



**HAL**  
open science

# La poétique du roman nouveau dans le Chevalier au lion (v. 1-2160) : éléments de style

Danièle James-Raoul

## ► To cite this version:

Danièle James-Raoul. La poétique du roman nouveau dans le Chevalier au lion (v. 1-2160) : éléments de style. Romain Benini et Gilles Couffignal. Styles, Genres, Auteurs, n° 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier, PUPS, 2017, 979-10-231-0579-7. halshs-02135456

**HAL Id: halshs-02135456**

**<https://shs.hal.science/halshs-02135456>**

Submitted on 21 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## La poétique du roman nouveau dans le *Chevalier au lion* (v. 1-2160) : éléments de style

Danièle James-Raoul, Université Bordeaux Montaigne EA 4593 CLARE

C'est dans le *Chevalier de la Charrette* (v. 2) et dans le *Chevalier au lion*<sup>1</sup> (v. 5360 et 5361), écrits sans doute conjointement vers 1177-1181, que le nom *roman* est attesté pour la première fois dans son nouveau sens de « genre littéraire » d'un type particulier, lui qui, jusque-là, ne désignait que la langue vernaculaire dans laquelle, en particulier, on translatait ou traduisait d'anciennes histoires écrites en latin. Voilà qui n'est sans doute pas le fruit du hasard ! Employer ce néologisme sémantique tend à souligner une nette prise de conscience de Chrétien de Troyes, face à la nouveauté d'une écriture façonnée progressivement dans les décennies qui ont précédé et méritant désormais un nom en propre. Dans une étude précédente sur *Érec et Énide*<sup>2</sup>, j'avais pu montrer en quoi le premier des ouvrages conservés de cet auteur présentait les ferments d'une poétique du romanesque appelée à s'épanouir pleinement dans les trois derniers ouvrages de cet écrivain : c'est précisément cette problématique que je souhaiterais reprendre aujourd'hui en m'intéressant aux vers 1 à 2160 du *Chevalier au lion*. L'une des originalités du maître champenois, sensible dans les éléments de style présents dès le début de cet ouvrage, est de reprendre des cadres fictionnels déjà exploités et mis au goût du jour, tout en leur conférant le souffle de la nouveauté, de la surprise : c'est dans cette tension dynamique entre la tradition et son adaptation ou sa transformation, entre le déjà connu et l'innovation, la convenance et la disconvenance que se présentent de manière originale les structures de la fiction romanesque arthurienne dans cet extrait. L'esthétique mise en place s'appuie sur un art de la *conjointure*, cet « agencement heureux » dont parle J.-M. Fritz<sup>3</sup>, d'autant plus nécessaire qu'il faut organiser la matière d'un récit long : on considère, à la suite de J. Frappier, qu'« *Yvain* est, avec *Érec*, le roman le mieux construit de Chrétien<sup>4</sup> ». D'un livre à l'autre, la *conjointure* devient l'objet de procédés à la fois plus souples ou plus subtils et plus fermes : par-delà une linéarité de bon aloi qui fait progresser la diégèse en ménageant la part d'inconnu ou d'inattendu, se dessinent de multiples boucles qui servent la mémoire. C'est d'autant plus essentiel pour le nouveau genre du roman que celui-ci est fondé sur la disparate et l'hétérogène, sur l'alternance des procédés narratifs, sur le refus d'une tonalité unique, pliant continuellement le mètre aux jeux de la voix : cherchant à asseoir la nouvelle visée qu'il s'assigne, celle du vraisemblable, le roman fait du

<sup>1</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, éd. et trad. C. Pierreville, Paris, Champion, coll. « CCMA », 42, 2016 : notre édition de référence ; pour les autres ouvrages de cet auteur, nous nous référerons au volume *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, dir. D. Poirion, Paris, NRF Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

<sup>2</sup> D. James-Raoul, « Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3002) : éléments de style », dans Fl. Mercier-Leca et V. Raby (dir.), *Styles, Genres, Auteurs, 9. Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett*, Paris, PUPS, 2010, p. 15-46.

<sup>3</sup> J.-M. Fritz, « Introduction », *Chrétien de Troyes, Romans*, dir. M. Zink, Paris, LGF, La Pochothèque, 1994, p. 17.

<sup>4</sup> J. Frappier, *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion*, Paris, SEDES, 1969, p. 23.

principe de la *varietas* un ferment pour représenter, sous la fiction, la complexité du réel, de ses personnages et de leurs sentiments notamment. C'est donc sous ce jour de l'avènement d'un nouveau genre protéiforme tel que l'actualise le début du *Chevalier au lion* que je conduirai mon étude stylistique.

## LES STRUCTURES DE LA FICTION : LES SURPRISES DU DEJA CONNU

La forme romanesque nouvelle travaille une matière mise à la mode dans les œuvres de Wace et Marie de France, qui, quoiqu'unifiée sous la bannière arthurienne, n'en demeure pas moins multiple et diverse : censément connue, elle est continuellement le lieu de l'implicite, de la surprise, voire de la disconvenance. Les structures de la fiction en portent la trace dans leurs composantes essentielles que sont les personnages, les circonstances spatio-temporelles, les actions ou les événements ainsi que les valeurs ou les règles de conduite sous-jacentes.

Ces structures, qui impriment leurs spécificités aux trois temps rythmant le début du *Chevalier au lion*, peuvent être examinées sous l'angle du chronotope, « catégorie littéraire de la forme et du contenu », établie jadis par M. Bakhtine et définie comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>5</sup> ». Pôle organisateur de la matière, du sujet et de la forme structurelle qui leur est donnée, cette notion esthétique autant que narratologique permet de conjointre les données essentielles de la fiction sous l'angle de leur nouveauté narrative, de leur originalité littéraire : chez Chrétien de Troyes, le chronotope est arthurien, rejeté dans un passé indéfini coupé du présent mais mirant la contemporanéité de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et, dans le *Chevalier au lion*, il va s'incarner dans le personnage éponyme d'Yvain<sup>6</sup>. En un temps record, en des lieux différents, avec des personnages légués par les œuvres précédentes ou nouveaux, donnant corps au chronotope, la fiction est solidement implantée en trois temps, de plus en plus volumineux, organisés selon un schéma quasi dialectique<sup>7</sup> et caractérisés stylistiquement : l'incipit, qui introduit le monde arthurien comme apparemment idyllique et les premiers jalons, essentiels, du chronotope ; le conte de Calogrenant, qui conteste le tableau précédent et propose, à la cour autant que hors de son enceinte, une version possible négative et piteuse du chronotope arthurien ; l'aventure d'Yvain, qui réussit tant bien que mal à estomper les impressions négatives passées et récentes et instaure ou restaure la prouesse chevaleresque, l'amour sincère et l'amitié.

---

<sup>5</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237. Voir aussi l'analyse proposée par H. Mitterand, « Chronotopies : la route et la mine », dans son ouvrage *Zola, L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, p. 179-198.

<sup>6</sup> E. Baumgartner, *Le récit médiéval, XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p. 43.

<sup>7</sup> On remarquera que l'histoire, dans notre extrait, évite en apparence tout phénomène d'anachronie (prolepses ou analepses) ; en réalité, le récit de Calogrenant ramène vers le passé. La progression, fort rapide, en quelques jours seulement, se construit sur une alternance de scènes et de rares sommaires seulement (convoqués à propos du voyage d'Yvain et des jours qui précèdent sa rencontre avec la dame de Landuc). La diégèse est remplie à craquer, le tempo est rapide et l'histoire se déroule en une petite semaine : au plus, trois jours pour gagner la fontaine de Brocéliande, combattre et tuer son gardien (v. 694-695), dont une nuit chez le vavasseur (v. 775), puis une nuit au château de la dame de Landuc (v. 1787) et, enfin, au plus tard au bout de trois jours (v. 1846), rencontre d'Yvain et de Laudine, puis célébration de leur mariage le lendemain (v. 2154).

L'incipit (v. 1-41), partagé entre récit et commentaire narratorial – j'y reviendrai –, impose d'emblée le chronotope en posant les cadres de la fiction, assumant parfaitement la fonction référentielle, dévoilant le milieu actantiel, le moment, le lieu, sous couvert d'une notoriété assenée en guise de présentation de la nouveauté : l'horizon d'attente du roman est borné explicitement par le monde arthurien et la fiction romanesque se mâtine de réalité. En témoigne le premier mot qui, dans notre manuscrit, embraye de manière très sonore le roman : *Artus*<sup>8</sup>. Ce nom propre en soi surdéterminé, immédiatement précisé par une description définie laudative qui place l'histoire – si besoin en était – dans l'implicitement connu de la Bretagne, résonne avec force comme un sésame, ouvrant immédiatement sur le monde fictionnel prestigieux déjà mis en scène dans les ouvrages précédents. Les vers qui suivent installent en un rien de temps (v. 2-17), par des informations essentielles précises données par des descriptions définies, l'illusion référentielle bretonne : la cour royale réunie avec magnificence dans la ville de Carlisle (évoquée dans *Érec et Énide*, v. 5234), la fête de la Pentecôte, la mention des tendances aristocratiques convenues que sont la prouesse, la courtoisie, l'amour (v. 2-17). La conformité à l'ordre du connu est appuyée par l'emploi du démonstratif topique, véhicule de la familiarité du milieu décrit et de sa représentation conventionnelle : *ces sales, cil chevalier* (v. 8 et 9) ; le déjà connu introduit subrepticement ce qui ne l'est pas et peut demeurer flou, par exemple le personnel féminin qui trouve place en littérature depuis les romans d'Antiquité et oriente du côté des amours, de la prééminence courtoise de la volonté féminine imposée aux chevaliers (v. 9-11). Le déploiement figural, sonore et rythmique est important et attire l'attention sur des éléments essentiels de l'histoire : dérivation (*proesce*, v. 2, *preu*, v. 3), figure étymologique sur *Pantecoste* (v. 5-6, avec jeu paronomastique à la rime), allitérations (en [b], v. 1 ; en [k], v. 4-6 ; en [m], v. 8, etc.), rimes riches ou léonines (v. 5-6, 9-10, 15-16, 17-18), assonances unifiant les rimes (v. 9-12), balancements tantôt binaires appuyés sur l'*interpretatio* (v. 12-13, 17) et tantôt faussement ternaires (v. 10-11, 14-15), presque mimétiques des petits groupes qui se font et se défont dans le ballet des mondanités.

Le deuxième temps de l'histoire (v. 42-720<sup>9</sup>) procède à une focalisation sur certains des personnages de la cour et est dévolu au conte de Calogrenant : c'est un moment de trouble, de tensions désagréables et de disconvenances, un moment dysphorique, qui rompt en visière avec les caractéristiques laudatives énoncées précédemment (présence d'un *Mes*, v. 42, réorientant l'action, rédupliqué au v. 49), qui est d'abord brièvement énoncé au récit et ensuite animé par des discours rapportés majoritairement directement, dont l'un offre, en abyme, le récit de l'histoire vécue par le cousin d'Yvain. La cour n'est pas, à vrai dire, le lieu d'agrément, de courtoisie et de *proesce* que l'on pouvait croire et la reprise en pointillés, tout au long de cet épisode, des adjectifs *preu* et *cortois* ou de leurs dérivés, qui caractérisaient

<sup>8</sup> Dans le ms. BnF fr. 1433, par exemple, le premier vers s'organise sur un ordre des constituants différent, qui disloque la description définie pour en réattribuer une partie au nom propre : « Li boins roys Artus de Bretagne ».

<sup>9</sup> On pourrait certes ici hésiter sur la borne de ce deuxième temps : v. 720 ou 674 ? Les vers 675-719 sont dévolus à la réaction d'Yvain face à la décision du roi et à ses projets (rapportés au discours indirect libre) de tenter seul l'aventure : ils constituent la conclusion de l'histoire de Calogrenant ; preuve en est que, contrairement à son cousin, Yvain envisage que son secret soit levé à l'issue de sa tentative (« Puis si soit la chose seüe ! », v. 720) ; le vers 721, dans la copie de Guiot, commence par une grande majuscule qui marque une pause visuelle autant qu'un nouveau départ.

précédemment Arthur (v. 2-3), puis les disciples de l'amour d'antan (v. 22-23), ne manque pas d'ironie<sup>10</sup> ; bien au contraire, finalement, puisque la véritable courtoisie, mise en avant dans le proverbe du vers 32, semble l'apanage d'un vavasseur et de sa fille<sup>11</sup>, qui, justement, ne sont pas à la cour. D'abord, le roi a un comportement scandaleux qui laisse interdit son entourage et a tout d'une aventure incroyable (« Mes cel jor ensi li avint », v. 49) : préférant son bien-être à la compagnie de ses sujets, il quitte la fête, bientôt suivi de la reine. Comme profitant de ce cadre d'une cour provisoirement vidée de ses deux souverains, le récit se focalise sur un petit cercle choisi de chevaliers, que rejoindra bientôt la reine, puis, à la fin de cet épisode, le roi (dont l'estompe sera continuée avec le choix de rapporter indirectement ses propos). Sont presque similairement introduits, de manière sèche par leur nom, des personnages illustres, comme Keu et Gauvain, qui font partie du premier cercle royal, et d'autres qui le sont moins, comme Sagremor et Yvain, simplement mentionnés dans *Érec et Énide*, ou même de parfaits inconnus, tels Dodinel et Calogrenant, comme si la notoriété des uns profitait aux autres. Le cousin d'Yvain bénéficie d'une apposition soulignant son tempérament agréable (v. 58) et est présenté comme l'instigateur d'un conte qui, de manière inattendue, met en scène sa défaillance comme chevalier : son histoire « non de s'annor, mes de sa honte » (v. 60) lance un écho dysphorique, voire contradictoire, aux précédents « boen chevalier esleü / qui a enor se travaillierent » (v. 40-41) et dont on garde en mémoire les exploits ; Calogrenant, lui, s'est tu pendant sept ans : la logique du contrepoint est appuyée... Un peu plus loin dans le texte, indépendamment de la sagesse proverbiale que ce personnage reprend à son compte (v. 116-117), l'histoire met en scène l'inconséquence de son comportement à la fontaine et Esclados le Roux aura beau jeu de lui énumérer ses torts (v. 489-514) avant de le vaincre. Le binôme *honte* et *enor* permet de suivre le trajet du héros déchu<sup>12</sup> qui finit, dépouillé de tous les attributs du chevalier (d'abord son cheval, puis ses armes). Quant au titre de *messire* (v. 55 et 56) dont bénéficient dans leur présentation Gauvain et Yvain, il souligne la haute naissance de ces personnages (ils sont tous deux fils de roi, mais on ne le saura que tardivement pour Yvain, v. 1016), leur importance au cœur de la cour et du pouvoir ; surtout, il les associe subtilement comme des pairs pour la première fois. Plus loin cependant, cette proximité s'inverse en concurrence (v. 685-686) : la relation entre les deux hommes est ici nouée comme un fil destiné à structurer tout le roman. Le personnage de Keu, enfin, suit inexorablement la pente descendante qui est également la sienne dans le *Chevalier de la Charrette*<sup>13</sup> ; à la fois sarcasme et méchanceté, rasoir et poison (v. 69-70), la parole du sénéchal encadre ce deuxième temps de l'histoire, comme rajoutant au déshonneur de l'un la méchanceté de l'autre, prenant pour cible Calogrenant et ricochant sur la reine (v. 71-135), puis sur Yvain (v. 588-646).

<sup>10</sup> Voir les emplois de *cortoisie* ou *cortois* aux v. 74, 79, 98, 634 et de *proesce* ou *preu*, v. 72, 361.

<sup>11</sup> Voir v. 561, 701, 703, puis 784 et 788, à propos des mêmes.

<sup>12</sup> Voir, pour *honte* et ses dérivés, les v. 60, 114, 264, 490, 525, 540, 558, 587, 613, 719 ; pour *enor* (qui n'a pas de dérivé dans cette portion de texte), les v. 60, 210, 566, 568, 704, 719. La conjonction de ces deux termes dans quelques passages, outre dans la spécification du conte de Calogrenant, fait sens : elle souligne le contrepoint entre le comportement du vavasseur et de sa fille et la défaite de leur hôte, elle anime le désir de vengeance d'Yvain.

<sup>13</sup> Sa parole y est d'emblée stigmatisée comme porteuse d'« orguel, outrage et dersreison » (v. 186).

Le récit de Calogrenant nous introduit dans la forêt de Brocéliande, nom propre mis en scène de manière théâtrale, aussi bien au vers 187 (« et ce fu en Broceliande », avec effet d'hyperbate), que lors de sa reprise au v. 695 (dans un rejet de la syntaxe sur le vers) ; or, ce nom, emblématique pour nous de l'aventure arthurienne, sert la stratégie d'imposer l'inconnu comme s'il s'agissait de connu, puisque, en réalité, il n'a jamais employé par Chrétien dans ses romans précédents et l'a été bien peu dans les textes littéraires jusque-là... La chevauchée, placée sous le signe du souvenir, se veut être une *aventure* (« Il m'avint plus a de .VII. anz », v. 173) et la reduplication de ce nom fait ensuite signe avec insistance vers la quête entreprise (v. 175, 257-258, 359-361, 363-364, 366), alors même que l'on sait que son dénouement tournera au déshonneur du chevalier. Elle permet aussi d'introduire quatre personnages qui restent dans l'anonymat – ce qui les place à l'arrière-plan dans la hiérarchie actancielle –, comme si leur éloignement de la cour en était la cause. Ils sont définis conjointement par leur statut social ou familial (un vassal et sa fille, un *vilain* gardien de troupeau, un seigneur chevalier défenseur de la fontaine) et leur conformité ou non aux standards supposés de la cour : les deux premiers sont l'objet de compliments en rafale, suscitant la présence d'adjectifs subjectifs évaluatifs axiologiques<sup>14</sup> ; le *vilain* posté sur une souche d'arbre pourrait paraître de prime abord leur parfait opposé, tant il est inattendu dans un roman – genre qu'on pourrait pu hâtivement croire limité au monde aristocratique et courtois –, mais aussi sur le sol breton, puisqu'il ressemble à un Sarrazin, tirant sur l'animal, créature extraordinaire échappant à toute classification et suscitant le nom de *chose* dans la bouche de Calogrenant (v. 326), mais qui, pourtant, s'avère être un être humain sachant parler et raisonner et, de surcroît, lui aussi « de [s]es bestes sire » (v. 353) ; quant au chevalier gardien de la fontaine, qui fait du bruit comme dix, il se pose en seigneur défenseur du droit et le fait d'avoir été inconsidérément et injustement lésé par Calogrenant légitime son combat. Le choix de ces personnages suggère que le monde arthurien, en dehors de la cour, est tout autant complexe que celle-ci, aussi bien monde d'honneur, de prouesse et de courtoisie, que monde des extrêmes, entre beauté et laideur, amabilité et agressivité. Il serait ici aisé de développer en s'attachant aux esthétiques de la stéréotypie ou de la surprise qui sont tour à tour privilégiées. L'extrait s'achève avec le discours indirect d'Yvain, décidé à se rendre en Brocéliande, à tenter l'aventure et à venger son cousin. L'examen du passé aspire donc le héros vers l'avenir ; Yvain tire les leçons de ce qui vient d'être dit, y compris des *ranposnes* du sénéchal, parce que « [l]e sarcasme d'un autre met aux prises avec soi : dans l'insulte et le rire de Keu, le héros [...] prend la mesure de son engagement<sup>15</sup> ». Le héros ne peut que partir venger son

<sup>14</sup> Le vassal est l'archétype de l'homme de bien : aristocrate accueillant aimablement Calogrenant au seuil de sa maison fortifiée, un autour mué sur son poing (v. 196-206), il est un hôte constamment aimable et attentionné, dispensant « joie et enor » à son invité de passage (v. 210 ; voir aussi v. 566 et 568, 777), il est « boen oste » (v. 272), « ausi lié et ausi cortois » (v. 561), « prodome [...], qui a enor feire s'essille, / tant est frans et de boene part » (v. 703-705). La fille du vassal est une demoiselle parfaite de beauté, d'éducation et d'amabilité, au point qu'elle peut être, dans l'esprit du public, une proie amoureuse possible pour chacun des deux cousins : « Une pucele bele et gente » (v. 225), « adroite » à débarrasser le chevalier de ses armes (v. 228-229), « ele estoit bele et longue et droite » (v. 227), « si afeitiee, / si bien parlant, si anseigniee, / de tel solaz et de tel estre » (v. 239-241), « fille chiere » (v. 272), « cortoise dameisele / qui molt est avenanz et bele » (v. 701-702) dispensant « « solaz et [...] deport » (v. 700), ayant « de san et de biauté cent tanz / que n'ot conté Calogrenanz » (v. 781-782).

<sup>15</sup> Ch. Méla, *La Reine et le Graal, La conjoncture dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 47.

cousin, donner corps à son souhait (« se je puis et il me loist, / g'irai vostre honte vangier », v. 588-589), tout mettre en œuvre pour prouver que celui-ci ne fut pas simple « parlotte<sup>16</sup> » lancée en l'air, que le sénéchal a tort.

Le troisième temps de notre extrait (v. 721-2160) est dévolu à l'aventure d'Yvain, qui délaisse seul la cour et s'inscrit dans une logique dynamique de la reduplication et de l'opposition, du même et de l'autre, de la défaite et de la réussite : il opère la synthèse des deux temps précédents, redonne son lustre à la cour d'Arthur en ce qui concerne la prouesse, l'honneur, la courtoisie et l'amour. Caractérisé par la triple modalité de son vouloir, de son pouvoir, de son savoir, Yvain incarne dans l'espace et le temps le chronotope arthurien de ce roman<sup>17</sup>. Bien avant E. Köhler<sup>18</sup>, M. Bakhtine avait constaté que le chronotope du roman de chevalerie devait son originalité à la survenue de l'aventure merveilleuse, extraordinaire, dans un monde fondamentalement étranger au chevalier<sup>19</sup>. Précisément, l'aventure est individuelle et démarque en propre le roman de la chanson de geste autant que de la chronique ; elle impose la volonté ou le désir d'un seul à la collectivité (au roi et à sa cour), qui n'en peut mais. De façon nouvelle, l'errance devient caractéristique du chevalier arthurien et tangentielle au motif d'une quête<sup>20</sup> ; le récit en acquiert une progression linéaire, ici fondée de manière originale sur la reprise plus que sur le dévoilement, puisqu'Yvain place ses pas dans ceux de son cousin. Par-delà la convocation des mêmes personnages et lieux rencontrés, des mêmes mots employés qui jalonnent sa progression, on remarque aussi, en tension stylistique, les variations qui sont brodées sur la reprise en question et suggèrent à leur manière que l'histoire, d'un cousin l'autre, va différer : amplification de la description du chemin parcouru (v. 760-767) ; différence d'appréciation sur les qualités du vavasseur et de sa fille, selon lui minorées par son cousin (v. 776-782) ; abrégement de la présentation de la fontaine et de la tempête, réduite à une épure (v. 800-01). De manière étonnante, alors qu'il possède un rôle d'explicitation du contenu, de marquage structurel, le nom *aventure* disparaît presque, juste préservé dans son sens de « hasard » à propos de la sauvegarde d'Yvain que sa position proche de l'arçon empêche d'être tranché (v. 941). L'objet de la quête, finalement, est atteint sans l'être (puisque Yvain ne réussit pas à obtenir de preuves de sa victoire) et, surtout, finit par bifurquer ou, plus précisément, se dédoubler : le désir affirmé par Yvain de venger l'humiliation de son cousin (589) devient, par un singulier renversement ironique, la vengeance exercée à son insu par la veuve d'Esclados sur Yvain, tombé amoureux d'elle (v. 1364-1370).

Là où la quête visée par le chevalier s'achève sur une victoire – mais une victoire en demi-teintes qui ne satisfait pas tout à fait celui-ci et le ronge, revenant en leit-motiv<sup>21</sup> parce que, même individuelle et survenant dans un lieu indéterminé extérieur à l'espace royal,

<sup>16</sup> C'est ainsi que Cl. Buridant et J. Trotin traduisent *paroles* (v. 590), dans Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, Paris, Champion, coll. « Traductions », 1982, p. 16.

<sup>17</sup> Je renvoie ici à l'étude d'É. Andrieu dans ce même ouvrage.

<sup>18</sup> E. Köhler, *L'aventure chevaleresque, Idéal et Réalité dans le roman courtois*, Paris, NRF Gallimard, 1974.

<sup>19</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>20</sup> C'est la raison pour laquelle J. Ribard forge, à propos des protagonistes ainsi engagés dans « une quête qui est toute leur raison d'être », l'expression de « personnages-itinéraires » (« Les romans de Chrétien de Troyes sont-ils allégoriques ? », repr. dans *Polyphonie du Graal*, éd. D. Hüe, Orléans, Paradigme, 1998, p. 109).

<sup>21</sup> Voir les v. 890-897, 1343-1357.

l'aventure reste liée à celui-ci et doit rejaillir sur celui-ci –, une nouvelle quête prend vite le relais, qui occupe le jeune célibataire, cette fois : à la prouesse succède l'amour, exactement selon l'ordre d'apparition de ces valeurs comportementales dans l'incipit. Ce troisième temps remplit donc en apparence le programme initial donné implicitement. Deux nouveaux personnages anonymes font leur apparition : une jeune fille, dont on ignore encore le nom, Lunette, et une jeune femme qui est l'épouse du seigneur tué par Yvain et qui, dans la copie de Guiot, reste définitivement privée de nom, bénéficiant seulement d'une double description définie l'inscrivant comme aristocrate propriétaire d'un fief et fille d'un duc (v. 2153-2155). L'une et l'autre se logent dans le même moule physique d'une beauté aristocratique (v. 972, 1285, 1539), parfaitement dénuée de traits spécifiques et placée sous le signe de l'hyperbole, voire de la surenchère (v. 1144-1147), mais reçoivent aussi des spécifications de caractère et de comportement qui les individualisent nettement avec originalité. Comme dans le cas de la victoire d'Yvain qui n'est pas pleinement satisfaisante, chacune d'elle se signale aussi par une disconvenance inattendue qu'elle mentionne en discours : messagère envoyée à la cour du roi Arthur, Lunette a suscité, sans savoir pourquoi (« Espoir si ne fui pas si sage, / si cortoise ne de tel estre / come pucele deüst estre », v. 1004-1006) le désintérêt des personnes présentes, à l'exception d'Yvain ; quant à Laudine, elle a bien conscience qu'épouser le meurtrier de son époux quatre jours après le décès de celui-ci pourrait faire jaser et c'est pourquoi elle va devoir habilement présenter la situation à ses barons (« il le covanra si fere / qu'an ne puisse de moi retrere / ne dire : "C'est cele qui prist / celui qui son seignor ocist." », v. 1809-1812). Moyennant quoi, Yvain incarne nouvellement, dans ce passage, les propos métanarratifs tenus au début sur la conduite de l'amour et, frappé par le coup de foudre, il s'illustre comme un parfait *deciple* de l'amour. Le recours aux métaphores, qui, rares dans le reste du texte<sup>22</sup>, éclosent successivement dans le récit de cet *innamoramento*, témoigne d'une volonté d'estampiller autrement l'écriture de cette nouvelle péripétie : le sucre et ses rayons de miel (v. 1358-1360), la possession du cœur de l'autre (v. 1362), le coup porté en plein cœur (v. 1370), la blessure (v. 1375-1376, 1377-78), les lieux où se nicher (v. 1381, 1406), la flamme et le feu (v. 1466, 1779-82). Ce nouveau sentiment conduit aussi à transformer sournoisement le couple dynamique initial *enor* et *honte* dans son paronyme *amor* et *honte* (v. 1533), selon un renversement inattendu, puisque la honte est celle de la prouesse d'avoir tué le mari de la femme qui retient désormais les pensées du jeune héros. Quant à l'aveu final, prélude au mariage sur lequel se clôt notre extrait, il est conduit mot à mot, chaque bribe étant arrachée à l'amant sous la pression résolue de la femme qui aime semblablement ; le dialogue devient véritablement haletant ; point de tirade triomphante de celui qui s'est fait suppliant, à genoux, mais plutôt la stichomythie et la désarticulation du souffle octosyllabique, signe du malaise de parole qui règne et d'une victoire de l'amour arrachée au chevalier par la dame :

« Dame, fet il, la force vient  
De mon cuer qui a vos se tient ;  
An ce voloir m'a mes cuers mis.  
— Et qui le cuer, biax dolz amis ?  
— Dame, mi oel. — Et les ialz, qui ?

<sup>22</sup> Voir les v. 88-89, 245-246, 1137-1138 et 1340 ; voir aussi, plus loin, le vers 1800, avec la métaphore de l'école qui excède le champ amoureux.

- La granz biautez que an vos vi.
- Et la biautez qu’i a forfet ?
- Dame, tant que amer me fet.
- Amer ? Et cui ? — Vos, dame chiere.
- Moi ? — Voire voir. » (v. 2017-2026)

## UNE « MOULT BELE CONJOINTURE » : LA LIGNE ET LA BOUCLE

Nombreux sont les procédés qui convergent, dans notre roman, pour assurer cohésion et cohérence à l’ensemble<sup>23</sup>, pour hiérarchiser la matière, éviter les phénomènes de discontinuité d’une œuvre qui, précisément, revendique en sa fin une clôture gageant son unité (v. 6805-6808) : de façon magistrale, le roman du *Chevalier au lion* est construit comme une structure souple et complexe qui, à la différence d’un récit narratif simple, échappe à une conduite univoque. Si aucun marquage énonciatif ne scande nettement différentes parties, pourtant bien dégagées dans l’enchaînement de la diégèse, comme nous avons pu le constater, d’autres moyens interviennent, pour instituer la nécessaire progression linéaire, qui n’exclut pas les jeux d’échos, tout autant nécessaires dans un genre écrit dévolu premièrement à l’oralité.

D’emblée, les premiers vers du *Chevalier au lion* surprennent puisque le prologue attendu en ce seuil est absent ; l’histoire semble démarrer immédiatement. Or, comme l’a bien montré T. Hunt<sup>24</sup>, le manque est à reconsidérer, du fait de la construction en abyme<sup>25</sup> que constitue, un peu plus loin, le conte de Calogrenant, qui, lui, est parfaitement introduit par un véritable prologue, rhétoriquement conforme aux usages littéraires mis en place (v. 142-172)<sup>26</sup> et soulignant de manière originale l’importance de la voix, de l’écoute – parties prenantes des conditions médiévales de la performance – dans la compréhension : locuteur institué en narrateur intradiégétique, qui accepte de raconter son histoire en se soumettant à la volonté de sa dame, adresse au public, formes sentencieuses témoignant du savoir capitalisé, rebondissement des mots par polyptote ou dérivation, métaphore de la parole volage et inconsistante qu’il faut capturer, *topos* de la vérité du récit, jeux d’assonances ou d’allitérations enrichissant les rimes en rafale. Tout y est ou presque ! Moyennant quoi, ce passage invite à relire le début de l’œuvre (v. 1-41) comme un exorde indirect, l’*insinuatio* des Latins<sup>27</sup> : le choix de ce masque rhétorique particulièrement distrayant s’imposait en particulier en cas de lassitude de l’auditoire, ce qui fait signe, précisément, vers celle du roi qui gagne sa chambre « por dormir ne por reposer » (v. 48). Un formidable jeu de miroirs entre fiction et réalité ne fait que commencer, bientôt continué par le conte en abyme de Calogrenant : la cour arthurienne, qui écoute le conte du chevalier, image la cour princière ou aristocrate qui écoute le jongleur qui, lui, lit le roman d’*Yvain*... De fait, ce jeu de miroirs qui

<sup>23</sup> Voir les définitions que donne par exemple A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 231.

<sup>24</sup> T. Hunt, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », *Forum for Modern Language Studies*, 8-1, 1972, p. 320-344.

<sup>25</sup> Voir M.-L. Ollier, « Le discours en “abyme” ou la narration équivoque », repr. dans *La forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 87-98.

<sup>26</sup> Voir D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d’un style*, Paris, Champion, 2007, p. 132-137.

<sup>27</sup> Voir T. Hunt, « Tradition and Originality in the Prologues of Chrestien de Troyes », art. cit., p. 329-332 et la note 91 de D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d’un style*, op. cit., p. 167.

structure le texte permet de reconsidérer l'implicite métanarratif à l'œuvre dans l'ouverture, de réinterpréter les brisures répétées de quelques couplets d'octosyllabes (v. 7, 11, 17) qui introduisaient curieusement des grincements inattendus, d'ordre rythmique, dans l'harmonie esquissée : aiguisant l'attente, nombre de signes suggéraient en définitive que ce début n'était pas si anodin que cela<sup>28</sup>.

Ainsi lancé de manière originale, le roman progresse, construisant son unité sur une multiplicité d'îlots textuels qui se succèdent. Le marquage paratextuel aide au repérage de cette construction au niveau microstructural : la présence d'une grande lettrine ornée à l'initiale du texte et de 20 grandes majuscules, à la hampe montante ou descendante, en alternance bleues et rouges, témoigne de la réception de l'œuvre par le copiste Guiot et contribue à rythmer le texte par la déchirure graphique produite dans les colonnes de chaque folio, comme le feraient des alinéas ou des chapitres : sont ainsi le plus souvent indiqués des temps forts, marqués par une rupture narrative ou dramatique (noté *Émotion* dans le tableau ci-dessous), temporelle ou actancielle, soulignant un changement d'intonation dans le passage du récit au discours direct (noté DD) ou inversement. En voici le relevé :

<b>Texte du vers</b>	<b>Vers</b>	<b>Justification linguistique et stylistique</b>
Artus, li boens rois de Bretaingne,	1	Nom de personnage
Molt fui bien la nuit ostelez,	267	Émotion + Notation temporelle décalée
Einsi sui de mes bestes sire.	353	Connecteur et émotion
Quant ge le vi tot seul venant,	481	Connecteur
Quant je ving la nuit a ostel,	559	Connecteur + Notation temporelle décalée
La vostre leingue soit honie,	613	Émotion
Que que il parloient ensi	647	Connecteur + Connecteur décalé
Messire Yvains de la cort s'anble	721	Nom de personnage
La porte fu molt haute et lee,	905	Émotion
Quant il ot mangié et beü,	1053	Connecteur
Messire Yvains oï les criz	1171	Nom de personnage
Ensi la dame se debat,	1241	Connecteur et début du récit après la fin du DD + Mention d'un personnage
Cele plaie a mes sire Yvains	1377	Émotion + Nom de personnage décalé + Commentaire métatextuel à valeur dramatique particularisante
Ensi messire Yvains devise,	1509	Connecteur + Nom de personnage décalé
La dameisele estoit si bien	1591	Mention de personnage
« Fui ! fet ele, lesse m'an pes !	1647	Début du DD
A tant vers sa chanbre retourne,	1729	Connecteur
La dameisele par la main	1945	Mention de personnage
— Dame, fet il, la force vient	2017	Changement de personnage dans le DD et adresse à un personnage
Or a la dameisele fet	2051	Connecteur + mention de personnage décalé
« Seignor, fet il, guerre nos sourt.	2083	Début du DD et adresse à un personnage

<sup>28</sup> Pour une étude détaillée de ces vers, voir *id.*, p. 165-171.

Comme on le constate aisément, aucun marquage n'est systématique<sup>29</sup>. Les grandes majuscules prennent appui sur le premier mot du vers, de ce fait souligné, mais c'est tout le vers qui est mis en valeur, ce qui peut faire intervenir secondairement la présence en son sein d'un élément remarquable soutenant le choix opéré ; les critères ne sont pas obligatoirement exclusifs les uns des autres mais peuvent converger et se renforcer. Dans 9 cas, le premier mot est un connecteur<sup>30</sup> temporel (6 cas avec *Quant*, *Que que*, *A tant* et *Or*) ou, plus rarement (3 cas), conclusif (*Ensi*)<sup>31</sup>. On remarque aussi deux vers au sein desquels une notation temporelle est donnée par un groupe nominal (*la nuit*, v. 267, 559) et un autre (v. 647) où le connecteur logique *ensi* est décalé à la fin. Ensuite, dans 7 cas (à quoi l'on peut ajouter trois exemples avec mention décalée, v. 1241, 1509, 2051), ce sont les personnages qui sont ainsi pointés : un nom propre ou une description définie, sujet de l'action ou en adresse, suscite la lettrine. Sont concernés Arthur, Yvain, la dame de Landuc, Lunette et les barons. La présence d'une lettrine advient encore dans 4 cas pour souligner un changement d'intonation (entre récit et discours direct) ou de personnage dans un dialogue. Enfin, de manière singulière, on observe à 4 ou 5 reprises cette présence pour signaler un passage émotionnellement fort, chargé d'intensité ou possédant une valeur dramatique : au vers 353, on peut imaginer le choc que constituait pour le public l'affirmation du *vilain* se disant « seigneur de ses bêtes » (avec postposition et mise à la rime du nom *sire*) ; le vers 613 est empli de l'explosion de colère de la reine souhaitant le déshonneur de Keu en raison de ses sarcasmes insupportables, cependant que, en outre, « La vostre leingue » est une synecdoque du personnage... ; au vers 905, la mention des caractéristiques de la porte prélude à la fin de la poursuite engagée et annonce le piège celé ; le vers 267 enfin, comporte certes une notation anodine sur la nuitée passée chez les hôtes de Calogrenant, par-delà l'intensité de l'agrément de l'hébergement, mais il annonce aussi la survenue de l'aventure catastrophique du lendemain : il me semble qu'il relève de ce type de justification, à moins qu'il ne faille considérer la notation temporelle *la nuit* comme prioritaire... De manière évidente, se trouvent ainsi marquées, dans la chair du vélin, mais subjectivement<sup>32</sup> et non systématiquement (rien, par exemple, sur l'épisode de la fontaine), des étapes-clés du texte examiné, mettant en scène les principaux personnages animant l'action.

Au service de la cohésion autant que de la cohérence, le marquage rhétorique s'appuie sur les diverses formes de la répétition, que G. Molinié considérait comme « la plus puissante de toutes les figures<sup>33</sup> ». Que l'on parle de jeux de miroirs – métaphore adéquate pour nous qui lisons –, ou d'échos – métaphore plus juste pour le public médiéval de la fin du XII<sup>e</sup> siècle qui entendait le texte –, la répétition intervient de manière privilégiée, aussi parce qu'elle

<sup>29</sup> Pour un point de vue similaire sur un autre roman de Chrétien de Troyes, voir F. Gasparri, G. Hasenohr et C. Ruby, « De l'écriture à la lecture : réflexion sur les manuscrits d'*Erec et Enide* », dans K. Busby *et al.* (dir.), *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, vol. I, p. 102.

<sup>30</sup> J'envisage ici ce terme dans son sens large : dans le relevé, des conjonctions et adverbes, simples ou locutionnels.

<sup>31</sup> *Ead.*, p. 97-148.

<sup>32</sup> Seuls les vers 1, 267, 1171, 1241, 1509 de la copie de Guiot sont également introduits par une lettrine dans le manuscrit BnF fr. 1433.

<sup>33</sup> G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, Le Livre de Poche, 1992, p. 291 ; *id.*, « Problématique de la répétition », *Langue française*, « Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique », vol. 101, n° 1, p. 102-111.

favorise l'exercice de mémorisation et anime de façon particulièrement sonore ou sensible un texte délivré oralement, au point d'y être considérée comme l'une des marques de cette oralité<sup>34</sup>. Elle mérite d'être analysée ainsi comme une force relevant d'une esthétique plutôt que comme une disgrâce ou le signe d'une quelconque défaillance, appréciation négative que l'on porte souvent sur elle à l'écrit. Le choix syntagmatique du binaire et des binômes synonymiques organisé dans la figure de l'*interpretatio*<sup>35</sup>, sensible au niveau de la phrase, pourrait ici retenir l'attention, tout comme ce qui relève du marquage réalisé dans la versification, avec les rimes grammaticales ou dérivatives, les rimes homonymes, parmi lesquelles les rimes du même au même, les jeux de rimes aussi (rimes équivoquées, assonances courant sous les rimes plates, agencement de rimes sur deux couplets mettant en jeu deux fois la même lexie dérivée, etc.). Je me bornerai ici à souligner quelques autres procédés saillants de la répétition.

La présence de mots-clés conforte la cohésion de la *conjointure* d'une œuvre qui se construit sur des épisodes successifs ayant une identité propre : la subite concentration d'une même lexie et de ses dérivés en quelques vers fait surgir un mot qui résume ou étiquette *a minima* le contenu d'un micro-épisode ainsi isolé, construit en unité. Dans notre extrait, cette structuration n'est pas réservée à des passages ou à des points majeurs de l'action ou de l'analyse ; elle est constante tout au long du texte, renforcée dans sa deuxième moitié, établissant un maillage très serré sur le texte qui avance ainsi en faisant éclore à sa surface des sortes de bulles sémantico-diégétiques, les mots-clés, qui expriment majoritairement un sentiment ou une perception, se succédant les uns aux autres. J'en donne ici une liste choisie très restrictive en indiquant les numéros des première et dernière occurrences et, entre parenthèses, derrière le mot-clé repéré, le nombre de ses occurrences (cas de dérivation et de polyptote compris) ; je ne retiens pas les multiples endroits arborant au plus trois occurrences (par exemple, *querre* et *trover* en 356-359, *aventure* en 360-367, *voie* en 374-377), même si, dans le grain du texte, ces répétitions sont sensibles, valant par leur position dans le passage (par exemple, suspendues au seuil d'un discours, d'une description, comme un cadre), parfois aussi par leurs sonorités :

- v. 13-26 (histoires d'amours du temps passé) : *amor* (5)
- v. 123-143 (la requête de la reine) : *comander* (4)
- v. 150-170 (prologue du conte de Calogrenant) : *cuers* (7) et *oroilles* (5)
- v. 378-399 (annonce de la merveille) : *veoir* (5)
- v. 410-458 (merveille de la fontaine) : *veoir* (6)
- v. 453-476 (le concert des oiseaux) : *joie* (5)
- v. 462-467 (le concert des oiseaux) : *chanter* (5)
- v. 471-476 (fin du concert des oiseaux) : *oir* (4)
- v. 871-888 (fuite d'Esclados) : *fuir* (4)

<sup>34</sup> « A. Kilito cite un poéticien arabe du XI<sup>e</sup> siècle, Ibn Rachîq : "Si la parole ne se répétait pas, elle disparaîtrait." Ce mot nous situe au cœur d'un univers de voix vives. La parole n'existe que répétée, inlassablement dispersée et reprise, sans quoi elle s'épuise et meurt, stérile. » (P. Zumthor, *La lettre et la voix, De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 223)

<sup>35</sup> Par exemple, voir les v. 1060, 1061, 1066, 1071, 1076, 78 et 1079, 1081. 1315, 1316, 1321, 1323. Pour plus de détails sur l'emploi de cette figure, voir Cl. Buridant, « Les binômes synonymiques : esquisse d'une histoire des couples de synonymes du moyen âge au XVII<sup>e</sup> siècle », *Synonymies, Bulletin du Centre d'analyse du discours*, 4, 1980, p. 5-79, et mon ouvrage, *Chrétien de troyes, la griffe d'un style, op. cit.*, p. 640-648.

- v. 905-958 (arrivée au château) : *porte* (11)
- v. 1206-1239 (invectives de la dame en deuil) : *mon seignor* (5)
- v. 1211-1216 (invectives de la dame en deuil) : *veoir* (4)
- v. 1220-1225 (invectives de la dame en deuil) : *coart* (5)
- v. 1308-1342 (conseils de la jeune fille à Yvain) : *gardez* (4)
- v. 1359-1378 (l'amour venge le mort) : *amor* (5)
- v. 1444-1464 (l'amour venge le mort) : *amer* (10)
- v. 1552-1561 (un spectacle plaisant) : *plaisir* (5)
- v. 1825-1847 : (programmation de la rencontre) *demain* (4)
- v. 1924-1944 (la prison d'amour) : *prison* (8)

De même, au plan macrostructural, servant la cohérence, on repère de multiples jeux d'échos, fidèles ou légèrement déformants, reliant à distance les mots, les syntagmes, les vers, et, par rebond, les épisodes, jetant sans cesse des ponts vers l'arrière, tendus sur les fils de la mémoire et incitant toujours l'auditeur-lecteur à se souvenir : l'entreprise romanesque implique la collaboration active du public... Les rencontres ainsi occasionnées entre deux ou plusieurs personnages, motifs ou lieux permettent des mises en perspective porteuses de signification, des rapprochements féconds ; elles induisent aussi la connivence entre l'écrivain et son destinataire ; elles conduisent la polyphonie. Les exemples sont légion dans notre extrait et revêtent des formes diverses. L'aventure de la fontaine merveilleuse, par exemple, est présentée par prédilection comme un spectacle en ce début de roman, ainsi que le suggère l'emprise du verbe *veoir* dans le discours du *vilain* (v. 378, 388, 390, 395), puis sa reprise dans le récit de Calogrenant (v. 410, 417, 430, 438, 453, 458, 481). D'ailleurs, Calogrenant dit bien, avant de verser de l'eau sur la dalle placée auprès de la source : « La mervoille a veoir me plot » (v. 430). À son tour, le roi annonce qu'il ira « veoir la fontaine [...], et la tempeste et la mervoille » (v. 663-665), puis le verbe *veoir* resurgit encore dans le projet d'Yvain (v. 706, 712) et dans sa mise à exécution (v. 771, 780, 791, 798, 798). Ailleurs, la reprise signale un entêtement dans le comportement ou les sentiments : l'injonction de Laudine à Lunette (« Fui ! », v. 1714, 1715 // v. 1614, 1647) confirme une obstination première à ne rien vouloir écouter des conseils prodigués. La réduplication d'un argument ou d'un conseil dit son importance pour tous et sa valeur argumentative ou dramatique : la nécessité de défendre sa terre et la fontaine doit être considérée dans l'avenir matrimonial de la suzeraine et ce conseil de Lunette (v. 1617-39) passe tel le furet dans les propos de Laudine, qui interroge Yvain sur ce point, lequel répond positivement, scellant ainsi leur accord (v. 2035-2038), puis justifie enfin la harangue du sénéchal devant l'assemblée des barons, ce qui suscite l'assentiment général au mariage de leur maîtresse (v. 2083-89). De manière intéressante, les reprises peuvent être chargées d'ironie souriante, quand la lexie passe du discours d'un personnage à un autre, voire du discours au récit. La reprise, à peine modifiée, par le *vilain* de la question que lui a posée Calogrenant (« Quiex hom ies tu ? », v. 329 // « quiex hom tu ies », v. 354), suggère, non sans malice, que le vilain est un homme semblable au chevalier ; de même, les rebondissements du nom *chose*, qui suggère la difficulté – feinte ou voulue – à préciser ce dont on parle et qui jette le flou euphémisant ou disconvenant sur le propos, n'en finissent pas de nous faire sursauter ou sourire<sup>36</sup>. Ne manque pas de sel non plus la mise en regard du commentaire narratorial soulignant la transformation

<sup>36</sup> Ainsi v. 34, 95, 122, 139, 153, 327, 504, 720, 1082, 1224, 1397, peut-être aussi 1914.

de la dame de Landuc, qui finit par reconnaître le bien-fondé des propos de sa suivante : « Ez vos ja la dame changiee ! » (v. 1751) et les paroles d'Yvain quand il espérait que la belle veuve changerait d'avis sur le meurtrier de son époux : « Celui corage qu'ele a ore / espoir changera ele ancore. / Ainz le changera sanz espoir ! » (v. 1439-41).

## LE PRINCIPE DE LA *VARIETAS* : LE ROMAN COMME « SYNTHÈSE DE L'HÉTÉROGÈNE<sup>37</sup> »

Fondé sur l'hétérogène et la disparate, genre accueillant aux autres genres, charriant une multiplicité de formes, caractérisé par la diversité stylistique, tel apparaît le roman, qui réussit pourtant à subsumer cette hétérogénéité essentielle pour en faire une continuité, une totalité, une unité constitutive de l'œuvre littéraire. La *varietas*, bien mise en avant à cette époque dans les arts poétiques comme nécessaire ferment de l'écriture permettant d'éviter l'ennui, s'impose comme un principe consubstantiel de l'esthétique romanesque : alimentant le vraisemblable, elle touche, de manière privilégiée et nouvelle, les plans énonciatifs, les tonalités et la versification, la succession des octosyllabes étant rien moins que plate. Dans le cadre de cette étude, j'envisagerai quelques-uns de ces éléments.

Le roman reconstruit la complexité du réel en alternant les différents plans de l'activité énonciative, récit (avec narration proprement dite et description), discours et commentaires métanarratifs. Une étude plus poussée que celle-ci s'intéresserait au soin avec lequel Chrétien procède dans son ouvrage pour passer en douceur de l'un à l'autre : brisures du couplet d'octosyllabes, reprises de mots, jeux de questions-réponses, changements de focale dans le point de vue, dans le temps permettent de faire nouvellement l'économie de procédés ou de chevilles didactiques lourdes qui, en creusant les différences sur lesquelles se construit le genre romanesque, pouvaient mettre à mal, encore naguère, la continuité.

Sophie Marnette a bien montré que les genres narratifs du lai et du roman en vers sont « les textes du *je*<sup>38</sup> » : le narrateur y est mis en scène plus souvent qu'ailleurs, il y adopte des postures différentes bien plus variées que dans les autres textes, n'hésite pas à parler de manière réflexive de lui, de son œuvre et de ses personnages, sans solliciter directement son public, comme cela se faisait dans la chanson de geste. La nouveauté qui se fait jour dans ce début de roman est *a priori* le choix d'une instance narrative fort discrète. Point d'apostrophe du public à la manière de ce qui se pratique dans la chanson de geste ou de ce que fait Calogrenant à l'orée de son conte : « Or escotez ! ». On relève simplement quatre apparitions faisant intervenir le *vous* des auditeurs-lecteurs. Les deux premières, loin de souligner un moment d'intensité dans l'action, concernent la nuit que passe Yvain chez le vavasour :

La nuit ot, ce poez savoir,  
tel oste com il vost avoir,  
car plus de bien et plus d'enor  
trueve il assez el vavasor

<sup>37</sup> P. Ricœur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 155.

<sup>38</sup> S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Peter Lang, 1998, p. 29-38.

que ne vos ai conté et dit. (v. 775-779)

L'occurrence du vers 779 ne manque d'ailleurs pas de sel puisque, en réalité, c'est Calogrenant, non le narrateur, qui a pris en charge dans son discours la présentation précédente... Dans les deux autres cas (si l'on excepte l'incipit prologal), les intrusions du narrateur ponctuent avec malice un sentiment d'Yvain, transi face à la femme qu'il aime (« ce vos creant, v. 1952-1953) ou réjouit de l'accord donné par Laudine à leur mariage (« ce vos puis bien conter et dire », v. 2054). À deux reprises, intervient aussi seul le *je* narratorial : le narrateur, en surplomb, s'immisce brusquement dans l'histoire pour modaliser son propos (« ne cuit », v. 1386 et 1511), mais, en réalité, du fait de la forme négative du verbe *cuidier*, pour mieux souligner ironiquement le caractère absolu de l'amour éprouvé par le héros. Par ce type d'intrusion, le narrateur pose le monde fictionnel représenté comme une réalité complexe et soumise à variations face à laquelle il est malaisé de se poser clairement ou définitivement. Ce relativisme souriant nourrit à son tour la vraisemblance et, subtilement dans notre extrait, conforte le savoir ou assied le pouvoir de celui qui tient les rênes de la fiction.

Tous les autres commentaires narratoriaux se font, en revanche, sous le masque : il serait illusoire de ne s'arrêter qu'aux seuls commentaires explicites pour juger hâtivement de la désaffection par le narrateur de la fiction romanesque. Car l'instance narrative reste omniprésente et ne cesse de parasiter insidieusement le propos en dissimulant habilement, et sous diverses formes, son point de vue. S'il ne se montre pas explicitement pour assumer les fonctions de régie de l'histoire, ce que l'on pouvait attendre dans un roman, le narrateur nous livre cependant quelques considérations sur le travail de l'écriture, en se dissimulant sous le pronom caméléon *on* (v. 783-784), les indéfinis *nul*, *tel* (v. 1173-1174), en recourant à l'unipersonnel passif (v. 786,-1172) ou à une vérité générale avec un sujet de remplacement (v. 787). Dérivant la responsabilité des faiblesses de son écriture sur l'essence même du langage, le narrateur s'inscrit en apparence dans une communauté d'écrivains confrontés aux mêmes problèmes et il en joue. Car, à bien y regarder, les deux passages sur l'impossibilité d'un dire sont pour le moins paradoxaux ou spécieux et fonctionnent quelque peu à vide : ce n'est pas l'auteur-narrateur qui a été confronté à la difficile question de l'exhaustivité des vertus d'un homme ou d'une femme de bien, c'est (dans la réalité de la fiction, certes...) le conteur Calogrenant ; quant à l'impossibilité de décrire la douleur de la maîtresse des lieux (v. 1171-74), les vers qui précèdent viennent de le faire, précisément. Les commentaires qu'on pourrait appeler narrativisés, par analogie avec les discours dits *narrativisés*, sont aussi légion, libérés de tout affect envahissant, de tout jugement marqué, comme détachés de leur origine. L'emploi de l'imparfait exprime, sans ambiguïté, le décrochement narratif à l'œuvre dans le commentaire, comme, p. ex., aux vers 919-929, 952-955, 965-679 : passer à l'imparfait au sein d'une narration qui est traditionnellement écrite au passé simple ou au présent signale bien que l'on quitte le fil de l'action, pour aller vers l'arrière-plan, pour se pencher sur ce qui constitue la toile de fond de l'histoire. Le changement de modalité, qui fait passer de l'assertion à l'interrogation, démarque aussi possiblement les commentaires (p. ex. v. 1596-1598) : l'acte de discours nous semble aujourd'hui comme truqué, puisque, dans le texte romanesque écrit, il n'y a en réalité pas de place pour l'interlocuteur sollicité ; mais, sans doute, l'oralité permettait-elle de gérer autrement cette situation dont le texte recueille les

vestiges. Fréquemment dans le sillage de l'interrogation dont elle constitue comme le prolongement, voire la pointe, la figure de l'anadiplose apporte à son tour son soutien dans la singularisation de l'écriture des commentaires. En enchaînant par reprise (que celle-ci soit exacte ou dérivée) sur un mot qui vient d'être prononcé, cette figure de rhétorique donne l'illusion que le narrateur, endossant la personnalité d'un lecteur naïf, tique sur ce qui vient d'être dit : « Cent mars ? Voire, plus de cent mile ! » (v. 1277). Sans être autrement marqués, parfaitement intégrés à la narration, d'autres commentaires peuvent tour à tour préciser un propos ou un comportement en plongeant au cœur des êtres (v. 836-39, 849-852, 890, 960, 1273-1276), faire étalage d'un savoir particulier non partagé (v. 1180-1183, 1364-1370, 2141-2142), d'un sentiment, qu'il s'agisse d'un étonnement (v. 847-848), d'une admiration (v. 853, 859), d'une inquiétude (v. 1428-1429), d'un chagrin (v. 1522-1542). Ils peuvent encore dédramatiser une situation délicate, un rien choquante pour le public trop bien-pensant, comme dans le cas de la fuite du chevalier blessé (v. 871) ou du coup de foudre d'Yvain pour l'épouse du chevalier qu'il vient de tuer (v. 1363-1365). Ils peuvent enfin traduire la sagesse des nations ou assener leur vérité générale en se coulant dans un moule proverbial ou sentencieux<sup>39</sup> : pointe misogyne sur les inconséquences féminines (v. 1644-1646) ; image du feu qui s'embrase (v. 1780-1782) ; approbation pour appeler *prison* la captivité amoureuse (v. 1944), mention du cheval qui donne toute sa puissance quand on l'aiguillonne (v. 2148-2149)... Ce type de commentaires est donc un moyen assuré pour le narrateur d'assumer en définitive un contrôle discret mais ferme, mais constant, sur son récit, tout en feignant d'être absent.

Écrire le vraisemblable, à défaut de transcrire la vérité, est l'une des prétentions de ce genre nouveau. En cette fin du XII<sup>e</sup> siècle, en s'appuyant sur de nouveaux moyens tels l'extension lexicale avec l'apparition de nombreux néologismes de forme, de sens ou d'emploi<sup>40</sup>, le développement de la phrase complexe<sup>41</sup>, qui permet des analyses plus poussées, la versification plus souple de l'octosyllabe, enfin, l'écrivain champenois s'efforce de donner corps à la tentation nouvelle d'une *mimesis* moins stéréotypée, plus proche de la réalité de ses lecteurs-auditeurs : l'illusion romanesque est de raconter la vie ... Même si des stéréotypes subsistent, parce qu'ils offrent au public le plaisir de la reconnaissance, l'écriture de ce début

---

<sup>39</sup> Sur la polyphonie inhérente à l'emploi des proverbes et sentences, voir notamment A. Grésillon et D. Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement », *Langages. Les Plans d'Énonciation*, 73, mars 1984, p. 112-25 ; M. Perret, « Proverbes et sentences : la fonction idéologique dans le *Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu », dans D. Boutet et al. (dir.), *Plaist vos oïr bone cançon vallant. Mélanges de Langue et de Littérature offerts à François Suard*, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille 3, 1999, p. 691-701 ; M.-L. Ollier, « Proverbe et sentence. Le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », dans *La forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 125-55.

<sup>40</sup> Les mots rares, par leur forme, leur sens ou leur construction, sont bien enregistrés comme tels par Br. Woledge (*Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes, I, vv. 1-3411*, Genève, Droz, 1986) et le *DECT* (<http://www.atilf.fr/dect/>), auxquels je renvoie. On peut aussi ajouter à cet ensemble des mots du français actuel qui semblent attestés sous un sens particulier pour la première fois dans notre texte (voir dans mon ouvrage, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style, op. cit.*, p. 865-874).

<sup>41</sup> Le nombre, la longueur et la variété des propositions subordonnées ne cessent d'augmenter durant tout le Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. Par rapport aux œuvres antérieures et notamment aux premières chansons de geste, la proportion des subordonnées augmente sensiblement chez Chrétien de Troyes jusqu'à représenter environ 40% de l'ensemble des propositions ; ce chiffre donné par J. Vising, (« Les débuts du style français », dans *Recueil de mémoires philologiques présentés à Gaston Paris par ses élèves suédois*, Stockholm, L'Imprimerie Centrale, 1889, p. 196) serait à préciser sur notre texte.

de roman se caractérise stylistiquement par des innovations en ce qui concerne les descriptions. Rompant en visière avec les usages antérieurs des vies de saints, des chansons de geste et des chroniques qui privilégiaient l'aspect proprement narratif de la diégèse, les romans de l'Antiquité ont enregistré l'essor de la description et mis à la mode d'amples portraits, de longues représentations d'objets magnifiques ou curieux. Dans ces morceaux choisis, toujours orientés par l'épidictique (souvent encomiastique), la visée ornementale, bien plus qu'argumentative, est patente, laissant aussi à l'écrivain la possibilité de donner la démonstration de son indéniable savoir-faire et de sa bonne connaissance des modèles<sup>42</sup>. Notre extrait du *Chevalier au lion* enregistre une désaffection notable de ces morceaux de bravoure : aucune description d'objet à proprement parler – quelque peu passée de mode, il est vrai –, et seulement deux portraits développés, dont l'un prend pour cible le personnage du *vilain* gardien des taureaux (v. 286-311, puis 312-324) et l'autre est le portrait en action de Laudine (v. 1463-1510). Tout aussi nouveau est le fait qu'aucun de ces deux portraits n'est inséré en focalisation zéro, ce qui se faisait traditionnellement jusque-là : la stratégie de déléguer le portrait à un personnage assure une meilleure intégration de la pause descriptive au sein du récit. Le premier portrait est inattendu dans le monde courtois mis en scène, mais il ressortit à une tradition rhétorique illustrée par Sidoine Apollinaire dans l'une de ses lettres et est conforme à l'esthétique développée au XII<sup>e</sup> siècle dans les milieux chartrains<sup>43</sup>. Précisément, la dégradation violente tendant vers l'animalisation à laquelle l'écrivain soumet le *vilain* est indéniablement destinée à faire sourire. Quant au second portrait, celui de Laudine, c'est un portrait greffé sur l'action : le souvenir de la scène ramène sans cesse le héros vers la splendeur de la jeune femme en larmes. Yvain revoit la scène qu'il vient de vivre et reconstitue par une série de synecdoques le portrait de la jeune femme folle de douleur, en reprenant une à une, de façon conventionnelle et sous le signe de l'hyperbole, les différentes composantes de cette femme exceptionnelle. Au lieu de se réjouir de cette beauté entrevue de loin, le jeune homme se lamente sur ce qu'il a vu, puisqu'aussi bien il est responsable de ce deuil manifesté avec violence. Mais ce tourment est son délice et nourrit le fantasme du souvenir, le surgissement des détails physiques. Les deux scènes de combat contre Esclados sont, quant à elles, des passages obligés d'un roman de chevalerie et s'inscrivent dans un moule topique caractérisé par sa tonalité épique, qui n'exclut pas, cependant, l'originalité. Le premier, celui de Calogrenant, est rapidement expédié (v. 515-543) et, en dépit d'une ouverture parfaitement traditionnelle, il comporte des commentaires du personnage qui font sourire par leur naïve disconvenance avec ce que les chansons de geste ont mis en scène (les handicaps du guerrier, v. 521-523 ; les excuses trouvées, v. 532-535 ; la maladresse du jouteur qui, par la violence de son coup, fait exploser sa lance alors que celle de son adversaire résiste, v. 526-531) : ainsi, l'on passe, en un rien de temps, de l'épique au parodique. Le second combat, celui d'Yvain (v. 813-873), s'inscrit dans la logique inverse : l'arrivée tonitruante du chevalier gardien de la fontaine est comparée à la chasse d'un cerf en rut (v. 812), notation triviale qui annule d'emblée toute dramatisation épique. Si la suite s'inscrit

---

<sup>42</sup> Voir, entre autres, sur la question, A. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature : An example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.

<sup>43</sup> U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. de l'ital. M. Javion, Paris, Grasset, 1997, p. 65.

dans un cadre conventionnel et formulaire qui met en avant la réciprocité et la similarité de la force des combattants, son dénouement, en revanche, avec la tombée de la porte qui guillotine le cheval d'Yvain en raison de son manque de prudence (le héros est aussi comparé implicitement, par avance, à un rat pris au piège, v. 912) assure une retombée dans un réel déceptif passablement ironique.

Outre ces passages clairement identifiés, la représentation se fait également de manière dynamique, dans le mouvement de l'œuvre en construction, au fil de son avancement, bribe par bribe. Les différentes pièces données au fil du roman s'ajustent progressivement et construisent une image de plus en plus complète à mesure que progresse la narration : émerge un objet (au sens large) complexe, qui échappe à la sécheresse du type et caractérise le genre romanesque. On pourrait ici convoquer les personnages de Lunette ou d'Yvain ou encore la fontaine, présentée par le *vilain* (v. 378-405), puis vue par Calogrenant (v. 410-429) et Yvain (les v. 798-808 n'apportent guère de nouveau). Cette fragmentation de la représentation s'observe aussi dans le choix constant de détails qui croquent la réalité du quotidien - surtout aristocratique et idéalisée, mais sans exclusive -, en précisant une posture (par ex., v. 199, 319, 1790), un objet (v. 1046-48), un lieu (v. 237), un animal (v. 197), la forme, la matière ou la couleur d'un vêtement (v. 230-231, 307-311), les préparatifs d'un seigneur avant un rendez-vous galant (v. 1883-1894). Aussi, à plusieurs reprises dans le roman, on observe le choix de mettre syntaxiquement les objets à la première place comme sujets de l'action<sup>44</sup>, ce qui évince celles et ceux qui les portent et contribue à rendre plus spectaculaire la représentation. La connotation prime sur la dénotation, la représentation du monde est en tension entre objectivité feinte de bon aloi et subjectivité. Le relevé des caractérisants souligne ainsi leur fréquente coloration subjective, également partagée entre valorisation et dégradation, et il est parfois difficile de faire en leur sein le départ entre ceux qui sont axiologiques ou non, parce que tout ce qui est beau et bien fait est également bon et appréciable<sup>45</sup>. La part des caractérisants objectifs<sup>46</sup> est indéniablement restreinte - même si la neutralité du point de vue ou du regard portée par certains d'entre eux est parfois douteuse -, ce qui aide à générer un discours qui n'est ni lisse ni précis. Mais, par ailleurs, les adjectifs affectifs sont encore moins nombreux<sup>47</sup>, comme si, par là, le roman s'empêchait tout autant de se laisser déborder par l'émotivité, s'essayant à une sorte de froideur de ton propice à l'effet de réel.

<sup>44</sup> Voir les v. 819, 820-821, 841, 1164-1165, 2158.

<sup>45</sup> Plus de 90 sur un ensemble d'environ 150, avec prédominance des axiologiques (58 %) sur les non-axiologiques (42 %). Adjectifs axiologiques : *acöardi, adroit, afeitié, afolé, alosé, anfantosmé, anseignié, avenant, bel, bien parlant, boen, bret, chaitif, cöard, contrefet, cortois, deboneire, desjuglé, desvé, dolz, enorable, estrange, felon, fier, fol, forssené, franc, gent, gentix, gracieus, grief, haut, hardi, leal, mal, malvés, merveilleus, nice, orguelleus, pervers, poignant, posteüs, precieus, preu, ranponeus, riche, sage, salvage, vaillant, venimeus, vrai, vilain, voir*, etc. Adjectifs non axiologiques : *ars, cert, certain, chaut, cler, droit, dur, errant, espes, estroit, fin, fort, fres, froit, grant, hideus, isnel, large, lé, leit, legier, lonc, novel, pansif, parfont, perilleus, petit, plain, plat, pris, pur, roit, sain, säolé, seür, soëf, vain, viel*, etc.

<sup>46</sup> On en compte environ une quarantaine : *agu, apareillié, avuglé, beneoit, blanc, boissoneus, batant, chauf, clos, colant, coloré, costumier, crestien, demi, desconfit, destre, galesche, german, mechié, mort, mossu, navré, nu, parclos, peonas, pelé, premier, quint, quite, reont, ros, saint, seul, terrien, tierz, tortiz, trespansé, vermoil, vif*, etc.

<sup>47</sup> Moins d'une vingtaine sur l'ensemble : *angoisseus, angrés, chier, cusançoneus, destroit, dolant, enuieus, estolt, estoné, grevain, honteus, irié, joiant, lié, maleoit, mat, mautalentif*, etc.

Caractérisés par des marquages spécifiques, les embrayeurs ou les déictiques, et par toute la palette possible des différentes modalités, les discours rapportés directement<sup>48</sup> sont un autre élément majeur de l'esthétique mise en place ; plus subtil, le discours indirect libre, qui va de pair avec des changements de focalisation, est un autre ferment de l'animation du récit, mais que je délaisserai ici pour aller vite<sup>49</sup>. En principe moins fréquentes en nombre que dans les chansons de geste, les conversations sont désormais plus longues, plus développées dans le roman, elles abordent des sujets plus divers, ne sont pas forcément gouvernées par le *pathos* et sont mieux intégrées à l'action : dans notre extrait, les échanges se mettent à proliférer et certains, très nouvellement, enchaînent d'affilée de nombreuses répliques<sup>50</sup>, parfois sur un même vers. La proportion des seuls discours directs (désormais notés DD) dans notre extrait est difficile à comptabiliser, du fait de l'histoire de Calogrenant, récit inclus dans son discours et présentant en abyme tous les attributs, toutes les variations énonciatives qui caractérisent un roman, incluant descriptions, commentaires métatextuels et discours rapportés directement... Au plan de la performance, surtout du fait de son introduction remarquable par un prologue, nul doute que cette partie du texte, prononcée par un personnage, qui cédait ensuite la parole à d'autres personnages, devait susciter des jeux de voix remarquables. Si l'on considère tout ce récit comme relevant du DD, la part des DD est de 60,23 % du total ; si, en revanche, on ne considère dans ce récit que les échanges au DD et le prologue<sup>51</sup>, sous l'emprise du *je*, alors la proportion tombe à 43,24 %<sup>52</sup>, similaire à celle qui caractérise l'intégralité du roman, 45,42 %<sup>53</sup>. L'augmentation sensible du DD, par rapport à ce qu'offrent les deux premiers ouvrages de Chrétien de Troyes, tient, d'une part, à la présence de longs monologues et, d'autre part, à l'augmentation sensible de la longueur des échanges, avec un nombre important de répliques ou de prises de parole différentes : 121 au total (chiffre incluant celles qui se trouvent dans l'histoire racontée par Calogrenant), ce qui correspond aussi à des échanges parfois très serrés et même stichomythiques. Ce choix souligne la volonté de dynamiser la narration autant que de peindre les personnages et leur rapport au monde : les DD sont un procédé pour rendre vraisemblables les agissements des personnages qu'ils peuvent expliquer ou justifier.

---

<sup>48</sup> La question a été bien étudiée, entre autres par A. Hilka, *Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Chrestien de Troyes* [1903], Genève, Slatkine Reprints, 1979 et, plus récemment, entre autres, C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, PUR, 2010.

<sup>49</sup> Voir, par ex., v. 259, 681-720, 1347-1355, 1527-1542, 1658-1663, 1743-1750.

<sup>50</sup> Par exemple, v. 1600-1639 ou 1668-1728 (dialogue entre Lunete et sa maîtresse) : 9 répliques ; v. 1797-1879 (dialogue entre Laudine et sa suivante) : 13 répliques ; v. 1961-2038 (dialogue entre Lunete, Yvain et Laudine, avec quelques fausses interruptions par du récit valant didascalies) : 25 répliques !

<sup>51</sup> On peut considérer que la fin de l'échange avec le cercle de la cour se produit au v. 149 avec l'appel à l'écoute qui est un effet d'annonce de l'histoire (« Or escotez ! »), introduit par un prologue (v. 150-172) et se terminant au v. 575, vers conclusif orienté vers le récit « Ensi alai, ensi reving » ; les trois derniers vers de la *réplique* de Calogrenant (v. 576-578) opèrent une remontée vers le présent de l'énonciation avec un vers de commentaire et une adresse à l'auditoire présent à la cour.

<sup>52</sup> Tout vers comprenant du discours direct a été comptabilisé comme unité ; ce chiffre est bien sûr susceptible d'erreur ; il est indicatif.

<sup>53</sup> À titre de comparaison : *Érec et Énide* : 35, 50 % ; *Cligès* : 23, 92 % ; *Lancelot* : 40,41 % ; *Preceval* : 53,12 %. Je reprends ces données à M.-L. Ollier, *Lexique et concordance de Chrétien de Troyes d'après la copie de Guiot avec introduction, index et rimaire*, Traitement informatique par S. Lusignan, Ch. Doutrelepon et B. Derval, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Vrin, 1986.

Plutôt que les monologues (exhalant la plainte<sup>54</sup> ou interrogeant sur les sentiments amoureux<sup>55</sup>), les dialogues retiennent ainsi l'attention. Sur les 121 prises de paroles que j'ai comptabilisées, 33 seulement – c'est très peu ! – sont introduites par un terme déclaratif (presque toujours un verbe) extérieur<sup>56</sup>, situé en amont dans le récit, ce qui démarque nettement le passage de l'un à l'autre et joue un rôle de cloisonnement assez hermétique ; 31 bénéficient d'un verbe en incise (toujours le minimal *fet*, à une exception près, v. 131) et 4 au plus cumulent ces deux modes introductifs (v. 105-06, 726-28, 1761-62, 2081-83). Si une seule prise de parole se fait au discours direct libre, dans le sillage d'un discours indirect (v. 329), on compte en revanche 60 répliques avec changement d'interlocuteur ainsi directement enchaînées, ce qui est une réelle innovation stylistique, même par comparaison avec *Érec et Énide*<sup>57</sup>. Chrétien de Troyes déploie conjointement toute une batterie de procédés signalant le DD : dans 43 répliques, le DD est marqué rythmiquement par la brisure du couplet ; dans au moins 110 répliques, le DD est marqué syntaxiquement dès son ouverture, par la présence d'une apostrophe, d'une interjection, d'une incise, d'un impératif, d'un mot (pronom, adverbe, adjectif) interro-exclamatif, d'un déictique (personnel, temporel, spatial), d'un adverbe prophrase, ou encore d'un subjonctif injonctif ou optatif en proposition indépendante. L'enchaînement devient ainsi beaucoup plus serré qu'il ne l'était naguère, fondé en particulier sur une séquence question-réponse (p. ex. v. 329, 331, 342, 356, 360) ou sur la reprise d'un mot (p. ex. v. 333, 359), d'une idée (p. ex., v. 339, 365). Quelques phénomènes de discordance entre mètre et syntaxe permettent au discours d'échapper, aussi, à un cadre rythmique contraint, étroit et prédéterminé (v. 73, 84, 513, 728, 1286, 1484, 1700, 1802, 1830, 1858, 1899, 1977, 2134, etc.). On observe enfin quelques efforts pour transcrire, au plan du lexique et de la syntaxe, ce qui peut animer le propos autant que le particulariser. Soutenant l'abondance des modalités autres que la modalité assertive, les interjections, déjà convoquées en grand nombre dans les ouvrages précédents du maître champenois, rythment ces propos : majoritairement placées à leur initiale, elles font entendre les cris du cœur, les chargeant à moindres frais de leur affectivité<sup>58</sup>. Ponctuellement, ici et là, quelques phrases nominales, aussi, donnent l'impression de restituer le jaillissement spontané de la parole, réduite au thème ou au prédicat, propres à traduire l'évidence d'une situation qui n'impose pas de longs discours<sup>59</sup> ; l'emploi de l'infinitif jussif (v. 1125, 1716), certaines dislocations de

<sup>54</sup> Le traitement du premier des deux monologues de Laudine (v. 1204-1240 et 1286-1297) pleurant la mort de son époux renouvelle cependant le genre : contre toute attente, il ne suscite pas la complicité escomptée mais tend presque à provoquer le sourire, enchaînant les disconvenances, la hargne de l'invective prenant ici le pas, de manière très originale, sur le lyrisme attendu de la plainte et du panégyrique du défunt.

<sup>55</sup> Voir v. 1430-1508 et 1527-1579, pour Yvain, et v. 1762-1774, pour Laudine.

<sup>56</sup> Rappelons qu'antérieurement, dans la chanson de geste, un verbe déclaratif annonçait dans la narration le discours à venir, il n'y avait que très peu d'incises, et cette technique, qui établissait un solide partage entre narrateur et personnage, sans interférence, ne favorisait pas l'enchaînement serré ni la vivacité du dialogue. Voir S. Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature médiévale*, op. cit., p. 124.

<sup>57</sup> Voir les chiffres donnés dans mon étude, « Vers une poétique du romanesque : *Érec et Énide* (v. 1085-3002) : éléments de style », dans Fl. Mercier-Leca et V. Raby (dir.), *Styles, Genres, Auteurs*, 9. Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett, Paris, PUPS, 2010, p. 37.

<sup>58</sup> Voir v. 71, 326, 579, 728, 1204, 1224, 1267, 1434, 1486, 1624, 1668, 1670, 1704, 1813, 1818, 1821, 1871, 1877 (« Alez ! », à la limite de l'interjection), 1912.

<sup>59</sup> Par ex., v. 341, 360-361, 599, 1606, 1607, 1651.

phrase qui impriment à la phrase un ordre emphatique (p. ex., v. 365, 366, 1617) vont dans le même sens. L'illusion conversationnelle est ainsi recherchée : une sorte de naturel ou de grâce des propos tend, même timidement pour le moderne, à s'imposer, ce que la comparaison avec les œuvres littéraires antérieures (chansons de geste, chroniques, romans d'Antiquité) permet d'apprécier. La rupture stylistique (toute relative) est sensible, dans la mesure où l'on a l'impression que la langue littéraire et polie, à laquelle on était habituée, compassée dans le moule de l'octosyllabe, unifiée par un même niveau de style, est un instant abandonnée, parée nouvellement d'une sorte de couleur naturelle, celle, sinon de la langue parlée, du moins de la familiarité. La parlure agréable de la jeune suivante malicieuse (*brete*, v. 1582) en témoigne avec brio et, sans doute, le fait que le narrateur parle de « son latin » (v. 1788) n'est-il pas un hasard<sup>60</sup> ...

« Le roman tient son lecteur en haleine parce que tout y est possible. [...] parce qu'il produit du nouveau et de l'imprévisible, [il] tend vers un incessant renouvellement<sup>61</sup> ». L'originalité mise en œuvre par un écrivain de talent qui appose sur son texte la griffe de son style s'épanouit dans le *Chevalier au lion*, que l'on peut considérer comme l'un des premiers romans de notre littérature. S'inspirant des trouvailles de ses prédécesseurs qu'il reprend, adapte ou systématise, le maître champenois produit la symphonie romanesque, à l'image de celle donnée par les oiseaux sur le pin qui domine la fontaine : une alliance de voix différentes et multiples, mais en parfaite harmonie... L'inventeur du roman est d'abord, sans nul doute, un synthétiseur de génie. L'écriture met en jeu un principe d'organisation synthétique assurant la cohérence et la cohésion, qui associe une forme nouvelle promise à une belle fortune, celle du roman, et la matière bretonne, qui n'a pas le prestige de l'autorité, de l'histoire ou du pouvoir, mais qui offre un monde chatoyant et divertissant. Les différentes composantes de la fiction convergent pour créer une forme-sens où, sous un voile idéal, agréable et plaisant – qui dessine en creux un public aristocratique, chevaleresque et courtois –, les inventions se parent des couleurs du réel, où l'illusion de la vie est mimée ou dite sous un jour vraisemblable, où le quotidien est rempli d'imprévus, d'incompréhensions, de mystères, de gens et de lieux connus ou anonymes, attachants ou désagréables, où le passé compose avec la réalité contemporaine et où – peut-être surtout... – le présent s'ouvre de manière exaltante sur l'avenir et ses possibles.

---

<sup>60</sup> Retenons en particulier son art de la litote pleine d'humour (p. ex., v. 977, 1936-1937), l'affirmation osée de certitudes (mise en valeur du *je*, vérités générales, projections sur un futur possible ou probable, p. ex., v. 976, 978-981, 988-990, 994-995, 996, 1012, 1014, 1015, 1018-1020, 1023, 1063, 1314, 1321-1324, 1327-1328, 1613, 1615, 1633-1639...), la fréquence des injonctions de celle qui est bonne conseillère (p. ex. 1062, 1308, 1310, 1320, 1325, 1332, 1334, 1671...), les modalisations pleines de modestie courtoise ou de feintise (v. 997, 999, 1004, 1068, 1616, 1921), l'emploi duplice du sens (v. 1551, 1804, 1936-1937), l'autodérision et la mise à distance de soi (v. 1556, 1961-1965), l'ironie (v. 1624), la prédilection pour les images concrètes familières (p. ex., v. 1077, 1262, 1264-1265, 1330, 1331, 1340, 1867, 1968-1969).

<sup>61</sup> M. Stanesco et M. Zink, *Histoire européenne du roman médiéval, Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992, p. 16 et 19.