



CLASSIQUES
GARNIER

SELÁF (Levente), « La strophe d'Hélinand dans *Perceforest* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 36, 2018 – 2, p. 135-152

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08953-7.p.0135](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08953-7.p.0135)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – Le *Roman de Perceforest* contient près de 70 poèmes : lais narratifs, ballades, rondeaux, textes à rimes plates, etc. La strophe d'Hélinand est représentée parmi ces formes, avec trois occurrences, ainsi que des formules strophiques qui s'y apparentent. L'article présente leur place dans le répertoire poétique du roman. Le survol des formes poétiques utilisées permet de suggérer que l'auteur a voulu présenter l'évolution de la poésie, des formes archaïques jusqu'aux plus populaires du XIV^e siècle.

ABSTRACT – The *Roman de Perceforest* contains nearly seventy poems: narrative *lais*, ballads, rondeaux, texts in *rimes plates*, etc. The Hélinand stanza is represented among these forms, with three occurrences along with strophic formulas that are related to it. The article presents their place in the poetic repertoire of the *roman*. The overview of the poetic forms used suggests that the author wanted to present the evolution of poetry from archaic forms to the most popular ones in use in the fourteenth century.

LA STROPHE D'HÉLINAND DANS *PERCEFOREST*

Le vaste roman de *Perceforest* a suscité de nombreux commentaires surtout depuis ces dernières années¹. Ses insertions lyriques, en revanche, ont pu bénéficier d'une attention particulière depuis longtemps, parce que même si l'ampleur du roman a retardé sa publication intégrale, Jeanne Lods a mis à la disposition du public scientifique les lais qui y sont insérés, bien avant que la publication du texte ne soit entamée².

Lods a identifié au total vingt pièces lyriques dans *Perceforest*. En fait, il y a beaucoup plus que vingt textes versifiés dans le roman, mais elle a écarté les nombreuses inscriptions (à une seule exception), qui sont composées dans des formes diverses, souvent à rimes plates, et certains autres textes dont elle n'a peut-être pas reconnu le caractère lyrique. Selon Lods, Roussineau et les autres critiques qui se sont occupés du roman, le caractère des insertions et la manière dont l'auteur les utilise imitent le *Roman de Tristan en prose* ; il est fort probable néanmoins que le *Tristan en prose* n'était pas l'unique source d'inspiration de l'auteur pour proposer un roman avec des lais insérés, même si la thématique bretonne rapproche les deux romans, et si une semblable interprétation des chansons avec accompagnement musical à la harpe suggère également cette imitation – tout comme la grande popularité du *Tristan*. Michelle Szkilnik évoque encore comme modèle potentiel le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart, parce que la situation

-
- 1 Citons notamment : Chr. Ferlampin-Acher, *Perceforest et Zéphir : propositions autour d'un récit arthurien bourguignon*, Genève, Droz, 2010 ; *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception*, éd. Chr. Ferlampin-Acher, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 ; N. Chardonnens, *L'autre du même : emprunts et répétitions dans le Roman de Perceforest*, Genève, Droz, 2015.
 - 2 J. Lods, *Les pièces lyriques du roman de Perceforest. Édition critique*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1953. L'édition intégrale : *Perceforest*, éd. G. Roussineau, Genève, Droz, 1987-2015. Pour cette étude j'ai utilisé le texte fourni par G. Roussineau, mais j'ai pris en compte les commentaires de Lods également.

d'énonciation de certains lais par des ménestrels devant la cour rapproche *Perceforest* de ce roman également populaire³. Ici, cependant, ce n'est pas le modèle précis des insertions qui nous intéresse, mais le rôle de la strophe d'Hélinand dans le répertoire poétique de l'auteur du *Perceforest* et sa conception de la poésie lyrique, chantée. Pour comprendre la signification de cette formule strophique pour l'auteur, il faut d'abord faire le bilan de l'ensemble des insertions dans le roman du point de vue de la forme, ensuite analyser les autres structures qui sont apparentées à la strophe d'Hélinand⁴.

TYPOLOGIE DES INSERTIONS DANS *PERCEFOREST*

Jeanne Lods parle d'« insertions lyriques » à propos de sa sélection de vingt poèmes insérés dans le roman, mais du point de vue formel cet ensemble est assez hétérogène, même si elle a écarté les formes trop simples, les inscriptions souvent sans structure strophique, à rimes plates. Lods identifie quatre poèmes « purement narratifs » par leur contenu parmi les textes lyriques, mais à partir de la forme, on peut suggérer une classification plus détaillée⁵. Michelle Szkilnik quant à elle accepte la bipartition en « inscriptions » d'une part et en « chansons et lais »

3 M. Szkilnik, « Le clerc et le ménestrel. Prose historique et discours versifié dans le *Perceforest* », *Cahiers de recherches médiévales*, 5, 1998, p. 87-105 (consultable en ligne). Voir encore sur la question de la datation du roman et le rapport des parties versifiées avec la narration en prose l'article de Chr. Ferlampin-Acher : « Le conte de la Rose de *Perceforest* et l'effet "mise en prose" », *Mettre en prose aux XIV^e-XVI^e siècles*, éd. M. Colombo Timelli, B. Ferrari et A. Schoysman, Turnhout, Brepols, 2010, p. 129-136.

4 La monographie sur les insertions lyriques des œuvres narratives d'Anne Ibos-Augé arrête son corpus avec le *Rosarius*, composé vers 1330, et son investigation détaillée ne s'étend pas au *Perceforest*, considéré par elle comme un peu plus tardif. Elle mentionne tout de même à deux reprises ce roman pour le situer par rapport à son corpus : les pièces lyriques sont des autocitations de l'auteur ; les textes en vers sont attribués à différents personnages du roman, et aucun poète contemporain n'est désigné comme leur créateur (contrairement au *Méliador* de Froissart, par exemple), donc on peut les attribuer selon toute probabilité à l'auteur du roman. Voir A. Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Berne, Peter Lang, 2010. Malheureusement je ne connais pas d'ouvrage qui traite du *Perceforest* en détail dans le contexte des romans à insertions lyriques plus tardifs.

5 Lods, *Les pièces lyriques*, p. 10 : *Lai de l'Ours, Lai de Pergamon, Lai piteux, Lai de la Rose*.

d'autre part⁶. Elle remarque aussi que nous ne connaissons jamais les auteurs des inscriptions qui émanent d'un pouvoir surnaturel, tandis que les lais et chansons ont des créateurs parmi les personnages du roman.

Or une analyse formelle détaillée permet déjà de distinguer plusieurs types de poèmes parmi les chansons et lais⁷. Sans tenir compte du contenu, narratif ou lyrique, on peut les répartir en plusieurs catégories poétiques traditionnelles. On y trouve non seulement des formes lyriques classiques (IV, XIV-XX)⁸, mais aussi un groupe important de formes strophiques dites « non lyriques » (formes qui prennent ou pourraient prendre place dans le répertoire métrique de Gotthold Naetebus⁹ : IX, X, XI) et un groupe de poèmes particuliers, avec des traits « mixtes » (variantes des formes non-lyriques, compliquées par l'ajout d'un refrain ou d'un vers orphelin, ou autrement : I-III, V-VIII, XII et XIII). Pour pouvoir interpréter la signification de la forme hélinandienne pour l'auteur du *Perceforest*, il est nécessaire de présenter brièvement toutes les formes strophiques du roman, sous un angle un peu différent de celui de Lods.

Mais avant de parcourir les insertions lyriques choisies par Lods, il faut mentionner que la strophe d'Hélinand apparaît également parmi les inscriptions écartées par elle comme « non lyriques ». Il est vrai que la plus grande partie de ces inscriptions sont à rimes plates, mais il y en a d'autres, qui ont des formes strophiques, non seulement l'*Épitaphe de la Reine de la Roide Montagne* qu'elle publie (X), mais aussi deux poèmes d'une seule strophe d'Hélinand : *Cy aour l'on, nul ne s'en feigne* (17) dans la quatrième partie¹⁰ et *Des Bretons la chevallerie* (36) dans la

6 Szkilnik, « Le clerc », paragraphes 24-25.

7 Lods a proposé une répartition par structure strophique des lais, mais elle ignore complètement la tradition de la strophe d'Hélinand dans son édition, et de plus ses analyses métriques sont parfois fausses (ou pour le moins les erreurs typographiques sont trop nombreuses dans son livre). L'édition de Roussineau donne des analyses formelles très précises des poèmes, mais il me semble que certains compléments que je propose plus loin peuvent nous aider à une meilleure compréhension de la technique poétique de l'auteur.

8 Cette numérotation est celle de Lods, *Les pièces lyriques du roman de Perceforest*, reprise dans mon Annexe en fin d'article.

9 G. Naetebus, *Die nicht-lyrischen Strophenformen des Altfranzösischen*, Leipzig, Hirzel, 1891. Voir aussi la base de données mise en ligne par L. Seläf sous le titre *Nouveau Naetebus. Poèmes strophiques non-lyriques en français des origines jusqu'à 1400* (Budapest, depuis 2008). Cette base de données n'est pas encore complète, mais une grande partie des poèmes en strophe d'Hélinand y a déjà trouvé place.

10 *Perceforest*, Quatrième partie, tome 2, p. 815. Entre parenthèses et en chiffres arabes, pour les distinguer des chiffres romains utilisés par Lods, figure le numéro d'apparition dans la liste complémentaire des poèmes insérés dans le roman, donnée en Annexe.

sixième¹¹. Dans la sixième partie du roman, la plus riche en vers, on rencontre encore d'autres formes plus élaborées que les rimes plates : par exemple l'inscription qui commence par *Or est la male œuvre prouuee* (30), rimée *abababbabacddd* avec des octosyllabes ; une autre, *Or viengne avant qui doit despendre* (43), rimée *ababc*¹² ; et une forme très proche de la strophe d'Hélinand, un neuvain qui reproduit les neuf premiers vers de la formule hélinandienne, dans *Le chastel est de tel nature* (13 et 39). Ainsi nous voyons que la strophe d'Hélinand peut aussi s'assimiler à la forme des inscriptions, majoritairement en couplets d'octosyllabes à rimes plates : elle peut décorer les murs et émaner de cette voix mystérieuse qui donne des présages et des avertissements aux personnages du roman.

LES FORMES DE LA LYRIQUE COURTOISE

Parmi les formes lyriques, la *Chanson du Bossu de Suane* (IV) est la plus artistique : composée de cinq *coblas unissonans*, avec une formule de rime qu'on ne retrouve pas dans le *Répertoire métrique* de Mölk et Wolfzettel (*ababbbcbbc* 10-10-10-10-10-10-4-6-10-10-10), elle est d'une grande qualité. Par l'absence de refrain, elle se rapproche de la forme traditionnelle du grand chant courtois du XIII^e siècle et remplit tous les critères de ce genre. Si le septième vers, brisé à la césure par une rime intérieure, n'était compté que comme un seul décasyllabe (au lieu de deux vers de quatre et de six syllabes), alors la strophe pourrait être conçue comme un dizain de décasyllabes, ce qui ajoute au ton solennel du poème une touche d'élégance. Je ne voudrais pas exclure que cette brisure du septième vers puisse être mise en relation avec la difformité physique du Bossu qui compose cette chanson : la forme avec onze vers serait ainsi encore plus subtile, même s'il lui manque quelque chose pour atteindre la perfection du dizain de décasyllabes.

Nous trouvons toujours dans la sixième et dernière partie du roman quatre ballades amoureuses de trois strophes chacune, sans envoi (XVII : *Moult sui tenu* ; XVIII : *Vous qui avez eü otroty d'amie*, XIX : *Rossignolet*

11 *Perceforest*, Sixième partie, t. 1, p. 141.

12 *Perceforest*, Sixième partie, t. 1, p. 312.

qui chantes sur la branche ; XX : *Ha ! papegay, tu sces plus d'un langaige*). La ballade est une forme qui se rattache déjà plus à la mode poétique des XIV^e et XV^e siècles que la chanson du Bossu, plus proche de l'esthétique du XIII^e siècle. Il y a encore un troisième groupe de compositions strictement lyriques dans le roman, à savoir deux débats amoureux de sept strophes chacun (numéros XIV et XV chez Lods, appelés *partures* dans le texte) et le jugement commun qui en est donné (XVI, une strophe) : selon la classification moderne des genres lyriques courtois, on pourrait parler de deux jeux-partis sur une thématique amoureuse (avec une décision d'une seule strophe¹³). Toutes ces compositions sont *unissonans*, donc elles utilisent les mêmes rimes dans le même ordre dans chaque strophe, et ainsi la même distribution de rimes féminines et masculines.

Ajoutons encore que Lods n'a pas édité les rondeaux qui se trouvent vers la fin du roman et qui sont chantés lors des festivités. Peut-être a-t-elle eu du mal à reconnaître le caractère lyrique de ces pièces, mais l'édition proposée par Roussineau ne laisse aucun doute à ce sujet. La forme des rondeaux 45-48 correspond à la forme qui est enregistrée comme *aaabab*, numéro 181 du *Répertoire métrique* de Molk et Wolfzettel ; c'est la forme la plus fréquente de ce genre, dont il y a pas moins de 171 exemples dans le *Répertoire*. À cause de l'emploi du refrain initial, et de l'abréviation du refrain à la fin des poèmes, j'ai transcrit la formule métrique des rondeaux insérés ainsi : *ABaAabA(B)*.

LES INSERTIONS « NON LYRIQUES »

Les autres insertions « lyriques » du roman sont en réalité des variantes des « formes strophiques non lyriques », cette catégorie étrange, dont les poèmes ont un seul trait de caractère formel commun qui est l'hétérogonie, c'est-à-dire la non observation de la règle de l'homogonie : les rimes

13 En fait les six premières strophes des deux jeux-partis sont partagées par les deux interlocuteurs qui alternent la parole, et la septième strophe permet aux deux personnages de soumettre au juge leur propos : au lieu de deux *tornadas* ou envois de la même forme (celle de la *cauda* de la strophe), c'est cette strophe qui sert de clôture. L'auteur coupe la septième strophe en deux, laissant à chacun des deux partenaires la moitié de cette dernière séquence.

de la même position dans les strophes successives ne sont pas obligatoirement soit masculines soit féminines, l'auteur les mélange à son gré, contrairement aux exigences traditionnelles des poèmes chantés. Curieusement, tout comme les lais du *Tristan en prose*, ces poèmes du *Perceforest* sont présentés comme des chansons avec accompagnement musical, donc de ce point de vue Lods a eu tout à fait raison de les assimiler aux lais lyriques.

Ces formes du roman s'apparentent aux types les plus fréquents du corpus recueilli par Gotthold Naetebus. Il y en a néanmoins trois qui sont un peu à part. Le *Lai de Confort* (VI) est présenté dans l'édition comme un poème en quatrains (*aaab*, 8-8-8-4), quatrains à clausule selon la terminologie de Lods. En fait il s'agit d'une version allongée de la forme appelée « rimes couées », parce que la rime du vers bref est reprise dans la strophe suivante comme rime des vers longs (*aaab*, *bbbc*, *cccd*...), ce qui crée un effet d'entrelacement, comme la *terza rima* de Dante : une forme qui est à la frontière de la strophe et de la narration à rimes plates¹⁴. Traditionnellement l'unité de base des rimes couées est le couplet d'octosyllabes suivi d'un vers de quatre syllabes (*aab*, *bbc*, *ccd*... 8-8-4, 8-8-4, 8-8-4...), mais l'auteur du *Perceforest* a préféré ajouter un vers long par élément, pour former des quatrains au lieu de tercets¹⁵. Lods et Roussineau trouvent des formules identiques seulement chez des poètes plus tardifs comme Alain Chartier ou Arnoul Gréban¹⁶, mais on peut supposer que l'auteur s'est inspiré des rimes couées de Rutebeuf, ou de Jean de Condé. Deux autres poèmes restent difficiles à classer, l'un fondé sur le quatrain de rimes embrassées, l'autre sur le quatrain avec rimes alternées. Il s'agit des traductions des deux poèmes de Geoffrey de Monmouth, en distiques élégiaques dans l'original, qui sont recomposés dans deux formes similaires mais différentes : la *Prière de Brutus à Diane* (I) rime en *abbac* avec 2 strophes homogoniques 10-10-10-10-6, et la *Réponse de Diane* (II), composée de trois strophes hétérogoniques, rime en *ababa*, *cdcd*, *efefa* avec des octosyllabes. Comme

14 Les poèmes en rimes couées sont recueillis par Naetebus dans l'annexe de son ouvrage, *Die nicht-lyrischen Strophenformen*, p. 185-192.

15 Parfois les rimes couées commencent par un quatrain *aaab*, mais le reste est en tercets *bbc*, *ccd*... (8-8-8-4, 8-8-4, 8-8-4...): c'est le cas par exemple du poème de Jean de Condé, *De l'ipocrisie des Jacobins*, dans *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. A. Scheler, t. 3, Bruxelles, 1867, p. 181-188.

16 *Perceforest. Deuxième partie*, t. 2, Genève, Droz, 2001, Introduction, p. xxxviii.

nous le voyons, la dernière rime des strophes reste identique tout au long de ce poème (cette technique est très chère à l'auteur, comme Lods l'avait déjà remarqué), mais pour le reste du poème l'homogonie n'était pas indispensable.

Le reste de cette catégorie peut être réparti en deux groupes de poèmes du point de vue de la forme : d'une part ceux qui sont fondés sur le quatrain monorime et d'autre part ceux qui s'apparentent à la strophe d'Hélinand, parce qu'ils sont fondés sur le module métrique *aab*. Les poèmes suivants appartiennent au premier groupe : 1) le *Lai de la Complainte* (V), en 22 strophes hétérogoniques, rimées *aaaab* 10-10-10-10-6, en *coblas doblas*, où la rime *b* reste identique dans une paire de strophes ; 2) le *Lai de Pergamon*, très similaire (*aaaab, cccb. . .* 12-12-12-12-6), hétérogonique, mais également en *coblas doblas* par la répétition de la rime *b* dans les strophes paires ; 3) le *Lai des jeunes filles au dieu des desiriers* qui est de 16 strophes hétérogoniques, en *coblas doblas* également (*ababababc, babababac* 6-6-6-6-6-6-6-6-6), forme qu'on pourrait simplifier comme un quatrain d'alexandrins monorime où les premiers hémistiches des vers sont également rimés, bouclé par un vers de clausule de six syllabes qui rime deux par deux avec la fin de la strophe suivante (*aaaab, cccb* 12-12-12-12-6).

Dans l'autre groupe, proche de la strophe d'Hélinand, nous trouvons le *Lai piteux* (*incipit* : « Pitié qui durs cuers atendrist », XI), de 52 strophes hétérogoniques, également en *coblas doblas*, avec les rimes *b* qui se maintiennent pour une paire de strophes : *aabaab* et *cbccb*, avec octosyllabes. *L'Inscription du tombeau de la reine de la Roide Montagne* (*incipit* : « Le tombeau segniffie merveilleuse aventure », X) aurait pu trouver sa place parmi les autres inscriptions, mais Lods a trouvé la forme suffisamment sophistiquée pour la ranger parmi les insertions lyriques. Cette épitaphe reproduit la formule hélinandienne, mais avec des alexandrins : *12aabaabbbabba*. À cause de la coupure syntaxique après le sixième vers l'éditrice présente la pièce comme étant composée de deux strophes de six vers¹⁷. *L'Oraison des Troyens au Dieu inconnu* (III) est également fondée sur le module métrique *aab*, mais avec des décasyllabes, sauf le treizième et dernier vers qui est hexasyllabique

17 Mais cette coupure n'est pas forte ; Lods dans son édition met une virgule à la fin du sixième vers, donc si on coupe le poème en deux strophes, il faut supposer un enjambement de strophe, qui n'est pas fréquent chez l'auteur. Voir Lods, *Les pièces lyriques*, p. 56.

(*aabaabaabaabc* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-6). Le poème compte six strophes hétérogoniques ; les rimes *a* et *b* peuvent être masculine ou féminine, tandis que la rime *c* reste identique tout au long du poème. Le *Lai de la Rose* (XIII), purement narratif, ressemble beaucoup à cette oraison par l'usage des décasyllabes et la clôture de la strophe avec un vers de six syllabes, celui-ci avec la même rime dans les 43 strophes. La formule de rimes reproduit celle de la strophe d'Hélinand, avec l'ajout d'une rime *c* : *aabaabbbabbac*. Le poème est hétérogonique, le choix des rimes *a* et *b* ne suivant aucune règle.

LE LAI SECRET

C'est dans le contexte de ces poèmes strophiques que nous pouvons interpréter le choix formel de l'auteur pour le *Lai secret* (IX) qui est l'unique composition en strophes d'Hélinand parmi les lais et chansons du roman¹⁸. De six strophes au total, il commence par une suite de trois strophes très artistiques, riches en figures rhétoriques. On rencontre à la première strophe des rimes léonines (*changier/mengier/dangier/prangier*), étymologiques (*estrangier/estrangie* ; *mengier/menge* ; *frangier/frange* ; *prangel/prangier* ; *changier/change*) et homonymes (*estrangie* v. 3 et 10)¹⁹. Cette versification veut être virtuose et se maintient encore à la deuxième strophe (par la rime paronymique *mesdisans / mal disans*, par exemple), et elle se poursuit encore à la troisième strophe avec des rimes homonymes et léonines (*lys* v. 25 et 26, *alys* v. 29, *fallys* v. 33 et 35, *monde* v. 30 et 31), mais les rimes recherchées de ce type disparaissent dans le reste du poème. De plus, les trois premières strophes sont homogoniques (avec des rimes *a* masculines et des rimes *b* féminines), tandis que les strophes IV à VI abandonnent cette contrainte. La situation d'énonciation de ce poème suggère clairement, comme dans le cas des autres lais du roman, qu'il s'agit d'un texte chanté, avec accompagnement musical, en l'occurrence le jeu de harpe d'une demoiselle ; pourtant l'interprétation

18 *Perceforest, Troisième partie*, t. 1, Genève, Droz, 1988, p. 275.

19 Lods propose une liste des rimes riches, léonines et équivoques des lais du roman, mais je trouve que cette liste n'est pas complète, ni sans erreur.

chantée, même au niveau de la fiction romanesque, est rarissime dans le cas des poèmes en strophe d'Hélinand²⁰.

En même temps ce jeu très élaboré avec les rimes rappelle parfaitement la tradition des poèmes satiriques, moraux ou religieux en strophes d'Hélinand. Il est vrai que les rimes homonymes et homographes sont également fréquentes dans les lais du modèle présumé du roman, le *Tristan en prose*, à tel point qu'elles ont été repérées dans leur première édition²¹. Mais dans le *Tristan en prose* les rimes recherchées compensent la simplicité de la forme strophique choisie : presque exclusivement des quatrains, avec des rimes plates ou rarement croisées. L'auteur du *Perceforest* fait des rimes riches et virtuoses ailleurs aussi, mais leur fréquence est très spectaculaire dans ce poème de six strophes, relativement court par rapport aux lais narratifs. La strophe d'Hélinand étant assez complexe en soi, l'imitation de ce modèle ne peut pas vraiment être un argument pour la richesse des rimes dans le *Lai secret*. Je dirais que l'auteur a suivi l'exemple d'un poète comme Adam de la Halle, le Renclus de Molliens, Baudouin ou Jean de Condé, dans l'équivocité des rimes, pour produire un effet d'opacité, par une composition suivant les exigences de l'*ornatus difficilis*. Le début homogonique, puis l'abandon de la contrainte et la faiblesse relative de la deuxième partie du poème, si on croit qu'elle est volontaire, peuvent être mis en parallèle avec la solution des *Vers d'amour* d'Adam de la Halle, dont la dernière strophe sur seize est la seule à changer l'ordre des rimes masculines et féminines de la composition. L'auteur du *Lai secret* aurait pu composer un poème homogonique en six strophes d'Hélinand sans difficulté, s'il avait voulu ; s'il y a renoncé, c'est certainement consciemment, dans le respect d'une tradition.

Jean Molinet, dans son *Art de rhétorique*, affirme à propos de la strophe d'Hélinand qu'elle est utilisée dans des « histoires et oraisons richement decoreez » ; donc pour lui, probablement bien après l'écriture de *Perceforest*, le recours à cette strophe signifie encore un niveau de style élevé, convenable pour l'écriture de poèmes riches en figures de

20 Voir à ce propos L. Seláf, « La strophe d'Hélinand », *Formes strophiques simples / Simple Strophic Patterns*, éd. L. Seláf, P. Noel Aziz Hanna, J. van Driel, Budapest, Akadémiai, 2010, p. 83-87.

21 *Les lais du Roman de Tristan en prose d'après le manuscrit de Vienne 2542*, éd. T. Fotitch, München, Fink, 1974, introduction p. 11.

rhétorique²². Le *Lai secret* accomplit cette exigence à son début, par ses rimes recherchées. La suite, plus plate, apparaît comme un compromis entre le message que l'auteur voulait transmettre et le registre revendiqué par la forme. Le début virtuose rappelle les modèles métriques et stylistiques hélinandiens du poème, tandis que la fin s'en éloigne : le ton utilisé à son commencement était suffisamment typé pour assurer la reconnaissance du contexte générique de la forme (ou bien, si le « poème en strophe d'Hélinand » n'est pas un genre, alors au moins celle des modèles stylistiques du *Lai secret*), et la deuxième partie pouvait s'en éloigner. Il est important de noter que le *Lai secret* prouve que la strophe d'Hélinand comme forme poétique comporte en soi une irrégularité inhérente par son caractère hétérogonique. Je pense que la brisure stylistique au milieu du *Lai secret* est en rapport avec cette faiblesse (l'hétérogonie) de la forme choisie par l'auteur.

Il y a quelques années, dans mon parcours de l'histoire de la forme hélinandienne, j'ai proposé une évolution à partir de la tonalité plaintive, d'abord personnelle et moralisatrice, vers une plainte généralisée²³. J'ai remarqué que la forme s'ouvre à d'autres sujets et à d'autres registres encore plus tard. Dans l'optique de cette évolution, on peut constater que le *Lai secret* s'est déjà éloigné des *Vers de la Mort* d'Hélinand, ou des *Congés* de Jean Bodel ou d'Adam de la Halle. Par l'usage de cette forme le poète du *Lai secret* veut assurer un ton solennel à sa composition, et une certaine obscurité : effet de style renforcé par les rimes recherchées. Si on cherche un argument pour le choix de la forme dans le contenu, on peut penser que pour avertir du danger de la « mutation du cœur », de l'infidélité, l'auteur pouvait trouver utile le caractère miroité de la structure de rimes de la strophe d'Hélinand. En tout cas l'ornementation riche de la forme correspond bien à l'opacité de ce poème que personne ne pouvait déchiffrer, sauf les trois chevaliers coupables d'infidélité et, bien sûr, les lecteurs avertis.

22 Je cite Molinet déjà dans « La strophe d'Hélinand », p. 80.

23 Seláf, « La strophe d'Hélinand », p. 83-89. Voir encore L. Seláf, *Chanter plus haut. La chanson religieuse vernaculaire au Moyen Âge (essai de contextualisation)*, Paris, Champion, 2008, p. 59-90.

CONCLUSION

Comme nous l'avons vu, trois poèmes du roman sont composés en strophes d'Hélinand : d'une part deux inscriptions d'une seule strophe (*Cy aour l'on, nul ne s'en feigne* et *Des Bretons la chevallerie*) où la question du chant ne se pose pas et où le contexte assimile cette forme à la versification en couplets, la plus fréquente pour les inscriptions. D'autre part nous la retrouvons dans un lai, le *Lai secret*, composé de six strophes, poème de caractère lyrique mais hétérogonique. L'auteur devait connaître la tradition des poèmes hélinandiens du XIII^e siècle et le choix de cette forme pour ce poème particulier qui devait transmettre un message crypté, décodable seulement pour certains membres du public, a été certainement conscient.

L'autre remarque que nous avons pu faire concernant la strophe d'Hélinand est que plusieurs poèmes du roman sont fondés, comme elle, sur le module métrique *aab*, et sont d'une certaine façon ses variantes. On peut ainsi observer la décomposition de la forme par l'auteur, ou plutôt un jeu avec ses potentialités, d'abord par l'usage d'autres mètres que l'octosyllabe (l'hexasyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin), ensuite par un effet de style très typique des poèmes insérés dans le roman : l'ajout d'un vers de clausule, d'un dernier élément de clôture à la fin des strophes, dans les poèmes de « type hélinandien » que sont l'*Oraison au Dieu inconnu* et le *Lai de la Rose*.

L'usage d'un dernier vers *estrampe*, solitaire, qui ne rime pas avec le reste de la strophe mais trouve son écho dans la strophe suivante (ou précédente, ou bien, comme dans le *Lai de la Rose*, dans toutes les strophes), est un effet de style à valeur multiple. Il peut accentuer le caractère lyrique de ces compositions : le procédé se rapproche du refrain final par son indépendance vis-à-vis de la strophe, et sa dépendance de la strophe suivante ou précédente. La structuration hyperstrophique en *coblas doblas* est un élément formel fort, dont les auteurs de poèmes en quatrains monorimes ou en strophes d'Hélinand s'étaient très peu souciés – de cette manière, l'auteur prouve aussi ses qualités de versificateur. Mais on peut aussi concevoir cette façon de clore une suite de rimes par un vers *estrampe* dans *Perceforest* comme une solution technique qui rapproche ces formes non

seulement des poèmes lyriques à refrain, mais aussi d'une versification lyrico-narrative, archaïsante. Pensons par exemple aux laisses d'*Aucassin et Nicolette* ou à celles de certaines chansons de geste qui s'achèvent de cette même manière, avec un vers *estrampe* ou avec un vers plus bref que le mètre usuel du poème. Mais le procédé évoque plus encore, à mon avis, les poèmes moraux dont les strophes s'achèvent toujours par un proverbe ou une formule toute faite. Ajoutons en outre que c'est le trait qui éloigne le plus le *Lai de la Rose* et l'*Oraison au Dieu inconnu* de la majorité des textes en strophe d'Hélinand. La fréquence de cet ajout de vers de clausule dans *Perceforest* prouve selon moi que l'auteur n'a pas simplement puisé à un fonds commun de formes poétiques de son époque, mais qu'il a façonné certaines formes à son goût.

La question de la datation du roman étant très controversée, on ne peut pas vraiment dire quels pouvaient être les modèles précis de l'emploi « lyrique » (chanté selon la fiction) de la strophe d'Hélinand qu'on peut observer dans le *Lai secret*. Même si l'on admet que *Perceforest* est l'ouvrage d'un seul auteur, la composition du texte intégral a dû prendre plusieurs années, et l'avancement du roman peut témoigner d'un changement du goût littéraire. Par exemple le fait que la chanson du Bossu de Suave, chanson courtoise typique, se trouve dans la première partie du roman et les ballades amoureuses ou les rondeaux dans la sixième est en accord avec l'évolution des formes poétiques telle qu'on la perçoit au cours du XIV^e siècle : les formes semi-fixes à refrain (ballades, rondeaux, chants royaux) prennent la place du grand chant courtois. Cette lente uniformisation est repérable dans le roman, que l'on peut interpréter soit comme le reflet inconscient du changement de goût littéraire, soit, et éventuellement en même temps, comme le reflet du temps passé au cours de la narration embrassant l'histoire de quatre générations de monarques qui ont régné sur la Grande Bretagne.

En tout cas, il semble que pour l'auteur de *Perceforest* la strophe d'Hélinand a gardé son ambivalence et son autonomie par rapport aux formes lyriques traditionnelles : plus solennelle, plus proche en caractère des poèmes en mètres antiques comme ceux qu'il a traduits de Geoffrey de Monmouth, avec ses variantes elle pouvait servir autant pour les inscriptions que pour la poésie lyrique. De fait, cette forme n'impose pas les mêmes exigences que les compositions lyriques du roman (la chanson du Bossu, les *partures*, les ballades) : la preuve en est

l'hétéronomie du *Lai secret*. Bien qu'il soit chanté selon la fiction, l'auteur a refusé d'y appliquer du début à la fin la contrainte d'homogonie qu'il avait parfaitement su observer dans les poèmes lyriques mais ignorée dans les structures fondées sur le quatrain monorime ou bien sur le module *aab*. Incontestablement, la formule de rimes inventée par Hélinand de Froidmont a conservé à ses yeux son indépendance formelle vis-à-vis des genres lyriques et une tonalité spécifique qui l'a rendue suffisamment intéressante pour être utilisée à plusieurs reprises dans le roman. Cependant l'auteur de *Perceforest*, d'une manière assez typique du XIV^e siècle, ne l'a pas considérée comme une forme figée, utilisable avec un seul type de vers spécifique, l'octosyllabe qui était l'original, et c'est pour cette raison qu'il l'a expérimentée avec des alexandrins dans *l'Épître de la Reine de la Roide Montagne*. C'est ce qui prouve finalement que même s'il a probablement connu certains modèles littéraires prestigieux qui ont utilisé la strophe d'Hélinand, et le caractère spécifique de cette forme, différente des formes lyriques, il a aussi pris un peu ses distances par rapport à la tradition et a réutilisé le « douzain croisé » selon son propre goût et ceux de son époque.

Levente SELÁF
Université ELTE, Budapest
Collegium de Lyon

ANNEXE

Liste des poèmes insérés dans *Perceforest*

INSERTIONS LYRIQUES ÉDITÉES PAR LODS

- I. Prière de Brutus à Diane, *O dyeuesse puissant ens es forestz*, 2 strophes, *abbac* 10-10-10-10-6, Première partie, p. 17.
- II. Réponse de Diane à Brutus, *Brute, dessoubz soleil couchant*, 3 strophes, *ababc* 8-8-8-8-8, Première partie, p. 18-19.
- III. Oraison au dieu inconnu, *Dieu tout puissant, de figure incongneue*, 6 strophes, *aabaabaabaabc* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-6 (rime *c* identique : *-ie*), Première partie, p. 349.
- IV. La chanson du Bossu, *Ou joly mois que clerz ont figuré*, 5 strophes, *ababbbccbbc* 10-10-10-10-10-10-4-6-10-10-10 (*coblas unissonans*, rimes en *-é, -er, -i*), Première partie, p. 430.
- V. Lai de complainte, *Plus courroucié qu'hom qui onques nasquy*, 22 strophes, *aaaab, cccb* 10-10-10-10-6 (*coblas doblas*, rime *b* identique dans deux strophes de suite), Deuxième partie, p. 30-34.
- VI. Lai de confort, *Au grant besoin voit son amy*, 30 strophes couées, *aaab* 8-8-8-8, Deuxième partie, p. 50-55.
- VII. Lai de l'ours, *N'est tresor tant repus*, 39 strophes, *abbac* 6-6-6-6-4 (*c* vers orphelin), Deuxième partie, tome 2, p. 157-163.
- VIII. Lai de Pergamon, *Pergamon l'ermite commence cy con lay*, 60 strophes, *aaaab* 12-12-12-12-6 (*coblas doblas*, la rime *b* est identique pour une paire de strophes), Deuxième partie, tome 2, p. 305-316.
- IX. Lai secret, *Long demourer amy changier*, 6 strophes, *aabaabbbabba* 8-8-8-8-8-8-8-8-8-8-8, Troisième partie, p. 275-278.
- X. Inscription du tombeau de la Reine de la Roide Montagne, *Le tombeau seigniffie merveilleuse aventure*, 1 strophe, *aabaabbbabba* – alexandrins, (*-ure, -ine*), Troisième partie, tome 2, p. 125.
- XI. Lai piteux, *Pitié, qui durs cuers atendrist*, 52 strophes, *aabaab* 8-8-8-8-8-8 (parfois la rime *b* est maintenue pour deux strophes successives), Troisième partie, tome 2, p. 351-362.
- XII. Lai des jeunes filles au dieu des desiriers, *Le confort aux pucelles*, 16 strophes, *ababababc* 6-6-6-6-6-6-6-6-6-6-6 (*coblas doblas*, les

- rimes *a* et *b* sont alternées dans une paire de strophe, *c* est vers orphelin), Quatrième partie, p. 1100-1105.
- XIII. Lai de la Rose, *Il eult jadis dedens la Grant Bretagne*, 43 strophes, *aabaabbbabbac* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-6 (rime *c* identique : *-ie*), Cinquième partie, p. 675.
- XIV. Débat amoureux, Partures (échanges) des chevaliers, *Sire, tant avez fait vers vostre amee*, 7 strophes (en fait six strophes indépendantes + deux envois séparés qui forment ensemble une septième : *ababc, caadde*), *ababccaadde* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10 (*coblas unissonans* : *-ee, -oie, -ire, -ant, -er*), Sixième partie, p. 490.
- XV. Débat amoureux, Partures des pucelles, *Pucelle au Cercle d'Or, ma chiere amie*, 7 strophes indépendantes, la septième divisée en deux, comme les deux envois de l'échange des strophes, *abbac-cddeef* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10 (*coblas unissonans* : *-ie, -ee, -oie, -aire, -ant, -oi*), Sixième partie, p. 522.
- XVI. Débat amoureux, Jugement définitif, *Ha ! chevalliers de treshaulte venue*, 1 strophe, *ababccddeef* 10-10-10-10-10-10-10-10-10-10-10, Sixième partie, p. 560.
- XVII. Chant de Lizeus, ballade en décasyllabes sans envoi, *Moult suis tenu d'Amours louer sans nombre*, 3 strophes, *ababccddbbD*, Sixième partie, p. 608-609.
- XVIII. Chant de chevalier, ballade en décasyllabes sans envoi, *Vous qui avez eii otroy d'amie*, *ababccddeef*, Sixième partie, p. 610-611.
- XIX. Chant de chevalier, ballade en décasyllabes, sans envoi, *Rosignolet qui chantes sur la branche*, *ababccddeef*, Sixième partie, p. 612-613.
- XX. Chant de chevalier, ballade en décasyllabes sans envoi, *Ha ! mois de pleuve et de fort yvernage*, *ababccddeef*, Sixième partie, p. 615-616.

AUTRES POÈMES INSÉRÉS DANS LE TEXTE

1. Inscription sur une statue, *Chevaliers qui cy regardez*, *aabbcddd* – octosyllabes, Deuxième partie, p. 369.
2. Autre inscription sur une statue, *Damp chevalier, sonnez ce cor*, *aabbcddd* – octosyllabes, Deuxième partie, p. 370.
3. Inscription sur un pilier, *Gentil chevalier qui cy passes*, *aabbcdddee* – octosyllabes, Deuxième partie, tome 2, p. 5.
4. Inscription sur un pilier, *Chevalier de haulte noblesse*, *aabbcdddeeff* – octosyllabes, Deuxième partie, tome 2, p. 59 et 103 (deux fois dans le texte).

5. Inscription sur une porte, *Or sachiez tous que desormais, aabb* – octosyllabes, Deuxième partie, tome 2, p. 247.
6. Inscription sur une table de marbre, *Or entendez bien ce notable, aabbccdde* – octosyllabes, Deuxième partie, tome 2, p. 250.
7. Inscription dans l'écorce d'un arbre, *Cy gist Fergus, qui roy de Norwegue, aabbcc* – décasyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 237.
8. Inscription près d'un cor suspendu, *O vous, chevaliers trespasans, aabbccddeeffgghhijjkk* – octosyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 22-23.
9. Oracle entendu par Troÿlus dans le temple de Vénus, *Hault chevalier, ne vois anoit, aabbccdd* – octosyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 80.
10. Suite de l'oracle, *Les vers n'ont point mestier de glose, aabbccdd* – octosyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 80.
11. Inscription sur un pilier, *O vous, trespasans, sans mensongne, aabbccddeeff* – octosyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 171.
12. Inscription au pied d'un arbre, près d'un lit, *Qui pour couchier dessus ce lit s'adjouste, aa* – décasyllabes, Troisième partie, tome 2, p. 193.
13. Inscription, *Cist chastel est de tel nature, aabaabbba*, Quatrième partie, p. 355. Poème qui réapparaît dans la Sixième partie, cf. 39.
14. Prophétie de la tête venimeuse, *Occis est le lyon qui le pays tensa, aaab 12-12-12-6*, Quatrième partie, p. 393.
15. Inscription du perron merveilleux, *Ha ! terre tres noble, comme il t'iert ore avers !, aabbcc 12-12-12-12*, Quatrième partie, p. 399.
16. Inscription sur un perron merveilleux, *A ce perron de renommee, aabbccddeeffgghhii* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 797.
17. Inscription dans le temple de Flavors, *Cy aour l'on, nul ne s'en feigne, aabaabbbabba* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 815.
18. Prophétie sur l'épée, *Par ceste bonne espee Bretagne ert relevee, aaaaa* – alexandrins, Quatrième partie, p. 914.
19. Inscription du perron merveilleux, *Moult fus ja pierre esmerveillable, aabbccddeeffgghh* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 924.
20. Inscription sur le pilier de marbre noir, *Sage fut la dame faee, aabbccdde* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 947.
21. Inscription sur le cor d'ivoire, *Damoysel, filz de grant dame, aabbcc* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 948.
22. Inscription, *Jadis fut une damoiselle, aabbccdde* – octosyllabes, Quatrième partie, p. 1110.

23. Inscription sur un pilier, *Entens, chevalier qui veulz boire*, *aabbc* – octosyllabes, Cinquième partie, p. 159.
24. Inscription, *Chevalier, tu qui veulz passer*, *aabbcdddeeffgghhiijjkkll* – octosyllabes, Cinquième partie, p. 530.
25. Inscription, *Chevalier, se tu veulz passer*, *aabbcdddeeffgghhiijjkkll* – octosyllabes, Cinquième partie, p. 625-626.
26. Inscription sur un tableau, *Ho ! chevallier, garde ou tu vas*, *aabbcdd* – octosyllabes, Sixième partie, p. 34.
27. Inscription sur un tableau, *Chevallier, bien dit t'a esté*, *aabccdde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 36.
28. Inscription sur un pilier, *Chevallier, la vostre venue*, *aabbcdddeeffgghhiijjkkllmm* – octosyllabes, Sixième partie, p. 38.
29. Inscription sur une tombe, *O tu, chevalier trespassant*, *aabbcddde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 40.
30. Inscription, *Or est la male œuvre prouee*, *abababbababacdd* – octosyllabes, Sixième partie, p. 56.
31. Inscription sur un pilier, *Chevallier qui me regardez*, *aabbc* – octosyllabes, Sixième partie, p. 62.
32. Inscription, *Bien pert que la chevalerie*, *aabbcdddeeffgh* – octosyllabes, Sixième partie, p. 63.
33. Inscription sur un pilier, *Chevalliers qui quiers adventures*, *aabbcddde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 68.
34. Inscription sur un pilier, *Chevalier qui cy es errans*, *aabbcdddeeffgghhii* – octosyllabes, Sixième partie, p. 83-84.
35. Inscription sur un perron, *Chevallier quy me regardez*, *aabbcddde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 96.
36. Inscription, *Des Bretons la chevalerie*, *aabaabbabba* – octosyllabes, Sixième partie, p. 141-143.
37. Inscription, *Tant livrera a tous estal*, *aa* – octosyllabes, Sixième partie, p. 179.
38. Inscription, *Chevallier, gardez a vos fais*, *aabbc* – octosyllabes, Sixième partie, p. 179.
39. Inscription sur un mur, *Le chastel est de tel nature*, *aabaabbba* – octosyllabes, Sixième partie, p. 183. Même poème que le n° 13.
40. Inscription, *Cy est le Mont aux Trois Couleuvres*, *aabbcdddeeffgghhiijjkkllmmnnoopp* – octosyllabes, Sixième partie, p. 194-195.

41. Inscription, *O tu, chevalier trespasans*, *aabbcc* – octosyllabes, Sixième partie, p. 198.
42. Inscription, *O tu, chevalier trespasans*, *aabbccdde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 203.
43. Inscription, *Or viengne avant qui doit despendre*, *ababc* – octosyllabes, Sixième partie, p. 312.
44. Inscription, *Ne vous esteult de riens pener*, *aabbccdd* – octosyllabes, Sixième partie, p. 376.
45. Chant, rondeau fragmentaire, *Chevallier qui congié avez*, *ABaA...* 8-6-8-8, Sixième partie, p. 585.
46. Chansonnette, rondeau, *J'aime celluy*, *ABaAabA(B)* 4-6-3-4-3-6-4-6, Sixième partie, p. 585.
47. Chansonnette, rondeau, *Ces chevalliers trop arramy*, *ABaAabA(B)* 8-5-7-8-7-5-8-5, Sixième partie, p. 586.
48. Chansonnette, rondeau, *Froidure ne gellee*, *AbaAabA(B)* 6-6-6-6-6-6-6-6, Sixième partie, p. 587.
49. Sentence d'une voix féminine, *Quy des amans les pensers osteroit*, *ababa* – décasyllabes, Sixième partie, p. 681.
50. Inscription sur un perron, *O vous, trespasans, sans mençongne*, *aabbccdde* – octosyllabes, Sixième partie, p. 772.