

Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (éd.)

# STYLES

## GENRES, AUTEURS

6. La Suite du roman de Merlin, *Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse*

Merlin / Marcotte – 979-10-231-1995-4

PUPS 

### *Remerciements*

*Nous tenons à exprimer notre plus vive reconnaissance à Jean-Dominique Beaudin, Gérard Berthomieu, Jean-Louis de Boissieu et Françoise Rullier-Theuret pour leurs relectures attentives, si précieuses, des articles de ce volume.*

*Notre gratitude va également à Georges Molinié qui, malgré ses multiples obligations, nous a fait l'honneur et l'amitié de préfacer ce recueil.*

*Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz*

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 6

## TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET DE LINGUISTIQUE FRANÇAISES

Collection dirigée par Olivier Soutet

### Série « Bibliothèque des styles »

1. *Styles, genres, auteurs*

Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon

2. *Styles, genres, auteurs*

Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux

3. *Styles, genres, auteurs*

*La chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet

4. *Styles, genres, auteurs*

*La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris

5. *Styles, genres, auteurs*

*Marguerite de Navarre*, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*

par Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poésie de résistance. ÊTRE et FAIRE dans les Feuilletts d'Hypnos*

Isabelle Ville

### Série « Études linguistiques »

*Empirical Issues in Formal Syntax and Semantics 4*

*Questions empiriques et formalisation en syntaxe et sémantique 4*

C. Beyssade, O. Bonami, P. Cabredo Hofherr, F. Corblin (dir.)

*Référence nominale et verbale, Analogies et interactions*

par Maria Asnes

*Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*

Danièle James-Raoul et Olivier Soutet (dir.)

*La Polysémie*

Olivier Soutet (dir.)

*Cohérence et discours*

Frédéric Calas (dir.)

*Indéfini et prédication*

Francis Corblin, Sylvie Ferrando et Lucien Kupferman (dir.)

*Études de linguistique contrastive*

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

*Vân Dung Le Flanchec et  
Claire Stolz (éd.)*

STYLES  
GENRES, AUTEURS  
n°6



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de Langue française  
et l'Équipe « Sens, texte et histoire » (EA 2568) de l'Université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN édition papier : 2-84050-476-6

PDF complet : 979-10-231-1993-0

Molinié – 979-10-231-1994-7

**Merlin / Marcotte – 979-10-231-1995-4**

Marot / Lecoinge – 979-10-231-1996-1

Marot / Vignes – 979-10-231-1997-8

Molière / Gaudin-Bordes – 979-10-231-1998-5

Molière / Hache – 979-10-231-1999-2

Prévost / Salvan – 979-10-231-2000-4

Prévost / Steuckardt – 979-10-231-2001-1

Chateaubriand / Guyot – 979-10-231-2002-8

Perse / Gardes Tamine – 979-10-231-2003-5

Perse / Vallespir – 979-10-231-2004-2

Maquette et réalisation de l'édition papier : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

versions PDF : 3d2s/Emmanuel Marc Dubois

## SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

PREMIÈRE PARTIE

*La Suite du roman de Merlin*



RUDIMENTS DE POÉTIQUE MÉDIÉVALE  
APPLIQUÉS À LA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

*Stéphane Marcotte*  
*Université Paris-Sorbonne*

Je proposerai ici quelques observations générales sur la nature du texte médiéval, que j'appliquerai plus particulièrement à la *Suite du roman de Merlin*<sup>1</sup>. Même si ces pages n'ont pas de prétention théorique, je ne puis faire l'économie de quelques définitions. Je veux d'abord indiquer que j'entends par *poétique* le processus – et par extension l'étude de ce processus – de fabrication du *texte*<sup>2</sup>, entendu, pour celui-ci, comme une forme-substance signifiante<sup>3</sup> qui synthétise :

1) des données psychiques<sup>4</sup>, individuelles et collectives<sup>5</sup> – concepts, idéologie, fantasmes, refoulé, obsessions, pulsions, instincts, sensations, sentiments, intuitions, affects – dont le texte ne parle pas nécessairement mais qu'il représente, éventuellement *en creux*, par sa composition, ses symboles ou ses motifs<sup>6</sup> (il ne s'agit pas ici du contenu du texte, de l'objet avoué de son discours, mais de quelque chose qui l'informe en prenant forme en lui) ;

- 1 *La Suite du roman de Merlin* (dorénavant *Suite*), éd. crit. par G. Roussineau, 2<sup>e</sup> éd., Genève, Droz (TLF 972 [corr. 472]), 2006, CXLVI-805 p. ; trad. par S. Marcotte (dorénavant *TSuite*), Paris, Champion (TCMA 70), 2006, 941 p.
- 2 Je crois cette définition assez proche de celle de Valéry, mise en perspective par T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1973 (1968), p. 20. Pour une requête en faveur d'une acception plus restreinte, v. J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 269.
- 3 Il y a bien sûr beaucoup à dire – et à penser – à ce sujet : s'agit-il d'un objet nécessairement fini ? nécessairement voulu ? nécessairement humain (un artefact) ?
- 4 Ne sera pris en compte ici que l'imaginaire du créateur, mais celui du récepteur joue un rôle égal dans la *poiésis* du texte, comme nous le savons depuis les travaux de l'École de Constance (v. par ex. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978).
- 5 Les données psychiques collectives ressortissent à l'inconscient collectif (v. C. G. Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Le Livre de Poche [Références 442], 2005 [1942], p. 117-141) ou à la mémoire collective (folklore, mythes, etc.) d'un groupe humain (v. par ex. le concept de *mythologie* chez N. Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994 [1990], p. 9-10).
- 6 Sur ce point, v. les remarques de H. Suhamy, *La Poétique*, Paris, PUF (*Que sais-je ?* n° 2311), p. 106-109 ; J.-R. Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1998, p. 12-17.

2) des données formelles – les codes, les conventions, les contraintes (ce qui faisait naguère l’objet de la poétique au sens restreint), mais aussi les goûts d’une époque, d’un milieu, d’un courant, d’une école – dont la réalisation définit un *genre*<sup>7</sup> mais aussi une *écriture*<sup>8</sup> ;

3) des données de *langue*, celle-ci étant comprise comme un complexe phonique, morphologique, syntaxique, sémantique ; l’actualisation de la langue en *parole*, écrite ou parlée, une parmi d’autres, à la fois naturelle et résultat d’une action consciente, compromis entre norme et liberté, est le fait d’une personnalité (construite par une éducation, une culture, une famille, etc.) et de ce fait est singulière mais imitable ; je suis tenté de voir dans ce niveau grammatical celui du *style* proprement dit, mais il est inutile de préciser que la stylistique<sup>9</sup> embrasse tout le champ que je viens de définir, puisque tout ce champ contribue au façonnage du texte, qui est proprement son objet.

12

Faut-il d’ailleurs souligner – sans entrer dans le détail d’une réflexion philosophique multiforme – que cette tripartition, grossière, adoptée ici par commodité didactique, ne définit pas de frontières étanches entre l’ensemble des données qui participent au façonnage du texte, et que bien sûr elle ne nie pas que le texte *se présente* à nous intégralement comme un objet linguistique ? Ainsi, la langue, au moins par son lexique et sa syntaxe, est également un système conceptuel, mais il n’est pas inopportun de le distinguer des données évoquées en 1°, dans la mesure où il s’agit d’un système conventionnel (en règle générale) partagé par une communauté de locuteurs, ce qui n’est pas le cas des données psychiques visées dans le 1°, pour l’essentiel propres à chaque individu, communicables en partie mais différentes d’une aire cérébrale à l’autre (même dans l’hypothèse jungienne d’une archi-psyché). Inversement, si les données psychiques tendent à ne prendre ce statut qu’une fois informées par le langage, il doit être possible de concevoir cette matière en-deçà du langage, comme c’est le cas pour les données de l’inconscient<sup>10</sup> – faute de quoi l’on devrait supposer que la définition préexiste idéellement à son objet. J’ajoute que les éléments

---

7 Pour cette notion, au moyen âge en particulier, v. H. R. Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres » (1970), repris dans *Théorie des genres* (sous la dir. de G. Genette et T. Todorov), Paris, Seuil, 1986, p. 37-76.

8 L’aspect « trans-individuel » de la poétique, avec application à un auteur médiéval, est évoqué par E. Doudet, *Poétique de George Chastelain (1415-1475). Un cristal mucié en un coffre*, Paris, Champion, 2005, notamment p. 34-35. Le développement d’une écriture, au sens précis où je l’entends ici, résulte le plus souvent du succès d’un style individuel (dans notre cas, celui de Robert de Boron, v. *infra*).

9 Je renvoie, pour de multiples points de vue sur cette question, à G. Molinié et P. Cahné (éd.), *Qu’est-ce que le style ?*, Paris, PUF (Linguistique nouvelle), 1994.

10 Cette question serait naturellement à approfondir à la lumière de ce qu’écrit Lacan, savoir que « c’est toute la structure du langage que l’expérience psychanalytique découvre dans l’inconscient » (*Écrits*, Paris, Seuil, 2006 [1966], p. 495).

énumérés sous 1° devraient être distingués, bien qu'ils aient en commun, comme je le suggère, de pouvoir être envisagés en dehors du langage articulé : l'amour, le désir, la peur de la mort, le refus de la soumission, la volonté de puissance, la haine, la faim, le sentiment de la durée ou de l'espace ressortissent à l'instinct tout autant qu'à la pensée et constituent de ce fait un héritage de notre animalité que le texte peut représenter sans nécessairement *en parler*. Enfin, les données formelles qui définissent *a priori* le genre et l'esthétique du texte, auxquels elles préexistent, ne se réalisent que sous l'espèce du langage. Dernière observation préliminaire : la substance évoquée dans les deux premiers points me paraît coïncider avec le champ du *traduisible* ; elle rend en tout cas possible notre pratique de la littérature comparée<sup>11</sup> : un texte, en effet, est certes une mise en forme de la langue, mais aussi, ce que ne doit pas nous faire oublier le refus de distinguer artificiellement le fond et la forme comme on le faisait jadis et peut-être naguère, de données *qui se servent de la langue* – et pourraient se servir d'autre chose – sans être toutefois de sa nature, comme le virus ne subsiste que rivé à une cellule, et qui perdurent dans la transposition linguistique, faite sans que jamais se perde, en principe, le sentiment que nous avons bien affaire au *même* texte<sup>12</sup>.

Si l'on considère que cette définition de la poétique – laquelle « participe du projet sémiotique général »<sup>13</sup> – convient à la description-interprétation du texte comme à celle de n'importe quelle œuvre d'art, il n'est pas déplacé de se détourner un instant de la littérature pour l'illustrer. Chacun connaît la célèbre analyse, proposée par O. Pfister et S. Freud, du tableau de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant et l'agneau*, exposé au Louvre<sup>14</sup>. Les deux analystes discernent dans le dessin du vêtement de Marie la forme d'un rapace dont la queue touche la bouche de l'enfant Jésus. Or Léonard a rapporté un rêve récurrent de son enfance, dans lequel il voyait un milan lui frapper la bouche de sa queue. Si cet oiseau, comme on peut le supposer, est la projection inconsciente d'un fantasme, il participe pleinement, sans en être le sujet, de la forme-substance du tableau, dont le motif évident est une scène familiale et bucolique (mais sur un arrière-plan grandiose), traitée selon les conventions classiques de la Renaissance italienne qui définissent une *écriture* picturale (composition, précision du trait, perspective), dans

11 V. des éléments de réflexion sur cette question dans Y. Chevrel, *La Littérature comparée*, PUF (*Que sais-je ?* n° 499), 1989, p. 12-20 et 97-117.

12 Je suis bien conscient que ces remarques, après la requête bermanienne d'une traduction littérale, appelleraient commentaires et justifications (v. par ex. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, 144 p.).

13 T. Todorov, *op. cit.*, p. 26.

14 S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 2005 (1910-1923), 205 p.

le *style* reconnaissable de Léonard (traitement des physionomies, des poses, légèreté du trait, symbolisme). La psychanalyse n'est pas seule à déceler ce type de motif caché : la lecture sartrienne de la peinture du Tintoret<sup>15</sup> ou le commentaire spirituel de la célèbre *Trinité* attribuée à Andreï Roublov<sup>16</sup> amènent de semblables constatations<sup>17</sup>.

14

Ce préambule posé, non pour établir les bases d'une *doxa* mais pour discriminer sommairement différents niveaux de fabrication du texte, j'en viens à la *Suite du roman de Merlin* pour attirer l'attention sur quelques particularités du texte médiéval, en commençant par la donnée immédiate qu'est la langue, plus précisément l'actualisation individuelle de la langue en parole (v. *supra* le 3°). La question peut être ainsi posée : en tant que mise en parole particulière d'une langue (l'ancien français), notre texte contient-il des éléments qui lui sont propres, qui définissent un style au sens restreint du terme, c'est-à-dire un modelé personnel de la langue ? Si oui, sont-ils décelables ? Peut-on, par exemple, discerner des choix grammaticaux qui mériteraient d'être qualifiés de faits stylistiques ? Rappelons qu'au moyen âge « le manuscrit "d'auteur", autographe, est une rareté »<sup>18</sup>. Ainsi ne disposons-nous d'aucun fragment original de ce roman (ni *a fortiori* de brouillons, ce qui exclut toute approche génétique de l'œuvre), que nous lisons, dans l'édition de G. Roussineau, comme l'assemblage de trois manuscrits<sup>19</sup>. Nous n'avons donc pas exactement accès à l'œuvre d'un auteur<sup>20</sup>, mais à l'ouvrage de copistes<sup>21</sup>, qui viennent d'horizons divers, écrivent dans des dialectes (dont

15 V. *Le Tintoret*, Paris, Gallimard, 2005, DVD réalisé d'après les études de J.-P. Sartre publiées en 1957 (reprise dans *Situations* IV), 1966 (reprise dans *Situations* IX) et 1981 (*Obliques* 24-25).

16 V. Daniel-Ange, *L'Étreinte de feu. L'icône de la Trinité de Roublov*, Paris, Le Sarment, 2000, p. 218.

17 Ici encore, je ne puis qu'effleurer la question de l'absence ou du celé dans les créations littéraires et artistiques (pour une réflexion qui va dans le sens de ce qui est suggéré ici, v. par ex. N. Frye, *op. cit.*, p. 78-79 ; pour un point de vue critique, v. Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF [Quadrige 230], 1997 [1984], p. 11-19).

18 R. Marichal, « Livre manuscrit », *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, dir. G. Hasenohr et M. Zink, Paris, Fayard (La Pochothèque), 1992, p. 941.

19 Ms. A (Brit. Libr. Additional 38117, pour les §§ 1-443) ; ms. D (B. N. F. fonds fr. 112, pour les §§ 444-581) ; ms. B (Cambridge, Univ. Libr. Additional 7071, pour les § 104, l. 7 à 106, l. 13 et § 202, l. 11 à 207, l. 21). Il subsiste aussi des fragments d'autres mss (G. Roussineau, *op. cit.*, p. XL-XLVII).

20 Ou de plusieurs auteurs. Cette notion, pour la littérature vernaculaire du moyen âge, est critiquée par B. Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 24 et ss.

21 V. F. Vieliard, « Le manuscrit avant l'auteur : diffusion et conservation de la littérature médiévale en ancien français (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, t. XI : *Le Manuscrit littéraire, son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours* (sous la dir. de L. Fraisse), Paris, Klincksieck, 1998, p. 39-53. Et le copiste, loin de s'en tenir

les systèmes phoniques peuvent différer assez considérablement<sup>22</sup>), et ont vécu, au surplus, pas mal de temps après la rédaction primitive<sup>23</sup> que l'on ne peut d'ailleurs pas dater précisément<sup>24</sup>. Il serait à peine exagéré d'assigner déjà à certaines copies, par leur provenance dialectale ou leur éloignement temporel, un statut de traduction<sup>25</sup>. Précisons aussi que nous lisons un texte établi par un éditeur, tout particulièrement dans sa ponctuation<sup>26</sup> ; si l'on songe à l'importance de cet outil dans la lecture moderne, on comprend que le texte que nous lisons est plus que partiellement interprété (c'est du reste le travail et le mérite de l'éditeur de rendre cette interprétation la meilleure possible et, par la critique textuelle, de procurer, à défaut du texte écrit<sup>27</sup> par l'auteur, du moins celui qu'il aurait pu écrire<sup>28</sup>) ; il est ainsi parfois difficile de déterminer la modalité – interrogative, et surtout exclamative – d'une phrase en l'absence de marqueur propre, pour ne rien dire de distinctions liées au détachement – les phénomènes de thématization en particulier – qui nous échappent en partie. Si l'on ajoute à ce tableau que la grammaire de l'ancien

---

à sa tâche, peut être aussi un remanieur plus ou moins soucieux de laisser sa marque, tel le célèbre David Aubert (v. S. Lefèvre, « David Aubert », *Dictionnaire des Lettres françaises*, *op. cit.*, p. 372-373 et G. Roussineau, *Perceforest*, IV-1, Droz [TLF 343], 1987, p. XVI-XVIII).

- 22 Le ms. **A** « comporte certains traits spécifiques qui le rattachent au domaine picard » (G. Roussineau, *Suite*, p. LXIII) ; dans le ms. **D**, « certaines particularités relèvent du Nord et du Nord-Est » (p. LXXXVIII) ; la langue du ms. **B** se rattache « au domaine anglo-normand » (p. XCIX). Cette disparité rend délicat tout travail sur l'aspect sonore du signifiant (allitération, dissémination phonématique, etc.). La situation est autre pour les textes versifiés, qui, par leurs contraintes spécifiques (rimes, compte syllabique), permettent de déceler certaines anomalies.
- 23 Le ms. **A** paraît avoir été composé vers 1300 ; le ms. **D**, a été copié en 1470 ; le ms. **B**, au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> s., avec ajouts au <sup>xv</sup><sup>e</sup> s. Pour ces indications, v. G. Roussineau, *op. cit.*, p. XLI, XLV et XLIII.
- 24 « *La Suite du Merlin* a probablement été composée après 1235 » (G. Roussineau, *op. cit.*, p. XXXIX), soit quelque soixante-cinq ans avant la confection du ms. le plus ancien.
- 25 V. C. Buridant, « La "traduction intralinguale" au Moyen Âge et à la Renaissance », *Perspectives médiévales*, suppl. à 26 (2000), p. 29-50.
- 26 Je citerai ici G. Roussineau, « Réflexions sur les éditions de textes en moyen français », C. Buridant [éd.], *Le Moyen français. Le Traitement du texte*, Strasbourg, PUS, 2000, p. 23 : « Il [l'éditeur] intervient dans la ponctuation, qui se fonde sur une représentation personnelle de la structure syntaxique du discours ». V. une rapide présentation de la ponctuation des mss dans M. Careri et alii, *Album des manuscrits français du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2001, p. XXXIV-XXXVII. Pour une vue générale de la question, v. J.-M. Defays, L. Rosier et Fr. Tilkin (éd.), *À qui appartient la ponctuation ?*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1998, 465 p.
- 27 « Écrit » est encore une approximation ; *dicté* conviendrait peut-être mieux.
- 28 G. Roussineau écrit avec raison qu'« une fidélité trop scrupuleuse au texte du copiste peut [...] conduire à dénaturer l'œuvre de l'auteur » (*Roman de Tristan en prose*, t. 3, Genève, Droz [TLF 398], 1991, p. 22). Inversement, il est arrivé que des éditeurs poussent trop loin leur quête de l'original, en s'efforçant de conformer le texte à son terroir d'origine supposé (N. de Wailly, L. Gautier) ou à telle esthétique (v. M. Plouzeau, « À propos de *La Mort Artu* de Jean Frappier », *TraLiPhi* 32 [1994], p. 207-221).

français n'a pas encore révélé tous ses secrets, faute d'avoir été codifiée par les contemporains, on comprendra qu'il est risqué d'assigner une interprétation trop précise aux faits de *grammaire*, conçus – en tant que résultat d'un choix plus ou moins délibéré – comme l'élément visible et immédiat du style. Sur ce dernier point, je relève un fait, intéressant parce qu'il n'a guère d'équivalent dans d'autres œuvres de même provenance dialectale, savoir l'emploi disjoint du pronom personnel faible : « Et je vous di [...] qu'il **vous en mal averra** » (96/36)<sup>29</sup>. Il est difficile de traiter de tels énoncés, grammaticalement déviants, comme faits de style, comme on le ferait pour un texte de Queneau ou de Prévert<sup>30</sup>. Le fait est que nous ignorons si l'auteur se souciait de la manière dont il usait de sa langue, si ses choix étaient délibérés (par ex. les redites, les anaphores orphelines, les embarras de syntaxe qui s'apparentent à ce que J.-M. Gardair, à propos de Moravia, appelle le « non-style » et A. Micha, à propos de Robert de Boron, le « sans-gêne »<sup>31</sup>). Ce n'est pas à dire qu'il faille tenir une stylistique médiévale, au sens restreint du terme, c'est-à-dire comme essai de définition d'un style grammatical individuel, pour impossible, ce qui serait pure absurdité (il suffit de comparer quelques vers de Chrétien à ceux d'un quelconque de ses épigones pour en être convaincu). Notre texte se prête bien, en l'état, aux plaisirs de l'analyse stylistique ; telles pièces oratoire (278), lyrique (214), pathétique (234), érotique (457) sont autant de morceaux dont les caractéristiques sont dès l'abord repérables. Je tiens simplement à rappeler (I) qu'il ne faut pas surestimer la part intentionnelle dans le détail du texte et (II) le caractère inévitablement aléatoire de la reconstitution de toute œuvre médiévale en langue vernaculaire<sup>32</sup>, ce qui implique que l'on soit prudent

29 P. Skårup (*Les Premières Zones de la proposition en ancien français*, Copenhague, *Revue romane* [n° spécial 6], 1975, p. 21) suggère une interprétation différente pour cet exemple (*mal* pourrait être un préfixe), mais il n'y a pas selon moi de bonne raison de le traiter autrement que ceux-ci : §54/21 ; 108/21 ; 207/39 ; 297/19 ; 328/11 et 15 ; 398/72, bien que le pronom conjoint soit dans tous ces cas un *vous*, cad. une forme « qui appartient également au paradigme disjoint » (P. Skårup, *op. cit.*, p. 27). Ce n'est d'ailleurs pas le seul pronom concerné : § 31/16 « Pour Dieu, fait la roine, **faites**, sire, m'en droit » (P. Skårup, *op. cit.*, p. 27 et p. 37). Je ne souscris cependant pas au jugement de P. Skårup qui estime la langue de notre texte « assez corrompue » (p. 26).

30 D'autres anomalies, isolées, peuvent être tenues pour des lapsus (par ex. « plus comme », § 12/6, ou « cil...ou que cil », §315/15-17). Pour ce dernier exemple, v. S. Marcotte, « Subordonnants de la série LEQUEL et coordination », dans D. James-Raoul et O. Soutet (éd.), *Par les mots et les textes. Mélanges offerts à Cl. Thomasset*, Paris, PUPS, 2005, p. 527, n. 15. D'autres bizarreries, dans le ms. D, sont imputables à la date tardive du ms. (« et si [adv.] jamais », § 579/16 ; v. aussi § 567/27).

31 Dans A. Moravia, *Nouvelles Romaines*, Livre de poche 8753, 1992, p. 15, n. 5 et A. Micha, *Étude sur le « Merlin » de Robert de Boron. Roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz (PRF 151), p. 201.

32 Sur la méthode et les enjeux de l'édition de texte, v. G. Roussineau, art. cit. et M. Tyssens, « Philologie “chevronnée”, nouvelle philologie », *RLiR*, 66 (2002), p. 403-420.

en imputant tel fait de parole à l'auteur pour en tirer telle conclusion que l'on voudra, chose qui n'est véritablement faisable que lorsqu'un corpus de plusieurs œuvres attribuées à la même plume permet de définir, par contraste et recoupements, un style qui lui est propre et, par voie de conséquence, de le comparer à celui d'autres « auteurs »<sup>33</sup>. Bien sûr, on peut faire abstraction des vicissitudes subies par l'original et décider que la copie a seule valeur probatoire, que c'est d'elle qu'il faut parler, sans se soucier d'un archi-texte, les variantes offrant, lorsqu'elles existent, un réservoir d'interprétations non moins légitimes que la version de base<sup>34</sup>. Reste que le mode de transmission des textes médiévaux, par copie (de copie (de copie)), altère plus ou moins sensiblement l'*aspect* initial des œuvres et, en nous laissant une « textualité » hétérogène, fausse en partie l'interprétation stylistique<sup>35</sup> – si tant est, comme c'est le cas de quelques-uns et comme le bon sens pourrait sembler le requérir, qu'on admette que l'œuvre médiévale ne soit pas « plurielle » dès sa naissance.

Peut-être est-il plus facile, dans le cas qui nous occupe, de définir une *écriture*, c'est-à-dire une manière d'écrire commune – qui persiste dans les avatars du manuscrit – à un ensemble d'œuvres caractérisées par une revendication assumée d'obédience à une *matière*<sup>36</sup>. La *Suite du roman de Merlin*, quel que soit son statut<sup>37</sup>, partage en effet avec l'ensemble des romans arthuriens en prose – notamment les grands romans de la *Vulgate* (la *Queste*, le *Lancelot*, la *Mort Artu*) – des traits qui définissent l'écriture de la prose arthurienne (v. *supra* le 2°). Je rappelle tout d'abord que cette notion n'a rien à voir avec celles d'*imitation* ou de *plagiat* (qui conviendraient *peut-être* pour certains romans post-christianiens), car dans le cas présent il ne s'agit pas de *refaire* sur le modèle de ce qui a été fait – avec bien sûr d'autres arguments – mais de *compléter* un récit qui, justement parce qu'il définit (ou se définit par) une écriture, savoir un mode d'écrire qui n'est la propriété d'aucun, tend à s'énoncer lui-même, sans l'intermédiaire d'un *je*. L'autonomie du récit<sup>38</sup>, qui se traduit par la récurrence de formules du

33 V. par ex. les observations stylistiques qui permettent à G. Roussineau d'attribuer avec une forte probabilité la *Vengeance Raguidel* à Raoul de Houdenc (Genève, Droz, [TLF 561], 2004, p. 21-23).

34 V. par ex. B. Cerquiglini, *op. cit.*, p. 65-69.

35 R. Marichal, art. cit., p. 948.

36 Le modèle pouvait en être la prose de Robert de Boron, dont notre texte partage certaines des caractéristiques que nous décrivons (v. A. Micha, *op. cit.*, p. 199-214).

37 Sur ce point, v. G. Roussineau, *Suite*, p. XXXIII, n. 51.

38 Sur cette question, v. aussi T. Todorov, « La quête du récit : le Graal », *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978 (1971), p. 80 ; E. Baumgartner, *L'Arbre et le pain. Essai sur la Queste del saint Graal*, Paris, SEDES-CDU, 1981, p. 23-31 et p. 83-91 ; C. Marchello-Nizia, *Dire le vrai : l'adverbe "si" en français médiéval*, Genève, Droz (PRF CLXVIII), 1985, p. 36-40.

type *ore dist li contes*<sup>39</sup>, exceptionnellement réduite à *Ore dist* (1/1), est donc à la fois le signe le plus visible de cette écriture et son moyen d'expansion. *Li contes* (ou « ceste ystoire del Saint Graal », 313/34) cède parfois sa place au nom de l'auteur fictif « qui cest conte mist en escrit » (57/8)<sup>40</sup>, le pseudo-Robert de Boron, dont nous ne savons rien<sup>41</sup>, parfois dans le même paragraphe : *Ore dist le contes* (20/1) mais *Robiers de Borron ne veult mie raconter chou qu'il a autre fois dit* (20/17). Le *je* – semble-t-il assumé par le pseudo-Robert au § 239 (l. 19 et ss)<sup>42</sup> – et avec lui le *vous* du récepteur<sup>43</sup>, pointe aussi son nez et relaie occasionnellement *li contes*, pour évoquer la narration passée : *Ore dist li contes que quant li rois Artus se fu partis de Morgain qui l'avoit decheut par enchantement si comme je vous ai conté* (§ 419/1-3) ; *je* et *li contes* commutent du reste dans cet emploi : *si comme li contes l'a ja devisé* (20/16). Mentionnons également la formule *que vous diroie je ?*, qui n'apparaît, sauf erreur, qu'aux § 550/6 et 579/35, au moment même, curieusement, où notre roman s'apprête à passer la main au *Tristan en prose*, dans lequel cette formule est de beaucoup plus fréquente<sup>44</sup>.

Je laisse déjà ce point à peine effleuré<sup>45</sup>. Le minimalisme descriptif de notre texte me paraît également propre à l'écriture de la prose narrative arthurienne :

39 Aux §§ 20/1 et 16 ; 45/6 ; 46/1 ; 48/18 ; 66/2 et 8 ; 79/8 ; 80/7 et *passim*. Sur cette formule, encore absente de certaines proses arthuriennes au tout début du XIII<sup>e</sup> s., v. E. Baumgartner et N. Andrieux-Reix, *Le Merlin en prose*, Paris, PUF (Études littéraires), 2001, p. 108-111 (approche syntaxique) ; A. Combes et A. Bertin, *Écritures du Graal*, Paris, PUF (Ét. littéraires), 2001, p. 91-101 et 116-121 (approche narratologique).

40 Cette commutation, au moins partielle, s'observe en particulier dans l'emploi de verbes identiques, tel *deviser* : « coume li contes l'a ja devisé » (20/16) et « si comme messires R. de B. le devisera » (150/33) ; *li contes* est d'ailleurs aussi appelé « le conte monseigneur Robert de Borron » (313/29).

41 Dans les §§ suivants : 20/17, 57/7, 141/35, 150/33, 173/7, 313/30, 548/29. Cf. les remarques d'E. Baumgartner, *op. cit.*, p. 23-31, sur le pseudo-Gautier Map, auteur de la *Queste* et de la *Mort Artu*.

42 V. aussi les §§ 81/3, 350/3, 388/2. Précisons que le rapport du pseudo-Robert à la narration est assez complexe, ici comme dans le *Merlin* (v. R. Trachsler, *Merlin l'enchanteur. Étude sur le Merlin de Robert de Boron*, Paris, SEDES, 2000, p. 115-116). Certains lieux laissent entendre qu'il pourrait n'être, comme son compère Hélié, que le traducteur d'un texte latin (§ 173/16 ; 239/33, 40 ; 357/5, 20).

43 V. les § 81/3, 350/3.

44 Un survol des cent premiers §§ (p. 57-146) du t. 3 du *Roman de Tristan en prose* (éd. G. Roussineau, *op. cit.*) m'en fournit 13 occ. : 16/22, 26/1, 28/29, 39/1, 44/23, 51/1, 51/28, 52/9, 66/24, 73/13, 79/6, 82/25, 92/15. Cette indication ne vaut bien sûr que pour le ms. utilisé.

45 On aurait aussi pu évoquer la corrélation *quant ... si*, caractéristique aussi de l'écriture de la prose arthurienne – mais à dire vrai plus généralement aussi de la littérature narrative médiévale (v. J. Rychner, *L'Articulation des phrases narratives dans « La Mort Artu »*, Genève, Droz, 1970).

personnages, animaux, objets, lieux ne sont, sauf exceptions<sup>46</sup>, jamais vraiment décrits. Cette indigence descriptive, qui a pour corollaire la pauvreté du fonds de figures descriptives (métaphores et comparaisons)<sup>47</sup> et l'hyper-réurrence d'un très petit nombre de pantonymes<sup>48</sup> nus (*chambre, chastel, chose, damoiselle, ostel*, etc.) ou associés à des prédicats faiblement informatifs (*bel, riche, grant, ancien*), n'est pas une caractéristique de la littérature médiévale, même arthurienne : les romans de Chrétien, ou d'inspiration chrétienne, sont prodigues en descriptions<sup>49</sup>. C'est en revanche, il me semble, un trait de la prose arthurienne (mais je me garde d'en juger péremptoirement). Le portrait des personnages de la *Suite* est à peine esquissé et, hormis de rares détails nécessaires au récit (pour un événement, une reconnaissance, l'explication d'un surnom<sup>50</sup>), nous ne pouvons guère nous les représenter<sup>51</sup> ; et l'on en dira autant des paysages, des châteaux, des villes<sup>52</sup>. Associée à l'expression du haut degré (*moult* + adj., *lalle plus* + adj., *si* + adj./adv.), la réticence descriptive prend figure, comme dit A. Niderst à propos de *La Princesse de Clèves*, de « silence hyperbolique »<sup>53</sup>, ce qui a pour effet de rendre la représentation qualitativement floue et indéfiniment extensible : le récit arthurien, qui parle d'un monde ni descriptible ni comparable, est une pure fiction d'histoire pure où le sens se déduit de l'événement, non des choses – pas même du Graal –, laissées à leurs contours imprécis et dynamiques. Encore

46 V. la description un peu plus riche que d'ordinaire d'un nain au § 365/2-4, destinée à justifier la remarque d'Acalon aux ll. 4-5.

47 Contrairement à N. Frye, pour qui le style descriptif évite la métaphore (*op. cit.*, p. 27), je considère avec Ph. Hamon que cette figure en est l'un des signaux (*Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 66).

48 V. Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 127 sqq.

49 On ne trouve guère d'équivalent, dans notre œuvre, des descriptions – certes caricaturales – de *vilain du Chevalier au lion* (éd. M. Roques, vv. 293-311) et d'*Aucassin et Nicolette* (éd. M. Roques, p. 25, ll. 12-22) ; des portraits de Nicolette (*Aucassin et Nicolette*, éd. M. Roques, p. 14, ll. 19-28) ou de Blanchefleur (*Le Conte du Graal*, éd. F. Lecoy, vv. 1796-1823) ; de la tente royale dans *Le Roman de Thèbes* (éd. G. Raynaud de Lage, vv. 4217-4302). V. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (1972), p. 418-420 ; *La Description au Moyen Âge, Bien dire et bien apprendre*, 11 (1993).

50 V. la description *express* de l'amie d'un chevalier au § 218/10-12 ou celle du *Lait Hardi* au § 85/12. Si nous apprenons qu'Arthur ne porte pas de barbe (§ 72/4), que Gauvain est petit (§ 437/25) ou qu'une demoiselle a de longs cheveux blancs (§ 437/10), c'est que cela présente un intérêt narratif. Le refus de *deviser* « décrire » est du reste exprimé au moins deux fois par le narrateur (§ 240/2 et 499/20).

51 De même, le vêtement, l'allure ou le langage ne sont pas différenciés selon la condition sociale (fait à peine exception l'équipage pittoresque du père de Tor au § 253/6-8). Nous sommes bien loin des effets de langage du théâtre arrageois ou de *Jehan et Blonde* (éd. S. Lécuyer, v. 2636 et ss), qui caractérisent une origine sociale et géographique.

52 Songeons à la minutieuse description de la cité de la *Vengeance Raguidel* (Éd. Roussineau, Genève, Droz [TLF 561], 2004, vv. 1775-1875).

53 A. Niderst, « Vocabulaire, figures, tics de *La Princesse de Clèves* », *Vie et Langage*, 22 (1973), p. 709.

faut-il ajouter : de l'événement sans l'habillage de la durée, car, comme dans la plupart des grands textes arthuriens en prose, la durée, dans la *Suite*, ne marque guère les corps et ne modifie qu'imperceptiblement les comportements ; aussi, sans de rares précisions d'âge ou de chronologie, il serait impossible de percevoir, tout simplement, que le temps passe, comme dans la *Mort Artu*, où les protagonistes, Arthur, Gauvain, sont devenus de grands vieillards sans que nous le percevions avant que le narrateur nous indique leur âge.

20 Un tel traitement de la description est probablement davantage un fait d'écriture, au sens défini plus haut, qu'un fait de style (au sens restreint), et ce sera plutôt dans les éventuelles transgressions de ce régime d'écriture que se fera voir le style propre de l'auteur. On peut, je crois, aller plus loin en suggérant que ce minimalisme descriptif apparente l'écriture de la *vulgate* – dénomination on ne peut plus appropriée – arthurienne à l'écriture biblique. La similitude entre les deux modes d'écrire ne tient pas seulement au fait que la seconde constitue un modèle ; elle s'explique par une affinité profonde, et d'abord par l'importance accordée à l'écriture même à l'intérieur des diégèses biblique et arthurienne : la recommandation de Merlin de consigner les événements survenus dans le royaume de Logres (38/9-13) fait écho à celle de Dieu (Ex 17, 14)<sup>54</sup>. Elle s'explique aussi par une même visée universelle (les êtres, les villes, les paysages évoqués avec si peu de détails ne sont d'aucun lieu, d'aucun temps : ce sont des formes que tout lecteur peut investir<sup>55</sup>) ; je rattacherai ainsi au refus de la description la tendance marquée dans notre texte et dans l'Écriture à l'atténuation (par exemple pour les scènes d'inceste, de pillage, de viol<sup>56</sup>), où je vois non de la pudeur mais le souci d'estomper les traits du réel, de la contingence, d'éviter que l'événement ne prenne le pas sur la *senefiance*. Elle s'explique enfin par l'atmosphère d'attente commune aux deux univers et qui s'exprime par une même prédilection pour les *figures*<sup>57</sup>. Je n'approfondirai pas ces remarques, qui nécessiteraient une étude fine<sup>58</sup> des procédés (répétition,

54 V. aussi l'importance du *canon* (*TSuite*, n. 42).

55 La durée est tout aussi inconsistante dans la *Genèse*, par ex., que dans la *Mort Artu*, l'âge avancé des patriarches n'y étant perceptible que par les indications, d'ailleurs contradictoires, données par le narrateur (par ex. Gn 18,11-12 et 20,2 *sqq.*).

56 Comparer *Suite* § 2 (inceste) et § 310/17-20 (viol) à Gn 35,22 et 34,2.

57 V. *TSuite*, p. 36 et p. 921, n. 51.

58 Le tour suivant, dans lequel le discours direct se greffe sur du récit, pourrait être un biblisme : «...il demande au nain quel part il porra torner pour herbergier, "que il est hui mais si tart que nous ne porriens hui mais venir aisiement a Camalaoth"» (§ 287/4). À comparer avec : « Alterum vero peperit, quem vocavit Eliezer, dicens : Deus enim patris mei adjutor meus eripuit me de manu Pharaonis » (Ex. 2,22), où le verbe déclaratif atténue mais ne supprime pas l'effet de greffe. L. Rosier propose d'appeler « discours direct libre » ce type d'enchaînement, c. r. de S. Marnette dans RLiR, 63 (1999), p. 269.

formules, articulations narratives<sup>59</sup>, etc.) – et, bien sûr, tous les livres du Livre ne sont pas en cause ici –, mais je tiens pour acquis que l’auteur de la *Suite*, comme tous ses confrères arthuriens successeurs de Robert de Boron, est profondément imprégné de la lettre biblique et qu’il en subsiste dans son œuvre des traces formelles, qui s’ajoutent aux multiples réminiscences qui font de certains épisodes de véritables transpositions de scènes bibliques<sup>60</sup>.

Le processus de façonnage du texte requiert enfin que l’on prenne en compte les données psychiques au sens défini plus haut. Comme ma pensée, prompte à se tourner contre elle-même, n’est pas encore revenue sur l’interprétation que j’ai proposée dans les pages liminaires de ma traduction<sup>61</sup>, j’en reprendrai succinctement ici l’essentiel. La composition de la *Suite* me paraît en effet le produit d’une double stipulation conceptuelle (elle n’est jamais explicitement formulée et peu importe que la définition en soit achevée dans l’esprit de l’auteur ou non), savoir que Dieu est libre dans ses œuvres (Il n’est tenu ni par sa parole ni par celle de ses prophètes, pas plus qu’il n’est soumis aux contraintes de l’espace et du temps) et que l’Homme est libre dans sa conduite (son destin n’est pas écrit de toute éternité)<sup>62</sup>. Ce double postulat, qui a pour conséquence que les hommes ne sont soumis à aucun déterminisme et que Dieu gouverne le monde à son gré, s’inscrit dans la structure du texte, par exemple dans telles symétries narratives (la demoiselle qui préfère le nain au chevalier *vs* la reine qui préfère

59 Je songe par ex. aux articulations narratives, du type *factum est autem* (« or il advint », qui traduit *egéneto dè*), récurrentes dans l’Évangile de Luc (6,12 et *passim*) à comparer aux *ore, atant, lors* de la *Suite* qui *rythment* le temps narratif (dont l’importance est encore un point commun aux deux univers) et qui sont un des éléments saillants de la poétique de notre texte.

60 Voici des références à ajouter à celles qui figurent ici et là dans *TSuite*. J’incline à rapprocher *Suite* § 17/23 et Jn 11,50 (paroles de Caïphe sur la mort d’un seul préférable à la perte de tous) ; *Suite* § 145 et § 331/32-34 et Jos 10,12-13 (le temps arrêté) ; *Suite* § 291/14-51 et Mt 14,6-11, Mc 6,22-28 (la fille d’Hérodiade demande la tête de Jean-Baptiste à Hérode qui la lui accorde à regret) ; *Suite* § 335 et Mt 8,28-29 (deux démoniaques interdisent le passage) ; *Suite* § 346/25 : « il sont .V. et nous ne sommes que .IIII.» et Gn 14,9 : « quatre rois contre cinq ! », mais aussi Jos 10 ; § 347/20-29 et Ex 14,15-28 (passage de la mer des Roseaux et anéantissement des Égyptiens). J’en profite pour signaler que l’épisode du soufflet donné à Balaain (§ 200) est peut-être une réminiscence d’un récit apocryphe transmis par un légendier latin ; comp. avec l’épisode similaire de la légende de saint Thomas de la *Légende dorée* : « Et le boutellier, voiant qu’il ne mengoit ne ne bevoit, mais avoit tousjours les yeulx au ciel, si ferit l’apostre de Dieu en la joe » (J. de Voragine, *La Légende dorée*, trad. de J. du Vignay, éd. B. Dunn-Lardeau, Paris, Champion, 1997, p. 134).

61 Cette interprétation induit certains choix de traduction (par ex. *aventureus*, § 278/1,13 et 14).

62 Ce n’est pas le lieu d’examiner sous l’angle théologique cette question. Il se peut qu’un pélagianisme diffus (doctrine qui minimise le rôle de la grâce dans l’obtention du salut) se soit répandu, *via* Abélard, en ce début du XIII<sup>e</sup> s. (v. quelques pages suggestives de M. Accarie sur Pélage, Abélard et leur postérité littéraire, *Le Théâtre sacré de la fin du moyen âge. Étude sur le sens moral de la Passion de Jean Michel*, Genève, Droz [PRF CL], 1979, p. 350-353).

son mari au nain [*TSuite*, p. 73], Nivienne magicienne bénéfique *vs* Morgane, les combats respectifs de Girflet et de Gaheriet contre un chevalier expérimenté [*TSuite*, p. 74], l'attitude de Balaain et de Gauvain dans une situation similaire [*TSuite*, n. 87], les deux épées d'Arthur [*TSuite*, n. 110]), ainsi que dans les contradictions entre prophéties et événements, lesquelles n'ont pas toujours pour origine la solution de continuité des manuscrits [*TSuite*, p. 76 et ss]. Je mettrais en rapport avec cette métaphysique de la liberté les réécritures de l'histoire de Tristan et Yseut (dans l'épisode de Balaain et du chevalier [*TSuite*, n. 323], de Gauvain et Arcade [*TSuite*, n. 448]), par lesquelles l'auteur semble vouloir explorer les possibles, *parce que toute situation advenue aurait pu advenir autrement*.

22

La théologie trinitaire pourrait être un autre élément de l'idéologie « formante » du texte : même si elle n'est qu'un vœu pieux<sup>63</sup>, l'insistance du pseudo-Robert sur la composition trine<sup>64</sup> de son livre, qui le conduit à proscrire les digressions et les redites [*TSuite*, p. 86], me semble le pendant de la définition trinitaire du Dieu chrétien, le texte reproduisant, dans son unité, cette « composition » de l'Être divin amputable d'aucune de ses parties *et que l'on reconnaît à sa triplicité*<sup>65</sup>.

Ces données conceptuelles, j'ignore bien évidemment si l'auteur les avait présentes à l'esprit en composant son œuvre ; je le croirais volontiers ; elles sont en tout cas assez voyantes pour s'être imposées à lui au moins après coup. Ce dont je vais parler à présent pourrait en revanche être le signe caché du texte, son vautour déguisé en giron maternel. Je précise d'abord deux points : (I) La relation de l'inceste d'Arthur, sous la forme que nous lui connaissons, et l'histoire de Balaain sont propres à notre *Suite* ; (II) ces épisodes annoncent respectivement la bataille de Salisbury et l'histoire de Galaad racontées dans la *Mort Artu* (éd. Frappier, Droz) et la *Queste* (éd. Pauphilet, Champion) que notre *Suite* prépare ; soit, dans une structure chiasmatisée :

A : inceste	B : Coup Douloureux	B' : Galaad	A' : Salisbury
<i>Suite</i> §2	<i>Suite</i> § 203	<i>Queste</i> p. 7	<i>MA</i> § 180

Si l'on admet que l'inceste (et sa conséquence A') et l'épisode du Coup Douloureux (et sa conséquence B') sont justiciables, l'un d'une lecture mythologique (*TSuite*, n. 40), l'autre d'une lecture biblique (*TSuite*, p. 927, n. 310), le résultat est que la séquence ABB'A' dessine un schéma d'*enveloppement*

63 Rappelons que cette trilogie, si elle exista jamais, est perdue. V. *TSuite*, p. 22.

64 V. *TSuite*, n. 86. Cette attention à la *conjointure* (au sens que Vinaver donne à ce mot christianien, *À la Recherche d'une poésie médiévale*, Paris, Nizet, 1970, p. 107 sqq.) joue un rôle fondamental dans la poésie médiévale.

65 V. *Suite*, § 173/14.

de l'Histoire du salut par le Mythe, *comme si l'Histoire du salut n'était qu'un moment du Mythe*, qui la précède et lui survit. Le rapace caché de la *Suite*, je le vois donc là : non dans la foi, mais dans l'angoisse refoulée que la barbarie désespérante du Mythe – ouverte par l'inceste, close par le parricide – ne soit le premier et le dernier mot de l'Histoire.

On pourra compléter ces observations, mais j'insiste sur un point : il ne s'agit pas, de la manière dont j'envisage les choses, de thèmes, mais bien de « formants textuels », puisque par eux sont créés des effets de micro-structure (effets de symétrie pour les épisodes couplés, ruptures narratives), de méso-structure (composition voulue tripartite de l'œuvre) et de macro-structure (disposition des épisodes du corpus arthurien).

Je conclus brièvement ces remarques qui ne voulaient qu'attirer l'attention sur la spécificité de l'approche du texte médiéval, dont la (re)constitution est toujours problématique. Les données conceptuelles et fantasmatisques sont sans doute un élément stable dans les avatars de la tradition manuscrite ; c'est leur repérage qui nous permet peut-être de cerner le plus exactement l'esprit concepteur du texte, plus que le style proprement dit, tamisé par un nombre indéterminé d'intermédiaires. Quant à l'écriture, caractéristique d'une *matière* (arthurienne, biblique), elle a ceci d'intéressant qu'elle est sujette à des variations susceptibles de révéler, en fin de compte, ce qui semble si fuyant, le style. Et pour conclure cette conclusion, je dirai que, par son mode de transmission, l'œuvre médiévale est au plus haut degré une *opera aperta*, que chacun, moyennant le respect de quelques principes herméneutiques, peut légitimement s'approprier.

## BIBLIOGRAPHIE

*J'ajoute aux nombreuses références de TSuite celles-ci, qui ne consacrent pas nécessairement de pages à notre texte mais qui éclairent, souvent à l'aide d'arguments linguistiques ou stylistiques, plusieurs importants motifs arthuriens en fournissant matière à comparaison.*

24

Bugnion J., *Les Chasses médiévales. Le Brachet, le lévrier, l'épagneul, leur métier, leur typologie*, Gollion, In-folio, 2005, 159 p. (TSuite, Index, p. 905).

Chênerie M.-L., *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz (PRF 172), 1986, 760 p. (TSuite, Index, p. 888-890).

Cooper-Deniau M., « Culture cléricale et motif du “don contraignant” », *Le Moyen Âge*, 111/1 (2006), p. 9-39 (V. TSuite, p. 935, n. du § 970).

Demaules M., « Le prophète et le glossateur. Merlin et l'interprétation des rêves », *Écritures médiévales. Conjointure et senefiance*, PU du Mirail, Littératures, 53 (2005), p. 107-122 (Suite, § 11 et ss).

James-Raoul D., *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 1997, 480 p. (V. entre autres lieux Suite, § 531).

Le Nan Fr., *Le Secret dans la littérature narrative arthurienne (1150-1250). Du lexique au motif*, Paris, Champion, 2002, 464 p. (V. entre autres lieux Suite, §§ 1-35).

Ménard Ph., « Le dragon, animal fantastique de la littérature française », *Revue des langues romanes*, 98 (1994), p. 247-268. (V. Suite, § 3).

Mérieux A., « La nigromancie, entre science et magie », *Histoire et images médiévales*, 9 (2006), p. 42-47 (V. Suite, § 340, 509, 510, 513).

Milland-bove B., *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006, 688 p. (TSuite, Index, p. 890-891).

Séguy M., *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*, Paris, Champion, 2001, 512 p. (V. Suite, §§ 202-207).

## RÉSUMÉS

STÉPHANE MARCOTTE

p. 11

### RUDIMENTS D'UNE POÉTIQUE MÉDIÉVALE APPLIQUÉS À LA *SUITE DU ROMAN DE MERLIN*

L'œuvre médiévale, en raison de son mode de transmission (copie) et de constitution (dans le cas présent, assemblage de plusieurs manuscrits, qui brouillent en partie le dess(e)in initial, exige une approche stylistique particulière, qui portera moins sur la *langue* (altérée dans toutes ses composantes) que sur *l'écriture* (*i. e.* un ensemble de procédés formels qui caractérisent un genre et, au moyen âge, une matière) et les *données psychiques* (conscientes ou inconscientes, inscrites dans la structure de l'œuvre, ses symboles, ses motifs), qui subsistent après le délavage dû aux plus ou moins nombreux passages à la machine à copier.

JEAN LECOINTE

p. 27

### UNE POÉTIQUE DE L'IMPERTINENCE : LA LIAISON NON PERTINENTE DANS L'*ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Cet article se propose d'isoler l'essence du « badinage » marotique en s'appuyant sur la notion linguistique de non-pertinence, courante en théorie des figures, et définie ici comme une procédure de mise en échec, plus ou moins importante, des anticipations interprétatives du lecteur par le fil du discours. Cet aspect saillant de la manière marotique se découvre en effet non seulement dans la structure du « rentrement » du rondeau, à la fois « clos » (complétude sémantique apparemment atteinte avant le rentrement) et « ouvert » (intégration sémantique du rentrement à la clause, sous couvert le plus souvent de réinterprétation, au moins syntaxique), mais encore dans l'ensemble des discours et des genres, en particulier dans l'épître, à des lieux stratégiques, surtout à la césure et à la rime, que le discours franchit par enjambement, avec une rupture plus ou moins forte de sa linéarité syntaxique ou sémantique. La non-pertinence, la rupture d'interprétation, qui induit réinterprétation rétrospective, le plus souvent malicieuse, manifeste un *éthos* désinvolte, une *sprezzatura* liée tout à la fois à la sociabilité de cour et à la mise en relief rhétorique et métrique des grands paradoxes mystiques, souvent d'origine paulinienne. On suggérera chez Marot une fusion graduelle de ces deux registres autour d'un même « stylème » du décrochement, au bénéfice d'une théologie de l'impertinence, qui se retourne aisément en une impertinence théologique.

« RENTREZ DE BONNE SORTIE » : LE RENTREMENT DES RONDEAUX DANS L'ADOLESCENCE  
CLÉMENTINE

À partir d'un étude grammaticale du rentrement dans les rondeaux de Marot, cet article montre en quoi ils répondent aux exigences des théoriciens concernant le rentrement du rondeau (répétition du 1er hémistiche du 1er vers à la fin de chaque strophe) et s'interroge sur l'importance réelle de cette règle dans la réussite des rondeaux marotiques. Il s'agit donc d'une contribution importante à la réflexion critique sur l'esthétique de cette forme fixe qui a connu une grande vogue jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

« AH, AH ! LE DÉFUNT N'EST PAS MORT » : FORMES DISCURSIVES ET EFFETS  
PRAGMATIQUES DE LA CONTREFAÇON DANS *LE MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

172

Le terme *contrefaçon* ne figure pas dans le *Dictionnaire* de l'Académie, mais le verbe *contrefaire*, utilisé par Toinette et Argan dans la scène 11 du dernier acte du *Malade Imaginaire*, s'organise autour de trois quasi synonymes qui dessinent une sorte de gradation, de la plus fidèle à la moins fidèle des représentations : « imiter », « déguiser » et « déformer, rendre difforme ». On se propose de montrer ici comment le motif littéraire et dramatique de la contrefaçon, courant dans le genre comique et chez Molière, se décline au niveau discursif en divers phénomènes de superposition et d'hybridation des voix (voix des personnages locuteurs ou voix des personnages énonciateurs). La prise en compte de l'autre dans le discours représenté permet de reconsidérer les effets et enjeux pragmatiques de la contrefaçon, qui par la mise en forme polyphonique qu'elle induit, tant au plan lexical qu'au plan syntaxique et discursif, agence les points de vue énonciatifs de manière plutôt inattendue, autour de la notion d'« accommodement ».

« VOICI QUI EST PLAISANT » : L'EMPLOI DES PRÉSENTATIFS *VOICI* ET *VOILÀ* DANS LE  
*MALADE IMAGINAIRE* DE MOLIÈRE

Les occurrences du couple *voici/voilà* relevées dans *Le Malade Imaginaire* sont nombreuses et variées, nécessitant un classement syntaxique qui fait apparaître des structures parfois complexes ou ambiguës ; cette étude prend en compte à la fois les emplois du présentatif avec un prédicat simple de nature nominale et deux types de construction permettant une double prédication, à savoir la construction canonique de la mise en relief avec proposition relative, et celui,

plus rare, de l'attribut de l'objet. Les emplois de *voici/voilà* méritent en outre une réflexion stylistique, car loin de se limiter à la fonction déictique caractéristique de cette catégorie, ils sont un support privilégié de modulations expressives, de la colère à la raillerie ironique.

GENEVIÈVE SALVAN

p. 93

LA REPRÉSENTATION DES DISCOURS DANS *CLEVELAND* : LE JEU DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA VRAISEMBLANCE

Ce travail se propose d'étudier quelques variantes contextuelles des formes canoniques du discours rapporté dans *Cleveland*, variantes liées aux fluctuations de distance entre l'énonciation primaire et les énonciations secondaires. Certes, la gestion de l'hétérogénéité énonciative est au cœur du dispositif énonciatif du roman-mémoires, et répond en cela à une exigence générique. Mais les faits de négociation de l'altérité énonciative que nous étudions induisent des effets stylistiques propres à rendre compte du mouvement énonciatif – à la fois *mouvance* et *émotion* – qui caractérise la voix du mémorialiste.

AGNÈS STEUCKARDT

p. 111

RÉFÉRENCE ET POINTS DE VUE : LES DÉSIGNATIONS DE CROMWELL DANS *CLEVELAND*

C'est à partir de la référence à la réalité historique que le roman-mémoires conduit le lecteur vers un univers de fiction. Dans *Cleveland*, l'ancrage initial de la référence est le personnage de Cromwell, que Prévost donne pour père à son héros-narrateur. L'étude des expressions référentielles permet de montrer l'abandon progressif de la désignation par *mon père* et son remplacement par le nom propre *Cromwell*. La multiplication des points de vue et le cheminement intérieur du narrateur détachent ainsi le narrateur, et donc le lecteur, du lien qui amarrait l'univers romanesque à l'Histoire.

ALAIN GUYOT

p. 125

LE DISCOURS SAVANT DANS *L'ITINÉRAIRE* : ÉVITEMENTS, ESCAMOTAGES, INTÉGRATIONS ET DÉTOURNEMENTS

La position de Chateaubriand à l'égard de la matière savante est loin d'être claire dans *l'Itinéraire*. Conscient de devoir respecter d'une manière ou d'une autre le cahier des charges imposé par la tradition viatique, il sait aussi que son public ne reçoit pas toujours favorablement l'érudition véhiculée par le récit de voyage et que cette dimension, souvent pesante, s'intègre mal à son propre projet littéraire. Il est donc forcé de recourir à des expédients stylistiques

pour éviter, évacuer, escamoter ou intégrer les inévitables remarques d'ordre informatif ou érudit qui émaillent l'*Itinéraire*. Mais se prenant parfois au jeu, il met à profit son talent d'écrivain et sa science de la rhétorique pour offrir à son lectorat des séquences où se combinent harmonieusement matière savante et recherche de style, science et littérature.

JOËLLE GARDES TAMINE

p. 141

#### LA PÉRIPHRASE CHEZ SAINT-JOHN PERSE

174

Dans la tradition rhétorique, la périphrase est une figure qui permet d'atteindre et d'exprimer l'unité du monde, elle répond donc à une impérieuse nécessité pour Saint-John Perse au moment où il écrit *Vents*, dans un monde qui a perdu ses repères. Après avoir fait un point sur les définitions de la périphrase, cet article en analyse les différentes réalisations figurales (à partir de métaphores, de métonymies, de synecdoques ou d'antonomases).

On s'attache ensuite à montrer que, chez Saint-John Perse, la périphrase participe à la poétique de la célébration du monde. En effet, elle a des affinités particulières avec l'amplification : elle déploie le monde au lieu de le résumer comme le ferait la dénomination directe. Souvent obscure, elle a aussi une fonction d'hermétisme, participant ainsi à la construction d'une parole constituée en rituel poétique, même si elle n'est pas toujours dénuée d'humour...

MATHILDE VALLESPIR

p. 153

#### CONNEXION ET LOGIQUE POÉTIQUE : D'UNE LOGIQUE D'ATTÉNUATION

Logique et poésie moderne sont traditionnellement opposées. Pourtant, dès lors que l'on accepte que la poésie s'écrit dans la langue, à partir des structures d'une langue, s'impose la question de sa dimension logique.

L'objet de cet article est ainsi de s'interroger sur la logique propre à la langue de Saint-John Perse, et tout particulièrement dans *Vents*.

Cette logique, entendue dans son sens le plus large, comme organisation structurelle et hiérarchique de la langue, tient en effet une place problématique dans l'œuvre de Saint-John Perse : si d'une part la critique souligne le haut degré de rhétoricité de sa poésie (qui suppose donc une organisation du discours), elle met d'autre part en valeur le caractère atypique de sa syntaxe, soulignant notamment la large proportion de phrases nominales dans cette œuvre.

C'est d'un point de vue préférentiellement syntaxique que nous aborderons le problème : l'étude porte ainsi sur les « connecteurs enchâssants », c'est-à-dire les subordinants. Après avoir tenté une cartographie de ces connecteurs, en

s'interrogeant sur leur représentativité relative, et avoir alors constaté la faible représentation de connecteurs enchâssants à forte portée logique (on propose ainsi une typologie de ces connecteurs selon leur puissance logique), on constate que le texte dispose les conditions d'une atténuation de ses articulations logiques, tout d'abord en dissimulant les liens de dépendance syntaxique, puis en substituant aux connecteurs « enchâssants » des connecteurs non enchâssants, enfin, en usant de tours propres à effacer les relations logiques entre propositions.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Georges Molinié</b>	
La stylistique aux concours.....	7

### PREMIÈRE PARTIE : LA SUITE DU ROMAN DE MERLIN

<b>Stéphane Marcotte</b>	
Rudiments de poétique médiévale appliqués à la <i>Suite du roman de Merlin</i> .....	11

### DEUXIÈME PARTIE : CLÉMENT MAROT

<b>Jean Lecoite</b>	
Une poétique de l'impertinence : la liaison non pertinente dans <i>L'Adolescence clémentine</i> .....	27

<b>Jean Vignes</b>	
« Rentrez de bonne sorte » : le rentrement des rondeaux dans <i>L'Adolescence clémentine</i> .....	41

### TROISIÈME PARTIE : MOLIÈRE

<b>Lucile Gaudin-Bordes</b>	
« Ah, ah ! le défunt n'est pas mort » : formes discursives et effets pragmatiques de la contrefaçon dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	57

<b>Sophie Hache</b>	
« Voici qui est plaisant » : l'emploi des présentatifs <i>voici</i> et <i>voilà</i> dans <i>Le Malade imaginaire</i> de Molière.....	73

### QUATRIÈME PARTIE : PRÉVOST

<b>Geneviève Salvan</b>	
La représentation des discours dans <i>Cleveland</i> : le jeu de l'altérité et de la vraisemblance.....	93

<b>Agnès Steuckardt</b>	
Référence et points de vue : les désignations de Cromwell dans <i>Cleveland</i> .....	111

CINQUIÈME PARTIE : CHATEAUBRIAND

**Alain Guyot**

Le discours savant dans l'*Itinéraire* : évitements, escamotages et intégrations..... 125

SIXIÈME PARTIE : SAINT-JOHN PERSE

**Joëlle Gardes Tamine**

La périphrase chez Saint-John Perse..... 141

**Mathilde Vallespir**

Connexion syntaxique et logique poétique : d'une logique d'atténuation..... 153

Résumés ..... 171