

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)



Chrétien de Troyes

Ronsard

Fénelon

Marivaux

Rimbaud

Beckett

Nous remercions Thérèse V  n Dung Le Flanchec et Laurent Susini pour leurs précieuses relectures, ainsi que Catherine Fromilhague, qui nous a fait l'amitié de préfacier ce recueil.

STYLES, GENRES, AUTEURS N°9

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau,
Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*
Maria Asnes

*Par les mots et les textes.
Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*
D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*
C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie
Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours
Frédéric Calas (dir.)

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

Études de linguistique contrastive
Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*
Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale
Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique
Samir Bajrić

Florence Mercier-Leca & Valérie Raby (dir.)

Chrétien de Troyes,
Ronsard, Fénelon,
Marivaux, Rimbaud, Beckett



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) 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, 2009
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-674-4
PDF complet – 979-10-231-2030-1

Avant-propos – 979-10-231-2031-8
I James-Raoul – 979-10-231-2032-5
II Halévy – 979-10-231-2033-2
II Trotot – 979-10-231-2034-9
III Susini – 979-10-231-2035-6
III Macé – 979-10-231-2036-3
IV Calas & Garagnon – 979-10-231-2037-0
IV Jaubert – 979-10-231-2038-7
V Cornulier – 979-10-231-2039-4
V Buffard-Moret – 979-10-231-2040-0
V Piéri – 979-10-231-2041-7
VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2042-4
VI Piat – 979-10-231-2043-1

Composition Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S

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

Chrétien de Troyes

VERS UNE POÉTIQUE DU ROMANESQUE
ÉREC ET ÉNIDE (v. 1085-3200), ÉLÉMENTS DE STYLE

Danièle James-Raoul

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui, *Le Chevalier de la Charrette*, *Le Chevalier au Lion* et *Le Conte du Graal*¹. Certes, *Érec et Énide*², le premier ouvrage narratif de quelque ampleur que nous ayons conservé du maître champenois, enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi ; il recueille l'héritage stylistique des romans de l'Antiquité, *Thèbes*, *Énéas* et *Troie*, en synthétise les nouveautés, écloses de manière éparse dans chacun de ces trois ouvrages ; il reprend au plan du contenu la matière arthurienne (motifs, personnages, lieux, époque) nouvellement mise à la mode par Wace et Marie de France. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre

Il m'est agréable de remercier ici Isabelle Ville pour la relecture attentive et experte qu'elle a accepté de faire de cet article.

- 1 Je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- 2 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952.

en formation ; si une poétique du romanesque y est mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages. Les structures de la fiction concourent à la fabrique narrative d'un texte fondamentalement hétérogène et caractérisé par une complicité particulière avec le public, qui joue du savoir ; elles sont en effet stylistiquement caractérisées par des tensions qui règnent dans ce texte et font cohabiter pour le lecteur-auditeur tradition et innovations dans la gestion de la matière, tentations de représenter la réalité et de l'idéaliser de manière stéréotypée, plaisir de la reconnaissance et surprises de l'inconnu. C'est à la mise en place de l'illusion référentielle, fondamentale dans le genre romanesque, que je souhaiterais m'intéresser dans cette étude, en me centrant sur les vers au programme, dont l'intérêt principal est d'être structurellement agencés en trois parties d'égale importance (d'environ 700 vers chacune), selon un schéma de miroir inversé, avec un mouvement d'ascension, puis de chute, autour d'une phase d'acmé qui enregistre, pour la plus grande gloire du royaume, le triomphe du jeune héros, comblé dans sa virilité par son mariage avec la plus belle de toutes les femmes et ses prouesses chevaleresques auprès des meilleurs chevaliers du monde. Des différences de style sensibles d'un temps de l'histoire à l'autre s'y font jour, comme on le verra, qui dénoncent l'instabilité générique.

LE CHRONOTOPE ARTHURIEN, CHRONOTOPE DE L'AVENTURE

À l'initiale de son prologue, Chrétien de Troyes emploie, pour désigner l'ouvrage annoncé, le terme *conjointure* (néologisme transparent qu'on doit sans doute à sa créativité), en l'opposant au nom *conte* : « et tret d'un conte d'avanture / une moult bele conjointure » (v. 13-14). C'est affirmer d'emblée que l'orchestration synthétique d'éléments autonomes circulant dans le fonds roulant arthurien constitue désormais le cadre structurant essentiel d'une forme voulue novatrice par rapport à ce qui existe déjà. On sait que la solidarité de l'espace et du temps, telle qu'elle s'incarne momentanément dans le personnel actantiel mis en scène dans la fiction, est fondamentalement connectée au genre littéraire qui s'y

détermine : le chronotope³ est un pôle organisateur de la matière et de la forme qui lui est donnée. Le prologue puis les premiers vers du récit ont, de fait, imposé au public un chronotope arthurien dont les spécificités littéraires sont historiquement innovantes par rapport à ce qui se pratiquait dans le conte ou les ouvrages à prétentions historiques : relever du déjà connu pour mieux introduire l'inconnu ; ancrer la fiction dans un passé récent, mais qui se voudrait ressemblant à l'actuel XII^e siècle, et dans un espace géographique proche, l'espace breton, gouverné par le légendaire roi Arthur. La fiction qui se met ainsi en place, en donnant pour connus des personnages, des lieux qui ne le sont pas, usurpe par là une célébrité et un fonctionnement prétendument historiques qui ne sont pas les siens, elle s'enracine dans un univers qui lui préexiste, alors qu'il est encore à inventer. Le coup de force réalisé impose la fiction pour ce qu'elle n'est pas et propulse énergiquement une nouvelle forme littéraire qui fait passer pour réel évident une fiction inventée. Dans le détail, on verra que ce chronotope se traduit par des variantes stylistiques qui, dans les vers 1085-3200, épousent précisément les contours des trois phases diégétiques d'ascension, d'acmé et de chute et soulignent les choix et les tâtonnements d'un écrivain dans l'élaboration du romanesque.

Le premier temps (v. 1085-1796) consacre la fin de l'aventure initiale d'Érec avec le don du baiser du Blanc Cerf. Le contour de cet épisode est doublement souligné, avec force au plan métatextuel, par un commentaire narratorial qui dégage l'unité narrative de ce qui s'achève, *li premiers vers* – ce sera la seule marque de régie de ce type dans l'ouvrage, ce qui conduit à envisager toute la suite du récit comme une vaste seconde partie –, et, au plan rhétorique, par l'emploi de la figure de la conglobation qui, avec le geste royal attendu depuis l'orée du récit (v. 289-290), replie parfaitement en trois vers l'histoire passée :

Li rois, par itele avanture,
randi l'usage et la droiture
qu'à sa cort devoit li blans cers :
ici fenist li premiers vers. (v. 1793-1796)

3 Voir M. Bakhtine sur cette notion exposée dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237.

Point de mire de la cour, le roi, sur lequel s'ouvrait le récit, clôt cet épisode dont le nom *aventure* étiquette la nature, tandis que le syntagme *rendre l'usage et la droiture* opère la synthèse de trois lexies qui avaient été disséminées jusque-là dans le texte à la manière d'un encadrement royal, à son début (v. 290 et 309) et à sa fin surtout (v. 1752, 1761 et 1767), où elles étaient en outre renforcées par les parasyonymes *loi* (v. 1496, 1754, 1765), *costume* (v. 1761, 1765) et *droit* (v. 1564, 1743, 1759, 1779). Le narrateur reprend ici à son compte les discours royaux qui affirmaient le poids du passé dans le présent et la nécessité de préserver cette dimension.

18

La boucle est bouclée et ce, grâce à *l'aventure*, ferment dynamisant de ce chronotope, dont Bakhtine avait bien relevé naguère la grande nouveauté, propre aux romans de chevalerie. Pourtant, ce ne sont pas uniquement la cour de Caradigan et le roi qui ont occupé l'espace fictionnel : au royaume arthurien, en cette fin du XII^e siècle, c'est une aventure individuelle extérieure à l'espace royal, dans un lieu indéterminé, mais en général lié à lui, comme dans *Érec et Énide*, qui rejaillit sur la collectivité et conduit au bien de tous : le roi l'a souligné, après avoir pris sa décision de donner le baiser à Énide, en employant le verbe *avenir* (« que que il m'an doie avenir », v. 1770), faisant ainsi siennes les possibles retombées de l'aventure d'Érec. Ce premier temps diégétique, dont nous n'avons que la résolution, est donc construit en tension entre le pôle collectif, qui rayonne à partir de la figure du roi en direction de ses proches et exhibe son pouvoir, sa parole décisive et sentencieuse qui porte le droit, et le pôle individuel, centré sur l'aventure d'Érec qui lui a fait triompher d'Yder et rencontrer sa future épouse, comme cela a été conté (le démonstratif renforcé *itele* inscrit la référence déictique). Le trajet marqué en pointillés par le nom *aventure* a dit sa mise en place dès le prologue (v. 13), puis dans le sillage de la chasse décidée par le roi (v. 253, 323, 531), mais en l'accrochant avec insistance au jeune homme (encore avec le polyptote *avenement*, v. 1517) et, pour finir, dans un propos en focalisation interne exhalant le contentement :

De s'aventure s'esjoïst ;
molt estoit liez de s'aventure
qu'amie a bele a desmesure [...]. (v. 1462-1464)

La suite immédiate du récit, dans un second temps (v. 1797-2468) qui achève, semble-t-il, cet épisode initial en consacrant Érec dans sa virilité d'époux et de preux chevalier, entérine la disparition de l'aventure (le mot et la chose). Cette consécration va de pair avec la célébration appuyée du monde arthurien, monde chatoyant de splendeur, baignant dans le luxe et l'opulence : plus de tension, de fait, entre le collectif et l'individuel, entre le passé et le présent, mais leur belle fusion. Ce passage, où le descriptif envahit l'écriture narrative, se donne comme une stase en acmé, sans réelle surprise, puisque plus rien de particulier n'y *advient*, à part peut-être le retour d'Érec chez son père (*son avenement*, v. 2306) et que tout y est conforme à l'idéalisation sous-jacente. Mais l'aventure revient en force dans le troisième temps de l'histoire, dont nous n'avons que le tout début (v. 2469-3200). Elle est annoncée sous forme du polyptote *avenir*, verbe dédié à l'événement, ici sous forme impersonnelle, dans des structures phrastiques qui la lient à l'intensité ou à la dramatisation des (fausses) hypothèses pessimistes :

Tant li fu la chose celee / qu'il avint une matinee... (v. 2470-2471)
 [...] tel duel en ot et tel pesance / qu'il li avint par mescheance / qu'ele
 dist lors une parole... (v. 2481-2483)
 « Mes je vos pri, que qu'il aveigne, / se ge muir et ele reveigne, / que vos
 l'amoiz... » (v. 2721-2723)

Le départ du couple, qui demeure inexpliqué pour le lecteur-auditeur, ramène enfin ce nom, avec une simple valeur intensionnelle (absence d'article), plein des promesses de l'inconnu :

Erec s'an va, sa fame en moinne, / ne set ou, mes an aventure.
 (v. 2762-2763)

L'orientation temporelle est future, dessinant un avenir tout tracé (c'est une perspective événementielle), dont on ne sait cependant quel il sera : la rencontre avec les trois puis les cinq chevaliers pillards va préciser, l'instant d'après, dans une logique narrative accumulative en crescendo, quel peut être cet inconnu. L'aventure prend l'allure d'une quête individuelle, décidée par Érec, à but indéterminé, en apparence

déconnectée du bien-être public (tout juste débarrasser le pays de quelques sales individus) : il faudra attendre la fin de cette quête pour que ressurgisse sa vertu collective.

LE TEMPS, ENTRE PASSÉ ET PRÉSENT

20 Dans cette narration aspirée globalement par l'imprévu, la chronologie mise en place, beaucoup plus que l'espace, dont je négligerai ici l'étude, conforte l'assise d'une fiction romanesque, par différence avec la chanson de geste où le temps apparaissait sous forme d'une continuité englobante et floue. Le temps de la diégèse est, sans surprise, le passé simple, passé révolu, rejeté dans un lointain censément coupé du présent du narrateur, mais en réalité paré des couleurs de la fin du XII^e siècle. Plus remarquable, ce passé est, d'une part, modelé par l'imparfait, bien représenté dans notre texte, alors qu'il était encore rarissime dans les premières chansons de geste : ce tiroir verbal permet de donner de la profondeur au passé, de faire le tri dans les actions en rejetant certaines d'entre elles à l'arrière-plan ; « sa fréquence, en modifiant de manière irréversible le réseau des relations temporelles au sein du texte, constitue définitivement celui-ci en récit »⁴. Le passage qui énonce la *recreantise* d'Érec en est exemplaire, dans la mesure où l'emploi de l'imparfait développe longuement, sur près d'une trentaine de vers (v. 2430-2458), un passé simple saillant, dont il va marquer la permanence et le caractère itératif ; la coordination *Mes*, qui l'introduit, annonce de façon sonore un revirement de situation, une bifurcation de l'histoire :

Mes tant l'ama Erec d'amors,
que d'armes mes ne li chaloit,
ne a tornoiemant n'aloit.
N'avoit mes soing de tornier :
a sa fame volt dosnoier [...]. (v. 2430-2434)

4 M.-L. Ollier, « Le présent du récit. Temporalité et roman en vers », *Langue française*, n° 40, décembre 1978, p. 102.

Le passé simple est, d'autre part, fortement concurrencé dans notre texte par le présent, avec lequel il alterne comme temps du récit : les faits narrés au présent sont, par effet de zoom, rapprochés du temps de l'énonciation, celui du narrateur, celui des lecteurs-auditeurs. Le présent du texte est donc duplice, parce qu'il renvoie à une double temporalité : alors que tous les ouvrages à visée (prétendument) historique, se voulaient d'abord porteurs des leçons du passé, le genre romanesque semble explorer le présent par la fiction ; en transférant le temps passé de l'énoncé dans le temps de l'énonciation, de la contemporanéité, l'écrivain traduit l'actualité référentielle de ce temps. Le va-et-vient entre les deux temps, que l'on nomme « la confusion des temps », sans doute à remettre en perspective avec une écriture oralisée, avec une voix, est fréquent, mais non pas incessant. Des études antérieures ont pu montrer que pareils changements pouvaient obéir à une logique de dramatisation, de mise en relief ou de changement⁵, comme dans l'exemple suivant :

Ne tarda gueres ci après
 que li terme vint, qui fu pres,
 que ses noces feire devoit [...].
 Au roi an vet le congié prandre [...]. (v. 1865-70)

Mais l'analyse reste parfois difficile à faire. Je me bornerai simplement à constater que le passage rapproché d'un temps à l'autre dans le récit, plusieurs fois sur plusieurs vers, assez rare finalement dans notre extrait⁶, produit le plus souvent un effet de disharmonie, de couac rythmique et sémantique propres à traduire une instabilité, une sorte de désorganisation ou de précipitation, qui peuvent donc être celles de moments anodins (allers et venues de personnages, par exemple) ou non (perte de virginité dans la nuit d'amour, combats chevaleresques, par exemple) :

- 5 *Ibid.*, p. 99-112 et T. Fotitch, *The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes. A Study in Syntax and Stylistics*, Washington, The Catholic University of America, 1950.
 6 Voir, par exemple, les vers 2048-2051 ; 2117-2122 ; 2142-2158 ; 2186-2196 ; 2248-2252 ; 2313-2323 ; 2607-2623 ; 2773-2777 ; 3046-3055.

[Gauvain] jus de son cheval la mist ;
 li nains de l'autre part descent [...].
 Quant descendu furent tuit troi,
 si les mainnent devant le roi.
 La ou Ydiers vit la reïne,
 jusque devant ses piez ne fine,
 et si salua tot premiers
 le roi et toz ses chevaliers [...]. (v. 1174-1182)

22

Dans le sillage du tiroir présent, la perspective future, celle du possible inconnu ou du probable notamment, prend de l'ampleur également, différence essentielle avec les autres genres littéraires (chansons de geste, chroniques, romans de l'Antiquité) où le futur était de l'ordre du déjà connu. De manière symptomatique, les futurs abondent dans la troisième phase de notre extrait, celle de la crise et du surgissement de l'aventure, ils sont un peu moins présents dans la première phase et quasi absents de la deuxième : 2 occurrences seulement⁷ (et 4 futurs dans le passé) dans les vers 1797-2468, contre 36 dans les vers 1085-1796 (et 3 futurs dans le passé) et 47 dans les vers 2469-3200 (et 5 futurs dans le passé).

De façon nouvelle, l'événement suscite une chronologie serrée. L'une des caractéristiques du roman, qui l'oppose d'emblée au conte merveilleux ou à la chanson de geste⁸, est de « [comptabiliser] le temps jour par jour [...], enracinant les personnages et les relations humaines dans leur dimension historique »⁹. L'ensemble du passage enregistre des variations de rythme, propices à la mise en relief des actions principales ou à la relégation à l'arrière-plan de celles qui le sont moins, mais l'image temporelle, assurée

7 Nous donnons ces chiffres à titre indicatif, sans exclure une marge d'erreur possible.

8 Soulignant cette caractéristique propre à l'épopée d'un temps historique contaminé par un temps mythique, D. Madelénat définit ainsi le chronotope épique comme *mythistoire* (*L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 109). Comparant l'*Énéas* à son modèle épique latin, M. Zink souligne comment la dimension temporelle module le récit médiéval (« Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge », *Romania*, n° 105, 1984, p. 248-269).

9 F. Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette supérieure, coll. « Ancrages », 2001, p. 69.

par une distribution régulière des syntagmes nominaux et des connecteurs usuels¹⁰, demeure dans notre extrait, à l'exception d'une mention (« Ne tarda guères ci après/ que le terme vint, qui fu pres, / que ses noces feire devoit », v. 1865-1867), parfaitement précise et achevée, ce qui va dans le sens de l'élaboration d'une forme littéraire nouvelle : deux jours pour mener l'aventure du Blanc Cerf à son terme et deux jours pour conter les nouvelles aventures du couple parti de Carnant. Entre les deux, le temps s'agglutine en paquets de jours groupés, les sommaires alternant avec les scènes : quelque temps (voir la précédente citation) s'écoule jusqu'à la Pentecôte, jour des noces des héros qui durent quinze jours, suivi un mois plus tard du tournoi de Tenebroc, puis séjour indéterminé à la cour jusqu'au départ pour Carnant ; après un voyage de quatre jours, les époux coulent en ce lieu des jours heureux jusqu'à ce que survienne, un beau jour, la crise entre les époux.

Le récit est presque parfaitement linéaire, dans notre extrait, à l'image de ce qu'il est d'ailleurs dans la totalité de l'ouvrage ; on sait pourtant que les phénomènes d'anachronie caractérisent, selon Gérard Genette¹¹, les récits de fiction et le genre romanesque plus que l'épique. *Érec et Enide* est par là caractérisé comme une œuvre de jeunesse. On relève juste deux menues prolepses, procédé assez rare dans toute l'œuvre de Chrétien de Troyes :

[...] dom ele se tint puis por fole [...]. (v. 2484)
 Male chose a en covoitise,
 mes ne fu pas a lor devise,
 que bien i fu mise desfanse ;
 assez remaint de ce qu'an pansse,
 et tex cuide prandre qui faut :
 si firent il a cel assaut. (v. 2935-2940)

La première a valeur de dramatisation évidente, elle opère une projection future sur les conséquences de la parole malheureuse ;

¹⁰ On note cependant le néologisme de sens temporel *que que*, dont Chrétien semble l'inventeur.

¹¹ Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991, p. 69-73, où l'auteur précise les propos qu'il avait tenus dans ses ouvrages antérieurs.

la seconde a une portée fort restreinte de simple mise en relief ou d'emphase, puisqu'elle annonce l'issue du combat qui suit immédiatement ; toutes deux trouvent place cependant dans la dernière partie de notre passage, au moment de la crise, quand l'aventure revient, ce qu'il semble intéressant de noter. Il y a une seule analepse aux vers 1829-1834, quand Érec donne à ses beaux-parents les deux châteaux qu'il leur a promis (v. 1316-1324) :

24

[...] deus chastiax lor avoit promis,
les plus biax et les mialz asis,
et ces qui mains dotoient guerre
qui fussent an tote la terre :
Montrevel l'un apeloit l'an,
l'autres avoit non Roadan.

L'emploi de l'imparfait, qui « implique la saillance d'une situation érigée en thème »¹², souligne précisément ici le retour en arrière, il indique que l'on sort de la diégèse pour remonter dans le temps et en rappeler un contenu déjà connu.

LA DISTRIBUTION ACTANTIELLE ET LA QUESTION DE LA NOMINATION

Au plan actantiel, deux points retiendront précisément notre attention, qui sont liés par la poétique dont ils témoignent, tendue entre d'essentielles nouveautés et des caractéristiques nettement plus désuètes, dont la gestion conforte, assez subtilement, le schéma tripartite observé, d'ascension, acmé et crise. On opposera, de façon binaire, les personnages nommés et ceux qui ne le sont pas.

Dans les vers au programme, la distribution actantielle s'inscrit dans la conduite d'un récit en cours, où les principaux personnages ont déjà fait leur entrée en scène et cohabitent avec des personnages secondaires de moindre importance. La nomination du personnel romanesque contribue en principe à sa hiérarchisation, donnant ainsi de précieuses indications sur les relations en présence. On peut isoler un premier

12 Cl. Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 367.

groupe, pilier du monde arthurien et stylistiquement dénoté comme tel : le roi Arthur, la reine Guenièvre, Gauvain, le neveu du roi, et Keu, le sénéchal. Dotés d'un nom, inscrits socialement au cœur de la cour et du pouvoir, liés dans la même famille, ces quatre personnages bénéficient déjà d'une existence littéraire antérieure, livrée entre autres par le *Brut* de Wace : ils sont caractérisés comme tels, par leur comportement, leur parole et, à l'exception de Keu, au rôle ici réduit (son nom alterne avec sa seule dénomination fonctionnelle), par des descriptions définies laudatives, des adjectifs qui les dessinent physiquement ou moralement. Arthur et Guenièvre sont presque toujours¹³ convoqués dans le récit par leur position hiérarchique, sous les noms *roi*, *reïne* ou *dame* ; tous deux bénéficient de mentions caractérisantes plus ou moins banales : en comparaison de « Molt fu li rois bien afeitiez » (v. 1527) ou « la reïne fu preuz et sage » (v. 1200), sont marqués stylistiquement le commentaire sur Arthur (à qui le rapporter ? quelle est l'emprise temporelle du circonstanciel ?) « a cele ore estoit bien heitiez » (v. 1528), la litote et le choix d'un adjectif familier dans « Li rois Artus ne fu pas chiches » ou encore l'ordre des mots dans « la fame Artus le roi puissant » (v. 2368). Notre extrait s'attache à souligner le rôle essentiel du couple royal dans l'action, ce qui ne sera pas toujours le cas. À deux exceptions près¹⁴, Gauvain est toujours précédé dans notre extrait de l'appellatif *messire* ou *monseignor*, qui connote autant le respect que la complicité du narrateur vis-à-vis de ce personnage exceptionnel : ce qui semble une très grande banalité peut être cependant nuancé par le fait que c'est au vers 1134, dans notre extrait, que ce titre donné à un grand seigneur est employé pour la première fois dans la littérature, ce qui signe la promotion littéraire du personnage.

Dans le sillage de ce premier groupe, apparaissent des personnages qui tirent leur notoriété et leur intérêt de leur présence à la cour et de leur proximité du noyau royal : la connaissance de leur nom est un

¹³ Voir les vers 1504 et 2367 où son nom apparaît.

¹⁴ « Devant toz les boens chevaliers / doit estre Gauvains li premiers » (v. 1671-1672), placé dans la bouche du narrateur ; « Gauvain, son tres chier neveu » (v. 2232), qui peut être un propos librement rapporté au roi.

label de leur appartenance à ce monde privilégié, et Yder, par exemple, précise son nom et sa filiation, comme des viatiques nécessaires, avant de rejoindre la maison d'Arthur (v. 1207). Érec en est le principal représentant. Dans ses deux premières phases, le récit s'organise d'ailleurs de façon bipolaire autour du noyau principal de la cour et d'Érec. Grâce à un changement de plan opéré non sans lourdeur au vers 1238 (« Or redevons d'Érec parler »), le récit qui s'essaie à l'ubiquité se déporte vers Érec, resté en compagnie de la fille du vavasseur et des siens. Le retour des deux jeunes gens à Caradigan opère aisément la fusion des deux pôles, mais les discours tenus dans toute cette partie se sont attachés à mettre en scène cette essentielle imbrication : absent du palais royal, Érec est en effet celui dont on parle à la cour (v. 1123, 1144-1166, 1183-1198, 1211-1220), mais aussi celui qui, de son côté, parle continûment de la cour, de sa situation seigneuriale à la famille d'Énide (v. 1308-1336, 1354-1358).

Le deuxième temps de l'histoire s'attache à mettre en scène le monde arthurien comme une communauté élargie, riche de satellites extérieurs, comme en témoignent les invités à la noce, les participants au tournoi de Ténébroc ou bien encore la cour du roi Lac. Le roi et ses proches passent quelque peu à l'arrière-plan, sans toutefois disparaître (le nombre d'occurrences du substantif *roi*, désignant Arthur, décroît de 22 à 10), cédant la place aux nobles sujets du royaume, « rois et dus et contes » (v. 1875). La nomination des personnages, leur inscription dans une généalogie, parfois la mention d'un caractérisant restent un fil unificateur entre ces êtres : l'avancement dans le récit, dans ses deux phases d'ascension et d'acmé, va de pair avec un gonflement progressif en quatre temps du personnel nommé de la cour, emphase propice à souligner la grandeur arthurienne à laquelle participent Érec, par sa prouesse et sa courtoisie, et sa jeune épouse, dont la beauté et la sagesse illumineront et conquerront la cour. Trois figures isolées promises à un bel avenir littéraire, Perceval le Galois, Lucain le bouteiller et Tor (plutôt que *Cort*) le fils d'Arès (v. 1506-1509) sont ainsi d'abord nommés aux côtés de la reine, du roi, de Gauvain et de Keu, lors de l'arrivée d'Érec au château. Puis deux listes de personnages prises en charge par l'auteur-narrateur s'enkystent dans

le récit¹⁵ : celle des trente meilleurs chevaliers du monde, ceux de la Table Ronde (v. 1667-1706) ; celle des invités du roi Arthur aux noces des deux héros (v. 1882-1954). Le procédé des listes de noms vient de l'Antiquité, il est bien attesté dans la chanson de geste, a été repris par Wace dans sa chronique : il caractérise des genres qui, ancrés dans l'histoire, se veulent commémoration de noms et de hauts faits de véritables vedettes. Les listes de Chrétien de Troyes¹⁶ rassemblent des personnages célèbres, ayant déjà une existence littéraire, et d'autres parfaitement inconnus, cités pour la première fois (autant que l'on puisse en juger) ; elles s'inscrivent dans une perspective économique (elles constituent un vivier de personnages disponibles pour la suite du récit, où l'auteur puisera effectivement) et encomiastique : elles sont un moyen de souligner, à l'évidence, la puissance chevaleresque de la cour réunie pour l'occasion, de lui donner corps, au sens littéral, en propageant aussi l'illusion du connu vers l'inconnu. Mais elles apparaissent aussi comme une façon d'inscrire le savoir du narrateur, tel que le prologue l'a vanté, et son plaisir évident de conteur. Derrière la tentation de faire l'inventaire du monde arthurien, l'humour éclate, dans la seconde énumération, qui estompe quelque peu le caractère hiératique et figé de cette présentation, sensible sous la surenchère à l'œuvre dans les noms souvent cocasses et sonores, l'hyperbole des nombres avancés, les détails proprement incroyables, la liberté d'écrire un peu facilement aussi, sans contraintes ni volonté réellement informative :

Mout i vint a riche conroi
 li cuens Branles de Colescestre,
 qui cent chevax mena an destre ;
 après i vint Menagormon,
 qui sires estoit d'Eglimon ;
 et cil de la Haute Montaigne

15 Sur la question, voir M. Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XI^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006 et l'analyse détaillée que j'en donne dans mon ouvrage, *La Griffes d'un style*, *op. cit.*, p. 326-334.

16 Ce sont les deux seules listes que l'on trouve dans toute son œuvre narrative.

i vint a mout riche conpaigne ;
de Traverain i vint li cuens
atot .c. conpaignons des suens ;
après vint li cuens Godegrains,
qui n'an amena mie mains. (v. 1884-1894)

28

Le tournoi de Ténébroc, un peu plus loin (v. 2117-2196), permet encore d'augmenter ce personnel arthurien avec la mention nouvelle de quelques chevaliers (l'Orgueilleux de la Lande, Randuraz, Guincel et Gaudin de la Montagne) et, surtout, il donne à l'écrivain l'occasion de montrer qu'il lui est possible, par d'autres façons, plus naturelles, en focalisation zéro, de rendre compte de la multitude. Dans le troisième temps de l'histoire, symptôme de la crise du couple à régler individuellement, en dehors du groupe social, le personnel arthurien nommé est réduit aux deux héros et au roi Lac. Sur les chemins de l'aventure règne d'abord l'anonymat.

Deux sortes de personnages anonymes sont mis en scène dans l'extrait : ceux qui sont appelés à recevoir un nom, comme Énide dans notre extrait, ceux pour lesquels l'anonymat est le lot définitif. L'anonymat, qui confère à son tour de la profondeur à la fiction en permettant, d'une part, de hiérarchiser le personnel fictionnel entre simples figurants et personnages de premier ou de second plan, d'autre part, de restituer l'effet de réel (la vie n'est-elle pas faite ainsi d'incessantes rencontres sans nom ?) est une nouveauté narrative relativement récente, apportée dans le *Roman de Thèbes* notamment¹⁷, dont le roman s'emparera et qui deviendra une marque de fabrique générique. Ce que Philippe Hamon appelle l'« épigraphie du nom propre »¹⁸ témoigne, dans sa domination ou sa quasi-systématisation aux origines de la littérature française, de la volonté d'écrire l'histoire et de célébrer ou de commémorer le passé. Priver de nom

17 Voir sur cette question D. James-Raoul, « Les personnages définitivement anonymes dans la genèse du roman. La leçon de Chrétien de Troyes », *Senefiance*, n° 53, « Façonner son personnage », études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, 2007, p. 135-144.

18 Ph. Hamon, *Le Personnel de roman*, Genève, Droz, 1998, p. 137 ; voir aussi V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.

et de généalogie un personnage dès lors qu'il n'est pas un figurant à l'individualité réduite, parce qu'il se trouve dans un groupe, parce qu'il est convoqué comme un rôle ou une simple fonction (la jeune fille et le nain qui accompagnent Yder, le comte de Laluth, oncle d'Énide, et sa nièce, cousine d'Énide, les parents d'Énide, des serviteurs et des suivantes de la reine, les chevaliers pillards, l'écuyer du comte Galoain, par exemple) est donc un parti pris esthétique, encore peu prisé par Chrétien de Troyes dans *Érec et Enide*¹⁹, mais qui prendra de l'ampleur dans ses trois derniers ouvrages.

C'est le cas notable de la future épouse d'Érec, dont l'absence de nom jusqu'à son mariage creuse un manque dans la narration et donne naissance à des stratégies variées pour la désigner, autant de la part du narrateur que des autres personnages : pronom personnel ou démonstratif à valeur déictique (v. 1621, 1730, 1734, 1736, 1744, 1773, 1780, 1781) ; nom générique neutre de *pucele* (v. 1418, 1442, 1523 [avec le possessif hypocoristique], 1529, 1535) ou termes plus marqués, connotant la noblesse, de *dameisele* (v. 1479, 1547, 1615) et de *dame* (v. 1724) ; noms exprimant un lien de parenté (*filles*, v. 1266, 1310, 1333, 1449, 1452 ; *nieces*, v. 1275, 1347, 1436 ; *anfants*, v. 1447), un lien affectif (*amies*, v. 1433, 1464, 1512, 1535, 1787). Cette inconnue est celle qui suscite les périphrases (« la pucele au chainse blanc », v. 1339 et, avec une légère variante, v. 1613 ; « s'amie la bele », v. 1413 ; « sa bele amie », v. 1421 ; « la bele pucele estrange », v. 1707 ; « la plus bele de la cort », v. 1727), celle que l'on décrit par sa beauté et ses qualités (« une pucele... onques si bele ne conui », v. 1197-1198, et aussi 1271-1272, 1300, 1464-1477, 1657). Cette variété de dénominations entretient une stratégie du suspens, génère la tension narrative par son anormalité dans ce monde où chacun est nommé, suggère aussi la transparence psychologique peut-être douteuse d'un être énigmatique ou plus complexe qu'il n'en a l'air, mais, en même temps, dessine les contours de l'histoire, puisque la levée de l'anonymat (sous couvert d'impersonnel, de tournures passives qui évitent l'agent,

19 Quelques-uns des personnages cités reçoivent d'ailleurs leur nom, ultérieurement dans le récit.

du pronom indéfini *on*) va jouer comme un *topos* de fin d'épisode qui comble tout un chacun :

Quant Erec sa fame reçut,
par son droit non nomer l'estut,
qu'altremant n'est fame esposee
se par son droit non n'est nomee
Ancor ne savoit l'an son non
mes ore primes le set l'on :
Enyde ot non an baptestire. (v. 1973-1979)

30

Le dévoilement de ce nom, qui signe aussi l'insertion de la jeune femme dans le monde arthurien, organise structurellement la narration. Avant, Énide ne semble exister que liée à Érec, en miroir de lui, dans son sillage, dans sa dépendance, ayant pour toute vertu son éminente beauté ; après, un peu dans l'union, beaucoup dans la désunion, elle acquiert la personnalité d'une femme qui va dévoiler ses sentiments, accaparer la parole, oser braver les interdits de son mari, prendre des décisions. Cette place accordée à la femme est encore, dans les années 1170, d'une relative nouveauté littéraire, mise à la mode dans les romans de l'Antiquité. Chrétien de Troyes s'en empare pour alimenter l'esthétique nouvelle qu'il recherche.

À LA RECHERCHE DE L'EFFET DE RÉEL

Écrire le vraisemblable, à défaut de transcrire la vérité, est l'une des prétentions du genre romanesque. En cette fin du XII^e siècle, en s'appuyant sur de nouveaux moyens qui touchent notamment l'extension du lexique, la complexification de la phrase et la versification de l'octosyllabe, l'écrivain champenois cherche à donner corps à une tentation nouvelle d'une *mimesis* moins stéréotypée, plus proche de la réalité de ses lecteurs-auditeurs. Mais les stéréotypes ont aussi la vie dure, parce qu'ils permettent le plaisir de la reconnaissance dans le public. L'écriture de ce début de roman met donc en scène un tiraillement entre l'innovation et le conservatisme, notamment en ce qui concerne les descriptions et les discours rapportés.

L'enjeu descriptif, le premier, est au cœur de l'esthétique nouvelle. Les romans de l'Antiquité ont enregistré son essor et ont mis à la mode d'amples portraits, de longues descriptions d'objets magnifiques ou curieux. *Érec et Enide* recueille cet héritage avec un enthousiasme non dissimulé, dans les phases 1 et 2 de notre extrait. La visée ornementale, bien plus qu'argumentative, est patente et la fréquence de pareils morceaux (auxquels il faut ajouter les descriptions de scènes particulières) suggère sans faille le plaisir de l'écrivain qui prouve, par là, son indéniable savoir-faire et sa bonne connaissance des modèles : le palefroi offert à Enide (v. 1367-1382) ; Enide (v. 1466-1477) puis Érec (v. 1478-1481) ; Érec et Enide (v. 1482-1496) ; la robe d'Enide (v. 1569-1606) ; la parure d'Enide (v. 1635-1647) ; les cadeaux d'Érec à son beau-père (v. 1804-1810) ; la fête des noces (v. 1987-2000) ; la nuit d'amour (v. 2017-2054) ; les cadeaux offerts aux jongleurs (v. 2055-2064) ; le tournoi de Ténébroc (v. 2081-2196) ; Érec (v. 2207-2214) ; le voyage jusqu'à Carnant (v. 2256-2272) ; la croix offerte par Érec (v. 2325-46) ; le tissu de soie offert par Enide (v. 2353-76) ; les présents offerts à Érec (v. 2384-2393) ; Enide (v. 2398-2429) ; la *recreantise* d'Érec (v. 2430-2458) ; l'équipement d'Érec en chevalier (v. 2620-2659) ; le combat contre les trois pillards (v. 2853-2884) ; le combat contre les cinq chevaliers pillards (v. 3007-3071). Hormis la nuit d'amour, tous les sujets sont conventionnels et manquent d'originalité. Leur facture est tout autant traditionnelle²⁰ : on pourrait ici remarquer leur mode d'insertion, en focalisation zéro sauf exceptions (le premier portrait d'Enide, vu par le regard ébloui de l'amoureux conquis, par exemple), détailler l'agencement de ces descriptions, souligner l'ordre descendant du portrait d'Enide, le mode accumulatif stéréotypé qui conjugue énumération et répétition (v. 1989-1992, 2084-2103, 2388-2393) et que Chrétien abandonnera ensuite, le choix des binômes synonymiques, le partage très flou entre les caractérisants subjectifs (évaluatifs, axiologiques ou non, et affectifs) et les caractérisants

²⁰ Voir A. M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

objectifs, parce que tout ce qui est beau et bien fait est également bon et valorisé²¹ ; la connotation l'emporte ainsi sur la dénotation. Les descriptions de combats, collectifs puis individuels, sont animés par le souffle épique et la reprise de syntagmes ou motifs similaires, parfois cachés sous le jeu synonymique (v. 2125/2145 ; 2109/2146 /3046/3049), à distance dans le texte, signe l'emprise formulaire de leur écriture :

lances brisent et escuz troent,
li hauberc faussent et descloent,
seles vuident, chevalier tument ;
li cheval suent et escument. (v. 2109-2112)

32

On le voit, c'est le monde aristocratique, chevaleresque et courtois, monde de beauté, de luxe et de splendeur, de profusion et de richesses, qui est la cible de ces représentations ; il s'en trouve illuminé, mais il est fortement idéalisé : l'hyperbole règne et l'adverbe *molt*, omniprésent, oriente la *mimesis* dans l'ordre de la surenchère. La rhétorique conforte ici la *conjointure*, puisque de telles stases de la narration envahissent toute la seconde phase de notre extrait : la visée encomiastique à effet stylisant guide l'écriture, l'éclat des uns rejaillit sur les autres.

Pourtant, sous cet académisme littéraire, on notera, sans toutes les préciser, quelques nouveautés. La familiarité et l'humour, en décalage avec le propos, trouvent à s'insérer presque partout, aussi bien dans certains portraits que dans les scènes amoureuses ou de combat, par petites touches qui marquent la distanciation prise vis-à-vis du sérieux des modèles et déclenchent aisément la complicité. Ces surprises se font jour dans le choix du lexique, familier ou inadéquat :

21 Quelques exemples. Adjectifs subjectifs évaluatifs, axiologiques : *bel, bon* ou *boen, cler, gent, gentil, puissant, riche, sage*, etc. ou non axiologiques : *fin, gras, grant, igal, paroil, per, seant*, etc. ; adjectifs affectifs : *avenant, hardi, heitié, de bo nere, leal, lié, ombrage, preu, ragif, restif, riant, vertueus* — adjectifs objectifs, dont les adjectifs de couleur : *bai, baucent, bis, blanc, bloe, blond, chaut, chenu, feitiz, fauve, fres, gris, inde, giaeune, jamé, luisant, noir, novel, pers, plat, precieus, roge, sejourné, senestre, sor, tresliz, vair, vert, vermoil*, etc.

« Onques deus si beles ymages / n'asanbla lois ne mariages » (v. 1495-1496) ; « plora de si grant ravine » (v. 2489) ; « il n'i remaint jeunes ne chaux » (v. 2684) ; « Vasax, vasax, ça vos tornez » (v. 2891) ; « qu'atant je donc, malveise fole ? » (v. 2971) ; « molt s'est quassez et bleciez » (v. 3015) ;

de caractérisations, de comparants ou de coordinations inattendus :

« et le message au cuer anvoient, / mes molt lor plect quanque il voient » (v. 2039-2040) ; « de gentix clers bien afeitiez / qui bien despandoient lor rantes » (v. 2269) ; « con s'il an fussent ja garni » (v. 2934) ; « il avroit / la dame ou il toz an morroit » (v. 2941-2942) ; « il abat / et lui et le destrier tot plat » (v. 3031-3032) ;

de certaines figures, comparaisons, métaphores, hyperboles, litotes, proverbes, qui détonnent :

« N'an preissent pas reançon / li uns de l'autre regarder » (v. 1482-1483) ; « li uns a l'autre son cuer anble » (v. 1494) ; « de beisier fu li premier jeux » (v. 2047) ; « trop chier li coste » (v. 2157) ; « ausi con la clere jame / reluit desor le bis chaillot / et la rose sor le pavot » (v. 2406-2408) ; « tant grate chievre que mal gist » (v. 2584) ; « n'est pas a droiz partis li jeux » (v. 2832) ; « car li glaives el cuer li but » (v. 2870) ; « Erec molt chieremant li vant » (v. 3048) ; « el sanc li fist l'espee boivre » (v. 3053).

La représentation se fait aussi de manière fragmentée et dynamique au fil de l'avancement de la narration : des détails sont donnés, tantôt typifiants, tantôt imposant l'effet de réel. On pourrait ainsi opposer, de façon presque canonique, les deux châteaux « molt boens, molt riches, et molt biax » (v. 1318) de Roadan et Montrevel aux rues de Carnant, « [ancortinees] de tapiz et de dras de soie » et « de jonc, de mantastre et de glais [...] totes jonchiees » (v. 2280-2281 et 2308-2309). Que le texte semble revenir sans cesse sur de mêmes sujets tend à imposer l'idée d'une réalité complexe qui ne peut être embrassée d'un seul coup d'œil. La reduplication de mêmes détails conduit au figement de la représentation, mais l'adjonction de détails nouveaux tend à minorer cette typification. La sensualité souriante, propre à conquérir promptement la connivence

du public, avec laquelle Chrétien de Troyes aborde le désir, renouvelle aussi la peinture de l'amour, nouveau fleuron du romanesque bien mis en scène par l'*Énéas*. Des détails sont donnés (le baiser irréprouvable, l'emprise du désir sur tout le corps, l'impatience à s'unir, la présence du lit, cénacle de la *joie et du delit*, la perte de la virginité, le fait de désertier la chevalerie pour se consacrer au *donnoier*, la posture des corps unis, par exemple), ce qui est rien moins que banal. L'importance que le maître champenois lui confère est sensible dans la corrélation à la joie²² personnelle (on sait que ce nom possède, dans la lyrique d'oïl, une orientation proprement sexuelle) et ambiante que cet amour fait rayonner sur la collectivité dans les deux premiers temps de notre extrait. En revanche, ce sentiment cède précisément la place à l'isotopie de la douleur au moment de la crise²³, l'amour s'efface devant ce qui semble être de la haine et l'allégorie de la Fortune (non pas Dieu) incarne cette déchéance. Les vers 2778-2782, par exemple, lient en gerbe un certain nombre de ces éléments :

34

Hé ! lasse, fet ele, a grant joie
 m'avoit Dex mise et essauciee,
 or m'a an po d'ore abessiee
 Fortune, qui m'avoit atreite,
 a tost a li sa main retireite [...].

Le texte inscrit ainsi en miroir la crise en reprenant avec insistance toute une batterie de procédés syntactico-sémantiques mis en œuvre dans ses deux premières phases (répétitions, jeux de parallélismes, chiasmes, comparaisons d'identité, etc.), mais en les niant, en les inversant : « Cil dormi et cele veilla » (v. 2475, 3093, en opposition à la nuit de noces,

22 Voir les vers 1241, 1253, 1295, 1301, 1404, 1425, 1515, 1516, 1850, 1963, 1987, 1994, 1995, 2015, 2017, 2038, 2067, 2282, 2299, 2313, 2316, 2383, 2396, 2398.

23 La joie ressurgit timidement à la fin de l'extrait, dans le logement préparé par l'écuyer (v. 3196), signe trompeur semblant annoncer que la mauvaise passe traversée par les amants est terminée. Mais c'est la douleur qui prime ; le champ lexical en est bien fourni : *duel* (2439, 2456, 2481, 2513, 2593, 2669, 2731, 2742, 2743, 2746, 2747, 2752) et ses dérivés *doloir* (3088), *dolante* (2775), *doillanz* (2646) ; *angoisse* (2568, 2569) et ses dérivés *angoissier* (2536), *angoisseus* (2692) ; *enui* (2759, 2965, 3076) ; *triste* (2581) et aussi, entre autres, *anhatir*, *esmai*, *soi demanter*, *grever*, *ire*, *las*, *painne*, *pesance*, *peor*, *plorer* et leurs dérivés.

aux vers 2442-2443). Le même motif, « Érec emmène son épouse », a beau courir, plus ou moins déformé, au long du texte, de vers en vers (1196-1197, 1309-1310, 1333, 1346-1347, 1363, 1431-1433, 2762, 2913), il s'inscrit dans deux logiques différentes, d'union/de désunion, d'amour/de haine (apparente), de promotion/de châtement. C'est une manière d'inverser radicalement le schéma traditionnel de la conquête amoureuse tel qu'il a été mis à la mode dans les proto-romans antiques et qui est caractérisé d'abord par les affres et le doute, puis la sérénité et le sentiment de partage. L'union insistante entre les deux amants, qui était marquée lexicalement et syntaxiquement par la coordination, la réciprocité, l'égalité, la fusion (« ansamble o lui », v. 1197 ; « molt avoient ansamble », v. 1493 ; « Tant ont ansamble chevalchié », v. 1497) ; « molt estoient igal et per / [...]. Si estoient d'une meniere, d'une mors et d'une matiere, / [...]. Molt estoient d'igal corage / et molt avoient ansamble », v. 1484-1493, etc.) cède la place à la juxtaposition, la désunion, la disparité, l'isolement :

Or m'estuet aler an essil ;
 mes de ce ai ge duel greignor
 que ge ne verrai mon seignor,
 qui tant m'amoit de grant meniere
 que nule rien n'avoit tant chiere. (v. 2592-96)

L'adverbe *mar* envahit les discours (v. 2492, 2503, 2517, 2571, 2993, 3102), écho direct à son antonyme *buer* (v. 1220), qui avait trouvé place au début du passage. Mais *Enide* aussi bien qu'*Érec* en reçoivent leur individualité.

Les discours rapportés directement sont l'autre élément majeur de cette esthétique qui tend vers le romanesque. Je me bornerai à en souligner quelques caractéristiques, la question ayant été bien étudiée²⁴. La répartition de ces discours conforte la structure tripartite relevée, puisqu'ils sont présents dans les première et dernière parties, dans des proportions similaires (respectivement environ 48 % et 44 % de la totalité

²⁴ Voir A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.

des vers²⁵) et absents de la partie centrale, comme si l'envahissement descriptif y était fatal pour le discours direct (seul demeure le discours indirect ou narrativisé). Si les prises de parole sont un moyen de rompre la monotonie du récit, elles participent elles aussi à l'entreprise que se fixe le roman de représenter la vie.

Dans la première partie, les discours rapportés directement sont partagés entre les principaux personnages (le roi, la reine, Keu, Gauvain, Érec, l'oncle d'Énide et sa cousine), à l'exclusion d'Énide. La parole circule de l'un à l'autre, en faisant rebondir les mots, les motifs. Sa double polarisation, tantôt sur le devenir des héros ou l'élaboration de l'avenir des amants, tantôt sur la gouvernance royale, souligne précisément la bi-polarité de cette phase tendue vers la résolution et la fin de l'épisode initial dans une ambiance de complicité et de concorde : dans le balancement qui conduit incessamment les propos de chacun de l'incertain, de la modalisation²⁶, de l'interrogation (comme demande de confirmation ou appel d'information²⁷), de l'hypothétique²⁸ ou de l'alternative²⁹ à l'assertion³⁰, aux certitudes du futur³¹, au moule formulaire, proverbial et sentencieux³², tant au plan individuel que collectif, comme le montrerait une étude de détail, s'implantent avec force le droit et la vérité pour tous. À la fin de cette première partie, le discours collectif des barons accordant au roi la permission de donner à Énide le baiser du Blanc Cerf (v. 1778-1784) souligne de manière idéale, en dépit du caractère

36

25 La moyenne de 31, 41 % sur nos 2117 vers rejoint celle de 35, 50 % que donne M.-L. Ollier sur l'ouvrage complet d'*Érec et Énide (Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire, Traitement informatique S. Lusignan, Ch. Doutrelepon et B. Derval, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Vrin, 1986)*.

26 Voir les vers 1091, 1097, 1106, 1121, 1143, 1164, 1165, 1166, 1334, 1349, 1356, 1370, 1386, 1556, 1721, 1728, 1729, 1732, 1741, 1756, 1760, 1779.

27 Voir les vers 1110-1112, 1114, 1115, 1194-1195, 1267, 1268, 1736-37, 1737, 1745, 1746.

28 Voir les vers 1119-1123, 1126-1127, 1143-1145, 1157-1165, 1221-1225, 1226, 1254, 1258, 1279, 1346-1348, 1356, 1385, 1551, 1734, 1747, 1764, 1773.

29 Voir les vers 1158, 1159-1163, 1545.

30 Voir les vers 1099, 1141, 1149-1150, 1154, 1155, 1183-1191, 1196, 1198, 1207, 1270, etc.

31 Voir les vers 1196, 1203, 1264, 1308-1333, 1344-1345, 1565, 1620, 1735.

32 Voir les vers 1214-1215, 1217-1218, 1219, 1220, 1379, 1380, 1540, 1564, 1722-1724, 1743-44, 1749-1754, 1759, 1767-1770, 1778.

factice de sa parole unitaire, le système féodal et le lien vassalique fondés sur la réciprocité, qui seule garantit le droit et la bonne marche du royaume : derrière les relents d'épique, rien n'est moins suranné à la fin du XII^e siècle.

Dans la dernière partie, le discours direct ressurgit, avec la métamorphose d'Énide, qui, de passive et silencieuse qu'elle avait été jusque-là, devient active et prend l'initiative de la parole. Dans le détail, il serait ici aisé de caractériser le discours du roi Lac par sa modération, celui d'Érec par son autoritarisme sec, celui des brigands par leur enflure vantarde, mais plus encore celui d'Énide comme une plainte continuée dont il lui faut sortir à deux reprises pour oser désobéir à son époux, braver l'interdiction qui la réduit au silence. La crise se traduit ici, d'un côté, par la fin du dialogue amoureux, avorté sitôt que né (« Dites le moi, ma douce amie... », v. 2515-2519), le discours unilatéral et intransitif d'Érec, qui ne souffre pas de réponse et ne donne aucune explication à ses ordres et, de l'autre, par l'apparition du monologue. Paradoxalement, c'est peut-être dans cet espace où la parole ne circule plus que la *mimesis* du naturel est, sinon la mieux réussie, du moins la plus élaborée. Le nombre de verbes déclaratifs éliminés ou placés en incise, et non plus en annonce narrative du discours, augmente de manière sensible dans cette partie, conférant plus de vivacité à la conduite des dialogues, favorisant un enchaînement plus naturel des répliques, encore que celui-ci soit rarement serré dans notre extrait : le nombre des répliques avec un verbe en incise est à peu près deux fois supérieur à celui des répliques avec un verbe introducteur³³ et quatre fois supérieur à celles qui se dispensent de verbe déclaratif, en discours direct libre³⁴. Par rapport à la façon dont la conversation entre Érec et ses interlocuteurs chez le vassal est écrite, les vers suivants montrent comment le discours gagne en légèreté avec ces innovations :

33 Dans la première partie, on compte trois répliques de discours direct libre, sans verbe déclaratif présent, dans un enchaînement serré (v. 1113, 1116, 1196), tandis que le rapport des répliques avec verbe introducteur préalable est à peu près de 3 pour 1 verbe en incise.

34 Voir les vers 2524, 2532, 2536, 2733, 2981.

Lors l'apele dolceman : « Sire.
 – Cui ? fet il, que volez vos dire ?
 – Sire, merci ! dire vos vuel
 que desbunchié sont de ce bruel
 cinc chevalier, don je m'esmai ». (v. 2979-2983)

38

Rares sont les répliques qui n'épousent pas parfaitement le cadre de l'octosyllabe : cette tendance, propice à imposer un rythme plus proche de la langue parlée, ira augmentant au fil des ouvrages de Chrétien de Troyes. Seul le vers 2666 fait enjamber le discours sur le vers suivant ; les autres occurrences relevées (v. 2729, 2841, 2918, 2979, 2993, 3136, 3154) partagent simplement le vers entre le récit où se tient le verbe introducteur et le discours qui, de ce fait, déborde sur le vers suivant. La multiplicité des interjections, rares au début de notre extrait³⁵, traduit aussi, de façon relativement nouvelle dans l'histoire littéraire, les cris du cœur³⁶. Les modalités interjective et interrogative (presque exclusivement sous la forme de questions oratoires) reviennent en force, surtout pour accompagner les plaintes et traduire les doutes de l'une, l'impatience et les ordres de l'autre³⁷. La parole initiale, dont le narrateur annonce qu'Énide s'en repentira (« une parole / dom ele se tint puis por fole », v. 2483-2484), donne le ton et va servir de matrice sémantico-syntaxique pour la suite des discours, qui rejoueront cette même scène³⁸ :

« Lasse, fet ele, con mar fui !
 de mon païs que ving ça querre ? » (v. 2492-2493)

35 *Haï!* (v. 1141, 1360) ; *Hé!* (v. 1107) ; *Dex* (1249)

36 *Ha!* (v. 2530, 2585, 2588, 2976) ; *Hé!* (v. 2778) ; *Dex!* (v. 2590, 2829, 2836, 2970, 2976) ; *Lasse* (emploi quelque peu lexicalisé de l'adjectif, v. 2492, 2588, 2591, 2778, 2783, 2962, 3102) ; *Cui?* (à l'évidence désémantisé, v. 2845, 2980) ; *merci* (v. 2981)

37 Si l'on excepte les discours directs placés dans la bouche du roi Lac, voir les vers 2492, 2493, 2503, 2512, 2513, 2517, 2524, 2552-2553, 2585, 2588-2589, 2590, 2671, 2750, 2829, 2836-2837, 2841, 2845, 2962, 2970-2971, 2976, 2977, 2980, 2981, 3102-3103.

38 Voir les vers 2503, 2517, 2571, 2993, 3102-3103.

Les intrusions du narrateur, qui font sortir de la diégèse et ramènent le public dans le monde du réel, construisent enfin une figure d'écrivain-auteur qui cherche à instaurer le dialogisme, parasitant ainsi les stéréotypes qui continuent d'encombrer la narration et imposant la complicité avec le lecteur-auditeur : la mise à nu de la fiction place certes nécessairement le public en posture de juge, donc à distance de ce qui lui est conté, mais elle renforce, par rebond, la connivence interlocutoire. Sophie Marnette a bien montré que les genres narratifs du lai et du roman en vers sont « les textes du *je* »³⁹ : le narrateur y est mis en scène plus souvent qu'ailleurs, il y adopte des postures différentes bien plus variées que dans les autres textes, n'hésite pas à parler de manière réflexive de lui, de son œuvre et de ses personnages, sans solliciter directement son public, comme cela se faisait dans la chanson de geste : le *je* ainsi domine (avec un peu moins de 20 occurrences), la deuxième personne du pluriel, qui régnait dans les chansons de geste, devenant rare dans ces interventions (v. 1895 et 2016). L'oralité secondaire du roman, genre écrit destiné à être lu en petit comité, favorise l'ambiguïté de ce *je* narratorial qui recouvre celui de l'auteur, du narrateur et du jongleur présent dans la performance. Il apostrophe le public, à la manière de ce qui se pratique dans l'épique, sur le ton du bateleur faisant de la réclame (« Si vos dirai, or m'antandez », v. 1883 ; « s'orroiz la joie et le delit », v. 2016). Il assume plus nouvellement la régie de l'histoire : il opère une transition sous forme de rappel (« Avoec cez que m'oez nomer », v. 1895, et aussi 1923), sous forme d'annonce (« Les autres vos dirai sans nombre », 1683) ou réalise un changement de plan rien qu'en le disant, de façon commode, quoique peu gracieuse (« Or redevons d'Erec parler », v. 1238, l'emploi de la première personne du pluriel, qui met à distance la singularité du conteur, atténuant peut-être le caractère factice de l'intervention). Il précise un point avec insistance, faisant étalage de son savoir (v. 1586, 1665, 1667-1670, 1906 *sq.*, 1943). Il met en avant

39 Voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998, p. 29-38.

des choix esthétiques dans son traitement de la matière (« Que diroie de l'autre chose ? », v. 2001 ; « mes tot le sorplus vos an les », v. 2016 ; « De monseigneur Gauvain voel dire », v. 2168). De manière originale, enfin, le *je* exprime un sentiment personnel qui modalise son propos ou dit l'assurance de sa pensée (*ce me sanble*, v. 1088 ; *ce cuit*, v. 1241 ; *dire vos puis seüremant*, v. 2644 ; *ne cuit*, v. 2747). Le personnage ainsi dessiné apparaît comme impliqué dans le même monde que celui des lecteurs-auditeurs, il est homme de savoir, mais ne cache pas sa désinvolture, ses déficiences et son humour est, à n'en pas douter, une arme redoutable de séduction.

40 L'instance narrative peut aussi être masquée, avec intégration du point de vue dans le récit. La narrativisation parfaitement neutre joue de la focalisation zéro, nécessaire par son point de vue en surplomb, omniscient, pour faire avancer rapidement la narration ; elle développe nouvellement⁴⁰ surtout la focalisation interne, qui était très rare dans la chanson de geste, et la focalisation externe (avec, par exemple tout ce qui touche au comportement inexplicé d'Érec dans le troisième temps de l'histoire⁴¹). Tout l'art nouveau du narrateur est de changer de focale et de point de vue, empêchant une vision plate et unitaire de la réalité, cherchant à restituer au plus près, dans sa complexité, le réel perçu ou vécu. Les vers suivants en donnent un exemple :

Erec de son oste depart,
 car mervoilles li estoit tart
 que a la cort le roi venist.
 De s'avanture s'esjoïst ;
 molt estoit liez de s'avanture,
 qu'amie a bele a desmesure,
 saïge et cortoise et de bon aire.
 De l'esgarder ne puet preu faire :

40 Voir *ibid.*, p. 163-164 notamment.

41 Les vers 2649-2652, qui rapportent l'étonnement extrême des serviteurs et des chevaliers face à la décision d'Érec de s'équiper en chevalier et qui n'osent lui en demander la raison, sont polyphoniques et font entendre le point de vue des lecteurs-auditeurs.

quant plus l'esgarde et plus li plest,
 ne puet müer qu'il ne la best ;
 volantiers pres de li se tret,
 an li esgarder se refet ;
 mout remire son chief le blont,
 ses ialz rianz et son cler front,
 le nes et la face et la boche,
 don granz dolçors au cuer li toche.
 Tot remire jusqu'a la hanche,
 le manton et la gorge blanche,
 flans et costez et braz et mains [...]. (v. 1459-1477)

À l'instar des commentaires explicites, ceux qui sont implicites peuvent porter sur la régie : ils soulignent la *conjointure* en dégageant la première partie de l'histoire, *le premiers vers* (v. 1796). Ils peuvent aussi traduire des connaissances qui alimentent la vraisemblance de la fiction, en la montrant dans un rapport spéculaire au monde réel : connaissance du monde (« Tex est amors, tex est nature, / tex est pitiez de norreture », v. 1443-1444) ; connaissance de l'histoire (celle-ci spécifique de l'auteur), de son contexte (« Adonc estoit la costume », v. 2822 *sq.*), de sa suite surtout, soit immédiate (v. 2936-2937, 2940 et peut-être 2822, à moins que l'on ait du discours indirect libre d'Érec), soit plus lointaine, marquée par l'adverbe *puis* (v. 1236, 2484), par le groupe nominal *a cele ore* en 1528 (mais le référent peut aussi bien être la situation du moment, « ce jour-là », que la situation ultérieure, « en ce temps-là »). Certains commentaires revêtent la forme de parenthèses dans le récit, dans lesquelles s'exprime un avis sur la portée du propos tenu, sur sa vérité en particulier : *sans nule devinaille* (v. 1578), *por voir* (v. 1584) ou, moins discrètement, *Qui la verité an diroit* (v. 2375), *Et ce fu veritez (provee)* (v. 1908 et 2357).

L'ampleur de la polyphonie énonciative, surtout, caractérise la posture narratoriale et fait que Chrétien de Troyes est rien moins qu'un moraliste sévère et rigide. Les manipulations de la valeur de vérité sont souvent gonflées de sa malice, elles n'épargnent rien ni personne, elles touchent en particulier les jeunes amoureux : je me bornerai à signaler l'emploi

de figures telles que l'ironie (« tot le sorplus vos an les »⁴², v. 2016), la litote (v. 1482-1483, 1894, 2006, 2908, 2948, etc.), l'euphémisme (par exemple v. 2047, 2051-2054, etc.) ou l'hyperbole (v. 1886, 1936, 1947 à cause de la précision ici infinitésimale, pourrait-on dire, 2210-2214, 2489, etc.). L'humour ainsi diffusé, comme une ambiance, pimente ses propos et enlève tout caractère compassé à des scènes par ailleurs très banales par leur contenu : c'est une marque de fabrique chez le maître champenois. La production de proverbes ou de sentences (plus librement composées) permet aussi au narrateur d'exercer un contrôle sur son récit, mais subtilement, on le sait, en faisant partager à son public un point de vue extérieur qui assène une vérité générale : offerts comme des « discours d'autorité »⁴³ imparables, aisément repérables et identifiables dans la narration par leur forme même (resserrement, présent de vérité générale, indéfinition, sens intensionnel des substantifs), ces discours, présents à la fin de notre extrait, alimentent la polyphonie. Mario Roques en offre le relevé dans l'apparat critique de son édition⁴⁴ : « tant grate chievre que mal gist » (v. 2584) ; « Male chose a an covoitise » (v. 2935) ; « assez remaint de ce qu'an pansse / et tex cuide prandre qui faut » (v. 2935-2936). L'intertextualité, aussi, inscrit le narrateur et son public dans une même communauté culturelle, tout en référant la fiction dans l'époque contemporaine moderne (de la deuxième moitié du XII^e siècle) : ce rapport au présent de l'actualité, qui induit un puissant effet de réel (aussi bien, personnages et public ont les mêmes connaissances en partage) est une tendance fondamentale du genre romanesque. Trois mentions se succèdent, la première au moment où l'histoire retrouve Érec après sa victoire sur Yder, les deux suivantes, juste avant la nuit d'amour. Elles sont toutes trois empruntées à des textes forcément connus du public et qui évoquent, par leur envergure polyphonique, ce qu'il est inutile de dire. Deux mentions viennent

42 Le *sorplus*, dans la langue médiévale, que le narrateur dit ici délaïsser, c'est le nom euphémistique désignant le plaisir sexuel, dont il va justement longuement parler, avec beaucoup de sensualité, dans les vers qui suivent.

43 Voir M.-L. Ollier, « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des sciences humaines*, 163-3, 1976, p. 329-357 ; repris dans *La Forme du sens*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 125-155.

44 Éd. cit., p. 281-282.

de l'histoire de Tristan et Iseut et trouvent à s'exprimer dans un cadre comparatif : la joie exprimée quand Tristan tua le Morhot (v. 1242-1243) qui, en soi, peut sembler banale, appelée par les nécessités de la rime, à ceci près que cet épisode constitue le point de départ de la fameuse histoire d'amour qui s'ensuit. Le nom de Brangien, employé plus loin (v. 2023), rappelle justement la nuit d'amour interdite entre les deux amants et le subterfuge qui en résulta, il dit la différence avec Énide et, non sans malice, explicite le vers précédent, qui restait énigmatique (« la ne fu pas Enyde anblee »). La troisième s'inscrit dans le contexte biblique ; elle part dans un premier distique du début Psaume XLII⁴⁵ avec l'image du cerf haletant qu'elle détourne (l'amour charnel remplaçant l'amour spirituel) et fait aussi jouer des images du Cantique des Cantiques (4, 12 ; 4, 15), qui comparent la femme aimée à une fontaine où se revigorer ; dans un deuxième distique, elle se poursuit librement – c'est suggérer aussi le fonctionnement de l'intertextualité, qui est une appropriation –, avec celle, seigneuriale et courtoise, de l'épervier affamé. Sous le couvert métaphorique s'affirme vigoureusement (on remarquera par exemple le jeu des rimes sur la même tonalité, féminine et masculine) l'ardeur du désir qui élance les corps l'un vers l'autre :

Cers chaciez qui de soif alainne
 ne desirre tant la fontaine,
 n'espreviers ne vient a reclain
 si volantiers quant il a fain [...]. (v. 2027-2030)

À la lumière de cette étude sur un simple extrait, on voit qu'*Érec et Énide* est, dans l'histoire littéraire, un texte de transition où Chrétien de Troyes semble à la recherche de l'effet de réel : il s'agit d'y déguiser la fiction pour mieux la faire triompher dans une poétique nouvelle. Le roman nouveau de la fin du XII^e siècle est encore à venir, mais il est d'ores et déjà annoncé ; il cherchera bientôt à se démarquer, plus nettement encore, de la chanson de geste, de la chronique, en affirmant sa propre originalité. Les moyens mis en œuvre par un écrivain de talent

45 « Comme la biche est haletante après les cours d'eau, / ainsi mon âme est haletante après toi, Élohim ! » (ce psaume est le psaume XLI dans la Vulgate).

qui appose sur son texte la griffe de son style reprennent pour lors, en les regroupant, en les liant, en leur donnant de la puissance, des conquêtes isolées réalisées par les auteurs des proto-romans antiques du milieu du siècle : *conjoindre* des éléments d'origines diverses dans une esthétique de la *varietas* ; assumer la fiction comme telle, mais d'une fiction vraisemblable, soutenue par le désir de coller à la réalité fugace et complexe ; affirmer la figure d'un auteur qui cherche à établir le contact avec son public en le faisant réfléchir, vibrer, rêver et sourire. Certes, pour le moderne, dont l'image du roman est formatée sur les modèles du XIX^e siècle, il n'est pas toujours aisé d'évaluer et d'apprécier les réelles innovations qui se font jour dans cette poétique ; elles sont sans doute restreintes et peu systématiques, mais elles sont là et méritent comme telles d'être reconnues.

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. M. Roques, Paris, Champion, coll. « CFMA », 1952.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BURIDANT, Cl., *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000.
- COLBY, A. M., *The Portrait in Twelfth-Century French Literature. An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- FOTTICH, T., *The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes. A Study in Syntax and Stylistics*, Washington, The Catholic University of America, 1950.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- HAMON, Ph., *Le Personnel de roman*, Genève, Droz, 1998, p. 137.
- HILKA, A., *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- JAMES-RAOUL, D., « Les personnages définitivement anonymes dans la genèse du roman. La leçon de Chrétien de Troyes », *Senefiance*, n° 53, « Façonner son personnage », études réunies par Ch. Connochie-Bourgne, 2007, p. 135-144.
- JAMES-RAOUL, D., *Chrétien de Troyes. La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- JEAY, M., *Le Commerce des mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.
- JOUVE, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998.
- MADÉLÉNAT, D., *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
- MARNETTE, S., *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998.
- OLLIER, M.-L., « Le présent du récit. Temporalité et roman en vers », *Langue française*, 40, décembre 1978, p. 99-112.
- OLLIER, M.-L., « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *Revue des sciences humaines*, 163-3, 1976, p. 329-357.
- OLLIER, M.-L., *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique S. Lusignan, Ch. Doutrelepon et B. Derval, Montréal-Paris, Presses de l'université de Montréal-Vrin, 1986.

RULLIER-THEURET, F., *Approche du roman*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001.

ZINK, M., « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le “roman antique” en France au Moyen Âge », *Romania*, 105, 1984, p. 248-269.

RÉSUMÉS

CHRÉTIEN DE TROYES, *ÉREC ET ÉNIDE*

Danièle James-Raoul

Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3200), éléments de style

Si Chrétien de Troyes peut, selon moi, être salué comme l'inventeur du roman, cela n'est vrai que dans les trois derniers ouvrages narratifs que nous connaissons de lui. Certes, *Érec et Énide* enregistre dans son écriture des avancées essentielles qui rompent en visière avec les genres littéraires en vogue jusque-là, ceux de la chanson de geste et de la chronique, notamment, ceux du conte ou des lais aussi. Mais la tentation d'écrire dans leur sillage, à leur manière, y est encore très sensible et entre en concurrence avec certains stylèmes ou partis pris narratologiques qui façonneront le roman. *Érec et Énide* est ainsi, au plan stylistique, un jalon important à considérer dans l'histoire littéraire qui mène à l'avènement du roman, parce qu'il nous montre un genre en formation ; si une poétique du romanesque y est assurément mise en place, elle n'y est pas encore aboutie, pleinement épanouie, comme elle le sera dans les trois derniers ouvrages, elle est encore pleine d'instabilité.

RONSARD, *DISCOURS DES MISÈRES DE CE TEMPS*

Olivier Halévy

« Ainsi, par vision la France à moi parla » : le discours rapporté dans la *Continuation...* et la *Remontrance...* de Ronsard

Parmi les textes polémiques composés par Ronsard en 1562, la *Continuation du Discours des misères de ce temps* et la *Remontrance au peuple de France* se distinguent par la fréquence du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre,

modalisation en discours second). Le dédoublement énonciatif prend même des formes linguistiques et rhétoriques relativement complexes (polyphonie, sermocination, prosopopée, dialogue). Comment expliquer ce choix ? Combinant l'approche linguistique et rhétorique, ce travail se propose d'en comprendre la signification générique et poétique en examinant successivement les différents types de discours rapporté. Après avoir montré que les discours indirect et indirect libre sont essentiellement des moyens satiriques de disqualifier la parole réformée en lui donnant une forme condamnable et ridicule, l'étude des discours directs met en évidence le recours à des sermocinations, parfois dialoguées, qui élèvent le ton, animent l'argumentation, ajoutent à la satire une valorisation de la parole poétique de l'auteur et, quand elles prennent la forme de prosopopées, cherchent à convaincre le lecteur par des chocs émotifs ou une polyphonie énonciative qui ne peut pas ne pas le déstabiliser. Mettant en scène une communication verbale animée, le discours rapporté mêle ainsi la caricature satirique à l'éloquence pathétique pour construire une grande poésie politique. Mais la variété des voix exprimées contribue aussi à faire du poète une sorte de chamane capable de faire parler toutes les voix du conflit, de l'individu aux groupes et aux allégories. Elle est l'un des choix par lesquels Ronsard cherche, semble-t-il, à inventer une figure de poète engagé mi-prophète mi-rheteur.

Caroline Trotot

Ronsard et l'allégorie dans les *Discours*

Le mot *allégorie* recouvre des réalités différentes : pratique herméneutique, procédé d'écriture conçu comme personnification plutôt métonymique ou métaphore continuée. L'article tente de cerner les différentes utilisations faites par Ronsard de l'allégorie dans ces différents sens pour comprendre l'intérêt de cette figure dans la pratique de l'écriture militante des *Discours*, leur lien éventuel. Les nombreuses personnifications que l'on rencontre dans ces poèmes peuvent être mises en rapport avec les figures mythologiques. Elles concourent à faire de la poésie une activité philosophique en lien avec le sacré et opèrent la *translatio studii* recherchée par la Pléiade. Elles donnent corps à une

écriture poétique de l'histoire qui atteint l'universel grâce à la fiction, mettant en œuvre *evidentia* et *energeia*. Elles permettent au style de l'histoire tragique de se développer entre *ethos* et *pathos*. Dans une période de crise idéologique, leur efficacité didactique est cependant suspendue au crédit que l'on porte à leur énonciateur, garant de la mise en rapport analogique. L'usage ronsardien de l'allégorie militante oscille ainsi entre exemplarité et autonomie esthétique, rendant compte finalement, grâce à sa nature dédoublée, de la position de Ronsard dans la période de mutations importantes de son temps.

FÉNELON, *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE*

Laurent Susini

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans *Les Aventures de Télémaque*.

La critique littéraire a longtemps condamné le *Télémaque* au nom de son usage du cliché, sans saisir les enjeux ni les motifs d'une telle prolifération. Notre hypothèse est que cette dernière marque avant tout la volonté fénelonienne d'épurer les tableaux sensibles proposés au lecteur, et le paradoxe fécond d'une rhétorique du peindre articulée à une prévention constante envers les illusions des sens et de l'imagination. Opacifiant la représentation en la donnant toujours comme telle au cœur même de l'activité mimétique, le travail du cliché à l'œuvre dans le *Télémaque* trahit parallèlement une tentation spirituelle du dépouillement : pour le théoricien du pur amour qu'est Fénelon, le renoncement aux faux brillants du bel esprit dont participe l'usage du cliché se veut tension vers l'« acte simple » et ouverture à la « naïveté » (certes ambiguë) d'une parole toute commune, celle-là même d'un « sublime familier » ne concédant plus rien aux incessants retours et repliements sur soi de l'amour-propre. En somme, loin de trahir les faiblesses supposées d'une pratique stylistique inconséquente, les clichés du *Télémaque* s'imposent comme le principal vecteur rhétorique de la morale et de la spiritualité fénelonienne : instruments d'évidement des sens et du moi, ils tendent à guider le lecteur vers l'apprentissage de cette plénitude ultime, qui ne se conquiert que dans le manque.

Stéphane Macé

« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du *Télémaque*

Cet article étudie quelques exemples de l'intégration des énoncés gnomiques (sentences ou maximes) dans le contexte narratif des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. L'étude stylistique des exemples est précédée d'une rapide contextualisation touchant la définition et l'histoire des énoncés sentencieux, et l'identité générique foncièrement problématique de l'ouvrage. La partie plus descriptive et technique prend en considération quelques réalités syntaxiques, mais envisage prioritairement le problème sous l'angle des manipulations énonciatives : jeu des pronoms et système grammatical de la personne, lecture polyphonique...

250

MARIVAUX, *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*

Frédéric Calas & Anne-Marie Garagnon

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux

Notre étude s'inscrit dans le cadre des travaux de métapragmatique et d'énonciation. Elle examine certains mouvements de morcellement et d'effacement énonciatifs, instants de vacillement ou de masquage, partiel ou total, de la subjectivité, lieux privilégiés d'un dire sans dire ou en disant autrement, lorsque le sujet parlant croit pouvoir s'absenter du processus énonciatif ou trouve, à ce retrait, un bénéfice argumentatif, une efficacité stratégique : que le phénomène, si récurrent dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, soit involontaire ou délibéré, qu'il se repère à un marquage résiduel ou ne laisse aucune trace, qu'il touche à la dynamique dialogique ou s'exerce dans une seule et même réplique, cette instabilité du sujet d'énonciation, et, corollairement, de son destinataire en scène offre une vaste expérimentation, analysable selon les perspectives de la rhétorique, et particulièrement réceptive aux théorisations modernes en termes de relations énonciatives hiérarchisées. L'analyse s'appuie ainsi sur les abstraits comme point de départ de l'énonciation, les différents rôles du pronom *on*, les phénomènes de reprise autonymique, lorsqu'ils entrent

dans les stratégies de gestion de l'image de soi, de l'*ethos* discursif que les personnages masqués cherchent à préserver dans l'affrontement verbal.

Anna Jaubert

Le Jeu de l'amour et du hasard, en effeuillant l'énonciation...

Le tour badin donné au titre ne doit pas masquer sa motivation : dans le jeu de mots, et grâce au jeu de mots, il entend condenser plusieurs discours sur son objet. Le premier de ces discours, adressé à un large public littéraire, fait signe en direction de l'*ethos* du marivaudage : ses subtilités (sa « préciosité nouvelle » selon la formule consacrée par F. Deloffre), et globalement sa stratégie du détour comme accès à la vérité, tous ces lieux communs d'une approche critique ressassée, mais qu'il convient de réévaluer stylistiquement exemples à l'appui. L'autre discours véhiculé par ce titre est plus manifestement linguistique : il renvoie à l'idée d'une stratification énonciative, communément appelée polyphonie, mais qui sera décrite dans la superposition de ses plans. La migration d'un plan à l'autre et la motivation du phénomène conduisent à l'hypothèse forte du bond qualitatif qui fait percevoir un fait de langue comme un fait de style.

De l'hétérogénéité énonciative inscrite dans l'enchaînement des répliques, analysable en termes de dialogisme interlocutif et de cohésion locale, à une pragmatique générale de la reformulation, partie prenante de la double adresse théâtrale, on verra qu'il n'y a pas de sens en soi des énoncés, en tout cas que le vouloir-dire est entièrement révisable selon la prise en charge énonciative. Il s'agit alors de donner un sens au tremblement insistant du sens. L'effeuillage de l'énonciation est ici le chemin pris pour la quête d'intelligibilité d'un discours en réalité beaucoup plus limpide que sa réputation ne le dit.

RIMBAUD, *POÉSIES*

Benoît de Cornulier

Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ?

Analyse métrique de quelques alexandrins de Rimbaud antérieurs à 1871. L'hypothèse d'une constante métrique 6-6 invite à se méfier de ses rares trimètres « évidents ».

Brigitte Buffard-Moret

Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai »

Rimbaud inscrit sa vie dans le temps de la poésie durant une période très brève et pourtant, entre 1869 et 1874, si on prend la date à laquelle il met au propre ce qui sera les *Illuminations*, son œuvre évolue de la manière fulgurante que l'on sait. Cet article a pour but de rappeler en quoi Rimbaud, avant d'être un novateur, est un héritier dans sa poésie en vers des débuts, notamment dans ce qu'on a coutume d'appeler les « Cahiers de Douai », et surtout citer les textes des poètes qui ont nourri son imaginaire et ses premières œuvres : Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine et bien d'autres encore...

252

On verra combien, dès le début, Rimbaud adapte ses sources d'inspiration à sa révolte d'adolescent, à son goût de la provocation (avec notamment les connotations sexuelles récurrentes), de la subversion, de la dérision. Avoir présents à l'esprit les textes dont il a fait son miel à l'étrange saveur permet de bien prendre la mesure de ce que, à la suite de Hugo, qui déclarait au début de son premier recueil « Renouvelons aussi toute vieille pensée », et de Verlaine, Rimbaud, à son tour, a opéré une « alchimie du verbe » de ceux qui l'ont ouvert à la poésie.

Laure Himy

Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance

« Fixer des vertiges » est en soi une gageure, puisqu'il s'agit de formaliser ce qui est toujours déjà au-delà du mouvement tel qu'il est momentanément arrêté, et de saisir dans son extériorité ce qui pourtant entraîne la stabilité même de la relation sujet/objet. L'expression et l'ambition qu'elle contient annoncent alors bien sûr la nouveauté du projet poétique d'altération du sujet, et de la langue, dont la formule « Je est un autre » reste pour nous l'une des traductions les plus frappantes. Mais elle engage aussi à mesurer l'importance des résistances à ce projet, auxquelles notre position de lecteur nous permet d'être sensibles.

BECKETT, *EN ATTENDANT GODOT*

Françoise Rullier-Theuret

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans *En attendant Godot*

L'enchaînement des répliques permet la prolongation de la conversation : dans l'univers beckettien, où la communication menace de se rompre à chaque tour de parole, on y reconnaît un enjeu prioritaire. Le dialogue dans *En attendant Godot* présente de nombreuses marques de cohésion entre les répliques qui donnent à l'écriture une apparence classique. On y reconnaît cependant un dialogue avant-gardiste très proche de *La Cantatrice chauve* qui fonctionne sur la dénudation des règles de la conversation et, par conséquent, de la politesse verbale à l'œuvre dans les conversations. Le dynamitage du dialogue est achevé par un phénomène d'hyper-cohérence qui bloque la progression thématique au profit de la répétition et enferme chaque interlocuteur dans une sorte de soliloque.

Julien Piat

Ambiguïtés linguistiques et ambivalence stylistique dans *En attendant Godot*

Trois directions dans cet article :

- un repérage des ambiguïtés linguistiques (morphologiques, lexicales, syntaxiques, sémantiques et pragmatiques) ;
- l'étude du lien entre ces phénomènes et la conduite de l'échange ;
- la prégnance des phénomènes d'ambiguïté virtuelle et des jeux de langage.

Ce qui équivaut à distinguer :

- des phénomènes qui expliquent des accidents dialogaux, mais permettent en même temps de « meubler » ;
- des phénomènes qui passent totalement inaperçus pour les personnages, mais pas pour le spectateur/lecteur. De fait, on souhaite mettre en évidence l'intérêt de la double énonciation dans une pièce comme *En attendant Godot* : la surreprésentation des phénomènes d'ambiguïté virtuelle intéresse finalement moins l'économie de la « fiction » dramatique que le niveau englobant de la caractérisation stylistique, ce qui signifie qu'on part de remarques descriptives pour aborder des considérations théoriques.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague.....	7

PREMIÈRE PARTIE CHRÉTIEN DE TROYES

Vers une poétique du romanescque : <i>Érec et Énide</i> (v. 1085-3200), éléments de style	
Danièle James-Raoul.....	15

DEUXIÈME PARTIE PIERRE DE RONSARD

« Ainsi, par vision, la France à moi parla » : le discours rapporté dans la <i>Continuation...</i> et la <i>Remonstrance...</i> de Ronsard	
Olivier Halévy.....	49
Ronsard et l'allégorie dans les <i>Discours</i>	
Caroline Trotot.....	65

TROISIÈME PARTIE FÉNELON

« Tout est commun » : rhétorique du cliché dans <i>Les Aventures de Télémaque</i>	
Laurent Susini.....	89
« Je n'ai instruit aucun mortel avec autant de soin que vous » : quelques réflexions sur les maximes et leur insertion dans le contexte narratif du <i>Télémaque</i>	
Stéphane Macé.....	107

QUATRIÈME PARTIE

MARIVAUX

Identité personnelle, identité de positionnement : de quelques stratégies énonciatives dans <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> de Marivaux Frédéric Calas – Anne-Marie Garagnon	125
<i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i> , en effeuillant l'énonciation Anna Jaubert	141

CINQUIÈME PARTIE

ARTHUR RIMBAUD

256 Métrique de Rimbaud pour les nuls : quel est le mètre de ce vers ? Benôit de Cornulier	161
Rimbaud héritier : étude des « Cahiers de Douai » Brigitte Buffard-Moret	173
Vertiges rimbaldiens, entre altération et résistance Laure Himy-Piéri	195

SIXIÈME PARTIE

SAMUEL BECKETT

« Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle » : l'enchaînement des répliques dans <i>En attendant Godot</i> Françoise Rullier-Theuret	213
Ambiguïtés linguistiques et effets stylistiques dans <i>En attendant Godot</i> Julien Piat	229
Résumés	247