

Les *Vers d'Amours* : de l'expérience du texte à son interprétation

En 1893, Alfred Jeanroy publie dans la *Romania* trois textes dont on ne connaissait jusqu'alors que des fragments grâce aux anthologies et aux histoires littéraires. Il s'agit des *Vers d'Amours*, poèmes sur l'amour composés en strophes d'Hélinand, que le philologue attribue avec certitude, en se fondant sur les attestations concordantes de la tradition, le premier au célèbre trouvère Adam de la Halle, le deuxième à un inconnu Névelon (mais le manuscrits parlent toujours de "Nevelot") Amion, le troisième à Guillaume *le peintre* d'Amiens.

Si l'opération culturelle dont Jeanroy se charge est certainement méritoire, il est néanmoins vrai que ses limites du point de vue philologique se révèlent tout à fait évidentes : on peut bien déplorer non seulement un certain défaut de rigueur scientifique dans la *constitutio textus*, dû au moins en partie à l'éclectisme qui caractérise l'approche ecdotique de l'éditeur, mais aussi l'absence presque totale d'un commentaire aux œuvres éditées. Un hâtif encadrement sur le plan chronologique et bio-bibliographique des textes et de leurs auteurs constitue, en effet, la seule introduction concise placée avant les poèmes ; toute question exégétique est laissée, par contre, irrésolue.

Après cent quinze années, notre médiocre connaissance des *Vers d'Amours* relève encore fondamentalement des découvertes, des méprises et des omissions de ce travail, aussi irremplaçable que défectueux et désormais vieilli. Personne parmi les savants postérieurs n'a choisi de poursuivre le chemin tracé par Jeanroy, ni de revoir les fondements de son travail pour essayer d'en combler les lacunes et d'en modifier les perspectives ; d'ailleurs, on ne saurait pas trop exiger des essais dont la trajectoire critique n'arrive à toucher que tangentiellement les trois poèmes, dans le cadre d'une étude générale de l'œuvre d'Adam de la Halle, comme le cas des recherches d'Henri Guy, ou du *corpus* des textes qui exploitent la strophe d'Hélinand, comme dans la thèse d'Adolf Bernhardt.

C'est seulement dans les derniers temps que la critique – ou plutôt un seul philologue isolé – a conçu la nécessité de pouvoir fonder la connaissance de poèmes si négligés et marginalisés sur un texte critique fiable et soutenu par un commentaire utile à l'élucidation des obscurités que l'édition de Jeanroy, interventionniste mais laconique dans

l'interprétation, paraissait avoir tout au contraire augmenté. Ainsi en 1997 Roberto Crespo réédite dans *Cultura Neolatina* les *Vers d'Amours* de Guillaume d'Amiens, sans doute le texte le plus difficile à comprendre parmi les trois, puisqu'il ne nous a été transmis que par un seul témoin, porteur de nombreuses et évidentes fautes et qui résulte dans certains *loci* à peu près inintelligible. D'un côté cette circonstance avait déchaîné la fantaisie divinatoire du premier éditeur, de l'autre elle avait même donné lieu à la supposition, exprimée par Holger Petersen Dyggve, que le peintre amiénois, "à peu près seul de son espèce dans la littérature du Nord, aurait pratiqué ce que les poètes du Midi appelaient le *trobar clus*". Crespo, pour sa part, démolit cette thèse bizarre et montre que seulement un texte établi avec rigueur et pourvu de toutes les notes permettant de l'interpréter de la façon la plus correcte – tout d'abord celles portant sur la langue des poèmes – peut être à même d'empêcher de tels abus critiques.

Notre recherche se développe dans la même perspective, en élargissant la portée heuristique des fondements méthodologiques indiqués par Crespo – primaire attention à la *lectio* du manuscrit et aux faits linguistiques – aux autres *Vers d'Amours*. Nous considérons ce travail opportun en soi, dès lors que son premier but déclaré est d'offrir le texte, bon et philologiquement fondé sur la tradition entière, qui aujourd'hui encore manque. On ne peut pas considérer tel le texte procuré, pourtant avec une attention irréprochable aux plus menus détails, par Pierre-Yves Badel : l'éditeur de *l'opera omnia* adamienne se borne, en effet, à reproduire, selon les enseignements de Joseph Bédier, le manuscrit dont il a décidé de se servir. L'opération à laquelle nous nous sommes livré s'avère être même plus nécessaire, quand on veut aborder le terrain encore presque inexploré de l'exégèse des trois poèmes. Notre thèse, en ce sens, aspire à parvenir à une interprétation convaincante des textes, lus autant comme des individus singuliers, que comme un *corpus* homogène.

Leur uniformité résulte d'abord de l'étude de la tradition. Les *Vers d'Amours* sont transmis par deux manuscrits. Deux poèmes se trouvent dans **W**, situés à des endroits différents du recueil (ceux d'Adam de la Halle dans la première branche, qui contient toutes les œuvres du trouvère, ceux de Nevelot Amion dans la dernière section, à côté d'ouvrages divers), tandis que le chansonnier français **a** présente les trois textes en séquence (à la première place Adam, à la deuxième Nevelot, à la dernière Guillaume).

Le poème d'Adam est identique dans les deux manuscrits : les strophes sont au nombre de 16, selon le même ordre. Les *Vers* de Nevelot, par contre, sont composés de 22 strophes dans **W** et de 12 dans **a**. En l'absence d'autres évidences, on peut seulement

présumer que le scribe du chansonnier vatican ait pris la liberté d'abrégé le deuxième poème et d'en bouleverser l'ordre strophique pour des raisons qui nous restent malheureusement impénétrables. D'ailleurs, l'extrême proximité de la *lectio* de **a** et **W** pour les deux ouvrages (les différences sont, sauf dans peu de cas, minimes et philologiquement banales), semble prouver que la distance des deux témoins du commun archétype ne devait pas être énorme et que les interventions des deux copistes ont été d'une étendue minime.

La bipartition irréductible de la tradition nous a contraint à une rigoureuse fidélité à la lettre du manuscrit choisi comme base, à l'exception près des occasions où une *recensio* développée scrupuleusement ait mis en relief l'existence de fautes certaines. Celles-ci ont été corrigées à l'aide du deuxième témoin, chaque fois que cela a été possible : nous n'avons confié à l'*emendatio ope ingenii* que les rares lieux encore douteux. Dans cette perspective l'étude de la langue a eu un rôle prééminent : il nous a permis non seulement de comprendre et mieux interpréter les passages les moins clairs du texte, mais aussi de rassembler dans un catalogue détaillé et exhaustif les traits qui caractérisent la *scripta* utilisé par les auteurs et les copistes. En ce qui concerne les premiers, grâce à l'analyse des rimes et de la prosodie il a été possible de vérifier la présence, qualitativement et quantitativement tout à fait importante, de l'élément "régional", aussi bien dans la phonétique que dans la morphologie ou dans le lexique, et en mesurer l'incidence différentielle par rapport à d'autres secteurs de l'œuvre des mêmes auteurs : c'est le cas pour Adam de la Halle, dont les *Vers d'Amours* sont animés par une recherche du caractère concret de l'énoncé qui s'oppose à la raréfaction linguistiques propre au *grand chant courtois* et qui voit dans le "régionalisme" un moyen expressif privilégié.

L'étude de la langue des scribes, d'autre part, n'est pas seulement un acte de respect dû au document historique et linguistique qui est le manuscrit choisi comme base de l'édition critique. Loin de constituer un épisode dépourvu de conséquences dans le travail herméneutique sur le texte, l'analyse d'une telle langue est un moment qu'on ne peut pas éluder de la reconstitution philologique de l'œuvre littéraire médiévale. Cela se révèle particulièrement vrai dans le cas des *Vers d'Amours*. L'étude des phénomènes particuliers a fait ressortir que la quantité et, parfois, la typologie même des faits linguistiques significatifs présents dans les textes change, les "mots régionaux" étant beaucoup plus nombreux dans les *Vers* de Guillaume que dans ceux d'Adam, bien que le copiste soit toujours le même (celui du chansonnier **a**) et que les poèmes soient transcrits en séquence dans le manuscrit. Une circonstance pareille pourrait être interprétée comme une simple attestation de deux

traditions indépendantes et hétérogènes en amont du témoin connu ; mais l'hypothèse que ce genre de différences entre les deux textes cache au moins de rares éléments qu'on serait tenté d'attribuer aux auteurs nous paraît la plus économique. Le bref écart chronologique qui sépare vraisemblablement la mise en recueil d'a des originaux et la comparaison du texte des *Vers* avec celui des autres ouvrages de Guillaume d'Amiens, copiés ailleurs dans le *codex*, nous donnent quelques appuis en ce sens.

Une fois établi et examiné le texte, nous avons pu repérer les éléments utiles à situer les trois poèmes avec un bon degré d'exactitude dans le cadre de la littérature picarde de la seconde moitié du XIII^e siècle, et essayer de résoudre le problème de leur classification à l'intérieur du système des genres. Ce problème est sans doute singulier pour deux raisons au moins.

D'abord, parce que les premiers savants qui ont eu à s'occuper des *Vers d'Amours* ne se sont jamais vraiment posé la question du genre auquel il fallait reconduire leur typologie textuelle ; ce qui rend ces anciens chercheurs peut-être involontairement moins éloignés que leurs collègues plus modernes de l'idée de fluidité des catégories littéraires médiévales. Pourtant, on ne peut pas nier que le public des ces textes devait avoir ce que Hans-Robert Jauss appelle un "horizon d'attente", par rapport auquel il les lisait ; à l'intérieur de ce même horizon, les auteurs, qui relevaient d'une culture nécessairement homogène et cohérente, avaient bien évidemment déterminé de les insérer. En ces termes il est tout à fait raisonnable et fondamental d'identifier le genre des *Vers d'Amours*, pour éviter de tomber dans des bévues autant à propos du sens du texte que des intentions des auteurs.

La question du genre est aussi singulière, parce que personne n'a jamais avancé l'hypothèse qu'aux dyscrasies dans le contenu des trois poèmes partiellement individuées par Guy, Bernhardt et Crespo pourrait correspondre, sinon l'appartenance à des genres effectivement différents, au moins, sur le plan de l'expression, une "dominante registrale" qui n'est pas la même.

L'extrême homogénéité littéraire, assurée par le *schéma* métrique (la strophe d'Hélinand), par le sujet (l'amour) et par quelques autres traits distinctifs non seulement formels (l'ouverture de toute strophe par le mot – dans la majorité des cas il s'agit d'une apostrophe – *Amour*, le grand nombre d'images aptes à développer la représentation d'Amour, la propension à renforcer le taux de vérité de l'énoncé par l'utilisation de dictons gnomiques), suggère la nécessité d'une analyse d'ensemble, comme d'une typologie textuelle dont les traits distinctifs sont bien définis. La recherche de ses antécédents conduit

avant tout aux *Vers de la Mort* du moine de Froidmont, dont le succès et les imitations au XIII^e siècle sont très connus. Exception faite de la substitution d'Amour à Mort – les deux protagonistes, il faut le souligner, représentent des entités personnifiées qui dominent le texte aussi bien que le monde – il est impossible de ne pas reconnaître que la plus grande partie des caractéristiques des *Vers d'Amours* a été empruntée au modèle hélinandien : outre ceux déjà cités, nous signalons, par exemple, l'importance d'un expédient structural tel la fragmentation du *continuum* textuel, la liaison entre des strophes contiguës étant supprimée en faveur de la plénitude sémantique autonome de chaque unité. Adam de la Halle déclare aussi explicitement que le texte qu'il va composer relève des *Vers de la Mort*, quand il en refait le premier, vers célèbre dans son propre *incipit* (*Amours, ki m'as mis en sousfrance*, par rapport à *Morç, ki m'as mis muer en mue*). Encore, à l'illustre prédécesseur remontent l'option idéologique évidente pour le moralisme et l'allure rhétorique et déclamatoire de l'énoncé : ces éléments, déjà attentivement signalés par les chercheurs qui nous ont précédé, Guy et Badel avant tout, marquent d'une façon décisive la tonalité des seize strophes.

Or, Jeanroy avait non seulement négligé ce lien si puissant des *Vers d'Amours* avec les *Vers de la Mort*, qu'il s'était borné à citer comme archétype du *schéma* métrique, mais il avait aussi évité de donner une définition du genre, du registre ou bien même du style des trois poèmes. Il n'y a qu'une phrase dans son commentaire qui permet d'entrevoir son idée, quand il affirme : "les notes qui suivent le texte offrent, entre autre chose, un certain nombre de références aux poètes lyriques du Midi et du Nord, les trois auteurs leur ayant emprunté une foule de pensées et d'expressions". La référence généralisée est, donc, pour l'ensemble des trois poèmes à la lyrique des troubadours et des trouvères : cette hypothèse tellement générique de dérivation aurait mérité un plus grand effort d'approfondissement de la part de son auteur, pour essayer d'individuer le caractère effectif de ce qui se présente comme un indéniable remploi du lexique et des idées de la poésie amoureuse.

Ceci représente une des orientations principales de notre recherche, dont les aboutissements nous semblent particulièrement intéressants : on a en effet compris que la relation entretenue avec la lyrique est tout à fait différente pour les trois poèmes. Dans les *Vers d'Amours* d'Adam de la Halle la confrontation se déroule surtout en termes d'antithèse et de bouleversement sur le plan sémantique et stylistique : le vocabulaire des trouvères est soumis à une nouvelle connotation qui le rend capable de répondre aux exigences expressives relevant d'une idéologie éloignée de celle de la lyrique. Nevelot Amion, tout au contraire, instaure avec celle-ci un rapport approfondi qui se réverbère non seulement sur

la formulation complexe du poème et sur ses arguments, mais aussi sur la syntaxe des éléments formels.

En ce sens, les strophes de Nevelot Amion méritent une attention particulière. Le trouvère affirme s'inspirer des poèmes de ceux qui, avant lui, avaient composé des textes similaires ; d'ailleurs, sa dette envers le prototype adamien est, au niveau de la forme aussi bien que de la structure, beaucoup plus que évidente. Ce qui marque sa distance du modèle, ce sont plutôt le contenu et la tonalité dominante dans son discours, qui s'avèrent empruntés à la lyrique. Non seulement l'amour n'est jamais blâmé le ton étant constamment celui d'un élégiaque qui se plaint de la cruauté d'amour et de celle de la dame aimée (personnage totalement absent dans les *Vers* d'Adam), mais le poème se termine aussi par une réaffirmation de la fidélité inébranlable du poète à l'égard des deux figures qui dominant son existence. Comme dans celle-ci l'amour est une expérience centrale et absolue, il n'y a pas de quoi s'étonner quand on découvre que ce que Nevelot a composé, tout en utilisant la strophe d'Hélinand, se révèle finalement comme quelque chose de très proche d'une chanson. Ainsi, il semble essayer de fondre dans son poème la position des trouvères les plus orthodoxes avec le moralisme et la *reprobatio amoris* qui sont consubstantiels au modèle littéraire qu'il a choisi. Le lecteur moderne pourra bien en tirer l'impression d'une sorte de schizophrénie autoriale, car les deux positions idéologiques semblent assez incompatibles, mais il est vrai que nous ne pouvons pas juger de la réussite ou de l'échec de l'opération poétique de Nevelot en nous fondant sur notre catégorie de cohérence. Ce qui est nécessaire de reconnaître est que ces *Vers* ont forcément marqué, dans la conscience du public et dans l'histoire des formes poétiques, l'un des épisodes terminaux de la parabole littéraire de la lyrique des trouvères, l'introduction d'éléments nouveaux ayant contribué à élargir son domaine, aussi bien qu'à en hâter le déclin et la mort.

A mi-chemin entre les deux, Adam et Nevelot, Guillaume d'Amiens, qui est vraisemblablement le dernier à écrire ses *Vers d'Amours*, opte pour des choix formels en partie différents et parfois originaux : dans son poème l'univers lyrique émerge de temps en temps – la présence d'une dame, concrète et presque palpable dans sa représentation, y est particulièrement remarquable – malgré un registre dont la conformité au moralisme du modèle adamien est à peu près constante.

En conclusion, même si chacun des trois ouvrages est caractérisé par ses propres particularités qu'il est nécessaire de ne pas sous estimer, nous croyons pouvoir affirmer

qu'ils se présentent comme des poèmes similaires et étroitement dépendants l'un de l'autre. Il s'agit donc d'un *corpus* qui est pourvu de traits distinctifs communs et exclusifs et dont les composantes montrent des rapports généalogiques évidents entre elles : cela nous amène à reconnaître que les *Vers d'Amours* constituent une typologie textuelle très bien déterminée dans le système littéraire de la Picardie de la fin du XIII^e siècle. En ce sens, les oscillations et les différences ne font qu'élargir et délimiter au même temps son espace de manifestation par rapport au projet de l'auteur et à l'attente du public. Si nous choisissons de ne pas utiliser le mot « genre » pour définir cette typologie, c'est qu'il nous semble prudent de ne pas invoquer ce terme toujours problématique pour un *corpus* si exigü ; il est néanmoins vrai que nos poèmes satisfont presque complètement aux critères génériques établis par Hans-Robert Jauss.

Nous avons fondé chaque hypothèse d'interprétation sur une nouvelle et profonde expérience du texte à tout niveau de lecture (linguistique et ecdotique avant tout) : cela, en toute certitude, pourra assurer la solidité de notre travail herméneutique et permettre une éventuelle vérification par d'autres chercheurs.