

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



*Marie de France*

*Marot*

*Scarron*

*Marivaux*

*Balzac*

*Beauvoir*

*Marie de France, Marot, Scarron,  
Marivaux, Balzac, Beauvoir*

**MARIE DE FRANCE,  
LAIS**

**Anne Paupert**

« E jeo l'ai trové en escrit » : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

**Yannick Mosset**

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,  
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

**Agnès Rees**

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

**Jérémié Bichuë**

Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine*

**PAUL SCARRON,  
LE ROMAN COMIQUE**

**Élodie Bénard**

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : la mise en intrigue dans *Le Roman comique*

**MARIVAUX, LA DOUBLE  
INCONSTANCE & LA DISPUTE**

**Alice Dumas**

La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute*

**Julien Rault**

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*

**Virginie Yvernault**

Marivaux ou les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*

**HONORÉ DE BALZAC,  
LE COUSIN PONS**

**Laélia Véron**

Les images dans *Le Cousin Pons*, du drame humain à la comédie animale

**Alice De Georges**

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac

**SIMONE DE BEAUVOIR,  
MÉMOIRES D'UNE JEUNE  
FILLE RANGÉE**

**Isabelle Serça**

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

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
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Béroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

Marie de France, Marot,  
Scarron, Marivaux,  
Balzac, Beauvoir

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0627-5

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

**I Mosset – 979-10-231-2108-7**

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

Composition : 3dzs/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

## SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

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

Marie de France

*Lais*





Yannick Mosset

Lorsque Denis Piramus évoque le succès des lais de « dame Marie », il prend soin de préciser que leur « ryme » est « partut amee »<sup>1</sup> ; Marie elle-même explicite à deux reprises le fait que ses contes sont, évidemment, versifiés (P 48, Y 4<sup>2</sup>) et il semble que c'est entre autres le travail de versification qui lui a coûté des nuits de labeur : « Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié ! » (P 41-42). Il ne semble cependant pas que ce soit le talent de versificatrice de Marie qui ait marqué la critique. Le style de Marie, en général, est considéré comme pâlot<sup>3</sup> ; Pierre Gallais, pour sa part, classe Marie parmi les « versificateurs qui riment pauvrement<sup>4</sup> » ; force est de constater que Marie ne recherche pas la rime riche et qu'elle ne pratique aucun des jeux de rimes que l'on retrouve par exemple sous la plume de Chrétien de Troyes. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'étude de la versification des *Lais* soit dépourvue d'intérêt ; ce travail se propose de le montrer, en étudiant d'abord les rimes de Marie de France, puis le rythme de ses vers. Le but sera de fournir des données quantifiées

- 1 Denis Piramus, *La Vie saint Edmund le Rei*, éd. Delbert Wayne Russell, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2014, v. 35 et 40.
- 2 L'édition de référence est celle au programme de l'agrégation : *Lais bretons (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy (d'après le texte édité par Jean Rychner), Paris, Champion, coll. « Classiques Champion », 2018. Les abréviations utilisées sont celles du glossaire de cette édition, p. 866 ; quand je mentionne un couplet, je ne donne que la référence du premier vers. Si j'ai tenté de rendre compte de l'intégralité des *Lais*, les comptages ne seront pas tout le temps systématiques : certains sont exhaustifs, d'autres portent sur des portions du corpus. Cet article est une version très remaniée et augmentée des pages que j'ai consacrées à la versification des *Lais* dans un volume à paraître aux éditions Atlante, co-écrit avec Baptiste Laïd et relu par Agathe Sultan ; je les remercie chaleureusement.
- 3 Philippe Ménard critique par exemple la « sécheresse » du style de Marie (*Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995, p. 202).
- 4 Pierre Gallais, « Et si Chrétien était l'auteur de *Liétard* ? L'argument de la versification », *PRIS-MA*, 7, 1991, p. 229-255, ici p. 235.

permettant de mesurer l'aspect traditionnel de la versification de Marie, tout en l'appréciant à sa juste valeur : si Marie ne se démarque pas par son originalité, son choix de versifier d'une manière classique est véritablement esthétique et n'est pas sans effets.

## LES RIMES : POINT D'ÉCLAT

### Les sons

36 Toute étude de la richesse des rimes d'un auteur passe par l'établissement de principes phonétiques qui restent fragiles<sup>5</sup>. Je suis parti du principe que Marie parlait l'ancien français continental normand de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>; j'ai ainsi considéré que les consonnes finales se prononcent, hormis le [t] non appuyé; de même, le [s] implosif a été considéré comme encore articulé, ce qui est contestable; le [n] ayant entraîné une nasalisation a aussi été pris en compte. À l'inverse, diphtongues et affriquées sont considérées comme un son unique. Face à ces principes, très généraux, deux ensembles de remarques doivent être faits. Tout d'abord, sans trop empiéter sur le champ de la dialectologie, il faut remarquer que l'identification régionale des rimes de Marie est loin d'être une évidence: la rime *talent: avant* (Y 5) ne semble possible que sur le Continent, l'anglo-normand distinguant le produit de la nasalisation de [a] et de [e]<sup>7</sup>; en revanche, une abondance de rimes montre que le produit de [ó] entravé et de la diphtongaison de [ó] libre peuvent rimer<sup>8</sup>, ce qui semble plutôt typique de l'anglo-normand<sup>9</sup>.

- 5 Et qui pourraient expliquer les disparités de résultats d'un auteur à l'autre : ainsi, P. Gallais compte respectivement 13 et 15 % de rimes riches dans Ga et Ec, quand je trouve 9 et 10,3 %... Les disparités sont importantes et, P. Gallais ne donnant pas ses critères phonétiques, il est difficile de savoir d'où elles viennent.
- 6 Jean Rychner dit ainsi que la langue de Marie est normande dans son édition des *Lais* (Paris, Champion, 1966, p. viii).
- 7 Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French*, Manchester, Manchester UP, 1952, § 1152; Ian Short, *Manual of Anglo-Norman*, Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2013, § 1.4.
- 8 *amur, dolur, honur, jur, lur, seignur, serur, tur, valur, veneür* riment ainsi les uns avec les autres (Ga 339, 647, 663, 755; E 97; B 141; L 273, 389; Y 205; 231, 403, 455, 523, 507, 557; M 233; C 31, 107; Cf 9; Ec 65, 349, 513, 949).
- 9 I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, *op. cit.*, § 6.1. Cependant, pour Georges Lote (*Histoire du vers français*, Paris, Hatier, t. III, 1955, p. 176-177), beaucoup d'auteurs

D'autre part, quelques rimes attestent d'un amuïssement des consonnes qui pourrait impliquer que mes principes phonétiques ont surestimé la richesse des rimes de Marie au vu de phénomènes anglo-normands : le [r] antéconsonantique pourrait bien être amuï<sup>10</sup> (rimes *barge*: *parage*, Ga 709, et *sage*: *large*, Ec 271 ; rime *cors*: *os*, DA 147), de même que le [r] final<sup>11</sup> (rime *baillié*: *vergier*, M 105).

Enfin, il faut noter que la définition des différents types de rimes peut fluctuer ; le cas est d'autant plus problématique que, en l'absence de traités de versification française contemporains de Marie, on ne dispose d'aucun élément permettant de savoir précisément quelles étaient ses conceptions quant à la métrique. J'ai défini la rime pauvre comme reposant sur un seul phonème vocalique commun ; la rime suffisante comme reposant sur un phonème vocalique commun suivi d'un ou plusieurs phonèmes consonantiques et/ou d'un [ç] ; la rime riche porte sur une syllabe complète de deux phonèmes ou plus<sup>12</sup>, c'est-à-dire soit la suite consonne(s) + voyelle + consonne(s), soit la suite consonne(s) + voyelles. La rime léonine porte sur deux sons vocaliques, d'où la distinction entre la rime léonine suffisante (deux sons vocaliques sans sons consonantiques) de la rime léonine riche (deux sons vocaliques accompagnés de sons consonantiques).

Aussi fragiles qu'ils soient, les résultats de mes dépouillements sont les suivants.

---

issus d'aires dialectales variées confondent ces sonorités, notamment Wace et Guernes de Pont-Sainte-Maxence. Voir aussi les critiques adressées par Alfred Ewert et Jean Frappier aux pratiques éditoriales de J. Rychner évoquées p. 120 de l'édition de référence : les rimes pourraient représenter moins un régiolecte qu'un « usage littéraire de la langue ».

- 10 M.K. Pope, *From Latin to Modern French*, op. cit., § 1184 ; I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, op. cit., § 22.1.
- 11 I. Short, *Manual of Anglo-Norman*, op. cit., § 22.1.
- 12 G. Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. II, 1951, p. 137. Notons que, vu que les consonnes finales sont globalement encore prononcées en ancien français, choisir la définition scolaire contemporaine de la rime riche (un son vocalique + deux sons consonantiques, sans qu'un de ces sons consonantiques précède forcément le son vocalique) aurait considérablement augmenté le nombre de rimes riches.

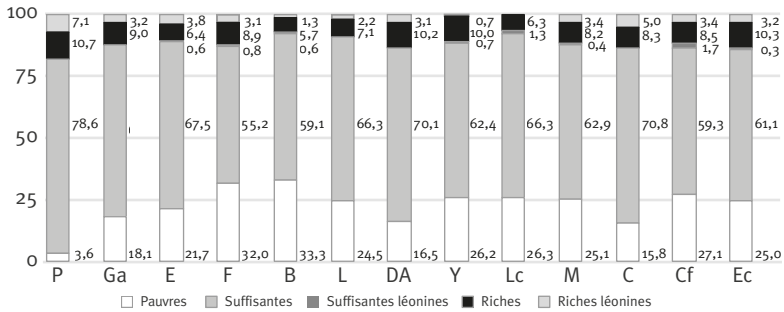


Fig. 1: Richezza delle rime per laio, in percentuale

38

Les disparités entre lais ne sont pas extrêmes, mais elles sont bien présentes; il faut aussi garder à l'esprit que la brièveté des lais n'en fait pas forcément des échantillons représentatifs. La **figure 1** confirme que Marie ne recherche pas spécialement la rime riche, qui dépasse rarement les 10%. Le prologue se détache au sein de cet ensemble: si le pourcentage de rimes riches ne se distingue pas spécialement du reste, les rimes pauvres y sont exceptionnelles (3,6%, quand le taux le plus bas dans les lais proprement dits est de 18,1%), et les rimes léonines, à l'inverse, surreprésentées (7,1%). Même si le prologue ne saurait être représentatif du fait de sa brièveté, on a l'impression qu'une attention particulière a été apportée à cette pièce, sans doute du fait de son statut liminaire: il faut soigner ses entrées!

Le corollaire attendu d'une versification pauvre est la sous-représentation des rimes féminines.

Tableau 1. Rimes féminines

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Nombre	13	124	31	61	25	59	40	51	10	45	22	3	155
%	46,43	27,99	19,75	23,55	15,72	18,27	31,50	18,28	12,50	16,85	18,33	5,08	26,18

Les disparités sont à nouveau nombreuses: une sorte de noyau central présente 18 à 19% de rimes féminines (E, Y, L, M), un ensemble plus nébuleux va de 12 à 31% et, enfin, deux textes se singularisent: le prologue (46,43%), sans doute du fait de sa recherche de la rime riche, et le *Chievrefoil*, avec ses trois rimes féminines – dont la jolie

rime *reine* : *fine* (Cf 7), courtoise s'il en est. Ces résultats confirment l'aspect traditionnel de la versification de Marie : un faible taux de rimes féminines est un signe d'archaïsme<sup>13</sup> ; on peut ainsi comparer les 22,08 % de rimes féminines dans l'intégralité des *Lais* (638 occurrences) aux 22,8 % que l'on trouve dans le *Tristan* de Thomas<sup>14</sup> ; à en croire les relevés de Pierre Gallais<sup>15</sup>, il est rare de trouver un taux plus bas à l'époque de Marie (hormis *La Vie de saint Nicolas* de Wace, avec 17 % de rimes féminines) ; l'*Estoire des Engleis* de Gaimar, le *Lai d'Haveloc*, la *Vie de saint Laurent*, la version S du *Roman de Thèbes*, les *Sept sages de Rome*, *Partonopeus de Blois* se rapprochent de Marie (entre 21 et 25 %) ; en revanche, on est loin de ce que l'on trouve chez Chrétien (de 37 à 44 %) et chez Gautier d'Arras (37 % dans *Ille et Galeron*).

Des données plus qualitatives permettent de confirmer l'indifférence de Marie à la rime. Plusieurs éléments indiquent que Marie ne recherche pas de rime originale. Tout d'abord, le nombre de rimes grammaticales, portant sur des désinences, principalement verbales, est élevé.

Tableau 2. Rimes grammaticales

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Nombre	15	131	68	147	75	117	56	123	38	107	60	33	270
%	53,57	29,57	43,31	56,76	47,17	36,22	44,09	44,09	47,50	40,07	50,00	55,93	45,61

Hormis dans *Guigemar* et *Lanval*, les rimes grammaticales dépassent les 43 % : Marie a souvent recours à ces rimes faciles à trouver<sup>16</sup>... Ensuite, les rimes très travaillées sont exceptionnelles. Les rimes léonines, rares, semblent plus souvent dues au hasard ou à des facilités : sur 79 rimes léonines, 16 (20,25 %) relèvent réellement

13 G. Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. I, 1949, p. 180-181 ; t. II, p. 113.

14 *Ibid.*, t. II, p. 133.

15 Pierre Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, t. IV, 1989, p. 2500-7.

16 Une rime grammaticale est loin d'être systématiquement une rime riche, d'ailleurs : par exemple, faire rimer deux P<sub>3</sub> d'imparfait ou de passé simple ne crée qu'une rime pauvre, et on observe souvent ce genre de cas.

de la rencontre de deux mots aux sonorités proches<sup>17</sup> ; dans 42 cas, soit plus de la moitié des occurrences, la rime léonine est aussi grammaticale, qu'elle fasse rimer des adverbes (présence d'un *e* avant la désinence *ment*)<sup>18</sup> ou des verbes à désinence dissyllabique<sup>19</sup> ; dans 21 occurrences, il ne s'agit pas de rimes grammaticales, mais la rime léonine est obtenue à peu de frais en faisant rimer un substantif suffixé en *-ement* avec un adverbe<sup>20</sup> ou en utilisant des verbes aux sonorités proches *avoir/savoir, tenir/venir, plaisir/leisir*<sup>21</sup>. Enfin, Marie ne crée qu'exceptionnellement des jeux de rime ; je n'ai trouvé que quatre rimes dérivatives<sup>22</sup> ; l'une d'entre elles semble purement fonctionnelle (« Encuntre lui sa serur mande ; / Par deux chevaliers li commande / Qu'ele s'aturt... », Ga 757-759) ; dans deux cas, on frise le pléonasme, ce qui serait un effet de renforcement, de l'enfermement de la mal-mariée de *Guigemar* (« Que j'en ise s'il nel comande, / Si mis sires ne me demande », Ga 351-352 : la seconde protase semble une amplification par parallélisme de la première, de contenu sémantique identique) ou de l'efficacité de la ruse visant à affamer le cygne pour qu'il retourne à son propriétaire (« Hastivement est revenuz / La dunt il primes fu venuz », M 261-262). Un dernier cas relève d'un jeu de versification plus habile :

De femme prendre en iteu guise  
 Se defent, par une chemise  
 Dunt li destre panz est pleiez ;  
 Il ne peut estre despleiez

17 P 9 ; Ga 179, 275, 731, 851 ; E 15, E 245 ; B 207 ; L 35, 283 ; DA 213 ; M 35 ; Ec 661, 747, 963, 1173. Par purisme, je n'ai pas compté la rime *volenté : graanté* (F 327), même si, on l'a vu, Marie fait occasionnellement rimer *an* et *en*.

18 11 occurrences : Ga 139, 307 ; E 31, 259 ; F 379 ; L 57, 523 ; DA 125 ; M 275, 415 ; C 167.

19 31 occurrences : Ga 87, 289, 313, 577 ; E 233, 247 ; F 15, 51, 83, 113, 115, 369 ; L 379 ; DA 45, 201 ; Y 329, 417 ; M 65, 201 ; C 15, 65, 147, 227 ; Ec 49, 167, 189, 583, 631, 765, 929, 987.

20 11 occurrences : Ga 49, 743, 761 ; F 373 ; C 83 ; Cf 97 ; Ec 291, 359, 603, 685.

21 10 occurrences : P 33 ; Ga 629 ; B 231 ; L 83, 457 ; M 87, 359, 483 ; Cf 39 ; Ec 453.

22 Mes relevés recouperont ceux de P. Gallais (*L'Imaginaire d'un romancier français...*, *op. cit.*, t. I, 1988, p. 472), qui remarque que ces rimes sont exceptionnelles chez Marie (on n'en trouve qu'une seule dans l'*Espurgatoire*) ; cela se rapproche du faible taux de l'*Énéas* (4 %).

Ki force u cutel n'i metreit.

Vus feïstes, jeo quit, cel pleit! (Ga 729-734)

La rime dérivative est tranchée par la rupture du couplet, qui est exceptionnelle chez Marie, comme on va le voir ; autre discordance, le rejet de « se defent » (Ga 730), procédé que Marie utilise peu. S'agit-il de refléter la colère de Mériaduc, qui énonce ces propos « par maltalent » (Ga 726) ? Dans tous les cas, la rime dérivative est l'objet d'une progression : après avoir attesté que la chemise est nouée (Ga 731), Mériaduc utilise une double négation pour souligner l'impossibilité de la dénouer (« *ne* peut estre *despleiez* », Ga 732) ; l'antonymie *pleieiz/despleiez* n'est que de façade, les deux termes concourant à attester la solidité du nœud. Les échos lexicaux et sonores continuent, puisque le premier son vocalique de la léonine, [e], est repris dans la rime suivante (*metreit* : *pleit*) ; la réplique s'achève par dérivation sur *pleit*, le motif du nœud, avec toutes les valeurs symboliques qu'il implique, surtout que cette réplique est prononcée par un Mériaduc rendu furieux de voir que la dame soumet ses prétendants à l'épreuve de la ceinture, reflet exact de l'épreuve de la chemise nouée.

### Les mots

L'étude des rimes dérivatives révèle que Marie peut, ponctuellement, jouer des effets de répétition lexicale à la rime, même si cela ne confine jamais au trait de style consciemment travaillé. Je n'ai relevé qu'une seule rime équivoquée<sup>23</sup> : « Cil voleient la fosse faire [...] / U il deüst mettre s'amie. / Il lur a dit : "Ceo n'i ad mie!" » (Ec 921-924). Comme dans le cas de la rime dérivative sur le nœud de la chemise, le jeu de rime se fait au sein d'un couplet brisé ; pour subjectif que cela soit, il est difficile de trouver un effet particulièrement marqué de cette rime, hormis le fait que le refus d'Éliduc est renforcé par le fait que son expression

23 On pourrait ajouter cette occurrence, si l'on considère que [s] est amuï devant consonne sourde : « Quant plevis fu, dunc n'i ot el : / Alez s'en est a sun ostel » (L 405-406).

(« ad *mie* ») se prononce exactement comme le substantif désignant la personne qu'il veut à tout prix préserver (*amie*).

Marie pratique, toujours aussi rarement, ce que Pierre Gallais appelle, au risque de la confusion, un « quatrain »<sup>24</sup>, c'est-à-dire non pas une suite de deux couplets monorimes (que l'on étudiera plus loin), mais la reprise, à la rime du second couplet, des mêmes mots à la rime que ceux qui premier couplet, mais sous une forme fléchie ; c'est, en quelque sorte, un quatrain par polyptote :

[...] si serez seigneurz,  
E al tierz jur si vus baignez.  
Mis sire od vus se signera  
E avoec vus se baignera. (E 245-248)

42

La femme du sénéchal décrit la ruse meurtrière qu'elle met en place ; le « quatrain » permet alors que de souligner le fait que les actions du roi et du sénéchal seront identiques (chacun sera saigné et prendra un bain), ce que renforce d'ailleurs la répétition de *vus* dans le second quatrain, à la quatrième syllabe du vers. L'effet est cependant intéressant, dans la mesure où le parallélisme entre le roi et le sénéchal est constamment travaillé dans le lai : le roi séduit la femme du sénéchal, et veut prendre la place de ce dernier ; et, lors de la réalisation de la ruse, justement, le roi sautera dans la cuve bouillante, prenant ainsi douloureusement la place du sénéchal pour qui on avait fait préparer le funeste baquet. Ce procédé, rare chez tous les auteurs, reste exceptionnel chez Marie<sup>25</sup>. Pierre Gallais évoque aussi le « quatrain imparfait », où un seul mot est repris d'un quatrain à l'autre par dérivation ; Marie semble le pratiquer très modérément (23/24 occurrences pour 3 000 vers, selon Pierre Gallais)<sup>26</sup>. Je n'en ai pas relevé toutes les occurrences, mais il va sans dire

24 Pierre Gallais, *L'imaginaire d'un romancier français*, op. cit., t. I, p. 486.

25 Le quatrain aux v. 35-38 de Ga sera étudié plus loin (p. 57) ; avec 1 occurrence pour 3 000 vers environ, Marie se rapproche de *Thèbes* ; le procédé semble absent de *l'Énéas* et de Wace ; Chrétien de Troyes (*Cligès*, *Lancelot* et *Yvain* présentent entre 5 et 8 occurrences pour 3 000 vers) ou Thomas (5 pour 3 000 vers dans son *Tristan*) l'utilisent un peu plus (selon les relevés de P. Gallais, *ibid.*, p. 488).

26 *Ibid.*, p. 493.



que, outre des procédés classiques de relance et ligature, ce procédé peut créer un intéressant effet de chiasme avec variation :

La dame ki si mesparla  
En l'an meïsmes enceinta ;  
De deus enfanz est enceintee :  
Ore est sa veisine vengiee ! (F 65-68)

Les mots à la rime sont construits en chiasme, dont le cœur est la dérivation *enceinta* : *enceintee*. Le passage du v. 66 au v. 67 se fait par une addition significative d'information, puisque l'on n'apprend que dans le second vers l'élément essentiel pour la suite du récit : la médisante est enceinte de jumeaux. Dès lors, le passage de *mesparla* à *vengiee* est significatif : le tort (*mesparla*) est remplacé par sa vengeance... Comme dans les occurrences analysées ci-dessus, le jeu de rime intervient chez Marie au moment où elle souligne une binarité structurelle, où un actant se retrouve dans la même situation qu'un autre.

Enfin, l'étude des mots privilégiés à la rime confirme les constats faits précédemment : la versification ne semble pas chercher spécialement l'originalité et est au service du récit. La surreprésentation de rimes grammaticales explique que les verbes sont largement privilégiés à la rime<sup>27</sup> : les dix mots les plus présents à la rime sont des verbes, au sens très général d'ailleurs ; les verbes de mouvement ont la primauté (les deux verbes les plus attestés sont *aler*, 89 occurrences, et *[re]venir*, 88 occurrences), ce qui indique l'extrême mobilité des héros de Marie ; les autres verbes indiquent des actions vagues, présentant une subduction exotérique en son début (*estre*, 83 occurrences ; *avoir*, 73 occurrences ; *faire*, 62 occurrences), ou une action peu spécifique (*[re]tenir* et *veeir*,

27 Selon mes relevés, les mots attestés plus de 20 fois à la rime sont les suivants : *aller* (89), *(re)venir* (88), *estre* (83), *amer* (77), *avoir* (73), *(re)tenir* (66), *veeir* (66), *faire* (62), *dire* (59), *parler* (58), *ami(e)* (52), *chevalier* (49), *trover* (47), *bel(e)* (44), *prendre* (44), *doner* (41), *savoir* (36), *cunter* (34), *mettre* (34), *païs* (33), *rei* (32), *porter* (31), *amur* (30), *oïr* (30), *quere/requere* (30), *apeler* (28), *enveier* (28), *li* (28), *lever* (28), *mener* (27), *entrer* (26), *jur* (26), *esgarder* (25), *monstrer* (24), *pleisir* (24), *laissier* (23), *mander* (23), *aperçoivre* (22), *avenir* (22), *demander* (22), *gent* (22), *sovent* (22), *dolur* (21), *eissir* (20), *seignur* (20). Je remercie Émeline Comby et Nicolas Manchon pour leur précieuse aide dans le relevé des substantifs à la rime.

66 occurrences chacun ; *dire*, 59 occurrences ; *parler*, 58 occurrences) ; seul se distingue le verbe *amer* (77 occurrences, quatrième mot le plus attesté à la rime), dont la forte présence indique bien la thématique centrale des lais. Cette thématique très topique est soulignée par le fait que le substantif le plus attesté à la rime est *ami(e)* (52 occurrences, 32 au féminin, 20 au masculin), et l'adjectif est *bel(e)* (44 occurrences, 18 au masculin et 26 au féminin) ; courtoisie oblige, les formes féminines sont les plus attestées. On trouve d'autres substantifs qui ne déparent pas dans des petits récits chevaleresques et amoureux (*chevalier*, 49 occurrences ; *rei*, 32 occurrences ; *amur*, 30 occurrences ; *dolur*, 21 occurrences) ; on peut cependant s'étonner de la surreprésentation de *païs* (33 occurrences, troisième substantif le plus attesté à la rime, devant *amur* notamment) : l'importance des lieux exprime, une nouvelle fois, le caractère géographique des lais<sup>28</sup>.

Enfin, si Marie ne cherche pas la rime originale, elle répète rarement le même couple de mots à la rime, ce qui révèle un certain souci de variété dans le lexique, sinon dans les sonorités ; Pierre Gallais la rapproche ainsi de Wace, qui varie lui aussi les mots à la rime, et montre que le phénomène est assez stable dans les œuvres attribuées à Marie<sup>29</sup>. Ainsi, selon les travaux de Valentin Pollard cités par Maurice Delbouille<sup>30</sup>,

- 28 Cela est cohérent avec les analyses de Sharon Kinoshita et Peggy McCracken, qui soulignent l'importance de la mobilité géographique dans l'intrigue des lais, au détriment de la temporalité, finalement peu évoquée (« Movement and Mobility: Plot », dans *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, p. 113-141).
- 29 Pierre Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français...*, op. cit., t. I, p. 459. Guigemar présente ainsi 20 couples de mots identiques pour 48 occurrences, *Éliduc* 19 pour 38 ; *l'Espurgatoire* 31 pour 66 et les *Fables* (1 à 23), 18 pour 42 (seuls les 1000 premiers vers d'*Éliduc* et de *l'Espurgatoire* ont été dépouillés par P. Gallais). En prenant des nombres un peu différents, on peut constater par exemple qu'*amur*, présent dans 30 rimes, rime avec 14 termes différents ; *dolur*, présent dans 21 rimes, rime avec 9 termes. Certains termes cependant apparaissent toujours avec le même mot à la rime (*mere* rime toujours avec *pere*, *nuit* avec *deduit*, *nus* avec *vus*). Notons que Marie ne rime jamais du même au même : elle ne travaille pas ses rimes, certes, mais elle n'a pas recours à des ficelles trop grosses...
- 30 Maurice Delbouille, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65, ici p. 59-60.

Marie présente 197 rimes répétées, dont elle partage une partie avec des auteurs contemporains (Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras, Benoît de Sainte-Maure). On trouve ainsi chez elle certaines des rimes devenues topiques dans le roman arthurien, notamment la rime *Table Ronde: monde* (L 15), « rime cliché » selon Emmanuèle Baumgartner<sup>31</sup>; en revanche, là où E. Baumgartner note que les auteurs arthuriens cherchent des rimes significatives à *aventure*, le terme appelle des rimes qui enrichissent peu le sémantisme du terme chez Marie<sup>32</sup>. Si l'on observe uniquement les rimes présentant au moins un substantif<sup>33</sup>, on peut constater qu'un certain nombre sont purement fonctionnelles (*bien: rien, nus: vus, mere: pere, ariere: maniere*, etc.). Les autres soulignent les thématiques centrales des *Lais*; la plupart, évidemment, relèvent d'une écriture courtoise: la rime la plus attestée est *bele: dameisele* (*bele: pucele* suit de peu), *amur* rime principalement avec *dolur* et, de manière peut-être un peu plus surprenante, *nuit* rime toujours avec *deduit*, ce qui confirme bien que Marie n'occulte jamais la partie charnelle des relations amoureuses<sup>34</sup>. On trouve notamment la rime significative *mort: confort*, utilisée entre autres dans le *Roman de Tristan* de Thomas<sup>35</sup>; on note que cette rime, chargée de rhétorique courtoise, est toujours employée, hormis dans *Éliduc*, par des protagonistes dont le rapport à l'amour est plutôt malsain: les amants meurtriers d'Équitan, la femme du bisclavret, et l'orgueilleuse d'amour du *Chaitivel*. D'autres rimes significatives relèvent d'un système de valeur plutôt masculin (*curteis: reis*, la rime

31 Emmanuèle Baumgartner, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560, ici p. 554.

32 *aventure* rime avec *écriture* (Ga 23), *cure* (Ga 200, DA 112, Ec 398), *sereüre* (Ga 677), *ceinture* (Ga 821), *porteüre* (F 39), *demesure* (M 128), *dure* (C 144), *dreiture* (Ec 181).

33 Relevé de ces rimes présentes 4 fois ou plus: *bele(s): dameisele(s)* (14), *bien: rien* (12), *tere: (re)quere* (12), *bele: pucele* (9), *nus: vus* (9: toutes les occurrences de *nus*), *curteis: reis* (8), *mere: pere* (8), *païs: pris* (8), *amur: dolur* (7), *anel: bel* (7), *amur: jur* (6), *ariere: maniere* (5), *chevaliers: volentiers* (5), *confort: mort* (5), *dolur: jur* (5), *dit: lit* (5), *nuit: deduit* (5: toutes les occurrences de *nuit*), *pucele: nuvele* (5), *amur: seignur* (4), *chevalier: destrier* (4), *cuntree: amee* (4), *guere(s): tere(s)* (4), *jur: seignur* (4), *largesce: pruesce* (4: toutes les occurrences de *largesce*), *mal: seneschal* (4), *meschine: reïne* (4), *païs: pensis* (4).

34 Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 128-129.

35 E 115, 219; B 47; C 159; Ec 671; *morte: descunforte* marque un souci de variété dans Ec 1089.

topique *chevalier: destrier, largesce* rime toujours avec *pruëse*) ; on retrouve d'ailleurs l'importance de la mobilité géographique et sociale, soulignée par la troisième rime substantive la plus utilisée, *tere: (re)quere*, par la rime *guere(s): tere(s)* ainsi que par la rime *païs: pris*; le *pris* d'un chevalier est évident dans son *païs*, ou se conquiert dans un autre... Notons d'ailleurs qu'une rime répétée peut confiner à l'effet formulaire :

Quant il fu venuz en eé,                      Qu'il esteit venuz en eé,  
A chevalier l'unt adubé (Y 465-466)    A chevalier l'a adubé (M 291-292).

46 Certaines rimes, enfin, sont plus surprenantes et relèvent sans doute d'un tic d'auteur : *anel* rime souvent avec *bel, lit* avec *dit*; plus intéressante est la rime *mal: seneschal* puisque, prise hors contexte, elle suggère une tonalité sombre et une menace pesant sur le sénéchal (voire sur le royaume!), alors qu'aucune réalisation ne thématise vraiment cette tension<sup>36</sup>.

#### LE RYTHME : DE LA RÉGULARITÉ AVANT TOUTE CHOSE...

Tout comme l'étude des rimes, l'étude du rythme révèle que Marie reste une versificatrice très traditionnelle ; cependant, alors que l'absence de rimes travaillées ne crée pas d'effet spécifique, le choix d'une rythmique régulière confère une forte empreinte esthétique à l'écriture de Marie.

#### Les vers

L'étude du rythme des vers est assez complexe, dans la mesure où Jean Rychner est souvent intervenu pour rétablir des octosyllabes ; en effet, en anglo-normand, la versification ne repose pas sur le compte des syllabes, mais sur les accents toniques (comme dans la poésie anglaise de l'époque) ; de fait, le copiste du manuscrit de base *H* était peu attentif à une versification syllabique et nombre des vers du texte qu'il fournit ne font pas huit syllabes. Mais, comme l'étude de la tradition manuscrite de chaque vers m'était impossible et que cet article est d'abord destiné à des agrégatifs, j'ai décidé de suivre aveuglément l'édition et les choix

---

36 E 71, 107, 201, 265.

de Jean Rychner, pour qui « Marie versifiait à coup sûr en octosyllabes de huit syllabes<sup>37</sup> ». Dans la plupart des cas, les corrections de Jean Rychner se justifient pour des raisons linguistiques ; pour les cas où des licences étaient permises aux auteurs, il est plus difficile de peser, par exemple, une élision ou le choix de *ore* pour *or* (ou vice versa), dans la mesure où l'ancien français permet les deux formes. Il n'en reste pas moins que, en appliquant des principes réguliers, l'éditeur a réussi à rétablir des octosyllabes parfaits, avec pour seule licence la non élision du *e* final devant une initiale vocalique. Jean Rychner considère que Marie l'admet, et cela semble cohérent avec le fait que cette licence est parfaitement attestée au Moyen Âge et, semble-t-il, refusée uniquement par les versificateurs les plus sourcilleux<sup>38</sup> – ce que Marie n'est pas. On peut même se demander si Marie ne tire pas certains effets de cette facilité de versification (même si, évidemment, tout jugement de valeur en la matière reste pleinement subjectif). Sur les 52 cas de *e* non élidés, suivant les indications de Jean Rychner<sup>39</sup>, force est de constater que la plupart s'expliquent mal. Cependant, ponctuellement, on peut se demander si l'étirement de la prononciation du mot du fait de la prononciation du *e* final ne sert pas à le mettre en valeur ; il en va ainsi dans « Ceste merveille esgardez » (B 153), où la licence met en valeur le terme *merveille*, lequel exprime la surprise du roi face au comportement du loup ; de même, dans « E la reinë i sera » (Cf 43), le mot mis en valeur est celui désignant Yseut, que Tristan désire tant voir. Tout cela reste très

37 *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, éd. cit., p. xxiii.

38 G. Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. III, p. 79-86. Notons cependant que le choix du *e* final à ne pas élider dans un vers peut être parfaitement subjectif : dans le vers « Fillë a un riche humme ama » (M 449), pourquoi choisir le -e de *fil*le et non celui d'*hum*me ou de *rich*e ?

39 *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, éd. cit., p. xxiii ; je n'ai cependant pas retrouvé l'occurrence censée être en Ec 307. Il n'y a pas de réelle stabilité statistique d'un lai à l'autre : on passe de 3 occurrences pour 1 000 vers (L) à près de 20 (DA). Notons simplement que le *Prologue* n'en présente pas : certes, il est bref, mais est-ce un autre indice que Marie en a soigné la versification ? L'étude des mots privilégiant la non-élision n'apporte pas grand-chose : à trois reprises, il s'agit d'un dérivé de *mander* (L 538, DA 130, M 222) ; *chambre* (B 297, Ec 653), *apele* (Lc 160, C 6), *fil*le (M 449, Ec 488) et *ceinture* (Ec 357, 511) sont concernés deux fois ; seul trait notable, *baise* (DA 235, M 229, Ec 937) est présent trois fois : le mot est évidemment chargé de topique amoureuse.

fragile. Cependant, lorsque le *e* n'est pas élidé à plusieurs reprises en peu de vers, on s'oriente plus vers un effet conscient. Dans *Milun*, les pays où le héros est renommé semblent ainsi eux aussi mis en valeur : « En Norwejë e en Guhtlande ; / En Logrë e en Albanie » (M 16-17) ; la prononciation du *e* final de *Norwejë* et *Logrë* accentue ici l'anaphore et crée un fort lien sonore entre cette voyelle et le *e* des rimes féminines, qui était articulé. Le martèlement est donc souligné. L'effet est un peu différent lors de la mort des deux amants :

48

Lez lui se cuchë e estent,  
 Entre ses braz l'estreint e prent ;  
 Suvent li baisë oilz e buche.  
 Li dols de lui al quor la tuche :  
 Illec murut la dameisele,  
 Ki tant ert pruz e sage e bele. (DA 233-238)

Ces vers sont tous écrits suivant le rythme régulier 4/4, renforcé par de nombreux effets binaires (« *cuchë e estent* », « *estreint e prent* », « *oilz e buche* ») ; les rimes féminines y sont surreprésentées (deux couplets sur trois) ; la prononciation du *e* final crée déjà un premier écho sonore avec ces rimes féminines ; l'écho est renforcé par le fait que le premier mot à finale non élidée, *cuchë*, rime avec ceux du couplet féminin suivant (*buche* : *tuche*) : la non-élision semble annoncer la prononciation du *e* final des rimes féminines. Dès lors, la seconde non-élision, sur *baisë*, accentue cette « féminisation » de l'écriture, ainsi qu'un certain allongement sonore qui donne une sorte de langueur funèbre au passage.

Quant au rythme de l'octosyllabe, le tableau suivant<sup>40</sup> révèle que la majorité des vers présentent un rythme régulier 4/4, avec un accent d'intensité au milieu de l'octosyllabe :

<sup>40</sup> Les *Lais* n'ont pas été intégralement dépouillés : P, Lc, C et Cf l'ont été intégralement ; pour Ga, E, M et Ec, seuls les 200 premiers vers ont été dépouillés, et pour F, B, L, DA, Y, seuls les 100 premiers. D'autres rythmes sont possibles, évidemment, mais Marie ne semble pas pratiquer des rythmes trop déséquilibrés (7/1, par exemple) ou avec trop de pauses dans le vers, contrairement à ce que fait par exemple Chrétien de Troyes.

Tableau 3. Pourcentage de vers présentant le rythme 4/4

P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
46,43	58,5	68	59	67	60	56	59	60,63	53,5	54,58	50,85	47,5

Ce phénomène semble être un indice d'archaïsme<sup>41</sup>; le rythme de l'octosyllabe est ainsi particulièrement régulier, ce qui peut évidemment venir renforcer un parallélisme (« Dur sunt li nerf, dures les veines », Y 89; « Pur lur beauté, pur lur pruësse, / Pur lur valor, pur lur largesce », C 153-154), surtout si le même mot tombe sous l'accent de milieu de vers (« Del tut li peot faire confort / E bien li peot doner la mort », E 115-116), ou un chiasme (« N'i aveit nul, ne nul ne vit », Ga 169). Occasionnellement, une rime interne permet de souligner la régularité rythmique par un écho sonore: « Si il nen *ad* l'amur de li, / Mut se tendrat a maubailli! » (F 255-256; cf. DA 140-141). Il arrive d'ailleurs que Marie enchaîne de longues séquences en 4/4, conférant au récit une grande stabilité rythmique (par ex. F 165-178). Le prologue des *Deux Amants* est à cet égard significatif:

Jadis avint en Normendie  
 Une aventure mut oïe  
 De deus enfanz ki s'entreamerent;  
 Par amur ambedui finerent.  
 Un lai en firent li Bretun:  
 De *Deus Amanz* reçuit le nun. (DA 1-6)

Cinq vers suivent le rythme 4/4; le seul vers qui se singularise par une cadence majeure (3/5) avance l'accent de milieu de vers, et le fait tomber sur *amur*: « Par amur ambedui finerent » (v. 4). Il pourrait y avoir là un moyen de mettre en valeur non seulement le terme *amur*, mais aussi tout ce vers proleptique qui annonce, dès le début, la mort des amants.

Cette régularité vient parfois renforcer le caractère formulaire de l'écriture de Marie; celle-ci, en effet, ne pratique pas réellement les formules externes, c'est-à-dire l'emploi de constructions figées récurrentes dans la tradition littéraire; en revanche, elle n'hésite pas à pratiquer les formules internes, c'est-à-dire la réutilisation de

41 Georges Lote, *Histoire du vers français*, op. cit., t. I, p. 224.

constructions et de formules spécifiques à ses textes. Or ces formules, attestant d'une écriture encore ancrée dans une esthétique oralisante pratiquant la répétition, passent souvent par le rythme 4/4. Séverine Abiker note ainsi que « le vers *ki tant ert pruz et sage et bele* revient dans la collection des *Lais* comme un leitmotiv<sup>42</sup> » ; on remarque que l'accent à la quatrième syllabe est respecté (même si, pour plus de précision, on pourrait le couper en 4/2/2)<sup>43</sup> ; il en va de même pour la formule « Mut ai pur vus mun quor dolent » (Ec 946) ou « Mut ai pur lui mun quor dolent » (Ec 1094), qui suit le même rythme ; la variante « Sa femme en ot le queor dolent » (Ec 718) montre que la seconde moitié du vers peut aisément être reprise<sup>44</sup> ; dans tous les cas, l'unité de base reste la suite de quatre syllabes. On peut d'ailleurs continuer à étudier *dolent* et son rapport à des vers formulaires rythmés 4/4. En effet, sur 25 occurrences de *dolent* au CSS (19 au masculin, 6 au féminin), plus des deux tiers (17 occurrences) appartiennent à une micro-formule à l'échelle de la moitié de l'octosyllabe, soit « Mut est dolenz » (13 occurrences<sup>45</sup>) soit « Dolenz en est » (4 occurrences<sup>46</sup>). L'esthétique de Marie repose donc bien sur les jeux de répétitions, qui s'appuient eux-mêmes sur la régularité

50

- 42 Séverine Abiker, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008, p. 372.
- 43 On trouve la formule en F 482, L 27 et DA 238 et en DA 82 sous la forme masculine ; deux occurrences montrent un jeu de réorganisation des éléments de la formule : « Ja tant n'iert bele, pruz ne sage » (C 196) et « Ki mut est bele, sage e pruz » (Ec 710), qui respectent toutes deux l'accent sur *bele* à la quatrième syllabe.
- 44 Dans les *Lais*, cette formule représente toutes les occurrences de *dolent* en CRS, sauf une ; on remarque aussi que la formule est spécifique à Éliduc.
- 45 Indice du figement de la formule, cette moitié d'octosyllabe est toujours en tête de vers, sauf dans un cas (« Quant il l'oi, mut fu dolenz », L 287) ; trois occurrences témoignent d'un degré de figement supérieur, puisque le vers entier est identique, exceptées des variations morphosyntaxiques (« Mut est dolenz e trespensez », Cf 23, Ec 627, M 426) ; dans trois autres, la seconde moitié du vers commence par *mut*, l'anaphore marquant bien la régularité du vers (« Mut est dolenz, mut est pensis ! », L 34 ; cf. DA 36, M 343). Autres occurrences : Ga 196 ; L 37, 305 ; M 128, 152 ; Ec 920.
- 46 Ga 806, E 107, F 60, L 378. Une étude systématique permettrait de montrer combien Marie pratique ces jeux de répétitions, qu'il s'agisse de formules ou de vers à l'identique. On pourrait donner un autre exemple, celui de l'attaque de vers par « A sun ostel », toujours rythmé 4/4, la seconde moitié du vers étant occupée par un verbe de mouvement (« A sun ostel s'en est alez », Ec 341 ; cp. F 192 ; L 235, 333 ; Ec 539, 953).



métrique ; comme le révèlent les exemples choisis, ce sont souvent les mots-clés de l'œuvre, relevant du vocabulaire mélioratif courtois ou de l'expression des sentiments, qui sont l'objet de ces jeux de répétition.

Dernier exemple permettant de lier la régularité rythmique avec la codification de l'écriture, les attaques de discours direct : selon mes relevés, les vers présentant un début de discours direct ont un taux de rythme 4/4 nettement supérieur à ce que l'on trouve ailleurs (114 occurrences sur 146, soit 78,1 %). Cela vient du fait que ces vers subissent une contrainte d'écriture forte : plus de la moitié des occurrences (77, soit 52,7 %) suivent le même patron rythmico-syntaxique : début du discours sur deux syllabes (qui sont, dans la quasi-totalité des cas, une apostrophe ou une locution fortement oralisée comme *Allas*, *Par fei*, etc.) + incise (*fet illele* dans la quasi-totalité des cas) + suite du discours (sur les quatre syllabes restantes) ; le tout a donc un rythme 2/2//4 : « Amis, fet ele, kar bevez ! » (DA 195). L'autre grand type de vers exprimant un début de discours au DD (26 occurrences, soit 17,8 %), présente une première partie de vers relevant du récit (essentiellement un verbe introducteur de discours) et une seconde débutant le DD ; or, dans ce cas, 20 occurrences présentent une répartition équilibrée du récit et du discours suivant un rythme 4/4 : « La vieille dist : “Vus sufferez !” » (Y 177).

Enfin, la régularité de la métrique de Marie est révélée par la rareté des rejets ; d'ailleurs, souvent, l'élément rejeté fait quatre syllabes : le vers conserve une rythmique normale, ce qui atténue la rupture métrique créée par le rejet<sup>47</sup>. Le rejet accompagné d'une rupture rythmique nette peut avoir un effet traditionnel de mise en relief (« De sun ami bien conustra / Le bastun », Cf 59-60, qui insiste sur le signal laissé par Tristan<sup>48</sup>), mais, ici encore, il est difficile de voir des effets systématiques et certains reliefs semblent peu significatifs ; pourquoi, par exemple,

47 Ga 147, 673, 725 ; E 203 ; F 4 ; B 84 ; L 49, 486.

48 Voir par exemple le début d'Éliduc : « D'un mut ancien lai breton / Le cunte e tute la reisu / Vus dirai, si cum jeo entent / La verité, mun escient » (Ec 1-4), où deux rejets se suivent, ce qui est exceptionnel chez Marie. De même, *chaumbre* (Ga 231) est rejeté lors de la description de l'enfermement de la dame de Guigemar, mais cette pièce semble intéressante aux yeux de Marie, qui lui consacre une description insistant sur son étrange peinture. Voir aussi L 6, qui met en valeur le nom d'Arthur, L 254, qui insiste sur la solitude de Lanval, et Ec 802, qui détache *Sis amis*.

rejeter « sujurnez » lorsque l'amante d'Équitan lui expose son plan funeste (E 245)?

### Les couplets

Dans les premiers textes, le couplet d'octosyllabes forme une unité forte ; en général, un couplet correspond à une phrase et il est exceptionnel qu'une rupture syntaxique forte apparaisse après le premier vers du couplet. La présence de cette rupture, appelée « brisure du couplet », a été systématisée par Chrétien de Troyes et l'absence de couplets brisés indique donc une versification assez traditionnelle<sup>49</sup>. Toutefois, il est difficile d'aboutir à une définition précise du phénomène de la brisure du couplet, dans la mesure où il faut s'accorder sur la question problématique de la phrase ; d'autre part, comme l'a bien noté F.M. Warren<sup>50</sup>, la brisure du couplet est atténuée si le vers isolé est suivi par une phrase de trois vers, ce qui fait retomber sur une unité de quatre vers<sup>51</sup>. Face à cela, pour ce qui est des données chiffrées, j'ai pris le parti de m'appuyer une nouvelle fois aveuglément sur l'édition de Jean Rychner, imitant en cela la méthode de Danièle James-Raoul à propos de Chrétien<sup>52</sup> : j'ai compté toutes les fois où une ponctuation forte (point, point-virgule, point d'exclamation et point d'interrogation) intervenait au milieu d'un couplet, sauf si évidemment chaque vers du couplet correspond à une seule phrase (ou une seule proposition indépendante) ; d'autre part, j'ai distingué les couplets brisés nettement de ceux où l'équilibre est rétabli, notamment par une phrase de trois vers précédant ou suivant le vers isolé par la brisure. J'obtiens ainsi les résultats suivants :

49 Paul Meyer, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35 ; Jean Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.

50 F.M. Warren, « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21, ici p. 10.

51 Ainsi, une forte unité peut être créée entre le vers isolé par la brisure du couplet et la phrase qui suit ; voir, par exemple, « Seignurs, ne vus esmerveillez : / Hum estrange descunseillez, / Mut est dolenz en autre tere, / Quant il ne seit u sucurs quere ! » (L 35-38) ou « Dedenz cel tref fu la pucele ; / Flur de lis ne rose novele, / Quant ele pert al tens d'esté, / Trespassot ele de beauté » (L 93-96).

52 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 521.

Tableau 4. Couplets brisés : pourcentages et occurrences<sup>53</sup>

	P	Ga	E	F	B	L	DA	Y	Lc	M	C	Cf	Ec
Brisure nette	7,1 % (2)	4,5 % (9)	5,1 % (8)	3,5 % (7)	11,3 % (18)	8,5 % (17)	4,7 % (6)	3,5 % (7)	0 %	4,5 % (9)	0 %	0 %	2 % (4)
I+3	3,6 % (1)	5 % (10)	7 % (11)	9,5 % (19)	16,4 % (26)	12,5 % (25)	18,9 % (24)	15,5 % (31)	16,3 % (13)	11,5 % (23)	6,7 % (8)	10,2 % (6)	13 % (26)
Total	10,7 % (3)	9,5 % (19)	12,1 % (19)	13 % (26)	27,8 % (44)	21 % (42)	23,6 % (30)	19 % (38)	16,3 % (13)	16 % (32)	6,7 % (8)	10,2 % (6)	15 % (30)

Tout cela montre que Marie brise peu le couplet : certains lais sont même dépourvus d'une brisure nette ; seul *Bisclavret* se démarque par un taux général de brisure assez élevé, ce que renforce le fait que les brisures nettes y sont très fréquentes. Mais, dans tous les cas, on se trouve bien en deçà de ce que présentent Chrétien ou Gautier d'Arras (respectivement 54 % et entre 30 et 40 %, selon Pierre Gallais<sup>54</sup>).

L'effet de la brisure du couplet est difficile à appréhender. Dans tous les cas, les brisures nettes n'apparaissent que rarement dans les cas relevés par la critique : elles ne servent ni à changer d'interlocuteur, ni à lier récit et discours, ni à enchaîner des épisodes<sup>55</sup>. Notamment, les prologues et les épilogues des lais ne sont jamais liés au récit par un couplet brisé : la versification les isole nettement du reste. On peut ainsi observer des séquences à la régularité marquée ; ainsi, dans l'épisode de la reconnaissance du Frêne, le couplet n'est jamais brisé (F 423-514). À l'inverse, les ruptures ont beau être rares, elles peuvent être significatives. Ainsi, dans le prologue de *Guigemar*, un couplet brisé permet d'assouplir la transition entre un propos parlant des lais en général (Ga 19-21) à la narration d'un lai particulier (Ga 22-25) :

53 P, E, B, DA, Lc, C, Cf ont été dépouillés intégralement ; seuls les 400 premiers vers de Ga, F, L, Y, M, Ec ont été dépouillés.

54 P. Gallais, *L'Imaginaire d'un romancier français...*, op. cit., t. I, p. 534-535 et t. IV, p. 2500-2503. P. Gallais note 20 % de couplets brisés dans les *Fables* et les *Lais*, mais seulement 5 % dans *l'Espurgatoire* ; Marie se situe tout de même au-dessus du *Roman de Thèbes* et des textes de Wace, qui ont moins de 10 % de rejets. Le critère choisi par P. Gallais est le nombre de phrases se terminant sur le premier vers d'un couplet. Signe que les critères sont variés, D. James-Raoul obtient, sur les 1500 premiers vers de chaque roman de Chrétien, 30,1 % (*Érec*), 42,3 % (*Cligès*), 44,7 % (*Lancelot*), 35,5 % (*Yvain*) et 33,9 % (*Perceval*) (*Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 521).

55 J. Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec* et *Énide* », art. cit.

Les contes ke jo sai verrais,  
Dunt li Bretun unt fait les lais,  
Vos conterai assez briefment.  
El chief de cest comencement, [...]  
Vos mosteraï une aventure. (Ga 19-24)

De plus, les épisodes marqués par une succession de couplets brisés sont rares, mais bien attestés ; ils semblent souvent refléter le désarroi des protagonistes, que ce soit en discours direct ou dans le récit. Ainsi, quand Guigemar raconte ses aventures, un seul couplet sur cinq ne semble pas brisé :

54

La bise se pleinst e parlat :  
Mut me maudist, e si urat  
Que ja n'eüsse gaurisun  
Si par une meschine nun,  
Ne sai u ele seit trovee.  
Quant jeo oï la destinee,  
Hastivement del bois eissi.  
En un hafne ceste nef vi,  
Dedenz entrai, si fis folie ! (Ga 321-329)

La brisure du couplet, d'autant plus marquante que Marie la pratique peu, suggère ainsi l'émotion de Guigemar à l'évocation de ce qui lui est arrivé. Dans le récit, le procédé peut aussi refléter la violence d'une scène brutale, comme celle où le bisclavret se précipite sur le nouvel époux de sa femme :

Li chevalier i est alez  
Richement e bien aturnez,  
Ki la femme Bisclavret ot.  
Il ne saveit ne ne quidot  
Qu'il le deüst trover si pres !  
Si tost cum il vint al paleis  
E li bisclavret l'aperceut,  
De plain esleis vers lui curut :  
As denz le prist, vers lui le trait. (B 191-199)

## Les quatrains

Un dernier procédé est notable, en ce qu'il semble être un stylème de genre : la même rime peut unifier deux couplets qui se suivent, créant ainsi un quatrain. Ce phénomène, attesté notamment chez Wace et, d'une manière plus large, chez les auteurs normands et anglo-normands, finira par disparaître des textes ; cependant, il semble récurrent dans les lais bretons, où il est d'ailleurs d'emploi bien plus massif que chez Marie, comme si les auteurs voulaient systématiser un stylème qui, par bien des égards, est un archaïsme à l'époque<sup>56</sup>. Bien qu'il soit rare que le quatrain ainsi formé ait une unité quasi strophique qui lui assurerait une forte unité, la création d'un quatrain peut servir à souligner la cohérence d'un groupe de vers, surtout si la rime porte sur une désinence verbale :

Soventefez la salua,  
De ses aveirs li enveia,  
Sanz veüe la coveita,  
E cum ainz pot a li parla (E 39-42).

La succession de passés simples souligne alors la progression de l'action, marquant d'ailleurs le passage de verbes itératifs (v. 39-40) à un verbe duratif (v. 41) et enfin à un verbe semelfactif (v. 42) exprimant l'entrevue amoureuse que le roi obtient enfin<sup>57</sup>.

Dans *Laüstic*, un problème se pose pour les vers suivants :

- 56 Séverine Abiker, « Style de genre ? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-146, ici p. 145 ; voir aussi F.W. Warren, « Some features of style in early French narrative poetry », art. cit., p. 1-8.
- 57 Voir E 205 ; F 261, 279, 451, 469 ; B 49, 59, 255 ; L 439 ; Y 121 ; C 173 ; Ec 377 (où trois couplets monorimes se suivent), 415, 885, 895, 1097. On peut joindre à cette liste des « faux quatrains », qui mettent en rapport un couplet en [ɔʀ] et un en [yɔʀ], ou un en [wi] et un en [i] : Ga 15 ; F 455 ; Y 41, 495 ; Lc 137 ; M 279, 313 ; Ec 239, 485, 761. Mais, dans certains cas, il n'y a pas d'unité réelle, soit que les vers n'aient pas de lien fort entre eux, soit qu'ils forment une phrase qui déborde du quatrain : voir P 11 ; Ga 201 ; E 73 ; DA 53 ; M 7, 339 ; Ec 69, 171, 459, 875 ; et, pour les « faux quatrains », P 25 ; Ga 315 ; E 161 ; F 17, 251 ; B 117 ; L 535 ; Y 79, 253 ; M 465 ; C 27 ; Ec 705, 1175. Ce relevé n'est pas systématique, et il va sans dire que le classement ici proposé reste très subjectif.

Lez nuiz, quant la lune luseit,  
 E ses sires cuchiez esteit,  
 De juste lui sovent levot  
 E de sun mantel s'afublot;  
 A la fenestre ester veneit  
 Pur sun ami qu'ele saveit  
 Qu'autreteu vie demenot  
 E le plus de la nuit veillot (Lc 69-76).

56

Le fait que Marie ne fasse jamais rimer ensemble les désinences *-eit* et *-ot* d'imparfait est un des arguments en faveur de l'identification normande de son dialecte ; ici, dans la mesure où ces désinences semblent distinctes, on n'a pas affaire à une suite de huit vers monorimes. Cependant, Marie prend soin d'alterner les couplets en *-eit* et ceux en *-ot* ; la litanie des imparfaits duratifs est donc légèrement rompue, mais par un effet lancinant de balancier. Dans tous les cas, cette séquence très unifiée (notamment par la répétition de *nuiz*, au début et à la fin) est reliée par le jeu d'échos sonores à la rime, même s'il ne s'agit pas d'une suite de quatrains. Elle est d'ailleurs rompue par un quatrain, réel celui-là, au passé simple, et qui narre l'événement singulier qui met fin à la suite répétée des nuits d'amour :

Tant i estut, tant i leva,  
 Que ses sires s'en curuça  
 E meinteifeiz li demanda  
 Pur quei levot e u ala (E 79-82)

Un procédé connexe consiste à créer, sur plusieurs couplets, non une succession de rime, mais d'assonance : seul le son vocalique est repris d'un couplet à l'autre, recréant « une véritable continuité qui rappelle le principe d'homologie phonique des assonances dans les laisses<sup>58</sup> », ce qui évoque donc la structuration des chansons de geste. Le procédé est notamment apprécié par Chrétien de Troyes, qui présente plus de 30 cas

58 Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, op. cit., p. 496.

pour 500 vers<sup>59</sup>. Chez Marie, il peut aller jusqu'à six vers, ce qui peut par exemple donner de la cohérence à une réplique :

Li sires dit : « De ceo sui liez !  
Unques mes ne fu si haitiez,  
Quant nostre fille avum trovee !  
Grant joie nu ad Deus donnee,  
Ainz que li pechiez fust dublez.  
Fille, fet il, avant venez ! » (F 485-490).

Un exemple net ouvre le recueil :

Un fiz e une fille bele.  
Noguent ot nun la damaisele,  
Guigeimar noment le dancel ;  
El reaulme nen out plus bel ! (Ga 35-38)

Les couplets alternent ici rimes féminines et masculines, la présence du *e* central (mais bien articulé) différenciant seule la rime en *ele* de la rime en *el*. Une forte unité est créée dans le couplet, ce qui renforce le parallélisme marqué des v. 36-37 et la disposition chiasmatique des noms (*fiz, fille, Noguent, Guigeimar*). Est-ce un moyen d'ouvrir le recueil sur la thématique centrale du masculin et du féminin<sup>60</sup> ?

Les analyses qui précèdent doivent être relativisées : la versification qui a été étudiée ici est celle des *Lais* tels que transmis par le manuscrit *H*, lui-même édité par Jean Rychner. On pourrait approfondir l'analyse en prenant en compte les autres manuscrits, et en pesant les décisions de l'éditeur par des éléments d'histoire linguistique et littéraire. Cela mènerait loin... Malgré tout, mes résultats, pour provisoires qu'ils soient, montrent que Marie n'a pas usurpé sa réputation de ne se soucier que peu de la rime. Cependant, cette réputation doit être évaluée à sa juste mesure. D'une part, l'indifférence à la richesse des rimes et l'absence

59 *Ibid.*, p. 496-500.

60 Pour d'autres exemples, voir, par exemple, Ga 67, 75, 127, 327, 469, 735 ; E 103, 201, 267 ; F 197 ; B 141 ; M 11, 165, 283 ; C 61, 169 ; Ec 333, 532, 1109.

de jeux sonores développés me semblent devoir être analysées comme un choix, et non comme une faiblesse ; Marie semble peu s'inspirer de Chrétien de Troyes, mais rien ne prouve qu'elle ne l'a pas lu ; dès lors, sa versification révèle une volonté de se situer dans une esthétique traditionnelle, où la régularité du rythme prime sur l'éclat de la rime. D'autre part, absence d'originalité ne veut pas dire absence d'effet ; par bien des aspects, le caractère traditionnel de la versification est exploité par Marie, que ce soit par la mise en place d'un jeu assez discret de schémas formulaires et de répétitions traversant ses lais et donnant une cohérence esthétique au recueil, ou par l'exploitation d'effets d'unité fondés sur la récurrence de structures ou de sonorités. Cependant, tout cela reste, il faut bien l'avouer, assez rare et assez ténu ; l'impression récurrente que l'on ressent à l'analyse de la versification de Marie reste qu'elle a, toujours, privilégié la menée de son récit à la puissance de ses effets.



## BIBLIOGRAPHIE

### MARIE DE FRANCE

#### Édition de référence

*Lais bretons (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018 (2<sup>e</sup> éd. revue).

#### Autres éditions des *Lais* et œuvres de Marie de France citées

« *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par Denis Hüe, [http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf\\_complet.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf)

*Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

*Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966.

*Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982.

*Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

#### Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

–, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Hilbing Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974.

*La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955.

WACE, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 vol.

### Études critiques

236

ABIKER, Séverine, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008.

–, « Style de genre? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-46.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560.

–, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47; repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25.

BLOCH, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

–, « Conte oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13.

BURGESS, Glynn S., *The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987.

CLANCHY, Michael T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2<sup>e</sup> éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993.

- DELBOUILLE, Maurice, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65.
- DRAGONETTI, Roger, « Une fleur dans l'oreille », [*vwa*]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128.
- , « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* » (1973), repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121.
- FRAPPIER, Jean, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.
- , « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 15-35.
- , « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 51-75.
- FREEMAN, Michelle A., « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883.
- GALLAIS, Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- KINOSHITA, Sharon, McCracken, Peggy, *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge*, Paris, Hatier, 1949-1955, 3 vol.
- MCCASH, June Hall, « *La Vie sainte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

- MIKHAÏLOVA, Milena, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996.
- NICHOLS, Stephen G., « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16.
- OLLIER, Marie-Louise, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Paula D. Stewart (dir.), *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.
- PAUPERT, Anne, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.
- PICKENS, Rupert T., « La poétique de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384.
- RIQUER, Martin de, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19.
- ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SPITZER, Leo, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102.
- STOCK, Brian, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.
- WARREN, F.M., « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

## CLÉMENT MAROT

### Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2<sup>e</sup> éd. 2018.

## Autres œuvres et éditions de Marot citées

- Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1933, 2 vol.
- Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007-2009, 2 vol.

## Autres œuvres citées

- Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Edmond Faral [1924], Genève, Slatkine, 1982.
- DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.
- ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988.
- FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969.
- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 315-428.
- MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V (*Livres VIII et IX*), 1978.
- RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

## Études critiques

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 1984, p. 98-111.
- , « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- , *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clore et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.
- COLOMBAT, Bernard, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriciens », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd. 2010.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- HALÉVY, Olivier, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 23-45.
- HEGER, Henrik, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 59-69.
- JODOGNE, Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7<sup>e</sup> éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

*Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Études critiques

BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BELLEMARE, Alex, *La Poétique du rire dans « Le Roman comique » de Scarron*, mémoire sous la dir. d'Antoine Soare, université de Montréal, 2012.

—, « Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », *@nalyse*, 9/1, 2014, p. 60-92.

BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652.

DEJEAN, Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977.

DE VOS, Wim, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.

GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

GARAPON, Robert, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005.

HAUTCŒUR, Guiomar, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 215-228.



- LANDRY, Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 71-82.
- LEPLATRE, Olivier, « Un titre, à l'origine : *Le Roman comique* (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 101-109.
- POULET, Françoise, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII<sup>e</sup> siècle (1623-1666)*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981.
- TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.
- VERDIER, Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1991, p. 89-99.

## MARIVAUX

### Édition de référence

- La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009.

### Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

- Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, 2 vol.

## Autres œuvres citées

COURTIN, Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 17-38.

PALISSOT, Charles de, *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris, Louis Billaine, 1662.

## Études critiques

244

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

BOISSIERAS, Fabienne, MARCHAND, Sophie, « *Le Jeu de l'amour et du hasard* », « *La Surprise de l'amour* », « *La Seconde Surprise de l'amour* », Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2009.

BONHÔTE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra. Étude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974.

BOUCHARD, Robert, « Alors, donc, mais... , "particules énonciatives et/ou connecteurs" ? Quelques considérations sur leur emploi et leur acquisition », *Syntaxe et sémantique*, 3/1, 2002, p. 63-73.

CAUSSE, Pierre, « Marivaux : exp rimer la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014.

COL, Gilles, DANINO, Charlotte, RAULT, Julien, «  l ments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, p. 37-59.

CORBLIN, Francis, « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 75-93.

COULET, Henri, GILOT, Michel, Notice   *La Dispute*, dans Marivaux, *Th tre complet*,  d. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073.

- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2<sup>e</sup> éd. Paris, Armand Colin, 1971.
- GOFFMAN, Erwin, *Les Rites d'interactions* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOLDZINK, Jean, Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, p. 101-113.
- GRANIER, Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 217-231.
- HACHE, Sophie, « "Voici qui est plaisant" : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89.
- JOUSSET, Philippe, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 34-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MANNO, Giuseppe, « La politesse et l'indirection : un essai de synthèse », *Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47.
- MATUCCI, Mario, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 127-139.
- , « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 199-206.
- MOSER, Walter, « Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80.
- NARJOUX, Cécile, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

## HONORÉ DE BALZAC

### Édition de référence

246

*Le Cousin Pons*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015.

### Autres œuvres et éditions de Balzac citées

« Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 89-92.

*La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, [juillet 1842], rééd. dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 275-306.

### Autres œuvres citées

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

### Études critiques

AMOSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 135-145.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- , « Dialectique du prince et du marchand », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967.
- BIERCE, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017.
- , « La “bonne foi” contre le “système des incrédules” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans Aude Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.
- BORDAS, Éric, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.
- , *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BORDERIE, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- BOUVEROT, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.
- CHARAUDEAU, Pascal, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5-8.
- DÉRUELLE, Aude, « Préambule » à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DÉRUELLE, Aude (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DIAZ, José-Luis, « “Avoir de l'esprit” », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 145-174.

- EBGUY, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- FAGUET, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GAILLARD, Françoise, « La stratégie de l'araignée », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 179-187.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, repris dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.
- GUICHARDET, Jeannine, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984.
- KLEIBER, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- KUPFER, Ketty, *Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001.
- LAZLO, Pierre, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67-80.
- LORANT, André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967.
- LYON-CAEN, Boris, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MELZI D'ERIL, Francesca, « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire », *Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117-130.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- MILNER, Max, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321-335.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.

- MOZET, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.
- MUSTIÈRE, Philippe, NÉE, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 47-60.
- PERRET, Maxime, *Balzac et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- PIERROT, Arlette et Roger, « Notes sur Balzac et les Juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- ROSEN, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157.
- , *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 147-164.
- VANONCINI, André, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

## SIMONE DE BEAUVOIR

### Édition de référence

*Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

### Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

*Cahiers de jeunesse*, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

*La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

### Autre œuvres citées

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris/Neuchâtel/Amsterdam, 1751-1780, 35 vol.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

–, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

### Études critiques

DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GOUX, Jean-Paul, « De l'allure », *Semen*, 16 « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003.

« Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », émission de France Culture, *Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis, Introduction à Simone de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dirigée par J.-L. Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.



## RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, *LAIS*

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

« “E jeo l’ai trové en escrit” : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France »

Cet article étudie la place respective de l’oralité et de l’écriture dans les *Lais* de Marie de France, en se fondant d’abord sur une étude précise, à la fois statistique et lexicale, du vocabulaire : *oïr*, *dire* et *cunter*, ainsi qu’*entendre* et *escouter*, d’une part ; et d’autre part, *escrit* et *escriture*, beaucoup moins représentés, mais néanmoins bien présents, dans des emplois très significatifs, en particulier lorsqu’ils se rapportent à l’activité d’écriture de Marie. Alors qu’elle ne se réfère qu’à des sources orales, comme on le montrera, et que la voix de l’auteure-narratrice s’inscrit dans un cadre de communication orale, Marie met aussi l’accent sur son travail d’écriture, dans le prologue général du recueil des *Lais* et parfois aussi dans les brefs prologues et épilogues qui encadrent chaque lai (notamment dans le vers 6 du lai du *Chèvrefeuille*, « E jeo l’ai trové en escrit »). Elle donne également à voir dans ses récits diverses représentations de l’écriture : on s’intéressera successivement aux livres, aux lettres et aux inscriptions gravées sur des objets à forte valeur symbolique. Si l’écriture des lais s’inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix, la place de l’écrit y est aussi très fortement marquée, par une écrivaine consciente de sa singularité.

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

« La versification des *Lais* de Marie de France »

Marie de France a la réputation de ne se soucier que peu de style. L’étude de la versification des *Lais* montre en effet qu’elle ne cherche

pas l'éclat de la rime : peu de rimes riches, presque aucun jeu de rime, les mots à la rime sont souvent topiques. Marie privilégie ainsi la menée du récit à la virtuosité formelle. L'étude du rythme révèle, quant à elle, le choix d'une esthétique traditionnelle de la régularité : peu de rejets ou de couplets brisés, le rythme 4/4 est privilégié, parfois au profit de l'écriture formulaire. Cet aspect traditionnel de la versification semble devoir cependant moins être analysé comme une indifférence à la forme que comme un choix délibéré qui n'est pas sans effets esthétiques.

#### CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

Agnès REES (Université Toulouse-Jean-Jaurès, PLH/ELH)

« Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine* »

Si les poètes et les théoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle commencent, dès avant la Pléiade, à s'intéresser aux vertus ornementales mais aussi significantes de l'épithète en poésie, l'emploi assez massif des épithètes métapoétiques chez Marot nous invite à étudier plus spécifiquement la manière dont ces adjectifs contribuent à caractériser et à définir la poétique de l'auteur, en l'absence de prise de position théorique explicite sur cette question. Après une mise au point générale sur les définitions de l'épithète dans les traditions rhétorique et grammaticale, des textes antiques aux contemporains de Marot, nous proposons d'étudier les épithètes métatextuelles du recueil en fonction de leur fréquence d'emploi et de leur valeur sémantique (évaluative, axiologique et affective, classifiante). Enfin, l'étude des épithètes métatextuelles en contexte, dans leurs différentes configurations poétiques et stylistiques, entend montrer comment elles contribuent à définir la poétique du recueil, soulignant l'attachement du poète au style « simple » tout en suggérant d'autres voies possibles de la poésie marotique.

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

« Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine* »

Cet article se propose d'étudier les différents usages du discours rapporté dans les formes fixes à refrain de *L'Adolescence clémentine*. Si le phénomène grammatical n'est pas propre aux deux sections de rondeaux et de ballades, il permet toutefois de mesurer l'originalité avec laquelle Marot s'empare de ces formes poétiques profondément liées à l'idée de répétition. Le discours rapporté crée des interactions variées entre voix singulières et collectives grâce auxquelles s'élabore le sens des poèmes. Alors même qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ballades et rondeaux semblent disparaître au profit de formes plus souples comme l'épigramme, l'étude des différents phénomènes d'hétérogénéité énonciative qui parcourent ces deux sections montre combien Marot renouvelle la pratique de ces formes à contraintes.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

« “Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir” : la mise en intrigue dans *Le Roman comique* »

La critique a longtemps considéré le romanesque dans *Le Roman comique* comme une anomalie, aggravant le caractère composite de l'œuvre, et dont la présence, çà et là, n'avait d'autres fonctions que de remplissage et d'appât pour attirer le public mondain. Depuis, de nombreuses analyses se sont attachées à montrer la fécondité d'une œuvre, où la démystification burlesque des procédés romanesques n'interdit pas le romanesque. De fait, l'intrigue principale du *Roman comique*, relative à l'identité et aux amours du Destin, génère de la curiosité et du suspense. Néanmoins, tout en accomplissant le travail de mise en intrigue, visant à produire ces deux effets, Scarron s'en joue, en introduisant une « instance narratrice extravagante », selon la formule de Françoise Poulet. Il s'agit d'envisager ce que la dualité du *Roman comique* – l'attrait du romanesque et la subversion de ses codes – fait à

la curiosité et au suspense. Nous montrerons notamment que la remise en question de la mise en intrigue n'aboutit pas à une disparition de l'effet d'attente, mais que celui-ci est suscité autant par l'action narrée que par la narration ; la narration elle-même faisant l'objet d'une mise en intrigue.

**MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE**

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

« La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* »

254

Marivaux, en choisissant des personnages déplacés, Silvia et Arlequin à la cour dans *La Double Inconstance* ou Azor et Églé élevés hors du monde dans *La Dispute*, a travaillé à la représentation d'une langue hors des usages habituels, insoumise à la norme conversationnelle, en un mot, une langue qui se permet, semble-t-il, le naturel ; un terme important s'il en est, pour cet auteur qui le revendique dans nombre de ses écrits théoriques. Cet article a donc pour objectif à travers l'observation de phénomènes stylistiques précis (à savoir la rhétorique du pragmatisme et le débordement linguistique dans *La Double Inconstance*, l'immédiateté du langage et la détermination dans *La Dispute*) de questionner cette possible représentation d'une langue naturelle.

Julien RAULT (Université de Poitiers)

« De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* »

Expérience de langage, mettant les personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose, *La Dispute* témoigne de l'émergence d'une réflexivité éristique qui travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre, inexorablement, à la distanciation.

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

« Marivaux et les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* »

Cet article se propose d'analyser l'usage des présentatifs dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* comme mise en évidence stylistique de la question de l'apprentissage, au cœur de la dramaturgie marivaudienne et de la réflexion philosophique et morale qui l'accompagne. Dans *La Double Inconstance* et surtout dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent bien souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur souhaite donner à son raisonnement une cohérence apparente, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures à présentatifs engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique et mène à l'étude des rapports complexes et parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer et à habiter.

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

« Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie animale »

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme l'une des manifestations de son absence de style. Souvent incongrues, caractérisées par un fort écart sémantique entre comparé et comparant, elles ont été jugées outrées, excessives, et mêmes grossières. Cet article entend, dans la perspective tracée par Lucienne Frappier-Mazur, analyser ces images non plus comme des marques de maladresse, mais comme les manifestations de l'expressivité romanesque balzacienne. Le réseau métaphorique était particulièrement dense dans *Le Cousin Pons*, nous concentrerons notre étude sur les images animales. Ces images peuvent être lues comme un système de caractérisation du personnel romanesque (I), mais l'ironie, très présente dans l'œuvre, bloque toute interprétation univoque (II) : les

images, constamment changeantes et transformées, contribuent à une esthétique grotesque qui interroge la poétique même du roman, bien loin des normes traditionnelles du roman-feuilleton (III).

Alice DE GEORGES (Université Côte d'Azur, CTEL)

« Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac »

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon offre une grille de lecture efficace du monde sur laquelle se fonde *La Comédie humaine* de Balzac. Elle se fait donc opérateur de lisibilité et structure le roman du *Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Si ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Il semble alors remettre en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

256

SIMONE DE BEAUVOIR, *MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

Isabelle SERÇA (Université Toulouse Jean Jaurès, PLH/ELH)

« À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* »

La ponctuation des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir dessine une phrase proprement rhétorique, peu avare de renversements et autres figures de construction. Cependant, par la place qui est faite à l'humour et à l'empathie, cette écriture néo-classique ne délivre pas un récit de soi froid ou impersonnel, contrairement à l'imagerie qu'en a donnée la critique. Cette phrase courte et tendue vers sa chute est à l'image de la voix de Beauvoir, rapide et emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses incisives. C'est ainsi que doit se jouer la prose de Beauvoir, martelée par les points-virgules et les deux-points : *staccato*, sur un tempo *allegro*.

## TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

### *LAIS*

- « E jeo l'ai trové en escrit » :  
De la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France  
Anne Paupert ..... 9
- La versification des *Lais* de Marie de France  
Yannick Mosset ..... 35

CLÉMENT MAROT

### *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

- Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*  
Agnès Rees ..... 61
- Voix singulières, voix collectives : Pratiques du discours rapporté  
dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine*  
Jérémie Bichüe ..... 79

PAUL SCARRON

### *LE ROMAN COMIQUE*

- « Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » :  
La mise en intrigue dans *Le Roman comique*  
Élodie Bénard ..... 99

MARIVAUX

### *LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE*

- La représentation d'une langue naturelle dans *La Double inconstance*  
et *La Dispute*  
Alice Dumas ..... 117

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans <i>La Dispute</i> Julien Rault .....	135
Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans <i>La Dispute</i> et <i>La Double Inconstance</i> Virginie Yvernault .....	147

HONORÉ DE BALZAC  
*LE COUSIN PONS*

Les images dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac, du drame humain à la comédie animale Laélia Véron.....	167
Classifications naturalistes et analogies grotesques dans <i>Le Cousin Pons</i> de Balzac Alice De Georges.....	189

SIMONE DE BEAUVOIR  
*MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation <i>staccato</i> Isabelle Serça.....	215
Bibliographie .....	235
Résumés.....	251