

H-France Review Vol. 18 (December 2018), No. 229

Federico Saviotti, ed., *Les vers d'Amours d'Arras*. Paris: Champion (Classiques français du moyen âge), 2018. 280 p. 38€ (broché). ISBN 9782745345622.

Compte-rendu par Marie-Geneviève Grossel, Université de Valenciennes.

L'édition de F. Saviotti des *Vers d'Amour* comble une véritable lacune depuis que, en 1893, Jeanroy en proposa un texte qui était loin d'en résoudre les difficultés et d'en analyser précisément le genre—ou plutôt le « sous-genre », comme le qualifie F. Saviotti (p. 82). Les *Vers d'Amour*, parfois étudiés dans la catégorie générique du *Dit*, constituent en réalité un groupe bien délimité, non seulement par sa thématique—Amour trompeur—comme par sa structure formelle (la fameuse « strophe d'Hélinand »). Trois textes seulement entrent dans cette famille textuelle, celui d'Adam de la Halle, celui de Nevelot Amion, et celui de Guillaume d'Amiens, que F. Saviotti n'a pas repris ici après l'excellente édition de R. Crespo.^[1] Le groupe « étroit et homogène » des *Vers d'amour*, ainsi nommés dans la rubrique du Chansonnier a (Vatican 1490), nous est parvenu dans deux mss : outre le ms. a, le ms. W (BnF fr. 25566), avec comme principale différence le nombre de strophes chez Nevelot (a : 12 strophes / W 22). Adam de la Halle a été naguère édité par P. Y. Badel, qui offre une traduction superbe des *Vers d'Amour*, mais la critique moderne ne s'était pas encore intéressée à Nevelot (pp. 10-11).

F. Saviotti consacre à la présentation de ces deux *Vers d'Amour* une riche introduction où il présente les auteurs, le contexte et les rapports entre les deux œuvres, avant d'en donner une édition conforme aux exigences modernes, avec, pour les deux poèmes, un système de notes offrant, vers après vers, un commentaire du vocabulaire, de la grammaire, du style, des possibles renvois intertextuels, enfin de la signification des images et des motifs retenus et traités avec virtuosité par l'un et l'autre des auteurs. On se doit d'admirer la finesse rigoureuse avec laquelle ce travail a été mené.

L'étude des mss qui ouvre l'édition pose la question des influences. Nous pouvons conforter notre conviction moderne qu'Adam possédait un véritable « génie inventif » avec le succès qu'il rencontra auprès de ses contemporains. Il faut cependant, je crois, se garder de voir en lui le contempteur d'une conception lyrique déjà surannée quand il devient trouvère : Adam mène de front ses compositions diverses, chansons et jeux partis, rondeaux, pièces dramatiques. On peut également penser que ses publics goûtaient aussi bien un genre que l'autre. S'appuyant sur la recherche des citations des *Vers d'Amour* en diverses œuvres contemporaines, F. Saviotti propose comme date de composition *circa* 1265-1266. Adam devient ainsi le très probable inventeur du « sous-genre » ; Nevelot, qui utilise visiblement les *Vers d'Adam* comme son pré-texte, a dû composer sa propre œuvre assez peu de temps après, même si nous ne pouvons en être absolument certains. En lisant les analyses précises de F. Saviotti sur le dialogue qu'entretiennent les deux ouvrages, on serait enclin à penser au *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival avec son reflet inverse qu'est la *Réponse au Bestiaire*, mais en dénuant Nevelot de toute acrimonie.

L'étude de la langue des *Vers d'Amour*, dans l'ensemble peu marquée notamment au niveau lexical (ce qui n'empêche nullement la présence de métaphores vigoureuses prises dans le réel et, cela, chez nos deux

poètes), achève de placer sous le signe de la *convenance* ces deux textes où l'on fustige Amour à rebours des sottises chansons par exemple.

On peut estimer, semble-t-il, qu'Adam a été avant tout intéressé par les difficultés que proposait un poème relevant de la lyrique, mais se déroulant dans un moule formel à la fois non chanté et essentiellement consacré au registre moral. Le plus remarquable en ce sens ne serait pas la vision critique et négative d'Amour qu'Adam professe ici et qui relève des « lieux communs de la poésie amoureuse quand elle se fait morale » (P. Y. Badel, p. 26) : la *male chanson* satirique et les vitupérations des amants déçus et / ou dégoûtés des atermoiements de leur succès font partie du domaine de la *canço* dès sa naissance. Il s'y mêle des motifs venus d'Ovide ainsi que toute la culture misogyne des clercs. F. Saviotti ne manque pas de le signaler au passage. Et c'est bien ce qu'indique le choix, opéré par l'auteur, du terme registral *femme* au lieu de *dame* (cf. p. 87). Sur ce détail néanmoins, on peut avoir quelques réserves devant l'analyse que F. Saviotti propose de la personnalité littéraire d'Adam. En revanche, il souligne avec une grande justesse que la mise en anaphore d'*Amour* à la place de *Mort* en tête du douzain ainsi que l'emploi de la seconde personne, celle de l'apostrophe, obligent l'écrivain—et son auditoire averti—à dresser entre les deux entités une confrontation qui apparaît plus piquante et paradoxale que philosophique, l'hyperbole qui fait d'Amour un chef militaire trahissant sa cause (strophe 4), un scorpion à la piquette cruelle (strophe 5), voire, plus prosaïquement, un potentat indulgent au milieu de voyous qui ne pensent qu'à s'emplier les poches (strophe 12), n'a rien de comparable avec l'image de Mort qui fauche jeunes comme vieux (*Vers de la Mort*, strophe 2), l'évocation du rasoir fatal sur les gorges tendres (strophe 10), ou encore de l'avare qui meurt nu sur son tas d'argent (strophe 9).

Pour qu'à l'horizon du texte cette mise en miroir de Mort et d'Amour reste concevable, F. Saviotti épingle une des tactiques d'Adam, lorsqu'il remplace le *Je* lyrique par une troisième personne, qui dépersonnalise l'affirmation, effaçant ainsi le type bien défini du *fin amant* (cf. p. 88). Cependant F. Saviotti relève le nombre de vers qui sonnent comme de pures citations de trouvères, de l'*envaie du regart* (v. 61) au « j'aim de loial cuer entier » (v. 114), cela, dans le même temps qu'Adam évoque la *char* (v. 24, 65...), notion qu'on ne trouve même pas dans les *chansons pieuses*, mais essentiellement dans le registre parénétiqne ! S'il s'agit donc de viser, comme dans toute poésie didactique, un public universel, le référent omniprésent de la lyrique (p. 88) et le type d'émotion qu'elle suscite peuvent-ils englober tout être vivant à tout âge comme c'est le cas de la mort ? On ne saurait contester que la réussite des *Vers d'Amour* d'Adam de la Halle tient à l'éblouissante maîtrise de la technique qui s'affirme dans le jeu sur les rimes (choix des mots, alternance féminine/masculine, jeux des sonorités...), et qui s'épanouit dans la strophe, *chambre* parfaitement close sur elle-même ; mais on peut estimer qu'une telle réussite tient non moins à l'ambivalence consentie d'un grave discours, qui ne se prend pas, et que l'on ne doit sans doute pas non plus prendre, « au sérieux », l'évocation de la Mort éveille l'effroi, les tourments du désir masculin, moins. Le principal reste bien l'art du poète qui se fait jour dans les *Vers d'Amour*. La réflexion quelque peu désabusée sur les femmes, et sur les hommes parce qu'ils s'attachent aux femmes, fonctionne comme un *topos* que tout le monde connaît. Lui mettre la mort en miroir donne au *topos* sa vérité propre : exprimer cette vérité dans les *Vers* relève du plaisir de la parole qui lui confère sa justesse.

Tout particulièrement, on saura gré à F. Saviotti pour ses notes portant sur le vocabulaire. Dans les *Vers*, comme dans toute la lyrique, chaque mot est essentiel et enferme en sa singularité l'écho des autres chansons qui l'ont employé. Le texte nous pousse ainsi à réfléchir sur la notion de *semblance* qu'Adam affecte parfois de l'épithète *fainte*, comme F. Saviotti le souligne (p. 30, voir aussi p. 175). Mais s'il n'est guère possible d'oublier *Biau* ou *Faux Semblant*, le mot *semblance* reste lui aussi ambigu dans le contexte d'un poème qui se bâtit sur le modèle du registre moral, où l'on ne peut oublier que *semblance* évoque inmanquablement la traduction réservée à l'*imago* de la Genèse—sans rien de péjoratif. Nous sommes toujours dans le jeu des ambivalences qui permettent à l'argument de se *renverser* (F. Saviotti parle du renversement p. 87 et p. 93, mais je ne suis pas sûre que ce renversement soit celui de « l'idéologie » et non un pur jeu poétique).

Si Nevelot pâtit de se voir comparer à Adam, on lui accordera d'avoir plu à ses contemporains, comme l'établit F. Saviotti. Les *Vers* de Nevelot ne sont pas seulement une *amplificatio* de l'œuvre du maître, mais, on peut le penser, une mise en valeur parce qu'elle présente l'autre face du diptyque. C'est la pensée que donne la présentation des *Vers d'Amour* choisie par le compositeur du Chansonnier a (p. 17 sq, p. 100). Nevelot s'affiche à la fois comme celui qui « répond » à Adam et comme un connaisseur de la lyrique en général, non moins qu'Adam, son modèle. Mais Nevelot a choisi, sur le modèle du jeu parti, de soutenir la position opposée à Adam—et ne faut-il pas alors estimer qu'il ne se plie nullement à « l'idéologie » courtoise, mais qu'il joue le rôle d'un partenaire dont le choix est dicté (puisqu'il parle le second) et qui, somme toute, ne s'en débrouille pas si mal ? Nevelot développe l'alternative en faisant d'Amour une entité toute puissante, ce qui, par-delà le texte d'Adam, renvoie à celui d'Hélinand. Cela donne une certaine force à son argumentation, car l'amour (re)devient une force généralisante face à la mort universelle et obligatoire pour tous, alors qu'Adam affaiblissait Amour en le réservant aux seuls amoureux (à l'exclusion des barbons ! v. 142-144). Et Nevelot, plus encore qu'Adam, convoque à tout propos l'intertexte. S'il n'est pas un trouvère (F. Saviotti rappelle qu'il n'aurait rien écrit d'autre que ses *Vers*), il connaît bien la lyrique. Il aura ainsi recours au développement d'images préexistantes (l'oiseau et la glu v. 73 sq), à des variations sur le même thème (l'amour qui frappe le cerveau et non les yeux v. 89 sq). La relative facilité de ses vers est sans doute ce qui a permis à ses contemporains de les retenir pour les remployer ailleurs, comme dans le motet. Nevelot ne nourrissait sans doute pas l'ambition d'égaliser Adam, pas davantage que Guillaume d'Amiens, qui fut peut-être « un marchand fêru de littérature » (p. 19). Mais c'était un projet audacieux de suivre Adam en glissant à son tour la thématique lyrique dans le moule de la strophe d'Hélinand. On accordera donc à Nevelot une certaine indulgence pour « ses rimes faciles, ses répétitions nombreuses, sa syntaxe plate, son vocabulaire ordinaire » (p. 104) et on redira pour finir toute l'admiration que mérite l'édition de F. Saviotti qui nous permet aujourd'hui de le relire et de réfléchir sur ces deux textes qui demeurent d'un grand intérêt.

NOTE :

[1] Adam de la Halle, *Œuvres complètes*. Pierre-Yves Badel, ed. et trad. (Paris : Le livre de Poche (Lettres gothiques), 1995). Roberto Crespo, «I *Vers d'Amours* di Guillaume d'Amiens,» *Cultura neolatina* 57 (1997): 55-101.

Marie-Geneviève Grossel
Université de Valenciennes
mg.grossel@wanadoo.fr

Copyright © 2018 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.