jusqu'a Clermont ne finent ne ne cessent
> Ez le conte en la ville.
> (A*mi et Amile,* vv. 2518-20)

> Dex, dist li cuens, quel part porrai vertir ?
> Gloriouz Peres qui en crois fustez mis,
> Or sai je bien, je n'ai mais nus amis.
> Dex, com tenrement plore !
> (*Ami et Amile,* vv. 2576-79)

Les cités, c'est-à-dire l'espace urbain, baignent également dans l'ambiguïté. Paris est le siège du pouvoir royal ; par respect pour leur roi, les héros y retournent avec plaisir, mais la présence du malfaiteur et des menaces associent cet espace plutôt au Mal. L'auteur met en rapport, là aussi, le cadre narratif et l'état d'esprit des protagonistes.

À la différence du monde des romans arthuriens, souvent décalé vers une topographie merveilleuse, les espaces de cette chanson de geste s'avèrent référentiels. L'espace demeure réel – social ou naturel – et le héros ne doit pas traverser des eaux magiques, ou bien dormir dans un lit merveilleux dans un château mystérieux. Pour une poétique de l'espace, il faut analyser les comportements et l'état moral des personnages, les changements de conditions de vie liés aux différents types de lieux. Il est également important d'étudier les conditions d'accueil et les positions des héros dans les divers espaces.

La poétique de l'espace de *Ami et Amile* est bien programmée. L'auteur, par le choix des lieux inverses, donne un rythme à son œuvre. Il crée une image symétrique des espaces représentés. Bien que la succession des lieux clos et ouverts donne l'impression d'un monde simple en noir et blanc, il est à remarquer qu'il s'agit d'un univers et d'une symbolique complexes des espaces. Cet univers confronte l'espace clos des cités où tout le monde peut entrer, avec l'espace ouvert du pré qui est un lieu privilégié. Un paysage naturel et un paysage urbain représentent symboliquement le Bien et le Mal. Par ce procédé, l'auteur met au centre du récit un simple lieu de la nature. Nous souhaitons souligner ici que l'auteur de *Ami et Amile* ne suit pas les traditions épiques et courtoises selon lesquelles l'espace clos – le plus souvent un jardin fermé (*vergier*), une cour intérieure – se manifeste comme un *locus amœnus* ouvert seulement pour les personnes « élues ».

Les paysages se répondent. Les lieux s'intègrent dans un système d'oppositions. Le thème principal de cette chanson de geste oscille également entre deux pôles : le compagnonnage et l'amitié spirituelle.

1.5. Perspectives temporelles

Le temps est une des notions les plus difficiles à appréhender. Le temps est partout, en tout mouvement, en toutes choses. En général, nous percevons ensemble le temps et l'espace puisque le premier traverse le deuxième. Déjà pour Aristote, le temps appartient au mouvement, car sans le temps, le mouvement n'existe pas. La mobilité s'inscrit donc non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.

Au Moyen Age, selon les historiens, il existe plusieurs moyens pour mesurer le temps écoulé. Jacques le Goff[240] souligne que la temporalité des clercs n'est pas celle des marchands. Le calendrier religieux reposant sur la discontinuité des jours fériés s'oppose à l'heure bourgeoise exigeant une continuité de la production marchande. Ces temps ne sont certes identiques au « tiers temps » des historiens médiévaux qui se construit à partir du « temps calendaire » de la « suite des générations » et de la « notion de trace ».[241] Paul Ricœur formule une autre considération sur le temps. Il affirme que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif »[242]. On est déjà dans le domaine de l'étude structurale qui s'applique toujours de mettre en lumière les structures narratives et thématiques d'une œuvre littéraire. L'examen de la narration est ainsi une des clés pour voir dans l'ensemble la temporalité d'un texte. L'analyse des perspectives temporelles est toujours soumise au concept du point de vue qui est – déjà selon Aristote – un certain moyen technique pour parvenir à ses fins. Ce point de vue peut être celui du narrateur ou celui d'un personnage de l'histoire.

Dans la plupart des œuvres épiques et aussi romanesques, les auteurs médiévaux ont l'habitude de créer la biographie du héros à partir d'une « tranche de vie ». Katalin Halász évoque cette question concernant Lancelot, dans un article écrit en 1998[243]. Cependant, il se trouve que le cadre temporel occupe l'espace d'une vie, même « de nombreuses

[240] LE GOFF, Jacques, *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Seuil, 1997.
[241] RICŒUR, Paul, *Temps et écrit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985. p. 147-183.
[242] *Ibid.*, p. 105.
[243] HALÁSZ, Katalin, « Changements de perspective temporelle dans la réécriture: Le Chevalier de la Charette de Chrétien de Troyes et le Lancelot en prose », *Palimpszeszt* 17. szám.

chansons (*Dieudonné de Hongrie, Lion de Bourges, Theséus de Cologne, Jourdain de Blaye*) suivent en réalité le destin d'une famille, et se déroulent sur deux, voire trois ou quatre générations »[244]. L'auteur anonyme de *Ami et Amile*, n'utilise pas une « tranche de vie » pour créer la biographie du héros, mais il raconte la vie entière de deux jeunes nobles, dès leur naissance jusqu'à leur mort. Cela veut dire que l'action « ne se disperse guère dans des aventures anecdotiques multipliées à plaisir, mais aussi qu'elle préfère évoquer les faits au moyen de brefs motifs traditionnels plutôt que de les amplifier en thèmes macrosegmentaux »[245].

Le narrateur a un rôle important tout au long de l'histoire, c'est lui qui donne une vue optique du temps écoulé, en tenant une lentille qui permet de voir minutieusement certains moments de l'histoire. Cette lentille est fixée, d'une part, sur quelques scènes problématiques, et d'autre part passe rapidement au-dessus d'autres épisodes, en créant ainsi une image brouillée.

La durée de la narration est fondée sur la succession et l'enchaînement des images qui forment un « tissu » dont les fils constituent la temporalité du texte littéraire. Le parcours de l'œil, le silence face aux souvenirs suspendent la narration et préparent le déploiement final de la scène. Dans le moment donc qui précède l'explosion, on trouve souvent la suspension de l'écoulement du temps et le héros se souvient ou songe.

La chanson de geste *Ami et Amile,* comme beaucoup d'autres, s'ouvre sur l'insistance maniaque de la véridicité de l'histoire. Le prologue énumère les témoins qui savent s'il s'agit d'une histoire vraie ou pas, ensuite mentionne Charlemagne, comme personnage réel. Cependant, ce « rattachement » de l'œuvre à la réalité et à l'époque carolingienne est le seul élément dit « historique » dans l'écriture. Cette constatation semble être justifiée dans la deuxième laisse où la figure imaginaire du pape Yzoré, parrain d'Ami et d'Amile, fait son apparition et sera plusieurs fois évoqué comme la tête de l'Église à Rome. Il n'y avait point de pape Yzoré dans l'Histoire. Recomposer la chronologie des aventures des héros épiques ne semble pas toujours facile puisque la chronologie établie d'après les détails textuels révèle souvent des erreurs, c'est-à-dire des invraisemblances. Le temps est généralement pluriel dans un texte littéraire : outre des indicateurs temporels historiques, on y trouve des formules stéréotypées d'ordre littéraire qui s'inscrivent également dans la construction de la chronologie littéraire. Quelques

[244] ROUSSEL, Claude, « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, 12 | 2005, [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2008. URL : http://crm.revues.org//index2172.html. Consulté le 12 mai 2009.
[245] BOUTET, Dominique, « L'écriture épique vers 1200 », *Op. cit.*, p. 82.

personnages historiques peuvent apparaître parmi les figures imaginaires et servent de référence à la véridicité de l'histoire. En réalité, ils sont les bases topiques et les garants d'un cadre typique des œuvres littéraires médiévales. Ces personnages ont le caractère d'un certain type de figure historique, ainsi que le héros qui est modelé à l'esprit du temps. Dans les chansons de geste, le nom de Charlemagne devient un emblème, « symbole d'un grand passé, devient le symbole des efforts et des espoirs du temps présent »[246]. La mentalité médiévale est fortement influencée par la foi chrétienne et imprégnée d'une vision cyclique liée aux grandes fêtes liturgiques ainsi qu'aux fêtes des saints. Il serait donc, à cet égard, bien intéressant de suivre le découpage du temps dans le texte indépendamment du temps historique. Est-ce que c'est un simple hasard que les héros se retrouvent à Pâques ou que c'est un dimanche que Amile décapite ses enfants pour sauver Ami ? Malgré ces types d'indices temporels, aucune des chansons de geste ne donne l'impression d'une chronologie ou d'une réalité historique. On ne peut pas dire que l'unité temporelle manque absolument, mais la composition en est assez hétéroclite.

L'histoire commence par la naissance miraculeuse des sosies, et se termine par leur mort commune en Lombardie, à leur retour d'un pélerinage à Jérusalem. La circularité réside dans le fait que Ami et Amile naissent le même jour par la volonté de Dieu, et leur trajet qui est à la fois géographique et spirituel les conduit à la mort en Dieu. Il s'agit donc d'une histoire de retour en Dieu dans laquelle l'espace et le temps sont inséparables.

La première laisse est une sorte d'introduction, c'est déjà là que le narrateur nous présage la mort des compagnons à la fin de l'histoire, en nous apprenant ainsi qu'il s'agit d'une légende du passé. Alors que les dernières lignes nous annoncent que le souvenir de cette histoire d'amitié exemplaire s'en perpétuera jusqu'à la fin du monde. Il s'agit ici de la temporalité de la légende et non pas la temporalité interne de l'histoire racontée.

Au fait, le récit se réduit à une vingtaine de lignes quant aux premières quinze années des héros. Quinze ans passés, déjà adoubés, ils se mettent à la quête de l'un et de l'autre. Le symbolisme de ce chiffre quinze est indiscutable, son apparition dans un grand nombre d'œuvres médiévales en est la preuve.[247] Les héros de *Aucassin et Nicolette*, chantefable du XIIIe siècle, ont également une quinzaine d'année au moment où commence leur histoire. C'est l'âge adulte pour le Moyen Age, c'est l'âge où les garçons peuvent être adoubés et porter des armes. C'est exactement le cas dans notre chanson de geste :

---

[246] HANOTAUX, Gabriel, *Histoire de la nation française*, chapitre « Les chansons de geste » écrit par Joseph Bédier, t. XII., Paris, Plon-Nourrit, 1921. p. 206.

[247] Le quinze apparaît entre autres dans la *Chanson de Roland*, chez Chrétien de Troyes ainsi que dans *Tristan en prose*.

> Puis ne se virent devant quinze ans passéz
> Tant que il furent de nouvel adoubé ;
> Li uns de l'autre oï souvent parler.
> (*Ami et Amile*, vv. 36-38)

Étant donné que le quinze est un nombre impaire, il se réfère à la pureté avec laquelle Ami et Amile se mettent en voyage, pour la quête de l'autre et de l'absolu. Trois fois cinq est quinze, et cette multiplication nous permet d'élargir la signification symbolique de ce nombre. Le *trois* apparaît comme appel à la perfection, et le *cinq* comme appel à la quête de lui-même et de Dieu. En quittant la maison familiale à l'âge de quinze ans, Ami et Amile mènent une quête de longue durée à travers toute l'Europe, tout l'Orient, jusqu'à Jérusalem.

L'attitude de l'auteur d'*Ami et Amile* témoigne d'une certaine indifférence à l'égard de la précision chronologique. Il n'y a pas de grand souci de proportions dans la construction. Il utilise surtout des repères traditionnels et des motifs temporels topiques. Nous ne devons pas accorder une importance excessive aux chiffres et aux nombres. Le choix des indications chronologiques procède souvent des considérations affectives, culturelles et bien évidemment des nécessités de l'organisation. Notre auteur anonyme accorde une préférence au type biblique de perspective cosmique :

> « Qu'il y ait des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour et la nuit ; qu'ils servent de signes, tant pour les fêtes que pour les jours et les années ; qu'ils soient des luminaires au firmament du ciel pour éclairer la terre – et en fut ainsi. » (Genèse, 1, 14-15)

L'alternance du jour et de la nuit, le changement cyclique des saisons permettent de marquer l'écoulement du temps. Avec ces indications, l'auteur fait preuve d'une certaine volonté d'organiser le temps et d'orienter le lecteur dans la durée, qui se veulent toutefois symboliques. Aucune date d'année n'est mentionnée, uniquement le nombre d'années ou de mois écoulés est indiqué et quelques repères religieux sous la forme des plus importantes fêtes religieuses.

Pour déchiffrer la fonction de la temporalité dans *Ami et Amile,* nous portons notre attention uniquement sur la détermination lexicale du temps.[248] Le champ lexical constitue toute une unité registrale. La cellule temporelle d'un texte médiéval, vise soit à présenter une simple information sur le temps, soit à orienter le lecteur vers un sens caché. La plupart des variantes des éléments temporels ne sont pas signifiantes, elles peuvent être adaptées sans changement à n'importe quel texte ou contexte. Le réel ne joue non plus de

rôle dans la construction des schèmes temporels. On sort ici de la réalité pour entrer dans l'imaginaire qui s'organise parfois en indicateurs temporels contradictoires.

Le parcours de nos deux héros commence à leur âge de quinze ans. La saison où Ami quitte sa famille n'est pas précisée, seulement que « Parmi Mongieu fu moult grans **li yvers** » (v. 56). Les indications temporelles suivantes nous sont données par le pélerin qu'Amile rencontre lors de la quête qui se réalise dans le temps et dans l'espace. D'une part, il a rencontré Ami à Pâques, « en esté », à la belle saison qui représente une transition entre les deux saisons importantes : l'hiver et l'été. La fin de l'hiver marque le retour du renouveau, et symbolise décidément l'arrivée d'une nouvelle phase dans la vie des héros. Nous supposons que ce soit cet état de transition qui explique le choix de Pâques en tant que fête symbolique. Ce même pélerin précise qu'Ami cherche son « frère » depuis plus de deux ans. Cette période de la recherche se déroule en été comme l'indique la description du paysage : « Léz une roche deléz **un bruierois** » (v. 126). Quant à Ami, il rencontre le même pélerin, et leur parole suggère que le moment de la rencontre n'est pas loin :

> **Ier matinnet** voz trouvai si destroit
> Dou compaingnon dont parlastez a moi.
> (*Ami et Amile*, vv. 131-132)

La quête prendra fin à la belle saison quand « touz fu floris si comme el mois d'esté » (v. 170). Le motif de la « reverdie » emprunté aux auteurs lyriques nous rappelle aux scènes de renaissance. C'est un motif universel, comme on peut le trouver non seulement dans les œuvres romanesques, dans le genre lyrique, mais dans les poèmes narratifs et il n'est pas rare dans la chanson de geste non plus. Il apparaît dans *Renaut de Montauban*, le *Charroi de Nîmes*, *Doon de Mayence*, *Girart de Vienne*, la *Prise d'Orange*, sans qu'on veuille être exhaustif dans l'énumération. Les auteurs utilisent la reverdie en particuler à des moments où ils veulent souligner le début d'une nouvelle scène, « le redémarrage ou la relance »[249] du cours des événements. La reverdie joue un rôle dans la structuration du récit

Le lecteur a l'impression qu'elle ne pouvait pas durer plus de trois ans, mais l'épisode de la rencontre nous révèle « la vérité », lorsque Amile se prononce ainsi :

> Il a passé **set ans** touz acomplis
> Que ne finai d'aler par le païs,
> De vostre non demander et querir.
> (*Ami et Amile*, vv. 189-191)

Voici, la réponse d'Ami :

> Tout autressi voz ai je **set ans** quis.
> (*Ami et Amile*, v. 193)

[249] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste, Op. cit.*, p. 184.

Il semble que les deux héros se voient pour la première fois à l'âge de 22 ans, en belle saison quand le monde est en fleurs. Le brouillage du temps réel et du temps imaginaire est sensible dès le début du poème. Notons que les indications temporelles sont parfois bien précises, elles peuvent aller jusqu'à la précision du jour, du moment de la journée évoquée, mais malgré tous ces indices, c'est l'intemporalité qui domine dans ce poème. Les indications temporelles concernent le plus souvent la durée fictive des événements.

Les laisses 31 et 33 nous informent également sur quelques détails importants concernant la composition temporelle de notre chanson de geste. Ce sont toujours les mois de printemps qui apportent les changements, les importants déplacements des héros: d'abord, le retour d'Ami à Paris :

> Ce fu en may que chante la calendre,
> Li solaus luist et li oiseillon chantent.
> Amis monta et mil homes a lances,
> Ainz ne fina desci qu'il vint en France,
> Iluec trouva Amile le chatainne.
> (*Ami et Amile*, vv. 513-517)

Les séparations, ainsi que les retrouvailles se produisent toujours à cette époque, inséparable des chants des oiseaux, de l'image de l'idylle. Pour retourner à Blaye, Ami choisit également la période printanière :

> Ce fu a Pasques que on dist en avril,
> Que li oisel chantent cler et seri.
> [...]
> Se je l'osaisse ne dire ne jehir,
> Veoir l'alaisse volentiers, ce m'est vis,
> Le matin par som l'aube.
> (*Ami et Amile*, vv. 537-538 et 549-551)

Il souhaite retourner auprès de sa femme puisque comme il le dit :

> Bien a **set ans** passéz et acomplis
> Que je ne vis ma moillier ne mon fil.
> (*Ami et Amile*, vv. 547-48)

Ces indicateurs temporels – qui apparaissent comme des motifs rhétoriques structurants – sont donc à la fois des moyens de décoration et de révélation. De leur part, ces stéréotypes d'expression fournissent leurs clés d'interprétation du texte littéraire.

Concernant ces passages évoquant « set ans », soulignons que notre texte compte plutôt en années et en mois, ce qui est rare dans les autres textes médiévaux dans lesquels on compte le plus souvent en semaines ou en jours. Il est intéressant de voir que l'auteur ne consacre qu'une vingtaine de lignes à ces derniers sept ans passés à la cour royale. Aucune aventure n'est mentionnée pendant cette longue période, les scènes à développer sont traitées souvent avec une brièveté frappante. Des passages brusques, des coupures

surgissent souvent dans le texte. L'auteur utilise aussi bien la technique du sommaire qui condense, que celle de la description, qui développe ce qui est important. Le poème est ainsi tantôt accéléré, tantôt ralenti. Et comme le temps passe avec une rapidité, les héros sont déjà presque dans leur trentième année.

L'indication suivante sur le temps se trouve dans la laisse 47 lorsqu'Amile demande au roi de repousser le jour de combat de sept mois. On ne peut plus éviter de souligner l'importance que notre auteur attribue au nombre « sept ». L'utilisation exclusive de ce chiffre dans les indications temporelles nous pousse à donner une explication sur sa valeur symbolique. Nous savons que le nombre sept signifie l'achèvement d'une période, et annonce toujours le début d'une nouvelle étape. Jacques Ribard définit ainsi le symbolisme qui s'attache au chiffre sept : « le sept, unissant en lui les vertus, antagonistes mais complémentaires, du quatre et du trois, servira à marquer la perfection d'un cycle achevé et comme fermé sur lui-même, mais qui appelle, de ce fait même, un dépassement, ce qu'on pourrait appeler un passage à l'octave »[250]. L'esprit médiéval attribue à ce nombre une valeur conclusive et ouvrante.

Revenons au sept mois que le roi accorde à Amile pour retrouver son ami. Sept mois est une longue période, et on n'a guère besoin de cette intervalle pour aller jusqu'à Blaye et d'en retourner à Paris. Même pas au Moyen Age. Surtout que les deux chevaliers se retrouvent, disons, à mi-chemin, dans le même pré fleuri que pour la première fois. En ce pré, ils se dépêchent de tout se dire et de changer de place et « retourner » chacun à son lieu de départ. Ils se séparent donc avant le coucher du soleil. Et, grâce à Ami, on sait que ce pré se trouve 2-3 jours de Blaye :

> Je m'en voldroie par ma foi repairier
> Et nequedent a ma franche moillier
> Que je laissai si malade **avant ier**.
> (*Ami et Amile*, vv. 952-54)

A Paris, le roi est en colère et veut sans tarder exécuter la reine et ses enfants, tandis que Hardré se réjouit puisque : « Dont seit il bien que finéz est li champs » (v. 1262). D'après l'attitude de ces personnages, nous pouvons croire que les sept mois sont déjà passés, et c'est le jour même de la bataille qu'Ami(le) revient de son voyage. Nous avons l'impression que le temps ne passe pas avec autant de vitesse à l'intérieur des murs de Paris que dans le monde extérieur. Il existe un fort décalage entre le temps « passé » et la perception du temps passé par le lecteur. D'ailleurs, l'auteur présente deux types

[250] RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme, Op. cit.*, p. 25.

d'événements, d'une part ceux qui sont déjà passés et racontés par un personnage, et de l'autre ceux qui se déroulent sous les yeux du lecteur.

Les fêtes religieuses et les jours des saints influencent fortement la vie quotidienne des hommes médiévaux. Pâques, Pentecôte, Ascension et Noël, fêtes liturgiques, apparaissent comme images d'ouverture des romans arthuriens et moments de repère chronologique. Chrétien de Troyes évoque régulièrement dans ses romans les réunions féodales au jour de la fête de Pâques ou de la Pentecôte, au temps du renouveau. Par contre, il n'évoque qu'une seule fois la fête de Noël[251]. Les auteurs épiques utilisent également ces jours, soit avec une intention symbolique, soit avec celle de configuration du temps du récit[252]. En parlant de la fonction du motif printanier, n'oublions pas qu'il prend souvent « la valeur d'un mouvement anticipatoire, et témoigne en tout cas de l'importance que les poètes épiques accordent à l'atmosphère »[253].

L'évocation de Pâques ne s'accorde ni avec l'évocation des grandes fêtes dans la cour, ni avec l'allusion aux événements évangéliques. La Pentecôte ou l'Ascension, traditionnellement les moments de réunion de la chevalerie dans la cour royal n'apparaissent point dans ce poème épique. L'absence marquante des fêtes et des jours de saints est presque incompréhensible dans un texte qui baigne dans une ambiance de religiosité extrême.

Le temps joue un rôle important dans la scène du duel judiciaire entre Ami et Hardré. On y trouve des indications surtout sur les périodes de la journée qui sont déterminants du point de vue du développement du motif du combat. Certains indicateurs temporels sont des éléments indispensables au style épique et à la composition du développement complet d'un motif. La journée est ponctuée non seulement par les préparations au combat, mais aussi par les événements sociaux : un souper, une prière etc. L'écart rythmique s'identifie non seulement avec l'usage du vers, mais aussi avec l'usage de ces indicateurs temporels. Dans le cas du duel judiciaire, les indicateurs appartiennent à l'écart rhétorique dans la mesure où leurs implications sont hautement significatives :

> Se tierce passe miedis en avant,
> Dont seit il bien que finéz est li champs.
> (*Ami et Amile*, vv. 1261-1262)

Les indications permettent au lecteur de mieux voir l'endurance des combattants et l'importance du duel. On peut voir que c'est la période de la journée qui détermine le début

[251] Dans *Perceval* :vers 8248-49.
[252] Dans *Couronnement de Louis, Raoul de Cambrai,* et *Renaut de Montauban.*
[253] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste, Op. cit*. p. 185.

du combat. Par contre, on n'a aucune information sur la date exacte de ce combat. La description du combat occupe plusieurs laisses (du laisse 74 au laisse 84) qui nous indique également qu'il ne s'agit pas d'un combat singulier rapide, mais d'une lutte dure et acharnée. On y trouve plusieurs motifs fréquents des textes épiques : l'armement, le combat singulier à la lance, ensuite à l'épée, l'insulte de l'autre, la pâmoison de Belissant, des pleurs. La tombée de la nuit et la continuation du combat après le lever du jour font également partie de cette série de motifs qui sont assemblés ici selon les besoins du récit. Le combat se prolonge :

> Or se combatent com mortel annemi,
> **Quant li vespres aproche**.
> Or sont li conte ambedui enz el pré,
> Onques l'uns l'autre ne pot **le jor mater**.
> (*Ami et Amile*, vv. 1583-86)

Les indications pour le lendemain se muliplient dans la laisse 82, et les mêmes expressions se répètent plusieurs fois dans la suite :

> **Annuit** mais faitez ces barons desarmer
> **Jusqu'a demain que li jors parra clers.**
> (*Ami et Amile*, vv. 1590-91)

Les indications concernant le moment de la journée rythment le déroulement du combat obéissant toujours aux codes sociaux. La durée est ressentie comme homogène, sans rupture, sans vide. Tous les détails contribuent à représenter la plénitude de ces deux jours de lutte.

Dans la suite, la chronologie reste assez approximative et ainsi les indicateurs temporels de sens vide abondent dans la partie suivante de l'histoire. Il s'agit de « hier », de « lendemain », de « ce soir » qui n'ont pas de valeur que par rapport à un aujourd'hui. Ces marqueurs temporels sont à valeur relative. La chronologie de cette partie reste entièrement floue, l'insertion des indicateurs reflète plutôt un chaos qu'une logique temporelle. Le chevalier errant circule dans un temps flou que mesurent le plus souvent de vagues références comme les saisons ou les périodes de la journée. De brèves informations – « a celle nuit », « jusqu'au matin », « demain », ou « quant clers parra li jors », « un diemenge que il fu anuitié » ou « jusqu'au demain que li jors esclaira » – révèlent que le temps passe, mais l'emploi arbitraire et aléatoire des ces indices souligne l'indifférence de l'auteur à l'égard de la précision temporelle. Selon Élisabeth Gaucher, ces ligatures « créent l'illusion d'une temporalité sans solution de continuité masquant le caractère

sélectif ou fragmenté des aventures » et souligne également que « ces notions reflètent un temps vécu, un rythme vital, fait d'attente et de répétitions »[254].

La temporalité de *Ami et Amile*, en fin de compte, est une temporalité expérimentale. L'auteur a cherché à raconter l'histoire des deux amis d'une manière neuve, il situe les événements dans un présent qui englobe à la fois l'époque du Christ et celle de Charlemagne. L'intérêt ecclésiastique de cette chanson de geste est indiscutable, et toute la société chrétienne doit se sentir concernée par les épreuves d'Ami et d'Amile et en tirer une conclusion. Par l'évocation du temps du Christ et celui de Charlemagne, ensuite par la présentation des idées de son propre époque et d'un devenir eschatologique, l'auteur présente à la fois la question du passé, du présent et du futur. La temporalité d'un texte littéraire ne peut pas être saisi d'un seul mouvement. D'abord, nous voyons la transformation d'une histoire à une image du passé, ensuite la présentation des images successives donnant un espace théâtral et enfin, cette succession et le trajet de l'œil constituent une image d'ensemble, la temporalité de l'histoire. La représentation de la temporalité est la condition nécessaire de la dramatisation. Mais le temps n'est pas toujours saisi comme un rythme, mais comme une oscillation entre oppositions. L'écoulement du temps emporte irréversiblement le lecteur vers la fin, et c'est également le flux du temps qui déporte les personnages vers la fin de leur trajet. Le temps décompose et recompose toutes les figures.

[254] GAUCHER, Élisabeth, « L'histoire du Guillaume le Maréchal », *Dire et penser le temps au Moyen Age. Frontières de l'histoire et du roman*. Études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 112.

2. PANORAMA DES PERSONNAGES

Dans une œuvre littéraire, il est toujours intéressant et important de voir le rôle que l'auteur distribue aux personnages. Sur le héros épique, on se prononce souvent – outre des caractéristiques stéréotypées – qu'il est un support nécessaire de l'action. Selon M. Rossi, ces personnages « sont strictement conditionnés par l'action, au lieu de découler, comme dans d'autres types de littérature, d'un caractère individuel conçu par le narrateur antérieurement à l'intrigue et attribué par lui, de façon permanente, à l'un ou l'autre des personnages en présence »[255]. Selon cette affirmation, les figures des chansons de geste sont construites à la lumière de la tradition épique, c'est-à-dire à l'aide des moyens fixes. Néanmoins, tous les héros épiques ne sont pas les mêmes. Les influences extérieures apparaissent bel et bien lors de la construction des figures. Nous commençons ce chapitre par la présentation des portraits et nous tenterons ensuite d'esquisser la mise en œuvre des personnages.

2.1. Portraits des personnages

2.1.1. Figures du Bien

Ami et Amile

Au cours des chapitres précédents, nous avons reçu une image approximative sur Ami et Amile, les deux protagonistes de la chanson de geste. Nous avons vu qu'ils s'engagent volontiers dans les combats, ils sont preux, braves et vaillants, mais ce ne sont pas les traits essentiels d'un chevalier modèle. Vaillance et prouesse se présentent comme caractéristiques naturelles. Les qualificatifs « preus », « vaillant », « frans chevaliers de

[255] ROSSI, Marguerite, *Op. cit.*, 464.

pris », « moult bon chevalier » sont utilisés sans vraiment présenter leur valeur en tant que combattants. Leur engagement guerrier, les hauts faits qu'ils accomplissent sont mis presque entièrement à l'arrière plan. Au contraire, la grandeur d'âme de ces deux chavaliers est bien développée et évoquée par un vaste champ lexical : « cortois », « gentil », « nobile », « saiges », « preudom » et « senéz ». L'unification de prouesse et sagesse en une seule personne souligne la perfection du héros :

> Li cuens Amis fu chevaliers seürs
> Et **prouz** et **saiges**, onques mieudres ne fu.
> (*Ami et Amile*, vv. 1027-1028)

Ce passage fait penser au fameux vers 1093 de la *Chanson de Roland* : « Rollant est proz e Oliver est sage ». François Suard constate concernant ce vers :

> « Quelle que soit l'interprétation que l'on donne du v. 1093, des nuances subsistent qui permettent de distinguer le comportement de ces deux héros : ils apprécient diversement leur devoir et, ce faisant, s'opposent l'un à l'autre. Mais entre ces nuances, le poète, lui, ne choisit pas, se plaisant plutôt à nous montrer qu'olivier peut devenir roland et Roland Olivier, tellement riche et complexe est l'idéal vassalique. »[256]

Pourrait-on voir dans le personnage d'Ami l'évolution de l'idéal du héros épique étant donné qu'il incarne en une personne les plus importants qualités chevaleresques ? S'agit-il alors une nouveauté introduite par le trouvère d'*Ami et Amile* ? La réponse ne peut être formulée qu'après l'analyse du rapport des deux héros. Ce qui semble être incontestable, c'est leur compagnonnage épique et leur amitié spirituelle. Ami et Amile ne manquent pas de montrer leur vaillance lors des combats, mais chaque fois c'est leur grandeur d'âme qui est mieux accentuée. Cette grandeur d'âme ne se manifeste pas uniquement au champ de bataille, mais aussi dans la vie quotidienne. Tandis qu'Hardré tue ses ennemis sans hésitations, Ami et Amile les envoient pour prisonniers à Charlemagne. La vaillance chevaleresque et la courtoisie des héros s'opposent à la conduite félone d'Hardré. Cependant, l'orgueil, trait caractéristique d'un héros épique se manifeste dans les paroles d'Ami lorsqu'il adresse à l'empereur :

> « Je voz deffi, drois empereres ber.
> Mal guerredon me voliiéz donner
> Por la mensonge dou traïtor Hardré.
> (*Ami et Amile*, vv. 1694-1696)

Ami n'est pas seulement orgueilleux, mais aussi brutal envers sa femme :

> Li cuens l'antent, a poi n'enraige vis,
> Hauce la paume, enz el nés la feri
> (*Ami et Amile*, vv. 1132-1133)[257]

---

[256] *La Chanson de Roland, Op. cit.*, p. 94. (dans la référence)
[257] C'est Amile qui frappe Lubias en suivant les conseils d'Ami.

Il ne s'agit pas d'une brutalité excessive, son comportement nous surprend dans la mesure où Ami est destiné à présenter un personnage modèle. Quant à Amile, il est plutôt caractérisé par des faiblesses psychologiques. Envers son ami, il se présente généreux, il refuse la main de Lubias et pour la donner à Ami. La culpabilité cause un vrai conflit psychologique chez lui :

> Je nes irai resgarder mais des mois.
> Hom qui tort a combatre ne se doit.
> Par pechié les ai mortes.
> (*Ami et Amile*, vv. 993-995)

Amile se trouve loin de l'image d'un chevalier épique qui ne redoute pas la mort. En outre, les intérêts individuels l'emportent sur l'esprit de la communauté. Après les premières retrouvailles, Ami et Amile s'engagent l'un à l'autre et ils agissent toujours au nom de cet engagement. Contrairement aux personnages romanesques, ils ne sont pas en quête d'aventures, d'exploits ou de gloire. Ils cherchent sans cesse l'intégrité de leur amitié.

Nous trouvons d'autres monologues qui expriment bien l'état d'âme des personnages. Il est très intéressant de voir que ces monologues concernent uniquement les héros et Bélissant. Par l'insertion de la psychologie, l'auteur rapproche ses héros des personnages romanesques. Voici les passages où les dilemmes envahissent l'esprit des héros. D'abord, c'est Ami qui est contraint d'épouser Bélissant :

> Conseilliéz moi, Peres de tout le mont.
> Ja prins je fameau los de mes barons
> Que n'a si bele chevaliers en cest mont.
> Si je preing autre, Dex, de moi qu'iert il dont ?
> (*Ami et Amile*, vv. 1770-1773)

L'esprit d'Ami est encore une fois troublé lorsqu'il ne sait pas comment aborder le sujet de sa guérison avec Amile :

> « Se voz osoie ma parole conter
> Et voliiéz otroiet et graer,
> Se voz voléz, bien me poéz saner
> Et le mien cors tres bien medecinner
> Et en ma forme premiere retorner.
> Gel voz di sans doutance. »
> (*Ami et Amile*, vv. 2859-2864)

Quelques vers plus loin, il refuse de parler :

> Non fera, sire, voz nel feriiéz mie,
> [...]
> Nel voz diroie por tout l'or de Roussie,
> (*Ami et Amile*, v. 2871 et v. 2874)

Finalement, il annonce le message de Dieu à cause duquel c'est Amile qui se trouve devant un nouveau conflit intérieur :

C'est moult grant chose d'omme mort restorer
Et si est maus des douz anfans tuer,
(*Ami et Amile*, vv. 2929-2930)

« Ahi ! dist il, chaitis ! com mar i fuz,
Quant tes anfans avraz les chiés toluz !
Mais ne m'en chaut, quant cil iert secorrus
Qui est des gens en grant vilté tenuz
Et comme mors est il amenteüz.
Mais or venra en vie. »
(*Ami et Amile*, vv. 2976-2981)

Cette hésitation est surprenante si on reprend ces paroles adressées à Ami :

Si riens savoie en ceste siecle vivant
Qui voz poïst faire assouaigement,
Se g'en devoie quanques a moi apant
Vendre, engaigier ou livrer a torment,
Nes mes douz fiz certez ou Belissant,
Si le feroie, gel voz di et creant.
(*Ami et Amile*, vv. 2837-2842)

Enfin, Amile semble être une figure de double visage. Il est, à l'image de Caïn, assassin et sauveur. Il est ainsi à la fois une figure positive et négative. Nous pouvons découvrir cette dualité également chez Ami, qui est sauveur, et aussi trompeur. Leur caractère se présente complexe. L'auteur, par cette habilité de construction de personnages, donne un exemple de *conjointure*. Le caractère hybride de la chanson nous a invité à voir si cet aspect transparaît également dans les personnages principaux. La proposition de Jacques Ribard, qui a définit le récit comme « chanson de geste au début, vie de saint à la fin et roman au milieu » n'est pas applicable au traitement des personnages. En fait, les caractéristiques de tel ou tel personnage-modèle ne sont pas juxtaposées dans *Ami et Amile*, ni subordonnées comme l'affirme Virginie Bordier[258]. A notre avis, ces marques sont dans une relation complémentaire. Les deux héros sont à la fois des personnages épiques, hagiographiques et romanesques, toujours prenant certaines distances par rapport à chaque modèle.

Bélissant

Bélissant, en tant que fille du roi est une figure épique, mais par ses traits de jeune fille séductrice, elle est plus proche des filles des romans courtois ou de celles des contes folkloriques. Par cette figure féminine, l'auteur voulait présenter clairement que certaines personnages sont capables à évoluer. Dans la peinture des femmes, l'auteur ne répugne pas

[258] BORDIER, Virginie, « Ami et Amile : personnages épiques, personnages romanesques, personnages hagiographiques ? », *Héros épique et héros romanesque au Moyen Age, Médiévales*, n°32, 2004.

à l'analyse psychologique et il ne laissa pas tomber non plus entièrement l'écriture stéréotypée. Par son apparance physique, Bélissant ne distingue pas les autres femmes épiques. Les qualificatifs employés pour la désigner sont très pauvres, et se rattachent uniquement au champ sémantique de la beauté : « la clere fason », le bele », « a vis cler ». Nous ne trouvons aucun qualificatif qui se rattacherait à un autre champ comme la valeur de la femme, la démesure, la colère ou la bonté. Sa personnalité se dévoilera uniquement par ses gestes et par ses paroles. Elle est un personnage dynamique dans ses actes et ses paroles. Elle témoigne de forts sentiments non seulement à l'égard d'Amile, mais aussi à l'égard d'Hardré. Contrairement aux deux héros qui semblent être plutôt réactifs, les deux femmes sont actives. Néanmoins, cette activité ne signifie pas autonomie. Elles sont associées aux hommes qu'elles soutiennent, encouragent, glorifient ou combattent contre eux.

Bélissant a deux visages. Elle est capable d'agir sans réflexion, mais son comportement change petit à petit au cours de l'histoire. Elle présente de nouvelles caractéristiques par rapport aux personnages féminins traditionnels. Au début, elle est passionnée et tenace, susceptible de provoquer l'antipathie chez l'auditeur. Pour arriver à son but, elle se lance dans une séduction marquée par la duplicité. Elle recourt à la ruse comme les deux héros vont le faire. Au moins, avant son acte, elle fait une plaidoirie qui rend moins antipathique son personnage. Son rôle de séductrice transforme en témoin engagé et inquiet, et elle fait une promesse de fidélité à Ami(le) en reconnaissant ses fautes :

> « Lasse ! dist elle, amr fui onques veüe,
> Quant por moi est tex bataille randue.
> Miex fust, par Deu, que je fuisse fondue,
> Arse en un feu ou a coutiaus fandue.
> [...]
> Se tu le vainz, touz jors serai ta drue.
> (*Ami et Amile*, 1522-1529)

Elle est repentie, et à partir de ce moment elle ne servira que l'amitié des héros. Elle devient « la fame Amile » seulement après l'identification parfaite avec son mari.

La reine

L'épouse de Charlemagne n'apparaît qu'une seule fois à la scène, mais elle joue un rôle indispensable dans le déroulement de l'action. Elle se propose avec sa fille et son fils pour

être otages d'Amile. Son attitude marque sa confiance en la moralité de sa fille. Elle ne reproche ni à sa fille ni à Amile leur comportement inconsidéré. La reine semble être le contrepoint du roi : elle cherche la paix et la justice. Elle témoigne plutôt de la compassion malgré qu'elle éprouve également d'un moment de fureur envers Amile lorsqu'il veut reporter le duel et retrouver Ami :

> La damme l'oit, le sens cuide desver :
> « Si m'aït Dex, je le savoie asséz. »
> Lors dist au conte : « Coarz iestez prouvéz !
> (*Ami et Amile*, vv. 822-824)

Elle entre ainsi dans l'action et sert de témoin et même de participante dans le drame des compagnons.

La figure de Charlemagne

La figure de Charlemagne et sa cour évoquent, avant tout, le cadre carolingien. On y trouve des peuples révoltés, des Bretons et des Lorrains, qui se soulèvent et donnent l'occasion à la présentation de quelques scènes de combats ainsi qu'à celle de la figure typique du traître. Cependant, le trouvère ne retient rien de l'entourage traditionnel de Charlemagne : ni des douze pairs, ni des barons connus des autres chansons de geste. Il n'y a pas de Sarrasins, ennemis traditionnels des Chrétiens et ainsi, pas de grande bataille générale, pas de croisade à la Terre Sainte.

Charlemagne montre également plusieurs visages. Une fois, ses jugements témoignent d'une personnalité juste et raissonable, une autre fois, ses réactions et ses sentiments tendent à être hyperboliques. Lorsqu'il écoute les accusations d'Hardré, il ne veut pas y croire :

> « Hardré, dist il moult grant tort en avéz.
> (*Ami et Amile*, v. 735)

Ensuite, il éprouve d'une colère démesurée contre tout le monde :

> Or fu li rois corrouciéz et iréz,
> N'est pas merveille n'il n'en fait a blasmer.
> (*Ami et Amile*, vv. 741-742)

Il est uniquement présenté comme roi de France, jamais comme guerrier. Il s'engage dans la représentation de la justice féodale. Il ne laisse pas les personnages détourner des coutumes.

Les deux serviteurs

Les deux serviteurs accompagnent Ami lors de son errance. Garins et Haymmes sont « prou et nobile », « preu et cortois », « prou et sené », « preu et gentil » et « prou et gentil ». Les qualificatifs employés signalent leur grandeur d'âme. Ils se ressemblent ainsi à leur maître. Haymmes devient une figure christique quand il propose de se vendre pour sauver son seigneur :

> Que de sa chose se doit on bien aidier,
> S'en doit on bien vendrë et engaigier.
> (*Ami et Amile*, vv. 2647-2648)

Leur personnalité bienveillante permet de mieux saisir les traits négatifs des frères d'Ami et des marins. Ces personnages n'engagent pas vraiement dans l'action, mais ils renforcent l'opposition qui s'établit parmi eux et les « trois desloial frere » et les « felons maronniers ». Les commentaires stéréotypés du trouvère confirment cette vision du monde manichéen. Les méchants ont droit à des formules : « qui li cors Deu maudie », « cui Dex puist mal donner », « cui Dex puist maleïr », tandis que les bons : « Dammeldex les conduie ».

2.1.2. Figures du Mal

Hardré

L'auteur se hâte de découvrir tout sur le caractère du sénéchal qui n'est dans l'histoire que pour créer des conflits. Poussé par la jalousie, il commet toute sorte de trahison : il organise l'embuscade, il complote contre les héros et il n'hésite pas à répandre la fausse nouvelle de la mort d'Ami et d'Amile.[259] En outre, sous le masque d'une proposition d'amitié, il cherche à opposer les amis. C'est la « desmesure » (thème important de la *Chanson de Roland*) qui caractérise la figure d'Hardré. Il est appelé tout au long de l'histoire « Hardré le felon » ou « Hardré, li traïtres, li lerre ». Il s'enfonce toujours dans le

[259] Il est intéressant de voir que Milon commet les mêmes types de trahison dans *Florence de Rome*.

mal, jusqu'au péché suprême. Il refuse la condition humaine et il révolte contre Dieu dans son opiniâtreté :

> « Ier fiz bataille el non dou Criator,
> Hui la ferai el non a cel seignor
> Qui envers Deu nen ot onques amor.
> Ahi, diables ! com ancui seraz prouz. »
> (*Ami et Amile*, vv. 1660-1663)

La trahison se trouve au centre de ses préoccupations. Il devient l'ennemi principal et l'infidèle. Son personnage convient parfaitement à la figure du traître qui apparaît presque toujours dans les chansons de geste. Il est orgueilleux, et cette faute invite la peine de mort. Son caractère se manifeste clairement à travers les dialogues, actes et gestes, qui sont autant de moyens dramatiques. L'auteur, avec une antithèse frappante, renforce l'image reçue sur Hardré. Ce traître dit une fois la vérité, mais son jugement ne s'améliore point. Cet acte de dénonciation prouve qu'il est incapable de débarasser de ses traits négatifs. Il ne montre aucun signe d'évolution.

Lubias

Après la disparition d'Hardré, les héros doivent subir les attaques des opposants secondaires : Lubias, les frères d'Ami et les marins. La lutte du Bien et du Mal continue ainsi dans la partie « romanesque » de l'œuvre. Ces figures négatives causent des souffrances physiques et psychiques à Ami.

Quant au personnage de Lubias, nièce d'Hardré, elle est la duplication du traître. Elle a un rôle essentiel et un caractère très complexe. Présentée comme incarnation du mal féminin, elle est un châtiment infligé à l'homme. Son comportement correspond au modèle biblique ainsi qu'aux occurrences médiévales de la femme maléfique. Elle est appelée plusieurs façons opposées : « Lubias, la cortoise, la blonde », « franche moillier », « Lubias au cler vis », « la male damme », « la fausse », « Lubias qui a les iex rians ». Nous pouvons voir que quelques uns de ces qualificatifs renvoient à sa personnalité, lors même qu'il s'agit des formes simples. Cependant, son vrai visage se reflète dans ses paroles mensongères, ses actes et ses gestes cruels.

Sans ces figures opposantes, il n'y aurait pas de vraie tension dans la narration. Ils sont ainsi les composants indispensables de la narration épique. Les termes opposés constituent le principe vital de notre poème épique. L'idée d'un monde manichéen apparaît

non seulement dans les figures choisies mais aussi dans la formulation de leurs traits psychologiques. La force poétique et la beauté morale dépendent fortement des âmes des personnages.

Les figures du Mal apparaissent comme « personnages-références » à des personnages bibliques. Il s'agit des figures et des épisodes qui font référence à « un sens plein et fix, immobilisé par une culture »[260]. Le récit médiéval des XIIe et XIIIe siècles, outre la mythologie antique et les récits fictionnels médiévaux, semble puiser aussi le domaine biblique. Ces « figures-références » sont souvent convoquées pour contribuer au développement des personnages littéraires.

2.2. La mise en œuvre des personnages

Nous pouvons juger les personnages par les actes et par les paroles, principaux moyens dramatiques. Il est indiscutable que le compagnonnage d'Ami et d'Amile est beaucoup plus qu'une relation de frères d'armes, ils sont aussi frères d'âmes. Il y a peu de commentaires qui informent l'auditeur sur les personnages. Comme a dit Jean Frappier : « les personnages existent de l'intérieur, ils ne révèlent pourtant leur nature morale que de l'extérieur, par leurs gestes, leurs paroles et leurs actes ; opposés parfois les uns aux autres, mais jamais divisés contre eux-mêmes... »[261]. Cette existence par l'intérieur se manifeste à travers les axes affectifs très forts, presque violents, très exclusifs, chargés d'orages émotionnels qui donnent aux personnages quelque chose de touchant ou de pitoyable et laissent parfois le lecteur sur un véritable malaise. Il n'est pas rare dans *Ami et Amile* qu'on peut voir couler des larmes, portant témoignage d'une nouvelle émotivité qui naît au tournant du XIIe et XIIIe siècles.

[260] HAMON, Pierre, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122.
[261] FRAPPIER, Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967. *Op. cit*.

2.2.1. Les femmes

Un grand nombre d'études d'histoire et de littérature portent sur le rôle de la femme dans les sociétés de l'Occident médiéval. Les personnages féminins occupent souvent un rôle décisif dans les œuvres littéraires des XIe – XIIIe siècles. Les environ quatre-vingts chansons de geste qu'on possède aujourd'hui, sont des histoires d'hommes, mais réservent presque toujours une place aux figures féminines qui, d'ailleurs, comportent des problèmes pour l'esprit médiéval. Dames et demoiselles, avec leur amour ou leur jalousie, ont une forte influence sur la destinée des héros épiques. Dès le XIIe siècle, des femmes sensibles, méchantes, calculatrices ou révélatrices apparaissent sur l'échiquier de l'épopée médiévale. La présence de différents types de femmes dans les productions de l'imaginaire poétique permet de mieux comprendre leur fonction, au-delà de leurs emplois proprement littéraires ou artistiques. Selon leur caractère, on distingue quatre grandes catégories de femmes épiques : femmes sacrifiées, femmes fortes (femmes d'action), femmes négatives (méchantes), et femmes victimes.[262] Ces quatre types de femmes présentent une synthèse des figures féminines importantes qu'une chanson de geste peut mettre en scène.

Gestes féminins : rires, larmes et pâmoison

Nous envisageons d'examiner les gestes par lesquels les femmes expriment leur sentiment. Le rôle décisif que les personnages féminins jouent dans *Ami et Amile*, est en même temps un rôle unique qui confère à chacune un caractère extraordinaire. L'importance du rôle de ces femmes dans l'intrigue a été déjà démontrée dans plusieurs études.[263] On trouve le souci de valorisation ou de dévalorisation de la femme. L'auteur met en scène des femmes qui essaient de dominer les hommes, et ce faisant, leur rôle est plutôt négatif. Elles deviennent donc les sources de grandes épreuves et une occasion de chute pour les héros. Belissant, fille de Charlemagne, a la vertu d'aimer Amile, elle est sentimentale et symbolise finalement le Bien, tandis que Lubias, femme méchante dès le début jusqu'à la fin, incarne les forces du Mal. A travers Belissant et Lubias, il apparaît deux caractères

[262] *Jourdain de Blaye*. Traduction en français moderne par Bernard Ribémont, Paris, Champion, 2007. Introduction.

[263] Sur le rôle des personnages féminins: ZINK, Michel, « Lubias et Bélissant dans la chanson d'*Ami et Amile », VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 567-573. ; ROSENBERG, Samuel N., « Lire Ami et Amile, le regard sur les personnages féminins », in *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. pp. 67-78. ; DEMBOWSKI, Peter F., « Les personnages féminins dans la chanson de geste de *Jourdain de Blaye », Romance Languages Annuel,* 1990, 2. p. 86-92.

contradictoires de la femme connus au Moyen Age. Le rôle de la reine devient également important dans la mesure où elle sera avec ses enfants les otages d'Amile. Elle est ainsi une femme d'action dont la fonction est réduite à cette unique scène.

Nous savons que l'âme et le corps fonctionnent ensemble selon l'esprit médiéval. Nous essayerons donc de découvrir comment les manifestations de l'âme s'étaient mises en place à travers le corps. D'abord, nous nous proposons de faire l'inventaire et la comparaison des codes non-langagiers des personnages féminins et ensuite, de présenter la signification que nous pouvons dégager de ces codes gestuels.

Les nuances de la joie

Il est généralement admis que dans les genres courtois, les personnages d'un roman expriment moins leurs sentiments par des gestes que ceux d'une épopée. Quant aux personnages féminins de la chanson de geste, c'est Belissant qui paraît la première sur scène, à côté de son père, partageant la joie que lui fait ressentir la victoire d'Ami et d'Amile contre les Bretons. Sa joie sera également grande en voyant retourner les compagnons dont Hardré a annoncé antérieurement la mort[264]. Elle se sent impliquée dans le sort des amis dont la raison sera dévoilée par le narrateur aux vers 530-532[265]. Bien qu'elle soit rangée du côté du Bien, avec ses actions, elle risque de nuire l'union des héros. Elle atteint son but par ruse qui provoque l'antipathie du lecteur. Son désir, sa ténacité, son caractère passionné suscitent un grand malheur. Elle n'a pas de maîtrise de soi, son comportement nous paraît dicté entièrement par sa convoitise. Nous voyons Belissant heureuse dans ces situations, et nous attendons la précision quant à la manifestation corporelle de sa joie. Mais notre auteur reste laconique dans la description des gestes.

Ensuite, Belissant reste, pendant une longue période, dans l'ombre. Les personnages parlent d'elle, mais elle n'apparaît pas comme actante de l'histoire. C'est dans la laisse 97 qu'elle « en giete un grant souzpir » (v. 1957) parce qu'elle ne peut guère discerner entre les deux hommes « identiques » celui qui est son fiancé. En fait, cette attitude exprime ici une joie embarrassée, pas du tout une inquiétude ou une peine qui seraient la signification habituelle d'un soupir. Une fois Amile et Belissant partis pour Riviers, on ne les voit qu'au moment de l'accueil d'Ami lépreux dans leur maison. En exprimant sa « grant joie », Belissant reçoit ainsi Ami :

---

[264] La fille Charle vit les contes venir, / Isnellement encontre lor saillit. (*Ami et Amile*, vv. 442-443)

[265] Une fille ot Charles, nostre emperere, / C'est Belyssans, la bele, l'annoree. / Au conte Amile a ses amors donnees, […].

Belissans l'oit, joie prinst a mener,
Adont le baise, sel prent a acoler,
Baise visaige et la bouche et le nés.
Forment en font grant joie.
(*Ami et Amile*, vv. 2753-2756)

Les verbes « baisier », « acoler », « joie mener » expriment les profonds sentiments de Belissant et signifient qu'elle a accepté l'union des compagnons. Belissant, comme la plupart des femmes médiévales, n'hésite pas à embrasser un homme pour manifester des sentiments amicaux. Le baiser, ce geste simple et fondamental n'est pas toujours le signe de l'amour dans la civilisation médiévale. Belissant exprime ainsi son amitié à Ami, à qui elle est également reconnaissante de ses sacrifices. Sa position agenouillée reflète sa parfaite dévotion :

La fille Charle se mist a genoillons.
« Ahi !, dist elle, gentiz fiuls a baron !
Com voz vi ja hardi au confanon
En la bataille de Hardré le felon.
Voz et mes sires estiiéz compaignon,
Ne gerréz mais en lit s'avec noz non,
Que de mort noz garistez. »
(*Ami et Amile*, vv. 2757-2763)

C'est à la suite de la guérison miraculeuse d'Ami que les gestes de Belissant se multiplient. Nous y trouvons une attitude qui est en général le symbole d'une âme dolente, une attitude de désolation ou de profonde tristesse, mais cette fois la pâmoison est le signe d'une grande joie :

Toute pasmee a la terre s'estant
De la merveille que elle voit si grant.
(*Ami et Amile*, vv. 3134-3135)

Le nouveau miracle, la résurrection de ses enfants, rend bouleversée « la fame Amile » et « de la merveille est cheïre pasmee » (v. 3194). Nous pouvons constater que dans ce texte, la pâmoison devient la réaction par excellence à la perception d'une grande merveille. La profonde émotion provoque ce comportement qui, dans beaucoup d'autres œuvres littéraires, apparaît comme signe de la douleur. La pâmoison est donc une attitude ambivalente mais fort répandue dans les textes médiévaux, pas uniquement épiques. Pensons à l'expression de douleur de la reine Hélène quand elle a perdu son mari : « Et qant el voit son seignor mort, si se pasme desus le cors. Et qant el revint de pasmoisons, si se demante et plaint ses granz dolors, dont ele a trop. Si tire ses chevox [...] »[266].

[266] *Lancelot du Lac I*, éd. par Elspeth Kennedy et trad. par François Mosès, Paris, LGF, 1991. p. 74.

Nous trouvons encore une fois les deux formes répandues pour exprimer la joie et la satisfaction : le baiser et l'accolade. L'émotion qui fait « baisier » et « acoler » est fortement liée au Bien. En revanche, point de baisers ou embrassements de la part de Lubias. Elle est privée de ces attitudes, elle va fournir un contraste saisissant. Comme elle est une femme froide, on ne la voit jamais pleurer, serrer quelqu'un dans les bras ou embrasser. Elle n'exprime pas ses sentiments par des gestes, mais uniquement par la parole avec laquelle elle provoque plusieurs fois la colère des héros. C'est la jalousie qui dirige ses pensées et ses actions, et en même temps, c'est ce sentiment qui la rend plus complexe et plus dangereuse.

Les nuances de la douleur

Pour exprimer la douleur, les manifestations corporelles sont variées dont la raison réside dans les occasions multiples des heures noires. Le chagrin que Belissant éprouve à l'annonce de la mort des chevaliers se manifeste dans un geste fréquent, mais ambivalent dans les chansons de geste : « Et Belyssans est cheüe pasmee ». Cette attitude montre clairement sa sympathie pour les deux héros et exprime ses profonds regrets, surtout pour, « Amile le baron ».[267] Le texte ne précise pas la profondeur du sentiment d'amour, mais Belissant s'offre à Amile pour exprimer son amour. Les vers 609-611 témoignent d'une autre manifestation de sa désolation[268]. Pleurer, ce geste symbolique a une complexe signification. Avoir les yeux pleins de larmes a la valeur de sincérité, d'inquiétude et il est l'emblème d'une vive douleur. « Plorer » devient le plus fréquemment le signe de la profonde douleur, de l'affectivité ardente. Les larmes sont aussi un langage et apparaissent comme les marques visuelles de la perte. Le topos de « cheveux défaits » apparaît également comme le signe de deuil. La profondeur du deuil de Belissant est soulignée par une gestuelle topique. Bélissant, ainsi qu'Eremborc et Oriabel, figures féminines de *Jourdain de Blaye,* sont des femmes-mères, elles manifestent leur sentiments maternels, tandis que Lubias devient l'ennemie de son propre fils, elle le frappe et l'enferme dans un cachot. Ce qui caractérise donc Lubias, c'est qu'elle ne connaît ni affection, ni joie, ni tristesse, ni douleur. Elle est un instrument sans sentiments, sans qu'il s'agisse ici d'une tendance à la dépersonnalisation des femmes, ce qui n'est pas inconnue dans ce genre

[267] Il est intéressant de remarquer ici que les femmes (médiévales), à l'annonce d'une mauvaise nouvelle, se pâment très souvent, tandis que les hommes baissent la tête (*tenir le chief embronc*) pour exprimer leur tristesse. Mais Belissant, quand Amile lui annonce la mort de leurs enfants, ne se pâme pas, mais elle pleure fortement. Les vers 3185-3186 nous démontrent bien que la douleur peut aller presque jusqu'à la folie.
[268] La fille Charle, Belyssant au vis cler/Tout en plorant vint az conte parler./Belement l'arraisonne.

littéraire. Il s'agit de la présentation d'un personnage négatif de tous les points de vue. Lubias est un personnage fort de l'histoire, qui, avec ses actes méchants, donne des coups contre l'amitié des deux compagnons. En fait, elle ne sort pas de ce rôle, elle reste perfide, cruelle, et déloyale tout au long de l'histoire. Elle est plutôt une femme de parole, et elle recourt à des procédés malhonnêtes, à des moyens de menaces apparemment plus psychologiques.

Bélissant est un personnage égoïste, au début, elle ne pense qu'à l'accomplissement de son désir amoureux, mais il faut ajouter qu'à la fin elle se repentit. Le passage suivant est significatif, montre clairement le degré de développement de Belissant:

> Dist Belissans : « Sire Amile, bons ber,
> Se je cuidasse huimain a l'ajorner
> Que volsissiéz mes anfans decoler,
> Remese fuisse, gel voz di sans fausser,
> Por recevoir d'unne part le sans cler. »
> (*Ami et Amile*, vv. 3228-3232)

Ces attitudes, qui ne sont pas uniquement féminines, apparaissent dans plusieurs chansons de geste des XIIe-XIIIe siècles. Ce n'est pas une douleur paisible qui est exprimée par ces gestes. L'émotion secoue vivement le personnage. Quant à l'expression de « avoir la tête basse », Philippe Ménard en offre maints exemples de cette attitude[269] qui est avant tout l'emblème de la désolation. Les femmes et les hommes épiques expriment souvent leur profonde tristesse par ce code non-langagier. Pour illustrer encore cette contenance, citons l'exemple de la femme de Bernier (*Raoul de Cambrai*) qui « lors se demente et tint la teste encline »[270] en apprenant la nouvelle de la captivité de son fils et de son mari par les Sarrasins. Mais, voici Jourdain qui « tient basse la teste » (*Jourdain de Blaye*, v. 1523-1524) et qui montre que la vive douleur peut aller jusqu'à l'accablement. La fille du roi remarque cette attitude et la considère comme « franche geste ».

La parole a une importance aussi bien quantitative que qualitative. Mais, à la lumière des passages examinés, on peut constater que la parole est souvent accompagnée ou précédée d'un geste. Les manifestations non-langagières constituent un autre moyen d'expression des émotions. Les personnages féminins des œuvres épiques témoignent souvent leurs sentiments par des attitudes caractéristiques. Le dosage de ces éléments complémentaires varie toutefois d'un poème à l'autre. Ce système non-langagier est un

---

[269] MÉNARD, Philippe, « *Tenir le chief embronc, crosler le chief, tenir la main a la maissele* : trois attitudes de l'ennui dans les chansons de geste du XIIe siècle », *Société Rencesvals IVe Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969. pp. 145-155.

[270] *Raoul de Cambrai*, chanson de geste composée vers 1200, v. 6690. Et dans la suite, on trouve la même attitude : « Trova la dame en la sale perine / Ou elle pleure et tient la teste encline. » (vv. 8171-72)

point de révélation des mouvements de l'âme de la femme intervenant dans la chanson de geste. La présence ou l'absence totale des attitudes non-langagières dans *Ami et Amile*, montrent clairement la bonté de Belissant et la méchanceté de Lubias. Les attitudes similaires et des traits traditionnellement féminins des trois femmes intervenant dans *Jourdain de Blaye* soulignent leur caractère fort et en même temps sensuel. Les attitudes sont une sorte de miroir qui reflète chaque événement de l'esprit. Tandis que les mots peuvent être des signes trompeurs, à l'aide des gestes corporels, on peut attraper le reflet de l'intérieur. Il est à remarquer que les auteurs épiques utilisent souvent les mêmes attitudes pour exprimer les sentiments de nature différente. Il semble également, pour conclure, que certaines attitudes, comme la pâmoison ou les larmes, sont réservées aux personnages sympathiques, tandis que les personnages antipathiques n'expriment nullement ni leur douleur, ni leur joie. Ces attitudes naturelles et pourtant codées sont au carrefour de la sensibilité et de la psychologie.

On peut constater que les manifestations affectives spontanées reflètent la présence d'une sensibilité émotionnelle dans ces œuvres médiévales du XIIIe siècle. Bien que ces femmes épiques soient des figures auxiliaires des histoires essentiellement masculines, sont chacune un individu avec de vrais problèmes et leur comportement illustre toujours leur profondeur psychologique.

Quant au système langagier, nous pouvons découvrir une différence remarquable entre Bélissant et Lubias. Bélissant est une figure de gestes. Ses réactions sont d'abord gestuelles et seulement après langagières. Lubias, tout au contraire, s'exprime plus avec des mots. Les dialogues permettent de mieux saisir son caractère que les gestes et les attitudes. Ces discours, qui sont essentiellement des menaces et des accusations, renforcent son image négative. Elle humilie non seulement Ami, mais aussi leur fils, ainsi que l'évêque. Ses discours témoignent de sa cruauté et de sa perfidie :

> « Fiz a mezel, a delgiet et a ladre !
> Ja niert uns jors que por lui ne voz bate.
> Ja ne verréz un mois apréz Pasque
> Que sor le col te metrai tel parrastre,
> S'il ne te tue, il fera trop que lasches,
> Por l'ammor de ton pere. »
> (*Ami et Amile*, vv. 2238-2242)

2.2.2. Les hommes

Les hommes ne sont moins expressifs que les femmes. Dialogues, gestes et attitudes abondent également chez les hommes. Comme on a répété plusieurs fois, le genre épique cultive tout un art de l'extériorisation corporelle des sentiments. Lorsque Charlemagne voit approcher sa fille et Amile après la nuit fatale, « le chief prinst a cliner ». Ce geste symbolique apparaît dans un grand nombre de poèmes épiques. Il s'agit d'une attitude qui exprime généralement l'ennui et/ou la désolation. Le geste amplifie l'expression du sentiment et contribue à rendre plus dramatique l'instant. Dans notre exemple, même le trouvère donne une explication de ce geste :

> Il ne lor fist nul samblant de parler.
> (*Ami et Amile*, v. 746)

Les gestes contribuent à la création d'une ambiance théâtrale. Dans les chansons de geste, il n'est pas rare que les hommes pleurent. Très souvent, ces scènes de pleurs ont une fonction narrative, mais il arrive qu'elles sont employées comme moyens de dramatisation. *Ami et Amile* abonde en scènes de pleurs dont la signification dépend du contexte. Les séparations des deux héros ne se déroulent jamais sans larmes. L'expression « plorant se departirent » se multiplient trois fois dans l'histoire.[271] Cette attitude expriment la profonde affection que l'un témoigne envers l'autre et démontre la tristesse issue de leur séparation.

Les larmes qui coulent au cours de la scène de sacrifice ont une toute autre signification :

> Li cuens Amiles si voit Ami plorer,
> Forment l'en poise, sel prent a conforter
> (*Ami et Amile*, vv. 2848-2849)

Ces larmes de désespoir et de douleur retrouvent leur écho dans les larmes d'Amile dans la laisse 150 où le conte commence à pleurer pour les mêmes raisons :

> Li cuens l'entent, si commence a plorer,
> Ne sot que faire, ne pot un mot sonner.
> Moult li est dur et au cuer trop amer
> De ses douz fiuls que il ot engendréz,
> Com les porra ocirre et afoler !
> (*Ami et Amile*, vv. 2917-2920)

Les larmes qu'Ami coule en voyant les récipiants pleins de sang sont sans aucun doute des larmes de douleur et de bonheur. Ces exemples ont clairement une fonction de

[271] Dans les vers 587, 1096, 2041.

dramatisation. En voyant pleurer les personnages, l'angoisse envahit le cœur de l'auditeur. Les larmes en tant que moyens d'expression de la joie apparaissent essentiellement à la fin de l'œuvre lorsqu' Ami sain retourne dans sa ville :

> Quant Gautiers l'oit, se li fist embracie,
> Plorant le baise, la face en a moillie.
> Moult grant joie demainne.
> (*Ami et Amile*, vv. 3361-3363)

La réaction de Girard, fils d'Ami est le même, en plus il s'évanouie à cause de la grande émotion :

> Quant Girars l'oit, touz pasméz chiet arrier,
> Ja fust cheüz ne fuissent li estrier.
> Ses gens le voient, sel corrent redrescier,
> A grant merveille plorent.
> (*Ami et Amile*, vv. 3403-3406)[272]

Ces passages montrent qu'il n'y a pas de différences dans l'expression de sentiment entre hommes et femmes. Notre auteur prend soin de développer des scènes centrées sur les sentiments des personnages. Il prend également soin de faire la distinction entre les gestes et les attitudes qu'il attribue aux bons et aux méchants. On ne voit jamais Hardré ou un autre personnage négatif pleurer ou baisser la tête. La mise en œuvre des personnages se réalise donc d'une manière réfléchie et logique.

Dans les situations de tension, à côté du courage et de la prouesse, on peut découvrir de temps en temps les manifestations de la peur. Ces moments de tension ne se produisent pas uniquement au champ de bataille, l'esprit religieux peut également provoquer le sentiment de peur. Étant donné que notre chanson de geste baigne dans un climat religieux, elle fournit plusieurs exemples à ce type de peur. Dans ces cas-là, les personnages adressent une prière à Dieu omnipotent. Le passage suivant est un exemple à la peur épique lorsqu'Amile s'adresse à Dieu :

> Voit le li cuens, si l'en prinst grans paors.
> « Dex, dist il, Peres qui formas tout le mont,
> [...]
> Me doingniéz voz ocirre cel glouton,
> Qu'encor revoie le mien chier compaingnon
> Qui est a Blaivies en ma meillor maison. »
> (*Ami et Amile*, vv. 1666-1674)

Le sentiment de peur est suivi une seule fois d'une manifestation corporelle. Amile s'évanouit de peur de tuer ses enfants :

[272] Amile se pâme également d'une grande émotion, avant d'égorger ses enfants: Li cuens l'oït, moult grans pitiés l'en prent / Que touz pasméz a la terre s'estent. (vv. 3013-3014)

Moult doucement les avoit resgardéz,
Tel paor a que cheüz est pasméz,
(*Ami et Amile*, vv. 2967-2968)

Tout comme dans le cas de la douleur, la peur envahit uniquement le cœur des personnages bienveillants. Contrairement à cette exclusivité , tous les personnages, hommes et femmes, bons et méchants peuvent ressentir de la colère. Hardré en voyant perdre son oreille, devient furieux. Sa fureur a une manifestation d'ordre physique :

Quant voit Hardré que l'oreille a perdue,
De mautalent touz li cors li tressue.
(*Ami et Amile*, vv. 1506-1507)

La peur provoquée par un rêve surgit également dans les chansons de geste. Notre poème n'est non plus une exception. Ami a un rêve qui provoque l'inquiétude. La signification du rêve tient de la peur.[273]

Dans l'expression de la joie, les hommes ne montrent pas de différence à l'égard des manifestations corporelles des femmes. Nous trouvons les mêmes baisers et embrassades chez les hommes quant ils sont heureux. Le plus souvent, ce sont les moments de retrouvailles qui engendrent ce sentiment toujours avec les mêmes manifestations gestuelles. Les premières retrouvailles des héros communiquent la grande émotion qui domine le moment :

Par tel vertu se sont entr'acolé,
Tant fort se baisent et estraingnent sœf,
A poi ne sont estaint et definé ;
(*Ami et Amile*, vv. 179-181)

Après la longue séparation, les retrouvailles des héros ne sont moins émotionnelles :

Sor la charrete va maintenant monter,
Il le commence baisier et acoler,
(*Ami et Amile*, vv. 2741-2742)

Les sentiments et leurs manifestations corporelles ne sont pas toujours gratuits dans un ouvrage épique. Ils peuvent avoir des fonctions narratives, esthétiques ou idéologiques. Certains sentiments, comme la peur ou la douleur, sont souvent destinés à faire passer un message à l'auditeur. Selon leur nature, ils peuvent remplir une fonction morale, idéologique ou religieuse. D'autres peuvent jouer des rôles littéraires. Les baisers et les accolades sont insérés pour souligner l'ambiance de la scène, tandis que la colère a une fonction d'embrayeur permettant la relance du récit ou le redoublement de la tension.

[273] La laisse 49 comprend ce rêve effrayant.

Les sentiments et les actes contribuent à connaître les personnages mais ne suffisent pas à les caractériser. Les interventions, soit des raisonnements, des menaces, des insultes des conseils ou des prières rappellent des traits propres des personnages. Dans certains cas, elles sont personnelles, dans d'autres elles sont plus stéréotypées et ainsi interchangeables. Hardré est présenté sous les traits du traître perfide dès sa première apparition. La scène du mauvais conseil nous informe sur son personnage :

« Drois empereres, bien voz a Dex aidié,
Vos annemis avéz prins et loiéz.
Douz en avéz, que tenéz prisonniers,
Qui conmencierent ceste chasce premiers.
Or voz dirai, drois empereres chiers,
Departir faitez trestouz voz soudoiers,
Le conte Amis, Amile le guerrier,
(*Ami et Amile*, vv. 239-245)

Cette première intervention dont la fonction de dramatisation est évidente, montre les traits essentiels d'Hardré : la haïne pour les héros, la perfidie, et dans la continuation nous pouvons voir qu'il est aussi hypocrite. En voici les deux passages comme témoignages textuels :

Et Hardré fu et fel et losengiers,
De bien respondre fu bien appareilliéz :
« Drois empereres, bien voz ai essaié.
Or faitez bien as nouviaus chevaliers.
(*Ami et Amile*, vv. 258-261)

Sa duplicité se manifeste également dans ses propos adressés à Amile :

« Ahi ! Amile, couzin, bons chevaliers !
Moult m'aimme Charles, je sui ses conseilliers
Et se deparz l'avoir as soudoiers.
Cil cui je voil emporte bon loier.
Compaing serons, sire se l'otroiéz. »
(*Ami et Amile*, vv. 592-596)

Ces scènes d'introduction sont insérées pour mettre en lumière le caractère d'Hardré. Ces fausses paroles sont la raison qu'on ne le croit pas lorsqu'il dit la vérité. Cependant, sans cette scène d'accusation non mensongère, son portrait était sans nuances, caractérisé uniquement de colère, d'orgueil et de félonie.

Les propos des héros sont également révélateurs de personnalité. Ils deviennent sympathiques par leurs paroles :

« Drois empereres ! ne le mescreéz onques.
Je vis Hardré la grant presse desrompre,
Brisier sa lance, ses annemis confondre. »
(*Ami et Amile*, vv. 461-463)

Le rapport de l'auditeur ou du lecteur avec le héros se construit selon la volonté du trouvère. Boris Tomachevski a souligné que il faut « fixer l'attention du lecteur, réveiller

l'intérêt. Dans ce sens, le moyen fondemantal consiste à provoquer la sympathie envers l'action décrite (...). Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre »[274]. La composition des personnages permet de jeter un regard sur l'art d'écriture du trouvère. La majorité des figures ne sont pas traitées d'une manière stéréotypée. Il joue avec ses personnages. Les méthodes de composition des personnages sont employées systématiquement à chaque personnage. Il n'y a pas d'une hiérarchie dans la mesure où les personnages secondaires seraient uniquement présentés par des formules stéréotypées. Les sentiments, les gestes et les paroles sont aptes à mettre en valeur des éléments psychologiques des personnages, ils permettent de connaître la température des personnages et ils peuvent à la fois souligner les moments dramatiques du poème.

[274] Cité par Dominique Boutet : *Jehan de Lanson*, *Op. cit.*, p. 239.

3. L'ORGANISATION DU POÈME ÉPIQUE

Ami et Amile est souvent présenté comme une chanson de geste d'amitié.[275] Il y a bien là une contradiction dans la mesure où une chanson de geste n'est pas destinée à présenter une relation affective. Est-ce que la narration épique permet de développer un sujet plutôt romanesque ? Or, s'agit-il d'une amitié au sens de compagnonnage ou bien d'une amitié spirituelle ? Est-ce qu'il y a vraiment une unité du sujet dans notre texte ? On ne le trouve pas dans toutes les chansons de geste. Jean Rychner opposait la cohésion interne de la *Chanson de Roland* au manque d'unité de sujet de la plupart des autres œuvres étudiées.[276] Il précise que ces dernières ne suivent pas « un plan noué, avec crise centrale et point culminant, préparation et dénouement »[277]. Les sujets sont juxtaposés, et les épisodes sont assemblés sans avoir une construction interne. Il ajoute également concernant le *Couronnement de Louis* et le *Moniage Guillaume* que « les épisodes étaient chantés séparément ; leur nombre, leur ordre sont affaire de mise par écrit plutôt que de véritable composition »[278]. *Ami et Amile*, chanson de geste tardive, a-t-elle été construite pour une récitation en scéances ou elle comprend une cohésion interne qui ne peut pas être brisée par la séparation des épisodes ? Ces questions de composition nous permettent d'aborder des problèmes littéraires. Grâce à l'identification de la composition d'ensemble, des thèmes et des idéologies, nous pouvons voir comment un auteur conçoit la construction d'une œuvre épique tout au début du XIIIe siècle.

Avec ses 3504 vers, *Ami et Amile* s'inscrit dans la série des chansons de geste anciennes qui ont également une composition plutôt courte par rapport à l'ensemble des poèmes épiques. Notre chanson de geste s'ordonne autour de trois grandes parties. La partie centrale, comme elle devrait l'être, est loin d'être un point culminant. En fait, chaque partie comprend un ou plusieurs points dramatiques qui provoquent une inquiétude et des doutes au sujet de la réussite de la mission des héros. Une telle structure ne correspond à

[275] Le recueil d'études paru en 1987 sous la direction de Jean Dufournet a ce titre parlant.
[276] RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, *Op. cit*. p. 37-47.
[277] *Ibid*., p. 39.
[278] *Ibid*., p. 46.

aucune de celles qui ont été définies par Jean Rychner. Il n'y a pas un seul point dramatique, pourtant les différentes parties ne peuvent pas être relatées séparément. Notre auteur témoigne-il d'une originalité par cette construction en mosaïques ? Prenons une vue d'ensemble de la composition avant de poursuivre nos réflexions :

Prologue : l'annonce de la naissance miraculeuse et de la ressemblance parfaite d'Ami et d'Amile : laisses 1-2

I. La quête mutuelle et le service de Charlemagne

- la quête mutuelle : laisses 3-13
- le service de Charlemagne : laisses 14-27
- l'apparition des femmes : laisses 28-30
- la nouvelle rencontre et la nouvelle séparation : laisses 31-35
- les approches de Bélissant vers Amile : laisses 36-41
- l'accusation d'Amile par Hardré : laisses 42-44
- la prise d'otages : laisses 45-46
- le décalage du duel et le départ d'Amile : laisse 47
- le songe d'Ami et son départ vers Amile : laisses 48-51
- la rencontre des deux amis et la substitution : laisses 52-60
- la prise de leur nouveau rôle : laisses : 61-73
- les préparatifs au duel et le combat : laisses : 74-86
- les préparations du mariage : laisses 87-93
- le voyage à Blaye, la reprise de leur rôle et le mariage d'Amile et de Bélissant : laisses : 94-98

II. L'errance d'Ami lépreux

- scènes de retour d'Ami auprès de sa femme : laisses 99-100
- le voyage d'Amile et de Bélissant et leur arrivée à Riviers : laisses 101-103
- l'apparition de la lèpre et les machinations de Lubias pour chasser Ami de Blaye : laisses :104-123
- l'errance d'Ami à travers toute l'Europe avec les deux serviteurs : laisses : 124-135
- l'arrivée à Riviers et sa réception par Amile : laisses : 136-141

III. La guérison d'Ami

- l'avertissement de l'ange sur la possibilité de la guérison : laisses 142-145
- Ami présente la volonté de Dieu à Amile : laisses : 146-151

- l'égorgement des enfants : laisses : 152-155
- le bain dans le sang curatif et la guérison : laisses : 156-161
- la nouvelle est annoncée à Bélissant : laisses : 162-164
- la résurrection des enfants et la fête : laisses : 165-167
- la décision de partir pour retrouver Lubias et le voyage : laisses : 168-170
- leur réception à Blaye : laisses : 171-175
- leur départ à Jérusalem et leur mort commun : 176-177

Apparemment, seule la présence des deux protagonistes, Ami et Amile, assure la cohésion du récit. Il n'y a pas de scène initiale qui serait développée. Le premier tiers de la chanson, qui en occupe plus de la moitié, est fortement morcelé par plusieurs points culminants : la trahison d'Hardré, la séduction de Bélissant, l'accusation devant le roi, la substitution et le duel sont autant de points importants de la narration. L'œuvre se compose de morceaux assemblés, d'étendue très inégale. L'auteur noue en drame des actes complémentaires, comme le fait l'auteur de *Roland*, sauf que notre chanson ne possède pas une unité comparable à la première grande épopée française. On ne peut pas relever une action principale dans *Ami et Amile* comme la quête d'Orange et d'Orable dans la *Prise d'Orange* ou la guerre de Cambrai contre Vermandois dans *Raoul de Cambrai*.

Dans l'utilisation des tehniques traditionnelles, comme le résumé des épisodes précédents ou l'annonce des épisodes à venir, l'auteur ne montre pas une attitude logique. Les changements d'épisodes se situent souvent au milieu des laisses longues ou moyennes. La composition de notre chanson de geste ne semble pas obéir à un découpage en scéances de récitation.

Ami et Amile se situe assez loin de la majorité des chansons de geste. Elle ne fait pas partie d'aucun des grands cycles. On n'y trouve pas de membres de grand lignage, des pairs non plus, seulement la figure du félon, Hardré, qui provoque le duel judiciaire, l'une des séquences stéréotypées. Par contre, notre poème épique connaît un système d'oppositions. La première partie repose sur des affrontements successifs : un conflit surgit d'abord entre l'empereur et ses vassaux. Celui-ci, de caractère plus général, est suivi d'un conflit plus personnel entre le traître Hardré et les deux protagonistes. C'est toujours cette première partie qui traite l'affrontement d'Hardré et d'Ami (Amile), l'une des oppositions les plus importantes de la chanson. La deuxième partie, l'errance d'Ami, présente l'opposition qui réside entre la charité des serviteurs et la méchanceté des frères d'Ami. Cette partie renfermant de multiples péripéties peut être interprétée comme une longue

transition dramatique.[279] Quant à la troisième partie, les affrontements deviennent intérieurs, concernent uniquement l'individu et non plus la société. Le conflit de l'âme est dédoublé puisqu'Ami hésite à faire connaître la volonté de Dieu à son ami, et Amile, de sa part, lutte pendant quelques moments contre l'égorgement de ses enfants. Si l'on examine dans le détail la structure, on rencontre bien d'autres points d'oppositions : Lubias s'oppose toujours à Ami, il y a un conflit entre Bélissant et Amile, entre Lubias et son fils au sujet d'Ami, entre Ami et ses frères ainsi que les marins. La situation initiale harmonieuse disparaît presque tout de suite après leur engagement au service de Charlemagne. Les difficultés se multiplient après la trahison d'Hardré. Les affrontements entre hommes nous font songer à la tradition épique, tandis que les machinations féminines renvoient plutôt à la tradition romanesque. Avec cette répartition des points d'oppositions, l'auteur contribue à l'équilibre entre le ton épique et celui du renouveau romanesque. Il est très intéressant de voir que dans la troisième partie, les conflits entre les représentants du bien et ceux du mal disparaissent complètement. Il n'y a plus de traître, ni de femmes perfides, il y a seulement des personnages bienveillants. L'auteur y met en scène des conflits spirituels.

Sur quoi est-elle centrée notre chanson de geste ? Nous savons que le thème de la trahison, question primordiale dans *Roland,* devient secondaire dans *Ami et Amile*. Dans le prologue, le trouvère annonce d'une manière obscure le sujet principal de son œuvre. En effet, il met plus d'accent sur la véracité de sa « chanson » que sur la matière. Il n'annonce pas une chanson-type puisque le prologue ne contient pas les éléments les plus traditionnels et indispensables à la construction épique : « assaulz », « behours », « pitié », « trayson ». Quoique ce compagnonnage au service de Charlemagne ne soit la matière que pour la première partie, il devient important dans un autre sens. Ce service se transforme d'abord en compagnonnage spirituel, et ensuite, en une amitié profonde.

Le prologue d'*Ami et Amile,* si l'on peut dire, n'est point propre à éveiller la curiosité des auditeurs ou lecteurs. Ce qui retient l'attention, c'est la ressemblance à la fois parfaite et étrangère des héros. Il ne s'agit pas d'un motif répandu au début des chansons de geste. Toutefois, notre auteur accorde une grande importance à ce motif puisqu'il luiconsacre une laisse entière, et il le répète à plusieurs reprises au cours de l'action. Il le mélange avec d'autres motifs comme la substitution, le duel judiciaire et la lèpre. Ces résurgences

[279] Cette longue transition dramatique n'est pas l'invention de notre auteur, elle est présente dans la *Chanson de Roland* (scène du cor), ainsi que dans *Jehan de Lanson* (le voyage de Basin) comme l'indique Dominique Boutet dans *Jehan de Lanson, Op. cit.,* p. 207.

contribuent à donner à l'œuvre une tonalité particulière. La gémellité n'est pas un motif, mais une sorte de séquence narrative stéréotypée « dont l'identité est définissable et irréductible »[280]. Son apparition n'est point aléatoire, elle est bien constante dans l'œuvre et occupe une place spéciale. Toute l'histoire est construite autour de la ressemblance parfaite d'Ami et d'Amile : c'est leur identité qui permet leur compagnonnage ainsi que la substitution, par conséquent la victoire dans le duel judiciaire. La ressemblance semble ainsi apparaître comme une solution à tous les problèmes, mais le duel judiciaire n'aboutit pas davantage puisque la victoire par ruse n'est pas tolérée par Dieu. Dans le châtiment divin, c'est également leur ressemblance qui sera mise au centre : la lèpre détruit petit-à-petit tous les signes d'identités. Après le bain de sang, l'auteur souligne dans quatre laisses successives que les deux héros sont de parfaits sosies.

3.1. Thèmes, structure et idéologie

Dans ce chapitre, nous tenterons d'analyser quelques thèmes essentiels de notre chanson. Outre la félonie, thème typiquement épique, il y a des thèmes qui traversent toute l'histoire. La gémellité, la foi chrétienne ou le voyage en sont les plus importants. Ils ne sont pas simplement des thèmes, mais des thèmes structurants. André Crépin remarque que des thèmes métasegmentaux « affleurent ici et là à l'occasion d'un motif, d'un mot, d'un écho »[281]. La félonie, analysée volontiers par les médiévistes, apparaît aussi dans *Ami et Amile*. Hardré ne saurait pas paraître sans que les mots « losengier », « fel », « traitres », « lerre », « felon » ne l'accompagnent. Au niveau suivant, on trouve des scènes qui se construisent autour de la félonie, qui constituent de la sorte un thème macrosegmentaux. Les laisses 18-20 montrent la méchanceté du sénéchal lorsqu'il tend une embuscade. Comme le signale aussi Dominique Boutet, ce motif se combine souvent avec la solidarité du lignage.[282] C'est bien le cas dans *Ami et Amile* où non seulement la fausseté de Lubias témoigne de cette solidarité, mais aussi Aulori, le filleul d'Hardré jure de se venger de la mort d'Hardré :

[280] VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000, p. 2.
[281] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.*, p. 216.
[282] *Ibid*. p. 217.

« Je te chastoi, biaus filleus Aulori,
Que n'aiez cure de Dammeldeu servir,
Ne de voir direm se ne cuides mentir.
Se vois preudomme, panse de l'escharnir,
De ta parole, se tu puez, le honnis.
[...]
Ne t'esmaier, parrins, dist Auloris.
Bien a passé trois ans touz acomplis
Que de bien faire ne fui volenteïs,
Mais de mal querre sui touz amanevis.
Mors est Amiles, ne voz esmaiéz si,
Par Deu, bien le me samble »
(*Ami et Amile*, vv. 1625-1638)

Cette scène de félonie, qui ne concerne pas une seule personne mais le lignage, place le thème au niveau métasegmental. Bien évidemment, tous les thèmes métasegmentaux n'ont pas le même cheminement d'organisation. La vaillance de nos héros est mentionnée dans les combats, elle ne sera pas développée lors d'une série de laisses, combinée avec d'autres motifs.

L'auteur de la chanson a su utiliser ce principe d'unification de deux thèmes afin de souligner les moments importants de son œuvre. La rencontre de la trahison et de la grandeur d'âme dans la scène de la substitution est un signe de l'importance du thème dans la composition de l'œuvre. Les thèmes méta- ou macrosegmentaux fonctionnent souvent ensemble et influencent la structure du récit. La substitution assure le rebondissement de l'action et souligne l'idée de la trahison commise au nom de la charité. Il est intéressant de voir que la substitution peut être interprétée à la fois comme trahison et comme prouesse. La substitution en tant que trahison entraîne le châtiment, mais lorsqu'elle apparaît comme prouesse et elle aboutit à la récompense, à savoir à la victoire sur Hardré. La substitution devient un véritable élément fonctionnel. Nous devons également souligner que la trahison commise par Hardré est un acte sans conséquence. Il donne Lubias à l'un des héros comme récompense, mais il ne subira personnellement aucun châtiment.

3.1.1. La gémellité

Le motif de la gémellité se retrouve partout, dans les temps les plus anciens et dans les civilisations les plus lointaines. L'actualité de ce thème à chaque époque vient du problème de la naissance double, celui de la ressemblance, de l'identité et de l'altérité. Chaque milieu

culturel reprend avec originalité la naissance gémellaire qui trouve sa source soit dans le mythe, soit dans la tradition populaire. Il existe de nombreuses études consacrées à la présentation des jumeaux divins (Castor et Pollux), ou des jumeaux fondateurs (Romulus et Rémus) avec l'intention de déterminer la symbolique gémellaire. Les naissances plurielles ont toujours provoqué la fascination et la superstition. Les sociétés primitives les considéraient comme anormales parce qu'elles transgressaient l'ordre naturel et divin. On a souvent attribué une force divine, surhumaine aux couples jumeaux. Ils sont parfois présentés comme les garants de la fécondité, et ils représentent une sorte de superpuissance et de dualité. Les interprétations sont souvent en rapport avec la religion, comme dans la tradition indo-européenne, ou bien avec les croyances ordinaires d'une société qui influencent profondément le rôle des motifs dans l'imaginaire. Les motifs sont toujours les échos d'une certaine orientation morale, éthique et esthétique et apparaissent comme des arguments parfois politiques, sociologiques, culturels et en même temps toujours un peu individuels (l'intention de l'auteur). Dans les mythes et légendes grecs, c'est surtout la ressemblance parfaite intérieure des jumeaux qui est accentuée[283] bien que la gémellité n'exige pas toujours la ressemblance physique. L'apparence identique est un élément secondaire, mais qui peut rendre plus étroit et plus mystérieux le lien gémellaire. La ressemblance relève les problèmes de l'identité. Jacques Lacan signale qu'une naissance gémellaire trouble la conscience de soi et de la prise de son propre identité qui se produit généralement au stade de miroir.[284] Le double, dans le cas des jumeaux, n'est pas spéculaire mais bien réel. La symbolique générale de la gémellité plonge sans doute ses racines dans la dualité.[285]

Les œuvres médiévales mettent en scène de différents types de gémellité :

- *Fresne* de Marie de France, lai (XIIe siècle)
- *Renaut de Montauban*, chanson de geste (fin XIIe siècle)
- *Ami et Amile*, chanson de geste anonyme (début XIIIe siècle)
- *Les Merveilles de Rigomer*, roman en vers (fin XIIIe siècle)
- *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois (XIIIe siècle)
- *Gillion de Trazegnies*, roman anonyme en prose (XVe siècle)

---

[283] FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Les Grecs, le double et les jumeaux », *Topique. Revue freudienne*. n°50. 1993, p. 239-261.

[284] LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

[285] Le chiffre deux – chiffre par excellence de la gémellité - porte une valeur symbolique. Composé de 1+1, il accomplit l'idée de l'intégration de deux pôles en une seule identité. Ce chiffre dispose de deux faces, d'une part il désigne le couple, l'unification et d'autre part, il signifie la divisibilité.

- *Claris et Laris,* roman arthurien (XIIIe siècle)
- *Athis et Prophilias,* roman anonyme (XIIe siècle)

L'interprétation du motif de la naissance plurielle est assez différente dans ces œuvres littéraires. On peut trouver des couples modèles tout comme des couples incestueux, de différents pères ou des couples séparés. Marie de France, ainsi que certains autres auteurs du Moyen Age, ont puisé leur inspiration dans les croyances populaires sur des jumeaux.[286] Dans *Frêne,* elle prend la naissance gémellaire comme méfait initial du récit, mais la gémellité et le thème de la femme injustement persécutée resteront des thèmes accessoires. Peu importe le choix du genre, le mystère de la gémellité apparaît partout. Obstacles, rapprochements, éloignements, accusations, tous sont présents tout au long de l'histoire, mais les héros sont destinés, dans la plupart des cas, à se retrouver, à s'aimer et à se compléter.

A travers le dévoilement des jeux de miroir entre les protagonistes, Ami et Amile[287], nous essaierons d'examiner d'abord si la gémellité influence leur identité. Ensuite, nous allons nous occuper de la manière dont ce thème apparaît aux niveaux macrosegmental et métasegmental et dans quelle mesure elle est un phénomène structurel. Ami et Amile sont avant tout compagnons et amis. L'indication de l'auteur sur le fait miraculeux de leur naissance et la description multiple et minutieuse de leur ressemblance donnent au lecteur des preuves incontestables de leur gémellité symbolique. Au niveau microsegmental, le thème apparaît dans l'évocation des expressions : « s'entresamblent », « noz noz samblons » :

Il s'entresamblent de venir et d'aler
Et de la bouche et dou vis et dou nés,
Dou chevauchier et des armes porter,
Que nus plus biax ne peut on deviser.
Dex les fist par miracle.
(*Ami et Amile,* vv. 38-43)

Noz noz samblons de venir et d'aler
Et de la bouche et dou vis et dou nés,
Dou chevauchier et des armes porter.
(*Ami et Amile,* vv. 1048-1050)

[286] La naissance gémellaire apparaît aussi dans plusieurs contes populaires hongrois: étant donné que la croyance a condamné la naissance plurielle et que l'accouchement des jumeaux était considéré comme une très grande honte, la littérature reflète ces superstitions populaires. Manger des fruits jumeaux, utiliser la même serviette de bains d'une autre personne se présentent comme causes éventuelles d'une grossesse gémellaire. Dans la légende de Micbán, la croyance populaire se manifeste clairement (accusation, malédiction), mais en gardant quelques anciens traits caractéristiques du mythe gémellaire.

[287] Dans les récits médiévaux, on accorde beaucoup d'importance au nom, reflet d'âme: Ami et Amile, comme le signale leur nom en écho, sont de parfaits amis. Florient et Florette, Floris et Florie sont également des exemples à l'usage des noms semblables pour les jumeaux.

De chieres robes sont vestu li baron,
Tant s'entresamblent de vis et de menton,
Dou contenir, del nés, de la raison
Que les douz contes ne desseverroit hom
Qui est Amiles ne Amis li baron.
(*Ami et Amile*, vv. 3103-3106)

Dex ne fist home en trestout cest regné
Par cui l'uns fust de l'autre dessevréz,
Tant bien se resambloient.
(*Ami et Amile*, vv. 3342-3344)

Dans *Floris et Lyriopé*[288], Floris et Florie se ressemblent tellement que personne n'arrive à les distinguer :

Si furent si d'une semblance
Que nuns n'i savoit dasavrance
N'en peiz n'en mains n'en cors n'en vis
Fors que tant, ce dit li escris,
Qu'en une samblance et figure
Avoient diverse nature.
(*Floris et Lyriopé*, v. 328-333)

Leur ressemblance est aussi parfaite que celle d'Ami et d'Amile, sauf que nos héros sont du même sexe. Floris et Florie, à l'égal d'Ami et d'Amile jouent avec leur parfaite ressemblance, ils échangent leurs vêtements. Floris devient Florie et prend sa place devant Lyriopé tout comme Ami prend la place d'Amile dans le duel judiciaire. Dans notre poème épique, le dédoublement permet de sauver l'autre : le mythe consiste en la perfection des héros, à tous les niveaux : en beauté, en ressemblance, au sens moral. « Si chacun peut ainsi se confondre avec l'autre, c'est aussi qu'il est capable de renoncer à soi-même en faveur de son double, du prochain perçu comme un parfait alter ego. »[289] Dans les récits reflétant le mythe de Narcisse, le double permet d'accéder à un objet de son désir. René Girard définit ce phénomène « désir mimétique » [290]; on devient le Même pour séduire une troisième. Quant à l'identité sexuelle, il y a de plus en plus d'études qui affirment l'existence d'une relation homosexuelle entre les deux amis. Mais l'attirance sexuelle n'apparaît point entre Ami et Amile, il s'agit uniquement d'une amitié fraternelle. L'homosexualité n'est pas conciliable avec l'esprit chrétien, et l'esprit médiéval n'a pas toléré non plus ce type de relation.

Lorsque la gémellité arrive au point où elle joue un rôle dans la narration, elle doit être traitée comme thème macrosegmental. La scène de la substitution en est un bel exemple. Le

[288] *Floris et Lyriopé* est un roman en vers octosyllabique du XIIIe siècle de Robert de Blois. (*Robert de Blois's Floris et Lyriopé*, Paul Barette, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1968.)
[289] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs épiques dans *Ami et Amile* », *Op. cit.*, p. 119.
[290] GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961.

moment où Ami et Amile échangent leurs rôles constitue un basculement dans le récit, on passe de l'autre côté du miroir et les scènes sont inversées. La gémellité devient fonctionnelle dans le déroulement de l'action. La suite des vers 1048-1050 nous rassure encore une fois de leur identité parfaite et que cette ressemblance va servir la progression de l'histoire :

> Dex ne fist home, qui de mere soit nés,
> Se l'uns de noz a en un lien esté,
> Se l'autre i vient, que ja soit aviséz.
> (*Ami et Amile*, vv. 1051-1053)

Les répétitions permettent à l'auteur d'attirer l'attention du lecteur sur cette ressemblance parfaite. Le silence qui entoure les sosies sans parenté dans la société pousse également le lecteur à réfléchir. Pourquoi est-ce que personne ne parle dans la cour royale de cette gémellité extraordinaire ? Il s'agit d'une gémellité voulue par Dieu, c'est pourquoi personne ne pose de questions, ne recourt à l'accusation :

> Engendré furent par sainte annuncion
> Et en un jor furent né li baron.
> (*Ami et Amile*, vv. 13-14)

Le thème de la gémellité a dû exercer un effet profond sur l'auteur de la geste. Il l'emploie comme source d'échanges possibles, et donc celle des situations dramatiques. Il se permet cependant de donner un côté humoristique aux quelques troubles provoqués par leur identité physique. L'incertitude de la reconnaissance crée une situation comique ainsi qu'un état embarrassé. Le motif de ressemblance, qui paraît indifférent au début du récit, devient une source de névrose, influence l'état psychique des personnages. C'est bien avec ces scènes que la gémellité atteint le niveau métasegmental. Elle se mèle au rire ou au soupir, thèmes qui n'ont pas droit à dépasser le niveau macrosegmental. Voici les trois occurrences où les personnages n'arrivent pas à faire la distinction entre les deux amis (Bélissant dans les deux premiers cas et Gautier, un bourgeois de Blaye dans le dernier):

> La fille Charle en giete un grant souzpir :
> « Seignor, dist elle, por les sains que Dex fist,
> Si voz sambléz d'aler et de venir
> Et de la bouche et des iex et dou vis
> Que **je ne sai** li quex est mes maris. »
> (*Ami et Amile*, vv. 1955-1959)

> « Seignor, dist elle, por Deu le roiamant,
> Je sai de voir et croi a enciant,
> L'uns de voz douz a en moi part moult grant
> Et s'est Amiles li hardis combattans,
> Mais **je n'en sai** faire connoissement. »
> (*Ami et Amile*, vv. 3138-3142)

Et **je ne sai** se je sui enchantéz,
Que toutesvoies le di et le diré,
L'uns de voz douz est Amis l'aloséz ;
Car il avoit un compaingnon loé,
Quant il estoit en son palais pavé ;
Dex ne fist hom en trestout cest regné
Par cui l'uns fust de l'autre dessevréz,
Tant bien se resambloient.
(*Ami et Amile*, vv. 3337-3344)

Bélissant et Gautier ne sont pas les seuls à hésiter sur l'identité des héros. N'oublions pas que tout au début de la chanson de geste, le pèlerin les considère comme une seule personne :

« En non Deu, sire, moult grans merveilles voi.
Ier matinnet voz trouvai si destroit
Dou compaingnon dont parlastez a moi.
Tornéz arriere le chemin qui est drois,
Si m'aït Dex, ne faz pas que cortois,
Qu'assener voz deüsse. »
(*Ami et Amile*, vv. 130-135)

L'hésitation du peuple est également soulignée plusieurs fois.[291] Dans *Li romans d'Athis et Procelias*[292] les frères d'élection se finissent également par se ressembler comme des jumeaux. On peut parler également d'un lien gémellaire spirituel qui se traduit par une ressemblance physique. Ce trait extérieur renforce la communauté intérieure unissant les deux amis :

Molt devons estre d'un pareil
Et d'un samblant et d'un conseil […]
Ne sui je tiens et tu ies miens ?
Andui sommes toute une riens.
(*Li romans d'Athis et Procelias,*
vv. 3002-03; 3006-07*)*

La gémellité et la problématique du double

La problématique du double apparaît déjà dans les mythes gréco-romains ainsi que dans la Genèse. Castor et Pollux sont identiques et antithétiques en même temps. Du côté physique, ils sont le reflet l'un de l'autre, homogènes, mais nés de différents pères, l'un s'attache à la mortalité, l'autre à l'immortalité. La question se pose également, concernant Ami et Amile, de savoir s'ils sont vraiment le double, c'est-à-dire l'alter ego, l'un de l'autre ? Ami possède

[291] Dans les vers 3098-3101, v. 3119-3121, v. 3138-3142.
[292] *Li romans d'Athis et Procelias*: édition du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tour, publ. par Marie-Madelaine Castellani, Paris, Champion, 2006. p. 228

les deux vertus chevaleresques les plus importantes, *sapientia* et *fortitudo* qui forment les héros épiques.[293] Amile fait aussi l'aveu :

> Mes compains l'ait qui plus est conquereres,
> Et si fiert mieus dou tranchant de l'espee.
> (*Ami et Amile*, vv. 477-478)

D'ailleurs, comme Roland, Amile ne paraît pas assez sage. Toutefois, malgré les quelques différences dans leur attitude, la dualité dans notre poème n'est plus symbolique que dans le cas de Roland et Olivier ou Raoul et Bernier, mais bien effective. La perfection de l'un et de l'autre se réalise uniquement grâce à leur ressemblance parfaite. Ils sont à la fois semblables, différents, interchangeables et complémentaires. Nous trouvons dans cette histoire un moi redoublé qui fait naître une fidélité et une réciprocité inconditionnelle (qui serait plus tard la base d'une amitié exemplaire) : l'un agit pour l'autre, tout pour l'autre. Ce ne sont jamais la passion, la jalousie, la haine, la vanité qui nourissent le sentiment du double, comme c'est souvent le cas dans les œuvres romantiques analysées par René Girard.[294] Tandis que dans notre texte, le désir est défini selon l'Autre, dans la plupart des cas, il est défini par le Soi. Mais est-ce que l'Autre est un moi identique, c'est-à-dire un reflet parfait de soi-même ?

Nous avons déjà vu leur identité physique, ainsi que leur compagnonnage dans les combats. Dans l'accomplissement des devoirs de compagnonnage, ils sont également identiques. Témoignent-ils de parfaite réciprocité aussi dans l'amitié ? Le rôle déterminant de l'amitié est inscrit dans notre chanson de geste. Pour la connaissance de soi, l'homme a besoin d'un miroir qui apparaît sous forme d'un double, d'un ami parfait ou d'un amour (Dame) dans les récits courtois. L'ensemble d'*Ami et Amile* vise à illustrer la qualité exceptionnelle du lien amical, renforcé par une ressemblance parfaite. A travers les personnages en miroir se joue la question de l'identité, question centrale du mythe des jumeaux. L'exemplarité de l'amitié, notamment la charité, vient probablement de la gémellité qui sert à engendrer toutes autres relations entre les frères. C'est à partir de cette singularité que l'interprétation se développe en une histoire exemplaire où la matière principale – la force des sentiments – dépasse souvent les limites traditionnels du genre. Le motif de la gémellité est employée dans notre chanson de geste non présenter un méfait initial ou pour exprimer une vision de la société, mais pour renforcer l'exemplarité de la relation amicale qui s'établit entre les « jumeaux ».

---

[293] Isidore de Séville dans ses *Étymologies* (VIIe siècle) définit le héros par sa sagesse (*sapientia*) et sa bravoure (*fortitudo*).
[294] GIRARD, René, *Op. cit.*

Le phénomène de la gémellité et l'esprit religieux serviront de fil directeur de la narration épique. La gémellité illustre, jusqu'à la démesure, la solidarité et la suprématie nécessaires au maintien d'une telle relation amicale. Leur complicité, exemplaire et hyperbolique, témoigne de la force du lien. La gémellité ne devient pas universelle, elle ne concerne que les protagonistes, et elle ne s'étend ni à leurs ancêtres, ni à leurs descendants. Elle est, malgré tout, omniprésente et signifiante. Un couple de jumeaux est non seulement miroir de l'âme, mais aussi celui des relations humaines et un miroir du monde actuel avec ses désirs, ses peurs, ses vertus et ses péchés. Ainsi, le thème du double participe à la fois à un projet narratif et à une intention moralisatrice.

L'absence du double physique et psychique provoque une tension. L'auteur met l'accent sur l'inversement proportionnel résidant entre la distance géographique (physique) et spirituelle. Ami et Amile, quand ils sont ensemble, ils vivent en harmonie complète, leurs rencontres sont imprégnées de bonheur. Cette situation idyllique est chaque fois brisée par leur séparation. Plus ils sont éloignés, plus ils sentent l'absence de l'autre, ils se sentent incomplets. L'éloignement renvoie toujours à un état d'esprit négatif et fonctionne comme source du renouvellement de leur désir de se retrouver.

Du point de vue narratif, la gémellité s'inscrit dans la structure binaire qui recommande les aventures et les épreuves parallèles. Le récit s'ouvre par une construction en symétrie : les naissances, les baptêmes, les étapes de quête fonctionnent en miroir. Sur la chaîne narrative de la deuxième partie, on peut découvrir des scènes qui se répondent : deux mariages, deux changements de place. La troisième grande partie connaît plusieurs épisodes dupliqués : la cruauté des frères va de pair avec la cruauté des marins, il y a deux scènes de l'égorgement, deux scènes de pâmoison de Bélissant, ainsi que deux scènes de départ. Le songe d'Ami fonctionne comme un miroir proleptique puisqu'il annonce les événements à venir par une image métaphorique. Cette mise en abyme prospective est une articulation de la forte relation qui règne entre les protagonistes. Il y a aussi d'autres jeux de miroir dans la structure narrative : la réalisation de l'avertissement d'Ami concernant Bélissant en est un exemple. Lubias, nièce d'Hardré, est orgueilleuse et méchante comme son oncle. Cette imitation des traits de lignage est employée aussi pour les fils d'Amile qui se montrent dignes d'être des descendants du lignage lorsqu'ils acceptent la mort. En parcourant notre chanson de geste, on voit apparaître des personnages identiques et symétriques. Le couple jumeau n'est pas la seule duplication. Par un compagnonnage, par une relation de parenté ou par un service commun, nous trouvons d'autres exemples des jeux de miroir : Ami et Amile,

Lubias et Hardré, Haymme et Garin, Moran et Gascelin[295]. Cette construction par jeux d'échos, par des scènes et des personnages symétriques signifie que la lecture ne peut pas être linéaire. Le lecteur doit faire un va-et-vient à travers ces textes et intertextes. Il doit être complètement mobilisé.

3.1.2. La religion

Dominique Boutet écrit que dans les premiers témoignages « *Roland, Gormont et Isembart* ou *la Chanson de Guillaume*, le climat religieux semble bien inséparable de la chanson de geste »[296]. Ce climat religieux se manifeste dans la plupart des poèmes épiques qui présentent des combats continuels entre les Chrétiens et les Païens, c'est-à-dire entre le Bien et le Mal. Les Musulmans sont le grand ennemi aux yeux des Francs : adeptes de l'Islam qui alimentent l'idée des croisades ainsi que les thèmes des chansons de geste. « Pour intéresser son public, la chanson de geste doit célébrer, à travers ses héros, des valeurs fondamentales dans lesquelles la société laïque peut et veut se reconnaître. Or la société des XIe et XIIe siècles est avant tout guerrière et chrétienne »[297]. La plupart des chansons de geste satisfait à cette double exigence et glorifie des héros illustres qui luttent le plus souvent au nom de la Chrétienté contre les païens.

Tout au long de l'histoire d'Ami et d'Amile, on trouve des allusions et des motifs renvoyant à la religion. La chanson baigne dans une ambiance de religiosité extrême, le destin des deux amis est voulu par Dieu lui-même. Il est indiscutable que l'œuvre est née dans un milieu chrétien. C'est Dieu qui juge, qui intervient par des miracles, par des visions. Autres motifs bibliques, comme la lèpre, le sacrifice des enfants, le pélerinage y surgissent également. L'histoire véhicule des séquences, des motifs religieux qui sont autant de preuves d'une foi aveugle « en Deu me fi, le Gloriouz puissant » (v. 1273). Mais ce qui est très étonnant, c'est l'absence totale des Païens, des Sarrasins ou de tout autre peuple « non-chrétien ». Dans cette chanson de geste, c'est uniquement la foi individuelle qui est mise en avant.

[295] Nous ne trouvons aucun renseignement si les deux fils d'Amile sont jumeaux ou pas.
[296] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, *Op. cit*., p. 62.
[297] *Ibid.*, p. 25.

L'orientation religieuse de notre poème épique est soulignée dès la première laisse :

> Ce n'est pas fable que dire voz volons,
> Ansoiz est voirs autressi com sermon
> Car plusors gens a tesmoing en traiong,
> Clers et prevoires, gens de religion.
> (*Ami et Amile*, vv. 5-8)

mais les motifs et les thèmes religieux dominent surtout la deuxième partie de l'œuvre. De nombreuses bénédictions et malédictions s'insèrent dans le poème, pour les morts, pour les malades et contre les méchants. Ces paroles marquent nettement l'opposition entre les serviteurs de Dieu et ceux de Satan satisfaisant ainsi aux exigences d'un manichéisme propre au genre épique. La chanson offre encore de nombreuses prières qui permettent aux personnages « de puiser aux sources de l'amour divin la force dont ils ont besoin »[298]. Du point de vue de la narration, ces prières servent de sources pour connaître les pensées et les sentiments profonds des personnages. Les monologues adressés à Dieu, certains très longs, comme celui de la reine aux vers 1277-1321, d'autres plus courts comme celui d'Ami aux vers 1762-1774, sont à la fois des supplications et des réminiscences bibliques. Les prières signalent la foi des héros en Dieu. C'est la foi qui ne laisse pas désespérer Ami à la fin de sa quête:

> - Naie, dist il, mieus vodroie finer,
> Que n'est nus mires qui me poïst saner,
> Fors Jhesucris qui tout a a sauver.
> En lui m'afi, santé me puet donner.
> (*Ami et Amile*, vv. 2791-2794)

Et c'est la foi qui donne du courage à Amile pour sacrifier ses enfants :

> Et si est maus des douz anfans tuer,
> Nus n'en porroit le pechié pardonner,
> Fors Dex de gloire qui se laissa pener.
> (*Ami et Amile*, vv. 2930-2932)

Tout au long de l'œuvre, les personnages ont le désir d'être bons serviteurs de Dieu. Ce sont le désir et la peur d'échouer dans cette mission qui dirigent leur chemin. Leur évolution psychologique est possible grâce à leur foi en Dieu. Ami acquiert le pardon et la miséricorde pendant sa longue quête, et il pardonne les méchancetés de ses frères (vv. 2570-2571) et exerce la miséricorde envers sa femme avant de partir pour sa dernière quête (v. 3457).

---

[298] MADIKA, Geneviève, « La religion dans *Ami et Amile* », *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987, p. 45.

Les interventions souvent miraculeuses de Dieu dans le cours des événements donnent à notre poème une tonalité hagiographique. L'abondance des formules pieuses, « se Dex le weult » (vv. 2804, 2825), « si m'aït Dex » (vv. 134, 155, 620, 818, 1040, 1384, 1417, 1424) ou « se Dex me laist » (vv. 1429, 1697), souligne aussi le caractère prédestiné de leur vie. Il est important de remarquer ici que la proportion de ces formules est plus élevée dans *Ami et Amile* que dans la plupart des poèmes épiques. Le trouvère témoignait d'un fort souci de relever les effets d'un esprit religieux. La progression des héros vers une perfection totale dépend aussi des épreuves imposées par Dieu. Son intervention ne se limite pas à l'envoi des anges pour communiquer sa volonté. Sa présence est continuelle dans la vie des héros. Voici une liste de ces interventions, y compris les miracles :

- la conception et la naissance des héros (vv. 13-14 et vv. 19-20)
- la rencontre et l'amitié d'Ami et d'Amile (v. 194)
- le retour d'Hardré à Paris après la guerre avec Gombaut (v. 396)
- la ressemblance physique des compagnons (vv. 39-43)
- la lèpre (vv. 1812-1826)
- le sacrifice des enfants d'Amile (vv. 2779-2810)
- la guérison d'Ami (vv. 3048-3052)
- la réssurection des enfants (vv. 3202-3203)

Le méchant comportement de Lubias trouve sa justification biblique dans le *Livre de l'Ecclésiaste* où Salomon affirme également son pessimisme à l'égard des femmes. Sa parole et celle d'Amile montrent la même déception :

> « J'ai trouvé plus amère que la mort la femme dont le cœur est un piège et un filet, et dont les mains sont des liens ; ... voici ce que mon âme cherche encore, et que je n'ai point trouvé. J'ai trouvé un homme entre mille ; mais je n'ai pas trouvé une femme entre elles toutes. » (Ecclésiaste, 7, 26-28)

Dans la chanson de geste, nous trouvons le passage suivant :

> « Dex, dist Amiles, qui haut siés et loinz vois,
> Esperitables iestez, biax Sire Rois,
> Tant par est fox qui mainte fame croit
> Et qui li dist noient de son consoil.
> Or sai je bien, Salemons se dist voir :
> En set milliers n'en a quatre, non trois,
> De bien parfaitez, qui croire les voldroit. »
> (*Ami et Amile*, vv. 1216-1222)

Saints, lieux saints et pélerins

Le climat religieux de notre poème est souligné non seulement par les interventions de Dieu, par les miracles, mais aussi par l'énumération de nombreux saints, par l'idée du pélerinage et la présence des pélerins.

Les trouvères aiment énumérer dans leurs œuvres les noms des saints locaux et nationaux. De ce point de vue, la chanson d'*Ami et Amile* est un cas spécial puisque son auteur anonyme ne mentionne que l'apôtre Pierre, l'apôtre de Rome (une cinquantaine de fois), et seulement quelques autres saints : saint Denis (v. 1389), saint Martin (v. 1391), saint Clément (v. 2830) et saint Omer (v. 3052). Après cette préférence à saint Pierre, il n'est pas étonnant de voir que le trouvère insiste sur la primauté de Rome, ville éternelle. Les autres lieux importants pour l'esprit chrétien du Moyen Age sont également évoqués dans le texte. Le trouvère mentionne le pélerinage de Saint Jacques de Compostelle tout au début de son œuvre, le Mont Saint Michel qui est aussi un lieu de grand pèlerinage et toute à la fin du poème, les héros vont à Jérusalem. Dans les autres versions, les auteurs n'attribuent pas de l'importance à ces lieux saints. Dans l'épître latine par exemple, Rome n'apparaît pas comme un point central dans la vie des héros, il n'y a pas de pélerinage à Jérusalem à la fin de l'œuvre. La place accentuée de ces lieux dans notre geste peut symboliser une voie spirituelle que les héros parcourent pendant leur vie terrestre.

L'idée du pèlerinage, qui n'est pas d'ailleurs très développée dans la chanson de geste, ne peut pas être représentée sans la figure du pèlerin, personnage traditionnel des poèmes épiques. Cependant, dans *Ami et Amile*, le héros rencontre non un pèlerin traditionnel, qui est le plus souvent un ermite, mais un pèlerin « universel » qui connaît bien le monde :

> Un pelerin a li cuens encontré.
> Viex iert et blans conme flors en esté.
> Deu ot requis et par terre et par mer,
> Ou mont n'ot lieu n'en la crestienté,
> Ne bon monstier ou Dex soit aouréz
> Que il n'i soit ne venuz ne aléz
> Et li siens cors traveilliéz et penéz.
> (*Ami et Amile*, vv. 83-89)

3.1.3. Le voyage : fragmentation et tension

Le voyage, en d'autres termes la mobilité dans l'espace, occupe une place centrale dans les textes épiques et courtois des XIIe – XIIIe siècles. Le topique du voyage marque des effets de structure ainsi que des effets de significations. Le déplacement entre deux endroits fragmente l'espace de la narration et donne un rythme à l'œuvre littéraire. Cette fragmentation semble être essentielle pour la construction dramatique et assure la tension narrative par des procédés rhétoriques variés. Les événements qui se produisent au cours du voyage sont, en général, les plus décisifs dans la vie du héros. Ainsi, le voyage apparaît non seulement comme une épreuve physique, mais aussi psychique, et donne la possibilité au personnage de mieux se connaître et d'évoluer.

On trouve plusieurs types de voyage dans *Ami et Amile* : des voyages nécessités par le service du roi, des retours épisodiques au foyer, des voyages pour retrouver son compagnon et des pélerinages. Autant de quêtes qui nécessitent d'incessants allers et retours. Ce « nomadisme » perpétuel, les séparations et les retrouvailles fragmentent le récit et troublent l'harmonie de l'univers que les héros cherchent à reconstruire à outrance. Cette harmonie brisée, due à la séparation de l'être aimé, devient indispensable pour que le thème principal, le sacrifice total, s'accomplisse. Un tel éloignement apparaît donc comme une des conditions de la création dramatique. Le trouvère suppose qu'il va toujours se passer quelque chose : un mélange de tensions et de relâchements maintient l'attention de l'auditoire dès le début jusqu'à la fin. On verra d'abord que le voyage constitue un élément-clé de la narration et ensuite qu'il est aussi indispensable à la construction dramatique.

Dans *Ami et Amile*, il n'y a pas un seul événement central, lié à un lieu concret comme Roncevaux dans la *Chanson de Roland,* le champ de bataille aux Aliscans dans *Aliscans* ou Nîmes dans le *Charroi de Nîmes*. La tension n'est pas créée par la concentration de l'action dans le temps et dans l'espace, en d'autres termes, par une bataille générale et son dénouement, mais par la séparation des deux héros. Dès le début, Ami et Amile sont isolés l'un de l'autre. Ils se cherchent, ils s'approchent et ils s'éloignent l'un de l'autre

Le poème s'ouvre sur un mouvement erratique de la quête mutuelle des deux héros. Les villes, les régions de l'Europe se succèdent précipitamment lors de cette errance, à en perdre haleine. On ne peut pas parler d'unité de lieu dans ce poème épique. Les héros se

dépêchent d'une ville à l'autre, comme si ils hâtaient le moment de la rencontre. Le rythme de cette errance ne se définit-il pas comme l'action d'aller çà et là, en quête, avec le désir d'ubiquité ? L'auditeur se sent tourmenté par cette écriture de mobilité qui se matérialise par d'innombrables noms de lieu et de verbes d'action comme : « s'en vait », « passer avant », « torner arriere le chemin ». Quant aux premières retrouvailles des « frères », le trouvère tient l'auditoire en haleine par le moyen de retardement et par la seule fluctuation des oppositions. La dialectique qu'il décrit entre proximité et distance rend plus intense la suspense qui envahit le cœur des héros ainsi que des auditeurs :

> Va s'en Amis li cuens a esperons,
> Le destrier hurte et broche de randon
> Les grans galos, lors se met el troton.
> (*Ami et Amile*, vv. 144-146)

Cette première quête réciproque correspond à un voyage initiatique qui précède l'avancée réelle dans l'espace et dans l'esprit. La séparation intensifie le désir qu'a chacun de retrouver l'autre et les voyages montrent, dans la suite, à travers les lieux et les ans leur opiniâtreté et la profondeur de leur amitié. Le principe d'écartement des héros est omniprésent dans le récit et ne cesse que lorsque presque tout est perdu. Ce premier voyage, long et pénible, apparaît comme un acharnement qui finit par les retrouvailles souhaitées dans un lieu idyllique. La première rencontre dans un pré fleuri est à la fois la première vraie détente, une coupure dans la narration. Ce pré sera réservé, tout au long de l'œuvre, aux retrouvailles des héros.

Par la rencontre au pré, notre trouvère supprime temporairement la tension issue de l'isolement et crée une ambiance idyllique pour cet espace naturel, qui sera opposé dans son fonctionnement à l'espace urbain. Il oppose clairement le milieu naturel, propice aux conversations profondes et intimes, à la ville, lieu des mensonges et de fausses manifestations. Ce pré devient un espace structurant dans la mesure où le récit se reconfigure incessamment et qu'un autre type de quête part de cet endroit. Dans le motif des retrouvailles, on peut découvrir le schéma mis en scène par les romans courtois où un héros solitaire rencontre son âme sœur, ici non pas de l'autre côté de la mer, mais dans ce *locus amœnus.* Ce pré, n'apparaît-il pas comme un lieu féerique, hors espace et temps ? À notre avis, ce monde parfait répond chaque fois à un autre monde du quotidien plein d'épreuves pour les héros. Une solution partielle ou entière est évoquée chaque fois lorsque cette distance menaçante est abolie. La réunification spatiale apporte un résultat aux

difficultés de la vie qu'ils affrontent séparément. Pourtant, c'est toujours la séparation qui permet de construire l'intrigue épique.

Le voyage des héros épiques mène à travers des territoires sillonnés plutôt que des paysages à contempler. Au Moyen Age, l'espace est plus vécu que perçu. On en trouve des exemples dans d'autres textes médiévaux. Dans la *Chanson de Roland* ou par exemple, dans *Huon de Bordeaux,* les lieux ne font pas l'objet d'une véritable description. Elle ne comprend que des motifs stéréotypés : des sommets, des vallées, des montagnes et des villes entourées de murs. Le trouvère d'*Ami et Amile* poursuit la même tradition. Dans la première partie de l'œuvre (vv. 1-200), pour garder l'équilibre structural et présenter l'identité du sentiment d'amitié, l'auteur utilise des alternances dans la présentation du cheminement des protagonistes. Par des reprises de laisses, il montre successivement Ami et Amile en marche l'un vers l'autre, traversant des paysages imaginaires ou réels pendant une période significative. Le trouvère connaît les possibilités de l'art épique et en les explorant il crée non seulement une œuvre particulière dans la dramatisation, mais une œuvre techniquement traditionnelle.

La deuxième partie de la chanson de geste, qui embrasse l'histoire de l'entrée des héros au service de Charlemagne jusqu'au duel judiciaire et l'échange d'identité, prend la dimension d'un autre type de quête. Les trajets ne sont plus des parcours dans toutes les directions mais ils sont réduits à un balancement entre deux villes et le pré mentionné. Cette partie nous présente une double dichotomie dans la mesure où les héros se déplacent entre Paris et un pré et entre Blaye et un pré. Ami et Amile s'y retrouvent et s'y séparent. Ce pré sera ainsi un espace à la fois disjoncteur et conjoncteur. L'espace urbain et l'espace naturel sont reliés par leur voyage qui se combine avec d'autres processus, comme la mobilité entre rêves et réalités, joie et tristesse ou être et non-être. Ces trajets ont une signification symbolique. Derrière le simple motif du « service du roi » – qui lance le chevalier en route – on reconnaît « la quête de soi ». L'espace parcouru est formé d'univers contradictoires, la cour royale et le foyer familial sont des *loci terribiles*, et l'étendue naturelle devient un *locus amœnus* :

La cour, le foyer et le pré sont désignés comme des centres d'où les héros partent et où ils reviennent. Les différents rôles sociaux deviennent des motivations pour se déplacer vers ces lieux. Le dynamisme de cette partie est entièrement gouverné par les départs et les retours continuels des fidèles compagnons. Sous la pression des autres – épouse, ami, roi – ce sont presque uniquement Ami et Amile, les deux protagonistes, qui se déplacent. Le nombre d'épisodes où les deux personnages principaux sont ensemble est réduit, leur

séparation brise l'harmonie et assure aussitôt la relance des actions. Comme si tout le monde n'attendait que ce moment pour se mettre en œuvre. A Paris, Belissant va dans le lit d'Amile, tandis qu'à Blaye, Ami doit subir les propos arrogants et mensongers de Lubias. Nous pouvons suivre la symétrie des événements en découvrant des analogies intéressantes : il ne s'agit pas uniquement, dans les deux cas, de maléfices féminins, mais les deux héros éprouvent un sentiment d'éloignement de ces lieux. Ces lieux apprennent aux héros que les femmes sont les sources des épreuves et des malheurs, en bref, des occasions de chute.

Les moments de rupture (les départs et les retours) structurent le texte dans la mesure où ils déclenchent une nouvelle étape de l'action, et ils sont les points de départ ou de clôture de telle ou telle action. On peut ainsi distinguer les épisodes suivants : le départ d'Ami et de Lubias à Blaye, le départ d'Ami de Paris après la ruse de Bélissant, la deuxième rencontre au pré fleuri, le retour aux villes après l'échange de place, le duel judiciaire et une troisième rencontre avant une rupture quasi définitive.

Les multiples déplacements entre Paris et Blaye, et la rencontre dans la prairie ressemblent à un cercle vicieux dont seule la transgression du pouvoir divin et humain peut assurer la délivrance. Mais cette délivrance n'est pas absolue puisque cette transgression a de fortes conséquences, et pousse Ami vers d'autres lieux où il doit subir un certain nombre d'épreuves.

La troisième partie de l'histoire révèle la plus importante quête de la vie humaine : la recherche de l'absolu chrétien. Les étapes terrestres de ce parcours sont absolument significatives. Le long chemin qu'Ami parcourt nous fait penser au calvaire de Jésus. Ami retourne successivement aux lieux où il a passé quelque temps après sa naissance. Le déplacement du héros et de ses deux serviteurs se réalise essentiellement dans un environnement naturel dont la description est réduite aux stéréotypes. Bien qu'il se pose la question : « Dex, dist li cuens, quel part porrai vertir ? [...] » (v. 2576), son sentiment d'être perdu est plus psychique que physique. Mais le voyage dans l'espace lui permet la quête de soi ainsi que la quête de l'autre, son double physique et psychique.

La mer, espace structurant du récit épique est un élément dialectique : elle souligne la distance entre les amis, mais elle permet en même temps leur union. Le jongleur utilise ce motif fréquent dans la littérature médiévale en tant qu'opposition manichéenne entre un monde de malédiction et une terre d'asile. La mer est un espace de fragmentation dans la mesure où elle souligne l'opposition des forces du Bien à celles du Mal. Ajoutons à cette conception dialectique l'importance de la signification morale que proposent les textes

médiévaux en évoquant ce topique ancien : ce trajet maritime ne relie pas les mondes de la diégèse, elle permet la progression vers un monde meilleur, vers le bonheur et la réalisation de soi. Les événements de Riviers sont empreints d'une morale religieuse qui assure leur cheminement vers la glorification. Avant l'union ultime, ils accomplissent encore ensemble le trajet géographique et spirituel le plus important sur Terre, le pélerinage au Saint-Sépulcre. Ainsi, la mort qui les réunit pour toujours sera une fin heureuse. De nombreux éléments spatiaux disloquent l'espace de la narration, et c'est l'acte de voyage qui relie ces éléments de l'espace. Cette fragmentation contribue remarquablement au développement de la tension qui donne au poème épique sa valeur et sa puissance.

L'approche structurale d'*Ami et Amile* a montré que le voyage, la séparation et certains lieux sont inscrits d'une façon évidente au sein de l'organisation du récit épique. Les ruptures dans l'espace, abolies à quelques reprises par des rencontres, sont essentielles pour la construction dramatique.

L'auteur d'*Ami et Amile* utilise l'éloignement comme instrument de tension et la rencontre comme celui de détente. Tout l'intérêt de l'œuvre réside dans ce jeu de maintenir l'attention par la tension. Par quels moyens le voyage arrive à créer une tension dans la narration ? Le trouvère recourt à plusieurs procédés dramatiques qui éveillent et maintiennent l'intérêt du récepteur et témoignent de la connaissance de l'art épique de l'auteur. Les procédés de dramatisation qui se développent au cours de l'histoire sont divers : anticipations, précipitations, retardements, présages, jugements. Ces éléments qui apparaissent souvent lors du voyage du héros, modifient la tonalité de la chanson de geste. Dans *Ami et Amile*, on peut trouver des exemples parfaits de ces éléments techniques qui contribuent chaque fois au rebondissement de l'action. Commençons par les présages, sur lesquels Jean Subrenat, concernant l'importance de l'utilisation dans les vers de conclusion a constaté : « Ce n'est peut-être là que l'utilisation des formules traditionnelles, mais l'emploi en est systématique : il témoigne d'ailleurs un sens assez fin du rebondissement de l'action. L'auteur peut ainsi faire trembler pour ses héros, sans pour autant mentir puisque la Providence les sauvera toujours »[299]. Notre auteur joue également avec ces procédés qui peuvent créer une atmosphère tendue avant la détente qui, par contre, ne dure jamais longtemps. Ainsi à la laisse 7, le personnage du pèlerin au grand âge apparaît comme un signe du changement en bien du cours de l'histoire. L'auditeur sait déjà avant qu'il ne se prononce que cette personne va dire de bonnes nouvelles. L'auteur anonyme

[299] SUBRENAT, Jean, *Étude sur « Gaydon », chanson de geste du XIIIe siècle*, *Op. cit.*, p. 100.

persiste dans l'emploi du procédé de retardement. L'insertion de la scène du vilain (laisse 10) qui garde ses bêtes est un dédoublement de celle du pèlerin. L'inquiétude et le désir de l'auditoire de voir des amis unis dure déjà depuis une centaine de vers. La rivière qu'il faut franchir, le pré couvert de fleurs annoncent que le moment de détente, après tant de tension et d'attente, n'est plus loin. Les anticipations et les présages peuvent réduire la tension, pas seulement la renforcer. Il est temps que les premières retrouvailles se réalisent enfin au vers 178.

Lors de leur deuxième rencontre après une longue séparation, le temps de détente est réduit à quelques instants puisque la situation qui les menait l'un vers l'autre est inquiétante. L'auteur oppose implicitement le caractère oppressant de l'espace urbain et le caractère paisible de cet espace naturel. Cette opposition se réfère également aux personnages qu'on rencontre dans ces lieux. Ainsi dans la laisse 57, Amile exprime son inquiétude affolée sur les personnages qui l'entourent à Paris :

> « N'en puis mais, en non Dé !
> Par celle foi qui je doi Deu porter,
> Que Belissans au gent cors honoré
> S'en vint couchier dejouste mon costé,
> Si m'escouta li traïtres Hardréz,
> Au matinnet m'en ala encuser.
> Bataille ai prinse au traïtor prouvé [...] »
> (*Ami et Amile*, vv. 1004-1010)

La tension devient plus forte à mesure que nous progressons dans l'histoire et que Amile prononce que « hom qui tort a combatre ne se seit » (v. 1016). Il s'abandonne au désespoir, mais Ami, qui était « prouz et saiges » donne la clé de cette situation difficile. Il va livrer la bataille contre Hardré puisqu'ils sont équivalents, se ressemblent en tout et ainsi ils sont interchangeables. De cette idée de « déguisement » résulte une détente éphémère qui deviendra un vrai cauchemar après le duel judiciaire. L'assertion de Dominique Boutet concernant *Jehan de Lanson* est aussi vraie à propos d'*Ami et Amile* : « Une action épique est donc, pour notre trouvère, un mélange de détentes et de tensions dramatiques, dans lequel les anticipations retiennent et maintiennent l'attention de l'auditoire dans une sorte de flottement ; faussement transparente, l'action épique est comme voilée systématiquement par un brouillard »[300].

Le caractère dialectique de cette scène de rencontre est également signalé par le décor. La description du même paysage annonce des événements négatifs :

[300] BOUTET, Dominique, *Jehan de Lanson, Op. cit.,* p. 224.

De l'autre part ot un gaste monstier,
Tuit sont li mur gasté et pesoié
Et les tors fraintez et il maubre brisié.
(*Ami et Amile,* vv. 937-39)

Les adjectifs négatifs intégrés au récit ont une grande importance dans la création de la tension dramatique. L'usage des anticipations précède les moments de grande intensité. À la laisse 11, le motif de la « reverdie » sert à marquer le temps de la détente, et très souvent il joue un rôle dans la structuration du récit dans la mesure où il assure la relance des cours des événements. Mais la reverdie ainsi que les motifs de la laisse citée ci-dessus, peuvent signaler une tension dramatique et témoignent de l'importance que les trouvères accordent à l'ambiance.

La troisième partie de la chanson de geste dans laquelle abondent les déplacements géographiques, est riche en motifs épiques, comme les menaces humaines et naturelles. La présentation des extrêmes, la fausseté, la méchanceté des frères d'Ami et des marins en face de la bonté des serviteurs est à la base de l'organisation de cette partie du récit. Ces scènes donnent une très grande importance aux valeurs morales et religieuses. Les étapes du voyage d'Ami lépreux servent à notre trouvère de moyens de présenter tout un monde manichéen. Il oppose clairement les forces du Bien et les forces du Mal. L'auditoire croit que les souffrances du lépreux ne peuvent plus s'aggraver, ou que les serviteurs n'ont plus les moyens d'atténuer les souffrances du malade, mais le trouvère dispose toujours des moyens pour renforcer la tension et surprendre l'auditoire.

Quant aux personnages de cette scène, ils sont tous caractérisés par des sentiments et des réactions poussés à l'extrême provoquant ainsi la surprise et la suspense. Comme Raphaël Baroni l'a bien vu, quant à la tension du récit, c'est dans la suspense et la surprise que réside la force des intrigues.[301] Voici la réaction exagérée du frère d'Ami :

Il passe avant, par le frainc prinst le murl,
Jusqu'an la goule li a tout embatu.
Li murs s'esfroie et li cuens est cheüz,
Que par la char li est li sans sailluz
Et par la bouche et par le nés issuz.
(*Ami et Amile,* vv. 2561-65)

Les jugements que l'auteur forme sur ces personnages sont nécessaires également pour accroître la force dramatique. Il emploie des qualificatifs simples mais suffisants pour souligner la grande opposition de caractère :

[301] BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Se ne fuissent li troi desloial frere
Que li cors Deu maudie !
Garin et Haymmes furent prou et gentil, [...]
(*Ami et Amile*, vv. 2600-2602)

De la même façon, le narrateur ne manque pas de souligner le caractère opposé des marins infâmes et des fidèles serviteurs dans la laisse 135. Ces personnages secondaires, ainsi que leurs discours, sentiments, gestes et actions, sont tous des moyens de dramatisation.

Notre chapitre sur la structure et sur la dramatisation des scènes de voyage dans *Ami et Amile* confirme et infirme à la fois l'affirmation de Paul Zumthor sur la production épique dans son *Essai de poétique médiévale* : « La production de texte est plus ou moins clairement conçue comme une re-production du modèle »[302]. L'auteur d'*Ami et Amile* présente dans l'ensemble une autre matière dans des formes déjà éprouvées de la tradition épique. Il a su choisir les éléments les plus caractéristiques de la chanson de geste traditionnelle, et en introduit d'autres pour donner un rythme poétique au texte et créer une tension dramatique. C'est une œuvre riche en inventions. Par l'utilisation du pré comme lieu de rencontre et de détente, il reprend l'idée que Jacques Le Goff appelle « le désert-forêt »[303] mais sous une autre forme. Comme la forêt ou la mer, le pré est un espace hors du temps et a la même signification que les derniers. Le pré n'apparaît que trois fois dans le texte mais ce n'est pas un obstacle au fonctionnement de sa valeur structurante. Les longs voyages et les pénibles quêtes sont essentiels à l'intrigue, et la séparation des héros présente la plus forte tension de toute l'œuvre. En outre, en employant systématiquement des oppositions manichéennes, l'auteur propose des moments de « suspense » qui se définissent comme des composantes du développement d'une tension. Raphaël Baroni précise que la tension narrative sera « considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la „force" de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue »[304]. L'organisation du récit est donc complexe et met en évidence la réflexion du poète sur l'art épique. Les phénomènes de dramatisation sont importants dans la conception de l'œuvre. Ces procédés dramatiques nous attachent à l'intrigue et incite à l'attente impatiente du dénouement.

[302] ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. p. 86.
[303] LE GOFF, Jacques, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985. p. 59-75.
[304] BARONI, Raphaël, *Op. cit*., p. 18.

3.2. Structure et répétition

L'idée selon laquelle le style médiéval est répétitif a une valeur d'axiome. Il y a aussi une évidence de la répétition dans le style épique. Comme le résume Dominique Boutet, le genre épique élabore une « esthétique de la répétition » qui donnent à la narration une énergie puissante : la combinaison de récurrences régulières et attendues génère une pulsion, une force indépendante de la composante sémantique du texte qui impose la poursuite du discours.[305] Bernard Cerquiglini souligne que la question de la répétition doit être posée à toute œuvre romane, et il donne la réponse à la question du « pourquoi » :

> Une telle esthétique du retour résulte de plusieurs phénomènes : faible influence des modèles latins et, corrélativement, fondation scrupuleuse et constante des formes romanes ; mémoire humaine d'une capacité et d'un exercice dont nous n'avons plus idée ; pratiques orales auxquelles nous sommes devenus sourds, dont les effets passent à l'écrit, qui les amplifie et en dispose ; puissance de la rhétorique, structure mentale, *habitus* du vaste ensemble des lettrés, semi ou paralettrés, pour qui la reprise topique est un acte créateur. Esthétique du retour, plaisir de la variance : écrire déplace minutieusement les acquis, lire/entendre se prête aux hasards de la reconnaissance et de la surprise.[306]

Nous avons vu l'omniprésence des répétitions stylistiques dans *Ami et Amile,* il nous reste à parcourir la question de « comment ». Nous nous proposons de cerner les enjeux narratifs et symboliques de ce phénomène. Les motifs et les termes-clés[307]sont des moyens poétiques aptes à être employés dans une répétition narratif. Deux séquences, répétées chacunes trois fois dans la composition d'ensemble, retiennent notre attention dans ce chapitre : les trois scènes d'apparition de l'ange, messager de Dieu et les accusations mensongères de Lubias, femme d'Ami.

3.2.1. Triple apparition de l'ange

La présence divine est continuelle dans la vie des compagnons depuis le moment de leur naissance miraculeuse :

---

[305] BOUTET, Dominique, *La chanson de geste*, *Op. cit*., p. 125-126.
[306] CERQUIGLINI, B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989. p. 60.
[307] SZABICS, Imre, Az ismétlés retorikai funkciója Béroul Trisztán-regényében, Budapest, *Filológiai Közlöny*, 1978/2.

Engendré furent par sainte annuncion
[...]
Ansoiz qu'Amiles et Amis fussent né,
Si ot uns angres de par Deu devisé
La compaingnie par moult grant loiauté.
(*Ami et Amile*, vv. 13 et 19-21)

Les anges, messagers de Dieu apparaissent à trois reprises dans l'histoire. La première apparition, citée ci-dessus, ne joue pas un rôle important dans la composition, mais elle peut être considérée comme une transposition biblique de l'annonciation de la naissance de Jésus.

Par la deuxième apparition, l'ange annonce à Ami la lèpre qui le frappera. Le poète s'attarde sur cette visite angélique, il décrit la manière d'apparition de l'ange :

De vers le ciel vint uns angres volant,
Desor l'espaule Ami de maintenant
S'assist li angres, sachiéz certainement
Onques nel virent ne li rois ne sa gent.
Enz en l'oreille li conseilla forment :
(*Ami et Amile*, vv. 1807-1811)

Ce passage présente bien la situation privilégiée d'Ami dans la mesure où c'est uniquement lui qui entend les paroles de l'ange. Cette intimité souligne son élection divine alors même que l'ange est envoyé pour apprendre le châtiment que Dieu lui impose à cause de son faux serment.

« Di va, Ami, com te voi nonsaichant !
Tu preïz fame au los de tes parans
Que n'a plus bele chevaliers ne serjans.
Hui jures autre, Deu en poise forment.
Moult grans martyres de ta char t'en atent :
Tu seras ladres et meziaus ausiment, [...]
(*Ami et Amile*, vv. 1812-1817)

La bigamie est un péché condamné par l'esprit chrétien (Mattieu, 5,27-28). Ami sait aussi qu'il commet un péché en acceptant la main de Bélissant. Il est intéressant de voir l'intervention de l'auteur qui apparaît comme l'écho de l'Église et de son siècle qui affirment le sacrement indissoluble du mariage :

Savéz, seignor, quex chose est de couvent ?
Des que li hom prent fame loiaument,
Moult fait que fox quant il sa foi li ment.
(*Ami et Amile*, vv. 1803-1805)

Cette intervention divine coupe le déroulement de l'action et ouvre l'épisode de long calvaire d'un malade quasiment solitaire. L'apparition angélique est à la fois une introduction et un présage des conflits intérieurs et extérieurs que notre héros rencontrera. Bien qu'on voie un malade qui vit les sommets de la souffrance physique, il s'agit plutôt

d'une maladie morale qui le hante. Ami parcourt un chemin de purification. La lèpre d'Ami est présentée comme le châtiment explicite d'une faute. L'auteur souligne plutôt les effets sociaux et moraux de cette maladie : la lèpre dans le mariage, la lèpre et le péché contre l'ordre divin, le sens de la maladie.

C'est également Ami qui voit la troisième apparition de l'ange.[308] L'auteur, cette fois aussi, donne une description précise sur les circonstances de cette apparition qui ouvre l'épisode important du sacrifice. Le messager de Dieu annonce à Ami la seule voie possible de sa guérison :

> « Lors li [Amile] diras que Dex li weult mander
> Que, s'il voloit ses enfants decoler,
> Ses douz biaus fiz que il puet tant amer,
> Et te feïst dou sanc ton cors laver,
> Ainsiz porroiez garir et repasser,
> Ne autrement tu ne puez eschaper
> Que tu garisses mie. »
> (*Ami et Amile*, vv. 2804-2810)

Cette apparition, ainsi que la précédente a aussi le rôle de séparer deux parties importantes de l'intrigue. Dieu impose de nouvelles épreuves aux héros pour fournir des preuves de leur fidélité et de leur amitié réciproque. La relation entre les deux héros et Dieu est double dans la mesure où il arrive que les héros accordent une préférence à leur amitié et non au service de Dieu. Mais s'agit-il vraiment un choix entre ami et Dieu ? Aelred de Rievaulx nous donne une réponse sous l'angle de la mentalité médiévale : « Dès lors qu'un être humain est l'ami d'un autre, il devient l'ami de Dieu... »[309]. Dans cette perspective, Ami en acceptant la main de Bélissant ne signifie pas le refus de Dieu, mais il agit en faveur de son ami. Malgré son acte, Ami a la foi en Dieu, et les interventions divines prouvent que cette foi n'est pas vaine.

L'apparition de l'ange est généralement une séquence moins stéréotypée malgré sa fréquence dans les textes épiques. Il s'agit d'un motif qui trouve sa source dans la Bible gardant toujours sa fonction : annoncer ce qui va se produire. Le parallélisme demeure ainsi non pas dans la reprise des vers identiques mais dans le rôle du motif. Chacune des apparitions est suivie d'un épisode essentiel de l'œuvre, mais toujours dans un moment de relative détente. La fonction est ainsi non seulement d'annoncer une nouvelle étape de l'histoire et découper des parties, mais de relancer l'inquiétude de l'auditoire quant au

[308] Si on veut être précis dans l'énumération, il y a une quatrième occurrence de l'apparition de l'ange. Cette quatrième évocation, au style indirect, accentue l'importance de l'épisode et joue un rôle dans la dramatisation. L'auditoire entend ainsi deux fois le message de Dieu. (laisses 149 et 150).

[309] DE RIEVAULX, Aelred, *L'Amitié spirituelle*, Vie Monastique n°30, Abbaye de Bellefontaine, 1994. livre II. 14. p. 40.

dénouement des événements annoncés. Ces scènes ont d'abord une fonction structurante et ensuite un rôle de dramatisation. Derrière ce jeu d'emprunts, nous pouvons découvir une partie de la réflexion de notre auteur sur l'art épique.

3.2.2. La femme de Putiphar et ses apparitions ?

Lubias, femme d'Ami accuse Amile à trois reprises, par trois mensonges différents, proclamés à trois moments distincts de l'histoire. Ce motif retient notre attention non seulement à cause de son caractère répétitif, mais également du fait qu'il manque entièrement dans les autres version de cette histoire d'amitié. Voyons d'abord l'insertion de ce thème original et singulier dans la trame narrativie.

Nous trouvons la première occurrence dans la laisse 30, l'accusation est proférée dans un passage où les nouveaux mariés viennent d'arriver à Blaye :

Le soir se jut li dus léz sa moillier.
Quant gabé orent et asséz delitié,
La male fame l'en prinst a arraisnier :
« Sire, dist elle, moult m'en puis merveillier
Dou conte Amile, vostre compaingnon chier.
Moult se repant quant ne m'ot a moillier ;
Il m'en a ci quatre més envoié
Qu'il m'ameroit de gréz et volentiers.
(*Ami et Amile*, vv. 498-505)

La deuxième occurrence a lieu en temps du duel judiciaire. Lubias ignore la substitution et ainsi l'accusation mensongère est prononcée à l'accusé en personne :

Sire, dist elle, et noz le voz dirons,
Que ja un mot ne voz en mentirons,
Ce fu l'autrier, plainne fu ta maisons.
A une feste c'on dist en Rouvisonz,
Li cuens Amiles, cui li cors Deu mal donst,
Dedens mes chambres me requist a bandon
Si me leva mon hermin pelison.
Honnir me volt, gentiz fiuls a baron.
Tel li donnai de mon poing enz el front
Que a la terre chaï a jenoillons.
Ice service me fist, foi que doi voz,
Por ce l'ai en haïnne. »
(*Ami et Amile*, vv. 1204-1215)

La troisième accusation se situe après la reprise de l'identité des deux héros quand Ami retourne à Blaye après sa victoire sur Hardré :

Li cuens Amis s'en est aléz couchier,
Dejouste lui Lubias sa moillier.
Quant gabé ont asséz et delitié
Et tout ont fait quantque an lit afiert,
La male damme l'en prinst a arraisnier :

« Sire, dist elle, moult me puis merveillier
De dant Amile vostre compaingnon chier,
Qu'envers Hardré se combatit l'autrier.
Uns siens serjans me jehi le pechié,
Qu'en la bataille ot un aubalestrier,
Hardré feri d'unne saiete el chief,
Mort l'abatit dou bon corrant destrier.
Li cuens Amiles vint la touz eslaissiéz,
Si traist l'espee et li copa le chief,
Contre la terre le sot il bien couchier.
Mais par l'apostre c'on a Romme requiert,
Se je vif tant que veingne a l'esclairier,
Il n'en menra ne murlet ne sommier,
Ainz le ferai en ma chartre lancier,
Damme sui de la ville. »
(*Ami et Amile*, vv. 2003-2022)

En quoi consiste le parallélisme de ces trois séquences ? Non seulement les lieux des accusations (Blaye) sont identiques, mais encore on peut parler également de l'identité du cadre : les accusations sont toujours liées à trois scènes de lit parallèles. Ces parallélismes des situations nous invitent à examiner les éléments formels identiques qui renforceraient la mise en rapport des contenus. Les vers 498-502 et 2003-2009 présentent des jeux stylistiques avec le recours aux répétitions et aux reprises formulaires. La deuxième occurrence diverge sur la formulation due à une situation renversée, mais la structure strophique et quelques vers similaires souligne l'homologie des scènes. Au centre de ces trois scènes d'accusations se trouvent trois fonctions différentes : accuser un innocent, présenter une « male fame » et prouver l'amitié parfaite. Lubias, elle-même représente la figure menaçante avec son attitude et ses rôles destructifs. Elle devient la représentante féminine du Mal. Bélissant, la fille du roi, représente le côté opposé mais complémentaire. Il s'agit deux figures féminines qui jouent deux rôles différents, leurs comportements divers impliquent « deux dispositions psychiques »[310]. Cette distinction semble être topique, mais examinons de plus près ces laisses parallèlles.

Une analyse structurale approfondie nous montre que les scènes sont situées dans des circonstances similaires : Ami(le) est de retour à Blaye après un séjour dans la cour royale, les réactions d'Ami sont identiques dans le premier et le troisième cas. Le discours d'Amile est naturellement différent, mais ce n'est pas étonnant vu que toute la scène est inversée.

[310] Horváth Krisztina utilise cette expression pour caractériser les deux types de femmes des lais de Marie de France: femme « mélusinienne » et femme « morganienne ». Cette appellation est également valable pour deux femmes de nature différente d'Ami et Amile. Voir in : HORVÁTH, Krisztina, Les complexes de Marie de France, *Études de littérature médiévale*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria XXII, Debreceni Egyetem, 2000, p. 49.

Chaque fois, Lubias recourt à la parole pour noircir Amile devant son ami. La parole de femme se présente souvent dans les récits médiévaux comme « l'origine de l'aventure »[311], mais dans ces scènes d'accusations les paroles[312] n'incitent pas à l'action. Les accusations ne poussent pas le héros à se disculper. Elles ne créent aucune situation dramatique, mais donnent une image complexe sur Lubias et sur Ami, qui ne croit point à la fausse parole de sa propre femme.

Le motif de l'accusation mensongère nous rappelle un stéréotype qui trouve son origine dans la tradition biblique, mais devient très tôt élément constant de la tradition folklorique et de la littérature français[313]. La Genèse (39,7) raconte comment la femme de Putiphar offre son amour à l'un des serviteurs, Joseph, qui repousse ses avances. La femme, renverse la situation en accusant le serviteur d'avoir tenté de la séduire. D'après ce célèbre épisode biblique, on appelle ce type de personnage féminin ainsi que le motif « femme de Putiphar ». Le portrait de Lubias ne correspond pas au motif décrit par plusieurs spécialistes puisqu'il ne comporte pas tous les trois éléments, définis comme traits distinctifs :

- la dame offre son amour au héros
- le héros refuse
- la dame accuse le héros de l'avoir priée d'amour[314]

[311] *Ibid.* p. 53.
[312] Au contraire, la parole prononcée par Bélissant (vv. 696-700) dans le lit d'Amile apparaît comme source de toutes les péripéties, puisque Hardré les entend et les dénonce le lendemain au roi. Si on regarde cette scène de plus en détail, on peut découvrir qu'au fond, c'est le silence (non-parole) de Bélissant qui mène à la situation tragique. Elle reste silencieuse quand Amile essaie de découvrir son identité. Elle peut garder son incognito grâce à son silence.
[313] Du domaine français les textes les plus connus en traitant ce thème sont: *Lais de Lanval, de Graelent, de Guingamor, La Châtelaine de Vergi*, et de la littérature occitane *Le Livre des aventures de Monseigneur de Guilhem de la Barra*. On trouve encore le même motif dans l'un des contes du *Roman des Sept Sages* ainsi que dans l'une des nouvelles du *Décameron* de Boccace.
[314] VINCENSINI, Jean-Jacques, *Op. cit.*, p. 113.

Les deux premiers éléments sont entièrement absents dans toutes les trois scènes d'accusations. Le troisième critère n'est valable non plus qu'à la deuxième scène lorsque Lubias accuse Amile de tentative de séduction.[315] Il y a alors une nette différence dans la présentation du thème, pourquoi alors nommer Lubias « femme de Putiphar » ? Parce qu'elle recourt chaque fois à une fausse accusation. Elle accuse Amile d'abord de sacrilège, ensuite de tentative de viol et finalement de déloyauté au combat. Ces accusations forment un ensemble, non seulement parce qu'elles sont irréelles, mais parce qu'elles s'inscrivent dans la tradition indo-eurpéenne sous le nom de « trois péchés du guerrier ». Sans aucun doute, ces trois affabulations ont été fournies à notre auteur par le vieux schéma des trois péchés du guerrier. Ces péchés apparaissent dans nombreuses histoires antiques et médiévales comme thème structurant.[316] Dans *Ami et Amile,* « distincts, solidaires et homogènes, ces trois prétendus péchés forment une succession de trois pseudo-offenses soigneusement distribuées sur les trois fonctions »[317] – constate Georges Dumézil.[318] Seul l'ordre des accusations ne suit pas l'ordre établi dans le schéma trifonctionnel, mais cela n'a pas d'influence sur la signification de ces scènes. En effet, ces péripéties imaginaires apparaissent comme un jeu de miroir, des reflets des péripéties réelles. Cette série de fautes prêtées à la tradition indo-européenne épuise tous les

---

[315] Il est remarquable que les deux premiers critères se trouvent dans la relation d'Amile et de Bélissant: c'est bien Bélissant qui propose son amour à Amile, mais il refuse en respectant les traditions féodales:

« Sire, dist elle, je n'aimme se voz non.
En vostre lit une nuit me semoing,
Trestout mon cors voz metrai a bandon. »
Dist li cuens : « Damme, ci a grant mesprison.
Ja voz demande li fors rois d'Arragon
Et d'Espolice Girars li fiuls Othon,
Qui mainne an ost plus de mil compaingnons.
Ne les panriéz por tout l'or de cest mont,
Et moi voléz qui n'ai un esporon
Ne borc ne ville ne chastel ne donjon,
Onques ne vi mon feu ne ma maison !
Je nel feroie por tout l'or de cest mont,
Mais je serai, ma damme, li vostre hom,
Servirai voz a force et a bandon,
Car ce doi je bien faire. »
(*Ami et Amile*, vv. 628-642)

Bélissant ne recourt pas à l'accusation pour se venger de cette insulte. L'accusation mensongère de Lubias apparaît comme un motif complémentaire de cette scène.

[316] Sans prétendre être exhaustif, nous énumerons quelques unes de ces histoires: l'histoire d'Indra, d'Héraclès, de Gwynn, de Tarquins, etc.

[317] GRISWARD, Joëll H., « Ami et Amile et les trois péchés du guerrier », *L'épopée. Mythe, histoire, société, Littérales*, n° 19. 1996, p. 27.

[318] DUMÉZIL, Georges, *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 2ème édition remaniée, 1985. (Nouvelle bibliothèque scientifique)

mensonges possibles et il ne reste plus rien pour Lubias qu'à échouer. La chanson de geste, en tant que genre répétitif, fournit un cadre parfait pour la présentation de cet ensemble de machinations. Il s'agit d'une entreprise consciente de structuration, d'une composition en échos qui répond aux exigences d'un genre cherchant les symétries et les parallélismes.

Avec cette composition en mosaïques, l'auteur souligne chaque fois le caractère méchant de Lubias, le rôle important de la femme dans l'histoire, ainsi que le fait de l'immobilité de sa personnalité. Elle reste méchante tout au long de l'histoire, elle ne montre aucun signe d'évolution. Elle ne quitte pas Blaye, elle ne quitte pas son caractère malfaisant. Ses accusations répétées rappellent l'auditoire que la félonie reste un trait constant du personnage. Avec ces trois laisses parallèles, l'auteur souligne l'amitié immuable d'Ami et d'Amile, aucun mensonge, aucune affabulation n'est capable de détruire l'alliance qui réside entre eux.

Le trouvère semble affectionner d'une manière générale les redoublements de certains motifs ou épisodes.[319] Cette articulation en trois temps apparaît encore concernant un autre sujet structurant du récit : celui de la rencontre au pré fleuri. Nous avons déjà révélé l'importance de ces rencontres du point de vue du déroulement de l'histoire (elles jouent le double rôle de clôturer et d'ouvrir des épisodes) et aussi du point de vue de la structuration textuelle (elles découpent les épisodes). Il est à remarquer que non seulement la rencontre se multiplie, mais il existe des comportements répétitifs : la joie de revoir et la tristesse de la séparation. Tandis que la rencontre a une fonction de structuration, la reprise des sentiments joue un rôle dans la dramatisation. Cette insertion à trois reprises est également appliquée au motif du pèlerin.Ce n'est pas seulement un motif hagiographique employé pour rendre l'histoire plus authentique, mais il a aussi une fonction : indiquer le chemin. Ces renseignements concernent chaque fois le lieu de séjour probable de l'un des amis. Ce pèlerin signifie toujours un secours rapide pour les héros, le contenu des passages est donc le même :

Un pelerin a li cuens (Amile) encontré.
(*Ami et Amile*, vv. 83)

A encontré (pelerin) dant Ami le cortois.
(*Ami et Amile*, vv. 127)

Enmi lor voie treuvent un pelerin
Qui moult bien les adresce.
(*Ami et Amile*, vv. 2609-2610)

[319] Ce n'est pas une nouveauté, d'autres auteurs utilisent également la reprise multiple des épisodes.

Ces motifs n'interrompent pas l'action, ils introduisent d'une façon subtile la rencontre des héros, thème qui devient capital dans la suite. Les retrouvailles ne seront pas ainsi des événements inattendus.

Il y a un redoublement qui a une fonction surtout comique : il s'agit des épisodes où les personnages n'arrivent pas à distinguer les deux héros. La répétition de ce motif de non-reconnaissance n'est qu'un ornement des épisodes en question, une forme d'amplification. Contrairement aux autres redoublements, ces derniers exemples n'ont aucune importance pour la structure du récit.

Certaines séquences sont répétées tout simplement parce qu'elles concernent également les deux héros qui sont des doubles. Nous citons ici encore quelques éléments non stéréotypés. Il y a ainsi des constructions symétriques : courir dans la ville pour répandre une nouvelle. On en trouve trois occurrences :

Ez Bricaudel par la ville criant,
A sa vois clere s'escria fierement :
(*Ami et Amile*, vv. 2378-2379)

Parmi la ville le firent a savoir
(*Ami et Amile*, v. 2424)

Parmi les rues le va uns més nuncier
Et as barons par trestout acointier
(*Ami et Amile*, vv. 3373-3374)

Les séquences bibliques sont parfois multipliées. La parole de prières d'Amile (vv. 1177-1184) et celle d'Ami (vv. 1762-1767) sont de redoublements lexicaux. On peut trouver également des séquences qui sont reprises avec des variations, ce sont surtout des épisodes qui se répondent. Lubias envoie Ami en exil, elle l'humilie de toutes les manières possibles. En guérissant, Ami retourne à Blaye et punit sa femme par les mêmes types de tortures : exil dans la même masure et faim.

Ces exemples renforcent l'idée de la répétition systématique qui caractérise généralement le genre épique. La répétition peut remplir plusieurs fonctions à l'intérieur de la même histoire : ornement, moyen de structuration, moyen de rappel ou de dramatisation. La progression du récit est interrompue par des retours, par des répétitions qui deviennent ainsi des moyens de retardement. Derrière les thèmes répétés, surgit l'omniprésence de Dieu, l'omniprésence de la félonie ou l'existence permanente d'un sentiment.

3.3. Structure et opposition

Dans une histoire exemplaire où les conflits intérieurs l'emportent sur les conflits extérieurs, la signification profonde se constitue très probablement à travers les thèmes et les motifs mis en opposition. Cette organisation dialectique dessine des parcours par lesquels se réalise la progression narrative de l'œuvre. Une telle réflexion donne à certains vers ou à certains motifs – appartenant souvent à un répertoire de clichés formulaires – une importance dont ils ne semblent pas disposer au premier abord. L'auditeur médiéval n'avait aucune difficulté de déceler la *senefiance* de ce matériau symbolique. Ces systèmes complexes sont généralement nombreux dans une même histoire, ils peuvent provoquer de différentes réactions de la part du public et influencer la réception du message poétique.

La chanson de geste *Ami et Amile* se divise en trois parties : une première partie essentiellement épique, après le duel judiciaire l'histoire glisse dans un registre romanesque, tandis que la fin est caractérisée par la dominance des éléments religieux. N'oublions pas que des motifs folkloriques surgissent çà et là dans le poème. Néanmoins, le « principe binaire antithétique »[320] relie ces parties distinctes. L'opposition la plus évidente qui s'établit généralement dans l'univers médiéval, celle du bien et du mal traverse tout le poème. Cette opposition veut dire, comme Imre Szabics a écrit concernant *Florence de Rome*, que « la chanson se fonde, quant à son essence thématique et morale, sur le contraste et la lutte constante d'actants dont certains sont susceptibles d'éveiller, par leur attitude valeureuse et leur bienfaits, la sympathie de l'auditeur ou du lecteur, tandis que les autres sont présentés par l'auteur comme leurs opposants, comme des personnages peu honnêtes, voir malfaisants »[321]. Le contraste s'établit donc aux niveaux structurel, thématique et idéologique.

Ce sont le plus souvent des thèmes structurants qui se construisent en mosaïques et créent une tension narrative. Le cœur de la narrativité réside dans cette tension. On peut distinguer deux catégories : des oppositions dynamiques et des oppositions théoriques. Toutes les deux exigent une lecture d'inspiration structurale. Le premier groupe comprend des structures qui évoluent, qui sont évidentes au début, mais qui se transforment au cours de l'intrigue. Les oppositions théoriques sont des idées permanentes et statiques. Les effets

[320] SZABICS, Imre, « Chanson d'aventures ou chanson de mésaventures : Florence de Rome », *Études de littérature médiévale, Recherches actuelles en Hongrie, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria Fasc. XXII.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000. p. 157-172.
[321] *Ibid.*, p. 163.

poétiques dépendent entièrement de l'interprétation des ces structures d'opposition. Nous ne reprenons pas ici la présentation des personnages de caractère opposé que nous avons déjà traitée dans le chapitre précédent. Nous avons choisi trois thèmes structurants pour illustrer les différents types d'opposition dans la narration de la chanson de geste *Ami et Amile*.

3.3.1. Beauté et laideur

Beauté et laideur, deux concepts subjectifs, à la fois opposés et complémentaires, apparaissent généralement ensemble dans la majorité des textes médiévaux. Au Moyen Age, on attribue une grande importance aux facultés physiques qui étaient considérées souvent comme les manifestations des qualités intérieures. L'esthétique du corps ne manque pas de la sorte dans les œuvres littéraires. La beauté corporelle met en jeu une problématique du désir qui s'inscrit immédiatement dans la création de la tension tandis que la laideur fait naître de la cruauté. Beauté et laideur fonctionnent ainsi comme moteurs des émotions, et aussi moteurs des événements et des actions. Elles fonctionnent aux niveaux moral, social et symbolique.

Dans *Ami et Amile*, la beauté des deux héros est mis en évidence dès le début de l'histoire. Comme ils se ressemblent parfaitement, ils sont aussi identiques en beauté.

Que nus plus biax ne peut on deviser.
(*Ami et Amile*, v. 42)

Cette beauté apparaît tantôt comme objet d'une perception, tantôt comme composante des normes chevaleresques. L'auteur insère des adjectifs épithètes pour faire un portrait traditionnel du chevalier : il ne suffit pas d'être brave, preux, noble, vaillant, la beauté est aussi un critère indispensable de la condition chevalesque. Le terme « cortois »[322] comprend généralement ce trait esthétique. L'auteur utilise à plusieurs reprises les expressions « frans chevaliers membréz » (v. 840) , « a la chiere membree » (1491, 2580, 3168, 3205, 3501) et « a la face clere » (v. 2581) pour décrire la beauté des héros. Bélissant s'exprime ainsi sur Amile, son amoureux :

[322] Nous trouvons ce terme dans les vers 124 et 136, utilisé d'abord pour Amile, ensuite pour Ami. Dans l'entourage de ce terme, qui est traduit « charmant », se trouvent les adjectifs « preus » ou « prouz » et « vaillans ».

Qui vit ainz home de si fier vasselaige,
De tel prœsce ne de tel baronnaige,
Qui ne me deingne amer ne ne m'esgarde.
(*Ami et Amile*, vv. 651-653)

Ces vers ne comprennent rien de concret sur la beauté du héros, mais elle est sous-entendue dans cette description. Largesse et piété, plus que la beauté, font le chevalier modèle. La beauté légendaire d'Ami est mentionnée quatre fois tandis que celle d'Amile une seule fois, à la fin de l'histoire. En voici une occurrence dont la forme est répétée chaque fois : « Li cuens Amis a la chiere membree » (v. 1493)[323]. Toutes ces évocations de la beauté semblent très modestes, mais suivent le cliché utilisé pour peindre le portrait des héros dans les autres chansons de geste :

Li frans Guillelmes a la chiere membree
(*Couronnement de Louis*, v. 1793)

Bertran le conte a la chiere membree,
(*Aliscans*, v. 2208)

Tangrés et Buiemons a la ciere membree,
(*Chanson d'Antioche*, v. 6888)

Dans notre poème épique, la beauté prend une vraie signification au moment où la lèpre couvre la beauté légendaire d'Ami. L'opposition y est bien présente malgré le fait que les symptômes de cette maladie sont décrits laconiquement.[324] La laideur causée par cette maladie est perçue comme une transgression par rapport à une image parfaite. Le mauvais état corporel d'Ami déclenche le refus et l'élimination de la part de la famille et de la société. Il s'agit d'une laideur corporelle et celle de la misère contrastant cruellement avec les mérites d'Ami. L'altérité de parure entraîne la cruauté et de la haine de Lubias, des frères d'Ami et des marins. La première citation continue ainsi :

Mais a grant piece n'en fu li cuens retéz,
Quant Lubias le coilli en tel héz,
La male damme, cui Dex puist mal donner,
Que nel deingna veoir ne esgarder
Ne de son cors servir ne honorer,
Car de Deu nen ot cure.
(*Ami et Amile*, vv. 2061-2066)

Un peu plus loin, Ami résume ainsi le comportement de sa femme :

Or voz voi si del tout sauvaige et grief,
(*Ami et Amile*, v. 2092)

[323] Les autres occurrences se trouvent aux vers 2580, 3205, 3168, et 3501 référant à Amile
[324] Voir les passages relatifs à la page 108.

La signification sociale et morale de la laideur réside dans cette série de mépris et d'insultes à l'égard du personnage physiquement changé. Ce changement de l'aspect physique entraîne son exclusion de la société. Il s'agit d'un corps atteint d'un mal mortel, d'un corps qui souffre, d'un corps qui se détruit peu à peu, d'un corps dont on a honte, d'un corps dont la seule vue se fait détester. Cet effroi et dégoût mènent à la cruauté qui se manifeste d'une façon choquante dans le comportement des frères (vv. 2561-2565).

Malgré tous ces malheurs, le cœur d'Ami reste épargné de la lèpre. C'est ici qu'on peut découvrir l'idée selon laquelle l'extérieur n'est pas toujours le reflet de l'intérieur. Cette hypothèse se voit justifiée plutôt dans le cas de la beauté féminine puisqu'une femme physiquement belle dispose souvent d'immoralité, de méchanceté ou de cruauté, comme nous avons pu voir dans le cas de Lubias. Il est à souligner que la parure, l'attrait exercé par la femme ne joue aucun rôle dans notre chanson de geste. Les hommes ne tombent pas amoureux des femmes. Au contraire, ils ont une opinion défavorable sur elles :

> La fille Charle ne voz chaut a amer
> Ne embracier ses flans ne ses costéz,
> Car puis que fame fait home acuverter,
> Et pere et mere li fait entr'oublier,
> Couzins et freres et ses amis charnéz ;
> (*Ami et Amile*, vv. 566-570)

La beauté féminine n'y est jamais présentée comme pouvoir ou comme provocation ludique afin de séduire un homme. La beauté des femmes n'invite pas les héros d'acquérir un perfectionnement moral ou chevaleresque, elle n'apparaît jamais comme tentation. Ils n'agissent pas pour conquérir la belle femme. La passion amoureuse, à l'exception de l'amour de Bélissant, est un élément manquant dans notre poème épique. Par contre, c'est la beauté exceptionnelle d'Amile qui suscite le désir de Bélissant. Ce désir féminin sera la source de tous les malheurs et il créera la tension principale de la chanson.

L'auteur utilise quelques adjectifs ou expressions stéréotypées pour décrire la beauté des femmes. Le teint du visage, la couleur des cheveux ou le vêtement parfait sont la marque d'une appartenance sociale et le reflet de la beauté. Ainsi, la beauté de Lubias est exprimée de la façon suivante :

> C'est Lubias, la fille de mon frere,
> Qui plus blanche est que serainne ne fee.
> (*Ami et Amile*, vv. 472-473)

L'auteur précise tout de suite que cette beauté physique ne va pas de pair avec la beauté morale :

Celle l'ahiert et sermont et abat ;
S'elle onques puet, el le cunchiera,
Les amistiés d'Amile li toldra,
(*Ami et Amile*, vv. 493-495)

Pour décrire la beauté de Bélissant, nous trouvons les expressions : « C'est Belyssans, la bele, l'annoree. » (v. 531), « La fille Charle, Belyssant au vis cler » (v. 609), « la franche meschinne » (v. 612), « Belyssans qui le cors ot adroit » (vv. 983 et 992), « Belissant bele » (v. 1755).

La beauté est souvent exprimée symboliquement, assez souvent par le vêtement somptueux des personnages. La description de l'habit comme allusion à la beauté de Bélissant apparaît plusieurs fois. Une tenue bien luxueuse est décrite dans la scène de séduction :

Bien fu vestue d'un hermin pelison
Et par desore d'un vermoil syglaton.
(*Ami et Amile*, vv. 625-626)

Un chier mantel osterin sor li giete
(*Ami et Amile*, v. 666)

Cette signification symbolique apparaît également chez les hommes. Après la guérison d'Ami, son habit luxueux symbolise sa beauté, son prestige et sa valeur :

Li cuens Amiles, qui fu bien enseigniéz,
Cort en sa chambre, bons dras en a gietiéz,
Douz paire ensamble, bient en iert aasiéz,
Cortes, sorquos, mantiauls bien entailliéz,
D'osterin furent moult bien apparaeilliéz.
(*Ami et Amile*, vv. 3091-3095)

Malgré la présence de nombreux éléments romanesques, l'idée courtoise sur l'importance de la dame qui incite à la prouesse n'existe pas dans notre chanson de geste. La beauté des femmes reste insignifiante et ne fait naître l'amour. Tout au long de l'œuvre, l'auteur combine des images expressives – beauté et laideur – avec la pensée morale – désir et cruauté – en résumant ainsi le rapport rationnel des formes et des forces. L'opposition n'est ainsi uniquement esthétique, mais elle concerne également l'ordre moral. Jacques Le Goff écrit concernant la beauté que « le beau c'est en même temps le bon [et que] le prestige de la beauté physique est tel que la beauté est un attribut obligatoire de la sainteté »[325].

[325] LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982. (2008.), p. 311-312.

3.3.2. Amitié et compagnonnage

Les XIIe – XIIIe siècles sont le temps de la féodalité, des relations hiérarchiques dominent la vie sociale. L'homme doit fidélité avant tout à son seigneur. Les liens personnels ainsi que la liberté individuelle restent généralement dans l'ombre. L'amitié au Moyen Age repose d'abord sur un engagement pris par deux personnes, et signifie un lien contractuel. Les modalités de cette relation contractuelle revêtent des formes distinctes, mais « ces liens ne peuvent unir que des hommes appartenant à une même classe sociale et partageant les mêmes valeurs ; de plus, de tels engagements ne lient que des chevaliers dotés des qualités que la société féodale reconnaît pour fondamentales : la loyauté, le courage, la prouesse ; les traîtres, les méchants, les lâches sont exclus de ces relations qui apparaissent comme élitistes »[326].

Malgré la position marginale de l'amitié dans la société médiévale, les réflexions sur cette relation exlusive[327] sont bien présentes dans les œuvres philosophiques, théologiques et littéraires. Nous en trouvons des passages chez Buridan, Thomas d'Aquin, Aelred de Rievaulx, Pierre de Blois. L'amitié est un des thèmes préférés de la littérature religieuse au Moyen Age. L'influence antique marque clairement leurs ouvrages. Les hommes du Moyen Age, grâce aux traductions, connaissent non seulement les écrits de Cicéron, mais ceux de Sénèque et un peu plus tard aussi les travaux d'Aristote. Pourtant, la conception cicéronienne de l'amitié devient un topique que les penseurs médiévaux réemploient au tournant des XIIe – XIIIe siècles. Ils présentent l'amitié en tant que sentiment électif et offrent un cadre religieux à ce type de relation considérée comme une valeur et un moyen de perfectionnement. Les considérations et les théories idéologiques les plus importantes concernant l'amitié se manifestent dans le *De spirituali amicitia* d'Aelred de Rievaulx, figure emblématique de l'époque. Il réfléchit sur l'amitié, il la représente du point de vue théologique en s'appuyant en même temps sur les idées de Cicéron[328]. Cette œuvre de

---

[326] LEGROS, Huguette, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Publication de l'Université de Provence, 2001, p. 403-404.

[327] L'auteur de l'épopée de Gilgamesh au IIIe millénaire avant Jésus Christ met en scène l'amitié et définit la figure de l'ami comme : « un être à son image qu'à la fougue de son cœur, il puisse se mesurer (...) » . Puis, il continue : « Toi, te voilà comme lui (Gilgamesh), Tu l'aimeras comme toi-même ». Enkidu, dans cette légende fondatrice, est le vis-à-vis, le miroir de Gilgamesh qui lui permet de se confronter à son destin et aussi à lui-même. Dans la Bible, on peut également trouver plusieurs séquences sur l'importance du fait d'avoir un véritable ami : « Un ami fidèle est un puissant soutient. Qui l'a trouvé a trouvé un trésor. », *L'épopée de Gilgamesh* ; introd., trad., et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Chaffer, Pars, Cerf, 1994. p. 49.

[328] CICÉRON, *Laelius de Amicitia*, texte établi et traduit par Robert Combès, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1983.

l'abbé cistercien accorde une place priviligiée à l'amitié spirituelle qui sera également au centre de nos intérêts. Il prévoit la possibilité d'un accomplissement spirituel à travers un lien sentimental. Sa conception de l'amitié est imprégnée d'un fort aspect affectif, à l'égal de Cicéron qui raisonne ainsi : « (...) VI. Car l'amitié ne peut être qu'une entente totale et absolue, accompagnée d'un sentiment d'affection (...) »[329]. L'amitié comme un *affectus* devient le leitmotiv de l'œuvre de Rievaulx. Sa théorie fondée sur la sensibilité, sur les valeurs morales et ecclésiastiques marque la tradition morale dès l'apparition de son ouvrage. Il considère l'amitié vertueuse comme un moyen de salut et comme « (...) un échelon proche de la perfection qui consiste à aimer et connaître Dieu. Dès lors qu'un être humain est l'ami d'un autre, il devient l'ami de Dieu selon ce que le Sauveur dit dans l'Évangile : *Je ne vous appellerai plus mes serviteurs mais mes amis* »[330].

Dans la littérature vernaculaire, le thème de l'amitié est certes fréquent mais généralement réduit, dans les romans ainsi que dans les chansons de geste, au rang du thème accessoire.[331] Dans la mesure où l'on trouve la description d'un lien affectif au centre d'une histoire médiévale, cela permet d'evisager une signification plus complexe du poème. On connaît de nombreuses études qui se chargent de présenter l'univers très vaste de l'amitié. Les idées de Cicéron alimentent les réflexions de Jean de Meun qui fait l'éloge de l'amitié et condamne l'amour dans le *Roman de la Rose*. L'amitié accomplit une fonction idéologique et montre différents schémas (idéaux et souvent utopiques) dans les chansons de geste : le modèle féodal[332] avec Roland et Olivier ; le modèle sprituel avec Ami et Amile, le modèle tragique avec Garin et Bégon. L'amitié présentée dans les chansons de geste s'affirme le plus souvent comme une relation unique et exclusive par rapport aux autres liens interpersonnels. Il s'agit d'un sentiment qui oppose et permet à la fois d'aller au-delà des exigences sociales, féodales ou familiales.

Ami et Amile est une œuvre particulière du point de vue de cette problématique puisqu'elle présente une forte opposition entre amitié (amour fraternel) et services. Il ne

---

[329] *Ibid.* VI. ; p. 13-14 ; VI. « Est enim amicitia nihil aliud nisi omnium divinarum humanarumque rerum cum benevolentia et caritate consensio (...). »

[330] DE RIEVAULX, Aelred, *L'Amitié spirituelle*, Vie Monastique n°30, Abbaye de Bellefontaine, 1994. livre II. 14. p. 40.

[331] Définir un lien interpersonnel dont l'image est en mouvement continuel paraît souvent un travail incontournable. Non seulement le vocabulaire de l'amitié varie de siècle en siècle, mais aussi les fonctions d'un ami, les conditions de naissance du lien et la place de l'amitié dans la structure sociale se modifient. Huguette Legros et Bénédicte Sère dans leurs profondes analyses ont démontré la complexité de ce lien qui ne se fondait pas toujours sur l'affectivité exclusive entre individus comme on le pense souvent aujourd'hui. Voir : LEGROS, Huguette, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Publication de l'Université de Provence, 2001. ; et SÈRE, Bénédicte, *Penser l'amitié au Moyen Age*, Turnhout, Brepols, 2007.

[332] LEGROS, Huguette, *Op. cit.*, p. 361.

s'agit pas uniquement de présenter un modèle féodal, le compagnonnage d'armes et l'accomplissement des devoirs généraux (consilium, auxilium, fidelitas, securitas). Il s'agit de la représentation d'une amitié parfaite qui l'emporte sur les obligations chevaleresques, sur les ordres et règles. Il s'agit d'une amitié qui est placée plus haut, à l'échelle des valeurs, que le service ou l'amour même.

Avant d'analyser le rapport qui s'installe dans cette œuvre entre amitié – amour – service – et compagnonnage, nous faisons un rapide survol sémantique du sujet. C'est l'emploi du mot « compainz »[333] qui nous témoigne de la prédominance du thème du compagnonnage. La relation des protagonistes est exclusivement désignée par cette expression. « Por lor grant compaingnie » (v. 18), phrase clôturant la première laisse, devient significative : ce lien sera omniprésent tout au long de l'œuvre et l'emportera sur toutes les autres relations personnelles, sur tous les autres engagements. Pour désigner l'amitié, l'auteur utilisera toujours le mot « compaingnie ».[334] En revanche, il emploie le mot « amistiet »[335] pour désigner un contrat, une conclusion d'une affaire ou un sentiment lié au parenté. Cependant, nous ne tentons pas ici de présenter plus amplement les manifestations sémantiques qui étaient profondément étudiées par Huguette Legros.[336]

Le rapport de l'amour et de l'amitié

L'amour reste presque entièrement à l'ombre, nous y trouvons seulement deux passages qui touchent le problème de l'amour. Nous sommes très loin de l'univers des romans courtois où l'amour l'emporte sur tous les autres sentiments. La lumière faible de l'amour ou plutôt de l'affection surgit chez Ami lorsqu'il a envie de voir sa femme. Apparemment, le désir d'être avec sa femme vainc le devoir de compagnonnage.[337] Le devoir conjugal est même présenté ici comme « drois par sainte charité » (v. 553). L'autre manifestation de l'amour est due à Bélissant, qui ne peut plus résister à la beauté d'Amile et elle prend l'initiative en assumant les conséquences des ses actes (vv.659-660). Cependant, elle comprend bientôt la valeur de l'amitié des héros, et elle s'exprime ainsi lors de son serment de mariage :

---

[333] Il est employé le plus souvent en apostrophe ou dans les discours directs.
[334] Nous trouvons des occurrences dans les vers 22, 913, 2834, 2884.
[335] Les occurrences se trouvent dans les vers 268, 428, 495, 2208.
[336] LEGROS, Huguette, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Publication de l'Université de Provence, 2001. et LEGROS, Huguette, « Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XIIe siècle », *CCM t. XXIII*., 1980, p. 131-139.
[337] Serait-il exagéré de voir dans ce passage le reflet de l'idéologie de Chrétien de Troyes qui acomposé ces œuvres autour les problèmes du devoir chevaleresque et de l'amour conjugal ?

Si m'aït Dex et li saint qui ci sont,
Que je panrai Amile le baron
Au loëment d'Ami son compaingnon,
Ne entr'euls douz ne mouvrai ja tanson.
(*Ami et Amile*, vv. 1836-1839)

Le rapport du compagnonnage et de l'amitié

Les devoirs chevaleresques ayant leurs origines dans le système féodal, sont parfaitement accomplis par les deux chevaliers. Les compagnons prouvent leur fidélité envers leur empereur dans les combats contre les Bretons et les Lorrains, leur largesse lorsqu'Amile donne Lubias à Ami, qui l'accepte par le respect de son compagnon. Une fois conclue, une telle « compaingnie » ne doit jamais être oubliée. Les deux héros se rappellent sans cesse leur serment[338] :

Mais une chose voz voil dire et conter,
Sire compains, que voz ne m'oubliéz.
(*Ami et Amile*, vv. 556-557)

Les héros accomplissent le devoir de donner des conseils :

Mais une chose voz voil je bien monstrer,
Que ne preigniéz compaingnie a Hardré.
(*Ami et Amile*, vv. 561-562)

ainsi que le devoir de l'assistance :

Je voz plevis les moies loiautéz
La nostre aïde tout mon vivant avréz
(*Ami et Amile*, vv. 559-560)

Ami en se substituant à Amile dans le duel judiciaire, s'acquitte de son devoir d'assistance. Il choisit de sauver son ami au lieu d'être fidèle aux lois féodales et de laisser Amile combattre dans un duel juste. Il soutient le combat et commet à la fois une double trahison : il agit contre le pouvoir féodal et contre le pouvoir divin. Il s'agit, en l'occurrence d'une opposition morale issue du dilemme d'être un bon ami ou d'être un bon chevalier. Il n'y a pas de bonne solution. Amile aura également la possibilité de prouver son dévouement vers son ami : pour sauver Ami, il doit sacrifier ses enfants. Nous trouvons la remarque suivante sur son dévouement :

Moult puet bien croire que **il est ses amis**
Quant ses douz fiuls a si por lui ocis.
(*Ami et Amile*, vv. 3071-3072)

[338] Dans les vers 577, 598-599, 912-913, 1783, 2883-2884

Le commandement de Saint Jean reflète cette idée de sacrifice : « […] aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés. Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ses amis ». Ce sentiment suprême de l'amitié fait oublier les règles de la société, les peurs ainsi que l'amour et le lignage. Le lecteur se trouve étonné par ce comportement souvent irrationel et contredisant les normes. Dans les chansons de geste, on trouve très rarement une telle profondeur du développement des sentiments. On pourrait même parler de la démesure du sentiment surtout quand on voit Amile qui, au nom de l'amitié, égorge ses enfants en renonçant par cet acte à son lignage :

Moult li est dur et au cuer trop amer
De ses douz fiuls que il ot engendréz,
Com les porra ocirre et afoler !
Se gens le sevent, nus nel porroit tenser
C'on nel feïst et panre vergonder.
Mais d'autre part se prent a porpenser
Dou conte Ami que il pot tant amer
Que lui meïsmez en lairoit afoler
Ne por riens nulle ne le porroit veer,
Quant ses compains puet santé recouvrer.
(*Ami et Amile*, vv. 2919-2928)

La réciprocité de l'amitié est prouvée par des sacrifices réciproques qui sont de même nature, à savoir, Ami sacrifie son corps qui sera déchiré par la lèpre :

La moie char, quant tu weuls, si la prent,
Et si en fai del tout a ton conmant.
(*Ami et Amile*, vv. 1822-1823)

Amile sacrifie ses enfants, c'est-à-dire son propre sang[339] :

De mes anfans que je volz engendrer,
De moi sont il, por voir le puis conter
(*Ami et Amile*, vv. 2937-2938)

Le caractère extraordinaire de cette amitié réside non dans la subsitution mais bien dans l'acceptation de la lèpre qui apparaît comme un châtiment purificatoire pour atteindre le salut promis :

Quant voz morréz, que vostre arme soit salve !
(*Ami et Amile*, v. 2176)

C'est ici que le compagnonnage s'est transformé en amitié spirituelle. L'ami devient la source principale du bonheur et l'épisode du sacrifice révèle qu'une véritable amitié est plus importante que la vérité même :

[339] Le bain de sang guérisseur nous rappelle les gestes du baptême. Avec le sang des innocents, Amile purifie le corps et l'âme d'Ami. L'occurrence du mot « ami », très rare au XIIIe siècle, ne signifie-t-il pas la réalisation de l'amitié spirituelle ?

Mais ne m'en chaut, quant cil iert secorrus
Qui est des gens en grant vilté tenuz
Et conme mors est il amenteüz.
Mais or venra en vie.
(*Ami et Amile*, vv. 2978-2981)

« Cum enim amicitia de duobus unum fecerit, sicut id quod unum est, non potest dividi, sic et amicitia a se non poterit separari »[340] – constate Aelred de Rievaulx dans son *De Spirituali Amicitia*. L'idée d'une vie entièrement consacrée l'un à l'autre apparaît déjà chez Cicéron, qui dans le même esprit, dit que : « Nam cum amicitiae uis sit in eo, ut unus quasi animus fiat ex pluribus »[341]. Le lecteur est invité à s'émerveiller du destin symétrique, du physique double et de l'identité intégrale des amis dont « chacun manifeste parallèlement sa fidélité absolue envers l'autre et sa parfaite identité avec lui »[342]. Cette amitié est non seulement un instrument de connaissance de soi, mais de celui de Dieu et elle devient un moyen de salut pour les héros. Pour cette raison, l'ami et Dieu sont placés en premiers au cœur des héros. Aelred de Rievaulx formule ainsi la relation entre amitié et Dieu : « (...) l'amitié est un échelon vers l'amour et la connaissance de Dieu. (...) Un ami qui s'attache à son ami dans l'esprit du Christ ne fait avec lui qu'un cœur et qu'une âme ; et ainsi, s'élevant par les échelons de l'amour à l'amitié pour le Christ, il ne fait avec Lui qu'un seul esprit (...) »[343]. L'amitié devient donc un acte de foi et apparaît d'un côté comme un désir pour l'unité idéale entre deux personnes, et de l'autre côté, elle devient un moyen de salut. L'unité idéale de l'amitié est assurée par trois piliers – la suprématie du sentiment, la solidarité qu'il indique et l'identité qu'il procure. La chanson de geste *Ami et Amile* peint un lien amical exclusif et inconditionnel qui met en évidence l'importance de la solidarité. Le vrai ami sait qu'en faisant un sacrifice pour l'autre, il sauve non seulement son ami, mais aussi eux deux, par conséquent lui-même. Le manque de l'un signifierait donc également la mort de l'autre. On peut certainement parler ici des manifestations extrêmes de l'amour, un égoïsme noble qui unit deux personnes. Peu importe le niveau du sacrifice, ils sont conscients que sans l'autre, l'unité se briserait et l'ami se trouverait incomplet.

Les auteurs médiévaux ne glorifient pas uniquement le pouvoir féodal et ils osent présenter d'autres sentiments que les valeurs féodales et l'amour courtois. Cette attitude

[340] DE RIEVAULX, Aelred, « Car l'amitié fait de deux êtres un seul être; or ce qui est un ne peut être divisé, il ne peut donc y avoir de séparation en amitié ». *Op. cit*. p. 67.
[341] CICÉRON, *Op.cit.* (XXV.-92) ; l'essence de l'amitié consiste en ce que plusieurs êtres ont une même âme.
[342] MARTIN, Jean-Pierre, « Les motifs épiques dans Ami et Amile », *Op.cit.*, p. 116.
[343] DE RIEVAULX, Aelred, *Op. cit.*, livre II. 18 et 21. p. 41-42.

nous signale, d'une part, qu'ils se permettent de contredire une conscience qui passe par commune au Moyen Age. Notre auteur présente d'abord un lien fort entre compagnons qui s'acquittent de tous leurs devoirs mais cette relation se transforme en amitié, présentée à la lumière du christianisme. Il réunit ici l'univers épique et l'univers religieux. Nous sommes en pleine évolution d'un motif que nous ne trouvons presque jamais dans une chanson de geste. Notre auteur profite avec subtilité des possibilités des influences diverses. Ce n'est pas original en soi puisqu'au Moyen Age, plusieurs œuvres littéraires, philosophiques ou théologiques prennent l'amitié comme sujet principal. L'originalité de notre doit être cherchée dans la prédominance narrative du motif et dans son cœxistance avec le compagnonnage épique et de la foi chrétienne. L'expression de l'amitié spirituelle suit un schéma imaginé par les médiévaux, exprime la fusion parfaite des idéaux religieux et laïcs. Foi et fidélité sont les mots clés de la peinture d'une amitié parfaite au Moyen Age. Les idées des théologiens et des moralistes, notamment celles de Cicéron et d'Aelred de Rievaulx, donnent l'arrière-plan commun aux différentes histoires en soulignant que l'ami est un reflet de soi-même et le garant du meilleur service de Dieu.

« Dès lors qu'un être humain est l'ami d'un autre, il devient l'ami de Dieu […]. »[344]

3.3.3. Mobilité et immobilité

Mobilité et immobilité apparaissent dans la narration du récit comme opposition structurante, et deviennent signifiantes dans la mesure où le déplacement dans l'espace, à notre avis, sera nécessaire à la recherche d'identité ainsi qu'au progrès psychologique des personnages. Les personnages intervenant dans l'histoire ne témoignent pas toujours de motivation au déplacement. La différence est frappante non seulement entre la mobilité des personnages, mais aussi entre la personnalité de ceux qui voyagent et ceux qui restent à la même place tout au long du poème. La progression est ainsi assurée par la mobilité spatiale. Le déplacement contribue à la connaissance de soi-même ainsi qu'au développement psychologique du personnage. Par contre, les personnages immobiles ne montrent aucun signe de progression. Le voyage n'est plus uniquement physique, mais il se métamorphose en quête d'identité, en pélerinage spirituel.

[344] DE RIEVAULX, Aelred, *Op. cit.*, livre II. 14. p. 40.

La mobilité révélatrice d'identité

Dans *Ami et Amile*, il est possible de distinguer les lieux où le héros progresse dans des lieux simplement cités. Les différents types de déplacement contribuent à révéler l'identité des personnages. Dans la première partie, l'auteur énumère un grand nombre de villes et de paysages pour illustrer le long voyage des deux compagnons. Les déplacements entre Paris et Blaye, les rencontres sur le pré fleuri forment une partie essentielle de l'intrigue et de la recherche d'identité. Les allées et venues entre Paris et Blaye nous montrent les différentes facettes de l'identité de nos héros. L'individu est tiraillé entre ses identités multiples et ses multiples appartenances. Le mariage, le compagnonnage, l'amitié, l'affection paternelle, le service du roi sont des causes des conflits identitaires. Le Moi, le Soi et le regard de l'autre pèsent sur l'individu. Le héros est en quête permanente de lui-même, c'est la raison de son extrême mobilité. Il trouve en l'autre à la fois un obstacle et un tremplin pour manifester les vertus cardinales. La « quête de l'autre » se transforme petit à petit en « quête du soi ». Nous sommes les témoins comment les différentes facettes de « je », à la lumière des déplacements géographiques, alternent. L'image du soi est mis en jeu à travers l'image de l'autre. Cette recherche d'identité, dans notre chanson de geste, soulève le problème du double. Le désir devient métaphysique, et le héros veut devenir l'autre sans cesser d'être lui même. En face de l'autre chacun se sent à la fois réalité et reflet. Le double signifie toujours un reflet qui fournit la possibilité d'une autocritique, c'est-à-dire une source de réflexion. Pour trouver son identité, le héros a besoin d'un miroir, qui est, dans ce cas là, « le frère » jumeau. La gémellité imaginaire rend plus attrayante et plus complexe la question de l'identité. Identité et mobilité semblent avoir catalysé des valeurs, des positions sociales et individuelles.

La mobilité génératrice de progression

Ami commet deux péchés à la fois : avec la substitution il trompe les autres, et, en jurant de prendre Belissant pour épouse, il s'avère coupable de bigamie. Il est conscient de ses fautes, et il accepte la punition de Dieu. Il est condamné à errer à travers toute l'Europe pour affronter ses propres faiblesses, pour retrouver soi-même, l'autre et Dieu. Son parcours est chargé de péripéties, mais chaque étape de son trajet contribue à son évolution. L'homme pécheur a le destin de connaître la condition douloureuse afin de prendre conscience de ses péchés et, d'avoir accès à une dimension spirituelle. Les lieux

prennent ainsi une coloration mystique. Le voyage incite l'individu à dépasser ses propres limites, à réfléchir, à se repentir.

Le déplacement majeur du récit, c'est-à-dire le voyage commun des héros à Jérusalem n'occupe que quelques lignes. La raison de ce voyage n'est plus la quête de l'autre, mais la quête de l'absolu chrétien :

> De Blaivies issent par un main li baron,
> Outre mer vont por **querre voir pardon**.
> [...]
> La mer passerent au vent sans aviron,
> Jusqu'au Sepulcre n'i font arrestison,
> La sainte Crois, ou souffri passion
> Jhesus li Sires, baisierent a bandon,
> Puis s'en retornent arriere sans tanson, [...].
> (*Ami et Amile*, vv. 3472-73 et 3482-86)

Face à cette extrême mobilité, se trouve l'extrême immobilité des personnages secondaires. Hardré est incapable d'accomplir une bonne action, il joue un double jeu, il complote contre les héros. Il est incapable de dépouiller ses traits négatifs. Son seul déplacement se réalise au nom de la perfidie. Son immobilité est ainsi incontestable non seulement au niveau géographique, mais aussi moral. Nous arrivons aux mêmes constatations concernant le personnage de Lubias. Elle garde dès le début jusqu'à la fin son caractère félon, elle n'hésite pas à prendre des moyens cruels pour arriver à son but.

La mobilité spatiale des figures principales revêt une fonction heuristique car elle révèle les personnages à eux-mêmes. La mobilité leur permet de se retrouver et de découvrir la profondeur de leur âme. Le déplacement spatial est la clé de la démarche transformationnelle du « je ». La construction ou la reconstitution de cette identité ne se produit pas d'un seul coup, elle suit le chemin inversé d'un voyage dans le temps, du passé au présent, pour une reconquête progressive du « je ». Il faut conquérir l'espace pour se trouver soi-même et pour évoluer.

La conclusion qui s'impose est que l'espace parcouru par les héros n'est pas vraiment un espace géographique, mais qu'il est marqué plus symboliquement que référentiellement. La quête de l'autre, la quête de soi et la quête de l'absolu se trouvent au centre de tout déplacement. La connaissance de soi semble impossible sans retrouver son double, et l'élan de l'âme vers Dieu est inséparable d'une descente en soi-même. Il est tout de même à remarquer que malgré leur grande activité physique, ils témoignent d'une forte passivité. Ils ne cherchent pas éviter les mauvais tours du destin. Il semble qu'ils n'ont plus

de prise sur les événements. Même, face aux attaques des adversaires ils ne témoignent pas trop de résistance, ils laissent la Providence diriger les événements et leur vie.[345]

3.4. Tension narrative

Le trouvère avait plusieurs moyens de créer une tension narrative. Nous en avons présenté précédemment les plus importantes: la répétition et l'opposition. Le retardement et la suspense ont également un effet de tension. S'il y a un méfait ou une digression dans l'histoire, cela provoque l'attente et le désir de la réparation. Il ne faut pas oublier non plus que la tension dépend largement de la dramatisation créée par l'intervention de l'auteur. Les procédés de dramatisation sont nombreux : anticipations, présages, jugements ou motifs créant une ambiance dramatique.

Les présages ont généralement un caractère artificiel. La plupart des dramatisations s'achèvent rapidement, mais il y a toujours une nouvelle situation dramatique qui prend sa place et maintient l'inquiétude de l'auditoire. Il y a peu de moments de détente dans *Ami et Amile*. L'action épique est un mélange de détentes et de tensions dramatiques. Après la conquête d'Hardré, l'auditoire peut reprendre haleine mais cela ne durepas, en réalité, très longtemps, l'anticipation du trouvère au début de la laisse 90 relance l'inquiétude. L'auteur utilise également les sentiments pour créer des moments dramatiques. Lorsque les personnages s'abandonnent au désespoir, l'auditoire retient de nouveau son haleine.

Il est intéressant de voir que l'auteur se sert de différents registres pour susciter une tension. Il allie plusieurs fois la tradition folklorique et registre religieux. La guérison d'Ami par le bain de sang, motif issu du folklore, est clairement transformé en motif religieux par l'insertion de « Oiéz, seignor, com ouvra Jhesucris » (v. 3073). Le merveilleux folklorique se transforme immédiatement en un miracle religieux. La scène de substitution provoque également une tension narrative de même type. L'échange de rôle ne pose aucun problème dans un univers folklorique, mais du point de vue de la religion, c'est une faute contre l'ordre divin. Il y a une contradiction évidente entre le motif et la loi

[345] Hans-Robert Jauss considère cette caractéristique propre à la tradition épique: « Dans la chanson de geste, l'événement épique résulte de la décision de l'action du héros, tandis que, dans le roman arthurien, il naît d'une constellation fortuite, bien qu'ayant une signification cachée, de plusieurs accidents que le chevalier isolé rencontre sur son chemin et que lui seul peut rencontrer », JAUSS, Hans-Robert., « Chanson de geste et roman courtois », *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heildelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1963, p. 72.

divine, une tension entre le merveilleux et le religieux. L'auteur a actualisé le motif de la gémellité, motif issu du conte des deux frères, et l'a christianisé d'une manière originale. C'est par cette construction narrative complexe et rigoureuse que l'auteur laisse voir les limites de la fusion des motifs de différentes traditions. Il est très rare qu'on trouve dans une œuvre médiévale la tranformation ou pourrait-on dire l'évolution pareille d'un motif. A notre avis, l'auteur de cette chanson de geste a utilisé ces techniques narratives dans une perspective édifiante, toujours tenant compte de la religion.

Les moments d'éloignement et de rapprochement rappellent le changement incessant et irréversible du temps, mais malgré tout, l'auteur ne désigne que globalement le temps à relater. Il y a des passages dans lesquels des indications nombreuses marquent clairement les étapes de telle ou telle action, le rythme d'un événement. La structuration temporelle du récit fait partie également d'un jeu de tension et de détente.

Le récit de fiction offre, grâce au « mentir vrai » une envie de découverte sans restrictions. Pour Aristote, la fiction était plus vraie que l'histoire, et pour Ricœur la forme narrative apparaît « appropriée à l'affirmation de la contingence du mal, [et] si celui-ci n'a pas sa raison dans la finitude, alors il advient et surgit à la façon d'un événement qu'on raconte »[346]

Ces thèmes opposants ainsi que les parallélismes sont destinés à assurer l'harmonie de la narration, et ils sont à la fois le moteur de l'œuvre. Néanmoins, le moteur principal est Dieu. Les éléments constituants de l'œuvre s'unissent dans la foi qui est le moteur essentiel de l'épopée.

Contrairement à ce que Erich Auerbach constate sur l'écriture d'Homère, c'est-à-dire que tout est visible, « les sentiments comme les pensées ne sont pas moins clairs, complètement exprimés, ordonnés, même quand ils traduisent une émotion »[347], dans l'écriture épique, il y a toujours des silences et des points vides. Pour qu'une atmosphère de tension soit retenue, ces non-dits doivent demeurer toujours perceptibles à l'arrière-plan.

[346] RICŒUR, Paul, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, 1995. p. 31.
[347] AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968. p. 11-12.

Conclusion

La chanson de geste *Ami et Amile* représente la modification du genre épique qui consiste à ne plus être « de l'histoire racontant l'Histoire ». On n'y rencontre pas vraiment de références aux lignages fameux, entourages habituels de Charlemagne, ni aux grandes guerres qui signalent généralement l'appartenance au cycle carolingien. Rompant presque entièrement avec la célébration de l'idéal épique, cette œuvre est un miroir du monde des mœurs. On y trouve essentiellement une focalisation de la psychologie individuelle. Notre chanson de geste s'écarte des modèles sur des points idéologiques importants. Il y a peu de parenté d'esprit entre elle et la majorité des poèmes épiques. On n'y trouve pas d'imitations directes d'actions, de figures ou d'organisation épique. *Ami et Amile*, malgré qu'il ne soit pas exempt des effets de l'intertextualité, prend une distance suffisante pour être une œuvre originale. Les modèles, que ce soient techniques ou thématiques, sont traités d'une manière abstraite.

La présente monographie a l'intention de prouver qu'il ne s'agit point d'un texte qui « se contente de reproduire les éléments typiques d'un genre, d'introduire une autre matière dans des modèles déjà éprouvés, de reprendre simplement la topique et les métaphores traditionnelles »[348] – comme l'a affirmé H.-R. Jauss concernant les chansons de geste et les fabliaux. La technique d'écriture du trouvère d'*Ami et Amile* est caractérisée

[348] JAUSS, Hans-Robert, « Littérature et théorie des genres », *Poétique* n°1, 1970, p. 86.

à la fois par une fidélité aux moyens techniques les plus traditionnels et un renouvellement poétique et idéologique.

Cette œuvre a une structure savamment ordonnée dans laquelle l'auteur anonyme se plaît à des jeux de reprises, de symétries, d'inversions et d'oppositions qui tissent des liens subtils d'un épisode à l'autre et qui modifient la perception qu'a le lecteur du déroulement des événements. L'auteur utilise des procédés fondamentaux de structuration non seulement pour réaliser « une conjointure », mais aussi pour créer une tension narrative. Nos analyses confirment que l'auteur de la chanson de geste *Ami et Amile* a mené un travail conscient et a réfléchi sur l'écriture épique, sur le contenu idéologique de son œuvre. Il ne s'agit point d'une œuvre de divertissement. Tout au contraire, avec une portée didactique de la narration, l'auteur voulait transmettre une histoire exemplaire.

Les épreuves, malgré qu'elles s'inscrivent dans un monde terrestre, ont une valeur symbolique profonde. Le coloris religieux accentué est certainement une invitation à faire de son œuvre une lecture mystique, en lui conférant un surplus de signification. Il ne s'agit pas de retomber toujours dans le même péché, mais il s'agit d'un seul péché qui entraîne une série d'épreuves répétitives, mais des épreuves d'importance croissante. Cette œuvre a ainsi des effets de révélation et probablement de transformation des mœurs. C'est un vrai testament spirituel enchâssé dans une histoire formée au besoin d'un public médiéval. Il faut donc lire et interpréter cette chanson de geste en partie sous une optique religieuse et chrétienne.

Les répétitions et les rapports dialectiques dominent toute l'œuvre, de l'organisation jusqu'à l'action, à travers la typologie des personnages. Ils apparaissent à tous les niveaux : à ceux des formules, des motifs, des gestes et des paroles. Ils sont employés pour créer une atmosphère dramatique. Les effets poétiques, suspense, curiosité, surprise et tension, dépendent non seulement du contexte transtextuel, mais aussi bien de ces structures narratives. L'œuvre exige ainsi une lecture structurale. Tout l'intérêt de notre chanson réside dans le jeu de mélange de détente et de tension. Pour augmenter la tension, l'auteur ne remplit pas entièrement les situations. Avec des silences et des anticipations il retient l'attention de l'auditoire. Il s'agit d'une absence qui est loin d'être un véritable manque ou lacune. Elle est pourtant présente, et comme Gilles Deleuze le dit : « le non-sens n'est pas

absence de signification, mais au contraire, l'excès de sens... »[349]. C'est exactement ce phénomène qui organise la structure de l'œuvre et la fait fonctionner. L'auteur médiéval arrive aussi à maintenir l'attention avec une intrigue singulière, il met l'accent sur des points inattendus qui suppose une attitude singulier devant l'art épique. Par leur « ubiquité », l'amitié et la gémellité deviennent les premières organisatrices de la structure.

Toute notre entreprise a tenté de remettre au jour la *force* qui se dissimulait derrière la *forme*[350] traditionnelle. Cette interprétation technique et esthétique de l'œuvre, qui intègre aussi la fonction idéologique, à notre avis, est indispensable à la compréhension de la production épique dont cette chanson fait partie. Elle pourrait contribuer à la mise en lumière du contexte littéraire des XIIe-XIIIe siècles.

[349] DELEUZE, Gilles, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Paris, Hachette, 1973.
[350] Termes employés par Jacques Derrida.

Bibliographie

CORPUS DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

- *Ami et Amile*. Chanson de geste publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1987.
- *Amis and Amiloun,* éd. par Mac E. Leach, London, Oxford University Press, 1937.
- La *Chanson d'Antioche*, éd. par Suzanne Duparc-Quioc, Geuthner, 1977-1978.
- *La Chanson de Guillaume*, éd. par François Suard, Paris, LGF, 2008.
- *La Chanson de Roland,* édition critique et traduction de Ian Short, Paris, LGF, Lettres gothiques, n° 4524, 1990.
- *Le Charroi de Nîmes.* Chanson de geste du 12e siècle, éd. par Duncan McMillan, Paris, Klincksieck, 1972.
- *Florence de Rome, chanson d'aventures du premier quart du XIIIe siècle,* pub. par A. Wallensköld, Paris, Firmin-Didot, 2 vol., 1907 et 1909, SATF, 54.
- *Huon de Bordeaux*. Chanson de geste du XIIIe siècle. Publiée d'après le manuscrit de Paris BNF fr. 22555 (P) ; éd. bilingue établ., traduit., prés. et annot. par William W. Kibler et François Suard, Paris, Champion, 2003.
- *Jourdain de Blaye (Jourdains de Blavies).* Chanson de geste. Nouvelle édition entièrement revue et corrigée, publiée par Peter F. Dembowski, Paris, Champion, 1991.
- *La Prise d'Orange,* éd. par Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1972.

- *Li romans d'Athis et Procelias*, éd. du manuscrit 940 de la bibliothèque municipale de Tour, publ. par Marie-Madelaine Castellani, Paris, Champion, 2006.

LES ŒUVRES ANTÉRIEURES AU MOYEN AGE ÉTUDIÉES OU CONSULTÉES

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque,* Traduction, présentation, notes et bibliographie par R. Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.
- *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris, De Brouwer, 1975.
- CICÉRON, *Laelius de Amicitia*, texte établi et traduit par Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- *L'épopée de Gilgamesh* ; introd., trad., et notes par Raymond Jacques Tournay et Aaron Chaffer, Pars, Cerf, 1994.
- VIRGILE, *Énéide*, Livres I-VI, Texte établi par Henri Gœzler et traduit par André Bellessort, Paris, « Les Belles Lettres », 1966.

LES ŒUVRES MÉDIÉVALES ÉTUDIÉES OU CONSULTÉES

- ABELARDUS, Pierre, Etika, Budapest, MTA Filozófiai Intézet, 1989.
- Aelred de Rievaulx, *L'Amitié spirituelle*, Vie Monastique n°30, Abbaye de Bellefontaine, 1994.
- AQUINÓI, Szent Tamás, *A létezőről és a lényegről,* Budapest, Helikon, 1990.

ÉTUDES HISTORIQUES

- BLOCH, Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1989.
- BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, 1988.

- DE BRUYNE, Edgar, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, rééd. 1998 (2 vol.).
- DELHAYE, Philippe, *Enseignement et morale au XIIe siècle*, Éditions universitaires Fribourg, Suisse-Éditions du CERF, 1988.
- DUBY, Georges, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1977.
  - *Hommes et structures au Moyen Age*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- FLORI, Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Hachette, 1998.
- LE GOFF, Jacques, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982. (2008.)
  - *Un Autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1999.
  - *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
  - *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Seuil, 1997.
- LIBÉRA, Alain de, *La philosophie médiévale*, Paris, P.U.F., 1993.
- MARTIN, Hervé, *Mentalités médiévales*, Paris, P.U.F., 1996.
- MORISSEY, Robert, *L'empereur à la barbe fleurie : Charlemagne dans la mythologie et dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- SÜPEK, Ottó, *Szolgálat és szeretet. A feudális személyiség alapvonásai*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1980.
- ZUMTHOR, Paul, *Parler du Moyen Age*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

TRAVAUX GÉNÉRAUX ET LITTÉRAIRES

- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1972.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BAUMGARTNER, Emmanuelle, *Le récit médiéval,* Paris, Hachette, 1995.
- BOUTET, Dominique, *Histoire de la littérature française au Moyen Age*, Paris, Champion, 2003.
  - *Formes littéraires et conscience historique*, Paris, P.U.F., 1999.

- CERQUIGLINI, B., *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- CHYDENIUS, Johan, « La théorie du symbolisme médiéval », *Poétique*, 23, 1975, p. 323-341.
- CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956.
- GALLY, Michèle et MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Littératures de l'Europe médiévale*, Paris, Magnard, 1985.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- HAMON, Pierre, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- JAKOBSON, Roman, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAUSS, Hans-Robert, « Littérature et théorie des genres », *Poétique*, n°1, 1970, p. 79-101.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- POIRION, Daniel, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994.
  - *Précis de littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1983.
- *Rhétorique générale*, par le groupe μ, Paris, Larousse, 1970.
- RIBARD, Jacques, *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*, Genève, Slatkine, 1984.
- RICŒUR, Paul, *Temps et écrit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
  - *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Esprit, 1995.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Intertextualités médiévales*, Littérature, 41, 1981. p. 4-5.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.
- SOLLERS, Philippe, *Théorie d'ensemble*, Paris, Tel Quel, 1968.
- STANESCO, Michel, *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod, 1998.
- STANESCO, Michel, et ZINK, Michel, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, P. U. F., 1992.
- SZABICS, Imre, *Epika és költőiség*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
  - „Az ismétlés retorikai funkciója Béroul Trisztán-regényében", *Filológiai Közlöny*, Budapest, 1978/2.

- TODOROV, Tzvetan, « Les transformations narratives », *Poétique,* n°1, 1970, p. 322-333.
  - *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
  - *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
  - *«* Qu'est-ce que le structuralisme *? »*, *Poétique* n°2, 1986.
- VINAVER, Eugène, *A la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet,1970.
- VINCENSINI, Jean-Jacques, *Motifs et thèmes du récit médiéval*, Paris, Nathan, 2000.
- ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1992.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. (2000.)
  - *Introduction à la poésie orale,* Paris, Seuil, 1983.
  - *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.

TRAVAUX CONSACRÉS AUX CHANSONS DE GESTE

- ASHBY, Genette, « Une analyse structurale du motif de combat dans la *Chanson de Roland* », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 25-35.
- BÉDIER, Joseph, *Les légendes épiques*, Paris, Champion, 1908-1913.
  - « Les chansons de geste », *Histoire de la nation française* de Gabriel HANOTAUX, t. XII., Paris, Plon-Nourrit, 1921. p. 175-236.
- BOUTET, Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1993.
  - « Intertextualité et écriture épique autour de *Jehan de Lanson* », *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Age. Littérales*, 1988. p. 75-86.
  - *Jehan de Lanson. Technique et esthétique de la chanson de geste au XIIIe siècle,* Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1988.
- CALIN, William, *The epic Quest. Studies in four French chanson de geste*, Baltimore, J. Hopkins Press, 1966.

- COMBARIEU DU GRES, Micheline de, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste des origines à 1250*, Aix-en-Provence-Paris, Champion, 1979.
- CORBELLARI, Alain, « Le dehors et le dedans dans La Prise d'Orange », *Le Moyen Age*, n° 107., 2001. p. 239-252.
  - « Relire les légendes épiques », *L'Épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes*, Naples, Fridericana Editrice Universitaria, 2001, 2 vol., t. II. p. 843-56.
- CRÉPIN, André, « Formule, motif, thème: la clarté dans la *Chanson de Roland* », *Charlemagne et l'épopée romane*, Belles-Lettres, 1978, t. II. p. 345-359.
- DEMBOWSKI, Peter F., « Le vers orphelin dans les chansons de geste et son emploi dans la geste de Blaye », *Kentucky Romance Quartely*, t. 17, 1970. p. 139-148.
  - « Les personnages féminins dans la chanson de geste de Jourdain de Blaye » *Romance Language Annuel*, 1990, 2. p. 86-92.
- FERLAMPIN-ACHER, Christine, « A propos de *Jourdain de Blaye*: le genre épique et les personnages féminins », *L'information littéraire*, 1992, 44/3 mai-juin, p. 42-45.
- FRAPPIER, Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1967.
  - « Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1957, Bd. 73. Heft 1/2. pp. 1-19.
- GAUTIER, Léon, *Les épopées françaises. Études sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Palmé, 1878-1882.
- GRISWARD, Joël, *Archéologie de l'épopée médiévale. Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonais*, Paris, Payot, 1981.
- JAUSS, Hans-Robert, « Chanson de geste et roman courtois », *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heildelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1963, p.61-77.
- HEINEMANN, Edward A., *L'art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993. (Publications romanes et françaises ; 205.)
- HIMMELSBACH, Siegbert, *L'épopée ou la « case-vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- LABBÉ, Alain, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

- « Un cas particulier de la topographie castrale des chansons de geste : la forteresse maritime », *La Chanson de geste. Écriture, Intertextualités, Translations. Textes présentés par François Suard. Littérales n°14*. Université Paris X – Nanterre, 1994. p. 61-82.
- LEGROS, Huguette, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Publication de l'Université de Provence, 2001.
- LOT, Ferdinand, *Études sur les légendes épiques françaises*, Paris, Champion, 1958.
- MARNETTE, Sophie, « Il le vos mande, ge sui qui le vos di : Les stratégies du dire dans les chansons de geste », *Revue de linguistique romane*, 1999. p.387-417.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Histoire ou mythes : l'exemple de la chanson de geste », *Littérales n°19*., Université Paris X – Nanterre, 1996. p. 5-20.
- « Un espace en marge: l'image de la Hongrie dans quelques chansons de geste », *Perspectives médiévales*, Arras, Journées d'études. 1998, p. 109-123.
- *Les motifs dans la chanson de geste*, Lille, 1992.
- MÉNARD, Philippe, « *Tenir le chief embronc, crosler le chief, tenir la main a la maissele* : trois attitudes de l'ennui dans les chansons de geste du XIIe siècle », *Société Rencesvals IVe Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969. p. 145-155.
- PASERO, Nicoló, « Niveaux de culture dans les chansons de geste », *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès international de la Société Rencesvals*. T. 1. 1984., p. 3-21.
- PAYEN, Jean Charles, « Encore le rire de Roland », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 387-391.
- « Encore le problème de la géographie épique », *Société Rencesvals IVe Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969. p. 261-266.
- RASMUSSEN, Bertie H., « Le cycle de Blaye et l'histoire », *Société Rencesvals IVe Congrès International, Actes et Mémoires, Studia Romania*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1969. p. 82-89.
- RIBARD, Jacques, « *La Chanson de Roland* : Aspects symboliques », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 405-411.

- RIBÉMONT, Bernard, « La *peur épique*. Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française. », *Le Moyen Age*, 2008/3-4 (T. CXIV), p. 557-587.
- RIQUER, Martin de, *Les chansons de geste françaises*, 2e éd., Paris, Nizet, 1957.
- ROSSI, Marguerite, *« Huon de Bordeaux » et l'évolution du genre épique au XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1975.
- ROUSSEL, Claude, « Le rire et les larmes dans les chansons de geste tardives », *L'épopée romane. Actes du XVe Congrès international Rencesvals, (Poitiers, 21-27 août 2000)*, Poitiers, C.É.S.C.M., 2002. (Civilisation médiévale, XIII) I. p. 335-343.
  - « L'automne de la chanson de geste », *Cahiers de recherches médiévales*, 12 | 2005, [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2008. URL : http://crm.revues.org//index2172.html. Consulté le 12 mai 2009.
- RYCHNER, Jean, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- SICILIANO, Italo, *Les origines des chansons de geste*, Paris, Picard & Cie, 1951.
- SUARD, François, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen, Paradigme, 1994.

  « Les petites laisses dans le Charroi de Nîmes », *Actes du VIe congrès international de la Société Rencesvals*, Aix-en-Provence, 1974. p. 653-667.
- SUBRENAT, Jean, *Étude sur « Gaydon », chanson de geste du XIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1974.
- SÜPEK, Ottó, « Az ófrancia történeti ének », *Filológia Közlöny*, 2., Budapest, 1978. p. 127-138.
- SZABICS, Imre, « Chanson d'aventures ou chanson de mésaventures : Florence de Rome », *Études de littérature médiévale, Recherches actuelles en Hongrie, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria Fasc. XXII.*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000. p. 157-172.
- *La technique littéraire des chansons de geste.* Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Les Belles Lettres, 1959.
- TUSSEAU, Jean-Pierre – WITTMANN, Henri, « Règles de narration dans les chansons de geste et le roman courtois », *Folia Linguistica* VI :3/4., 1975, p. 401-412.

- WATHELET-WILLEM, Jeanne, « À propos de la technique formulaire dans les plus anciennes chansons de geste », *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1964, t. 2, p. 705-727.
- WUNDERLI, Peter, « Un modèle d'intertextualité : l'Aquilon de Bavière », *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste* (Actes du Xe congrès international de la Société Rencesvals), Senefiance n°21, Aix-en-Provence, 1987, t. 2, p. 1153-1194.
- ZINK, Michel, *Le Moyen Age et ses chansons*, Paris, Fallois, 1996.

PUBLICATIONS PORTANT SUR À AMI ET AMILE

- ASCHER, J. A., « *Amis et Amiles*. An Explanatory Survey », *Auckland Univ. Coll. Bull.*, No 39, Auckland, 1952.
- *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987.
- BAR, François, *Les Epîtres latines de Raoul Le Tourtier (1065 ?-1114 ?), Études de sources.* La Légende d'Ami et Amile, Paris, Droz, 1937, p. 58-108.
  - « Raoul Le Tourtier et la chanson de geste d'*Ami et Amile* », *La Chanson de geste et le mythe carolingien (Mélanges René Louis)*, Saint-Père-sous-Vezelay : Musée archéologique régional, 1982, p. 973-986.
- BORDIER, Virginie, « Ami et Amile : personnages épiques, personnages romanesques, personnages hagiographiques ? », *Héros épique et héros romanesque au Moyen Age, Médiévales*, n°32, 2004. p. 1-11.
- FORD, John C., « Contrasting the identical : differentiation of the « indistinguishable » characters of Amis and Amiloun », *Neophilologus*, 2002 (86). p. 311-323.
- GRISWARD, Joël, « *Ami et Amile* et les trois péchés du guerrier », *Littérales n°19*., Université Paris X – Nanterre, 1996. p. 21-32.
- HENRARD-WARNIER, Nadine, « Amis et Amile : de la geste à la scène », *Le Moyen Age*, n°1. t. XCVI. De Bœck-Wesmael, 1990. p. 463-477.

- « Pour une dramaturgie du miracle d'Amis et Amille. Espace scénique, jeux d'acteurs et techniques d'écriture ». *Le Moyen français*, Montréal, Ceres, t. 30. 1992. p. 71-96.
- HUET, Gédéon, « Ami et Amile. Les origines de la légende », *Le Moyen Age*, Paris, Champion, 1918. p. 162-184.
- « Langage et fiction dans le récit épique d'*Ami et Amile* », *Actes du Ve Congrès international de la Société Rencesvals*, Salford, 1977, p. 105-121.
- LEGROS, Huguette, « Ami et Amile : Compagnonnage épique et/ou Amitié spirituelle », *Bien Dire et Bien Aprandre*, n°6. 1988. p. 113-129.
- MADIKA, Geneviève, « La religion dans *Ami et Amile* » in *Ami et Amile. Une chanson de geste de l'amitié.* Études recueillies par Jean Dufournet, Paris, Champion, 1987. p. 39-50.
- MÉNARD, Philippe, « La légende *d'Ami et Amile* au XIIe siècle : la chanson de geste et les traditions antérieures [et] Discussion. », *Bien Dire et Bien Aprandre*, 1988. p. 7-13.
- PLANCHE, Alice, « Ami et Amile ou le Même et l'Autre », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1977. p. 237-269.
- RASMUSSEN, Bertie H., « L'origine des chansons de geste *Ami et Amile* et *Jourdain de Blaye* », *Actes du Quatrième Congrès des Romanistes Scandinaves*, Copenhague, 1967, p. 232-39.
- RIBARD, Jacques, « Ami et Amile : une œuvre-carrefour », *Du mythique au mystique. La littérature médiévale et ses symboles*, Paris, Champion, 1995. p. 65-80.
- SUARD, François, « Le merveilleux et le reigieux dans *Ami et Amile* », in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen, Paradigme, 1994. p. 229-240.
- ZINK, Michel, « Lubias et Bélissant dans la chanson d'*Ami et Amile* », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 567-573.

ÉTUDES

- *Amitié épique et chevaleresque. Actes de Colloque d'Amiens*, mars 2000, éd. D. Buschinger, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 2002.
- BAUDRY, Robert, « Et l'absence , éloquente, de geste... », *Le geste et les gestes au Moyen Age, Senefiance* n°41. CUERMA, Université de Provence, 1998. p. 43-50.
- BOHLER, Danielle, « Jumeaux par contrat », *Le Genre humain. La Trahison*, 1988.
- BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, Champion, Paris, 1992.
- CARRÉ, Yannick, *Le baiser sur la bouche au Moyen Age. Rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images, XIe –XVe siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1992.
- CERCUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Penser la littérature médiévale : par-delà le binarisme », *French Studies*, Vol. LXIV. n°1. p. 1-12.
- COMBARIEU, Micheline de, « Les « Amis charnels » (Garin et Bègue dans *Garin le Lorrain*) », *Histoire et société. Mélanges offerts à Georges Duby*. Publication de l'Université de Provence, 1992. vol. 1. p. 125-139.
- CORBELLARI, Alain, « La mer, espace structurant du roman courtois » *Mondes marins au Moyen Âge, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Senefiance, 52*., 2006. p. 105-113
- DESCLAIS BERKVAM, Doris, *Enfance et maternité dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion, 1981.
- *Dire et penser le temps au Moyen Age. Frontières de l'histoire et du roman*. Études recueillies par Emmanuèle Baumgartner et Laurence Harf-Lancner, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- DUMÉZIL, Georges, *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 2ème édition remaniée, 1985. (Nouvelle bibliothèque scientifique).
- FRAPPIER, Jean, « Le personnage de Galehaut dans le Lancelot en prose », *Romance Philology*, v. XVII, 1964, p. 535-554.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Les Grecs, le double et les jumeaux », *Topique. Revue freudienne*. n°50. 1993, p. 239-261.
- GRISWARD, Joël H., « Épopée indo-européenne et épopée médiévale : histoires ou histoire » *Perspectives médiévales* n°8 , 1982. p. 125-133.
- HALÁSZ, Katalin, « Changements de perspective temporelle dans la réécriture: Le Chevalier de la Charette de Chrétien de Troyes et le Lancelot en prose », *Palimpszeszt* 17. szám.
- HELLER, Bernard, « L'épée symbole et gardienne de chasteté », *Romania*, 1907, p. 30-49.
- HIGOUNET, Charles, « A propos de la perception de l'espace au Moyen Age », *Media in Francia*... Recueil de mélanges offert à Karl Ferdinand Werner, Hérault, Institut Historique Allemand, 1989. p. 257-268.
- HORVÁTH, Krisztina, « Les complexes de Marie de France », *Études de littérature médiévale*, Studia Romanica de Debrecen, Series Litteraria XXII, Debreceni Egyetem, 2000, p. 47-61.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LE GOFF, Jacques, *«* Du ciel sur la terre : la mutation des valeurs du XIIe et du XIIIe dans l'Occident médiéval », *Odysseus*, 1990.
- LEGROS, Huguette, « Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XIIe siècle », *CCM t. XXIII*., 1980, p. 131-139.
- LÉVI-SRAUSS, Claude, *Histoire de Lynx*, Paris, Plon, 1991.
- LORCIN, Marie-Thérèse, « L'amitié dans les fabliaux », *Histoire et société. Mélanges offerts à Georges Duby*. Publication de l'Université de Provence, 1992. vol. 1. p. 141-146.
- MARTIN, Jean-Pierre, « L'autre conte des deux frères », *Communications* n° 39, 1984, p. 190-193.
- MATSUMURA, Takeshi, « Les proverbes dans *Jourdain de Blaye* en alexandrins », *Travaux de lingusitique et de philologie*, 37 (1999), p. 171-215.
- *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, sous la direction de Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- MISRAHI, Jean – HENDRICKSON, William, « L'idéal du héros épique : prouesse et sagesse », *VIII Congreso de la Société Rencesvals*, Diputacion Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981. p. 223-231.

- MORAWSKI, Joseph, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris, Champion, 1925.
- PERON, Gianfelice, « La « mère amère » : du *Fresne* de Marie de France à *Galeran de Bretagne* », *Bien Dire et Bien Aprandre*, n°16. 1997. p. 217-227.
- PICHON, G., « Essai sur la lèpre du haut Moyen Age », *Le Moyen Age*, 1984/2. p. 331-356.
- PIERREVILLE, Corinne, *Claris et Laris, somme romanesque du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 2008.
- PLANCHE, Alice, « Comme le pin et plus beau que le charme », *Le Moyen Age*, n°80/1974, p. 51-70.
  - « Enfance et ressemblance. Regards sur quelques textes médiévaux », *PRIS-MA*, t. XII, 1, Poitiers, 1996. p. 95-103.
- *Provinces, régions, terroirs au Moyen Age*. Études réunies par Bernard Guidot. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993.
- RANK, Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot,
- REMY, Paul, La lèpre, thème littéraire au Moyen Age, dans *Le Moyen Age*, t. 52, 1946, p. 195-242.
- RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1990.
- SCHMITT, Jean-Claude, *La raison des gestes au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHULZE-BUSACKER, E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français*, Paris, Champion, 1985.
- SÈRE, Bénédicte, *Penser l'amitié au Moyen Age. Étude historique des commentaires sur les livres VIII et IX de l'Éthique à Nicomaque (XIIIe - XVe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2007.
- STONE, Louise W., « Un proverbe du Moyen Age », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1957. p. 145-159.
- VERELST, Philippe, « Le *locus horribilis*. Ébauche d'une étude ». *La Chanson de geste. Écriture, Intertextualités, Translations. Textes présentés par François Suard. Littérales n°14*. Université Paris X – Nanterre, 1994. p. 41-59.
- ZAZZO, René, *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Quadrige/PUF, 1960.

- ZUMTHOR, Paul, « De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant », *Poétique,* n°87. p. 259-269.
  - *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris, Seuil, 1993.

DICTIONNAIRES OU CATALOGUES UTILISÉS

- AARNE, Antti, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961.
- BLOCH, Oscar, WARTBURG, Walther Von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- CHEVALIER, J., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Bouquins, 1982.
- DELARUE, Paul et Marie-Louise, *Le conte populaire francais. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française outre-mer*, Maisonneuve et Larose, 1957-1977.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Paris F., Vieweg, Emile Bouillon, 10 tomes, 1881-1902.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, Paris, Librairie Larousse, 1968.
- *Lexique historique du Moyen Age*, Paris, A. Colin, 2ème éd. 1989.

INSTRUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- *Actes des colloques de la Société Rencesvals*
- *Bien Dire et Bien Aprandre.* Revue de Médiévistique. Centre de Gestion de l'Edition Scientifique, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3.
- *Bulletin bibliographique de la Société Rencesvals*, Paris, Nizet.
- *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Université de Poitiers, Centre d'Études supérieures de civilisation médiévale, et bibliographie annuelle.
- *Le Moyen Age*. Revue d'histoire et de philologie, Liège, Belgique.

- *Littérature*. Revue publiée par Larousse et le Département de littérature française de l'université Paris-8 (Vincennes/Saint-Denis).
- *Perspectives médiévales,* Société de langue et de littérature médiévales d'oc et d'oïl, Paris.
- *Revue de langues romanes,* Monpellier III. – Université Paul Valéry.
- *Romance Philology*, Turnhout, Brepols, Belgique.
- *Romania.* Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romaines, Paris, 1872-1981.
- *Romanic Review*, Columbia University.
- *Zeitschrift für romanische Philologie,* Niemeyer.

Annexe

Annexe 1.

v. 1495 Et fiert Hardré sor la cercle doree.
v. 1511 Le fiert devant dou bout en la veüe.
v. 1539 Et fiert Hardré dou pommel léz l'oïe.
v. 1548 Et fiert le conte sor l'iaume de Pavie.
v. 1564 Si fiert Hardré sor son elme luisant.
v. 1579 Si fiert le conte devant enmi le piz.
v. 1678 Et fiert Hardré un grant cop a bandon.

Annexe 2.

1./ « de Deu soiéz sauvéz » :

2./ « et cil i va cui Dex puist mal donner » :

Huon de Bordeaux : «Hues, dist il, Dix te puist mal donner! (v. 3881),

Couronnement de Louis : « Gloz», dit Guillelmes, «Dex te puist mal doner » (v. 807) et encore à plusieurs reprises ;

3./ « Jhesucris le maudie » :

Charroi de Nîmes : «Di va, vilains, Damedeus te maudie! » (v. 1318)

Huon de Bordeaux : « Diex le maudie, li Rois de maďsté! » (v. 2765.)

Renaut de Montauban : « Il fu de Taleborc, Dameldeu le maudie! » (v. 6089) et « Que Dragoulanz conduit, Dameldeu le maudie! » (v. 13191)

4./ « Saint Pierre mis el chief de Pré Noiron » :

Couronnement de Louis : « Meïs saint Pieres el cief de pré Noiron » (v. 728 ; Rédaction C)

5./ « Mais par l'apostre c'on quiert en Noiron Pré » :

Charroi de Nîmes : « Por cel apostre qu'en quiert en Noiron pré », (v. 279 et v. 405); et « Que, par l'apostre qu'en quiert en Noiron pré » (v. 1365)

Couronnement de Louis : « Par cel apostre qu'en quiert en pré Noiron », (v. 1778)

Raoul de Cambraï : «Qe, par l'apostre c'on qiert en Noiron pré » (v. 5827.) ainsi que les vers 3965 et 4872.

Renaut de Montauban : « Mes par icel apostre qu'en quiert en Noiron Pré », (v.13824) aussi les vers 6976, 7193 et 7610.

Aliscans : « Mes, par l'apostre qu'en quiert en Pré Noiron », (v. 3451)

Annexe 3.

Chanson de Roland : « De dulce France, des humes de sun lign, » (v. 2379)

Raoul de Cambraï : « Et le lignage qui moult fist a proisier » (v. 249)

Annexe 4.

L'armement d'Ami

Il vest l'auberc, lace l'elme reont,
Ceinte a l1espee au senestre giron,
Monte en la selle dou destrier arragon,
A son col pant un escu a lyon,
(*Ami et Amile*, vv. 1646-1649)

L’armement d’Hardré :

Fransois armerent le traïtor felon
De blanc hauberc et d’iaume point a flor.
Ceinte a l’espee dont a or est li pons,
Monte en la sele dou bon destrier gascon,
A son col pant un escu a lyon,
(*Ami et Amile*, vv. 1654-1658)

Annexe 5.

L’armement de Baligant :

Li amiralz ne se vœlt demurer,
Vest une bronie dunt li pan sunt sasfrét,
Lacet sun elme, ki ad or est gemmét,
Puis ceint s'espee al senestre costét.
Par sun orgoill li ad un num truvét:
Par la Carlun dunt il oďt parler.
[La süe fist Precïuse apeler ;]
Ço ert s'enseigne en bataille campel ;
Ses chevalers en ad fait escrïer.
Pent a sun col un sœn grant escut lét:
D'or est la bucle e de cristal listét,
La guige en est d'un bon palie roét;
Tient sun espiét, si l'apelet Maltét:
La hanste grosse cume uns fust de tinel ;
De sul le fer fust uns mulez trussét.
En sun destrer Baligant est muntét;
L'estreu li tint Marcules d'Ultremer.
(*Chanson de Roland*, vv. 3140-3156)

L’armement de Raoul :

Nostre empereres ama molt le meschin:
L'erme li donne qi fu au Sarrazin
Q'ocist Rolans desor l'aigue del Rin.
Desor la coife de l'auberc doublentin
Li a assis, puis li a dit: «Cousin,
Icis ver hiaumes fu a .j. Sarrazin;
Il ne doute arme vaillant .j. angevin.
Cil te doint foi qi de l'aigue fist vin,
Et sist as noces del saint Arcedeclin.»
Et dist R.: «Gel praing par tel destin:
Li rois li çainst l'espée fort et dure.
D'or fu li pons et toute la heudure,
Et fu forgie en une combe oscure.
Galans la fist qi toute i mist sa cure.
Fors Durendal qi fu li esliture,
De toutes autres fu eslite la pure:

Arme en cest mont contre li rien ne dure;
Iteles armes font bien a sa mesure.
Biax fu R. et de gente faiture;
S'en lui n'eüst .j. poi de desmesure,
Mieudres vasals ne tint onques droiture.
Mais de ce fu molt pesans l'aventure;
Hom desreez a molt grant painne dure. [v°]

XXV

Li rois li donne son bon destrier corant;
La cele est d'or et derriere et devant,
Œvres i ot de molt divers samblant,
Taillie a bestes de riches contenant.
Bien fu couvers d'un riche bouquerant
Et la sorcele d'un riche escarimant,
De ci a terre geronnée pendant.
R. i saut par si fier contenant,
Puis a saisi l'escu a or luisant.
A bendes d'or fu la boucle seant,
Mais ne crient arme ne fort espieu tranchant.
Et prent l'espieu a or resplendissant,
A .V. clox d'or l'ensaigne bauliant.
Fait .j. eslais a loi d'ome saichant:
Au retenir le va si destraignant,
C'onques de terre le sorportast plain gant.
Dient Francois: «Ci a molt bel enfant!»
«L'onnor son pere ira bien chalengant.»
Tex en fist goie qi puis en fu dolant,
Com vos orrez, ce longuement vos chant.
(*Raoul de Cambrai*, vv. 471-518)

Annexe 6.

Prêter serment sur les reliques dans *Raoul de Cambrai* :

Saintes reliques i fait li rois porter,
En .j. vert paile desor l'erbe poser.
Qi donc ved'st le paile venteler
Et les reliques fremir et sauteler,
De grant mervelle li pod'st ramenbrer.

CCXXIX

L'enfes B. se leva sor les piés: [f. 8I]
«Baron,» dist il, «faites pais, si m'oiés:
Par tos les sains qe je voi si couchiés,
Et par les autres dont Dex est essauciés,
Et par celui qi en crois fu dreciés,
Q'a droit me sui del cors R. vengiés;
Si m'ad't Dex et ces saintes pitiés!
Et q'a tort c'est Gautiers vers moi dreciés.
— Voir,» dist Gautiers, «vos mentés, renoiés:
Ensois le vespre en serez detrenchiés.»

B. respont qi c'est humeliés:
«Diex soit au droit! a tort me laidengiés.»

CCXXX

De B. fu li sairemens jurez.

(*Raoul de Cambrai*, 4948-