

JACQUES RIBARD

«AMI ET AMILE»: UNE ŒUVRE-CARREFOUR

De prime abord, quelque déception devant cette "fausse" chanson de geste, où les Sarrasins brillent par leur absence! Puis, à y bien réfléchir, vif intérêt au contraire devant la véritable énigme littéraire que pose cette œuvre, d'autant plus signifiante qu'elle n'est pas écrite à la diable, mais manifestement très maîtrisée, très "construite". Que se veut-elle au juste? Quelle orientation, quel objectif s'était fixés l'auteur anonyme de cette mise en forme d'une vieille légende?

C'est en définitive tout le problème des genres littéraires au Moyen Âge qui se trouve ainsi posé une fois de plus. Et c'est aussi une illustration privilégiée de ce qu'on appelle de nos jours l'intertextualité, l'œuvre apparaissant d'évidence comme au carrefour de nombreuses et diverses influences¹. Tel est le double aspect sur lequel nous voudrions réfléchir, nous réservant d'ouvrir in fine quelques perspectives sur ce qui donne peut-être son sens profond à cette œuvre énigmatique.

Il est incontestable qu'*Ami et Amile* se présente, au premier regard, comme une véritable chanson de geste.

D'abord —et c'est sans doute le plus frappant— par sa facture même, par sa technique d'écriture. Des laisses assonancées de décasyllabes pourvues d'un "petit vers" final, encore appelé "vers orphelin":

1. Editions de référence des œuvres citées: *Ami et Amile, chanson de geste*, éd. P. Dembowski, Paris, Champion, 1969; *La Chanson de Roland*, éd. J. Bédier, Paris, Piazza; *La Queste del saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, 1965; Bérout, *Le roman de Tristan*, éd. E. Muret-L. M. Defourques, Paris, Champion, 1962.

rien là que de très "classique". Puis, à entrer un peu plus dans le détail, tout ce jeu, si caractéristique du genre, de reprises, d'échos, toutes ces laisses "semi-parallèles", comme les qualifie justement D. Boutet². Ainsi, par exemple, des laisses 56 et 57, 60 et 63, 69 et 70. Tout ce jeu aussi, bien connu et répertorié, des formules dites épiques, relevant de l'oralité, réelle ou prétendue: "La veïssiez" (vv. 220, 377), "Oiez, seignor" (vv. 903, 3073), "Qui lors veïst" (vv. 3210, 3382), "La poïssiez" (v. 3240), etc.

Mais, par-delà cet aspect proprement technique, une thématique épique est aussi à l'œuvre et qui tient d'abord au cadre carolingien que l'auteur a eu le souci de sauvegarder: "C'est la gens Charle a la barbe chenue" (v. 1984). Un Charlemagne pas très haut en couleur, il faut en convenir, mais dont la grande ombre confère cependant à toute la première partie de l'œuvre une certaine solennité traditionnelle.

Sans doute, pas de Sarrasins ni de guerre sainte: la quête et le pèlerinage se substituent ici à la Croisade. Mais après tout dans le corpus épique médiéval il y a bien des gestes de barons révoltés et l'on pourrait légitimement leur comparer dans notre œuvre le rôle joué par les "Bretons" (v. 209) ou "Gombaut le Loherainc" (v. 285). Et c'est tout de même pour l'auteur l'occasion de mettre en scène quelques combats épiques (vv. 220-22, 377-79), même s'il faut reconnaître qu'ils sont assez vite expédiés: manifestement ce n'est pas là ce à quoi s'attache notre trouvère. Autrement développé, car jouant un rôle essentiel dans le déroulement même du récit, est le duel judiciaire qui oppose Hardré à Ami-Amile — et c'est bien là aussi un thème épique classique: qu'on pense seulement au combat de Thierry et de Pinabel dans la *Chanson de Roland*.

Mais surtout il y a le personnage typique du traître, "Hardré le felon / Qui porchasa la mortel traïson" (vv. 228-29), parfait avatar du trop célèbre Ganelon. Comme celui-ci, il n'est pas sans courage ni mérite, de l'aveu même des deux amis (vv. 461-63), et comme lui il sera finalement sinon écartelé, du moins "traînez par champ et par couture" (v. 1751). D'ailleurs la scène qui nous le montre machinant sa trahison avec Gombaut est strictement parallèle à la scène de la *Chanson de Roland* où Ganelon passe convention avec Blancandrin.

2. D. Boutet, *Ami et Amile et le renouvellement de l'écriture épique vers 1200*, dans *Ami et Amile, une chanson de geste de l'amitié*, Paris, Champion, coll. Unichamp, 1987, p. 82.

Au vers "Descendus est au perron soz l'olive" de notre chanson (v. 293) correspond exactement ce vers de la *Chanson de Roland*: "Guenes chevalchet suz une olive halte" (v. 366), et quand l'auteur d'*Ami et Amile* dit de Combaut: "Il va avant, sa foi li a plevie" (v. 306), on croit entendre l'écho de ces vers de la *Chanson de Roland*: "Tant chevalcherent Guenes e Blancandrins / Que l'un a l'autre la sue fait plevit" (vv. 402-03).

D'une manière plus générale —et nous sommes ici en pleine intertextualité—, l'influence du *Roland* sur notre chanson de geste ne saurait être minimisée. Comment ne pas rapprocher ces vers d'*Ami et Amile*: "Nostre empereres descent desoz un pin, / On li aporte un faudestuef d'or fin, / Li empereres de France s'i assist" (vv. 1385-87), de ceux-ci empruntés au *Roland*: "Desuz un pin, delez un eglenter, / Un faldestoed i unt, fait tut d'or mer: / La siet li reis ki dulce France tient" (vv. 114-16)? Comment aussi ne pas mettre en regard ces vers qui marquent comme le début du long chemin de croix que va vivre Ami en compagnie de ses deux fidèles serviteurs: "Haut sont li pui et les montaignes roides, / Li val sont grief qui forment les guerroient" (vv. 2466-67), et les vers célèbres du *Roland* —autre chemin de croix— si souvent cités: "Halt sunt li pui e tenebrus e grant / Li val parfunt e les ewes curant" (vv. 1830-31)? Comment encore ne pas rapprocher le songe prémonitoire d'Ami à propos de son compagnon: "Anuit sonjai une fiere avison / Que je estoie a Paris a Charlon, / Si combatoit li ber a un lyon" (vv. 867-69), du second songe de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*: "Après iceste altre avisiun sunjat / Qu'il ert en France a sa capele ad Ais. / El destre braz li morst uns vers si mals" (vv. 725-27)?

On pourrait légitimement multiplier les rapprochements de ce genre, jusqu'à l'évanouissement de Béliissant apprenant la fausse nouvelle de la mort d'Amile —"Et Belyssans est cheüe pasmee" (v. 412)—, qui n'est pas sans évoquer, mutatis mutandis, l'attitude d'Aude apprenant la mort de Roland: "Pert la culor, chet as piez Carlemagne" (v. 3720), comme la nostalgie un peu larmoyante qui saisit Ami éloigné des siens: "Lors li ramembre auques de son pais / Et de sa fame et de son petit fil. / Tenrement plore..." (vv. 541-43), fait écho à celle qui étreint les chevaliers de Charlemagne franchissant les montagnes qui les séparent encore de leur famille: "Dunc lur remembret des fuis e des honors / E des pulcele e des gentilz oixurs: / Cel nen i ad ki de pitet ne plurt"

(*Chanson de Roland*, vv. 820-22). Jusqu'à cette "flors de France" (v. 1587) —les grands barons qui invitent l'empereur à interrompre pour la nuit le combat d'Hardré et d'Ami—, qui n'est pas sans rappeler le vers célèbre du *Roland*: "De France dulce m'unt tolue la flur" (v. 2431).

Pour autant, la *Chanson de Roland* n'a pas le monopole de l'influence épique qui s'exerce sur *Ami et Amile*. On est en droit de reconnaître également dans notre poème, ici et là, des "souvenirs" de la *Chanson de Guillaume*. Ainsi par exemple quand on voit le jeune Girart se précipiter "en la cuisine", s'y saisir d'un "pel" pour en faire "voler la cervelle" du cuisinier qui indignement a "oublié" son père (vv. 2259-75), immédiatement après avoir bondi sur une table pour apostropher les "fiz a putain" qui ont renié leur seigneur — et l'auteur d'ajouter: "Devant lui garde, si a choisi un fust / A son pooir le leva amont suz / Parmi les chiés en a quatre feruz" (vv. 2250-54), comment, en lisant ces vers, ne pas évoquer la truculente figure de "Rainouart au tinel"?

D'une façon plus générale, on pourrait encore déceler l'influence épique dans bien des passages qui s'apparentent aux scènes de gabs, traditionnelles dans la chanson de geste. Souvent ce sont seulement des évocations rapides et savoureuses (vv. 1490-91, 1499-1500, 1931-32), mais il arrive aussi à l'auteur de s'y attarder jusqu'à nous offrir, dans la laisse 97, une charmante scène de genre, ponctuée du rire des deux compagnons —"s'en a gieté un ris" (vv. 1955 et 1962)—, avec le contraste appuyé et comique de "la fille Charle" qui, elle, faute de pouvoir les distinguer l'un de l'autre, "en giete un grant souzpir" (v. 1957). On atteint là à une sorte de marivaudage épique dont l'aspect ludique tourne presque au jeu pervers et a même des relents de fabliau.

Dans le même esprit, on ne saurait négliger la prédominance dans *Ami et Amile* du thème du compagnonnage, de la "compaingnie", ce mot-clef qui vient clore de façon significative la première laisse de notre chanson: "Par lor grant compaingnie" (v. 18). Il y a là l'affirmation et la consécration d'un lien fondamental qui plonge ses racines au plus profond de l'épopée — un lien qui, tout au long de l'œuvre, va l'emporter sur tous les autres. Véritable hommage-lige, objet d'un engagement solennel qui ne doit jamais être "oublié" —la formule revient par deux fois dans la laisse 34 (vv. 557, 577)— et qui sera sans cesse rappelé (vv. 598-99, 912-13, 1783, 2883-84). Il fera passer au se-

cond plan tous les autres engagements, même les plus sacrés, tel celui du mariage, comme il ressort bien du serment dicté à Bélissant (vv. 1831-34) et repris mot pour mot par elle: "Que je panrai Amile le baron / Au loement d'Ami son compaignon, / Ne entr'euls douz ne mouvrai ja tanson" (vv. 1837-39).

On aurait donc tort, assurément, de contester cet aspect "chanson de geste" si présent dans toute la première partie de l'œuvre, conformément d'ailleurs à l'annonce faite par le trouvère dès les premiers vers: "Or entendez, seignor gentil baron / ... De tel barnaige doit on dire chanson" (vv. 1-3). Mais, notons-le aussitôt, ce même exorde, nous met immédiatement en garde par l'utilisation d'un mot qui relève lui du registre clérical: "Ce n'est pas fable que dire voz volons / Ansoiz est voirs autressi com *sermon*" (vv. 5-6). C'est en effet une tonalité toute différente qui va peu à peu se manifester dans le poème pour être bientôt la seule à se faire entendre tout au long de la seconde partie de l'œuvre, à partir du "point de bascule" que constitue la première apparition de l'ange (v. 1807), l'annonce de la lèpre qui va s'abattre sur le malheureux héros et l'entraîner dans une errance souffrante et rédemptrice — dont la "charrete" où il lui faudra monter constitue le vivant symbole (vv. 2592, 2596, 2599, 2731, 2741), en écho peut-être à cet autre parcours d'humilité et de rachat illustré dans le *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes. Et de fait, *Ami et Amile*, commencée comme une *Iliade*, va bientôt se muer en une douloureuse et symbolique *Odyssée*. L'aspect religieux va en effet prendre peu à peu la première place. Charlemagne et sa cour seront vite oubliés et la chanson de geste tournera presque entièrement à la vie de saint.

Déjà, dans l'exorde, les jalons sont posés avec le mot "sermon" d'abord, on l'a vu, avec ce vers aussi qui relève à l'évidence du registre religieux: "Engendré furent par sainte annuncion" (v. 13) — et la boucle se bouclera avec le dernier vers de la dernière laisse: "Jusqu'en la fin dou monde" (v. 3504), à coloration eschatologique si accusée: "in saecula saeculorum".

Parallèlement, au mot païen et populaire de "merveille" se substituera de plus en plus le mot savant et clérical de "miracle", déjà placé comme en attente dans le vers orphelin qui clôt la seconde laisse: "Dex les fist par miracle" (v. 43). L'opposition et le glissement d'un registre à l'autre est particulièrement sensible dans la laisse 165, où l'on nous

dit d'abord "De la *merveille* est cheüe pasmee" (v. 3194), pour préciser ensuite "Que Dex i a *miracle* demonstree, / Des douz anfans a fait resuscitee" (vv. 3202-03). Dans le même esprit il faudrait peut-être faire un sort au mot "martyre" qui apparaît ici et là de façon significative (vv. 1816, 3164).

C'est alors à une tout autre lecture que nous sommes invités et, à l'instar de W. Calin³, nous allons être sans cesse tentés de retrouver, de reconnaître dans tel ou tel passage, sinon des références, du moins des allusions aux saintes Écritures.

Certaines sont suffisamment explicites pour s'imposer en quelque sorte à l'attention. Ainsi en va-t-il du sacrifice de ses enfants demandé à Amile, reprise romanesque évidente du sacrifice d'Isaac demandé à Abraham, avec d'ailleurs la discrète "annonce" qui en est faite dans la longue prière du plus grand péril que prononce Bélissant elle-même et qui comporte l'évocation non moins "codée" des *Innocens*: "Hé! Dex, dist elle, qui formas toute jant / Et commandas au baron Abrahant / Que sacrefice feïst de son anfant... / Si l'emporta enz el ciel maintenant / En paradis avec les Innocens" (vv. 1277-84). On pourrait en dire autant du passage où les "dui serf" (v. 2391) s'apprêtent à mettre à mal, à l'instar de saint Pierre au Jardin des oliviers, les frères indignes d'Ami, quand celui-ci leur enjoint de remettre en quelque sorte leur épée au fourreau en s'écriant: "Baron, estez ensuz! / Laissiez les fols, certez ne sevent mieuz. / Dammeldex lor pardoigne" (vv. 2569-71) — ce qui est quasiment la traduction des paroles que saint Luc met dans la bouche du Christ au Calvaire: "Mon Père, pardonne-leur: ils ne savent ce qu'ils font" (Luc, 23, 34).

D'ailleurs, au fil des pages, le motif du pardon, avec toutes ses connotations proprement religieuses, va prendre de plus en plus d'importance et nous écarter d'autant du climat de la véritable chanson de geste, plus axée, on le sait, sur la "manière forte" à l'égard des méchants ou des Infidèles. Déjà, quand Ami reconnu lépreux s'apprête à rejoindre l'"hospital" (v. 2180) que Lubias lui concède à contre-cœur, dans le discours d'adieu qu'il adresse à tous ceux qui l'entourent encore de leur affection — un discours, notons-le au passage, qui est comme une manière de "congié" à la Jehan Bodel —, il ne manque pas, reprenant en quelque sorte à son compte la célèbre formule du *Pater*,

3. W. Calin, *The Epic Quest, studies in four old chansons de geste*, Baltimore, 1966, ch. II, *The Quest for the Absolute: Ami et Amile*, pp. 57-117.

de pardonner à qui a pu l'offenser, afin de mériter le pardon de ses propres fautes: "De par Jhesu li pardoins le pechié / Tel face a moi..." (vv. 2211-12). Puis, comme bouclant lui aussi la boucle, on le verra in fine pardonner à Lubias et lui rendre tous ses biens dont il venait légitimement de la priver (vv. 3456-58). C'est que nous sommes parvenus ici au sommet de la montée spirituelle, dans cette manière d'Ascension christique longuement préparée. Peu important maintenant les vicissitudes de la vie humaine, car pour les deux héros il s'agit désormais d'aller "querre voir pardon" (v. 3473), chercher le vrai pardon que seul Dieu peut donner — et l'on notera l'effet d'écho conclusif avec le deuxième vers de la *Chanson*: "Que Deus de gloire voz face vrai pardon."

Alors, symétriquement aux mesures prises par Ami avant son enfermement dans la léproserie, les deux jeunes gens vont, dans une sorte de testament définitif, prendre leurs dernières dispositions à l'égard de leurs proches, Lubias et Bélessant, Girart et les deux fils d'Amile, sans oublier les deux fidèles serviteurs (vv. 3457-68) — tout cela avant de "prendre la crois" (v. 3463), "por aler au Sepulcre" (v. 3471), une crois qui n'est que le reflet de "la sainte Crois, ou souffri passion / Jhesus li Sires" (vv. 3484-85). Pèlerinage sacré et dernier voyage au retour duquel ils trouveront leur propre mort et leur propre "tombe" (v. 3498), dans une sorte de mimétisme christique qui est l'expression même de leur "bonne destinée" (v. 3495).

Mais revenons un instant aux allusions scripturaires pour signaler encore ce passage où le pauvre ladre menacé de mourir de faim dans son "abitacle" (v. 2227) s'adresse à son épouse impitoyable en ces termes: "Avrai je, damme, anquenuit dou relief / Qui chiet a terre desoz entre vos piés? / Ja le menjuent brachet et leverier" (vv. 2341-43). Comment ne pas y reconnaître une transposition de la célèbre parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare rapportée par saint Luc: "Il aurait bien voulu se rassasier de ce qui tombait de la table du riche... Bien plus, les chiens venaient lécher ses ulcères" (Luc, 16, 21) — surtout quand on sait le rapport étymologique qui unit "Lazare" et "ladre"? Sans oublier, puisque nous sommes sur ce sujet, le thème si populaire du "baiser au lépreux", ultime témoignage d'un amour que rien ne saurait arrêter et qui est le fait des plus proches comme des plus "saints" — Girart d'abord (v. 2293) animé de cet esprit d'enfance, de cette spontanéité juvénile qui ne calcule pas, Amile aussi le com-

pagnon fidèle (v. 2742) et Bélissant elle-même qui prend soudain des allures de véritable sainte avec l'insistance que met le trouvère à souligner les baisers dont elle couvre le malheureux lépreux: "Adont le baise, sel prent a acoler, / Baise visaige et la bouche et le nés" (vv. 2754-55).

D'autres allusions sont plus fugitives, plus contestables aussi. Ainsi de la réaction de Charlemagne repoussant les "losenges" intéressées d'Hardré avec une brutalité — "Aléz arriere" (vv. 255-56) — qui n'est pas sans rappeler le célèbre "Vade retrol" des Évangiles (Matt., 4, 10). Ainsi de ce rappel du caractère sacré du mariage chrétien: "Mari et fame ce est toute une chars" (v. 2117), qui fait écho au passage bien connu de la Genèse (2, 24), repris par Mathieu et Marc. Et tant d'autres encore. N'y a-t-il pas, par exemple, comme un décalque de l'attitude d'Abraham abandonnant tout sur l'ordre de Yahvé, "Quitte ton pays, ta parenté et la maison de ton père..." (Gen., 12, 1), dans ces vers qui nous montrent Ami renonçant à terre et famille pour se lancer dans la folle quête d'un compagnon inconnu: "En icel jor a guerpie sa terre / Et pere et mere, serors et dammoiselles / Et quatre freres..." (vv. 45-47)? On peut y voir, aussi et en même temps, l'illustration romanesque des paroles de Jésus: "Quiconque aura quitté maisons, frères, sœurs, père, mère, enfants ou champs à cause de mon Nom, recevra le centuple..." (Matt., 19, 29). Et faut-il s'étonner, comme le font certains érudits, de ne pas trouver dans cette prétendue chanson de geste un récit des "Enfances" de nos deux héros conforme aux habitudes littéraires du genre? Certainement pas, si du moins on veut bien accepter de voir dans ces premiers "quinze ans passez" (v. 36), dont délibérément rien ne nous est dit, l'avatar romanesque de cette "vie cachée" du Christ qui a suscité tant de vaines interrogations.

Une chose semble en tout cas incontestable. Le personnage d'Ami prend peu à peu dans le récit une dimension christique exemplaire, comme l'illustre bien le rapprochement qui est fait, terme pour terme, entre "le fil Marie / Qui por noz touz souffri la grant haschie" (vv. 3347-48) et le héros qui, à quelques vers d'intervalle, déclare "Dont j'ai souffert tante male haschie" (v. 3356). Il y a là comme une actualisation romanesque du drame rédempteur de la Passion, une forme d'"imitatio Christi", qui projette une lumière particulière sur toute la fin de l'œuvre, sur cette lèpre du péché qui est condamnation à la mort spirituelle et qui nécessite le véritable bain de sang, baptême

de sang faudrait-il plutôt dire, où le héros se lavera tout entier (laisse 158), se purifiera par l'entremise du sacrifice de victimes innocentes, condition indispensable à la re-naissance, la résurrection qui est toujours le "point de fuite" de tout schéma chrétien.

Aussi est-il légitime, mis en alerte par tous ces signes et pour peu qu'à l'instigation du prologue on ait pris le parti de dépasser la "fable" pour atteindre le "voir" (vv. 5-6), de reconnaître dans *Ami et Amile* une imprégnation religieuse très forte qui invite sans cesse à une lecture allégorique et mystique.

Alors, *Ami et Amile* chanson de geste? Vie de saint? En avons-nous fini avec la recherche, la quête des influences plus ou moins explicites qui s'exercent sur cette œuvre énigmatique et lui apportent sans cesse de nouveaux éclairages? Assurément non, car ce serait faire trop bon marché, à l'orée du XIII^e siècle, d'une influence qui n'a pu manquer d'être prédominante, celle du roman courtois. À examiner d'ailleurs d'un peu près la structure même d'*Ami et Amile*, il semble bien que l'aspect romanesque, diffus dans l'ensemble de l'œuvre, se manifeste avec prédilection dans la partie médiane, centrale en quelque sorte: chanson de geste au début, vie de saint à la fin et roman au milieu, serions-nous tenté de dire.

Oui, l'influence du roman est particulièrement sensible dans cette œuvre à fausse allure de chanson de geste — et le *roman de Tristan*, disons-le d'emblée mais nous y reviendrons, semble y jouer le rôle principal et essentiel. N'est-il pas hautement significatif que le personnage d'Hardré, s'il est constamment traité, dans la plus pure tradition épique, de "traître" et de "félon", est tout aussi souvent et avec autant d'insistance qualifié de "losengier", un terme qui fait référence non moins traditionnellement à la lyrique courtoise par le biais du roman d'amour. Qu'on rapproche seulement, dans la même page, "Hardré le felon" et "Hardré le losengier" (vv. 228 et 237), symboliquement unis un peu plus loin dans la formule "Et Hardrez fu et fel et losengiers" (v. 258). Il y a là déjà une distance prise par rapport à la chanson de geste canonique — quelque chose qui nous alerte et nous fait basculer vers le roman. Qu'on pense seulement aux trois barons félons du *roman de Tristan* sans cesse qualifiés eux aussi de "losengiers" (vv. 119, 144, etc.). On n'en finirait pas de relever dans *Ami et Amile*:

les manifestations de tous ordres qui font constamment référence au genre romanesque.

C'est déjà sensible, au plan formel, dans le procédé dit de l'"entrelacement", avec les formules du type: "Ici laïrons d'Amile le baron. / Si voz dirons d'Ami son compaignon" (vv. 854-55; cf. 1229-30, 1891-96, 2055-56...). Jeu de bascule d'ailleurs des plus signifiants car il ne souligne la disjonction des deux héros que pour mieux les réunir ensuite: constantes "départies", ô combien douloureuses — "Plorant se departirent", reedit sans cesse le vers orphelin (vv. 587, 1096, 2041)—, mais non moins constantes retrouvailles qui verront leur couronnement dans le tombeau unique (v. 3498) les réunissant dans la mort et dans l'Au-delà, comme il en va de Tristan et Iseut dans la célèbre légende que nous a conservée Eilhart.

C'est en même temps et inévitablement privilégier le thème romanesque fondamental de la quête — et Dieu sait si, dès le début de notre chanson, le verbe *querre* apparaît et réapparaît avec une insistance quasi obsessionnelle, souvent en association avec le verbe antithétique *trover*, présenté négativement (vv. 48-50, 60-67, 74, 101, 118...). Et ce thème essentiel qui donne son épine dorsale à la *Queste del saint Graal* (où fleurit aussi le procédé de l'entrelacement) va s'épanouir et se développer dans toute la fin d'*Ami et Amile*, prenant peu à peu une dimension véritablement sacrée qui est déjà en germe dans l'élargissement pseudo-géographique et de fait symbolique, tel qu'il est bizarrement mais significativement mentionné dès le début de l'œuvre: "... Que il n'i voist son compaignon querant. / Li cuens Amiles vint de vers oriant / Et ses compains de vers Jherusalant" (vv. 74-76). Comment ne pas penser ici à la mystérieuse Sarras de la *Queste* symboliquement située "vers les parties de Jherusalem" (p. 84, l. 14) et "es parties de Babiloine" (p. 279, l. 22)?

Bien d'autres traits d'ailleurs nous invitent sans cesse à opérer des rapprochements avec l'univers romanesque. Ce sera ici, lors des premières retrouvailles des deux héros, l'évocation codée du "locus amoenus", avec le franchissement symbolique d'une "frontière humide": "Vint a une aigue; quant fu outre passez..." (v. 165). Ailleurs nous verrons l'atmosphère de courtoisie et de fête galante se manifester avec la présence des "jougleor" qui "violent et taburnent" (v. 2000), avec ces deux femmes qui "cortoisement l'unne l'autre salue" (v. 1995), avec aussi ce "jouglers de Poitiers / Qui li vielle d'ammors et d'ammistié"

(vv. 2325-26). C'est tout l'aspect courtois et féminin — avec les personnages si actifs de Lubias et de Bélissant — qui vient se superposer au monde de l'amitié virile et chevaleresque des deux "compagnons", dans un contrepoint qui confère à l'œuvre toute sa profondeur en mettant l'accent sur la complémentarité du masculin et du féminin. Car c'est vraiment ici la femme qui, comme dans *Tristan et Iseut*, "mène le bal", les deux héros étant plutôt agis qu'agissant au moins au plan du déroulement de l'intrigue. Prédominance romanesque de la femme, avec ce couple antithétique de Lubias et de Bélissant qui sans cesse sépare et réunit les deux protagonistes.

Figures féminines bien ambiguës d'ailleurs, capables du meilleur et du pire. Sans doute, comme le rappelle le trouvère faisant référence à Salomon (rapprocher *Queste*, p. 220, l. 25-26), y en a-t-il bien peu de "parfaitez, n'en a quatre, non trois" (vv. 1221-22), et pourtant cette même femme est aussi un être de lumière: "la cortoise, la blonde" (v. 468), dira-t-on de Lubias "qui plus blanche est que serainne ne fee" (v. 473). La sirène antique et mythologique associée à la fée celtique et folklorique: tout un programme! Double visage de la femme, aussi séduisant qu'inquiétant. Comme nous sommes loin ici de la chanson de geste, de la belle Aude autant que de dame Guibourc! Figure de femme douée d'un pouvoir quasi-magique dont on trouvera (sans s'y laisser prendre d'ailleurs) la christianisation un peu plaquée dans la prière que Bélissant lance vers le Ciel pour faire véritablement apparaître in extremis le champion tant attendu et espéré: "Si com elle ot sa proiere fenie / Si resgarda... / Si vit venir Ami par la chaucie" (vv. 1340-42; cf. vv. 1352-53). Nous sommes bien ici — et grâce aux femmes — en pleine atmosphère d'"aventure" et de "merveille", au cœur même du monde romanesque.

De ce même monde romanesque relève aussi, en opposition à la morale objective et un peu simpliste propre à la chanson de geste, la conquête progressive d'une intériorité, d'une subjectivité qui se manifeste dans les débats psychologiques qui agitent les personnages. Monologue amoureux d'une Bélissant bien déterminée, telles les héroïnes de *Marie de France*, à imposer son amour à un "bel home" qui s'y dérobe — et sans s'embarrasser de scandaliser le "sicle", la société qui l'observe et la juge: "Il ne m'en chaut se li siecles m'esgarde" (vv. 659-61). Mieux encore, déchirante méditation du pauvre Amile s'interrogeant douloureusement sur le choix qui lui est imposé: condamner

son ami à la mort lente de la lèpre ou sacrifier ses deux enfants innocents; débat contradictoire et cornélien avant la lettre que soulignent bien les agraphes syntaxiques: "Mout li est dur... / *mais d'autre part* se prent a porpenser... / *et si* est maus de douz anfans tuer" (vv. 2919-32).

Toujours dans cet esprit, on peut bien dire que même un "petit vers" comme "Par moult bele *aventure*" (v. 902) — surtout si on le met en rapport avec son "correspondant" "Si com est a *coustume*" (v. 1155) — est loin d'être innocent: on sait assez en effet l'arrière-plan romanesque que ne manquent pas d'évoquer ces deux mots-clefs qui sous-tendent toute la thématique dialectique de nos romans courtois — la *Queste* en est un éclatant témoignage⁴.

Un pas de plus dans cette même ligne de l'influence romanesque et nous allons être confrontés à la problématique essentielle de cette œuvre apparemment disparate et pourtant parfaitement "orientée": nous voulons parler du thème du Double, de l'Autre, avec tous les problèmes qu'il ne manque pas de soulever. Et c'est ici l'influence fondamentale du *Tristan* qui va se faire sentir et nous aider peut-être à expliciter quelque peu les choses, car il y a une concordance évidente entre les deux poèmes, au moins en ce qui concerne la partie centrale d'*Ami et Amile*.

Le personnage d'Hardré par exemple, pour épique qu'il apparaisse à l'instar de Ganelon dans son rôle de traître, ne manque pas d'entretenir un rapport plus secret et plus fondamental avec le nain Frocin du roman de Bérroul. Comment en effet ne pas être sensible à l'atmosphère de piège nocturne, à cette nuit au cours de laquelle Amile sera "repris prouvez" (v. 710), comme le fut Tristan (v. 752) lors de l'épisode de la fleur de farine? Nocturne de l'embuscade et de la trahison dans les deux cas.

Comment ne pas reconnaître aussi une similitude d'attitude entre Charlemagne et le roi Marc, contraints l'un et l'autre à voir ce qu'ils ne voudraient pas voir, comme l'atteste l'attitude de l'empereur qui son "chief prist a cliner" (v. 745), en parfait parallélisme avec celle de Marc qui, dans la même situation, "son chief abesse vers la terre"

4. J. Ribard, *L'aventure dans la Queste del saint Graal*, dans *Mélanges Alice Planché*, Paris, Les Belles-Lettres, 1984, t. 2, pp. 415-423; id., *Pour une interprétation théologique de la 'coutume' dans le roman arthurien*, dans *Mélanges Erich Köhler*, Heidelberg, C. Winter, 1984, pp. 241-248.

(v. 611)? Contraints aussi l'un et l'autre à exercer une "justice moult cruel" (v. 1250), à préparer ce bûcher où faire "ardoir la bele Belissant" (v. 1268), où faire "ardoir son nevo et sa feme" (Béroul, v. 883). Double image d'un roi justicier malgré lui sous la pression de ses "félons" et "losengiers". Même parallélisme dans la façon dont Charlemagne et Marc savent reconnaître les mérites chevaleresques de leur adversaire, de leur rival, que nul n'oserait affronter en combat judiciaire (*Ami et Amile*, vv. 790-94; Béroul, vv. 814-18), et même parallélisme dans la façon dont la reine intervient pour empêcher l'empereur de s'abandonner à une justice expéditive (vv. 795-801), en s'offrant à jouer elle-même le rôle d'"ostaige", exactement comme Dinas de Dinan rappelle à Marc les exigences d'un jugement de Dieu accompli dans les formes légales (Béroul, vv. 1097-99). Et sans parler encore de cette épée de séparation, de chasteté, qui se retrouve curieusement dans les deux récits, comme s'y retrouve aussi le motif de la lèpre qui défigure pour un temps les deux héros, Ami et Tristan.

Mais là n'est pas le plus important. Beaucoup plus essentiel, beaucoup plus profond, est le problème fondamental illustré dans les deux œuvres, celui de la Connaissance, ce grand jeu de la vérité et du mensonge qui se trouve comme emblématisé sous la forme d'un serment ambigu lové au cœur des deux récits. Qu'on se réfère seulement au passage d'*Ami et Amile* qui occupe les vv. 1415 à 1441. Le verbe "mentir" y revient par trois fois à la rime, et ce n'est pas un hasard. Quand Ami y accuse Hardré d'avoir "menti" (v. 1425) en prétendant que "cest vassal" qu'il tient "par la main" a couché nu a nu avec la belle Bélissant (vv. 1419-20), il dit la vérité. Et quand Bélissant, à quelques vers de distance, dit d'Hardré "que il n'i a d'un tout seul mot menti" (v. 1438), elle dit aussi, à sa manière, la vérité⁵. Exactement comme il en va du célèbre serment ambigu d'Iseut au Mal Pas. Et de prendre à témoin, ici comme ailleurs, "cil Dex qui ne mentit" (v. 1439), car cette formule, presque sacrilège dans ce contexte, ne cesse de revenir tout au long de l'œuvre (vv. 1129, 1397, 1881, 2125, 2694, 2699), comme on la trouve aussi dans le *Tristan* de Béroul (v. 372). Et si à la fin de

5. Devant la double vérité de ces serments pourtant contradictoires, Dieu se trouve en quelque sorte pris au piège et contraint de "gagner du temps" — d'où le combat singulier qui se prolonge et reste inévitablement indécis; d'où aussi, pour sortir de cette impasse à la fois logique et morale, l'absolue nécessité de faire se vouer au diable l'un des deux adversaires qui se désignera ainsi lui-même comme celui qui est dans son tort et mérite donc la mort.

ce même roman on voit le héros crever l'œil malintentionné et mal-faisant de Godoïne, de la même façon Hardré, puni par où il a péché, se voit arracher un œil, et l'auteur le souligne lui-même dans ces vers où il se plaît de façon significative à jouer sur les mots: "... d'unne part vos *voi* or *nonvoiant* / Voz mar *veïstez* la belé Belissant" (vv. 1572-73). On pourrait d'ailleurs résumer la problématique qui s'illustre ici en usant d'un jeu de mots à la mode médiévale: le *veoir* peut-il jamais être la garantie du *voir*?

Nous sommes là au cœur du débat fondamental sur l'illusion⁶, sur la vérité et le mensonge — et par-delà, mais dans la même ligne, se pose inévitablement le problème non moins fondamental de l'identité et de l'altérité qui se dissimule et s'exprime à la fois dans la conformité et la différence de ces deux noms, *Ami* et *Amile*, comme il s'exprimait déjà dans la reduplication: Iseut la blonde et Iseut aux blanches mains. S'agit-il en définitive de deux personnages distincts ou d'un même être en quête de son "alter ego", de son unité? C'est tout le thème angoissant de la gémellité, du "double" — et l'on sait assez la sourde inquiétude qui s'attache à l'existence même de jumeaux, à preuve le *Lai du Frêne* de Marie de France.

Ami et *Amile*, comme le font Tristan et Iseut sous une autre forme, nous acculent à ce dilemme, au problème inextricable que pose cette double personnalité où l'un s'identifie tellement à l'autre qu'on ne saurait les dissocier, les "departir", sans les faire mourir, comme il en va du chèvrefeuille et du coudrier dans le lai célèbre qui est comme un condensé de toute l'histoire, de tout le drame de Tristan et Iseut. *Ami* et *Amile*, comme Tristan et Iseut, ne peuvent se rejoindre en définitive que dans la mort.

C'est la seule façon pour eux d'échapper aux compromissions, au mensonge, cette marque diabolique — "n'aiez cure... de voir dire" (vv. 1626-27), tel est le testament satanique que confie Hardré à son neveu avant de mourir —, ce mensonge à quoi les acculent leur différence et leur similitude. L'un et le deux, le même et l'autre⁷ — avec le redoutable danger du narcissisme: quand les deux jeunes gens sont en quête l'un de l'autre, ne le sont-ils pas d'abord d'eux-mêmes? Quête

6. Voir J. Ribard, *Le "Tristan" de Bérout, un monde de l'illusion?*, BBSIA, 31, 1979, pp. 229-244.

7. Voir A. Planche, *Ami et Amile ou le Même et l'Autre*, "Zeitschrift für romanische Philologie", 1977, pp. 237-269.

du semblable, du même: quête stérile qui ne peut déboucher que sur la mort. Refus inconscient peut-être d'accepter la brisure ontologique (à rapprocher étymologiquement de celle du sexe), désir incoercible — "Je nel vi onques, mais moult l'ai desirré" (v. 120; cf. vv. 2736, 2740), s'écrie l'un des deux héros en parlant de l'autre— celui de reconstituer avant l'heure l'androgynie primordial (car il y a quelque chose de féminin dans le nom même d'Amile quand il est accolé à celui d'Ami)⁸, de retrouver l'unité perdue aux origines du monde, de faire se recouvrir enfin les deux hanaps sortis du même moule originel: "Que en un mosle furent *andui* ouvré" (v. 31). N'est-ce pas déjà ce qu'exprimait, à sa manière, le mythe du loup-garou, tel que le met en scène dans son *Bisclavret* la poétesse Marie de France?

Nous voilà bien loin de la chanson de geste, de l'hagiographie et du roman lui-même au sens banal du terme. Mais qu'il faut-il à tout prix privilégier une lecture? Du héros, qu'il soit épique ou romanesque, au saint, y a-t-il en définitive, à l'époque considérée, une si grande différence? Par delà les oppositions ou les complémentarités des genres littéraires, par delà le jeu savant de l'intertextualité, c'est le charme, au sens propre et fort du terme, de cette œuvre atypique et énigmatique de nous ramener toujours, aujourd'hui comme au Moyen Âge, au même problème fondamental qui ne cesse de se poser à l'homme, pour peu qu'il s'interroge, par littérature interposée, sur sa nature et sur son devenir, oscillant constamment d'un pôle à l'autre, d'Ami à Amile, ces deux noms emblématiques, semblables et pourtant différents, toujours en quête d'une connaissance et d'une unité impossibles à atteindre ici-bas, que ce soit par le biais de l'amour ou par celui de l'amitié. Telle est sans doute la "veritez" (v. 3496) profonde de cette histoire, comme de toutes les autres histoires⁹, et c'est pourquoi ainsi que l'écrit in fine le trouvère "A touz jors mais noz sera ramembree / Jusqu'en la fin dou monde" (vv. 3503-04).

8. Sur la "féminité" d'Amile, voir la façon dont ce personnage reconnaît la supériorité virile de son compagnon au plan chevaleresque en même temps qu'il lui cède volontiers la femme qu'on lui offrait: "Mes compains l'ait qui plus est conquereres, / Et si fiert mieus dou tranchant de l'espee" (vv. 477-78).

9. Rapprocher ces vers qui mettent le point final au *lai du Bisclavret*: "L'aventure k'avez oïe / Veraie fu, n'en dutez mie. / De Bisclavret fu fez li lais / Pur remembrance a tuz dis mais" (vv. 315-18).