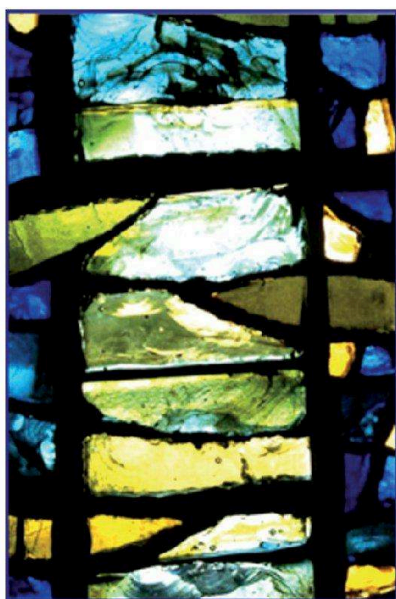


EFFETS



DE STYLE AU MOYEN ÂGE

SOUS LA DIRECTION DE
CHANTAL CONNOCHIE-BOURGNE
ET SÉBASTIEN DOUCHET

SENEFIANCE





Presses universitaires de Provence

Effets de style au Moyen Âge

Connochie-Bourgne Chantal et Douchet Sébastien (dir.)

DOI : 10.4000/books.pup.18832
Éditeur : Presses universitaires de Provence
Lieu d'édition : Aix-en-Provence
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 11 décembre 2020
Collection : Senefiance
ISBN numérique : 979-10-365-6119-1



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN (Édition imprimée) : 978-2-85399-819-2
Nombre de pages : 394

RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Connochie-Bourgne Chantal, et Douchet Sébastien, éditeurs. *Effets de style au Moyen Âge*. Presses universitaires de Provence, 2012, <https://doi.org/10.4000/books.pup.18832>.

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2024.

Le format PDF est diffusé sous Licence OpenEdition Books sauf mention contraire.

Le format ePub est diffusé sous Licence OpenEdition Books sauf mention contraire.

RÉSUMÉ

La notion de style ne va pas de soi. La question se complexifie encore lorsqu'on analyse les productions artistiques du Moyen Âge. Peut-on parler du style médiéval ? La diversité des qualificatifs qui le rattachent étroitement à une époque, à un espace, à une tradition, montre à quel point on reste encore démuni tant pour le définir que pour « inventer » des méthodes

d'analyse. La stylistique, discipline universitaire reconnue et célébrée pour sa richesse, ne peut être convoquée telle quelle pour approcher les œuvres médiévales. Il convient donc de s'interroger à nouveau, de se demander comment cerner dans le domaine des études de médiévistique cette notion apparemment familière ? Étant donné d'une part la « mouvance » des textes, les variations multiples d'une œuvre à l'autre, les interactions entre les arts, et d'autre part le caractère traditionnel de la culture médiévale, quelles approches ménager ? C'est à ces questions et à celles qu'elles suscitent que se sont proposés de répondre les auteurs des 30 contributions réunies dans ce volume, à la suite d'un colloque international et pluridisciplinaire (littérature, peinture, sculpture, architecture, musique), fournissant par là même un aperçu vivifiant de l'état actuel de la recherche.

CONNOCHIE-BOURGNE CHANTAL (DIR.)

CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université.

DOUCHET SÉBASTIEN (DIR.)

CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet

Première partie. Médiévaux et modernes face à la question du style

Médiévaux et modernes face à la question du style

Sébastien Douchet

Les médiévaux et le style

La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles

Danièle James-Raoul

Le rappel des faits : la roue de Virgile

La pensée du style à la fin du Moyen Âge

Margarida Madureira

Les débuts difficiles de la théorie du style

Thomas Golsenne

Discours de la méthode stylistique

Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : problèmes, méthodes, pratiques

Bénédicte Milland-Bove

Les fragments français du cycle Post-Vulgate et la Suite du Roman de Merlin à l'épreuve du style

Hélène Bouget

Sur la particularité des études de style au Moyen Âge : l'exemple du style épique

Michel Gailliard

La place du style dans le processus de signification : l'apport d'Erwin Panofsky

Viviane Huys-Clavel

La place accordée au style dans le processus de signification

Le style comme moyen de discuter la notion de Kunstwollen

Conclusion

Le style à l'épreuve de « la pensée figurative » : état de la question et perspectives

Cécile Voyer

Deuxième partie. La fabrique du style

La fabrique du style

Sébastien Douchet

Le style au péril de la traduction

« Mises en roman » et faits de style : le Roman de Rou de Wace et l'Estoire des ducs de Normandie de Benoît de Sainte-Maure

Françoise Laurent

Style bref, style ample : la traduction selon Benoît

L'abbreviatio concertée : les choix stylistiques de Wace

Le mètre comme marqueur stylistique

Le travail du style dans la séquence de sainte Eulalie

Virginie Greene

Un curieux manuscrit

« Blanche comme lait, rapide, innocente »

Le récit roi

« Bonne et belle »

La martyre apprivoisée

La légende du purgatoire de saint Patrick. Des tendances de la translatio du latin en vers français

Myriam White-Le Goff

Remplois et détournements stylistiques

Archaïsme et style épique

Jean-Pierre Martin

Styles de Gautier d'Arras : héritage épique et écriture du personnage dans Ille et Galeron

Vanessa Obry

Morceaux guerriers : le rythme du combat

Illes li preus, Illes li dus : de l'effet chanson de geste au style

Convention et créativité stylistiques

La conscience du style chez les artistes des années 1200

Laurence Terrier

« Lire les anciens à la lumière des modernes¹ » : ornement rhétorique, fait de langue, trait de style

Séverine Abiker

« Si lui a taint les cheveux d'or » : cliché et style dans Galeran de Bretagne

Myriam Rolland-Perrin

Le portrait de Gente, prologue et programme onomastique

Les portraits de Frêne

Frêne, une nouvelle Soredamour ?

Style et signification ou la syntaxe de l'impossible

Jean Arrouye

Le style dans la langue du droit médiéval français : brèves remarques sur la langue des contrats

Stéphane Marcotte

Troisième partie. L'identité mouvante du style

L'identité mouvante du style

Sébastien Douchet

Styles voyageurs

Le problème du « style des joues gonflées » et de sa diffusion au sein de la sculpture romane hispano-languedocienne

José Alberto Moráis Morán

Henri Focillon (1881-1943) et la méthode formaliste

Serafin Moralejo et la sculpture romaine comme source stylistique pour la plastique romane

Les chinoiseries à l'époque timouride, mode ou effets de style ?

Anna Caiozzo

Les chinoiseries ou l'héritage artistique des Mongols

Le renouveau timouride

Les chinoiseries timourides : style ou mutation des goûts ?

Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons au XV^e siècle

Mégumi Tanabe

Diversité stylistique de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons

Les connaissances botaniques des artistes

La dimension symbolique des motifs végétaux

Quelques remarques sur le style et ses effets en musique : de Baude Cordier à Pierre Schaeffer

Jean-François Trubert

Quel style, quels effets ?

Inscription du motet

Figure et sens : rapports paradigmatiques externes

Permanences stylistiques

« Cum l'arc del cel est sa manere : Ruge est e verte e inde e blanche ». Rhétorique de la couleur dans les lapidaires

Valérie Gontero-Lauze

Existe-t-il un style littéraire alchimique au Moyen Âge ?

Antony Vinciguerra

Hétérogénéités stylistiques

De l'archéologie du style à la rhétorique des formes : pour une nouvelle analyse des chapiteaux du rond-point de Cluny III

Sébastien Blay

Éléments signifiants

Syntaxe

Sémantique

Conjectures

Style et critique du discours courtois chez Christine de Pizan

Le Livre du duc des vrais amans

Dominique Demartini

« Les autres dient ton stille estre trop obscur et que on ne l'entend... »

Une œuvre, un style ?

« Le stille a moy naturel »

Le style de la Sibylle

Voix de Sibylle, voix soubtille

Le recours rhétorique à la « barbarolexie » et l'hétérogénéité stylistique du Moyen Âge

Folke Gernert

Bibliographie

Les variations formelles d'un moule stylistique : rubrique, texte et image à la charnière du Merlin et de sa Suite Vulgate

Irène Fabry

La rubrique : un énoncé paratextuel et synthétique, matériellement et stylistiquement distinct

Un style de composition musicale au service de la papauté : le motet politique à la cour de Clément VI

Julien Ferrando

Résumé

Effets de style, effets de sens : le drame d'Adam de la Halle

María-Pilar Suárez

Bibliographie

Cahier d'illustrations

Avant-propos

Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet

p. 5-7

- 1 L'équipe du CUER MA a eu plaisir à organiser les 29, 30 et 31 mai 2008 à l'université d'Aix-Marseille un colloque international et pluridisciplinaire intitulé « Effets de style au Moyen Âge ». Les pages qui suivent témoigneront de la richesse des communications qui furent proposées sur un sujet qui n'allait pas de soi malgré la familiarité de la notion que nous soumettions à la sagacité de nos collègues littéraires, historiens de l'art et musicologues.
- 2 L'intitulé « effets de style » invitait en effet à s'interroger non seulement sur un objet problématique, mais aussi sur son mode de fonctionnement au sein de l'œuvre médiévale et par conséquent sur les méthodes à mettre en œuvre pour le cerner de près. S'intéresser aux « effets de style » revenait donc à penser les interactions entre style et stylistique, entre un objet et son lecteur ou son spectateur. Ce projet souhaitait discuter, affronter, redéfinir les difficultés inhérentes à l'étude du style médiéval en art et en littérature, et dont Danièle James Raoul donnait en 2002, dans son introduction à son étude du style de Chrétien de Troyes, un suggestif aperçu :

Le texte médiéval perturbe en effet l'approche stylistique par une multiplicité de raisons inhérentes à son essence, qui sont toutes au cœur du débat stylistique et expliquent en partie la frilosité qui règne communément à suivre cette voie : l'absence de références écrites autres que littéraires, le recours à une langue vernaculaire accessible à tous mais esthétiquement non neutre, le problème de l'anonymat de l'auteur, la question de l'attribution assurée des œuvres, celle de l'originalité créatrice de l'œuvre bornée par notre réception, forcément en rupture avec celle des hommes du Moyen Âge, la problématique des genres mal dessinée, la soumission obligée à des prescriptions rhétoriques et à des modèles que l'on imite, enfin l'essentielle mouvance de l'œuvre avec son cortège de variantes, et, dans son sillage pour le moderne, le choix d'une édition comme support de travail, sans compter les questions posées par la transmission de l'œuvre et sa fondamentale oralité perdue, de gênes. Voilà autant à reconsidérer¹.

- 3 Soulignons que notre projet fut précédé d'une journée d'étude organisée le 19 octobre 2007 et dont l'objectif fut de préciser les enjeux scientifiques d'un tel colloque. Il nous faut ici remercier vivement les quatre collègues qui se sont prêtés au

jeu de la journée préparatoire : Bénédicte Milland-Bove, Viviane Huys-Clavel, Danièle James-Raoul et Olivier Cullin.

- 4 Mais il va de soi qu'entre l'intention d'un projet et sa réalisation il existe des écarts qui ne tiennent pas qu'à une forme de contingence universitaire. Certaines directions que nous aurions voulu voir empruntées furent délaissées au profit d'autres chemins auxquels, malgré tout notre travail, nous n'avions pas pensé. Ces écarts ne nous semblent pas anodins, et les inflexions qu'ils ont imprimées au présent recueil nous ont paru significatives d'une actualité de la réflexion sur la question du style au Moyen Âge. C'est pourquoi il nous a paru opportun, dans cet avant-propos, de livrer la substance de ce qui constitua notre appel à communication puis de rappeler l'organisation du présent ouvrage afin que le lecteur puisse, au-delà des contributions individuelles, comprendre la trajectoire qui a conduit à la composition de l'ouvrage.
- 5 Voici donc, un peu remanié afin d'être lisible *a posteriori*, le texte de notre appel à communications.
- 6 La première direction proposée était intitulée « méthodes d'analyse » et souhaitait que l'on questionnât les moyens et les méthodes qui ont été utilisés et qui seraient à mettre en œuvre pour analyser un style. En particulier, nous nous demandions à quelles conditions il était possible de penser une discipline qui reste encore à fonder et que l'on pourrait appeler « stylistique médiévale ». Mais encore : quels sont, aujourd'hui, les obstacles épistémologiques à un tel projet ? À ce propos, les études du style en littérature comme en histoire de l'art ont pu prendre deux directions apparemment antithétiques. Dans une perspective historiciste, la notion de style a été et est encore un instrument taxinomique servant à classer les productions artistiques dans le temps, l'espace et au sein d'une société donnée en vue de constituer une histoire de la littérature ou de l'art. L'adoption de ces postes d'observation montre que, envisagé de ce point de vue, le style relève d'une logique identitaire dont il serait l'expression : il permettrait de distinguer un individu d'un groupe, un groupe d'un autre groupe, une période d'une autre, une région d'une autre. Mais dans quelle mesure ce type d'approche permet-il de rendre compte de la notion de style en tant que trait définitoire d'une œuvre et pas seulement d'une instance socio-historique (« auteur », « atelier », « monastère », « cour », « groupe linguistique ») ? Si l'on se situe en revanche dans une perspective esthétique, le choix formel opéré par tel artiste ou tel atelier peut-il être l'unique objet de l'analyse ? En effet, dans tous les arts médiévaux règne une hétérogénéité qui oblige à s'interroger sur l'unité du style (faut-il parler *du* style ou *des* styles d'une œuvre ?) En outre, comment rendre compte des facteurs qui, bien souvent, sont à l'origine de cette hétérogénéité stylistique ? On pense par exemple au poids de la tradition, à la transmission du savoir-faire, au rôle central de la mémoire, aux régionalismes, à la mouvance des textes, à la variance, aux variantes et variations, à la circulation de modèles au sein des corps de métier, aux remplois, importations de styles exotiques ou exogènes, mélanges des genres, des formes, aux récritures, aux constitutions de « cycles », de recueils, aux restaurations des œuvres, au désir d'archaïsme aussi bien médiéval que post-médiéval, etc. Quelle est la part respective de contingence, de trait de mentalité et de choix formel dans la constitution de cette hétérogénéité stylistique propre au Moyen Âge ?
- 7 Une seconde direction était proposée et intitulée « définitions et terminologie ». De façon plus large et plus cruciale, nous souhaitions que certaines communications se penchent sur les définitions données et à donner du style dans les domaines littéraires

et artistiques. En effet, comment définir un style dès lors qu'on prend en considération les réalités techniques, historiques, socioéconomiques, culturelles ? Peut-on distinguer un style d'un autre sur le seul critère formel ? Comment rendre compte des « variantes » et de l'« invariant » ? Quelle est l'importance du principe de convergence ? Tout est-il style dans une production artistique ? Existe-t-il, dans les œuvres, des propriétés non-stylistiques ? Que suggère l'emploi du mot *style* lorsqu'on étudie une production artistique (en l'occurrence médiévale) : la recherche d'une « originalité » ? D'une « inventivité singulière » ? Ou la recherche de modes d'expression propres à un groupe, une période, une région ? La question de la dénomination n'est pas non plus anodine : quels sont les présupposés scientifiques et idéologiques de la terminologie adoptée lorsqu'on qualifie un style ? Qu'implique de parler de style « roman », « noble », « dépouillé », « régional », « recherché », « dramatique », etc. ?

- 8 Certes, une fois constitué l'objet d'analyse, les réponses apportées à ces questions de définition et de méthode varient d'une discipline à l'autre. Mais elles s'éclairent aussi les unes les autres. Croiser critique historique et approche formelle devait également permettre des redéfinitions et des approches nouvelles.
- 9 Les propositions de communications qu'a suscitées cet appel n'ont pas déçu nos attentes comme en témoigne la composition en trois chapitres de ces actes : « Regards croisés : médiévaux et modernes face à la question du style », « La fabrique du style », « L'identité mouvante du style ». Cette tripartition a eu pour ambition de synthétiser les principales directions empruntées par les contributeurs de ce colloque : les brèves introductions qui les précèdent s'en expliquent. Toutefois, il faut préciser que cette organisation ne résume ni n'enferme aucunement dans une perspective unique les articles qui suivent : le lecteur s'apercevra très rapidement que leur richesse excède de loin les titres sous lesquels nous les avons réunis. Nous espérons ainsi donner une vision à peu près claire d'un certain état de la recherche sur la notion de style médiéval.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. D. James-Raoul, *La griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 12-13.

AUTEURS

Chantal Connochie-Bourgne
CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université

Sébastien Douchet
CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université

Première partie. Médiévaux et modernes face à la question du style

Médiévaux et modernes face à la question du style

Sébastien Douchet

p. 11-13

- 1 Une réflexion sur la notion de style ne pouvait échapper à un double éclairage : celui des médiévaux sur leur propre pratique littéraire et artistique, et celui des contemporains sur les productions du Moyen Âge. L'un des fils directeurs qui relient les études de ce chapitre est l'élaboration progressive, du XII^e au XIII^e siècle, de théories modernes du style conçu comme « griffe », pour reprendre le mot de D. James-Raoul, qui signe l'œuvre. Unité, subjectivité et génie personnel alimentent et construisent les théories médiévales sur le style qui se constitue ainsi en objet de pensée autonome. Ce point est essentiel car le constat de cette objectivation nous autorise aujourd'hui à étudier le style sans risque de contresens absolu. À charge pour le médiéviste de définir, ou du moins de proposer, ses méthodes et les enjeux de sa démarche. Après tout, puisqu'au Moyen Âge style et pensée du style il y a, une discipline nommée « stylistique médiévale » doit pouvoir se constituer dans le champ des études littéraires, lequel s'est trop souvent évertué à n'y voir qu'anachronisme scientifique et malentendu sur le fait littéraire médiéval.
- 2 Dans l'intervalle qui sépare Abélard de Léonard de Vinci semblent émerger les contours d'une conception nouvelle – nous oserions dire moderne – du style comme trait d'auteur. Toutefois, la prudence s'impose car toute théorie du style n'est pas à prendre pour argent comptant... De ce point de vue D. James-Raoul rouvre le dossier de la roue de Virgile d'une façon inattendue et, nous semble-t-il, salutaire puisqu'elle propose une réévaluation radicale de la valeur, pour la pratique d'écriture vernaculaire, de la théorie des trois styles telle que la véhiculent les arts poétiques latins. De nombreuses fois adaptée et remaniée dans l'Antiquité et au Moyen Âge, cette théorie est moins présente dans les traités et surtout bien moins influente qu'on ne l'a parfois dit. En particulier chez Jean de Garlande, si souvent convoqué pour justifier tel ou tel fait de style vernaculaire, et qui pourtant aborde la canonique tripartition avec distance et nuance, au point d'en proposer un modèle alternatif qu'il juge plus approprié. Toutefois, bien que désuète et devenue inadéquate à la réalité littéraire de la langue

française des XII^e et XIII^e siècles, les avatars de la théorie virgilienne sont demeurés une pierre d'essai dont la valeur heuristique aura permis l'apparition d'une réflexion médiévale moderne sur le style. Il ne faut donc pas s'étonner que M. Madureira identifie un siècle plus tard, au tournant du XV^e siècle, une tentative de « systématisation d'une doctrine du vers français » dans la langue vernaculaire : les réflexions théoriques d'Eustache Deschamps, Évrart de Conti et Jacques Legrand sur les rapports entre vers et musique ont permis l'émergence d'un discours sur la poéticité du vers. À cet égard, il revient à Évrart de Conti, dans le sillage de Guillaume de Machaut, de lier sens et forme versifiée grâce la notion de *sentement*, expression subjective du moi, et d'ouvrir ainsi la possibilité de concevoir le style comme la marque d'une personnalité poétique. Cette dernière est au cœur du débat qui, en Italie, oppose Dante et Pétrarque. Comme le montre Th. Golsenne, ces deux poètes définissent le style comme technique poétique pour le premier et comme manière personnelle pour le second. Se déplaçant sur le terrain pictural, cette opposition permet de comprendre la tension qui, au XV^e siècle, traverse les écrits d'Alberti et de Filarete à propos d'une théorie du style dont les termes contradictoires que l'on tente de concilier sont le génie individuel et l'universalisme de la peinture. Et si les théoriciens du XVI^e siècle, dont Léonard de Vinci, ont prôné ce dernier comme principe créatif, cela au nom d'un certain idéalisme, il s'avère que, dans le sillage des artistes du Quattrocento, les pratiques picturales renaissantes ne s'affranchissent pas vraiment de l'empreinte personnelle d'un style d'auteur.

- 3 La conscience qu'avaient les médiévaux du style en tant que tension singularisante agissant sur l'écriture ouvre la porte à une réflexion sur les études stylistiques médiévales. De ce point de vue, comme le rappellent V. Huys-Clavel et C. Voyer, ce qui est un fait presque banal (mais néanmoins complexe) dans le domaine de l'histoire de l'art (et nous renvoyons aux recherches fondatrices d'Aloïs Riegl à la fin du XIX^e siècle), est encore un sujet polémique et non balisé dans le domaine de la littérature. Car on objectera que la littérature médiévale ne se pensait pas comme littérature et que nos préoccupations contemporaines, et donc notre conception du style, se fondent sur une vision de la littérature étrangère au Moyen Âge dont Germaine de Staël et *De la Littérature* peuvent être considérés comme fondateurs. Certes. Mais il n'en demeure pas moins que l'art médiéval ne se pensait pas non plus comme art, comme l'a montré H. Belting, notamment dans son *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (1990). Pour autant la notion de style reste au cœur des préoccupations des historiens de l'art comme des spécialistes d'esthétique. Ainsi pourrions-nous suggérer que l'enjeu d'une réflexion sur le style en littérature passe par l'abandon d'une opposition simpliste entre textualité médiévale et stylistique contemporaine, au profit d'une réarticulation qui assumerait le fait qu'observer avec les outils qui sont les nôtres aussi bien la part de pensée que d'impensé stylistique chez les auteurs médiévaux n'est pas plus absurde que de faire le relevé topologique d'un complexe monastique par satellite. À condition, bien entendu, de ne pas être dupe de l'écart herméneutique qu'imposent nécessairement nos outils d'analyse aux textes médiévaux. Bref : à condition de savoir évaluer les implicites formant la ligne de crête qui nous sépare des siècles anciens.
- 4 B. Milland-Bove propose ainsi une remise à plat des méthodes d'analyse des textes à partir de l'exemple des textes romanesques en prose. Confronté à l'anonymat de l'œuvre, à sa mouvance manuscrite, aux pratiques éditoriales médiévales, il faut considérer le style comme une « opération de différenciation et de transfert » par

rapport à ses intertextes. L'étude du style suppose donc une « réouverture du corpus de travail, par le recours aux autres versions, aux variantes, aux manuscrits, voire aux autres éditions » afin de faire émerger des traits stylistiques convergents. À outils modernes, procédure adaptée à la réalité plurielle du texte. L'étude de cas proposée dans cet article rejoint celle d'H. Bouget sur le traitement du temps romanesque, l'hypothèse de l'auteur étant que la récurrence d'écarts stylistiques peut permettre d'étayer l'existence d'un cycle post-Vulgate du *Lancelot* en prose. On voit ainsi la réflexion circuler avec profit entre style, genèse de l'œuvre, singularité du texte. La dimension comparatiste de l'approche stylistique médiévale semble confirmée par l'étude de M. Gailliard. Ce dernier analyse les limites des approches contemporaines du style face au texte médiéval dont une des caractéristiques est « son manque permanent de clarté », face aux apories et aux ambiguïtés d'une lecture micro-textuelle serrée dès lors que le fait stylistique peut être caractérisé par le détour de la comparaison. Ce que l'auteur illustre dans une étude de cas qui affronte la *Chanson de Roland* et le *Cantar del mio Cid*. Du côté de l'histoire de l'art, même si la notion de style est depuis longtemps un objet courant de réflexion, les débats méthodologiques n'en sont pas moins constants. V. Huys-Clavel le rappelle à travers la figure tutélaire d'E. Panofsky dont la pensée a évolué au cours de sa carrière, oscillant entre formalisme et historicisme, et tentant même de les concilier lorsqu'il a accordé au style « le statut de processus symbolique ». C. Voyer propose de nuancer et d'affiner l'approche formaliste du style en tant que facteur d'identification d'un artiste, d'un lieu, d'une époque de production. L'auteur retient en effet que le sens de la forme doit nécessairement prendre en compte l'impact esthétique que produit l'œuvre sur le spectateur de même que les contraintes matérielles qui ont pesé sur son élaboration, la difficulté tenant à cette articulation de l'objectif et du subjectif sans laquelle le style, en tant que résultat d'une procédure (plus que d'une main), ne saurait être compris.

AUTEUR

Sébastien Douchet

CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université

Les médiévaux et le style

La théorie des trois styles dans les arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles

Danièle James-Raoul

p. 17-26

- 1 La théorie des trois styles est caractérisée par son ambiguïté, voire son essence paradoxale : la critique contemporaine fait couramment d'elle une théorie-phare du style à l'époque des XII^e-XIII^e siècles mais pour mieux la stigmatiser comme une théorie invalide dans sa pratique. Que signifie cette discordance, cet étrange décalage ? Je me propose de revenir précisément dans cette étude aux préceptes donnés sur la tripartition du style dans les six arts poétiques médio-latins rédigés à cette époque¹ : l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, en prose, écrit vers 1170 et avant 1175 ; la *Poetria nova*, en vers, et le *Documentum*, en prose, de Geoffroy de Vinsauf, composés tous deux entre 1208 et 1213 ; l'*Ars versificaria* (aussi intitulé *Ars poetica*) de Gervais de Melkley, en prose, écrit entre 1208 et 1216 ; le *Laborintus* d'Évrard l'Allemand, en vers, qui a été rédigé vers 1213, et la *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande, en prose, sans doute écrite vers 1220 et révisée entre 1231 et 1235 (selon sa dernière éditrice, T. Lawler). Il s'agit non seulement de recenser les informations données, mais aussi de les replacer dans leur contexte et de les mettre en perspective dans la diachronie en tant qu'héritage, afin d'en apprécier plus justement la charge théorique. Les propos tenus, en effet, sont bien plus labiles et fuyants qu'on aurait pu le croire, donnant ainsi des indices sur ce que représentait cette théorie dans l'art d'écrire de l'époque et permettant d'expliquer ce que l'on étiquette comme son inutilité pratique.

Le rappel des faits : la roue de Virgile

- 2 La théorie des trois styles est en fait, de prime abord, très décevante². Dans la perspective médiévale de cette théorie, l'emploi des styles est emblématisé par l'emploi d'êtres et de choses, c'est-à-dire de topiques bien identifiées par des mots-clés : c'est le

principe de la roue de Virgile, élaboré par Donat dans le commentaire qu'il donne de cet écrivain latin. Geoffroy de Vinsauf se contente d'accorder quelques lignes à cette théorie dans son *Documentum*. Jean de Garlande est à vrai dire le seul des auteurs d'art poétique à exposer cette théorie en détail dans sa *Parisiana Poetria*³ : c'est bien connu. Chaque style y est déterminé par une liste d'éléments archétypiques, appropriés à chaque monde et valant comme références réelles ou métaphoriques. On peut transposer schématiquement cette roue de Virgile sous la forme d'un tableau, comme suit :

La roue de Virgile : les trois styles Jean de Garlande, *Parisiana Poetria* (II, 38-40)

Style élevé, <i>gravis stilus</i>	Style moyen, <i>mediocris stilus</i>	Style bas, <i>humilis stilus</i>
Soldats, seigneurs	Paysan	Berger désœuvré
Ajax, Hector	Triptolémée et Cérès	Tityre et Mélibée
Cheval	Bœuf	Mouton
Épée	Charrue	Bâton
Ville et forteresse	Champ	Pâturage
Laurier et cèdre	Pommier et poirier	Hêtre

- 3 Personnages, héros, animal, attribut, lieux et végétaux sont ainsi passés en revue, donnant du monde considéré une représentation iconique qui porte en elle-même un style en parfaite adéquation avec elle. Dans le cas du *gravis stilus*, les personnages appartiennent au monde guerrier, chevaleresque et aristocratique : ce sont des soldats (*miles*) et des seigneurs (*dominans*), les héros sont des chefs, tels le Troyen Hector ou l'Achéen Ajax ; l'animal associé à ce monde, à ces individus est le cheval (*equus*), animal de prix réservé aux nobles combattants, l'arme est l'épée (*gladius*), interdite à ceux qui ne sont pas nobles ; le lieu où évoluent de tels personnages est la ville (*urbs*) ou la forteresse (*castrum*), ce qui oriente de nouveau vers la cour policée et urbaine ou vers les champs de bataille ; la végétation est emblématisée par le laurier (*laurus*), qui couronne traditionnellement les vainqueurs, ou le cèdre (*cedrus*), au symbolisme certes moins évident⁴. Suivant la même logique et le même ordre, le *mediocris stilus* convoque le paysan (*agricola*), Triptolémée et Cérès, le bœuf (*bos*), la charrue (*aratrum*), le champ (*ager*), le pommier (*pomus*) et le poirier (*pirus*) et l'*humilis stilus*, quant à lui, se caractérise par le berger désœuvré (*pastor ociosus*), Tityre et Mélibée, le mouton (*ovis*), le bâton (*baculus*), le pâturage (*pascua*), le hêtre (*fagus*). C'est donc la présence topique, conçue comme une agrégation cohérente et convergente d'éléments simples, qui identifie le style dans cette pensée médiévale. Les noms donnés valent comme hyperonymes, représentatifs de comparaisons et de métaphores adéquates (*comparationes et similitudines*, II, 118-119) au style donné.

Un héritage pervers

- 4 Le système exposé par Jean de Garlande s'enracine dans la rhétorique latine oratoire ; sans doute élaboré par le grec Théophraste, il a été exposé par Cicéron dans l'*Orateur* et par l'auteur d'*Hérennius*, puis repris par Quintilien, qui a souligné cependant son

caractère limité, étriqué et arbitraire, de carcan. On peut rappeler les propos de la *Rhétorique à Hérennius* :

Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non uitiosa consumitur : unam grauem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus. Grauis est quae constat ex uerborum grauium leui et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humiliore neque tamen ex infima et peruulgatissima uerborum dignitate. Attenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. (Rhetorica ad Herennium⁵, IV, 11)

Il y a trois genres que nous appelons « types de styles », dans lesquels entre tout discours exempt de défauts. Nous appelons le premier le type élevé, le second, le type moyen, le troisième, le type simple. Le type élevé consiste en un arrangement d'expressions nobles, dans une forme fluide et abondante. Le type moyen est fait de mots moins relevés, mais ni trop bas, ni trop communs. Le type simple s'abaisse jusqu'à la pratique la plus courante d'un langage correct.

- 5 Isidore de Séville reprend à son tour cette tripartition (*Étymologies*⁶, II, 17, 1), via saint Augustin⁷ et Donat, qui a considéré que chaque style était illustré par chacun des trois ouvrages majeurs de Virgile : l'*Énéide*, les *Géorgiques*, les *Bucoliques*. Isidore y introduit de nouveaux éléments définitoires dont l'effet est cependant de gauchir le système antique, qui était essentiellement linguistique, fait essentiel à remarquer. Il précise que les *genus dicendi*, les manières de s'exprimer, sont déterminés par les sujets dont on parle : *granditer*, pour les faits importants, *subtiliter*, pour ce qui est sans importance, et *mediocria*, pour des propos entre les deux. Le vocabulaire sera adéquat aux sujets traités, ajoute-t-il à la fin de son propos, comme cela était déjà spécifié dans *Hérennius* :

*De trimodo dicendi genere. Dicenda sunt quoque summissa leniter, incitata grauitur, inflexa moderate. Hoc est enim illud trimodum genus dicendi : humile, medium, grandiloquum. Cum enim magna dicimus, granditer proferenda sunt ; cum parua dicimus, subtiliter ; cum mediocria, temperate. [...] Utenda tamen uerba in summisso genere sufficientia, in temperato splendentia, in grandi uehementia. (Isidore de Séville, *Etymologiae*, éd. cit., II, 17)*

Des trois manières de s'exprimer. Les manières de s'exprimer sont l'absence d'éclat proférée avec calme, l'impétuosité présentée avec sérieux, la voix plaintive avec modération. Il s'agit en effet de la tripartition des façons de s'exprimer : humble, moyen, sublime. Quand nous parlons de sujets importants, ceux-ci doivent être exprimés dans un style élevé ; pour des sujets sans importance, un style simple est requis ; pour des sujets communs, un style tempéré. [...] Il faut alors employer un vocabulaire qui soit mesuré dans le style sans éclat, de belle apparence dans le style tempéré, passionné dans le style élevé.

- 6 Ces déformations essentielles apportées par l'évêque de Séville passent au Moyen Âge : elles sont symptomatiques d'une volonté de changer une théorie qui ne répond plus aux exigences du temps. Surtout, elles témoignent en outre d'une compréhension linguistique particulière appelée à façonner les mentalités du temps : selon l'optique isidorienne, les mots sont les indices des choses (*Etymologiae*⁸, I, 3).
- 7 Moyennant quoi, le nouveau système, dans sa conception, s'avère inabouti, entre autres, me semble-t-il, parce que l'aspect formel, qui fondait la discrimination latine, est d'abord rétréci, dans le Haut Moyen Âge, à la seule présence d'un vocabulaire adéquat (c'est la fin de la citation d'Isidore) ; ensuite, il est complètement évacué derrière la convocation des *realia*, qui subsistent seules dans le Moyen Âge classique, comme l'attestent, partiellement, Geoffroy de Vinsauf⁹ et surtout Jean de Garlande. C'est ce qu'Edmond Faral laisse entendre lorsqu'il affirme que « ce qui [...] était affaire de style est devenu, pour l'école du XII^e et du XIII^e siècle, affaire de dignité sociale : c'est

la qualité des personnes, et non plus celle de l'élocution, qui fournit le principe de la classification¹⁰. »

Une théorie désuète, mise à distance

- 8 Je serais tentée d'aller plus loin et de dire que ce qui aurait pu sembler n'être qu'une « affaire de dignité sociale » n'est plus rien du tout, dès lors que l'on perd de vue que les choses sont exprimées, de façon essentielle et univoque, par des mots. Or, c'est bien ce qui s'est passé au cours du XII^e siècle, sous les coups de boutoir d'Abélard ; au début du XIII^e siècle, on commence à ne plus considérer les mots comme les justes reflets des choses et l'idée d'un arbitraire du langage, naguère révolutionnaire et scandaleuse, a fait son chemin. On reprend souvent les propos de Paul Zumthor¹¹ pour dire que cette théorie rhétorique, « d'une application difficile à la langue vulgaire », n'a eu, à vrai dire, aucune incidence sur le plan pratique. Pour ma part, je ne suis pas du tout sûre qu'il y ait eu des tentatives d'application pratique : la tripartition des styles relève déjà, au début du XIII^e siècle, d'un autre temps, d'une époque révolue ; elle n'a même pas l'importance, me semble-t-il, que les modernes lui accordent en soi, inconsiderément, au plan théorique ; elle n'est plus d'actualité.
- 9 Et cette tombée en désuétude ne date pas d'hier. On peut constater en consultant le *Corpus Grammaticorum Latinorum* que cette théorie ne retient pas l'attention des grammairiens de la latinité tardive et du Haut Moyen Âge : si je ne me suis pas trompée dans mes relevés, elle n'apparaît pas dans leurs écrits. C'est dire qu'elle ne fait pas partie de leur champ d'action, qu'elle n'a pas d'incidence sur cet art d'écrire qu'ils professent, alors que la grammaire a pourtant partie liée, de façon essentielle, au style, parce qu'elle vise non seulement la correction de l'expression, mais aussi son élégance, l'acquisition et le maniement d'un style.
- 10 De surcroît, contrairement à ce qui se dit, cette présentation théorique qu'on ne cesse d'attacher à l'époque médiévale des XII^e et XIII^e siècles (tout en disant qu'elle est inepte au plan pratique) n'est pas si importante ou pas si en pointe que cela. Première preuve : elle ne demeure pas toujours inscrite dans les traités. Matthieu de Vendôme l'ignore, tout comme le fera Évrard l'Allemand ; Geoffroy de Vinsauf n'en dit mot dans sa *Poetria nova* et Gervais de Melkley cite les trois styles pour dire qu'il n'en parlera pas :

De artificiali ordine uel naturali narrandi historias, de modo philosophico procedendi, de triplici stylo, grandiloquo scilicet humili et mediocri, agere meum stilum excedit. (Ars uersificaria, I, F, p. 204)

Quant à l'ordre artificiel ou naturel employé pour raconter les histoires, à la manière savante de procéder, au triple style, c'est-à-dire sublime, humble ou modéré, cela excède mon œuvre.

- 11 Ces silences pleins de réticences sont un premier indice notoire de désaffection qu'il faut enregistrer. Dans le cas contraire de la convocation de cette théorie, on sent par ailleurs la distance que les grammairiens prennent vis-à-vis d'elle : on a là le signe qu'ils n'adhèrent plus à cette façon de voir la question du style. Geoffroy de Vinsauf lui consacre tout juste quelques lignes dans son *Documentum* et le rappel liminaire de son absence chez Horace semble justifier ses réserves :

De stylis nihil dicit Horatius, nisi quod uitia stylorum. Ideo nos dicamus de stylis, et postmodum de uitis quod dicit Horatius. Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum uel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis uel rebus tractatur, tunc est stylus

grandiloquus ; quando de humilibus, humilis, quando de mediocribus, mediocris. Quolibet stylo utitur Virgilius : in Bucolicis humili, in Georgicis mediocri ; in Eneyde grandiloquo. (Documentum, II, 3, 145)

Horace ne dit rien du style, sauf des fautes de style. C'est pourquoi nous parlerons du style et ensuite de ce qu'Horace dit à propos des fautes de style. Il y a donc trois styles, bas, moyen et élevé. Les styles reçoivent pareils noms en fonction des personnes ou des choses dont on traite. Lorsqu'on traite de personnes ou de choses nobles, le style est élevé ; lorsqu'on traite de personnes ou de choses de basse extraction, le style est bas ; lorsqu'on traite de personnes ou de choses moyennes, le style est moyen. Virgile emploie les trois styles : le bas dans les *Bucoliques* ; le moyen dans ses *Géorgiques* ; l'élevé dans l'*Énéide*. (Trad. E. Doudet)

- 12 Deuxième preuve : à vrai dire, en y regardant de plus près, Jean de Garlande, qui est pourtant toujours cité pour illustrer l'importance de cette théorie, adopte lui-même à son égard un point de vue qui n'est pas dénué d'ambiguïté, ce qui n'a jamais été souligné, me semble-t-il, jusque-là. D'abord, la tripartition du style apparaît comme un propos émiétté dans son traité : le grammairien en parle à trois reprises, dans ses chapitres I, II et V, à la manière d'un élément secondaire ne méritant pas un paragraphe autonome complet qui la mettrait en valeur. Ensuite, elle n'est, de fait, jamais citée au premier plan du propos : elle apparaît au contraire toujours impliquée par un propos précédent, dans le sillage duquel elle intervient. Je crois qu'on peut dire que la théorie des trois styles est déjà, à cette époque, une théorie d'arrière-plan. Elle est mentionnée, dans le chapitre I sur l'invention, à la fin d'un paragraphe dédié à l'invention des personnages, organisés selon trois états en fonction de leur lieu de fréquentation et d'habitation (*curiales, ciuiles, rurales*) :

Secundum ista tria genera hominum inuenit Virgilius stilum triplicem de quo postea docebitur. (Parisiana Poetria, I, 132-134, p. 10)

Selon ces trois types de personnages, Virgile a inventé les trois styles dont nous ferons ensuite l'objet de notre enseignement.

- 13 Cette théorie est effectivement développée plus loin, au début du chapitre II (*Parisiana Poetria*, 116 sq., p. 38 et 40) centré sur l'art de choisir les matériaux, après l'évocation de l'ornement difficile, dans un paragraphe consacré à l'art de la mémoire qu'elle clôt¹². La fonction topique de la roue de Virgile est ici mise en avant, pièce maîtresse dans l'élaboration de l'univers référentiel de l'œuvre littéraire ; la tripartition des styles n'est qu'un moyen d'atteindre une fin. Comme le rappelait Ernst Robert Curtius :

Parmi les antiques bâtiments de la rhétorique, la topique constitue le magasin. On y trouve les idées les plus générales, celles que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits¹³.

- 14 Quand il en parle pour la troisième fois dans son traité, à la fin de son chapitre V, en scindant son propos en deux endroits (45-60, p. 86 et 402-405, p. 104-106), Jean de Garlande enfin rajoute¹⁴ à cette tripartition des styles une quadripartition des styles tout à fait autre, qu'il place par deux fois en tête de ses rubriques, ce qui tend corrélativement à amoindrir la portée de la tripartition stylistique¹⁵ : *De Quarto, et Tribus Stilis ; De 4 Stilis Curialibus Preter Stilos 3 Poeticos et de Pedibus Seruandis in Dictamine*. Alors que la tripartition des styles est caractéristique des ouvrages poétiques (*poeticos*), ce qui n'avait pas été dit jusque-là et réduit *a posteriori* la portée des propos tenus à leur sujet de façon singulière, la quadripartition permet de rendre compte des écrits administratifs, ceux de la cour (*curiales styli*) et ceux du *dictamen*, en prose ou, accessoirement, versifiés¹⁶, écrits que leur importance d'alors met sur le devant de la scène quotidienne :

Item preter tres stilos poeticos sunt et alii stili 4 quibus utuntur moderni, scilicet Gregorianus, Tullianus, Hyllarianus, Hysydorianus. (Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, V, 403-405, p. 104)

En plus des trois styles poétiques, il y a donc quatre autres styles que les auteurs modernes emploient, à savoir le grégorien, le cicéronien, l'hilarien, l'isidorien.

- 15 On a là un propos inattendu, dans la mesure où, la tripartition s'enracinant dans l'oratoire, on aurait pu croire qu'elle était plus à même de s'ancrer dans le champ curial, administratif et épistolaire, qui constitue notamment le champ d'action des quatre styles mentionnés... Préciser enfin que la quadripartition nouvelle est employée par les *moderni* laisse entendre, par différence, que ce n'est pas ou guère le cas de l'autre répartition et que celle-ci est peut-être à reléguer dans le passé des anciens.
- 16 Même chez Jean de Garlande, la théorie des trois styles est donc pointée du doigt comme une théorie restreinte, secondaire et reléguée dans le passé.

Pourquoi traîner un tel boulet ?

- 17 Certains critiques modernes se sont efforcés de sauver la théorie des trois styles : Douglas Kelly, par exemple, dans le sillage de Franz Quadlbauer, a montré dans ses nombreux travaux que ce n'était pas tant trois styles différents qu'il fallait prendre en considération, qu'un style envisagé en liaison étroite avec la matière traitée, appelé de ce fait *style matériel*¹⁷. C'est une possibilité. D'autres lui dénie tout intérêt. Dans une troisième voie, intermédiaire, je serais tentée d'expliquer le fait que cette théorie désuète et apparemment inefficace soit conservée dans certains arts poétiques par sa puissance de rayonnement : c'est grâce à ce qu'elle permet, par rebond, d'énoncer qu'elle mérite encore d'être sauvegardée en amont.
- 18 Ancrée à l'origine dans l'argumentation, relevant de la mémoire ou de l'invention, cette conception intervient fréquemment, et cette fois-ci dans tous les arts poétiques, dans une perspective linguistique, sous la mention des défauts de styles à éviter. Or ceux-ci sont en fait directement connectés à l'agencement impliqué par le choix du style, à l'ornementation qu'ils déterminent, à la mémoire qu'ils soulagent. Les arts poétiques reprennent ici, à la lettre, les vices que la *Rhétorique à Hérennius* (IV, 15-16) ou l'*Art poétique* d'Horace¹⁸ (v. 26-30) stigmatisaient déjà : le caractère *turgidum et inflatum* (soit l'enflure et l'emphase creuse) guette le style *gravis* ou *grandiloquus* tandis que, à l'extrême inverse, le caractère *aridum et exsangue* peut corrompre le style *humilis* qui, sous couvert de facilité, peut aisément se désincarner jusqu'à la sécheresse disgracieuse ; c'est enfin le caractère *fluctuans et dissolutum* qui peut affecter le style *mediocris* : tiraillé entre les deux autres styles, ce style risque de perdre l'harmonie ou la vivacité née de la continuité et de l'unité¹⁹. Comme telle, la théorie des trois styles demeure encore, dans l'esprit de bien des auteurs, un passage obligé : c'est une sorte de boulet légué en héritage, mais que l'on a intérêt à continuer à traîner, pour ses implications possibles, ses effets secondaires intéressants, en quelque sorte.
- 19 Bien plus, ces vices qui lui sont attachés permettent de mettre en place une nouvelle vision du style : la théorie tripartite, grâce aux défauts des styles qui sont rappelés par tous les maîtres grammairiens, aide donc à penser la notion de style. La matière – ou la pensée – et le style – ou l'ornementation –, loin de pouvoir être envisagés séparément, sont indissociables l'un de l'autre et c'est ce qui compte. Le style devient pensé de manière unitaire ; d'où le fait aussi que la variation des styles soit mentionnée chez les

uns et les autres comme un défaut majeur. Dans le sillage des propos tenus par Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf l'affirme clairement dans son *Documentum* :

Unus modus est utendi ornata facilitate, alius modus est utendi ornata difficultate. Sed hoc adiciendum quod nec facilitas ornata nec difficultas ornata est alicuius ponderis, si ornatus ille sit tantum exterior. Superficies enim uerborum ornata, nisi sana et commendabili nobilitetur sententia, similis est picturae uili quae placet longius stanti, sed displicet propius intuenti. Sic et ornatus uerborum sine ornatu sententiarum audiendi placet, diligenti intuenti displicet. Superficies autem uerborum ornata cum ornatu sententiae similis est egregiae picturae, quae quidem, quando proprius inspicitur, tanto commendabilior inuenitur. (Documentum, II, 3, 1-2, p. 284-285)

Il y a une méthode pour utiliser l'ornement facile et une autre pour l'ornement difficile. Il faut cependant ajouter que ni un ornement facile ni un ornement difficile ne sont d'un quelconque poids, si leur ornementation n'est qu'extérieure. La surface ornée des mots, en effet, si elle n'est pas anoblie par une pensée juste et recommandable, est comme une peinture sans valeur qui plaît à celui qui la regarde de loin, mais déplaît à celui qui l'examine de près. L'ornement des mots sans ornement des pensées peut plaire à celui qui écoute, mais déplaît au critique attentif. En revanche, un ornement extérieur des mots avec une signification ornée est comme une peinture remarquable qui, inspectée de plus près, se révèle encore plus recommandable. (trad. E. Doudet)

- 20 Ce qui s'affirme derrière de tels propos, bien plus que la notion de style uni (ce qui, on le sait, dans la pratique, ne va pas de soi et demeure un vœu pieux), c'est la notion de convenance, associant étroitement une matière et un dessein poursuivi afin de fonder la nécessaire unité organique de l'œuvre, c'est-à-dire aussi sa beauté. On trouve cette idée répétée à l'envi dans tous les arts poétiques : c'est une idée phare de ces traités de grammaire que de prôner la forme-sens, donc d'attirer l'attention sur l'importance du style qui seul donne à l'œuvre son essence, son prix, sa littérarité. Jean de Garlande marque d'ailleurs un progrès essentiel, me semble-t-il, en essayant de définir le nom *style* à la fin du paragraphe où il recense les différents styles (quatre et trois). Son propos s'apparente à la rédaction d'une sorte de notice de dictionnaire, avant la lettre, qui répertorie les différents sens possibles du mot dans la langue :

Item notandum quod stilus dicitur transumptiue. Est enim stilus medietas columpne, cui supponitur epistilium, cuius inferior pars dicitur basis. Est ergo stilus in hoc loco qualitas carminis uel rectitudo seruata per corpus materie. Stilus dicitur aliquando carmen ipsum. Stilus dicitur officium poete, ut in Anticlaudio : Autoris mendico stilum phalerasque poete. Stilus etiam dicitur graphium phalerasque poete. (Parisiana Poetria, V, p. 88)

Il est à noter que le mot *style* s'emploie au sens figuré. Le *style*, c'est en effet la section médiane d'une colonne, sur laquelle repose l'épistyle et dont la section basse est appelée la base. Le *style* s'emploie aussi encore dans le sens de la qualité du poème ou de la justesse servie par la substance du sujet traité. Parfois, le *style* signifie le poème lui-même. Le *style* signifie le travail du poète, comme dans l'*Anticlaudianus* : « Je mendie le style d'un auteur et les ornements d'un poète ». On parle même de *style* pour désigner le poinçon avec quoi l'on écrit.

- 21 Que l'auteur éprouve le besoin de définir le nom *style* signe pour moi, de manière indubitable, le fait qu'une réflexion théorique sur la notion que ce mot embrasse est mise en place à cette époque, indépendamment des théories figées du passé qui subsistent. C'est un pas décisif vers la modernité.
- 22 C'est indéniable : le *style* a été l'objet des préoccupations des auteurs d'arts poétiques médiolatins des XII^e et XIII^e siècles, en une période de transition où commençaient à se faire sentir les bénéfices de la Renaissance qui avait enflammé l'époque, ambiance généralisée de pratique littéraire festive, caractérisée par l'avènement d'une littérature

en vernaculaire. Si l'œuvre médiévale telle que nous la recevons n'est certes pas un tout construit, définitif et achevé par un seul, mais un feuilleté d'écritures particulièrement complexe où se superposent les plumes, les textes, les influences, elle n'échappe pas à l'attention des théoriciens du style : parce que le style, qui est la griffe du véritable écrivain, est au cœur de leurs préoccupations. Les préceptes proposés sonnent parfois de façon étrange à nos oreilles de modernes et l'on peut avoir du mal à comprendre, à situer la pensée théorique énoncée : la tripartition des styles n'est plus une théorie valide au moment où certains auteurs des arts poétiques la rappellent, ce qui explique aussi son absence de répercussion dans la pratique, comme cela a été souligné de longue date. La façon dont ces maîtres grammairiens parlent d'elle le souligne à de multiples égards, mais cette théorie, par ses implications mêmes, permet de penser nouvellement le style de l'œuvre littéraire. Théorie désuète, d'arrière-plan ou secondaire, elle vaut ainsi comme un tremplin essentiel qui conduit vers la modernité.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Quatre de ces traités sont disponibles dans l'ouvrage édité par Edmond Faral au début du siècle dernier, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982 [1924] : Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, p. 106-193 ; Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, p. 194-262 ; Documentum, p. 194-262 ; Évrard l'Allemand, *Laborintus*, p. 336-377. Les deux autres traités figurent dans des éditions à part : Gervais de Melkley, *Ars versificaria*, éd. H.-J. Grabener, *Forschungen zur romanischen Philologie*, 17, Münster, 1965 ; Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, ed. and trans. T. Lawler, New Haven (Conn.)-London, Yale University Press, 1974. Une entreprise de traduction collective de ces ouvrages est menée actuellement sous ma direction, à paraître dans la collection « Lettres gothiques » ; j'emprunte ainsi à E. Doudet sa traduction du Documentum, les autres traductions étant originales.
2. L'ouvrage fondamental sur le sujet est celui de F. Quadlbauer, *Die antike Theorie der « genera dicendi » im lateinischen Mittelalter*, Graz-Vienne-Cologne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1962.
3. Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, II, 116-123, p. 38 et 40, après une première ébauche en I, 124-134, p. 10 et avant une nouvelle mention en V, 45-60, p. 86.
4. Peut-être faut-il rapprocher cet arbre du pin, qui vaut comme hyperonyme et dont un grand nombre jalonne l'itinéraire des héros littéraires, effectivement.
5. Rhétorique à Hérénnius, éd. et trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
6. Isidore de Séville, *Étymologies*, Book II, *Rhetoric*, ed. and transl. P. K. Marshall, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
7. Augustin, *De la doctrine chrétienne*, *De doctrina christiana*, dans *Œuvres de saint Augustin*, 11/2, éd. du CCL, intro. et trad. M. Moreau, notes I. Bochet et G. Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, IV, xvii, 34, p. 372.
8. Isidore de Séville, *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, submitted by A. Graham from the edition of W. M. Lindsay, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Oxford, 1911 : texte électronique disponible sur <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/1.shtml>
9. Voir la citation donnée plus loin dans cet article.
10. E. Faral, *Les arts poétiques*, op. cit., p. 88.
11. Voir P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 154.

12. Voir sur le sujet Fr. A. Yates, *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1975 et M. Carruthers, *Machina memorialis, Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2002.
13. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, op. cit., t. I, p. 149. Cicéron employait déjà cette métaphore dans les *Topiques* : « [...] lorsque nous voulons dépister des arguments, nous devons savoir les lieux où on les trouve ; c'est ainsi en effet qu'Aristote appelle comme qui dirait les magasins où l'on cherche des arguments. La définition du lieu pourrait donc être : magasin des arguments, et celle de l'argument : moyen servant à convaincre d'une chose douteuse. » (*Topiques*, éd. et trad. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960, II, 7-8.)
14. C'est le sens de *praeter* dans la deuxième rubrique, citée ci-après.
15. Jean de Garlande ne fait ici que reprendre cette théorie à Bernard de Meung et à Geoffroy de Vinsauf (qui l'expose uniquement dans la version longue de son *Documentum*).
16. J.-Y. Tilliette fait judicieusement remarquer que cette distinction se tient dans le dictamen : « dans une société très hiérarchisée, un genre comme celui de la lettre reflète linguistiquement la réalité des rapports entre les individus. » (*Des mots à la Parole, Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 120.)
17. Voir, entre autres, D. Kelly, « La spécialité dans l'invention des topiques », *Archéologie du signe*, éd. L. Brind'amour et E. Vance, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1983, p. 101-125, et surtout *The arts of poetry and prose*, Turnhout, Brepols, « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 59, 1991.
18. Horace, *Art poétique*, éd. et trad. Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
19. Voir Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 30-34, p. 116-118 ; Geoffroy de Vinsauf, *Documentum*, II, 146-150, p. 312-313.

AUTEUR

Danièle James-Raoul

LAPRIL – Université Michel de Montaigne – Bordeaux III

La pensée du style à la fin du Moyen Âge

Margarida Madureira

p. 27-36

- 1 La fin du ^{xiv}e et le début du ^{xv}e siècle représentent un tournant décisif en ce qui concerne la réflexion sur l'esthétique du français, par rapport, d'une part, au latin et, d'autre part, à des pratiques discursives non marquées du point de vue stylistique. Témoin le surgissement des premiers traités portant sur l'art d'écrire en langue vernaculaire. La plupart des critiques s'accordent à reconnaître un lien indissoluble entre la reconnaissance du caractère esthétique du français, que ces doctrines poétiques affirment, et une prise de conscience de cette langue en tant qu'objet d'analyse métalinguistique. D'autres manifestations témoignent parallèlement de cette progressive accession du français à un statut de dignité qui auparavant n'était réservé qu'au latin. Je pense, en particulier, à l'essor important de la traduction d'ouvrages scientifiques dans la langue vernaculaire : entraînant à une réflexion sur le code linguistique utilisé, cette pratique promeut le français au rang de langue savante, susceptible d'être améliorée¹. L'avènement de traités consacrés à la définition de règles de composition poétique fait preuve d'une même croyance dans la perfectibilité du français, à travers une exploitation systématique des ressources du langage. Il faut, enfin, tenir compte du large développement que connut, dans une période si difficile pour la France, l'éloquence politique et judiciaire, conduisant à une adaptation des règles de la rhétorique latine à la prose argumentative française, dont témoigne l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand². Ces usages du français constituent, dans leur hétérogénéité, la toile de fond sur laquelle se détache l'idée qu'on se fait du langage littéraire et de sa spécificité.
- 2 Deux traités signalent, dans le court espace de dix ans, l'accession de la poésie vernaculaire à la dimension d'objet d'étude : l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps (1392) et les *Eschez amoureux moralisés* d'Évrart de Conty (ca. 1403). Ceux-ci constituent, à côté de l'*Archiloge Sophie* (ca. 1400), les premiers essais de systématisation d'une doctrine du vers français³. En dépit de leurs visées différentes, les trois ouvrages se complètent. Leur étude conjointe s'impose si l'on veut saisir non seulement la pensée

du style, mais aussi, en articulation avec celle-ci, la progressive construction du champ littéraire français à la fin du Moyen Âge. Plusieurs critiques ont souligné les différences qui séparent les conceptions du phénomène poétique chez ces trois auteurs⁴. Je n'entends pas les nier. Je veux tout simplement montrer qu'au-delà (ou en deçà) de leurs divergences, ils partagent des positions communes, se complètent dans leurs ressemblances comme dans leurs différences, témoignant d'une conception de la poésie qui, pour être différente de la nôtre, n'est pas moins une poétique.

- 3 Pour des raisons évidentes, je commencerai mon analyse par les deux premiers traités. Écrivant indépendamment l'un de l'autre⁵, Eustache Deschamps et Évrart de Conty manifestent la conscience, qu'ils partagent sans aucun doute avec plusieurs de leurs contemporains, de l'importance de bien utiliser les traits propres à la langue française en vue de l'effet esthétique du discours poétique. Leurs réflexions comprennent un double volet, théorique et pratique : en amont, la conception de l'art du vers comme une des branches de la musique accorde à la poésie une place parmi les sept arts libéraux ; en aval, des règles de versification et de composition mettent à profit les traits propres à faire ressortir cette musicalité poétique. Une conséquence en découle : sur le plan formel, la poésie tend à être conçue comme un style ; en d'autres termes, l'art du vers se révèle être ce qui fait l'essence même du langage poétique.
- 4 Certes, d'un point de vue très général, Deschamps et Conty n'innovent pas : saint Augustin examine la métrique dans son *De Musica* et Isidore de Séville, dont l'autorité est invoquée par le second de ces auteurs, identifie, dans le premier volume des *Étymologies*, l'art de la musique aux « *carminibus cantibusque*⁶ ». Mais les aspects techniques de la versification auxquels on tend à assimiler la poésie restent, tout au moins jusqu'au XIII^e siècle, l'affaire de la grammaire. À partir de cette époque, on hésite et on les considère comme relevant soit de la logique, soit de la rhétorique, soit enfin de la musique⁷. La filiation dans la tradition latine de plusieurs des thèmes abordés par Eustache Deschamps et Évrart de Conty au sujet de la définition de la poésie ne fait aucun doute. Deux facteurs marquent cependant une rupture par rapport à cette tradition, rattachant, en ce tournant du siècle, la doctrine à la pratique du vers français : du point de vue de la théorie musicale, l'abandon d'une conception spéculative de la musique, héritée de Boèce⁸ ; sur le plan de la communication poétique, l'autonomie de la poésie par rapport à l'accompagnement musical. Or, l'indépendance de ces deux arts longtemps liés dans la pratique poétique vernaculaire entraîne la mise en valeur de cette autre musique : « une musique de bouche en proferant par oules metrifiees », comme la définit Eustache Deschamps ; une musique que l'on trouve « es metres et es rimes », c'est-à-dire dans les versifications tant latine que vernaculaire, selon les mots d'Évrart de Conty.
- 5 Bien que la description de Deschamps se fonde sur l'observation et la systématisation de la poésie contemporaine, dont lui-même est une des figures de proue, il y subsiste quelques traces d'une prosodie latine⁹. Si l'on tient compte de la mise en scène orale des textes poétiques, qui domine encore à la fin du XIV^e siècle, on comprend aisément la raison pour laquelle Deschamps s'intéresse aux traits phoniques propres au français, constituant la matière première de la poésie. Pour lui, la musicalité de la poésie tient, avant tout, à une bonne utilisation du potentiel sonore de la langue. C'est pourquoi il analyse les propriétés de voyelles, liquides et consonnes, avant de passer aux questions ayant trait spécifiquement à la versification et aux genres poétiques (AD, I, 197-228). Il ne s'agit là pourtant que de la substance expressive de la poésie, que le « faiseur » doit

« ordonner », suivant dans ce dessein son inclination naturelle et les règles de l'art¹⁰. Attentif aux sensations que procurent chez l'auditeur les jeux de rime et de rythme de la poésie lyrique, en vue de laquelle il élabore son traité, le disciple de Guillaume de Machaut insiste sur la douceur et le plaisir que l'on ressent lorsqu'on entend réciter des textes en vers : dits, chansons, « livres metrifiez ».

- 6 Le *Livre des Eschez amoureux moralisés* constitue le premier commentaire d'une œuvre vernaculaire et, ce qui est plus remarquable, d'une œuvre toute récente¹¹, dont le commentateur entend élucider les obscurités, suivant en cela la tradition des gloses allégoriques latines sur les textes poétiques de l'Antiquité :

Ce present livre fut fait et ordené principalement a l'instance d'un autre, fait en rimes nagueres, et de nouvel venu a congnoissance, qui est intitulé *Des Eschez amoureux* ou *Des Eschez d'amours* [...] ». (EAM, p. 2).

- 7 Le traité débute par un prologue dont les thèmes ne vont pas sans évoquer les *accessus ad auctores* des commentaires latins. Évrart inscrit ainsi l'auteur de l'œuvre qu'il commente dans la lignée des « poetes anciens ». Sa démonstration se fonde tant sur la double intention du poète, cherchant à concilier « profit » et « delectation », que sur le *modus tractandi* du roman : la *narratio fabulosa* (« la fainte maniere de parler des poetes ») propre aux poètes de l'Antiquité, laquelle, cachant la grant sentence secrete » que l'œuvre renferme sous le voile de la fiction, demande à être glosée et exposée. Comme il est de règle dans les commentaires latins qu'il imite, Évrart privilégie le contenu au détriment de la forme poétique : c'est grâce aux matières qu'il traite dans ses œuvres que le poète est en même temps philosophe, titre bien plus prestigieux.
- 8 Un troisième aspect caractérise pourtant la poésie. Il tient, non plus au mode allégorique de traiter une matière, mais à la forme d'expression poétique : la « maniere de parler par rimes et par vers ou mectres » (p. 3). Fin connaisseur d'Aristote, dont il allègue souvent l'autorité, ainsi que de la tradition héritée de Boèce concernant la musique spéculative, quatrième science du *quadrivium*, Évrart cherche à combiner ces acquis avec les pratiques poétiques françaises contemporaines, où il puise ses exemples. Il exprime, dans le chapitre qu'il consacre à cette question, le sentiment de défricher un domaine jusque-là inexploré :

Briefment, toutes les choses dessusdites des rimes et des mectres et mesures des proses trouvera estre vrayes celui qui bien sottillement avisera la dessusdite ymagination, qui semble assez nouvelle ; au moins n'ay je pas dusques a cy veu personne qui s'en soit avisee ne qui y ait pris garde, dont j'aye eu toutesfoiz congnoissance. (EAM, p. 173)

- 9 L'innovation tient avant tout à cette musicalité qui caractérise « toute bele parole rethorique ». Évrart développe, parallèlement aux règles de l'art de versification, une réflexion théorique sur le fonctionnement musical du vers, mettant en avant des notions qu'il emprunte au vocabulaire technique de la musique : nombre, proportion, consonance, etc. Divergeant en cela de Deschamps, il pense que l'essence musicale de la poésie se trouve dans le « nombre des sillebes¹² », mis en relief par les pauses à la rime et à la césure. Le mode de transmission orale de la poésie, la récitation est, en conséquence, pour Évrart comme pour Deschamps, un trait constitutif du style poétique et de la musique qui lui est inhérente :

[...] il est assés appartenant et bien seant en la prolacion des rimes qu'il y ait pauses et aucune demeure legiere en certains lieux, aussi come pour comparer l'une partie a l'autre musicaument. (EAM, p. 169)

- 10 Le traducteur des *Problèmes* d'Aristote ne croit pourtant pas que la musique soit l'apanage de la seule poésie. Ce qui distingue le vers et la prose stylistiquement marquée n'est pas en effet d'ordre qualitatif, mais quantitatif : il s'agit de la convergence dans le premier de procédés que cette dernière utilise séparément (la récurrence syllabique, l'homophonie). Il parle, en conséquence, de la musique d'une prose dont les techniques sont celles du vers, et dont celle-là partage et les visées esthétiques et le mode de transmission¹³. Il semble en cela exprimer un point de vue qu'il partage avec d'autres doctrinaires du style de son temps : avec Deschamps, dont l'allusion aux « livres metrifiez » montre à l'évidence la généralisation de la notion de « musique naturele » à toute forme versifiée – même s'il ne considère, dans son traité, que la poésie lyrique –, mais surtout avec Jacques Legrand. La grande ligne de partage semble se situer, à la fin du XIV^e siècle, entre « toute bele parole rethorique et plaisant a oyr » et les pratiques discursives dénuées de prétention esthétique. Cela dit, il faut noter qu'on reconnaît unanimement, à l'orée du XV^e siècle, la prééminence esthétique du vers sur la prose : celui-là constitue le modèle stylistique de référence pour toutes les pratiques discursives. Il cristallise ainsi un idéal esthétique que la prose se limite à mimer. Écoutons, à ce sujet, Jacques Legrand qui, après avoir conseillé à son lecteur l'emploi d'une prose rythmée, conclut : « Et se tu sces bien user de ceste couleur, il semblera que ton langage soit mesuré et versifié et au prononcier sera plaisant et de bonne harmonie¹⁴ ». Le langage « prosayque », premier par rapport à une « seconde rhétorique » du vers, selon la définition que l'auteur anonyme des *Règles de la seconde rhétorique* donne de cette dernière¹⁵, correspond, dans ce contexte, à un degré zéro du style (les pratiques langagières communes, orales ou écrites), auquel s'oppose le style versifié, porteur d'un signe, oserais-je dire, de « littérarité », extensible à tout discours qui s'approprie ses caractéristiques.
- 11 Il faut faire état ici d'une divergence sur laquelle on a peut-être trop insisté. Au contraire d'Eustache Deschamps et d'Évrart de Conty, Jacques Legrand conçoit la « science de versifier » comme une branche de la rhétorique. Cette organisation des savoirs trouve sa justification dans le fait que cet auteur traite de la prose argumentative, à l'usage d'« orateurs » et d'« avocats ». La poésie ne l'intéresse point. Il n'en parle donc qu'au sujet de la figure de la « rime », laquelle comprend aussi la prose rimée, tandis que la prose rythmée fait appel à une autre « couleur », la « mesure ». Des buts différents expliquent les divergences entre les approches de ces doctrinaires. Mais qu'en est-il des conséquences sur la conception du style, et du style poétique en particulier, au tournant du XV^e siècle ? Considérant la « rime » et la « mesure » parmi les « couleurs mixtes » – celles dont la beauté émane à la fois de la « sentence et de la parole » (AS, p. 134) –, Legrand ne leur attribue pas qu'une fonction ornementale. La versification a aussi une portée sur la disposition de la matière verbale du discours : la « science qui apprend a versifier » est en même temps celle qui apprend « a ordonner ses moz et ses paroles par certaine mesure » (AS, p. 149). Évrart de Conty signale aussi le rôle organisateur essentiel du « mectre » et de la « rime » dans le discours poétique. Dans le passage cité ci-dessus à la note 13, il emploie pour le dire le même verbe que Legrand, « ordonner » : « [...] toute bele parole rethorique et plaisant a oyr sera par telle mesure musical ordenee [...] ». Le mot « rethorique » renvoie ici à l'art de composer des discours, en vers ou en prose, ainsi qu'à l'élégance stylistique qui découle de l'application des règles de cet art. L'organisation du texte poétique (mais l'observation est extensible à « toute belle parole rethorique ») est ainsi soumise à une double

contrainte : aux principes d'organisation de la matière dans le discours (la *dispositio* proprement dite) s'ajoute l'ordre qu'impose la « rime ». Mais l'idée n'est probablement pas neuve. N'était-ce pas à cette double contrainte que pensaient les prosateurs du XIII^e siècle, lorsqu'ils justifiaient leur choix de la prose expliquant que le vers est incompatible avec la vérité ?

- 12 C'est dire que, plutôt que d'être une preuve de conceptions divergentes du phénomène littéraire à la fin du Moyen Âge, la classification de la littérature – et, à l'intérieur de celle-ci, de la poésie – française comme une branche tantôt de la rhétorique, tantôt de la musique, témoigne des efforts des premiers théoriciens pour la cerner dans toute la complexité qu'elle présente à leurs yeux, revendiquant sa différence et son autonomie par rapport à d'autres pratiques discursives. Entre fiction et versification, fable et style, la « belle parole poétique », même si elle se distingue de ce que nous désignons actuellement par le terme « littérature », se caractérise par un travail spécifique sur la langue¹⁶ et une visée esthétique, mettant en jeu des compétences et des techniques particulières, qu'on associe actuellement aux textes auxquels renvoie ce mot. À la fin du XV^e siècle (avant 1492), la définition bien connue que Jean Molinet met en tête de son traité fonde toujours la musicalité de la poésie – qu'il voit, dans un système qui a rompu définitivement avec le modèle des sept arts libéraux, comme une branche de la rhétorique – sur un ensemble de règles régissant l'utilisation des unités non significatives de la langue, exigeant une technique et des compétences spécifiques :

Rethorique vulgaire est une espece de musique appelée richmique, laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance, et ne se puet faire sans diction, ne diction sans sillabes, ne sillabe sans lettres¹⁷ ».

- 13 Cette identification d'un champ « littéraire » à la fin du Moyen Âge est accompagnée de l'établissement d'un canon de poètes et de textes de référence contemporains, dont la reconnaissance ne fait pas nécessairement appel aux modèles antiques. Cela est vrai en particulier pour ce qui est des traités ayant un but plus pratique, comme c'est le cas pour l'*Art de dictier* et, en général, pour ce que, à la suite d'E. Langlois, il est convenu d'appeler arts de seconde rhétorique. On en trouve la confirmation dans les exemples qui y illustrent les techniques et les formes poétiques préconisées, même s'ils ne sont pas toujours – tant s'en faut – associés à un nom d'auteur. Le texte édité par E. Langlois sous le titre *Règles de seconde rhétorique* mérite ici une mention toute particulière. Celui-ci débute par une énumération des « premiers rethoriques », dont les plus anciens – Guillaume de Saint Amour, Guillaume de Lorris, Jean de Meun – ne remontent pas au-delà du XIII^e siècle. Le recensement se termine avec la référence aux poètes en activité au moment de la rédaction du traité. Pour plusieurs d'entre eux, l'auteur souligne les formes novatrices qu'ils ont introduites : c'est à Guillaume de Saint Amour que revient le mérite (assez inattendu) d'avoir été « le premier qui traita de la nouvelle science » (p. 11) ; Philippe de Vitry « trouva la maniere des motets [...] et en la musique trouva les .iiij. prolacions [...] » ; et Guillaume de Machaut, « le grant rethorique de nouvelle fourme », « commencha toutes tailles nouvelles, et les parfais lays d'amours » (p. 12), pour n'en citer que quelques exemples. L'enseignement du traité ne prend pourtant pas pour modèle les poètes du passé, mais ceux qui « sont de present [...] qui enssivent les regles telles que nous mettrons en nostre traitié » (p. 14). Plus tard, dans le prologue dédicatoire qui ouvre son *Art de rhétorique*, Jean Molinet annonce à son destinataire « patrons, exemples, couleurs et figures de dittiers et tailles modernes qui sont maintenant en usage » (p. 215). Une prise de conscience de l'évolution des formes poétiques vernaculaires traverse ainsi les arts de versification français, rendant

envisageable une histoire de la poésie dans cette langue, ébauchée dans ses grandes lignes par l'auteur des *Règles de la seconde rhétorique*. Esquissant un premier canon de poètes français dont l'excellence « artistique », liée à la pratique poétique vernaculaire, ne relève pas, à ce niveau, des modèles antiques, les listes de noms d'auteurs représentent l'autre versant de cette histoire littéraire.

- 14 Les préoccupations exclusivement formelles des arts de seconde rhétorique ont choqué la critique moderne. E. Langlois mettait déjà son lecteur en garde à ce sujet : ne s'occupant que de questions techniques, leurs auteurs laissaient de côté ce qui constitue l'essence même du phénomène poétique¹⁸. Or, on vient de le voir, aux yeux des lettrés de la fin du Moyen Âge, ce sont précisément les aspects prosodiques qui font la poéticité des textes, conçue en tant que style poétique. Le contenu n'y est pour rien dans cette conception.

- 15 On ne peut pourtant en conclure que les poètes du tournant du ^{xv}^e siècle n'accordaient aucune importance au sens de leurs compositions. Témoin le *Prologue* qui précède dans quelques manuscrits la compilation des œuvres complètes de Machaut. D'où vient alors cette indifférence des doctrinaires de l'art poétique à l'égard de la matière ? Ouvert à toutes sortes de sujets, le contenu poétique d'un ouvrage dépend des choix individuels de chaque poète, en conformité avec son « sentement ». Deschamps lui-même l'explique dans l'*Art de dictier* :

Et ja soit ce que ceste musique naturele se face de volunte amoureuse a la louenge des dames, et en autres manieres, selon les materes et le sentement de ceuls qui en cest musique s'appliquent [...] (AD, l. 133-137).

- 16 Machaut le dit aussi dans son *Prologue*, comme dans d'autres textes. L'amour, la joie, la gaîté y constituent les marques d'une poétique « personnelle », où se manifeste le « sentement » du poète : « Car qui de sentement ne fait, / Son œuvre et son chant contrefait »¹⁹. Cette notion a été analysée dans un article récent de D. Lechat. Ce critique décèle dans les textes des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles qu'il analyse une double acception de ce mot, lequel renvoie tantôt à un sentiment affectif, tantôt à une capacité intellectuelle. Il rattache ainsi la notion de « sentement » à l'art poétique²⁰. Lechat constate, en même temps, la non-référentialité des sentiments affichés par les poètes. Et il conclut :

La mise en vedette du sentement est probablement moins une façon de rattacher la composition de pièces poétiques à des dispositions affectives particulières qu'un moyen de signifier l'enracinement subjectif de la créativité lyrique²¹.

- 17 Le « sentement » serait ainsi à rapprocher de la notion d'*ethos*, au sens rhétorique, c'est-à-dire de la représentation de la figure du poète dans ses textes, sur laquelle ce dernier étaye la vraisemblance de son discours poétique²². Nombreuses sont les compositions des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles qui attestent le bienfondé de ce rapprochement. Or, le « sentement » est éventuellement susceptible de conditionner le choix des formes poétiques, comme chez Machaut. Lisons une fois encore son *Prologue* :

Et s'on fait de triste matiere,
Si est joieuse la maniere.
Dou fait, car ja bien ne fera
Ne gaiement ne chantera
Li cuers qui est pleins de tristece
Pour ce qu'il het et fuit leesce.²³

- 18 Évrart de Conty est le seul des auteurs analysés dans cette communication à théoriser sur cette question. Sa théorie se fonde sur un trait qui, à son avis, caractérise en propre la musicalité poétique, la seule musique douée de signification :

Nous devons donc savoir que les musicaux nombres et les proporcions dont les consonances se despendent n'ont pas lieu seulement es melodies et es chans de nostre voix humaine, *qui est voix simple et indeterminée et sanz aucune signification notable, ainz ont lieu es paroles qui sont une manière de voix articulée et déterminée par lectres*²⁴. (EAM, p. 166)

- 19 Reprenant donc un sujet qu'il avait déjà eu l'occasion de commenter dans sa traduction des *Problèmes d'Aristote*, Évrart en vient à mettre en rapport la nature du vers et le sens qui s'en dégage : ce que M.-R. Jung désigne d'un « ethos du vers²⁵ ». Prononcés « plus en haste et plus legierement », les vers courts sont plus adéquats aux matières joyeuses et aux chansons d'amour « legieres et volages », tandis que les vers longs, prononcés « plus pesaument et plus tardivement », sont « convenables a reciter les dits notables et les merueilleux faiz des anciens, car telles haultes materes se veulent exprimer par telle mesure » (EAM, p. 169). Comme souligne B. Roy, s'il est vrai qu'Évrart puise cette théorie chez Aristote, l'application pratique est de son cru. L'ancien médecin de Charles V envisage par là un accord entre la forme poétique et le sens, sur lequel, on vient de le voir, Machaut fonde son identité poétique (cf. l'expression « joieuse maniere »). Est-ce à cette représentation, ébauche d'individualisation du discours lyrique, que renvoie l'expression « noble rethorique » dans les deux ballades que Deschamps consacre à son maître à l'occasion de sa mort²⁶ ? Quoi qu'il en soit, cette idée d'un *éthos* poétique, conçu comme une subjectivité énonciative plutôt que psychologique, permet de dépasser l'autonomie expression/contenu qui caractérise la pensée du style tout au long Moyen Âge et ouvre ainsi la possibilité, tout au moins théorique, de concevoir ce dernier en termes modernes, comme marque d'une personnalité poétique.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Cf. S. Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal, Vrin-Presses de l'Université de Montréal, 1986, chap. IV.

2. Cf. *ibid.*, p. 173-187.

3. J'utilise les éditions suivantes : Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, éd. D. M. Sinnreich-Levi, East Lansing, Colleagues Press, 1994 (AD) ; Évrart de Conty, *Le Livre des eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson et B. Roy, Montréal, CERES, 1993 (EAM) ; Jacques Legrand, *Archiloge Sophie. Livre de bonnes mœurs*, éd. E. Beltran, Paris, Champion, 1986, p. 141-148 (AS). Pour une discussion sur la date de composition de ce dernier traité, voir E. Beltran, *L'Idéal de sagesse d'après Jacques Legrand*, Paris, Études Augustiniennes, 1989, p. 15-21.

4. De nombreuses études ont été consacrées, ces dernières années, aux plus anciennes réflexions françaises consacrées à la poésie. Je me bornerai à signaler celles qui ont inspiré ma réflexion : É. Devriendt, « Éléments pour la définition d'une prose poétique : à propos de l'*Archiloge Sophie* de Jacques Legrand », *Revue d'histoire littéraire de la France* 97, 6, 1997, p. 963-985 ; R. Dragonetti, « "La poesie... ceste musique naturele" : essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de dictier* d'Eustache Deschamps »,

La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale, Genève, Droz, 1986, (1^{re} éd. 1961), p. 27-42 ; L. Evdokimova, « Rhétorique et poésie dans l'Art de dictier », *Autour d'Eustache Deschamps. Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne (Amiens, 5-8 novembre 1998)*, éd. D. Buschinger, Amiens, Presse du Centre d'Études Médiévales, 1999, p. 93-102 ; M. Gally, « Archéologie des arts poétiques français », *nouvelle revue du seizième siècle* 18, 1, 2000, p. 9-23 et *L'Intelligence de l'amour d'Ovide à Dante. Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2005, p. 188-194 ; D. Hüe, « Le vers et le nombre : notes sur quelques théories poétiques », *Nouvelle revue du seizième siècle* 18, 1, 2000, p. 368-382 ; M. Lacassagne, « L'Art de dictier : Poetics of a New Time », *Eustache Deschamps, French Courtier-Poet : His Work and His World*, ed. D.M. Sinnreich-Levi, New York, AMS Press, 1998, p. 181-193 ; H. Lubienski-Bodenham, « The Origins of the Fifteenth-Century View of Poetry as "Seconde Rhétorique" », *Modern Language Review* 74, 1, 1979, p. 26-38 ; J.-Cl. Mühlethaler, « De Guillaume de Machaut aux rhétoriciens : à la recherche d'un Parnasse français », *Histoire des poétiques*, éd. J. Bessière et al., Paris, PUF, 1997, p. 85-101 ; J.-Cl. Mühlethaler, F. Cornilliat et O. A. Duhl, « La poésie parmi les arts au xv^e siècle en France », *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi^e siècle*, éd. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn Genève, Droz, 2001, p. 29-71 ; D. Poirion, « Jacques Legrand : une poétique de la fiction », *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 259-267 ; B. Roy, « Eustache Deschamps et Évrart de Conty théoriciens de l'art poétique », *Cy nous dient. Dialogue avec quelques auteurs médiévaux*, Orléans, Paradigme, 1999, p. 25-40.

5. Notons toutefois la dette probable du premier de ces auteurs à l'égard de la traduction française des *Problemata Aristotelis*, commandée par Charles V à Évrart de Conty et rédigée dans les années 1370, où celui-ci décrit déjà l'art de versification comme une branche de la musique (cf. B. Roy, « Eustache Deschamps et Évrart de Conty », art. cit., en particulier p. 32-37).

6. Cf. B. Roy, *ibid.*, p. 36.

7. Cf. B. Roy, *ibid.*, *passim*. Pour l'histoire de la place de la poétique parmi les sciences, on consultera en particulier les articles de G. Dahan, « Notes et textes sur la poétique au Moyen Âge », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 55, 1980, p. 171-239 et G. M. Roccati, « *Metrica e prosodia nella classificazione delle arti tra Medioevo e Umanesimo in Francia* », *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X convegno internazionale, Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998*, ed. L. Secchi Tarugi, Firenze, F. Cesati, 2000, p. 545-561.

8. Reprenant le *De Institutione musica* de Boèce, Évrart de Conty distingue trois Sortes de musique : la « musique mondaine et la musique humaine », d'une part, « l'instrumental musique », de l'autre (EAM, p. 158). Mais, se séparant en cela de la tradition boécienne, Évrart (tout comme Deschamps) ne conçoit pas la musique comme un ordre transcendant, mais comme un art. C'est pourquoi la musique instrumentale est pour lui « la droite propre et vraie musique », au contraire des deux premières espèces, par rapport auxquelles l'emploi du mot « musique » n'a que valeur d'image : « Et a la verité, aussi n'est ce pas bien ymaginable chose que ycellui Platon, qui fu sur tous notables philosophes, entendesist ainsy que l'ame humaine fut composee de nombres realment, ainz est miex vraysemblable qu'il le deist sanz plus similitudinairement, au que s'il voulsist dire que tout aussi queles musicaux nombres sont bien seant ensemble et font une consonancie et une melodie agreable a l'oye, tout aussi l'ame humaine et le corps qui ly est bailliés, de telle mesure et de telle proporcion que elle desire et veult de sa nature, sont bien seant ensemble et font aussi come un acord melodieux et plaisant a nature » (EAM, p. 165). Cf. B. Roy, « Eustache Deschamps et Évrart de Conty », art. cit., p. 30-32 ; et R. Dragonetti, « "La poesie... ceste musique naturele" », art. cit., *passim*. Pour une interprétation divergente, voir É. Méchoulain, « La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature », *Études littéraires* 22, 3, 1989-1989, p. 13-22.

9. En ce qui concerne la dette d'Eustache Deschamps à l'égard de la tradition latine, on peut consulter la mise au point de G. M. Roccati, « La culture latine d'Eustache Deschamps », *Le Moyen Âge* 111, 2005, p. 259-274 (les p. 263-264 concernent directement l'Art de dictier). Notons que l'influence de cette tradition se marque non seulement dans l'idée de la poésie comme musique, mais aussi dans la description des caractéristiques phoniques du français (*ibid.*, p. 264, n. 26). Pour les antécédents vernaculaires, en

particulier occitans, de l'Art de dictier, cf. l'introduction de D. M. Sinnreich-Levi à son édition de l'Art de dictier, op. cit., p. 1-52 (en particulier, p. 15-28).

10. « Et de ceste musique naturele [...] vueil je traictier principalement, en baillant et enseignant un petit de règle, ci après declaree a ceuls qui nature avra encline ou enclinera a ceste naturele musique [...] » (AD, p. 66). On trouve cette même idée d'une alliance étroite entre « art » et « nature » dans la création poétique chez Évrart de Conty : « [...] ja soit ce espoir que celui qui l'ara ainsy ordenee ne s'en donne de garde de musique, car a telle bele ordenance de paroles l'enclinera nature, comme il a esté dit par devant, sanz art et sanz science, combien que art et doctrine y puissent bien aussy valoir aucune chose [...] » (EAM, p. 173).

11. Les Échecs Amoureux sont habituellement datés des années 1370. Ce long roman n'a jamais été publié dans son entier. Pour le début du roman, voir l'édition de G. Raimondi, « Les Eschés Amoureux : studio preparatorio ed edizione (I : vv. 1-3662) », *Pluteus* 8-9, 1990-1998, p. 67-241. C. Kraft a édité les vv. 3663- 9326, concernant le jardin d'Amour : *Die Liebesgarten-Allegorie der « Échecs Amoureux »*. Kritische Ausgabe und Kommentar, Frankfurt am Main-Bern-Las Vegas, Peter Lang, 1977. Pour l'édition d'autres passages des Échecs Amoureux, je renvoie aux références de G. Raimondi, op. cit., p. 69-70.

12. « [...] toutesfoiz la musique principal qui est trouuee es rimes et es mectres doit estre raportee au nombre des sillables plus que a son ne que a chant qui y puist estre » (EAM, p. 168).

13. « Il ne doit mie toutesfoiz estre oublié que musique n'est pas tant seulement trouvée es rimes et es mectres, ains est aussy trouuee en paroles mesmes qui sont mises en proses. Et a la verité, qui bien avisera ce que je dy de proses, il trouvera que toute bele parole rethorique et plaisant a oyr sera par telle mesure ordenee pour la plus grant partie [...] » (EAM, p. 173).

14. AS, p. 136 (sauf indication contraire, c'est toujours moi qui souligne). Legrand rejoint ici la pensée exprimée par Dante dans le *De Vulgari eloquentia* (II, 1, 1) : « [...] ante omnia confitemur latinum vulgare illustre tan prosayce quam metrice decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab inventibus magis accipiunt et quia quod inventum est prosaycantibus permanere videtur exemplar, et non e converso (que quendam videntur prebere primatum) [...] » (ed. M.R. Soler et M.G. Esteve, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p. 114). Il est impossible de savoir ce qu'Eustache Deschamps pensait être les éléments caractérisant stylistiquement la prose. Ce qui est sûr, c'est que, l'objet de son traité étant les compositions poétiques, en vers, l'on ne peut déduire de son silence une éventuelle discordance sur cette matière.

15. « Cy commencent les regles de la Seconde Rettorique, c'est assavoir des choses rimées [...]. Et est dicte seconde rhethorique pour cause que la premiere est prosayque » (Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. E. Langlois, Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 11).

16. N'oublions pas que la fabula est analysée, dans le cadre du modèle de prologue aristotélicien, sous la forma tractandi : cf. A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship. Scholastic literary attitudes in the latter Middle Ages*, London, Scholar Press, 1984, p. 119-145.

17. Recueil d'arts..., op. cit., p. 216.

18. « Il importe de ne pas se méprendre sur la nature des arts de seconde rhétorique. Ce ne sont pas des arts poétiques. Laissant de côté ce qui constitue l'essence même de la poésie, ils s'occupent exclusivement de ses formes extérieures. Qu'on ne leur attribue donc pas une portée qu'ils n'ont point et que leurs auteurs n'ont pas eu la prétention de leur donner. » (E. Langlois, Recueil d'arts..., op. cit., « Introduction », p. VII).

19. Remède de Fortune, v. 407-408 (Le Jugement du roy de Behaigne and Remede de Fortune, éd. J. I. Wimsatt et W. W. Kibler, Athens-London, University of Georgia Press, 1988).

20. « La mention très fréquente du sentement dans les textes que nous avons cités est la preuve qu'à cet élément est attachée la notion de maîtrise de l'art poétique », (« La place du sentement dans l'expérience lyrique aux XIV^e et XV^e siècles », *L'Expérience lyrique au Moyen Âge. Actes du colloque tenu les 26 et 27 septembre 2002, Perspectives médiévales, suppl. au n° 28, 2002, p. 193-208 ; pour la citation, cf. p. 204*).

21. Ibid., p. 202.

22. Pour une analyse de cette notion, liée à la représentation de la personnalité littéraire, à la Renaissance, voir : J. Lecoindre, *L'Idéal et la Différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.

23. *The Fountain of Love and Two Other Love Vision Poems*, ed. R.B. Palmer, New York-London, Garland Publishing, 1993, v. 157-162.
24. En fait, ce n'est qu'à partir de la Renaissance qu'on s'accorde à admettre que la musique proprement dite a un sens (cf. J. I. Wimsatt, « Chaucer and Deschamps "Natural Music" », *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, ed. R. A. Baltzer, Th. Cable et J. I. Wimsatt, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 132-150).
25. Cf. M.-R. Jung, « L'alexandrin au xv^e siècle », éd. G. Güntert, *Orbis Mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto R. Bezzola*, Bern, Francke, 1978, p. 203-217 (voir spécifiquement p. 207-210) ; et B. Roy, « Eustache Deschamps et Évrart de Conty », art. cit., p. 25-40 (en particulier, p. 38-39).
26. La plus intéressante analyse de ces deux compositions est celle de J.-Cl. Mühlethaler, « Un poète et son art face à la postérité : lecture des deux ballades de Deschamps pour la mort de Machaut », *Studi Francesi* 33, 3, 1989, p. 387-410.

AUTEUR

Margarida Madureira
Faculté des Lettres – Université de Lisbonne

Les débuts difficiles de la théorie du style

Thomas Golsenne

p. 37-43

- 1 La théorie du style à ses débuts en Italie est partagée entre deux conceptions contradictoires qui s'affrontent jusqu'au ^{xvii}e siècle. Cette tension inhérente à la théorie ancienne du style est révélatrice de la méfiance que ce phénomène suscite dans un cadre de pensée dominé par le christianisme, le stoïcisme et le néoplatonisme.
- 2 La première conception du style s'enracine chez Dante. Celui-ci fait référence à une façon d'écrire la poésie, un mode poétique ; en l'occurrence le « *dolce stil nuovo* », le ton poétique de son maître Cavalcanti et de tous les poètes provençaux dont il cherche à se démarquer¹. Le style est ici à comprendre comme une modalité de l'*ars*, un usage technique que le poète utilise consciemment.
- 3 La seconde conception du style est défendue, un peu plus tard, par Pétrarque. Ce dernier utilise le terme *stile* lui aussi, mais dans un autre sens que celui de Dante : un sens plus personnel. Il parle de « son » style. Ce n'est plus une étiquette littéraire, un mode, mais l'expression d'une personnalité².
- 4 Pétrarque est ainsi le défenseur d'une théorie de la création poétique fondée sur l'expressivité personnelle. Dans une lettre sur la rhétorique, inspirée de Sénèque, il dit qu'entre un orateur et ses discours, un poète et ses poèmes, il y a, « comme disent les peintres », un « air de ressemblance », et de même entre tous ses discours et ses poèmes il y a cet « air » de commun. Pétrarque compare cet air de ressemblance à celui qui existe entre les parents et les enfants ; bref, c'est une ressemblance généalogique. Ce qui implique que le lien entre le poète et ses poèmes aussi est généalogique : le poète « accouche » de ses poèmes :

Celui qui imite doit faire en sorte que ce qu'il écrit soit semblable non identique, et cette similitude doit être non comme la ressemblance de l'image à celui dont elle est l'image (pour celle-ci, plus elle est semblable, plus l'artiste mérite de louanges) ; elle doit être comme la ressemblance du fils au père, chez lesquels, alors même qu'il y a souvent une grande diversité dans les membres, une sorte d'ombre et ce que nos peintres appellent un air font cette ressemblance qui, à peine voit-on le fils, nous

rappelle le père, alors même que tout serait différent si l'on mesurait. Mais il y a là je ne sais quoi de caché qui a cette force³.

- 5 Cette théorie nous paraît plus moderne : le style y apparaît comme un inconscient. Daniel Arasse rapproche Pétrarque de Barthes :

Comme Barthes, Pétrarque perçoit dans le style (qu'on allait bientôt appeler la « manière ») l'expression d'un « je ne sais quoi de caché qui a cette force » qui le fait accéder à l'expression, un fond opaque passant dans l'œuvre antérieurement à tout choix d'écriture, comme une nécessité intime⁴.

- 6 Néanmoins, il subsiste une énorme différence entre le style chez Pétrarque et ceux qui s'en inspirent, et le style chez Barthes et les modernes : chez ces derniers, ce phénomène d'affirmation de soi est absolument positif, on peut même dire qu'il est la condition *sine qua non* de l'art ; chez les premiers, il est vu d'un mauvais œil. Ceci pour deux raisons. La première, c'est que cette conception du style comme élément incontrôlable de la personnalité dérive du concept platonicien de « fureur » : l'inspiration qui apparente le poète au prophète mais qui a tous les caractères de la folie. Or, mis à part Érasme, personne ne revendique une positivité de la folie entre le ^{xiv}^e et le ^{xvi}^e siècle, car elle est perçue comme un désordre de l'âme d'origine diabolique, alors que la raison est d'essence divine⁵. Aussi cherchera-t-on à christianiser et à moraliser cette idée : le motif de la folie disparaît pour ne plus laisser l'idée de la source divine de la créativité⁶. La seconde raison rejoint la première dans la mesure où elle s'inscrit dans le cadre chrétien et stoïcien de la pensée de la fin du Moyen Âge. La faculté créatrice de l'homme, son *ingenium*, peut être traversée d'une inspiration divine ; mais le plus souvent, elle est limitée par la personnalité singulière de chaque homme, son « tempérament ». Un tel excelle dans la poésie lyrique mais est mauvais dans la poésie épique ; tel peintre est passé maître dans l'art des couleurs mais est piètre dessinateur, etc.⁷ Or, pour l'orateur romain comme ensuite pour le poète ou le peintre de la Renaissance, le comble de l'art est d'accéder à l'universalité des moyens. L'orateur doit être capable de soutenir n'importe quelle cause, de tenir tout genre de discours ; le poète et le peintre du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle doivent viser à dépasser les limites de l'humanité pour imiter le modèle divin, le Créateur universel. Au ^{xv}^e siècle, trois auteurs sont très conscients de cette exigence de dépassement de soi : Leon Battista Alberti, Antonio Filarete et Léonard de Vinci.

- 7 Dans le *De pictura* de 1435, Alberti ne cesse de répéter que l'*ingenium* du peintre, même s'il a la même dignité que celui du poète, ne suffit pourtant pas en général à en faire un peintre parfait. Il faut, en complément de ses dispositions naturelles, qu'il s'enrichisse d'un savoir qui touche non seulement les autres domaines de l'art de la peinture, mais aussi les autres arts : géométrie, musique, poésie etc. Alberti reprend ici une idée répandue par les élèves de Pétrarque, dont Leonardo Bruni, qui oppose la connaissance de Dante et l'inspiration de saint François, la première apparaissant supérieure comme source de la créativité car elle ne dépend pas d'une cause extérieure⁸.

- 8 Filarete, dans son *Traité d'architecture* écrit dans les années 1460, associe clairement la thématique du style à une problématique religieuse. Ainsi, dit-il, il y a une multitude de corps humains qui ont tous leur propre beauté, comme une multitude de styles, qui sont tous excellents à leur manière, mais particuliers et non universels. Pourquoi une telle diversité ? Parce qu'en les additionnant tous, on obtient l'image complète de la Création divine :

Je crois ainsi que Dieu montra dans la génération humaine et aussi chez les simples animaux cette variété et cette dissimilitude pour démontrer sa grande puissance et

sa grande sagesse, et aussi, comme j'ai dit, pour plus de beauté, et de même il a concédé au talent (*ingegno*) humain, sans que l'homme sache d'où ce talent lui vient, que ne soit pas fait un seul édifice complètement pareil à un autre⁹.

- 9 L'homme ne pourrait pas créer cent maisons semblables, parce que Dieu lui a donné le pouvoir et même le devoir de la variété. Il faut préférer la variété à la répétition. Autant d'hommes, autant de styles différents ; Filarete est l'un des premiers à établir une corrélation entre le style de l'architecte, celui de l'écrivain et celui du peintre :

Celui qui écrit ou celui qui peint fait en sorte que ses lettres se reconnaissent, et ainsi la manière (*maniera*) des figures de celui qui peint se reconnaît, et ainsi dans chaque discipline on reconnaît le style (*stile*) de chacun ; mais ceci est une autre pratique, chacun pourtant s'exprimant avec plus ou moins de variété, bien qu'on reconnaisse une seule main au travail.

- 10 Filarete donne deux exemples : plusieurs peintres et dessinateurs ont fait le portrait de Francesco Sforza, et malgré la ressemblance globale il y avait des différences. Et il dit aussi avoir vu des différences dans les lettres des écrivains. Le second exemple ne porte bizarrement que sur la graphologie, la façon de former les lettres. Pour Filarete il n'y a pas de style littéraire au sens où nous en parlons ; parce que le style pour lui est synonyme de *manière*, donc c'est quelque chose qui relève de la main, du corps¹⁰.
- 11 L'originalité de Filarete réside en ce qu'il ne cherche pas un canon idéal et universel de beauté, pas plus qu'un style unique et parfait : c'est Dieu qui fait la synthèse. Le relativisme de Filarete aura beaucoup de succès : il sera repris notamment par Castiglione, dans *Le Courtisan*, qui met sur un même plan Raphaël, Michel-Ange, Corrège, Titien, tous excellents dans leur style respectif¹¹. Mais le plus souvent les auteurs de la Renaissance ne se contentent pas de cette ouverture relativiste. Ainsi, à la fin du xvi^e siècle, Giovan Paolo Lomazzo, dans *l'Idea del tempio della pittura*, essaye de combiner l'idée d'une variété fondamentale des styles (Raphaël n'est pas supérieur à Michel-Ange et réciproquement) et l'idée d'une perfection supérieure obtenue, si ce n'est pas leur combinaison, du moins par leur maîtrise. Le style, pour Lomazzo, est donc à la fois une disposition personnelle (qui tire sa source de l'horoscope du peintre), auquel il ne peut rien, et un mode d'expression que le peintre peut imiter et utiliser si les circonstances l'imposent. L'idéal de la peinture, conclut Lomazzo, est représenté par un *Adam* dessiné par Michel-Ange et coloré par Titien, et une *Eve* dessinée par Raphaël et colorée par Corrège¹².
- 12 Ainsi la contradiction qui structure la théorie du style depuis Dante et Pétrarque parcourt toute la Renaissance. On la retrouve encore d'une autre manière. C'est Léonard de Vinci qui me servira ici d'exemple. Léonard, qui écrit sa théorie de la peinture à Milan, où vivait Filarete, mais qui côtoyait un milieu plus néoplatonicien, partage plutôt l'avis d'Alberti : le peintre se doit d'être universel, car la peinture est capable de représenter toute l'étendue de la création. À la limite, seul le peintre peut être assimilé au Dieu Créateur. Le peintre ne doit surtout pas se contenter de son *ingenium* limité ; surtout, il doit éviter ce penchant naturel qui consiste à se projeter dans sa peinture. L'air de ressemblance du père et de l'enfant, du poète et de sa poésie, se transmet aussi du peintre à ses peintures. C'est le sens de l'adage souvent utilisé au xv^e siècle, en particulier par Léonard : « tout peintre se peint soi-même ». Ce que Léonard et les théoriciens du xvi^e siècle entendent par là, c'est d'abord que le visage du peintre va se refléter dans le visage de ses personnages :

Applique-toi à prendre les parties agréables des beaux visages dont les beautés sont plus consacrées par la renommée que par ton jugement sinon tu risquerais

facilement de te tromper en choisissant des visages à la ressemblance du tien ; en effet, pareille similitude semble souvent nous séduire ; et si tu étais laid, tu ne t'arrêtera pas aux beaux visages mais tu en créerais de laids, comme beaucoup de peintres dont les types ressemblent souvent à leur auteur¹³.

- 13 En effet, explique Léonard, on peint ce qu'on aime, or on aime ce qui nous ressemble¹⁴. Alberti déjà disait que l'inventeur de la peinture était Narcisse¹⁵. On voit le problème pour les peintres contrefaits, incapables de peindre de jolis corps. Voilà pourquoi le bon peintre doit s'appliquer à étudier la diversité des corps et des visages humains.
- 14 Mais c'est à ce point que surgit une contradiction chez Léonard, non pas dans son discours, mais entre son discours et son œuvre peint. Car s'il y a bien un peintre dont tous les visages des personnages se ressemblent, c'est bien lui. (ill. 1^a. Léonard, *Étude pour Ste Anne*, Windsor Castle ; ill. 2. Léonard, *La Vierge aux rochers*, Londres, National Gallery)
- 15 Léonard est le meilleur représentant du vice qu'il dénonce. Comment expliquer cette contradiction entre théorie et pratique ? Le xv^e siècle italien a ceci d'original que se développe dans le même temps une théorie de la peinture qui va à rebrousse-poil de la pratique picturale contemporaine. Car les peintres du Quattrocento sont des maîtres de l'individualisation, de la singularisation : il y a plus de différence stylistique entre deux peintres qui travaillent entre 1440 et 1460 qu'entre deux autres qui travaillent entre 1300 et 1400. De plus, non seulement les peintres du Quattrocento manifestent leur singularité par leur style, mais ils montrent, dans leur œuvre même, qu'ils en ont conscience. À Florence par exemple, un des peintres les plus singuliers du siècle, Filippo Lippi, le maître de Botticelli, était considéré comme un excentrique. Certaines de ses peintures montrent à la fois une profonde originalité plastique et un sens certain de l'affirmation de soi. (ill. 3. Lippi, *Couronnement de la Vierge*, Florence, Musée des Offices).
- 16 Dans son *Couronnement de la Vierge* des Offices, il peint en guise de fond une alternance de bandes bleues, complètement abstraites, ce qui est unique dans la peinture de cette époque. Comme pour renforcer le trait de la singularité, il s'auto-représente au premier plan, en prière ; et pour que le spectateur n'ait aucun doute, il place un ange qui l'indique du doigt et dit par un phylactère : « c'est lui qui a fait l'œuvre », ce qui est un détournement de la fonction traditionnelle de l'ange (qui devrait pointer le doigt vers la scène sacrée). Un peu plus tard dans le siècle et de l'autre côté de l'Italie, Carlo Crivelli développe un style unique, mélange de gothique, de byzantin et de modernité renaissante. De plus, il signe systématiquement ses tableaux, ce qui est encore peu fréquent dans les années 1470-1490. En outre, il signe ornementalement ses œuvres, par un objet qu'il est le seul à peindre et auquel il est difficile d'attribuer une fonction symbolique : le concombre¹⁶ (ill. 4. Crivelli, *Annonciation*, Londres, National Gallery ; ill. 5. Crivelli, *Cène*, Montréal, Musée des beaux-arts).
- 17 Tandis que les grands peintres du Quattrocento exhibent leur originalité, les théoriciens de l'art prennent acte du phénomène, mais le combattent. L'éclatement du style en styles, signe de la décadence des temps, n'est pas encore le lieu commun qu'il deviendra au xvii^e siècle¹⁷, mais l'idée est déjà là : il faut dépasser la singularité des expressions individuelles par l'unité d'un mode d'expression, fondé sur la nature et la raison, c'est-à-dire sur la loi divine. Tandis que la théorie de l'art de la Renaissance est globalement idéaliste, d'inspiration chrétienne et platonicienne, la pratique artistique au contraire peut être qualifiée d'empiriste, fondée sur l'idée horatienne de la liberté fondamentale de l'artiste et sur l'idée platonicienne de la folie de son inspiration. Après

la Renaissance, un autre découpage remplace l'opposition renaissante entre théorie et pratique. Cette fois, entre le classicisme et le baroque, ce sont deux blocs de théorie-pratique qui s'opposent, soit l'idée d'un art dont la forme d'expression dépend entièrement du contenu exprimé, soit l'idée d'un art dont la forme d'expression détermine ce contenu.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Dante, *Purgatoire*, xxiv, 56-57 : « E me ritenne / Di quà dal dolce stil nuovo ch' io odo. » À noter cependant que Dante est aussi le premier à employer le vocable « artista » pour parler d'un peintre (à savoir Giotto). Il y a donc un goût, chez Dante, pour le néologisme, pour inventer une théorie de la création qui se passerait de transcendance et consisterait dans la relation entre le créateur, l'œuvre et son moyen de création. A ce sujet, voir E. Pommier, *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 2007, p. 24-29.
2. Pétrarque, *Canzoniere*, Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchioli, Turin, 1964 (reprint, 1989), sonnet 247 : « Parrà forse ad alcun, che 'n lodar quella / Ch' io adoro in terra, errante sia il mio stile. », p. 129 ; chanson 270, p. 141 : « E alzava il mio stile / Sopra di se, dov' or non poria gire » ; chanson 332, p. 169 : « Ove è condotto il mio amoroso stile ? / A parlar d'ira, a ragionar di morte. »
3. Pétrarque, *Epistolae de rebus familiaribus*, xxiii, 19, Florence, 1863, vol. III, p. 239 (trad. D. Arasse, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997, p. 8).
4. D. Arasse, *Le sujet dans le tableau*, op cit., ibid. Arasse renvoie à R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1993, vol. I, p. 145-46 : le style est « le produit d'une poussée, non d'une intention », c'est « un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art ».
5. Voir M. Kemp, « From 'Mimesis' to 'Fantasia' : the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in Visual Arts », *Viator*, VIII, 1977, p. 347-98. En particulier p. 384-85 sur la théorie platonicienne de l'inspiration poétique (Platon, *Phèdre*, 245a) qui oppose le savoir artisanal, technique, à la « folie des Muses » ; cette idée est reprise par Cicéron, (*De oratore*, II, 46, 194) : seul est bon poète celui qui est enflammé (*inflammatione*) et inspiré (*afflatu*) par une sorte de fureur (*furoris*). Dans le *De divinatione* (I, 37, 80), le Romain dit que cet *afflatus* est « un pouvoir divin dans l'âme ». Par la suite cette théorie va être christianisée et moralisée : on va mettre de côté le versant de la folie pour mettre en avant l'aspect transcendantal, divin, de l'inspiration. Ainsi Pétrarque reprend-il encore à la lettre Sénèque : « Il n'a jamais été vu aucun grand *ingenium* sans une touche de folie » (*De tranquillitate animi*, xvii, 10-12, repris dans *De secreto conflictu curarum mearum*) ; mais il se montre très réservé envers cette idée d'« insanie créatrice ».
6. M. Kemp, « From 'Mimesis' to 'Fantasia' », cit., p. 385-86 ; en revanche Pétrarque approuve l'idée de Cicéron : « la poésie dépend seulement d'une faculté innée, est élevée par une activité purement mentale et est inspirée comme par un esprit divin » (*Pro Archia*, VIII, 18, repris dans *Invectiva contra medicum*, I, 286-289) ; idée reprise par Boccace, *Salutati*. Antonio de Ferraris, dans son *Galateo* (v. 1490), dira que le poète « inspiré par un esprit divin » fait l'homme « semblable à Dieu ».
7. Cicéron et Pline l'Ancien reconnaissent déjà la variabilité du talent des grands peintres mais louent l'idée d'universalité : ainsi Apelle est-il pourvu d'une grâce universelle, mais est inférieur à chaque peintre dans leur domaine de spécialité (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, xxxv, 80 ; Cicéron, *L'Orateur*, 29-32).

8. L. B. Alberti, *La peinture*, trad. T. Golsenne et B. Prévost, Paris, 2004, p. 340-49. Sur Leonard Bruni et ses deux modèles de création, voir M. Kemp, « From "Mimesis" to "Fantasia" », art. cit., p. 386.
9. A. Averlino, detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Milan, 1972, p. 26 : « Si che essendo ne l'uomo questa variatà e dissimilitudine, abbi questa per vera ragione. Così ti do lo edificio sotto forma e similitudine umana essere fatto ; e che così sia tu vedi nelli edifici que-sto medesimo effetto. Tu non vedesti mai niuno dificio, o vuoi dire casa o abitazione, che totalmente fusse l'una come l'altra, né in similitudine, né in forma, né in bellezza : chi è grande, chi è piccolo, chi è mezzano, chi è bello e chi è men bello, chi è brutto e chi è bruttissimo, come ne l'uomo propio. Si che credo che Idio, come che mostrò nella generazione umana e anche nelli animali brutti questa variatà e dissimiglianza per dimostrare la sua grande potenza e sa-pienza, e anche, com'io ho detto, per più bellezza, e così ha con-cesso allo ingegno umano, messo che l'uomo non sa da che si venga, che non sia fatto ancora uno edificio [f.5v.] che totalmente sia fatto propio uno come un altro. Volse adunque Idio che l'uomo, come che in forma la immagine sua fece a sua similitudine, così partecipasse in fare qualche cosa a sua similitudine mediante lo 'ntelletto che gli concesse. »
10. Filarete, *Trattato di architettura*, op. cit., p. 28 : « Qui ci sarebbe da dire alcune cose le quali lascerò a li speculativi. Che se uno tutte le fabbricasse, come colui che scrive o uno che dipigne fa che le sue lettere si conoscono, e così colui che dipigne la sua maniera delle figure si cognosce, e così d'ogni facultà si cognosce lo stile di ciascheduno ; ma questa è altra pratica, nonostante che ognuno pure divaria o tanto o quanto, benché si conosca essere fatta per una mano. Ho veduto io dipintore e intagliatore ritrarre teste, e massime dell'antidetto illustrissimo Signore duca Francesco Sforza, del quale varie teste furono ritratte, perché era degna e formosa ; più d'una da ciascheduno bene l'appropriarono alla sua e asomigliarono, [f.6r.] e niente di meno c'era differenza. E così ho veduti scrittori nelle loro lettere essere qualche differenza. Donde questa sottilità e proprietà e similitudine si venga lasceremo alli sopradetti speculativi dichiarare. »
11. Cicéron défendait aussi l'idée d'une relativité de l'excellence des moyens d'expression (L'Orateur, 26-27) ; sur Baldassare Castiglione, voir *Il libro del Cortegiano*, I, 37.
12. Sur Giovan Paolo Lomazzo, voir R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 177-89. Pour l'Adam et Ève composite, voir *Idea del tempio della pittura*, ch. xvii, éd. R. Klein, Florence, 1974, vol. I, p. 152-53 : « Ma diro bene che a mio parere chi volesse formare due quadri di somma profetione [Perfezione] come sarebbe d'uno Adamo & d'un Eva, che sono corpi nobilissimi al mondo ; bisognarebbe che l'Adamo si dasse a Michel Angelo da disegnare, a Titiano da colorare, togliendo la proportion, & convenienza da Raffaello, & l'Eva si disegnasse da Raffaello, & si colorisse da Antonio da Coreggio : che questi due sarebbero i miglior quadri che fossero mai fatti al mondo. »
13. Léonard de Vinci, *Carnets*, éd. E. MacCurdy, trad. L. Servicen, Paris, 1992, vol. II, p. 258.
14. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. A. Chastel, Paris, 1987, p. 318 : « c'est pourquoi beaucoup de gens deviennent amoureux et prennent des femmes qui leur ressemblent, et souvent les enfants qui naissent d'eux ressemblent à leurs parents. » Sur le problème de l'automimésis à l'époque de Léonard, voir A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 3^e éd. mise à jour, Paris, 1982 (1^{re} éd., 1959), p. 102-105.
15. L. Battista Alberti, *La peinture*, op. cit., § 26, p. 101.
16. Voir à ce sujet T. Golsenne, « L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement », in *Studiolo*, n° 1, 2002, p. 149-76.
17. P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge, 2001, p. 21.

NOTES DE FIN

1. Note : les illustrations sont en fin de volume.

AUTEUR

Thomas Golsenne
LESA – Aix-Marseille Université

Discours de la méthode stylistique

Le style des romans arthuriens en prose du XIII^e siècle : problèmes, méthodes, pratiques

Bénédicte Milland-Bove

p. 47-57

Prose dont la lente syntaxe est d'une clarté si frémissante de non savoir qu'on se croirait sur ces chemins de forêt où le lieu d'arrivée est peut-être très loin encore. Prose qui à la fois promet et diffère, et qui en cela apaise, comme si souvent la musique. Prose qui est donc la seule voie de l'approche (Y. Bonnefoy, « L'attrait des romans bretons », *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, sous la direction de M. Gally, Paris, PUF, 2000, p. 17).

- 1 Les premières études sur le *Lancelot* en prose ont eu une position assez ambivalente par rapport au style de cette œuvre : F. Lot parlait de « style bien traînant », et notait la rareté et la banalité des métaphores¹. La plupart des critiques considèrent dans le même temps que le *Lancelot* est le représentant parfait de la « prose classique » du XIII^e siècle, ce qui renvoie à des idées de sobriété et de normativité propres à être valorisées... Si cette prose peut être considérée comme classique, c'est peut-être d'abord parce qu'elle a été largement reprise par les romans ultérieurs, et notamment par le *Tristan* en prose, qui ira même jusqu'à interpoler des passages entiers du *Lancelot*. Le *Tristan* en prose se situe en relation directe avec le *Lancelot*, par son projet narratif, mais aussi par sa forme. Cependant, ses ambitions totalisatrices se manifestent aussi par une nouveauté, à savoir l'insertion dans la trame narrative en prose de passages faisant signe vers une esthétique non narrative – des lais parfois conservés avec leur notation musicale, des lettres, des monologues... C'est ainsi que, pour ce dernier roman, E. Baumgartner opposait le « tissu narratif simple » aux « morceaux de bravoure » en « style soutenu ». Même si certains sont écrits en prose, ces « beaux dits »² renouent avec le lyrisme et les ornements stylistiques du vers³. Or, on peut se demander si cette opposition, par ailleurs pertinente⁴, ne conduit pas à une dévalorisation implicite des techniques et modes d'écriture légués par le *Lancelot*. Plus largement, n'a-t-on pas sous-estimé cette écriture narrative à laquelle on prête, pour seuls mérites stylistiques, exhaustivité, simplicité et sobriété⁵ ? Poser la question de la simplicité ou de la qualité

du tissu constituant l'ordinaire des romans en prose oblige à plonger au cœur des difficultés de l'étude de leur style. Au-delà des effets de contraste – entre déroulé ordinaire de la narration et effets oratoires présents dans les discours qu'elle encadre, entre complexité de la composition et austérité de l'exécution – l'écoute des rythmes de cette prose peut en proposer une vision plus unifiée et aider à repérer ce qui, en elle, tient lieu d'« événement figural⁶ ».

- 2 Les premiers obstacles à l'approche stylistique des romans arthuriens en prose sont bien évidemment liés aux incertitudes qui entourent la question de leur(s) auteur(s) et de leur mode de composition. L'anonymat radicalisé dont ils relèvent ne permet pas l'approche d'un « style d'auteur », comme cela est possible par exemple pour Chrétien de Troyes⁷. Les grandes proportions des œuvres renvoient à d'autres interrogations. Y-a-t-il eu un architecte du *Lancelot-Graal*, comme le pensait J. Frappier ? Le texte s'est-il partiellement écrit de façon aventureuse, c'est-à-dire sans plan entièrement déterminé à l'avance, de façon quelque peu expérimentale, comme l'avance A. Combes lorsqu'elle se penche sur l'absence de prologue dans le *Lancelot*⁸ ?
- 3 Face à ces incertitudes, on s'est avec raison replié sur une approche textualiste : les procédures d'énonciation (à partir de la fameuse formule « or dit li contes »), les formes d'inscription et de délégation de la parole font partie des éléments les mieux explorés et diffusés de l'écriture de la prose. On s'emploie aujourd'hui à nuancer tout ce qu'on a pu dire depuis l'article de T. Todorov sur le « récit qui s'énoncerait lui-même⁹ », en s'attachant à la présence surplombante d'un narrateur qui, s'il ne renvoie pas à une figure d'auteur, tient cependant fermement les rênes de son récit¹⁰... Mais il reste encore beaucoup à faire : on pourrait notamment poursuivre et affiner l'exploration du lien entre narrateur et point de vue engagé par S. Marnette, ou entre narrateur et délégation de la parole aux personnages, à partir de l'ouvrage fondateur de B. Cerquiglini sur *La parole médiévale*¹¹. On sait par exemple que le *Tristan* en prose revient à une figure de narrateur plus incarnée, avec un *Je* plus présent, qui renvoie à une figure d'auteur-chevalier dessinée dans le prologue et l'épilogue et se construit aussi grâce aux auteurs au second degré que sont certains personnages. Cette évolution se répercute au niveau de la délégation des informations narratives et du détail de la chaîne des discours¹².
- 4 Cette approche ne doit cependant pas nous faire oublier l'importance des conditions matérielles et socio-historiques de production et de réception des œuvres. Leur exploration est une condition indispensable pour l'interprétation. Ainsi V. Greene, à partir de l'étude des colophons de la *Mort Artu*¹³, souligne l'importance de l'utilisation du livre comme objet de dons et d'échanges au sein d'une noblesse moyenne puis d'une bourgeoisie en pleine ascension sociale. Elle repose ainsi la question du statut de l'écrivain médiéval : son effacement dans les textes en prose est-il le signe de la volonté des commanditaires de le maintenir dans le rôle d'un technicien invisible ?
- 5 C'est du côté de l'étude des manuscrits que cette dimension socio-historique et matérielle semble la mieux apte à être prise en compte, et il me semble qu'il faut intégrer à une étude stylistique les renseignements qu'apportent les recherches sur la mise en page du manuscrit ou les données concernant les modes de travail des « scribes-éditeurs » ou de ces « scribes-remanieurs » que sont souvent les copistes¹⁴. Ainsi, dans un article récent où elle compare deux versions d'un même épisode du *Tristan* en prose, F. Mora rappelle l'importance de la réception orale du texte par le copiste, qui peut rendre compte d'un certain nombre de variantes¹⁵. Inversement, A.

Combes suggère, lorsqu'elle étudie la version dérimée de la Charrette dans le *Lancelot* en prose, que le copiste devait avoir sous les yeux deux ou trois manuscrits, incluant un manuscrit de Chrétien et une version réécrite de l'épisode dans le *Lancelot*¹⁶. S'il y a eu, comme on semble le suggérer à présent, rédaction collective au sein d'un atelier, cette communauté d'écriture pourrait nous entraîner à regarder du côté des pratiques architecturales et picturales, plus habituées à tenir compte de cette dimension dans leurs définitions du style... De plus, les travaux, qui mettent en évidence les modalités d'une « écriture collective et continuée¹⁷ » pourraient éclairer encore davantage le problème des variantes.

- 6 Le *Lancelot* et le *Tristan* se caractérisent par une tradition manuscrite complexe, tentaculaire, très étendue temporellement. A. Micha dénombrerait ainsi une centaine de manuscrits pour le *Lancelot*¹⁸. On est face à une mouvance généralisée qui va des variantes de détail à l'existence de versions différentes à l'échelle du roman tout entier. Cette situation est celle de l'ensemble de la littérature médiévale, mais le problème atteint ici des dimensions exponentielles, sans doute à cause du mode de composition et de diffusion spécifique de ces grands cycles en prose, qui se constituent sur le mode de l'annexion permanente¹⁹. Aucune de ces variantes ne peut être *a priori* exclue du champ de l'approche stylistique. On se trouve face à des textes dans lesquels se fait jour un désir permanent de réappropriation, de réactualisation, face à une constante réinvention donc, qui n'annule pas les versions concurrentes.
- 7 Il faut enfin mentionner deux pratiques qui paraissent en opposition totale avec l'idée de l'originalité d'un style : l'interpolation et la compilation. Que le *Tristan* en prose interpole des passages entiers du *Lancelot* en prose et de la *Queste*, est-ce un phénomène rendu possible par une indifférenciation stylistique ? Comment l'œuvre peut-elle conserver sa singularité en absorbant des pans entiers d'un organisme étranger ?
- 8 Il est sûr que ces œuvres ne donnent en rien la « sensation du fermé », traditionnellement associée au style²⁰. De plus, le champ très large des variations possibles pose un problème matériel au critique : comment faire pour embrasser du regard ces œuvres immenses ? Il est évidemment impossible d'en avoir une vue exhaustive comme le proposent certains outils de travail existant pour Chrétien de Troyes²¹.
- 9 Il est de plus évident que le travail du chercheur est étroitement dépendant des choix de l'édition qu'il prendra pour base de son travail. Or les problèmes de ponctuation, de découpage des unités narratives, plus généralement de rythme, comme on le verra, se posent de façon beaucoup plus aiguë pour les romans en prose que pour les textes en vers, et méritent d'être repensés dans une perspective stylistique²².
- 10 Une dernière difficulté, enfin, est liée à la question des rapports des textes en prose avec les « modèles » rhétoriques ou poétiques et renvoie en dernière analyse au statut même de la prose, en quête de légitimité poétique ou assimilée à la « commune parleure des gens ». L'absence de déclaration et de vocabulaire méta-poétique se pose de manière particulièrement forte pour le *Lancelot* en prose, qui est dépourvu de prologue. Pas de *matiere*, de *sen* et de *conjointure*, pas d'écrivain polissant ses mots ici : le lecteur est laissé dans le flou sur la manière dont l'écrivain conçoit son travail et ses techniques. Dans le *Lancelot* et dans les romans de Graal, le retrait de la figure de l'écrivain a souvent été relié à la recherche de vérité, qu'il s'agisse d'une vérité factuelle de type historiographique, ou d'une vérité se voulant mimétique de la révélation religieuse (les deux se rejoignent bien souvent).

- 11 Cette recherche de la vérité paraît également liée à un autre trait souvent mis en avant pour les romans du Graal ou pour le *Lancelot* : celui du refus de l'ornementation, qui se traduit aussi bien par le faible usage des tropes que par une distance affichée avec les préceptes des arts poétiques ou les pratiques des romans en vers antérieurs. On aboutit à l'idée d'une prose sobre, tendue vers la clarté et l'efficacité pour une restitution précise des faits, plus apte à être le support d'une étude narrative que stylistique : un matériau non esthétisé, en somme. L'examen du *Tristan* semble reconduire l'affirmation : en quelque sorte, il ne pourrait y avoir style dans la prose, que lorsque cette dernière renouerait avec les pratiques des romans en vers.
- 12 Face à cette série de problèmes, je voudrais proposer quelques pistes d'entrée, qui toutes reposent sur l'idée que ces œuvres s'inscrivent dans une communauté d'écriture, et qu'on y trouve des prises de position en acte, y compris du point de vue stylistique.
- 13 Tout d'abord, il me semble qu'il faut poursuivre les recherches engagées sur la forme-prose, initialement définie par rapport à la forme-vers, en s'interrogeant sur l'évolution interne de celle-ci. Les travaux de J. Rychner, de C. Marchello-Nizia, de N. Andrieux-Reix, de B. Cerquiglini ou d'autres études sur les mises en prose et les dérimages ont permis de jeter les bases d'une « grammaire de la prose », « aussi formulaire que le vers », reposant sur un protocole d'écriture contraignant, notamment par l'exigence de cohésion qui est la sienne²³.
- 14 Ces études, qui ont pour l'instant suivi la voie très fructueuse de la syntaxe, seraient peut-être à élargir à ce que l'on pourrait appeler, avec G. Genette, des « thèmes-formes » de dimension variable²⁴. Ainsi une étude des motifs narratifs et rhétoriques pourrait être menée d'un point de vue stylistique (J.-P. Martin, dans son travail sur la chanson de geste, précisait bien que l'étude des motifs permettait de passer du « style de genre » au « style de l'œuvre »²⁵). On pourrait par exemple étudier, du vers à la prose et d'un roman en prose à l'autre, la transformation des formules de gestion du récit, des formules de serment, mais aussi l'évolution d'éléments donnant lieu à des développements narratifs plus larges. Un exemple parmi d'autres : le motif qui se noue autour du binôme d'antonymes 'lié et dolent' (et du paradoxe d'un personnage à la fois triste et content) dont F. Lot note la large utilisation dans le *Lancelot*.
- 15 Replacer les romans arthuriens en prose au sein d'une communauté d'écriture paraît donc indispensable : la lecture du style fait autant appel à la mémoire qu'à la sensibilité à « l'événement » stylistique, et pour les romans en prose, le style de l'œuvre ne se laisse lire que sur le fond d'un style de genre. De plus, l'analyse du style de ces œuvres de la seconde génération romanesque me paraît impossible sans une étude intertextuelle extrêmement poussée. Cette approche intertextuelle devrait pouvoir suppléer à l'absence de méta-discours internes ou externes explicitant les intentions, les normes et les modèles en vigueur. Comme l'a montré A. Combes qui, par le biais d'une interrogation sur la composition et la réécriture, rencontre la question du style, c'est dans et par la réécriture que s'est forgée la prose romanesque²⁶. Le style peut donc être envisagé comme une opération de différenciation et de transfert.
- 16 Or, ces termes de différenciation et de transfert sont également mis en avant dans des ouvrages critiques récents, qui proposent des définitions renouvelées du style, élaborées à partir de textes de la littérature moderne, mais qui pourraient permettre de concilier l'hétérogénéité qui semble marquer l'écriture des œuvres en prose et l'étude de leur style. Ainsi, A. Herschberg-Pierrot dans *Le style en mouvement*²⁷ avance l'idée que le style peut se lire et se construire de façon dynamique : si la perspective génétique

adoptée dans cet ouvrage (qui porte sur les brouillons des grands auteurs du XIX^e siècle) paraît très éloignée de nos préoccupations de médiévistes, la réflexion menée sur le style se révèle extrêmement intéressante pour les textes médiévaux. Le style y est conçu comme un *processus* de singularisation, une *poétique* en travail, ce qui permet de réintégrer une vision dynamique de l'œuvre, conçue dans le cadre d'une genèse continuée. L'étude de style se révèle celle d'un processus complexe de singularisation d'une œuvre, qui s'accomplit dans la lecture : sont ainsi acceptés, au sein des études de styles, des mots traditionnellement évités : hétérogénéité, transformations, mouvance...

- 17 En pratique, pour les romans en prose, s'impose un va et vient entre fermeture (choix d'une édition, d'une version, d'un passage-échantillon) et réouverture du corpus de travail, par le recours aux autres versions, aux variantes, aux manuscrits, voire aux autres éditions. Les travaux pourront être conduits à différentes échelles : il me semble qu'on peut parler du style du *Tristan* en prose, mais aussi conduire une comparaison stylistique très éclairante entre les deux versions du *Tristan* en prose.
- 18 On pourra également faire confiance à l'existence d'un « principe de convergence » : même si l'on ne peut les rapporter à un auteur unique, les choix manifestés dans telle portion du texte sont organisés en réseaux, il y a un « tout du discours », une « logique » qui permet de relier les différentes échelles auxquelles on peut se placer pour observer l'œuvre²⁸. De même, c'est dans ce sens, avec le postulat qu'elles exploitent les possibles du texte plutôt qu'elles ne le modifient radicalement, que j'envisagerai les variantes. À cet égard, l'intervention du copiste, et le caractère fascinant des pratiques d'écriture médiévales, consistent en ce qu'elles reconduisent bien au-delà de nos limites mentales modernes le présent de la création.
- 19 Par ailleurs, lorsqu'on lit les études de style récentes consacrées aux proses dites « modernes », on est frappé par l'importance qu'elles donnent à la notion de *rythme*²⁹, et par les points de rencontre qui se créent avec les remarques des médiévistes qui, tous, sont sensibles au *tempo* de la prose. « Alternance de marques (temps fort / temps faible) du même et de l'autre », « organisation même du sens dans le discours », la notion de rythme pourrait permettre de rassembler études sur la phrase, sur la construction et l'interprétation des romans en prose, pour les reprendre d'un point de vue stylistique. Si le roman en général peut être défini comme « art du temps³⁰ », la question du rythme se pose en effet avec une acuité toute particulière pour ces textes qui, lorsqu'ils décidèrent de s'éloigner de l'héritage prosodique des romans en vers, ont dû inventer leur propre mesure, leur propre temps³¹.
- 20 Ma dernière proposition, plaidant pour une étude rythmique des romans en prose, sera donc aussi une réflexion pratique sur un exemple, tiré du *Lancelot*.
- 21 L'extrait que j'ai choisi, parce qu'il me paraît contenir en acte une réflexion aussi bien sur la pulsation qui nourrit le récit que sur les « images » dont il use, est le passage célèbre où Lancelot, emprisonné par Morgain, trouve la force de briser les barreaux de sa prison à la vue d'une rose qui lui rappelle sa dame.
- 22 Une rapide comparaison entre deux éditions (celle d'O. Sommers et celle d'A. Micha³²) paraît reconduire le constat de difficulté de l'étude du rythme pour un texte dont les modalités de la mise en voix, à la lecture, nous échappent largement. Les variations dans le choix du découpage des phrases, des paragraphes sont manifestes... Pour des raisons de commodité dans le cadre restreint de cet article, je m'en tiendrai au support

que fournit l'édition d'A. Micha, en envisageant avant tout les phénomènes de reprises lexicales et syntaxiques qui contribuent, autant sinon davantage que les effets de segmentation divers, à créer le rythme.

- 23 Le premier effet de rythme majeur est en lien avec la technique de l'entrelacement, qui implique une relance du récit après la pause induite par le changement de fil narratif. L'entrelacement, en lui-même, induit un effet d'alternance entre temps faible et temps fort, car le moment où l'on laisse et où l'on revient à un personnage n'est pas choisi au hasard. Dans l'extrait du *Lancelot*, la rupture se fait autour de la durée donnée au départ comme temps mort (dans les deux sens du terme : cette durée peut être perçue comme vide et menaçante pour le personnage et, surtout, elle a déjà été vécue et racontée) de l'emprisonnement de Lancelot.
- 24 Le texte du *Lancelot* rend d'ailleurs ici compte précisément de l'importance du processus de relance narrative, assimilé au désir du personnage, mais il donne aussi une place nouvelle à ce temps de la prison qui semble comme éludé pour mieux ressurgir au cœur du texte. L'extrait est donc très caractéristique de ce mouvement « en ressac » que N. Andrieux a repéré dans son étude du *Merlin* de Robert de Boron : l'écriture fait retour et s'enroule sur elle-même pour mieux se redéployer ensuite. Cet effet de ressac et d'alternance temps fort / temps faible se retrouve à petite échelle avec l'importance du noyau syntaxique *quant... si*, dont N. Andrieux a, là encore, souligné le rôle de « cellule générative³³ ».
- 25 La réussite de cette page ne naît pas d'une quelconque rupture avec les habitudes formelles de la prose, mais au contraire de la pertinence maximale avec laquelle sont utilisées les potentialités de cette grammaire : la « progression en ressac » vient ici mimer la difficulté de la renaissance et de la libération du désir du personnage après le sommeil et les rêves trompeurs de la captivité.
- 26 On notera en effet la lenteur voulue de la mise en route du passage : l'événement du dimanche d'après Pâques, annoncé dès la première phrase (*Or dit li contes que tant demora Lanceloz en la prison Morgain qu'il i ot esté . II. yvers et un esté et tant que ce vint après Pasques*), n'est finalement développé dans un récit continu et orienté vers l'évasion qu'après plusieurs ébauches de départ successives. L'articulation temporelle et le motif de la *reverdie*, annoncés là encore au début, sont repris ensuite (*Quant vint après la Pasque, a l'entree de may*) et reviennent également dans un troisième temps, qui va précéder le passage au récit proprement singulatif de l'événement, signalé par la récurrence de l'adverbe *lors* : *Au diemanche matin se fu Lanceloz levez si tost com il oï les oisillons [...] Lors resgarde le rosier...* L'effet rythmique est renforcé par le parallélisme entre les deux notations qui précèdent la reprise des marques temporelles *et ce estoit la chose qui plus li avenoit / et ce fu la chose qui plus le dut avoir mis hors del sans* (reprise qui souligne l'ambivalence entre bienfait et méfait des images substitués créées par Lancelot). Parallèlement, il y a spécification progressive de l'objet du désir par le jeu des articles : *la rose* (avec un défini à valeur générique) devient *une rose* puis *ceste rose*.
- 27 Mais avant d'en arriver là et parallèlement à cette chaîne, le texte a procédé par explications successives, retours et détours : ainsi, dans le premier mouvement, l'évocation de la *reverdie* demeure en suspens, pour laisser place à une incise qui se prolonge pour expliquer la présence du jardin : *car Morgain ot fait planter un mout biau vergier, por ce que Lanceloz i fust plus a aise tout esté³⁴*. Ce qui semblait au départ n'être qu'une petite précision annexe se développe et s'autonomise en une longue digression explicative, qui fait retour sur la captivité et prépare en sous-main un jeu

d'équivalences : le jardin, au printemps, prendra la place des peintures de la chambre, en hiver ; la rose remplace l'effigie de Guenièvre peinte par Lancelot.

- 28 La fin de cette parenthèse analeptique est marquée par la reprise temporelle du « deuxième départ », qui répète avec une variation l'ouverture initiale, dans un rythme qui se fait plus ample et plus coulant : la montée de la sève coïncide cette fois avec celle du souvenir amoureux, le processus analogique qui rapproche la reine et la rose, signalé par le chiasme central (*sa dame / la rose // la rose / sa dame*) est aussi une anamnèse. Les effets de répétition traduisent le rapprochement qui s'opère dans l'esprit du personnage (la rose lui rappelle sa dame). Peu à peu, par le biais notamment des modalisations, se dessine, sans qu'il intervienne directement, le point de vue du narrateur qui distingue ce que Lancelot confond et pointe le risque de folie encouru par le personnage.
- 29 Enfin, l'ultime attaque temporelle (*Au dimanche matin...*) relègue tout ce qui précède au rang de préliminaire et permet aux gestes et à la parole de Lancelot, ici insérée sans aucune marque de prolepse ou de reprise, de s'enchaîner jusqu'au baiser et la cueillette de la rose. Le récit se relance donc, en une belle ondulation, de ce nouveau coup de foudre.
- 30 À première vue, le texte peut se lire comme un manifeste narratif, notamment par son choix affiché de la comparaison, qui déploie, contre la métaphore qui fusionne et rapproche... La fleur n'est pas la dame, elle ne vaut que pour le processus analogique et mémoriel qu'elle enclenche. Les *topoi* lyriques et romanesques (la *reverdie*, la douleur amoureuse et le coup de foudre) sont repris pour être dépliés et actualisés. Ce choix est aussi, en apparence, celui du littéral contre le figuré. Cependant, le rapport à l'image qui se dévoile ici est bien plus complexe.
- 31 L'assimilation métaphorique est à la fois refusée et en même temps sans cesse présente à l'arrière-plan, notamment lorsque, à la fin du texte, Lancelot rompt les barreaux pour rejoindre et prendre la rose. Le bris des barreaux et la blessure de Lancelot renvoient le lecteur à la scène du *Chevalier de la Charrette* où Lancelot rejoint Guenièvre prisonnière de Méléagant. Au-delà de tous les effets d'inversion (ici c'est Lancelot qui est prisonnier ; là bas, c'était Guenièvre), c'est bien cette substitution de la rose à la dame que retient le lecteur (et un autre intertexte entre évidemment en compte, celui du *Roman de la Rose*³⁵). Grâce à ce jeu intertextuel entre autres, mais aussi grâce aux ressources internes du texte, la rose, objet maintenu dans sa dimension matérielle, non métaphorique, non allégorique, intervient cependant au terme d'une série de transferts. Tout se passe comme si le plan littéral devenait la métaphore, le déplacement ultime. La dimension référentielle, qui semble visée ici, ne s'atteint qu'au terme d'un long processus, au bout de toute une chaîne littéraire qui réfléchit sur la figuration de la femme aimée, depuis les statues du *Tristan* de Thomas jusqu'à la rose des romans du même nom.
- 32 Ce texte, qui use peu des ornements dits *difficiles*³⁶, place cependant la figuration et le transfert – la représentation – au cœur de sa problématique. Il use d'une autre figuralité, qui passe par la construction textuelle et qui se joue à plus grande échelle (puisqu'il inclut même la dimension intertextuelle). Ce faisant, il conduit le lecteur au vertige : l'aspect littéral de la prose n'est-il qu'une élaboration figurale au second degré ? Il est en tout cas, un aboutissement. Le récit est bien ici, comme le dit P. Ricœur, « synthèse de l'hétérogène³⁷ », qui fait surgir de l'inédit dans le langage. Cet événement se crée non seulement par la mise en intrigue mais aussi par les ressources mêmes de la

prose, par sa texture, son art des passages et des modulations subtiles. Selon les mots de J.-P. Goux, la prose est « fabrique du continu », et la scansion rythmique de poussée et de détente qui la parcourt s'apparente à une pulsion de vie³⁸.

- 33 Cet exemple aux dimensions nécessairement restreintes, ne prétend bien sûr pas rendre compte à lui seul du style du *Lancelot*, mais espère avoir montré l'épaisseur, la complexité et la richesse de cette écriture. Il faudrait pousser plus avant l'étude de l'enroulement / déroulement des phrases, des ruptures de construction, des effets de ponctuation narrative, de la mise en route et du ralenti des séquences, en lien avec des questions plus vastes concernant la composition, les « figures » dessinées par les différents épisodes, les effets de récurrence, d'absence, de suspension...
- 34 Il faudrait aussi montrer comment chaque texte, *Lancelot*, mais aussi *Tristan* ou *Perlesvaus*, construit son propre phrasé, sa propre manière de moduler les ressources de la prose. Si l'on accepte de concevoir le style comme une « manière absolue de voir les choses³⁹ », comme l'effet de convergence qui se crée, lors d'une lecture singulière, entre tous les niveaux d'une œuvre, on pourrait examiner comment motifs, épisodes, personnages « riment entre eux » pour mieux donner à chaque œuvre « l'allure » qui lui est propre. Le principe de convergence n'est pas un principe d'unité au sens classique du terme, il peut intégrer la pensée de l'hétérogène, de la *muance*, de la dissonance, ou du devenir comme il est nécessaire de le faire pour les romans en prose.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. F. Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1918, réimpr. Paris, Champion, 1954, p. 276, note 5.
2. L'expression est utilisée dans l'épilogue du manuscrit BNF fr 1628 et les critiques ont généralement considéré qu'elle s'appliquait précisément à ces morceaux de bravoure sortis dans la trame ordinaire du roman. Cependant, il est également possible de penser que le narrateur-auteur désigne par là l'ensemble de son roman.
3. *Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 286-288. Voir aussi D. Demartini, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006, par exemple p. 476 : « à travers la lettre, le discours amoureux invente une théorie pratique du style. Il affine, décline l'opposition classique entre prose et vers, lui substitue l'écart entre prose narrative et lyrisme, en vers ou en prose ».
4. Elle ne fait que radicaliser l'opposition entre style narratif, style oratoire et style dramatique, déjà notée par J. Frappier à propos de la Mort Artu (*Étude sur la Mort le Roi Artu. Roman du XIIIe siècle*, Genève, Droz, p. 373-394). A. Pauphilet conseille également de chercher les « beaux exemples de style » de l'auteur de la *Queste en dehors des passages « purement narratifs »* (*Études sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Champion, 1921, rééd. Genève, Slatkine, 1996, p. 188). De façon générale, le récit semble conçu comme écrin permettant l'insertion et la mise en valeur de discours comptant parmi les plus grandes réussites esthétiques de la prose.
5. Les jugements, même élogieux, sur la prose, se rejoignent tous autour de ce faisceau d'idées : voir par exemple J.-Ch. Payen sur le style « à la fois simple et somptueux » du *Tristan en prose* (*Histoire de la littérature française. Le Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, p. 185) ; A. Béguin sur la *Queste del Saint*

Graal : « un style de narration qui paraît austère pour le temps, bien qu'il conserve cette fraîcheur de vie et d'étonnement qui est si médiévale. La vigueur de la langue, sa structure nette et simple, son exactitude dépourvue de poésie allusive ne sont pas sans un très grand charme qui provient de ce que cette langue est faite pour découvrir le vrai plutôt que pour l'orner ou le suggérer » (préface à *La Quête du Saint Graal*, Paris, seuil, 1965, p. 39) ; J. Frappier sur la *Mort Artu* : « Le thème est magnifique, son exécution peut nous paraître grêle. Pourtant la prose de la *Mort Artu*, comme celle du *Lancelot propre* et de la *Queste*, compte parmi les meilleures du XIII^e Siècle. Le vocabulaire est précis, et même nuancé sans être étendu ; malgré la monotonie de termes et de tours trop souvent repris, le style a de l'élégance et de la concision : les dialogues ne manquent pas de naturel et de vivacité. On souhaiterait pour ce *Crépuscule des Héros* le jeu des grandes orgues ou toutes les ressources d'un orchestre. On doit se contenter d'entendre un chalumeau. Mais, de l'instrument dont il disposait, l'auteur a su tirer des modulations justes et émouvantes » (Introduction à *La Mort le roi Artu*, Genève, Droz, 1964, p. XXVIII). Ces remarques voisinent avec des appréciations concernant la complexité de la construction de ces œuvres, et notamment du cycle du *Lancelot-Graal* : depuis les très beaux ambages de Dante (*De Vulgari eloquentia* I, 10), jusqu'à la cathédrale, la sparterie ou la tapisserie de F. Lot (op. cit., p. 324) ou l'enluminure irlandaise évoquée par Ch. Méla (*La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 325).

6. L. Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990. Le style est pour lui un « processus esthético-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité » (p. 14).
7. Voir D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 2 : « Il s'agit de montrer que la griffe "Chrétien de Troyes" caractérise une manière d'écrire faisant sens, particulière, c'est-à-dire reconnaissable en soi ou par comparaison, et s'observant dans un ensemble d'œuvres assez nettement pour identifier un auteur. »
8. Voir « le prologue en blanc du *Lancelot en prose* » seuils de l'œuvre médiévale, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 28-29.
9. T. Todorov, « *La Quête du récit* », *Critique*, t. 62, 1969, p. 195-214 ; repris dans *poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1966.
10. Pour le *Lancelot*, voir particulièrement A. Combes « *Le prologue en blanc* », op. cit. ainsi que l'ouvrage co-écrit avec A. Bertin *Écritures du Graal*, Paris, PUF, 2001, p. 90-123.
11. B. Cerquiglini, *La parole médiévale : discours, syntaxe, texte*, Paris, Minuit, 1981 et S. Marnette, *Narrateur et point de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*, Bern, P. Lang, 1998.
12. Pour une esquisse de cette étude, je me permets de renvoyer aux p. 137-140 de mon ouvrage, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans arthuriens en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 2006.
13. *Le sujet et la mort dans La Mort Artu*, st-Genouph, Nizet, 2002, p. 93.
14. Voir notamment *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, dir. H. J. Martin et J. Vezin, Éditions du Cercle de la Librairie Promodis, 1990, p. 270-274 ; *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2001. On relira également les observations d'E. Baumgartner sur la manière dont, par sa mise en page compacte, « la prose substitue à une lecture guidée, prédécoupée, une lecture qui doit créer son tempo, donner à chaque segment de texte moins sa durée propre que celle qui lui est concédée dans une durée elle-même non déterminée » (« *Sur la prose du Lancelot* », *Romania*, t. 105, 1984, p. 1-15, repris dans *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècle)*, Paradigme, 1994, p. 64).
15. F. Mora-Lebrun, « D'un manuscrit l'autre. Réécriture et créativité dans deux manuscrits de la version brève du *Tristan en prose* : le combat de Tristan et de Palamède devant le roi Galfodrin », *Mélanges Cl. Thomasset*, Paris, PUPS, 2005, p. 551-561.
16. *Version du manuscrit BNF fr 122 (A. Combes, Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesques dans le Lancelot en prose*, Paris, Champion, 2001, p. 242).
17. *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, éd. M. Zimmermann, Paris, École des Chartes, 2001, p. 11.

18. « Les manuscrits du Lancelot en prose », *Romania*, t. 81, 1960, p. 145-187 et t. 84, 1963, p. 28-60 et 478-499.
19. Voir E. Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris, Nizet, 1970.
20. Selon la célèbre formule de M. Jacob « On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé », le cornet à dés [1945], Paris, Gallimard, Coll. Poésie, p. 22-23.
21. Le projet « Charrette » et le renouvellement de la critique philologique des textes, éd. C. Pignatelli et M. Robinson, *Œuvres et critiques*, t. 27, 2002.
22. Voir les remarques d'E. Baumgartner sur la différence entre l'édition Sommers et les éditions d'A. Micha et d'E. Kennedy (« Remarques sur la prose du Lancelot », op. cit., p. 65) ou encore le contraste entre l'édition d'A. Pauphilet et l'édition électronique partielle par C. Marchello-Nizia de la *Queste del Saint Graal* (<http://weblex.ens-lmsh.fr/pub/kq/index.html>) : la ponctuation proposée par A. Pauphilet accentue le contraste entre les passages de récit rendus en phrases brèves et l'éloquence religieuse où trouvent place des périodes plus amples. Pour une publication récente sur les problèmes posés par la ponctuation, la segmentation et les graphies voir systèmes graphiques des manuscrits médiévaux et incunables français. Actes de la journée d'étude organisée par l'ENS LSH, juin 2005, éd. A. Lavrentiev, Éditions de l'Université de Savoie, 2007.
23. N. Andrieux-Reix et E. Baumgartner, *Le Merlin en prose*, Paris, PUF, 2001 ; B. Cerquiglini, *La parole médiévale*, op. cit. ; C. Marchello-Nizia, « La forme-vers et la forme-prose : leurs langues spécifiques, leurs contraintes propres », *Perspectives médiévales*, t. 3, 1977, p. 35-42 ; J. Rychner, *L'articulation des phrases narratives dans la Mort Artu*, Genève, Droz, 1970 ; *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990.
24. *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 20.
25. J. P. Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation. Discours de l'épopée médiévale*, Centre d'études médiévales et dialectales de l'université de Lille III, 1992.
26. A. Combes compare la Charrette de Chrétien de Troyes à sa réécriture dans le Lancelot, p. 24 : « L'art concerté avec lequel il [le prosateur] effectue cette transposition incite à considérer sa réécriture comme un "art poétique" implicite : les partis-pris stylistiques dont fait preuve le texte produit sont révélateurs d'une nouvelle pensée de l'écriture romanesque. » Elle montre cependant que si le prosateur, lorsqu'il réécrit Chrétien de Troyes, semble afficher et revendiquer le prosaïsme de son texte, il déplace ailleurs les effets de style (*Les Voies de l'aventure*, op. cit., p. 224 et sq.).
27. Belin, 2005.
28. N. Laurent, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001, p. 7.
29. A. Herschberg-Pierrot, op. cit., p. 141-154 ; « Le rythme de la prose », *Semen* 16, dir. E. Bordas, 2003. Voir aussi plus largement G. Dessons et H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998 ; H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982 et l'article fondateur d'É. Benvéniste « La notion de rythme dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. I, p. 327-335.
30. J.-P. Goux, *La Voix sans repos*, Du Rocher, 2003.
31. En ce qui concerne plus spécifiquement la prose médiévale, la triade prose romanesque – temps – Graal a été mise en valeur et explorée notamment dans les travaux d'E. Baumgartner.
32. O. Sommers, *The Vulgate Version of Arthurian Romances*, vol. 5, p. 222-223. *Lancelot. Roman du XIII^e siècle*, éd. A. Micha, tome V, Genève, Droz, 1980, p. 60-61. L'édition d'O. Sommers, qui a respecté aussi scrupuleusement que possible la présentation matérielle de son manuscrit de base, est ici précieuse, et peut désormais être consultée en ligne : http://www.archive.org/stream/arthurian05_sommuoft.
33. N. Andrieux-Reix, *Le Merlin en prose*, op. cit., p. 96-98.
34. Les effets de brouillage sonore autour de *esté*, dont la récurrence sous ses deux formes de substantif et de participe passé est remarquable, seraient également à étudier.
35. Voir Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, op. cit., p. 343. Le critique replace de plus cette page au centre de « toute une rhétorique de la fleur » qui « met en parallèle les extrêmes du récit » (p. 343-347).

36. En ce qui concerne la métaphore, ce choix serait à apprécier par rapport à la valorisation dont celle-ci est l'objet à la même époque : voir « La promotion de la métaphore dans les arts poétiques médiévaux des XII^e et XIII^e siècles », *En un vergier, Mélanges offerts à M. F. Notz*, éd. J. Ducos et G. Latry, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 239-252. Je remercie vivement d. James-Raoul de m'avoir permis de lire ces pages avant leur parution.

37. *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, 1984.

38. J.-P. Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

39. Flaubert, *Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, Correspondance*, tome 2, Paris, Gallimard, 1980.

AUTEUR

Bénédicte Milland-Bove

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Les fragments français du cycle *Post-Vulgate* et la *Suite du Roman de Merlin* à l'épreuve du style

Hélène Bouget

p. 59-70

- 1 Le cycle arthurien de la *Post-Vulgate*, hypothétiquement composé vers 1240, n'est attesté dans aucun manuscrit complet et ne repose aujourd'hui que sur la reconstitution de fragments manuscrits français et galaïco-portugais. Selon Fanni Bogdanow, à qui nous devons cette minutieuse tentative¹, les *Demandas* ibériques, versions portugaise (fin du XIII^e s.) et castillane (un peu plus tardive) de la *Queste del Saint Graal* et de la *Mort Artu* seraient les ultimes témoins d'une version française désormais disparue². Il faudrait en fait considérer ce cycle virtuel comme une réécriture abrégée et transformée du cycle de la *Vulgate* du *Lancelot-Graal*³ et de la première version (dite brève) du *Tristan en prose*⁴. Ne sont aujourd'hui conservés dans des manuscrits français que la *Suite du Roman de Merlin*, quelques épisodes du *Lancelot* (*La Folie Lancelot*) et des fragments divers de la *Queste* – parfois très proches de la *Queste tristanienne* – et de la *Mort Artu*.
- 2 Il est donc difficile, sur ces bases composites et incomplètes, d'envisager pleinement l'existence de ce roman virtuel. Bien que la *Suite du Roman de Merlin* (SRM) ouvre des pistes narratives vers des épisodes absents de la *Queste Vulgate* et livre, par la voix de l'auteur, des indices quant à la composition du projet romanesque, elle ne peut à elle seule valider l'hypothèse du cycle *Post-Vulgate*. Confrontée en revanche aux autres fragments français et à la version portugaise dans la reconstitution de F. Bogdanow, il semble bien qu'une unité thématique et idéologique se dégage de l'ensemble : tout semble mis en œuvre dès le début pour écrire une chronique des morts et des destructions annoncées⁵ où le Graal, circonscrit à un espace textuel restreint, laisse passer le pessimisme avant la recherche herméneutique.
- 3 Se pose alors la question d'une éventuelle concordance stylistique entre les différents manuscrits français qui pourrait contribuer à l'hypothèse de l'unité thématique et donc de l'existence du cycle. Nous observerons en ce sens quelques traits liés à l'expression

du poids de la destinée à travers la syntaxe de la prophétie et du discours proleptique et l'analyse lexicologique de termes récurrents : *aventure*, *fortune* et *mescheance*.

- 4 La SRM, éditée d'après le manuscrit Huth (Londres, British Library, Additionnal 38117) pour les § 1-443 et le manuscrit BNF. fr. 112 à partir du § 444⁶, peut se lire comme une série d'annonces sur la quête du Graal et l'avenir du royaume arthurien. On observe d'un côté de nombreuses prolepses narratives placées sous la responsabilité de la voix auctoriale, de l'autre des prophéties formulées par Merlin ou des personnages-relais. Or dans les deux manuscrits de cette première partie du cycle, la formulation des prolepses et des prophéties reste syntaxiquement marquée par des traits récurrents qui renforcent le côté paralysant des annonces et contribuent à figer le devenir de l'univers arthurien dans une atmosphère de fin du monde.
- 5 L'un des facteurs-clé de cet effet réside dans le télescopage du discours des origines avec celui du discours proleptique. Les anticipations de la voix auctoriale sont paradoxalement ancrées dans le passé, dans la mesure où le temps du futur, caractéristique de la prophétie, y est rarement employé :

§ 2, l. 7-12 : Li rois vīt la dame de grant biauté plainne, si l'ama moult durement et le fist demourer en sa court . II. mois entiers, et tant qu'en chelui terme il gut a li et engenra en li Mordrec, par cui tant grant mal furent puis fait en la terre de Logres et en tout le monde.
- 6 Le passage du passé simple employé comme temps du récit à la tournure passive « furent puis fait », où le même temps s'entend, d'une certaine manière, comme un futur du passé, se fait avec une extrême fluidité. Le temps de la narration présente et de la narration anticipée se confondent d'emblée, comme si l'avenir, déjà connu et écrit, ne pouvait se dérouler qu'entre ces lignes. L'exemple suivant fonctionne sur le même principe :

§ 3, l. 1-4 : Adont conut li freres carneument sa serour et porta la dame chelui qui puissedi le traist a mort et mist a destruction et a martyre la terre, dont vous porrés oïr viers la fin dou livre.
- 7 La prolepse narrative liée à la conception néfaste de Mordred s'unit à la narration des faits passés, tandis que l'unique futur « *porrés* » porte sur l'acte de lecture et non sur le cours des événements racontés. Ailleurs, le récit de la mort de Pellinor cède la place à l'annonce de la vengeance de Gauvain et au futur conflit des lignages qui atteindra son point de non retour dans la *Queste Post-Vulgate* :

§ 150, l. 27-38 : Et il furent desconfi et li rois Pellinor ochist le roi Loth d'OrKanie. Et tout si fil, quant il vinrent a chevalerie haute, vaurent vengier la honte de lour pere et de tout lour parenté, dont Gavains, li aînés fis, ochist puis Pellinor et Lamorat et Drian. Et Agloval ochist il en la queste del Saint Graal, si comme messires Robiers de Boron le devisera apertement en son livre. Mais se Percheval li gentius chevaliers, qui freres estoit Agloval, seuust la mort Agloval a chelui point que elle avint, il eust Agloval vengiet sans faille, a che qu'il amoit Agloval plus que nus freres amast autre.
- 8 Les frontières temporelles sont irrémédiablement brouillées en raison du nivellement énonciatif et narratif des deux moments de la narration : la coordination « et » placée en tête de phrase fonctionne dans les deux cas comme un embrayeur de la narration et un signe de la succession chronologique des faits soulignée par l'emploi du passé simple. La reprise enfin du verbe *ocire* au même temps, à la même personne, dans une structure syntaxique comparable favorise l'alignement des temps futurs sur ceux des origines. Dans tous les cas, l'auteur-narrateur témoigne d'une vision surplombante qui

lui permet de transformer ce qui est encore à l'état de possible romanesque en irréel du passé exprimé par le subjonctif imparfait. Les prolepses s'enchaînent selon une organisation temporelle et narrative identique à celle des événements orientés vers le passé : l'avenir est bloqué et le maître du jeu ne se réserve même pas à ce stade du récit la possibilité d'une réorientation romanesque.

- 9 Quant aux prophéties elles diffusent de manière polyphonique des messages récurrents qui renforcent leur caractère inéluctable. D'un point de vue syntaxique, elles présentent, dans les deux manuscrits de base, des traits communs qui contribuent au pessimisme ambiant. La prophétie de Merlin sur les conséquences de l'inceste d'Arthur reprend ainsi en des termes quasi-identiques, mais sur le mode du futur, la prolepse qui précède peu avant :

§ 11, l. 12-16 : « Artus, tu as fait si tres grant desloiauté que tu as geu carnelement a ta serour germaine que tes peres engenra et ta mere porta, si as engené un fil qui iert teuls coume Diex set bien, car par lui verra moult de grant mal en terre. »

- 10 Surtout, la plupart des prophéties liées au royaume de Logres reposent sur des structures attributives ou prédicatives fermes⁷ qui, renforcées par le temps futur, l'usage des intensifs et le lexique récurrent de la dévastation, ne laissent guère d'issue possible. La première prophétie de Merlin sur la destruction du royaume illustre particulièrement le phénomène :

§ 15, l. 9-14 : « Sachiés que vous tornerés a dolour et a essil par un chevalier qui est engenrés, mais il n'est encore pas nés. Et tous chis roiaumes en sera destruis, et li preudomme et li boin chevalier dou roiaume de Logres en seront detrenchiet et ochis, et li pais en remanra orphenins des boins chevaliers que tu i verras a ton tans. »

§ 2, l. 1-2 : « Ensi remanra ceste terre **deserte** par les oeuvres de chelui pecheour. »

- 11 Le discours au futur se fonde essentiellement sur des verbes attributifs ou semi-attributifs, ce qui renforce leur caractère prédicatif à teneur hautement pessimiste, chaque attribut relevant des sèmes /douleur/, /destruction/, /mort/. L'énumération verbale et propositionnelle, marquée par le « et » anaphorique à valeur conclusive souligne encore le catastrophisme des propos.

- 12 En fait, cette première prophétie de Merlin a une fonction programmatique car les suivantes, qu'elles concernent les aventures du royaume de Logres, le Coup Douloureux de Balaain, la mort des héros ou les aventures du Graal, ne feront que reprendre sur le mode de la variation le style et la teneur de celle-ci. On retrouve ainsi en plusieurs endroits, outre la structure prédicative et attributive des propositions au futur – par l'intermédiaire essentiellement des verbes *estre* et *torner a* – de multiples reprises lexicales et syntaxiques soulignant toutes la gravité et l'inéluctabilité des annonces :

§ 41, l. 24-25 : « Et che sera li grignours dolours que a vos tans aviegne el roiaume de Logres ». (*Prophétie de Merlin sur la mort d'Arthur*)

§ 116, l. 5-27 : « Tu ne seras mie lens, fait Merlins, comme tu fus chi quant tu ferras le Dolereus Cop par coi . III. roiaume en seront a povreté et en essil . XXII. ans. Et saces que onques si dolereus ne si lais ne fu fais par un homme ne n'iert comme chis cops sera, car **toutes dolours et toutes miseres** en averront. [...] Et se tu savoies comme ceste **dolours sera grans** et comme elle sera chierement comparee, tu diroies que uns seuls hom ne fist onques **si grant dolour** en terre comme tu i meteras. » (*Merlin à Balaain*)

§ 154, l. 18-19 : Et lors commencheront **les dolours et les tempestes** par toute la Grant Bretagne. (*Prophétie de Merlin sur sa propre mort*)

§ 179, l. 19-32 : « Je vous loc, fait Merlins, en droit conseil que vous retornés et que vous laissiés ceste queste. Car certes, se vous a chief le menés, vous ferrés un caup dont si **grans duels** averra el roiaime de Logres et **grans maleurtés** que onques gringnor **dolour** n'avint ne gringnour **pestilence** par le cop de l'espee qui fut n'a gaires fais entre le roi Lambor et le roi Urlan qu'i averra par le cop de la Lanche Vencheresse. Ne de chelui mesfait n'avras tu pooir de l'amender, ne tu ne hom qui ore soit, **ains** en sera chis roiaimes tornés a **dolour** et a **destruction**, et avoec che maint autre. Et durra chis **essiex** jusques a tant qu'il verra avant qui metra a fin les aventures de la Grant Bretagne. Et tu meismes, qui feras si **grant dolour** avenir, se tu vais cele part ou tu bees aler, en morras **a grant dolour** » (*Merlin à Balaain*)

- 13 Les variations autour des mots *dolour* / *dolereus* / *duel*, systématiquement alliées à une tournure intensive, superlative ou comparative, contribuent à l'interchangeabilité des prophéties qui, appliquées à une mort ou à un facteur de destruction, se confondent finalement toutes. Tout est cause de *grant* ou de *gringnor dolour*, et l'important n'est pas que le thème propositionnel, Arthur ou son royaume, *torne a dolour*, *a essil* ou *a destruction*, mais bien le prédicat auquel la structure semi-attributive confère une valeur résultative. Chaque prophétie s'achève enfin sur une formule d'attestation similaire : « ensi comme je vous ai dit / devisé », où la locution comparative introduit un énoncé quasi-tautologique : la prophétie se réalisera parce que l'on affirme qu'elle se réalisera.
- 14 D'ailleurs, la prophétie des demoiselles de la Roche aux Pucelles sur la mort de Gauvain et la fin du royaume, contenue dans le deuxième manuscrit de base, se présente en certains points comme une réécriture des précédentes :

§ 496, l. 83-102 : « Je dy, fait la dame, de Gauvain que ly homs estranges qu'il avra plus amé li donra la plaie mortel, et ce lui adviendra par son orgueil. Et lors decharront moult li preudhommes de la Grant Bretagne et a neant yront les proeces, car le pere de la Table Ronde **recevra mort** a cellui temps par la main de son filz. Et lors devendra orphelins de son bon pere le royaume de Logres ne ja puis ne sera en si grant honneur comme il est orendroit ne en si grant pouoir, car adont commenceront a voler les . II. filz du dragon et pourprendront le plus de ceste terre et mettront dessous leurs esles. [...] Et après cellui temps regneront les mauvais hoirs de pis en pis, si que le royaume de la Grant Bretagne, que Dieu a orendroit si essaulcee, plorera et regrettera les preudhommes qui a cestui temps regneront, car alors seront en ceste terre toutes proescs tournees a neant. »
- 15 Outre la structure prédicative inhérente à ce récit au futur, régi comme précédemment par des connecteurs temporels qui l'orientent immanquablement vers un avenir tout tracé, on retrouve les mêmes tournures attributives et semi-attributives et le même lexique, à travers notamment l'image du *royaume orphelin*. On y observe aussi un trait commun aux autres prophéties, quel que soit le manuscrit de référence : l'usage des intensifs, des indéfinis à valeur totalisante, des superlatifs et de la locution conjonctive à valeur consécutive qui, combinés, renforcent le caractère inéluctable de la catastrophe annoncée. Les fragments français de la *Queste* et de la *Mort Artu* Post-Vulgate n'anticipent pas sur le devenir arthurien dans la mesure où ils relatent l'accomplissement des prophéties de la SRM, du moins pour la plupart d'entre elles. On y retrouve toutefois, de part en part, les mêmes prolepses autoriales, formulées comme au début du cycle, sur le mode d'un passé déjà accompli, de même que dans le BNF fr. 112, les formules d'attestation tautologiques se maintiennent d'un endroit à l'autre du cycle.
- 16 Les manuscrits BNF fr. 112 et Oxford Rawlinson D 874 contiennent également dans la partie de la *Queste* plusieurs récits rétrospectifs comme celui de la fontaine de la Vierge

ou de la naissance de la *Beste Glatissant* qui auraient pu, d'un point de vue chronologique, se trouver dans la SRM, voire dans un récit antérieur puisque la quête de la *Beste Glatissant* est déjà commencée au début de la SRM. Or chacun de ces récits s'achève sur la prophétie d'un protagoniste. La demoiselle que son frère, tenté par le diable, a voulu violer près de la fontaine annonce ainsi que, désormais, tout chevalier non vierge y restera paralysé *jusqu'à tant que le Bon Chevalier revendra, qui mectra a fin les bonnes aventures du royaume de Logres* (§ 326, p. 438, BNF fr. 112). La mention de la venue prochaine de Galaad et, corrélativement, de la fin des aventures inscrit la prédiction dans la lignée de celles de la SRM où toute prophétie, quel que soit le champ concerné, suscite une ouverture temporelle qui ne durera inmanquablement que *jusqu'à tant que le Bon Chevalier revendra*. Nombreuses sont ainsi les prophéties de la *Suite* qui, toujours dans le ms. 112, se terminent sur la même indication temporelle où la locution *jusqu'à tant* concentre à la fois l'expression d'un discours des origines et d'anticipation :

§ 480, l. 31-36 : « Sur cest perron puet l'en veoir avenir des merveilles du Saint Graal grant partie. » Après redisoient : « Ja nul ne demourra cy pour veoir de ces merveilles qui n'y soit mort ou mehaignés ou navrés a tout le moins jusqu'à tant que le Bon Chevalier y vendra qui mectra a fin les aventures. » (*Inscription du Perron du Cerf*)

§ 509, l. 69-77 : « Ce sont, fait elle, des aventures du Saint Graal, qui ainsi aviennent plus merueilleusement en ung lieu que en autre. Si ne remaindront ja qu'elles n'aviengnent ainsi ne pour vous ne pour autre jusqu'à tant que le Bon Chevalier qui les merveilles du royaume de Logres devra mener a fin viendra. » (*Une demoiselle à propos du Perron du Cerf*)

- 17 Au sein d'un même manuscrit, le temps des prophéties et celui de leur accomplissement se télescopent donc par le jeu du récit rétrospectif au futur mais aussi par la reprise syntaxique et lexicale de marques temporelles qui se font mutuellement écho et brouillent les repères : passé, présent et futur se rejoignent dans l'accomplissement d'un destin, des *merveilles* les plus anecdotiques aux événements majeurs.
- 18 Dans le manuscrit d'Oxford, le frère faussement accusé d'inceste par sa sœur annonce, avant de mourir dévoré par les chiens, la naissance de la *Beste Glatissant* et les malheurs qu'elle provoquera :

§ 608, p. 364 : « Celle beste fera damage a maint pseudome, ne ja ne cessera grantment de mal faire devant que li bons chevalier qui sera apellez Galahaz ausint con je sui, la sivra. Et par celui et par sa venue morra la doloreuse porteure de ton ventre. »
- 19 D'un Galaad à l'autre, l'histoire forme un cycle dont les deux extrémités se rejoignent : le discours au futur se fonde dans l'exposé des origines passées. La *doloreuse porteure* de la demoiselle participe lexicalement des diverses *dolours* annoncées dans la SRM, soit dans un temps plus proche de cette naissance que le contexte narratif où elle est rapportée. Bien plus, la malédiction prophétique formulée ici, « *Et por ce que tu as chiens as livree ma char, avra celle beste chiens en son ventre* » renforce par le parallélisme de construction le lien de cause à effet entre le passé et l'avenir qui verrouille ainsi toute possibilité de fuite. D'ailleurs, cette structure n'est pas sans rappeler l'obscur prophétie sur la mort de Pellinor dans la partie Huth de la SRM :

§ 307, l. 63-65 : « Rois Pellinor, **tout aussi coume faudras a ta char te faurra ta chars**, et che sera pour coi tu morras plus tost. »
- 20 La relation de causalité est ici remplacée par la locution comparative, mais le parallélisme syntaxique produit le même effet de réciprocité et d'inéluctabilité : d'un

bout à l'autre du cycle, les morts et les *dolours* se superposent à travers le discours prophétique et l'avenir du royaume se réduit ligne après ligne à une combinatoire de catastrophes inévitables.

- 21 Du point de vue du vocabulaire, on observe également de nombreuses concordances entre les différents manuscrits et parties du cycle dans l'emploi des thèmes lexicaux de l'*aventure*, de la *mescheance* et de *fortune*. Les trois termes s'y trouvent fréquemment associés et semblent parfois employés de façon interchangeable. De plus, les principaux sens qui leur sont donnés dès les manuscrits Huth et BNF fr. 112 de la SRM se retrouvent dans les fragments qui composent la *Queste* française, voire, pour la Mort Artu, semblent converger avec le texte portugais. Les thèmes de la fatalité et du malheur, propres à la reconstitution du cycle, s'expriment particulièrement à travers l'usage de ce lexique où *aventure*, *mescheance* et *fortune* s'emploient de façon plus systématique que dans la *Queste* et la *Mort Artu* de la *Vulgate*.
- 22 Dans les manuscrits Huth, BNF fr. 112, Oxford et BNF fr. 343 pour la *Queste*, le manuscrit Bodmer de Genève (105) pour la *Mort Artu*, le mot *aventure* est systématiquement associé à la notion de hasard mais aussi au risque, au péril ou à la fortune. En ce sens, l'*aventure*, plus que Dieu ou la volonté humaine, dirige toute l'histoire du royaume arthurien. On observe par exemple de multiples occurrences où le mot *aventure* occupe la fonction de sujet de la proposition et se présente comme le facteur régissant de l'ensemble des événements. Les phrases du type « *aventure apporta* » sont légion d'un bout à l'autre du récit. Elles sont peut-être idiomatiques, mais leur fréquence d'emploi les rend en réalité significatives : la récurrence et l'absence de variation révèlent, en soi, un choix d'expression.
- 23 Plusieurs fragments manuscrits jouent par ailleurs d'un procédé de reprise du mot *aventure* lié à la destinée d'Arthur et du royaume de Logres. Dans la partie Huth de la SRM, Merlin s'adresse en ces termes à Arthur :

§ 278, l. 1-21 : « **Rois Artus aventureus**, ki fu concheus par miervelles et **fus norris par aventure** tel que chis qui te norrissoit ne savoit qui tu estoies, et quant tu venis juvenes enfes entre tes houmes liges qui ne te connoissoient, Nostre Sires te connut bien et t'esleva par sa grasce dessus eus tous et t'en fist signeur ensi coume tu le devoies estre, et ensi **fus engénrés par aventure et par aventure reclus tu ta couronne**, car ensi plaisoit a Nostre Signeur, et saiches que **tantés aventures** et si merveilleuses ne te sont pas **avenues** pour noient, ains sont senefiances et commencement de chou qui devoit **avenir** en ton ostel et en ta subjection et en maint autre lieu. Et pour chou di jou que tu dois estre apelés **rois aventureus** et tes roiaumes **li roiaumes aventureus**. Et saches que tout aussi que **aventure** te donna la couronne, aussi le te taurra elle. Toutes ces paroles que t'ai dites ne set nus hom morteus aussi bien comme je les sai, mais ore te dirai pour coi je le t'ai dit. Voirs est que je t'ai parlet des **aventures** qui **avenront** et chi et aillours, mais en quelque lieu que tu soies, en ton ostel en venra le reclaim. Et se meteront en painne et en travail li chevalier de ta court pour cerKier les **aventures**, et maint autre chevalier, a cui il mesKerra souvent. »
- 24 Les répétitions et variations autour des termes *aventure* / *aventureux* / *avenir* génèrent d'abord un effet de saturation du sens dans la mesure où l'*aventure* apparaît à la fois comme la cause de la qualification *aventureus* du roi et du royaume, mais aussi comme la conséquence de cet état de fait et de tout ce qui doit *avenir*, c'est-à-dire de tout ce qui doit arriver *par aventure*, par hasard. Associé aux jeux de sonorités produits par les reprises lexicales, l'ensemble suscite également un effet tautologique : tout se ramène à l'*aventure*, qu'elle soit synonyme de "hasard" de "sort", de "volonté divine" ou,

associée à la *merveille* et à la quête, qu'elle prenne le sens d'événement inattendu et extraordinaire, mêlant le danger et le plaisir de la découverte. On retrouve ensuite cet effet à la fois sémantique, sonore et syntaxique dans la partie du manuscrit d'Oxford consacrée à la *Queste*, au moment de la défaite du roi Marc contre Arthur :

§ 473, p. 128 : « Beneoit soit Dex qui de si bel nos a secoruz. Voirement est cist roiaumes a droit apellez **li Roiaumes Aventureux**, car nulles si granz merveilles ne si granz **aventureux n'avient** en nul leu com il fait ci. Et de ceste **aventure** par quoi Dex nos a secoruz et ostez de honte et de peril de mort, le devrion nos mercier et aorer touz les jors de nostre vie. »

- 25 Enfin, la partie *Mort Artu* française du manuscrit Bodmer présente une véritable reprise partielle de la prophétie de Merlin dans le Huth :

§ 683, p. 475 : « Vraiment, c'est le **Roy Aventureux** dont nul home mortel ne savra la fin. Et bien me dist verité, car tout ainsi qu'il vint au royaume de Logres **par aventure, par aventure** s'en est il allé. »

- 26 Bien plus, les versions espagnole et portugaise donnent dans la scène de la mort du roi un passage similaire où l'on retrouve le jeu polyphonique et polysémique sur *aventure* / *aventureus* :

Demanda portugaise, § 672, p. 457-458 : « Girflet, eu nom soo rey Artur, o que soyam chamar **Rey Aventureoso** polas boas andaças que avia. Mas quem m'agora chamar perm eu direyto nome, chamar-m-a e mizquinho. Esto me ffez **ventura**⁸, qui xi me tornou madраста e enmiga. Et Nosso Senhor, a que praz que viva en doo e en tristeza esse pouco que ey de viver, e bem mo mostra : que asi como el quis e foy poderosso de me erguer per muy fremossas **aventuras** e sen meu merecimento, bem assi é poderoso de me dirribar **per aventuras** feas e mas, per meu mericimento e perm eu pecado⁹ ».

- 27 Bien qu'associée de temps à autre à Dieu ou à la fortune dans des expressions qui, elles aussi, transcendent la diversité des manuscrits, l'*aventure* prévaut dans toutes les situations. On remarque ainsi un certain nombre de propositions où apparaissent les coordinations « Dieu et aventure », « fortune et aventure », voire « fortune / aventure et mescheance » :

SRM, § 354, l. 33-38 : Et si tost coume il durent asseoir, on trouva lour non escrits, mais ensi i tournoit **Aventure et Fortune, qui maistresse estoit de cele table**. (*Instauration de la Table Ronde*, ms. Huth)

SRM, § 419, l. 34-35 : Et se **Diex et aventure** ne m'eust aidiet, il m'eust mort. (Ms. Huth)

QPV, § 95, p. 125 : Mes **Dieu et aventure** me amena sy a point que je le rescoux et l'ay vengié. Ms. B.N. fr. 112.

QPV, § 133, p. 173 : Sire, honnis nous a **fortune et mescheance** qui cy te sorvint soudainement. (Ms. B.N. fr. 112)

QPV, § 540, p. 243 : [...] nul chevalier estrange qui le [château de Corbenic] queist ne le trovast, se **aventure** ne l'i amenast et **cheance**. (Ms. d'Oxford)

QPV, § 598, p. 336 : La ou il chevauchoit a tel angoisse com je vous devis, il li avint ensint com **aventure et mescheance** i ouvroient qu'il encontra monseignor Gauvain et Agravain. (Ms. d'Oxford)

QPV, § 609, p. 367 : [...] li rois Chamaalis [...] issi hors et desconfist en champ la crestienté, ensint com **fortune et aventure** s'acordoient a lui. (Ms. d'Oxford)

- 28 Sont mis sur le même plan une puissance occulte liée à l'idée du déterminisme historique et métaphysique ou, selon un point de vue plus orthodoxe, une déléguée de la Providence, le hasard à connotation périlleuse et la volonté divine. Dans son *Étude sur la Mort Le Roi Artu*, Jean Frappier note que dans la *Vulgate* « le mot *fortune* et son synonyme *aventure*, employés tous deux comme noms communs, signifient dans la

Queste : hasard conforme à la volonté de Dieu¹⁰ ». Or ici les termes *aventure*, *fortune* et *mescheance* sont plus fréquemment employés et, coordonnés entre eux, véhiculent davantage l'idée de hasard ou de prédestination que de volonté divine à proprement parler : tout autant que le Graal perd de son aura mystique dans ce cycle, Dieu semble en retrait de l'humanité qui se débat entre les affres de la volonté individuelle et du destin.

- 29 Lexicalement et sémantiquement, *aventure*, *fortune* et *mescheance* envahissent d'ailleurs l'ensemble des textes : qu'il s'agisse, comme on l'a montré, du royaume arthurien ou d'un autre événement, tout se lit et se manifeste à travers le prisme de l'aventure. C'est elle qui permet dans la SRM (Huth) à Mordred d'échapper au naufrage car *ensi aloit l'aventure*. C'est encore elle qui apporte Excalibur à Arthur, *moult lié de chou que aventure li avoit envoieé si riche chose*, tandis que les enfants livrés à la mer se trouvent *el conduit de Nostre Signour et el gardement de Fortune*. Alliée à la *mescheance*, *Fortune* est encore responsable du malheur de Balaain qui voit *apertement que Fortune li est plus contraire et plus anemie que a nul autre houme*.
- 30 En réalité, tout d'un bout à l'autre du cycle ne semble qu'aventure hasardeuse, fâcheuse et *mescheante*. Le Graal lui-même et ses satellites, notamment la lance et le château de Corbenic sont invariablement soumis à la contingence de l'aventure, bien plus – lexicalement du moins – qu'à la volonté divine. La *Queste Vulgate* associe en effet davantage le Graal à une *merveille* qu'à une *aventure*, tandis que dans la *Post-Vulgate*, de la SRM à la *Queste*, l'objet est constamment associé à l'*aventure* voire défini comme tel. Il fait en sorte partie des contingences auxquelles est soumise l'histoire du monde arthurien, au même titre que la royauté *aventureuse* d'Arthur ou la sauvegarde de Mordred. Les multiples énigmes liées au Graal amorcées dans les manuscrits Huth et BNF fr. 112 sont invariablement présentées comme des *aventures du Graal*. Il en va ainsi de la *Beste Glatissant*, du *Coup Douloureux* et du *Perron du Cerf*, tour à tour renvoyé aux *merveilles* et aux *aventures du Graal*. Dans la partie du manuscrit d'Oxford consacrée à la *Queste*, Corbenic est fréquemment nommé le *Palais Aventureux*, comme dans le *Lancelot en prose* mais pas dans la *Queste Vulgate* (éd. Pauphilet) où l'expression n'apparaît guère, tandis que dans le manuscrit d'Oxford le texte insiste à plusieurs reprises sur cette dénomination. Ce ne sont donc ni Dieu ni la Grâce qui guident les élus vers ce lieu, mais l'*aventure*. Intervient ensuite dans le même manuscrit l'épisode de la *Fontaine Aventureuse* (§ 574), lieu dont la qualification fait écho à Corbenic et aux nombreuses mentions du roi et du royaume *aventureux*. La lance qui saigne est elle-même nommée « *la Lance Aventureuse* » (§ 589). Outre le caractère profane de l'arme et du lieu ainsi suscité, l'application systématique de l'adjectif *aventureux* à l'ensemble des objets et des événements du royaume de Logres contribue au nivellement du Graal à l'échelle du reste.
- 31 Dans l'ensemble des manuscrits, Galaad est enfin présenté comme le chevalier *querrant les aventures del roiaume de Logres* (Oxford). Il apparaît ainsi moins comme l' élu du Graal et de la Grâce qu'un chevalier *aventureux* qui, au même titre qu'Arthur, contribue à l'accomplissement d'une destinée collective. Ailleurs, (§ 374, ms. d'Oxford) Galaad est encore présenté comme « *li tres bons chevalier qui les aventures doit mener a fin* ». F. Bogdanow note que seul le manuscrit tristanien BNF fr. 772 précise le complément du nom « *les aventures [del roiaume de Logres]* », tandis que les autres manuscrits (Oxford, BNF fr. 343 et 112) ne le donnent pas¹¹. Elle s'étonne justement du fait qu'on ne dise habituellement pas « *les aventures* » tout court, sauf si, pensons-nous, le récit cyclique

est justement soumis à un changement de tonalité où il faut prendre *aventures* au sens de ce qui, né du hasard, arrive et entraîne, parfois, la *mescheance*.

- 32 Un autre trait lexical et sémantique propre aux textes est en effet l'association du Graal à la fois à l'*aventure* et à la *mescheance*. Dans la SRM, les *aventures* du Graal ne sont liées ni aux *hautesces*, ni aux *secrets* ni aux *repostailles* divines comme dans la *Queste Vulgate*, mais sont intégrées au champ lexical de la *dolour* et de la destruction. Au Perron du Cerf, Le Morholt associe lui aussi dans son discours quête ou aventure du Graal et *mescheance* :

SRM, § 484, l. 33-35 : « Onques mais de tel **mescheance** n'oï parler a nul homme du monde, fait le chevalier, mes nul ne s'en doit esmerveiller, car ce sont des **aventures du Saint Graal**. » (BN fr. 112)

SRM, § 486, l. 48-50 : « Je suis le Morholt, le **chaitis qui par les aventures du Saint Graal** ay perdu ma compaignie. » (BN fr. 112)

- 33 Comme l'*aventure*, la *mescheance* règne en maître de la SRM à la *Mort Artu*. La continuité lexicale et thématique est assurée par la reprise des termes *mescheant* / *mescheance* qui, dans le manuscrit Huth, forment un leitmotiv autour de la figure de Balaain. Or au début de la *Queste Post-Vulgate*, dans le BN fr. 112, la *mescheance* s'applique à tous les personnages, aux pires comme aux meilleurs. Follement éprise de Galaad, la fille du roi Brutus se suicide ainsi de désespoir. Les commentaires achoppent alors sur ce thème lexical : « *Ha ! Dieu, com cy a grant mescheance et grant mesaventure !* », s'exclame ainsi le père (BN fr. 112). Chaque chevalier est soumis, à un moment où l'autre de son parcours à la *mescheance* qui transforme le hasard de l'*aventure* en *mesaventure*. Dans le manuscrit d'Oxford, deux chevaliers s'affrontent encore en combat fratricide près d'une fontaine par *mesaventure* et par *mescheance*, exactement comme Balaain et Balaan dans le Huth.
- 34 Quantitativement, *mescheance* et *aventure* l'emportent sur *fortune* dans l'énoncé des agents des morts et des malheurs. Ce terme apparaît moins, effaçant peut-être la Providence des causes des catastrophes, au profit d'un hasard à connotation tragique – malgré l'anachronisme que représente cette notion pour le Moyen Âge – dont les péchés humains décuplent les effets. L'une des différences fondamentales entre la *Mort Artu Vulgate* et la version *Post-Vulgate* représentée dans les *Demandas* et le manuscrit Bodmer est la disparition de la roue de Fortune qui, dans la *Vulgate*, représente le destin d'Arthur. Fortune y est personnifiée à travers cette allégorie qui s'inscrit de façon conventionnelle dans la tradition poétique et rhétorique des auteurs médiévaux. De ce fait, comme l'analyse Jean Frappier : « la personnification de Fortune et l'allégorie de la roue n'en restent pas moins des artifices incapables de créer une atmosphère de drame¹² ». La disparition de la figure de style de l'allégorie et, à ce moment précis du texte, du vocable même de *Fortune* nuance profondément le sens de la mort imminente du roi et de la destruction du royaume de Logres. Le concept philosophico-théologique lié à la Providence et à l'intervention divine disparaît au profit d'un effet dramatique et tragique avant la lettre.
- 35 Les analyses proposées ne suffisent sans doute pas à elles seules à déterminer l'unité stylistique de fragments aussi épars. Une telle approche pose nécessairement la question des automatismes et des motifs lexicaux, lesquels rendent délicate la question du style de l'œuvre médiévale. Ce qui relève, peut-être, d'une écriture automatique, c'est-à-dire d'une absence de choix et donc, *a priori*, de volonté explicite de susciter un effet stylistique, peut aussi se lire comme un choix en creux, un réflexe signifiant qui,

répété et démultiplié, favorise alors une réception particulière. S'il reste bien aventureux de conclure fermement à l'existence d'un style « Post-Vulgate », il semble toutefois que les convergences établies sont réelles et concordent surtout avec la particularité thématique des manuscrits.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu, Troisième partie du roman du Graal*, éd. Fanni Bogdanow, Paris, S.A.T.F., 4 vol., t. I : 1991, t. II : 1991, t. III : 2000, t. IV/vol. 1 : 1991, t. IV/vol. 2 : 2001.
2. *La Post-Vulgate présente, dans sa troisième partie, « une version remaniée de la Queste del Saint Graal suivie d'une rédaction abrégée et revue de la Mort le roi artu, qui est représentée aujourd'hui dans son intégralité par les traductions ibériques – la version portugaise, A Demanda do Santo Graal (D), et la version espagnole, La Demanda del Sancto Grial – et plus particulièrement en français par nombre de manuscrits incomplets »*, F. Bogdanow, « Un nouvel examen des rapports entre la Queste Post-Vulgate et la Queste incorporée dans la deuxième version du Tristan en prose », *Romania CXVIII*, 2000, p. 2. Sur ce point, voir également l'avant-propos de *La Version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, op. cit., t. I, p. 1-26. La version Post-Vulgate est contenue dans certains manuscrits français donnant une version remaniée de la Queste del Saint Graal. A ce propos, F. Bogdanow précise : « À l'exception des fragments de Bologne, les témoins qui subsistent de la version française de la Queste et de la Mort Artu P-v se retrouvent toussoit combinés avec des morceaux de la Vulgate (comme dans les mss. Bodleian D 874, B.N. fr. 343, 112, 116, et Bodmer 105), Soit incorporés dans les manuscrits de la deuxième version du Tristan en prose (ms. B.N. fr. 772 etc.) ou dans certains manuscrits de Guiron le Courtois (Turin L-I-9) ou encore de la compilation de Rusticien de Pise (mss. B.N. fr. 340, 355, 1463, Pierpont Morgan M 916, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, ms. Hamilton 581), *ibid.*, p. 98.
3. Le cycle aurait comporté une *Estoire del Saint Graal* proche de la Vulgate, une mise en prose du Merlin de Robert de Boron, une Suite du Merlin fort différente de la Suite historique de la Vulgate, connue sous l'appellation de la Suite-Huth ou Suite du Roman de Merlin (Merlin. Roman en prose du XIII^e siècle, éd. Gaston Paris et Jacob Ulrich, Paris, SATF., 2 vol., 1886 : édition du Merlin et de la Suite-Huth, t. I, p. 147-280 et t. II, p. 1-254 ; La Suite du Roman de Merlin, éd. Gilles Roussineau, Genève, Droz, T.L.F., 2 vol., 1996), quelques épisodes du Lancelot dits La Folie Lancelot (La Folie Lancelot. A hitherto unidentified portion of the « Suite du Merlin » contained in mss BN fr. 112 and 12599, éd. Fanni Bogdanow, Tübingen, Niemeyer, 1965) ménageant enfin une transition vers une version remaniée de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu.
4. Cf. Juan Vivas, *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur (version castillane traduite par V. Serverat et Ph. Walter)*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 2006, avant-propos de Ph. Walter p. 6-7.
5. Cf. notre article « Haine, conflits et lignages maudits dans le cycle de la Post-Vulgate », *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne, actes du 3^e colloque arthurien de Rennes (13-14 oct. 2005)*, dir. Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 219-230.
6. Dans l'édition de Gilles Roussineau (*éd. cit.*).
7. Sur la syntaxe prédicative des prophéties de Merlin et leur caractère inéluctable, cf. Corinne Denoyelle : « Aspect et pouvoir de la parole dans la Suite du Roman de Merlin », *Méthodes I*, 2006, p. 28-29.
8. Irène Freire-Nunes observe que dans la Demanda, ventura se traduit à la fois par « Aventure » et « fortune », *Le Graal ibérique dans ses rapports avec la littérature française*, Villeneuve d'Ascq, Presses

Universitaires du Septentrion, 1997, cité par Ph. Walter, *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur*, op. cit., p. 7.

9. Traduction de F. Bogdanow : « Girflet, je ne suis plus le roi Arthur que l'on appelait le roi aventureux à cause de la bonne fortune dont il jouissait. Le seul nom qui me convienne maintenant est celui de misérable et de mescheant. Et Notre Seigneur qui veut que j'use en douleur et en tristesse le peu de vie qui me reste, me fait comprendre que tout comme autrefois il a voulu m'élever sans que je le méritasse, il a maintenant le pouvoir de m'abaisser à cause de mon péché », *La version Post-Vulgate*, t. IV/2, op. cit. p. 457.

Demanda version castillane, trad. V. Serverat et Ph. Walter : « Girflet, je ne suis plus le roi Arthur, celui qu'on appelait volontiers Roi Bienheureux à cause de la bonne fortune que Dieu me dispensait. Maintenant, quiconque voudrait m'appeler par mon nom véritable, c'est Roi malheureux et chétif qu'il devrait m'appeler, car Dieu me comble de malheurs. Tout cela vient de la fortune qui m'est contraire, comme une ennemie personnelle. Le Seigneur permet, Lui, que je passe dans la douleur et la tristesse le peu de temps qu'il me reste à vivre. Dieu veut m'apprendre de la sorte que, tout comme IL me dispensa son aide puissante dans bien des aventures où mon mérite n'était pour rien, IL peut tout aussi bien m'abattre par des mésaventures déplorables que j'ai bien méritées à cause de mes péchés », Juan Vivas, *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur*, op. cit., ch. 427, p. 380.

10. Jean Frappier, *Étude sur la Mort le Roi Artu*, Genève, Droz, 1972, p. 261.

11. *La version post-Vulgate*, op. cit., t. IV/1, p. 317.

12. Op. cit., p. 265.

AUTEUR

Hélène Bouget
Université de Brest

Sur la particularité des études de style au Moyen Âge : l'exemple du style épique

Michel Gailliard

p. 71-79

- 1 Si le style au Moyen Âge peut être étudié avec profit dans une perspective littéraire et historique, en tant qu'objet de la réflexion qui se dégage des traités de rhétorique des XII^e et XIII^e siècles, ou encore en tant qu'enjeu esthétique et langagier d'une problématique d'écriture comme celle de la mise en roman, on se limitera ici aux problèmes qui peuvent résulter du projet concret consistant tout simplement à essayer de faire de la stylistique sur des textes du Moyen Âge, pris en l'occurrence dans le genre épique. La perspective choisie est donc essentiellement pratique, voire pragmatique : intuitivement, on peut se dire que la stylistique, discipline académiquement réservée aux textes « postérieurs à 1500¹ » a sans doute tout à gagner à remonter quelque peu le temps ; et l'on peut espérer que, dans cette même opération, les textes médiévaux n'aient rien à perdre.
- 2 Du reste, il ne s'agira pas d'amasser des matériaux en vue de fonder une nouvelle discipline, car la stylistique médiévale existe déjà depuis longtemps. C'est manifeste si l'on remonte au « berceau allemand² » de la stylistique qui, sous sa première expression, se confond avec la romanistique. Cet héritage est celui de l'historicisme critique, qui, de Herder à Jacob Grimm, a cherché, en opposition à l'universalisme des Lumières et aux diverses « grammaires générales », à fonder l'étude des langues sur la mise au jour de leur indéfectible singularité. Ainsi chez Humboldt, la langue est un travail incessant par lequel ce qu'il appelle le caractère interne, « l'âme d'une nation », ou parfois tout simplement la pensée, cherche à se frayer un chemin vers l'expression en luttant contre l'obstacle du matériau phonique. La langue est une activité, une *energeia* et non un produit fini, un *ergon* ; envisagé en lui-même, ce dernier n'est qu'un objet sans ordre, un « chaos parcellaire de termes et de règles que nous baptisons couramment du nom de langue³ » et sans statut défini : « le découpage abstrait en mots et en règles n'est que bricolage sans vie, caricature de l'analyse scientifique⁴ ». C'est

dans l'œuvre de E. Auerbach que l'on peut saisir au mieux cette dimension à la fois historique et particularisante de la philologie, notamment par la référence fondamentale à Vico, dont la réflexion parvient à projeter le concept de nature sur celui du devenir historique. Dès lors, en recherchant l'histoire « idéale » par laquelle les cultures évoluent inmanquablement, d'une manière cyclique, et en montrant que cette évolution constitue l'unité de toutes les cultures disparues : « Vico réalise d'une façon absolument grandiose ce que la critique moderne appelle le style : l'unité de toutes les productions de chaque époque historique⁵ ».

- 3 Se trouvent donc en place depuis déjà bien longtemps les principes de méthode que l'on retrouve dans tous les aspects de la stylistique d'aujourd'hui, jusque dans les manuels, à savoir le but fixé à toute étude de style de déboucher sur une *caractérisation* d'un texte : dire en quoi ce texte est lui-même et non un autre⁶. Cette signature, cette recherche d'une indication réglée et objective de ce qui fait le plus particulier d'un texte est, par exemple, le fait des études de style de Leo Spitzer. Pourquoi dès lors ne pas s'en contenter, si l'on peut dire, et retenir l'idée une fois pour toutes que la stylistique médiévale, ainsi définie et illustrée existe suffisamment pour qu'on puisse se dispenser de la définir ? Certes, il faudrait pour cela se reconnaître autant d'érudition ou de finesse de lecture que Curtius et Spitzer, ce qui est déjà un sérieux obstacle... Mais cette bonne raison n'est pas la seule. La stylistique que nous pensons devoir pratiquer ne s'est pas développée que dans son berceau allemand : elle a reçu d'autres influences, moins idéalistes, à partir de Charles Bally et de la stylistique française qui en découle. Érigée sur les ruines de l'empire rhétorique, cette stylistique-là se grammaticalise fortement et devient, dans le courant du vingtième siècle, une pratique du texte littéraire marquée par la recherche de procédés de style, lequel se trouve essentiellement défini comme un écart par rapport à un supposé degré zéro d'expression⁷. Puisque son terrain de prédilection était la formation et l'évolution de la culture européenne, la stylistique des romanistes posait les textes comme autant de points de départ vers de grandes synthèses esthétiques et historiques faisant fi des frontières imposées aux locuteurs ordinaires par les différences entre les langues nationales. À l'inverse, dans son fonctionnement actuel, l'étude de style cherche plutôt à décrire diversement des faits ou des faisceaux de traits de style et à montrer qu'ils se détachent comme autant de figures sur certains fonds dont la nature se ramène toujours plus ou moins :

- à un genre littéraire ;
- ou à une langue ou à un état de langue ;
- ou à un auteur défini comme une individualité biographique et biologique incluant la psychologie ;
- ou à une époque ou une « vision du monde⁸ ».

- 4 On voit alors quel est le problème : appliqués sans discernement aux textes médiévaux, de tels buts fixés à l'étude de style ne pourraient que déboucher sur la mise en évidence de grandes discontinuités, là où la formation de la notion même de style dans la réflexion de l'historicisme et de la philologie avait au contraire vocation à faire apparaître des convergences toujours plus étendues, entre les différents moments d'une culture puis entre un peuple et sa langue. Ainsi, il ne serait guère possible de faire de la stylistique d'auteur, sauf bien entendu lorsqu'on en tient un⁹ ! Encore dans ce cas éluderait-on une difficulté que la stylistique, même la plus moderne, se garde souvent d'envisager et qui est celle de la constance supposée du style d'un auteur.

Lorsque M. Le Guern parle de Pascal, dont il a édité les *Pensées*, il fait plus que mettre en doute l'idée même d'un style de Pascal devant la grande variété d'écriture dont fait ordinairement preuve cet auteur¹⁰. Quant à la *langue*, la question est encore plus insoluble : sur quel fond projeter tel ou tel emploi d'une flexion verbale, pour ne prendre qu'un exemple ? Où sont les régularités sans lesquelles il n'y a pas d'étude de style « classique » ?

- 5 Aussi, les chantiers ne manquent pas et une vision, peut-être idéalisée, du texte médiéval conduirait à penser que chaque question de style qui s'y pose sera peut-être susceptible de déboucher sur une avancée en matière de méthodologie, tant les situations qu'on s'expose à y rencontrer constituent souvent des cas-limites pour telle ou telle question relative à la langue¹¹.
- 6 On peut donc choisir de s'intéresser à certains éléments constitutifs du genre épique, en particulier le statut interprétatif de certains objets ou de certains effets de rapproché qui, visiblement, jouent un rôle important dans la narration de la chanson de geste.
- 7 Paul Zumthor insistait sur la « distance irrécupérable », « l'abîme infranchissable » qui nous sépare de ces textes émanant d'une culture « retombée dans la nuit des temps¹² ». C'est devant cette distance, sinon infranchissable du moins difficile à mesurer, que l'on se trouve avec les grandes synthèses comme celle d'Auerbach qui fait de la parataxe partout observable dans la Chanson de Roland l'expression d'un processus de rigidification à l'œuvre dans la langue écrite aussi bien que dans l'art sous l'effet conjugué de l'écroulement des mondes antiques et de la nécessité d'une « communication verticale », celle par laquelle on se doit de christianiser des *illiterari* de tous ordres dont l'intelligence était dépourvue des codes culturels et langagiers en usage depuis la latinité. L'interprétation du fait de style est évidemment juste, mais n'est-elle pas trop grande, pour ne pas dire trop grandiose ? Là encore, n'y a-t-il pas moyen de mettre en relation un fait de langue et une signification sur une plus grande échelle, sans chercher à atteindre d'aussi grandes synthèses ? En apparence c'est très simple : il suffit d'aller plus près du texte et de se centrer sur des faits plus précis. Mais on se trouve alors rattrapé par une autre difficulté, le manque permanent de clarté, d'évidence interprétative que tout lecteur expérimente dès qu'il est tant soit peu familiarisé avec la chanson de geste.
- 8 Prenons par exemple la réaction excessive de Ganelon lorsque Roland le « juge » pour être l'émissaire de Charles auprès des païens :
 E li quens Guenes en fut mult anguisables¹³.
- 9 G. Moignet commente ainsi en note :
Anguisables : « suffoquant » ; est-ce l'effet de la peur, ou, comme certains commentateurs l'entendent, l'effet de l'offense ? Ganelon est désigné parce que sa vie n'a aucune importance et il s'en indigne¹⁴.
- 10 Comment trancher sans passer franchement au commentaire de la « psychologie des personnages » dont on sait qu'elle n'a guère de valeur dans le texte épique ? Paul Zumthor parvient au même constat faisant écho à l'analyse des laisses 58 à 62 du Roland d'Oxford faite par Auerbach :
 Opposition entre la précision dénudée de l'énoncé et ce qui apparaît au niveau des causalités narratives comme un manque de clarté, comme une ambiguïté provenant de l'incertitude où se trouve plongé l'auditeur : laquelle de ces propositions déjà entendues engendre-t-elle celle qu'il entend maintenant ? Peut-être l'ordre des

causalités et des implications s'inverse-t-il : parce que Roland doit être vengé, il meurt : parce qu'il mourra, il doit être trahi. Le texte s'explique mal. La construction parataxique ou les parallélismes accentuent cet effet¹⁵.

- 11 En distinguant l'ordre des causalités narratives et la parataxe comme trait caractéristique en un point donné de l'énoncé narratif, le critique invite à poser les choses du point de vue de la textualité des faits observés et non des référents auxquels ils renvoient :

Entre ses vieux poèmes qui subsistent et une culture retombée dans la nuit des temps, comment saisir les liens qui furent vécus, alors que ces mêmes liens nous apparaissent aujourd'hui si complexes et si obscurs, entre nos propres textes et nous, dans l'univers auquel nous appartenons ? Reste, parmi tant de risques, une certitude raisonnable : se replier sur ces messages mal déchiffrables où vibre pourtant encore, pour le lecteur attentif, l'intensité de ce qui fut un vouloir, une émotion sans doute, et la perception d'une beauté. Ne retenir d'abord que le seul aspect de leur matérialité même : leur textualité¹⁶.

- 12 La solution est peut-être alors d'envisager ce fait du point de vue de sa textualité : si l'on a vu l'angoisse de Ganelon, au vers 280, c'est que la narration s'est approchée au plus près pour nous la faire voir. Dans ce cas, c'est la technique narrative qui est en cause. Prenons pour le vérifier deux vers situés un peu plus loin, lors de l'ambassade chez les païens. La laisse 35, longue de 17 vers est composée en deux parties. Tout d'abord, il s'agit de montrer qu'en menaçant Ganelon après la lecture du bref de Charles lui dictant les conditions de sa reddition, Marsiles par son emportement indigne d'un grand chef a failli compromettre l'ambassade : c'est le calife qui se charge de le lui rappeler, sur un ton qu'aucun baron franc ne prendrait jamais avec Charlemagne : « Vous doüssiez esculter e oïr » (v. 435). De ce fait, les 12 vers restants de la laisse semblent faits pour montrer par contraste la grandeur de Ganelon, seul devant ses ennemis qui, il le croit à ce moment-là, vont le mettre à mort. L'épée à la main, le futur traître prononce d'abord le quasi serment d'accomplir le devoir dont l'a chargé l'empereur Charles, ce qui signifie à cet instant que, fût-ce au prix de sa vie, il ne reviendra pas sur les termes de l'ultimatum de Charles que rien dans sa conduite ne sera destiné à adoucir. Deux vers produisent lors un autre effet de rapproché :

Affublé est d'un mantel sabelin

Ki fu cuvert d'un palie alexandrin. (v. 462-463)

- 13 L'interprétation semble à ce moment toute trouvée : il s'agit, dans ce temps maximum d'intensité, de montrer sur le vif la preuve de la noblesse de Ganelon, dont la soie d'Alexandrie est l'un des emblèmes : le beau-père de Roland ne peut agir poussé par la corruption puisqu'il est déjà pourvu de toute la richesse souhaitable. La signification se tient, et, à elle seule, justifierait cet effet de grossissement narratif. Mais on n'en atteint pas pour autant à plus de sûreté interprétative : le sens manque de pouvoir être assigné, attribué fermement à tel ou tel énoncé. Ainsi, lorsque Ganelon suffoque après avoir entendu Roland le choisir comme émissaire, il demeure debout, après avoir rejeté ses fourrures : « E est remés en son bialt de palie » (v. 282). La soie peut prendre ici le sens du dénuement extrême, comme si le narrateur de la chanson nous montrait déjà une figuration de ce qu'anticipe le personnage, qui se voit nu et sans défense devant les Sarrazins. Mais, au vers 408, la très brève description du siège sur lequel Marsiles attend Ganelon et Blancadrin inclut le même détail qui apparaît alors comme une simple cheville, dans la mesure où la puissance de Marsiles n'a pas spécialement à être mise en évidence à ce moment du récit, sinon de manière conventionnelle :

Un faldestoet out suz l'umbre d'un pin
Envelopet d'un palie alexandrin. (v. 406-407)

- 14 Il est évidemment impossible de chercher une signification constante à ces effets de distance narrative, qui semblent différents en cela du contenu des simples formules rythmant les temps successifs des différents motifs. Ici, tout semble indiquer que des significations différentes sont à affecter aux énoncés.

- 15 Ces simples vues d'un détail, fugitives si l'on ne se fonde que sur le peu de temps qu'elles occupent dans la diégèse, sont en réalité chargées d'une très grande intensité narrative qui les rend essentielles dans la dynamique du récit. Le style épique ne peut se décrire sans elles.

- 16 Ainsi prenons le moment où Ganelon laisse tomber le gant que lui donne Charlemagne, comme premier emblème du pouvoir impérial conféré au messager :

Li empereres li tent sun quant le destre
Mais li quens Guenes iloec ne volsist estre
Quant le dut rendre si le caïst a tere.
Dient Franceis : « Deus ! que purrat ço estre !
De cest message nos avendrat grant perte.
« Seigurs, dist Guenes, vos en orrez noveles ! » (v. 331-336)

- 17 Les Francs commentent le geste de Ganelon en un discours collectif, placé en fin de laisse, dans la tradition des laisses de conseil qui se terminent souvent par ce genre de propos. Cela montre au passage que la chute du gant, acte physique involontaire, est pris ici sur le même pied que s'il s'agissait d'une parole. Notons aussi que le narrateur anticipe le geste et le présente sur le plan de la vraisemblance psychologique, au vers 332, en disant que Ganelon n'aurait pas voulu se trouver là à ce moment. Ces deux passages fournissent donc une explication très complète à ce que la narration aurait pu traiter comme un simple présage, l'ensemble donnant l'exemple assez rare d'un certain luxe interprétatif. Mais l'essentiel est que la logique narrative est ramenée à un élément figuratif, qui peut s'objectiver, et apparaître dans la matérialité d'un fait. Voyons par contraste, alors qu'il est placé devant la même nécessité d'obéir contre sa volonté à son roi, le personnage de Rodrigue, héros du *Cantar de mio Cid*, chanson de geste écrite en castillan à la fin du XII^e siècle¹⁷. Après avoir retrouvé l'amour du roi Alphonse II, qui l'avait d'abord exilé, le personnage du Cid, *el Campeador*, que son sens de la mesure, très tôt affirmé dans la diégèse, sépare, entre de multiples autres traits, du « caractère » de nos héros français, entend le souverain lui demander d'unir ses deux filles aux enfants de Carrion, qui, une fois les noces faites, déshonoreront Rodrigue en humiliant gravement leurs épouses¹⁸. Le Cid ne veut pas de cette union et commence par tenter d'en dissuader son seigneur « naturel » :

– Non habría fijas de casar – respuso el Campeador –
ca non han grant edad e de días pequeñas son.
De grandes nuevas son los ifantes de Carrión
pertenecen pora mi fijas e aún pora mejores. (v. 2082-2085)

- 18 Le Cid, cherche d'abord des prétextes, en parlant de l'âge de ses filles (*de dias pequeñas son*), puis est obligé d'en venir à ses vrais motifs, qu'il évoque avec retenue : il est un « infanzón », un homme de petite noblesse, et sait que les enfants de Carrión, d'un bien plus haut lignage, ne sauraient sans mésalliance s'unir à sa maison. Mais le roi insiste et Rodrigue se trouve donc, toutes choses égales, dans la même situation que Ganelon, forcé d'obéir à l'ordre de Charles. Les choses se règlent évidemment d'une manière bien différente dans cette épopée dont le héros, alliant *sapientia* et *fortitudo*, se caractérise

par son sens de la mesure¹⁹, et dont l'action épique ne présente pas le caractère tranché, binaire, manichéen du *Roland*²⁰. Tout se fait en paroles, par le recours aux usages juridiques. Déjà, la demande du roi, qui a élevé les filles du Cid, obéit à l'usage du « rogador », l'intercesseur qui peut représenter le futur époux. Ensuite, Rodrigue se dégage en deux temps du conflit entre son devoir d'obéissance et son sentiment profond de nuire à ses filles :

- au vers 2110, il déclare : « vos casades a mis fijas, ca non ge las do yo²¹ », indiquant clairement que le mariage est de la responsabilité du roi. Cela lui permettra au moment du procès final contre les infants de faire reposer toute sa stratégie sur le fait que c'est celui qui a marié ses filles, le roi, et non lui-même, qui se trouve déshonoré par les infants²².
- au vers 2133, le Cid se désengage selon les lois régissant le mariage :
pues que casades mis fijas así commo a vós plaz dad manero a qui las dé cuando vos
la tomades non ge las daré yo con mis mano nin dend non se alabarán. (v.
2132-2134²³)

- 19 La main est présente deux fois, au vers 2134 « con mi mano » mais aussi dans le terme de droit « manero », de *manuarius*, que Montaner glose ainsi : « qui agit comme la main d'un autre ».
- 20 La comparaison avec le *Roland* est saisissante : ce n'est pas ici un geste involontaire qui se charge de révéler la vérité d'une conscience, sans médiation aucune, à la manière des présages antiques. Quelque chose de la loi se dit avec toute la modération requise, qui repose sur la possibilité de symboliser les désirs et les craintes, d'en anticiper le devenir dans le temps, de trouver aux situations humaines une réponse dans et par le langage et non par la figuration sans nuance du désir brut à la manière des « actes symptomatiques » qu'a décrits la psychopathologie de la vie quotidienne. Que l'auteur du *Cantar*, « juglar docto y altísima poeta » selon Menéndez Pidal, ait très largement eu recours au vocabulaire et à l'univers de discours du droit²⁴ n'est pas le tout de la question. Dans l'extrait du *Cantar*, entre la main physique du père qui prendrait ses deux filles pour les conduire à leurs époux et celle de son représentant légal, son *apoderado*, il y a tout l'espace qui sépare la présence et le désir de la représentation et du droit. Et dès lors, le mode de narration des deux récits semble se modeler sur cette prééminence donnée aux corps et aux choses, dans un cas, aux signes et aux paroles, dans l'autre. Le grossissement épique n'est pas qu'un simple effet de focalisation : il prend naissance, semble-t-il, à la lumière de l'opposition entre les deux poèmes épiques, dans la nécessité de montrer régulièrement des objets emblématiques qui sont discours en eux-mêmes et signifient à la manière de l'indice plus que du symbole. Le gant que laisse tomber Ganelon se trouve ainsi privé de son pouvoir juridique et redevient un simple objet matériel, alors que, depuis la question inaugurale de Charles au vers 244 : « qui i enveieruns ? », on compte trois occurrences non du seul gant mais d'un binôme dont l'ordre peut varier : *le quant e le bastun*, au vers 247 ou *le bastun e le quant*, aux vers 268 et 320. Le geste du baron apeuré ou indigné, peu importe, a pour effet d'invalider un syntagme typique signifiant la puissance impériale, ce qui semble obliger le texte à en recréer un autre, juste après cela : c'est *le bastun e le bref* (v. 341) que Charles finit par donner à Ganelon, devant la faillite symbolique que constitue, aux yeux de tous, la chute momentanée du pouvoir impérial.
- 21 La question est alors la suivante : la *Chanson de Roland* et le *Cantar de mio Cid* sont-ils deux textes du même genre que leur style opposerait, ou deux textes de genres

différents ? On voit que pour trouver un sens à la question, il faut accepter de la poser en synchronie. Car du point de vue de l'histoire littéraire, il est évident que l'on a affaire à deux chansons de geste : dans les 20 premiers vers du *Cantar*, l'édition Montaner ne signale pas moins de sept rapprochements ponctuels possibles avec le genre épique français, soit d'une manière générale, soit très précisément avec telle ou telle chanson de geste, sur la base d'une formule ou d'une tournure quelconque²⁵. Mais cela est-il suffisant pour fonder une relation du point de vue de la textualité ? Si l'on prend les critères habituels du style épique, on trouve à peu près toujours la même répartition entre traits définitoires. D'abord des traits du plan de l'expression, portant sur la laisse et le vers. Ensuite, des traits du plan du contenu avec d'une part le système des motifs et formules, d'autre part la parataxe et, pour finir, la stylisation narrative. Ce genre de classement²⁶ n'indexe que partiellement la dimension qui a fait l'objet de la présente étude, en parlant de façon imagée de la « pauvreté ardente » qu'installe le discours épique, laquelle est responsable de la grande puissance d'émotion portée par ces textes. Ailleurs, les traits d'identification peuvent constituer le tout du tableau : c'est le cas dans l'inventaire certes succinct de l'*Historia de la lengua española*²⁷, à l'exception de la dernière rubrique : formules, faibles fréquence des enjambements, archaïsmes lexicaux, liberté syntaxique²⁸, usage anarchique des temps verbaux, ton « vigoureux²⁹ ».

- 22 Au-delà de leur inévitable approximation, de tels inventaires posent la question de la possible définition opératoire du style. On a pu opposer deux sortes de traits de style : des traits morelliens et des traits spitzériens. Les premiers, mis au point par Giovanni Morelli, médecin italien du XIX^e siècle, découlaient de l'observation minutieuse de tableaux et consistaient en un répertoire de régularités affectant des détails anatomiques mineurs – lobes d'oreille, doigts... – mais qui permettaient à coup sûr d'attribuer telle toile à tel peintre. Traits morelliens et traits spitzériens s'opposent donc comme l'*identification* et la *caractérisation*³⁰. Il est évident que le style dans les textes du Moyen Âge gagne à être étudié selon des traits de la seconde espèce. Or le fait que les débats sur le genre épique aient longtemps tourné autour de questions extérieures au texte, comme celle de son origine, ou de son mode de composition écrit ou oral, fait qu'on a développé une approche du style épique en termes de traits morelliens : c'est particulièrement net en ce qui concerne les formules et les motifs, qui sont de plus en plus considérés comme des éléments à part entière, unités de l'expression ou du contenu, à même de nous renseigner sur la singularité de tel ou tel texte. À ce titre, et au-delà de l'intérêt évident d'en étudier la composante « lyrique », leurs particularités narratives gagneraient à être étudiées en tant qu'elles peuvent être révélatrices de la textualité particulière de ces anciens textes.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. On aura reconnu la formule en usage dans les descriptifs et intitulés relatifs aux concours d'enseignement pour qui la langue médiévale est plus radicalement séparée de la littérature que dans le

domaine « moderne », où la stylistique peut au moins se donner pour tâche d'occuper, fût-ce parfois avec d'éphémères titres de séjour, les marges de cet effrayant *no man's land*.

2. Cf. E. Karabétian, *Histoire des stylistiques*, Paris, Colin, 2001, p. 31.
3. Cf. W. von Humboldt *Introduction à l'œuvre sur le kavi*, Paris, Seuil, 1974, p. 184.
4. *Ibid.*
5. E. Auerbach E., *Le Haut langage*, Paris, Belin, p. 16-17. Cf. aussi E. Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972, p. 95 sq. pour l'importance de Vico dans le courant de l'idéalisme.
6. Cf. *ibid.*, p. 92. « Cette distinction [entre *ergon* et *energeia*] va réapparaître dans la théorie du langage, pour finalement parvenir avec Humboldt à sa formulation la plus nette et à une conception rigoureusement systématique. On ne peut concevoir le langage, pas plus que l'art, comme une simple œuvre de l'esprit ; il faut au contraire le regarder comme une forme et une énergie spécifique. Ces deux variations de l'énergie dans la théorie du langage et dans la théorie de l'art, retrouvent leur unité idéale dans le concept de génie et dans le développement caractéristique qu'il subit au dix-septième et au dix-huitième siècles. Car ce qui décide de ce développement est la tendance générale à rapporter tout être spirituel au processus créateur originaire dans lequel il s'enracine, toute « image » aux formes et aux directions fondamentales de « l'imagination ». Une référence à Vico se trouve juste ensuite, p. 95.
7. Cf. F. Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 173 et sq.
8. Cf. dans D. Maingueneau, « L'horizon du style », *Qu'est-ce que le style ?*, dir. G. Molinié et P. Cahné, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, une critique du style tel qu'il fonctionne dans l'institution littéraire et universitaire. L'auteur remarque notamment avec justesse que le style, dans la version qu'en donnent les programmes d'enseignement et de concours, ne fonctionne jamais mieux que lorsqu'il est présumé chez un auteur des XIX^e et XX^e siècles écrivant surtout de la prose narrative...
9. Encore ne faudrait-il pas le confondre avec l'une ou l'autre de ces images que, à toute époque et de diverses manières, l'auteur construit de lui dans son œuvre. Cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 65, parlant de l'auteur médiéval comme d'un « code imaginaire » du texte.
10. Cf. Le Guern, « Sur les variations d'écriture dans les *Pensées* », *Littératures* 55, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 12 : « Quand Pascal, à partir de 1656, écrit en vue d'une publication, il se construit un double, auquel il donne un style particulier ». Parlant des notes préparatoires des *Pensées*, il va jusqu'à dire : « le style, si l'on peut parler de style, est assez homogène » (p. 13).
11. Cf. pour l'emploi narratif des temps verbaux, M. Gailliard, « En quoi l'emploi des temps verbaux est-il un fait de langue ? L'exemple de la chanson de geste française (XI^e-XIII^e siècles) », *Entre sens et signification : constitution du sens, points de vue sur l'articulation sémantique-pragmatique*, dir. D. Verbeken, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 50-62.
12. P. Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 20.
13. Vers 280, cité d'après *La Chanson de Roland*, éd. G. Moignet, Paris, Bordas, 1969.
14. *Ibid.* Cf. aussi P. Zumthor, *Essai...*, *op. cit.*, p. 331.
15. *Ibid.*, p. 337.
16. *Ibid.*, p. 20.
17. Édition de référence du *Cantar de mio Cid* par M. Montaner, Barcelona, Crítica, 1993.
18. Pour se venger d'avoir reçu des barons du Cid des moqueries qu'ils estiment indignes mais qu'ils ne doivent qu'à leur couardise devant le danger, les infants battent leurs jeunes épouses avant de les laisser pour mortes dans un lieu désolé.
19. À partir du vers 7 : « *fabló mio Cid tan e bien mesurado* », Montaner note : « El componente fundamental del carácter del Cid poético es la medida ».
20. Cf. *Cantar...*, *op. cit.*, éd. Montaner, p. 19, citant Moreno : « Pues a diferencia de otros epopeyas como el Roland y el Beowulf, el mundo del Cantar no tiene dos caras sino una sola. El bien y el mal son únicamente morales, no cósmicas no metafísicas ».
21. Traduction dans le *Cantar de mio Cid*, éd. et trad. J. Horrent, Gand, Éditions scientifiques E. Story-Scientia, 1982, p. 77b : « C'est vous qui avez marié mes filles, car moi je ne les leur donne pas ».

22. Cf. vers 3149.

23. Traduction de Horrent : « Puisque vous mariez mes filles comme il vous plaît, donnez-moi un mandataire à qui je les donne, puisque vous les prenez. Je ne les donnerai pas de ma main et les infants ne s'en flatteront pas ».

24. Il est reçu par toute la critique cidienne que l'auteur du *Cantar* possède une excellente connaissance du droit, qui plus est de première main. Cf. *Cantar...*, op. cit., éd. Montaner, n. 2985-3532, p. 642-649 et P. Jiménez et al., *Manual de literatura española, I. Edad Media*, Berriozar, Cénlit Ediciones, 1981, p. 202.

25. Cf. *Cantar...*, op. cit., éd. Montaner 1993, v. 1-14, 1, 4, 10, 15-64, 16, 20, p. 385, 386, 387, 390, 392, 393, 395.

26. Cf. F. Suard, *La Chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 29-39.

27. Cf. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, p. 210-215.

28. *Atiença las torres* au lieu de *Las torres de Atiença*, ou bien tanto au lieu de *mucho*.

29. Certains vers sont marqués par une énergie varonil.

30. Sur tout cela, cf. F. Rastier, *Arts et Sciences...*, op. cit., p. 185.

AUTEUR

Michel Gailliard

Université de Toulouse-Le-Mirail

La place du style dans le processus de signification : l'apport d'Erwin Panofsky

Viviane Huys-Clavel

p. 81-94

- 1 Bien connu des historiens de l'Art mais également des chercheurs en sciences humaines, Erwin Panofsky a livré un ensemble d'ouvrages et de textes qui témoignent de la fécondité conceptuelle de ses recherches. Né le 30 mars 1892 à Hanovre, après avoir fréquenté les universités de Fribourg, Berlin et Munich entre 1910 et 1914, il est chargé d'enseigner l'histoire de l'art à l'université de Hambourg dès 1921 et ce jusqu'en 1933. Il collabore à l'*Institut Warburg* de Hambourg et effectue plusieurs séjours à New-York entre 1931 et 1934. Il est finalement nommé professeur à Princeton à partir de 1935 après avoir fui l'Allemagne nazie. Son parcours de chercheur en histoire de l'art rend compte des différentes parentés intellectuelles qui constituent les points d'ancrage de ses réflexions. Aloïs Riegl dans les années 1920, puis Ernst Cassirer dont l'influence était tout à fait importante à Hambourg et les démarches néo-Kantiennes constituent les principaux axes fédérateurs de sa pensée¹.
- 2 Si la question du style figure au rang des problématiques fondamentales de son œuvre, elle paraît toutefois soumise à celle, plus générale, de la signification de l'œuvre d'art. Plus encore, Erwin Panofsky s'interroge en permanence sur la façon dont elle signifie. Ce « comment » de l'œuvre d'art nécessite de comprendre les moyens mis en jeu pour signifier. C'est ici que le style intervient. Mais quel statut le chercheur affecte-t-il à celui-ci ?
- 3 Nous verrons dans un premier temps quelle place Erwin Panofsky accorde à la question du style qui, si elle semble marginale de prime abord en considérant le tableau de 1955 qui récapitule le processus d'analyse de l'œuvre d'art dans les *Essais d'iconologie*², traverse et fédère en réalité tout un pan de ses travaux. Dans un second temps, nous tenterons de comprendre comment et pourquoi cette question du style concentre et révèle à la fois des aspects épistémologiques plus profonds,

symptomatiques des questionnements cruciaux qui préoccupent, aujourd'hui encore, les historiens de l'art.

La place accordée au style dans le processus de signification

Qui prétend comprendre une forme sans
s'inquiéter du sens ne fait que jouer au
dilettante ; mais qui prétend interpréter ce que
l'œuvre dit sans voir ce qu'elle montre n'est pas
un historien de l'Art.
Bernard Teyssèdre³

Les principes fondamentaux

- 4 Parce qu'Erwin Panofsky se situe vraisemblablement à la confluence de deux modalités fondamentales d'investigation et d'analyse, l'une formaliste, l'autre historicisante, il paraît légitime de s'interroger sur le statut qu'il conféra au style. Le considéra-t-il comme un *signe*, témoignant d'une autonomie de l'œuvre ou bien comme un *symptôme* indicateur des caractéristiques d'une culture, d'un mode de pensée et, ainsi, d'une société ? Dans *Les Essais d'iconologie*, Panofsky définit trois niveaux d'analyse : pré-iconographique, iconographique, et iconologique. Il place la question du style apparemment de façon marginale au premier niveau, au rang de « sujet primaire, factuel, expressif ». Cette analyse « pseudo-formelle » est renvoyée à l'autre extrémité du tableau⁴ à une « Histoire du style », cadre référentiel qui permet de situer les formes pré-iconographiques relevées. Pour Panofsky, les styles semblent donc figurer au début du processus, définissant le repérage des formes à partir desquelles des objets ou des événements plastiques et artistiques ont pris corps. Désignant des récurrences formelles, le style serait une sorte d'indice des moyens graphiques mis en œuvre. Au deuxième stade, il s'agit de s'intéresser aux conventions formelles qui permettent de définir des types, des canons iconographiques. Il convient ici de prendre en compte les thèmes, les mythes qui peuvent subir différents traitements et interprétations selon les époques. Enfin, au troisième stade, « la signification intrinsèque du contenu » a pour principe régulateur une histoire des « symptômes culturels ou symboles en général ». Il semble donc qu'Erwin Panofsky voie dans le style un substrat formel, participant des supports visibles du sens construit par l'interprétation. Car ce qui régit en effet l'ensemble du « système » analytique proposé est bien une démarche herméneutique, interprétative, qui prend en compte la *Weltanschauung*, cette intuition du monde introduite par Emmanuel Kant⁵ qui organise l'appréhension de l'œuvre ainsi que les outils méthodologiques qui permettent d'y conduire. Par la suite, ce style et ce qui le codifie, lui permettent de définir par analogie les raisons d'être d'un type (gothique en architecture par exemple⁶), rapportant par un système de correspondance les formes structurelles des œuvres à celles des modèles intellectuels d'une même époque. Prudent, toutefois, Panofsky rappelle que les trois modes d'enquête fusionnent en réalité en un processus unique⁷. Admettant la nécessaire « fusion » entre fond et forme, il désolidarise pour les besoins de la description de son dispositif ce qui demeure pour lui indissociable, là où les partisans d'un formalisme plus strict considèrent que ce sont

les formes avant tout qui méritent l'attention, témoignages directs de leur évolution autonome.

- 5 L'intérêt du tableau synoptique formalisé en 1955 (près de 15 ans après la rédaction des *Essais d'iconologie*) est de rendre visible la situation des différents aspects de l'analyse d'œuvre dans leur rapport, dans leur interdépendance aussi. Mais il fait prendre conscience également de la part qu'accorde Panofsky aux formes « pour elles-mêmes », dans leur part d'autonomie. Nous verrons plus loin que cette question est importante puisqu'elle constitue un levier dans la réflexion autour d'un autre concept discuté à plusieurs reprises par Panofsky, la notion de *Kunstwollen* – cette *artistic volition* ainsi que le traduira Erwin Panofsky plus tard – ou encore « vouloir artistique », envisagée par Aloïs Riegl et dont il peut sembler délicat de définir les contours et la réalité comme nous le verrons régulièrement tout au long de cet article.

Les différents statuts du style dans l'analyse de l'œuvre d'art

- 6 En réalité, Panofsky associe plusieurs approches méthodologiques au fil du temps. De même façon qu'il insiste sur la nécessité de faire interagir archéologie et esthétique, il use de l'histoire des styles et du style en des moments différents, indubitablement stratégiques, de son analyse. Ainsi évoque-t-il le recours au style pour qualifier une époque, abordée alors comme un moment de l'histoire des styles, comme un objet lui-même soumis à la relativité du temps et de l'espace. Il interroge par exemple le style « baroque » dans *Trois essais sur le style*, tentant de comprendre s'il s'agit bien du symptôme d'une époque⁸. Nous sommes alors en 1934 et le registre formel sur lequel Erwin Panofsky prend appui montre que la notion de langage des formes constitue un aspect déterminant de l'analyse. Il investit également le champ du style d'un artiste⁹ avec l'étude magistrale de l'œuvre de Rogier Van der Weyden dans un ouvrage qui fera date sur les *Primitifs flamands*, publié en 1953¹⁰. Le style revêt alors une valeur indiciaire qui permet de mettre en rapport des styles d'artistes différents mais contemporains – il compare ainsi les travaux de Rogier Van der Weyden, de Jan van Eyck et de Robert Campin – et de confronter leurs choix plastiques en autant de « signatures ». Parce que cohabitent donc des styles individuels, il montre que le réalisme de Van der Weyden diffère de celui de Van Eyck¹¹. De même, un écart peut exister entre le style propre à une période et le style personnel d'un artiste, mais il s'agit alors plutôt d'une « différence de degré, d'étendue et non d'essence »¹². C'est d'ailleurs ici qu'Erwin Panofsky rappelle que la notion de *Kunstwollen* désigne aussi bien le « vouloir artistique » d'une personne que celui d'une société impersonnelle¹³. Ce terme s'avère alors utile pour expliquer ce qui meut un artiste ou une culture particulière.
- 7 Toutefois, si le style peut être défini comme un ensemble de solutions plastiques apportées en réponse à un problème posé à l'artiste, il ne peut se résumer aux effets de forme et doit être rapproché de choix stratégiques. Le style composerait donc la signature d'un artiste. À ce titre, les styles artistiques n'ont de sens que mis en rapport avec une histoire des styles qui, dès lors, se justifie pleinement¹⁴.
- 8 Mais le style est affaire de technique et pour Panofsky il ne saurait être question de l'écarter. Sans doute est-ce dans son étude sur le cinéma « Style et matière du septième art », rédigée en 1962 et publiée dans *Trois essais sur le style*¹⁵, qu'il renoue avec une étude formelle dont il écarte les questions corollaires comme l'industrie cinématographique, sa puissance idéologique, etc. La singularité filmique et les

particularités stylistiques *via* le prisme technique le font revenir alors à des considérations plus esthétiques et même formalistes.

- 9 C'est cette proximité avec de telles approches qui conduit Panofsky à envisager le style comme symptôme culturel dans sa « composante ethnique¹⁶ ». Il tente de dégager dans « Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce¹⁷ », en 1936, les invariants structurels de la culture anglaise depuis le *Livre de Kells* et la tradition insulaire dont témoigne son système ornemental, à la calandre de la célèbre conduite intérieure en passant par l'abbaye de Westminster. Il parvient ainsi à extraire de son *corpus* des constantes, sinon dans les formes elles-mêmes, du moins dans ce qui les motive, tant semble ne pas varier le ressort qui les rend possibles et conclut sur la manière dont elles paraissent s'affranchir des contraintes techniques s'octroyant des libertés visibles nulle part ailleurs en Europe. On voit bien ici, comment, au-delà des choix formels particuliers, se déploie, pour Panofsky, une sorte de registre qui rejoindrait celui d'une intention collective plus ou moins consciente.
- 10 Enfin, Erwin Panofsky envisage le style comme une forme analogique qui, à l'image de la pensée qui l'a produite, laisse transparaître les structures d'un fonctionnement intellectuel et social et en fait définitivement une sorte de levier anthropologique. L'exemple le plus célèbre et le plus efficient est sans nul doute le rapprochement qu'il effectue entre architecture gothique et pensée scolastique¹⁸. Il rejoint dans une certaine mesure Henri Focillon¹⁹ en une sorte d'histoire de l'esprit humain par les formes, et, on le voit bien, admet une transversalité de l'analyse artistique et esthétique qui dépasse l'historicité du style²⁰.

Le style comme moyen de discuter la notion de Kunstwollen

L'Art n'est pas [...] une manifestation
sentimentale subjective ou une activité
existentielle de certains individus mais l'âpre
lutte d'une force formante avec une matière qu'il
lui faut dominer.
Erwin Panofsky²¹

- 11 En 1925 et 1932, Panofsky cite la *Weltanschauung* de Karl Mannheim²² dans deux de ses essais. De son côté, Karl Mannheim dans « On the Interpretation of *Weltanschauung* » en 1923 cite deux essais de Panofsky « The Problem of Style in Fine Arts » (1915) et « The Concept of Artistic Volition » (1920). On trouve chez Mannheim l'idée que l'art possède de façon quasi intrinsèque deux qualités duales : conditionné par le lieu et la période de création, il comporte aussi un caractère métahistorique qui peut le rendre intemporel qui le situe au-delà de tout contexte ; ce qui permet d'expliquer les caractéristiques propres à l'œuvre n'est pas à chercher seulement dans ces repères que sont le temps et l'espace qui ont pour une part conditionné son façonnage, l'œuvre pouvant être comprise indépendamment de ces données²³. Cette idée qu'une œuvre puisse relever à la fois d'une transcendance et/ou d'une immanence et que, dans le même temps, elle réfléchisse la société, voire les événements qu'elle traverse ou côtoie, constitue sans aucun doute le nœud fondamental de la réflexion d'Erwin Panofsky. Nous pouvons peut-être déceler dans cette période charnière de son œuvre la volonté de dépasser le clivage qu'impose un formalisme trop affirmé et une approche

marxisante qui voit dans l'Histoire le seul élément d'explication et d'analyse de l'œuvre d'art. La notion Kantienne de *Weltanschauung* introduit à ce titre une donnée conséquente puisque l'idée qu'une certaine *intuition du monde* puisse intervenir dans l'appréhension de l'œuvre et même puisse faire partie intégrante d'une analyse complète de l'œuvre d'art, conduit à augmenter encore la part de relativité dans l'analyse. Mais une relativité objective au sens où le système autorisant l'étude introduit dans la grille d'analyse elle-même cet invariant variable.

- 12 À partir de 1925, Panofsky aborde la question des limites du système de Riegl et de la notion de *Kunstwollen*, tentant de concilier les deux approches, historique et formaliste. Son objectif est de tenter d'associer une histoire des idées comme complément à la théorie de Riegl pour compenser une histoire trop psychologisante. Dans *La perspective comme forme symbolique*, Panofsky, dès avant 1932, critiquait la notion de *Kunstwollen* inaugurée par Aloïs Riegl, cette sorte de vouloir artistique désincarné qui vaut pour un artiste, pour une société ou pour un mouvement artistique, sorte de volonté supra-humaine, « transcendante » et impersonnelle. Au-delà de cette critique, Erwin Panofsky saura prélever dans cette notion la part utile et opératoire qui contribue indéniablement à compléter l'étude esthétique et à en faire un moyen et non plus une fin²⁴.

L'objectivation possible par la prise en compte des contextes : l'importance d'une histoire du style

- 13 Pour Erwin Panofsky, il existe des raisons objectives à la formation des styles. Ceux-ci ne relèvent pas seulement de choix mus par des intentions prédéterminées. Que faire sinon de toutes les œuvres d'art dont tous les aspects ne sont pas consciemment conçus ?
- 14 S'il insiste sur l'importance majeure des contextes – de création, de compréhension et d'interprétation de l'œuvre d'art – c'est qu'ils permettent d'ôter tout caractère universel à une forme ou un style. L'étude du style doit fonctionner comme levier anthropologique en assurant le repérage des caractéristiques transversales d'une époque, d'une culture, d'une civilisation ou d'un artiste. L'étude du recours à la perspective s'appuie par exemple sur une philosophie de l'espace, sur une histoire de la relation entre l'homme et le monde. L'étude des formes symboliques conduit à envisager une approche historique et sociale de la perception et de la pensée car il ne peut y avoir d'étude de la perspective comme seuls processus optique, physique ou encore purement mathématique.
- 15 Pour démontrer la pertinence du nécessaire recours à une histoire du style, citons l'exemple simple et efficace fourni par Bernard Teyssèdre dans l'avant-propos de *L'œuvre d'art et ses significations*. S'appuyant sur l'étude de *L'Apparition de l'Enfant Jésus aux Rois Mages* de Rogier Van der Weyden²⁵, il se pose la question suivante : comment peut-on dire qu'il y a « apparition » ?
- indice 1 : le halo. L'objection s'impose rapidement car il existe déjà dans d'autres formules iconographiques comme dans *La Nativité* de Fra Angelico²⁶ ;
 - indice 2 : le corps flottant dans les airs. Nouvelle objection, la « lévitation » des corps se vérifie dans des œuvres ottoniennes du XI^e siècle (par exemple dans le cas de *L'Adoration des Mages* du manuscrit d'Henri II où les pieds des personnages paraissent ne pas toucher le sol²⁷).

- 16 La réponse semble ne pouvoir être apportée que par une histoire des styles : ici, c'est le caractère *réaliste* des figures et du paysage qui rend ce corps flottant *irréaliste* et donc méritant d'être qualifié d'apparition. C'est donc une histoire du style qui arbitre la qualification de l'œuvre. Il faut prendre appui sur une histoire des styles, une mise en perspective des styles réaliste et irréaliste pour être à même de comprendre l'œuvre dans ce qu'elle a de singulier ou de novateur. Les particularités stylistiques des œuvres seraient des solutions spécifiques à des problèmes artistiques généraux et, en cela, témoigneraient d'une volonté artistique, volonté de résoudre un problème plastique à un moment de l'histoire des volontés plastiques²⁸.

Le refus d'une séparation fond/forme et de l'autonomie du style

- 17 Dans son étude sur l'*Allégorie de la Prudence*²⁹, Panofsky indique clairement que « dans une œuvre d'art, la forme ne peut se dissocier du contenu »³⁰ et d'évoquer alors, la répartition des lignes et des coloris, de la lumière et de l'ombre, des volumes et des plans. Panofsky rejette également l'idée d'une autonomie des formes qui auraient leur existence propre, leurs cycles d'évolution de façon non contingente, autrement dit la dimension universelle d'une logique des formes. Aloïs Riegl qu'il suivra jusque dans les années 1924-25, et qui, selon Panofsky, est le plus grand représentant de la démarche formaliste³¹, dépasse en effet le registre phénoménologique, s'intéressant au *processus* de formation interne de l'œuvre. Le sens immanent aux phénomènes artistiques que souhaitait étudier Aloïs Riegl ne peut être totalement rejeté. Il contribue à nourrir la quête des théoriciens de l'art qui sont indispensables aux historiens de l'art. De plus, là où Wölfflin voyait dans les formes baroques et classiques des processus autonomes à l'œuvre, par la suite instrumentalisés et donc transformés ou non par l'artiste, Panofsky voit dans les formes stylistiques d'ores et déjà une manifestation expressive. Il considère le style comme le symptôme de structures plus profondes déterminées par de multiples facteurs et non comme un signe dans une grammaire formelle. C'est Ernst Cassirer³² qui, *in fine*, constitue sans doute la référence la plus directe de Panofsky lorsqu'il dégage l'idée de « forme symbolique » comme instrument de l'objectivation scientifique. Erwin Panosky se saisit de cet outil déterminant car il modifiera profondément et durablement la conception que l'on pouvait avoir jusqu'alors de l'histoire de l'art.
- 18 D'après Panofsky, les chercheurs qui, attachés à la notion de *Kunstwollen*, n'ont pour objet ni l'œuvre d'art, ni l'artiste, mais la « psyché » d'un spectateur d'aujourd'hui adoptent une attitude trop psychologisante alors que la notion de *Kunstwollen* doit faire l'objet d'une objectivation tout aussi importante en étant confrontée à celle de *Weltanschauung* : la notion de *Kunstwollen* comme symptôme de celle de *Weltanschauung*. Le *Kunstwollen* sert une subjectivité, celle du spectateur et celle de celui (artiste, culture, etc.) qui est à l'origine de la fabrication de l'œuvre. Plus qu'un concept autorisant l'explication de cette dernière, le *Kunstwollen* devrait plutôt être considéré à son tour comme une forme symbolique, c'est-à-dire comme la formation d'un type d'explication symptomatique d'une culture, d'une conception intellectuelle particulière. En effet, la notion de *Kunstwollen* ne permet pas de voir dans le style un symptôme et ne permet donc pas de comprendre au-delà d'une grammaire formelle ce qui conduit à l'élaboration de telles formes. Si la notion de *Kunstwollen* est reconnue comme propre à chaque « période » ou chaque œuvre, ou chaque artiste, il s'agit toujours de désigner un

processus interne comme quelque chose d'identitaire, sans s'attacher davantage à ce qui détermine cette « synthèse d'intention artistique » et à son aspect emblématique. Fonctionnant en circuit fermé, la notion de *Kunstwollen* se définit par une forme d'art qui s'auto-suffit avec pour caractère spécifique une autonomie de l'œuvre d'art.

- 19 D'après Panofsky, certes, seule une attitude historicisante demeure susceptible d'autoriser une lecture satisfaisante et une compréhension raisonnée et raisonnable de l'œuvre. Non seulement elle respecte le contexte d'émergence de l'œuvre, de sa construction, mais elle rend compte des choix forcément conditionnés à l'origine du résultat que forme l'œuvre d'art. Dans le même temps, l'œuvre est susceptible de constituer une « ligne » qui ne réfléchit pas seulement la société qui l'a vu naître mais indique des mutations ou des évolutions en cours.
- 20 Panofsky ne dénigre donc pas la notion de *Kunstwollen*³³ à condition qu'elle devienne un élément de compréhension de la signification dans l'enquête dont l'œuvre fait l'objet. Si l'œuvre constitue aussi le résultat de sa perception, ces concepts ne peuvent prétendre toutefois fonder une méthodologie. Panofsky reconnaît néanmoins une tension féconde entre une connaissance de l'œuvre d'art qui passe par sa confrontation avec d'autres formes « sociales » et les conditions intrinsèques de son existence.
- 21 Les travaux d'Erwin Panofsky, et notamment son étude du style, lui fournissent l'occasion d'approfondir l'épistémè de l'histoire de l'art et nous contraignent à plus de circonspection envers un objet régulièrement interrogé, soumis à rude épreuve ou dont on questionne parfois encore la pérennité³⁴. Panofsky discute fréquemment de ce qui distingue l'historien du théoricien de l'art usant de la métaphore de « deux voisins qui auraient droit de chasse sur le même terrain, mais dont l'un posséderait le fusil, et l'autre les munitions. Les deux parties seraient bien avisées de se rendre compte qu'il leur est nécessaire de collaborer³⁵ ». Toutefois, l'ambition d'Erwin Panofsky, bien qu'assignant une place de choix à l'histoire, est bel et bien de léguer une méthode, et si ce n'est une théorie de l'art, une épistémologie de l'histoire de l'art. Sa critique et ses propositions portent sur les moyens et les outils dont l'historien de l'Art doit se servir mais aussi sur une réflexion au sujet de ces mêmes méthodes. Ce qui rend les propositions panofskiennes si riches et si actuelles, c'est peut-être l'intelligence dont elles rendent compte, tentant de concilier ce qui aujourd'hui parfois, encore, demeure antagoniste.

Conclusion

- 22 S'inscrivant comme Karl Mannheim dans une tradition philologique où l'herméneutique et la question de l'interprétation occupent une place importante, Erwin Panofsky tente-t-il de concilier l'inconciliable ? En adoptant les positions de Riegl très tôt et en déplaçant à partir des années 1930 l'axe théorique de ses travaux, Panofsky semble vouloir associer formalisme et tradition historico-sociale en reconnaissant comme Cassirer la validité des deux entrées dans l'analyse des processus de signification qui régissent la création des œuvres d'art. Le style, loin d'être réductible à une grammaire, devient l'un des aspects du sensible qui rendent l'œuvre intelligible. Panofsky confère ainsi au style le statut de processus symbolique au sein du dispositif d'analyse objective des formes de l'art.

- 23 On peut se demander si ce qui paraît une tentative ne se transforme pas dans les années 1950 – à l’exception de son étude sur le cinéma, infléchie peut-être par des aspects techniques extrêmement dominants³⁶ – en une réelle revendication. En effet, il semble que la démarche historique prenne malgré tout le pas sur l’étude formelle dans ses aspects les plus signifiants. Les contextes sont ce qui détermine de façon radicale les formes données aux œuvres, à l’origine d’une syntaxe dont les variables paraissent déterminées par les formes anthropologiques.
- 24 Ayant fui le nazisme au début des années 1930, Panofsky a-t-il dès lors, et peu à peu considéré que seule l’Histoire pouvait déterminer toute entreprise créatrice, qu’il s’agisse d’art ou d’élaboration conceptuelle ? C’est ce qu’il laisse entendre dans le courrier qu’il adresse en réponse à la lettre de l’une de ses étudiantes : « Ainsi, qui sommes-nous pour juger ou même pour comprendre un travail artistique produit dans un environnement différent du nôtre, si ce n’est en appliquant les méthodes historiques³⁷ ? ».
- 25 Sans doute a-t-il lui-même perçu les changements progressifs s’opérer dans ses travaux et su observer son passage de l’œuvre de Riegl à celle de Cassirer, rendant possible la cohabitation entre un idéal d’unité et la multiplicité des méthodes³⁸, pour finalement concevoir la compréhension des processus de signification elle-même comme une forme symbolique : les dispositifs conceptuels sont eux aussi des constructions qui ne sortent pas indemnes des soubresauts de l’Histoire et se déterminent en fonction des événements que celle-ci égrène, non de façon « reliée », mais « corrélée », tout comme les styles eux-mêmes³⁹. Héritier de la volonté de Cassirer de chercher « une règle qui régisse les fonctions cognitives dans leur multiplicité et leur diversité concrètes⁴⁰ », Panofsky aurait-il trouvé tout simplement dans la méthode historique la réponse à cette quête ?
- 26 Le style serait donc pour Panofsky tout à la fois signe et symbole, à l’image de toute création humaine : élément sensible parmi d’autres qui sert l’expression de l’idée, mais aussi symptôme d’une pensée à l’œuvre. La démarche historique disposerait de cette vertu globalisante qui rend possible l’« unité fonctionnelle » de la démarche scientifique dans les sciences humaines envisagée par Cassirer.
- 27 Reste à savoir quel danger peut représenter le formalisme, l’étude du style pour le style, de la forme pour la forme : il semblerait qu’ici ce soit l’absence de relativité qui dérange. La non-contextualisation, l’absence de rapprochement entre les formes et leur contexte de création ainsi que l’élaboration de modèles universels⁴¹ marqueraient le refus de prendre en compte le caractère « déterminant » de l’Histoire et des conduites qu’elle génère. Ce qui reviendrait à nier, notamment, les périodes les plus « honteuses » de l’histoire humaine en l’évinçant des procédures intellectuelles. Attitude pouvant être jugée dangereuse, donc, d’autant plus dangereuse qu’elle écarterait, de fait, la perception que des contemporains pouvaient avoir des objets soumis à l’étude.
- 28 *A contrario*, admettre l’historicité et donc la relativité historique et spatiale des formes étudiées consiste à adopter le « point de vue » inhérent à la période concernée. Il conviendrait donc de prendre en compte le contexte dès lors qu’il permet de décrire et de comprendre les « phénomènes » expliqués et même d’adopter ce contexte comme « prisme » expliquant, voire justifiant, en-deça de tout jugement, telle ou telle forme, telle ou telle création⁴².

- 29 Erwin Panofsky semble opter nettement pour cette approche à la fin des années 50. En réduisant à la part congrue l'analyse esthétique formaliste et en rejetant l'idée que puissent exister des formes invariantes – et donc des évolutions de styles récurrentes – il délaisse l'approche psychologique. Le risque eût été trop grand de reconnaître alors la récurrence des mécanismes humains dans le processus de création et, par analogie, dans tout processus intellectuel, car, si les hommes sont capables en des périodes et des contextes différents de mêmes initiatives, d'inventions de même type, d'approches similaires, c'est que leur conditionnement induit des types de réactions qui font système. Par voie de conséquence, cela pourrait revenir à minorer l'impact de certains événements jugés majeurs par d'autres et conduire à un certain nombre de méprises quant à l'importance accordée à certains chapitres sombres de l'Histoire. Il ne serait plus question dès lors d'un « relativisme » historico-critique, mais d'une relativité affectée aux propensions de l'homme à adopter certains « mécanismes créatifs » qu'il conviendrait de circonstancier, non de façon spatio-temporelle, mais psycho-cognitive, obligeant à plus de modération et à moins de jugement.
- 30 C'est peut-être ce que, *in fine*, au-delà des raisons scientifiques qui l'y ont vraisemblablement poussé, Erwin Panofsky voit poindre et, cela le conduit à construire une relation de supériorité entre démarche historique et formalisme. Il prônera une pluralité des méthodes et ayant l'intelligence de ne pas rejeter la notion de *Kunstwollen*⁴³, démontrera la nécessité de lui assigner une juste place dans la quête de l'historien de l'art.
- 31 Nous venons de voir que la place qu'Erwin Panofsky choisit de donner au style constitue, elle aussi, à la fois un signe et un symptôme : le signe de la volonté de rendre compatibles malgré tout la notion de *Kunstwollen* et une démarche historico-sociale (la seconde finissant par absorber la première) et le reflet d'une construction symbolique autour de la nécessité de ne pas faire abstraction de l'Histoire sous peine d'oublier ce qu'après 1933 aucun intellectuel juif allemand ne pourra plus envisager d'omettre. L'évolution conceptuelle de Panofsky semble pouvoir être expliquée, en partie du moins, par la nécessité de voir l'Histoire même élevée au rang de concept. Nécessité qui peut à son tour être expliquée par un risque impossible à prendre : celui de mettre de côté, ne serait-ce qu'un instant, les événements et la connaissance qui font l'histoire humaine et donc ses créations, ce qu'elles ont de plus beau, ce qu'elles ont de plus terrible.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
 BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Chambon, 1999.

CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. Le langage*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972, 1^{re} éd. 1953.

FOCILLON Henri, *La vie des formes*, Paris, PUF, 1943.

HART Joan, « Erwin Panofsky and Karl Mannheim. A Dialogue on Interpretation », in *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, Spring 1993, p. 534-566, University Chicago Press.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1968, 1^{re} éd. (1790).

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, 1^{re} éd. 1977.

PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, 1^{re} éd. 1927.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967 (1^{re} éd. 1939).

PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967, 1^{re} éd. 1951.

PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969 (1^{re} éd. 1955).

PANOFSKY Erwin, *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, 1^{re} éd. 1934, puis 1936 et 1962.

RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, présentation par Otto Pächt, 1^{re} éd. 1934.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, Plon, 1952.

ANNEXE

Annexe

Annexe 1

OBJET D'INTERPRÉTATION	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR DE L'INTERPRÉTATION	HISTOIRE DE LA TRADITION
I. Sujet primaire ou naturel a) factuel b) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	Description pré-iconographique (et analyse pseudo-formelle)	Expérience pratique (familiarité avec des objets et des événements)	Histoire du style (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et événements ont été exprimés par des formes).	
II. Sujet secondaire ou conventionnel, constituant l'univers des images, histoires et allégories.	Analyse iconographique	Connaissance des sources littéraires (familiarité avec des thèmes et des concepts spécifiques)	Histoire des types (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts spécifiques ont été exprimés par des objets et des événements).	
III. Signification intrinsèque, ou contenu, constituant l'univers des valeurs « symboliques ».	Interprétation iconologique	Intuition synthétique (familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain), conditionnée par une psychologie et une Weltanschauung personnelles.	Histoire des symptômes culturels, ou « symboles » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes ou concepts spécifiques).	

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*.

Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Paris, Gallimard, 1967, p. 31

NOTES DE BAS DE PAGE

1. C'est ce qui fait dire à Bernard Teyssèdre que « Panofsky esquisse cette union qui lui est toute personnelle entre l'esprit de Cassirer et celui de Warburg, pour aboutir à ce que l'on pourrait indifféremment décrire comme une "histoire de l'art par concepts" ou une "philosophie historique de la culture" », p. 16, in *Préface à L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969.
2. *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31, cf. Annexe 1.
3. *L'Œuvre d'art*, op. cit., p. 15. Sans doute, cette maxime résume-t-elle assez bien la démarche qui guida Erwin Panofsky tout au long de sa carrière
4. Cf. Annexe 1, *Essais d'iconologie*, op. cit., Paris, Gallimard, 1955, p. 31.
5. Pour un approfondissement de la notion de *Weltanschauung*, voir l'ouvrage de 1790 d'Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1968 dans lequel il élabore cette « intuition du monde » qui met en jeu une dimension supra-sensible à laquelle ne correspond aucun concept et relève d'une appréhension sublimée des objets, lorsque raison et imagination convergent. Cf. p. 94 à propos du « sublime comme disposition de l'âme ».
6. Cf. *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967.
7. « Nous ne devons pas perdre de vue que les catégories nettement différenciées qui, dans ce tableau, semblent désigner trois sphères indépendantes de signification se réfèrent en réalité aux aspects divers d'un phénomène unique, l'œuvre d'art en tant que totalité. De sorte que, dans l'œuvre effective, les méthodes d'approche qui apparaissent ici comme trois modes d'enquête sans relation mutuelle fusionnent toutes ensemble en un processus unique, organique, indivisible », *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 30.
8. *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 33-107.
9. Dès 1915, dans le cadre de ses études doctorales, il travailla sur Albrecht Dürer, prouvant qu'il est possible de déceler à l'intérieur même d'un parcours artistique individuel, une multiplicité de styles.
10. *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992 (1^{re} éd. 1953).
11. *Ibid.*, « Si les figures de Rogier sont plus dynamiques que celles de Jan, leurs mouvements sont à la fois plus coulés et mieux maîtrisés que ceux des figures du maître de Flémalle. Et si leur mode de groupement est plus dense et plus diversifié que dans une composition eyckienne, il est aussi moins encombré et mieux coordonné que dans une composition flémallesque », p. 441.
12. In *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975, p. 190.
13. La notion n'est pas sans faire référence à celle d'« énergie vitale » évoquée par Otto Pächt, dans *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, (1^{re} éd. 1977), p. 122. Il adopte une vision de l'art comme organisme biologique qui croît, mûrit et vieillit, comme tout processus vital. si Otto Pächt, continuateur de l'œuvre d'Aloïs Riegl, désigne l'art comme une affirmation *sui generis*, il n'en est pas moins lucide quant à la critique qui peut être portée contre l'évolutionnisme lié à la notion de *Kunstwollen*, p. 138.
14. Cf. *infra*, p. 7-8.
15. *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 109-145.
16. Irving Lavin, dans son introduction à l'ouvrage *Trois essais sur le style*, p. 22, fait appel à l'adjectif « ethnique » afin d'insister sur la formation des codes formels britanniques qui dépasse la seule question sociologique mais concerne véritablement l'ensemble d'une « culture ».
17. *Ibid.*, p. 147-189.
18. *Architecture gothique*, op. cit., Paris, Minuit, 1967.

19. Nous pensons ici notamment au fameux ouvrage théorisant *La vie des formes*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1934.
20. Sans doute est-ce d'ailleurs dans cette étude que l'on mesure la possibilité qu'il y a à dépasser l'opposition que nourrissent les formalistes à cet égard, critiquant cette approche. Otto Pächt, de façon à peine voilée, insinue que l'étude strictement iconographique est par trop insuffisante, voire limitative et dénonce la systématique recherche d'une signification qu'à elle seule l'iconographie suffirait à expliquer, par exemple lorsqu'il écrit que « le recours à l'iconographie répond à un désir secret : celui de toucher au but sans avoir à pratiquer une difficile conversion du regard » in *Questions de méthode*, op. cit., Paris, Macula, 1994, p. 40.
21. *La perspective*, op. cit., p. 221.
22. Ce sociologue allemand d'origine hongroise (1893-1947) développa, proche des problématiques d'Ernst Cassirer, une Sociologie de la connaissance.
23. Cf. Joan Hart, « Erwin Panofsky and Karl Mannheim. A Dialogue on Interpretation », in *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, Spring 1993, p. 534-566, p. 550 : « Art itself possessed these dual qualities : it was conditioned by time and place but also had an a priori timeless lawful, meta-historical character ».
24. Erwin Panofsky signale que l'historien de l'Art « ne doit décrire les particularités stylistiques ni comme des données mesurables ou déterminables par quelque procédé scientifique, ni comme des stimuli pour ses réactions subjectives, mais en tant qu'elles témoignent d'intentions artistiques », in *L'œuvre d'art et ses significations*, p. 47.
25. Cf. *L'œuvre d'art*, op. cit., p. 15, l'œuvre appartient au Retable de Middelburg, réalisé entre 1445 et 1448 et se trouve à la Gemäldegalerie de Berlin.
26. Réalisée en 1440, l'œuvre se trouve au Metropolitan Museum of Art à New-York.
27. Livre des Péricopes, début XI^e s., Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Clm. 4452, f° 17v.
28. Erwin Panofsky réitère la démonstration et justifie l'importance d'une histoire du style à travers une histoire de la théorie des proportions humaines comme réflexion sur l'histoire des styles.
29. *L'œuvre d'art*, op. cit., p. 257-302.
30. *Ibid.*, p. 277.
31. L'une des œuvres majeures d'Aloïs Riegl est sans doute sa *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, présentée par Otto Pächt.
32. Dans ses travaux, et notamment, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972 (1953), Ernst Cassirer développe une conception des formes de l'art qui constituent selon lui un système de représentation dont la structure symbolique joue un rôle fondamental. Ainsi, écrit-il p. 221 : « Le style de chaque art est ce qui décide de sa vérité immanente, de son objectivité, et non l'inverse. Si on généralise cette idée fondamentale, on y trouve immédiatement l'exigence de s'interroger en ce qui concerne non seulement les différents arts mais tous les domaines de l'esprit en général, sur la loi de leur formation et de comprendre à partir de cette loi, les structures objectives qui sont visibles en eux. »
33. « Bien comprise, une méthode telle que celle que Riegl a inaugurée, ne nuit pas à une historiographie purement historique », *La Perspective*, op. cit., p. 217.
34. Cf. Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Chambon, 1999 et plus récemment encore les questionnements et propositions de Jérôme Baschet touchant à l'un des aspects fondamentaux sur lequel s'est construite l'Histoire de l'Art, *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
35. *L'œuvre d'art et ses significations*, op. cit., p. 49.
36. L'analyse, notamment du cinéma muet et de ce qui le distingue des autres formes visuelles propres au spectacle vivant, intègre les questionnements relatifs à l'usage ou non du son ou encore au jeu des acteurs. Panofsky prend soin de décortiquer tous les éléments constitutifs de cet art visuel : cadrage, montage, rapports au temps et à l'espace de tournage, etc. On le voit bien, il procède alors à l'observation des procédures narratives et énonciatives qui font de la forme cinématographique un dispositif qu'il rapproche de pratiques artistiques plus anciennes comme le dessin ou la gravure mais qu'il considère dans le même temps comme totalement singulier (par exemple en ce qui concerne le processus d'identification qu'il

juge beaucoup plus puissant au cinéma, qu'en peinture ou même au théâtre). Panofsky écrit également, à propos du cinéma, p. 113 des *Trois essais sur le style* : « Ce potentiel unique et spécifique est défini par une “dynamisation de l'espace” et, donc, par une “spatialisation du temps.” »

37. « Thus, who are we to pass judgement on, or even to understand the work of art produced in an environment different from our own if not by the application of historical methods ? », cité par Joan Hart, art. cit., note 77, p. 565, *Letter d'Ancona*, 15 décembre, 1959.

38. « La multiplicité des méthodes et des objets du savoir, quoi qu'elle soit effectivement irréductible, ne rend nullement caduque l'exigence fondamentale d'unité, mais bien plutôt la présente sous une forme nouvelle », E.Cassirer, in *La philosophie*, op. cit., p. 17.

39. Joan Hart, art. cit., « It made sense to consider artistic styles as correlated, not causally related », p. 548.

40. *La Philosophie des formes symboliques*, op. cit., p. 18.

41. Cf. la notion de cycle étudiée par Henri Focillon dans *La Vie des formes*, op. cit., ou avant lui par Heinrich Wölfflin dans une autre mesure dans *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, Plon, 1952.

42. Osons une critique : même en cas de prise en compte des perceptions contemporaines aux œuvres étudiées – ce qui permet de confronter cette dernière à des considérations « conformes » aux temps et aux lieux qui définissent son contexte de création et de présentation – nous pouvons nous interroger sur le recours à ce seul prisme. En effet, cela supposerait que la seule appréhension « valable » d'une œuvre se situerait dans un espace et une durée limitée, ce qui, convenons-en, serait paradoxal puisque par définition les œuvres que l'historien de l'art est amené à étudier sont conçues pour durer et traverser des siècles qui ne peuvent eux non plus être tenus à l'écart... (à l'exception des conceptions récentes de l'art qui intègrent de façon récurrente la dimension éphémère des œuvres). Prendre en compte, dans l'analyse d'une œuvre, le paramètre changeant que constitue le point de vue adopté pour la dite analyse, paraît tout aussi nécessaire.

43. En réalité nous ne nous situons pas au même niveau d'analyse :

- la notion de *Kunstwollen* concerne des registres formels ;
- la démarche de Panofsky consiste à utiliser ce que désigne cette notion afin de traiter d'un niveau « méta ». Ce que la notion de *Kunstwollen* englobe, désigne, devient un outil au service de la compréhension du système symbolique en jeu.

AUTEUR

Viviane Huys-Clavel
CeReS – Université de Limoges

Le style à l'épreuve de « la pensée figurative » : état de la question et perspectives

Cécile Voyer

p. 95-106

-
- ¹ En 2004, Jean Wirth a publié un livre polémique intitulé *La Datation de la sculpture médiévale* dans lequel 130 pages sont consacrées à l'étude stylistique, instrument de datation cher aux historiens de l'art¹. Cet ouvrage, qui a suscité de vifs débats, plaide pour un nouvel examen de la chronologie de la sculpture médiévale. Son auteur appelle de ses vœux un renouvellement des méthodes en histoire de l'art. Présenté comme un outil, le style est utilisé par les historiens de l'art pour classer les œuvres en les attribuant à une époque, à une région, voire à un individu. L'ouvrage de Jean Wirth comme les réactions suscitées par sa parution prouvent, s'il en était encore besoin, que les arguments stylistiques pour dater, attribuer n'ont pas de validité absolue. Par conséquent, les études qui en découlent sont faillibles². La datation par le style est, comme le souligne fort justement Éliane Vergnolle, « un sujet embarrassant pour la recherche actuelle », sujet pour lequel l'examen de conscience est de rigueur. Toute étude stylistique est fondée pour partie sur l'intuition du spécialiste, car « par nécessité, ajoute-t-elle non sans raison, la sensibilité se fait instrument de connaissance. Mais n'est-ce pas cela qui précisément fait peur³ ? ». Cette interrogation d'Éliane Vergnolle peut être mise en rapport avec le malaise qu'Otto Pächt traduisait d'une tout autre manière lorsqu'en 1970, il se livrait à un long plaidoyer en faveur d'une approche plus historique et conceptuelle des œuvres visuelles au nom d'une science de l'art. Science de l'art qui différencierait l'histoire de l'art du *connoisseurship* relevant de l'intuition d'experts⁴. Si l'attribution était pour le grand chercheur l'accès « à la valeur intrinsèque de l'œuvre », il fallait, pour y arriver, multiplier et croiser les sources. Pour élever l'histoire de l'art au rang de science, nous ne pouvons nous « satisfaire d'une pratique qui relève de la baguette des sourciers⁵ ». Une trentaine d'années s'est écoulée depuis les vœux que l'historien autrichien avait formulés de voir renouveler l'histoire de l'art. Certes, la matérialité de l'œuvre, sa dimension physique

est maintenant étudiée mais l'approche scientifique n'est qu'une voie parmi d'autres pour répondre aux exigences formulées par Pächt. Si depuis une quinzaine d'années le terme de « style » semble régulièrement redéfini par les historiens de l'art, quels sont, à l'heure actuelle, les bases et les outils méthodologiques qui confèrent une légitimité à l'analyse stylistique ?

- 2 La notion de style paraît donc bien ambiguë et d'une fiabilité toute relative en matière de datation et d'archéologie. Elle semble pourtant toujours utile, voire fondamentale, à qui s'intéresse au Moyen Âge. Les théories du style ont, en effet, considérablement marqué l'histoire de la discipline et continuent d'y tenir une place essentielle. À partir des années 1930, l'histoire de l'art en France a été considérablement influencée par le formalisme d'Henri Focillon. Formalisme selon lequel l'œuvre visuelle ne doit être définie que par ses données matérielles, spatiales, visuelles ; données qui sont autonomes et originales. Fort de ce postulat, le déterminisme sociologique de Taine ou tout autre déterminisme social pour appréhender les œuvres d'art sont rejetés. La dimension historique est uniquement comprise dans le cadre des généalogies formelles, des enchaînements qui lient les œuvres les unes aux autres. Il convient alors d'en saisir le développement où chaque œuvre est à la fois point de départ et point d'aboutissement de séries d'expériences, puis de repérer ce que Focillon appelle des « métamorphoses⁶ ». Ainsi, envisagée uniquement selon des critères extérieurs à la création, elle ne peut refléter des activités non artistiques.
- 3 Cette méthode s'inspirait des sciences naturelles soucieuses d'analyser les évolutions selon le modèle darwinien (genèse ou éclosion, essor, épanouissement, maturité, déclin). Toutefois, le modèle proposé avait été adapté à « la vie propre des formes » d'abord par Wölfflin puis par Focillon en tenant compte des phénomènes de « survivances », de « d'archaïsme », de « renaissances », de « réveil », de la simultanéité d'expériences formelles différentes à un temps donné de l'Histoire, autrement dit, en introduisant le concept de l'inégalité des vitesses d'évolution.
- 4 Selon le schéma proposé par Wölfflin et repris par Focillon, l'œuvre d'art est unique mais insérée dans l'universalité de l'évolution. Ainsi définie, la notion de style s'avère ambiguë, illustrant à la fois un processus général et l'individualité créatrice. C'est pourquoi Aloïs Riegel a proposé le concept du *Kunstwollen* ou *vouloir artistique*⁷. Otto Pächt, son illustre disciple, résume admirablement cette théorie :

Aloïs Riegel a apporté une contribution décisive au dépassement de l'esthétique normative avec sa théorie du *vouloir artistique*, théorie qui a frayé le chemin à l'idée que la succession perpétuelle des styles [...] doit au fond s'interpréter comme le remplacement des critères de valeur en vigueur à un moment donné par d'autres critères, toujours nouveaux⁸.
- 5 À partir de ce modèle, des générations d'historiens de l'art ont savamment affiné, nuancé les périodisations au gré des découvertes archéologiques et d'une augmentation des corpus. Ils ont réfléchi aux styles en terme de généalogie et de filiation en recherchant l'existence du prototype, de la forme première⁹.
- 6 Le formalisme a fini par se nourrir de lui-même, conduisant parfois à des dérives liées à l'affirmation des nationalismes¹⁰. Roland Recht résume parfaitement les limites du schéma : « on assistait alors à la formation de configurations cohérentes non en raison de la pertinence des analyses, mais plutôt de la trop grande distance à laquelle on les appréhendait¹¹ ».

- 7 Dès les années 1930, Meyer Schapiro mettait pourtant en garde – de manière peut-être trop virulente pour être entendu – les tenants de l'analyse formaliste¹². Il considérait, en effet, le système proposé comme réducteur et mécanique, en raison du rejet de l'histoire sociale, pour tenter d'expliquer les problèmes des mutations stylistiques. Dans un article intitulé « Style » (1953), Meyer Schapiro évoque les réticences à propos de l'élément extérieur dans l'analyse de l'œuvre d'art :

Parmi les nombreux chercheurs qui apportent par bribes certains faits politiques et économiques pour expliquer certains éléments stylistiques ou iconographiques, bien peu ont œuvré pour construire une théorie large et adéquate. Et même, bien qu'utilisant ces éléments, ils nieront souvent que ces relations *externes* puissent éclairer le phénomène artistique en tant que tel. Ils trahissent par là qu'ils craignent le *matérialisme* en tant que réduction du spirituel ou de l'idéal à une sordide affaire pratique »¹³. Meyer Schapiro fait référence ici à une histoire sociale de l'art qui visait à expliquer les mutations du style comme non autonomes mais émanant des structures sociétales au sein desquelles elles étaient créées¹⁴.

- 8 En 1931, Meyer Schapiro écrit lorsqu'il commence à rédiger son étude sur les sculptures de l'abbatiale de Moissac : « cette étude concerne le style des sculptures¹⁵... ». Or, selon ce chercheur, la notion de style doit être comprise comme une description des relations formelles au sein de l'œuvre visuelle. L'analyse doit donc englober tous les aspects plastiques de l'image – sa structure formelle – car le sens se trouve dans les formes elles-mêmes¹⁶. Pierre Francastel proposera trente ans plus tard le concept de « pensée figurative » où il démontrera « l'indissolubilité de la forme et du fond », l'interaction entre le sens et la forme, l'imbrication du théorique et du formel¹⁷. Si le structuralisme a nourri la réflexion de ces historiens de l'art, il convient peut-être aujourd'hui de se tourner davantage vers la sémantique plutôt que vers la linguistique. Meyer Schapiro avait déjà sans vraiment la théoriser opéré cette orientation¹⁸. Comme le langage articulé, les œuvres visuelles pensent mais d'une manière différente. Ainsi, les formes révèlent la structure globale de l'œuvre.
- 9 Le style n'étant plus réduit à un simple habillage, se posent alors des questions relatives au choix des formes, aux effets produits par l'œuvre visuelle, à l'inventivité, à la réappropriation des modèles, aux mécanismes de la création... Depuis une quinzaine d'années s'est dessinée une approche analytique du style des œuvres. Bien qu'encore parfois balbutiante, cette perspective a le mérite de considérer l'œuvre pour elle-même et non plus comme élément d'un système évolutif. Cependant, il nous semble qu'elle néglige encore trop souvent l'étude du langage formel.
- 10 Dans l'étude des images médiévales, il nous semble qu'il ne devrait pas y avoir de séparation entre l'analyse du sens de l'œuvre et celle de l'effet qu'elle produit. L'impact sensible provoqué par chaque œuvre est un aspect déterminant de son fonctionnement¹⁹. Les effets se définissent selon l'impact émotionnel provoqué par l'image et accordé à la nature des sujets représentés. Ils enrichissent donc la signification globale de l'image dans son lieu. Pensons à la figure du Christ-Juge du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy à Conques qui, par l'inclinaison de ses paupières et de ses pupilles, jauge le pécheur-spectateur sur le parvis de l'église.
- 11 Si, aujourd'hui, il n'est plus question d'appliquer la notion d'art aux œuvres visuelles du Moyen Âge, il ne faut pas pour autant négliger la dimension esthétique et le concept du Beau qui sont inhérents aux images médiévales. Cette conception des œuvres visuelles peut se mesurer lorsqu'à plusieurs siècles d'écart, les effets recherchés par le créateur d'une image sont encore ressentis. Giraldus Cambrensis – Girard de Cambrai –, évêque,

légiste, ambassadeur d'Henri II d'Angleterre et chroniqueur, visite l'Irlande au cours de l'un de ses voyages entre 1185 et 1186. À Kildare, il observe un évangélaire probablement du VIII^e siècle et livre un texte particulièrement éclairant sur la manière dont il perçoit les images qui y sont peintes :

Tu peux voir reproduit dans ce livre le visage de la majesté divine, puis les mysticas Evangelistarum formas – les symboles des évangélistes – avec tantôt six, tantôt quatre, tantôt deux ailes seulement, l'aigle, le taureau, le visage de l'homme et celui du lion [...]. Si tu ne jettes qu'un regard superficiel sur ces choses et que tu les considères de la manière habituelle et sans particulière attention, tu ne verras qu'un barbouillage, des taches plutôt que des formes ; tu ne remarqueras pas les détails délicats où, en vérité, tout est de la plus extrême subtilité. Mais si tu apprends à tes yeux à voir avec plus d'acuité et si tu t'efforces de pénétrer le secret de cet art, tu découvriras à quel point celui-ci est subtil et plein de grâce, à quel point les choses entremêlées exigent du savoir-faire et de l'ingéniosité, de quel nouage et tissage pleins d'art elles sont faites, et peintes en des couleurs aussi fraîches que si elles avaient été appliquées hier, à telle enseigne que tu n'hésiteras pas à attribuer l'intervention de ces compositions à des anges plutôt qu'à des hommes²⁰.

- 12 Il semble que l'auteur du texte ait été particulièrement sensible aux valeurs formelles de l'image dont « la forme est à elle-même son propre contenu » selon Hubert Damisch. La description de Girard démontre qu'il convient d'analyser les propriétés plastiques et chromatiques comme autant de structures signifiantes. Ainsi, ce que Jean-Claude Bonne nomme l'ornemental doit également être analysé dans la hiérarchie d'ensemble des motifs²¹. L'ornemental n'est pas, comme le souligne fort justement ce chercheur, « un simple phénomène *stylistique* », il est essentiel²². Il conduit à prendre en compte non seulement les effets produits par l'œuvre dans sa globalité mais aussi la couleur, la tonalité d'ensemble. L'ornemental s'entrelace avec la production de sens.
- 13 À ce titre, les démonstrations qui étayaient la théorie de Jean-Claude Bonne sur l'analyse syntaxique des œuvres sculptées du XII^e siècle sont particulièrement convaincantes²³. L'observation des figures christiques monumentales révèle non seulement la diversité des formes mais surtout la variété des contenus. L'image de la Majesté divine de Conques semble projetée en avant de la mandorle bien que celle-ci soit légèrement incurvée [ill. 6]. Le sculpteur a joué sur le creux de l'enveloppe glorieuse pour accentuer le relief du corps de la divinité. À Autun, le choix est diamétralement opposé : le Christ épouse complètement la concavité de la mandorle. Jean-Claude Bonne remarque « qu'il se creuse au centre et s'incurve légèrement en avant sur les bords (tête, mains, genoux, pieds) ; celui de Conques utilise au contraire la profondeur de la niche pour prendre davantage de volume²⁴ » [ill. 7]. Alors que le Christ de Conques est franchement assis dans une position d'autorité manifeste et de participation active au Jugement, celui d'Autun est figé dans une position ambiguë, à la fois « assis » et « debout ». Gislebertus, le sculpteur de Saint-Lazare, a doté la divinité d'un corps impalpable, « émacié par un ascétisme sévère » alors que l'anatomie du Christ de Conques est bien plus dessinée, voire naturaliste - les formes sont robustes, les volumes bien définis. La dimension charnelle de la divinité et sa souffrance font l'objet d'une réflexion à Conques. Le flanc dévoilé, les bras, la présentation des mains, le volume du corps sous les vêtements sont autant de détails qui orientent la compréhension de l'œuvre visuelle. À Autun, Gislebertus a évacué la nature humaine de la Majesté : la transcription des plis du vêtement est détachée de toute référence naturaliste. Leurs courbes striées qui s'emboîtent et se croisent accentuent l'incurvation du corps divin.

Très graphiques, les drapés sont conçus comme des abstractions qui renforcent la planéité de l'image christique²⁵.

- 14 À l'étirement de la figure longiligne du Christ de Saint-Lazare répondent les formes pleines et charnelles des personnages du linteau. Les anges ou le collègue apostolique tendu à l'extrême vers la Majesté appartiennent à la sphère divine par leur modelé plat et allongé. Miroir inversé du Bien, les démons présentent logiquement un allongement caricatural. Selon Jean-Claude Bonne, « le sculpteur a joué d'une opposition hiérarchisante (entre la représentation du monde divin et la représentation de l'humanité) : l'incarnation du Christ est alors perçue comme une surhumanité qui se tient largement à distance de l'humanité ». Pour traduire cette surhumanité, les sculpteurs ont pu mettre en avant la puissance christique. Le Verbe de Beaulieu-sur-Dordogne s'offre par exemple au regard dans l'attitude du triomphateur, les bras ouverts dans un geste à la fois d'accueil et de domination [ill. 8]. Son image s'impose avec force au premier plan de la composition et semble sortir du champ de la représentation. Le corps devient l'expression de la force divine. Sa dimension véritablement écrasante est d'ailleurs suggérée par les pieds qui enfoncent littéralement le bandeau du linteau dont la matière devient molle. Combiné aux gestes, ce détail témoigne non seulement de la domination exercée par le Dieu incarné sur l'univers mais aussi de sa victoire sur les forces du mal, symbolisées, sur le linteau, par l'hybridité, la monstruosité et la dévoration.
- 15 À l'inverse, l'image du Christ de Conques marque sa proximité avec l'humanité : un Dieu incarné qui a souffert dans sa chair, proche de la « corporéité ronde, pleine et saine » du peuple élu, voire de celle des damnés qui portent encore la trace de leur ressemblance avec Lui. L'opposition se situe donc entre les hommes faits à l'image de Dieu et l'apparence « bestiale, difforme, maladive des seuls démons »²⁶. Est-il encore besoin de démontrer à l'issue de cette étude que les propriétés formelles d'une œuvre sont fondamentalement liées à sa signification ? En 2002, Roland Recht propose de définir ainsi le style :

Nous sommes dans le domaine de la morphologie, c'est-à-dire des caractères apparents d'un organisme, donc des relations qu'entretient l'apparent avec un principe vital. Poussons plus loin cette définition : le style serait cette trame serrée qui unit la structure à la surface mais aussi la surface à la pensée.²⁷
- 16 Le concept de *la forme du sens*, expression qu'il emprunte à Paul Valéry pour définir le style, ne reprend-t-il pas finalement celui de *la pensée figurative* d'un Meyer Schapiro ?
- 17 L'approche analytique des formes ou du style nécessite la considération de nombreux paramètres pour appréhender la globalité d'une œuvre visuelle. L'inventivité de l'artiste, sa subjectivité, la compréhension de *la pensée figurative* constituent la première réflexion à partir de l'œuvre. Autrement dit, il s'agit de distinguer les deux niveaux de variations décrits par Jean Wirth : « celui qui affecte un langage artistique dans son ensemble et celui qui répond à des intentions expressives à l'intérieur d'un tel langage²⁸ ». Au xv^e siècle, bien que la littérature artistique ne soit pas encore constituée, une distinction est exprimée entre les mots *aria* et *maniera*, différence que Roland Barthes désigne par les termes « style » et « écriture²⁹ ». L'« air » ou le « style » est le propre d'un artiste tandis que la « manière », « l'écriture » est la façon de peindre ou de sculpter qu'il adopte en fonction du contexte de la création³⁰. Il est aujourd'hui admis, en effet, que la manière reflète le goût d'une époque et que sa diffusion à une période sur une aire géographique donnée peut être qualifiée de mode, cette « écriture » peut

donc être pour reprendre la formule de Daniel Arasse historiquement nommée « en raison des choix qu'elle manifeste au sein de sa contemporanéité³¹ ». Toutefois, si l'on peut dégager des tendances – le byzantinisme, les références formelles à la romanité, ..., nous sommes forcée de constater la diversité du langage formel monumental aux XI^e-XII^e siècles. Certes, nous pouvons observer des foyers de création particuliers, des aires de diffusion, mais la variété du langage pictural laisse perplexe. Dans un territoire riche en peintures comme le Berry, sur dix-neuf décors peints conservés, Marcia Kupfer n'a recensé que trois sites qui présentent des similitudes stylistiques³².

- 18 Pour la peinture du Moyen Âge plus tardif, il semble que l'on puisse discerner une certaine homogénéité formelle dans les zones rurales de la fin du XIII^e siècle jusqu'au XV^e siècle. Au XV^e siècle, parmi les deux grandes tendances qui se dégagent dans la peinture monumentale rurale perdure un langage pictural aux formes simples caractérisé par sa linéarité³³. Ce « style linéaire » a sans doute été diffusé puis perpétué en raison de sa simplicité d'exécution. La rapidité de réalisation et le coût liés à l'embellissement des lieux ont vraisemblablement contraint parfois à privilégier tel style plutôt que tel autre plus onéreux à mettre en œuvre. Les méthodes d'organisation des chantiers à la période gothique expliquent peut-être ce changement et la relative homogénéisation du langage formel.
- 19 Ainsi les conditions de la commande doivent être observées. Les contraintes matérielles – financières mais surtout techniques³⁴ – doivent être appréhendées : les effets produits par les œuvres en découlent comme le talent ou l'absence de talent de l'exécutant. Les réflexions sur le style semblent aujourd'hui liées à l'analyse des procédés d'exécution des œuvres. Roland Recht résume parfaitement cette nouvelle orientation de la discipline, « l'examen du style de chaque œuvre singulière ne se trouve nullement considéré comme un outil d'investigation obsolète. Il est même appliqué d'une façon plus exigeante, mais libéré de ce que nous appellerons l'a priori du nom propre³⁵ : les caractères formels, une fois mis à jour, ne prétendent plus à l'identification de mains, mais à la reconstitution de procédures employées par le ou les artistes travaillant sur une même œuvre³⁶ ». Toutefois, les études et résultats obtenus concernent aujourd'hui majoritairement les œuvres dites gothiques.
- 20 Outre la matérialité de l'œuvre, les commanditaires et le contexte intellectuel de la commande sont aussi à considérer. Claus Michael Kauffmann a récemment démontré que le choix des formes relève de l'expression identitaire et culturelle des commanditaires comme l'indique le titre du premier chapitre de son livre *Biblical Imagery in Medieval England* « Contrastes visuels et identité du message : monachisme irlandais et romain dans l'âge d'or de la Northumbrie »³⁷. En Northumbrie, deux cultures distinctes, l'une irlandaise et l'autre romaine, voisinent. Si, au VII^e siècle, la politique d'unification liturgique accorde une part plus importante à l'Église et aux coutumes de Rome, dans le domaine artistique, les traditions, insulaire et méditerranéenne, continuent de coexister. Au travers du langage formel choisi, les manuscrits réalisés vers la fin du VII^e siècle – *Le Livre de Durrow* – et le début du VIII^e siècle – *Codex Amiatinus* – sont considérés par Kauffmann comme de véritables manifestes identitaires. Ils soutiennent un même message, en l'occurrence celui d'affirmer l'unité des quatre évangiles, mais en usant d'un style radicalement différent. Toutefois, dans les *Évangiles de Lindisfarne*, les deux univers culturels sont réunis dans un même manuscrit, le concepteur des images ayant utilisé à la fois des motifs insulaires et des modèles méditerranéens. Cet exemple témoigne sans doute de la

conscience de la division culturelle et en même temps de l'ambition d'une unification culturelle.

- 21 D'autres travaux, ces dernières années, vont dans la même direction que ceux de Kauffmann. Dans l'art monumental, le choix des thèmes comme le langage pictural sert à souligner l'importance des lieux dans lesquels s'inscrivent les images. Pour hiérarchiser les espaces et/ou les images, un langage formel différent peut être adopté tout comme la matérialité de l'image peut être affectée. Les pigments les plus nobles et les plus coûteux seront associés aux images les plus sacrées. Dans l'absidiole nord de l'église Saint-Nicolas de Nogaro, les prélèvements des pigments des peintures de la conque absidale ont révélé que l'utilisation des bleus était hiérarchisée : la couleur du fond de la mandorle a été obtenue par du lapis lazuli tandis que celle du fond de l'image a été réalisée à partir d'azurite³⁸.
- 22 Le langage formel peut également révéler une intention hiérarchisante. Éric Sparhubert a récemment montré qu'au sein du décor peint du prieuré des Salles-Lavauguyon, certaines images avaient reçu plus d'attention que d'autres alors que la même main avait présidé à la réalisation de l'ensemble [ill. 9]³⁹. Les scènes de l'Enfance du Christ possèdent une certaine préciosité due à l'élégance de gestes mesurés, au soin accordé aux draperies.
- 23 L'application apportée à l'exécution des scènes de l'Enfance du Christ confère aux personnages de la noblesse : la manière y est précieuse, les gestes mesurés et élégants, le motif des draperies fin. En revanche, les protagonistes des cycles hagiographiques ont une gestualité plus outrancière, leurs vêtements sont traités par grands traits simplificateurs. Le concepteur des images a privilégié ici le rythme de la narration en adaptant le langage formel au discours soutenu du récit. Les scènes de l'Enfance sont séquencées, chaque temps fort de la vie du Christ est mis en valeur par un système de portes fermées et ouvertes alors que les épisodes des récits hagiographiques s'enchaînent de manière linéaire.
- 24 À l'instar de Kauffmann, Eric Sparhubert s'est interrogé sur la dimension identitaire de ce décor peint. Au XII^e siècle, un nouveau milieu artistique émerge en Limousin. Si l'on retrouve le répertoire formel de la peinture romane de l'Ouest de la France, des particularismes l'en distinguent : vivacité des coloris, planéité de l'image accentuée par de larges aplats... À ce langage pictural se superposent des formes inconnues jusqu'alors en Limousin : plis en larme, quadrillages libres et organisés à l'intérieur de compartiments allongés en forme de gouttes emboîtées dont les bourreaux de la Lapidation aux Salles offrent l'exemple le plus éloquent [ill. 10]. Or, ces graphies, singulières pour la région, semblent provenir de la peinture clunisienne, caractérisée entre autres par « des byzantinismes⁴⁰ ». Ces formes clunisiennes apparaissent dans les enluminures de la Seconde Bible de Saint-Martial et les manuscrits qui lui sont affiliés⁴¹. En 1062, en effet, le monastère de Saint-Martial est vendu à Cluny par le vicomte Adémar. En 1063, à la suite de la filiation, les Clunisiens sont à pied d'œuvre en Limousin pour promouvoir et imposer les réformes romaines. Dans cette même logique, des instructeurs clunisiens procèdent à une mise aux normes des livres liturgiques de l'abbaye limousine. L'apparition de graphies clunisiennes dans l'enluminure limousine correspond à l'abbatiat d'Adémar, nommé à la tête de l'abbaye par Hugues de Cluny⁴². Toutefois, les particularités du style clunisien ont été assimilées et adaptées à l'identité formelle élaborée dans le *scriptorium* du monastère.

- 25 L'évêché de Limoges qui était particulièrement sensible à la réforme des milieux monastiques et canoniaux a fait sien ce nouveau style⁴³. En l'adoptant, l'évêque indiquait sa volonté de réforme, une réforme symbolisée par la venue en Limousin des clunisiens. L'ambition réformatrice du pouvoir diocésain s'est vraisemblablement traduite par l'extension de ce langage pictural à la collégiale Saint-Junien, proche de la cathédrale⁴⁴. Le prieuré des Salles-Lavauguyon était, quant à lui, dépendant de la puissante collégiale Saint-Junien. Si les chanoines de Saint-Junien étaient des séculiers, leur petite filiale, forte d'une douzaine de chanoines, était régulière et souhaitait sans doute en usant de ce nouveau style marquer son appartenance à l'élite cléricale réformée⁴⁵.
- 26 Les choix formels peuvent être liés à l'expression identitaire d'une communauté plus ou moins vaste dans des contextes extrêmement variés. Toutefois, nos connaissances à ce sujet se réduisent aux observations tirées de recherches ponctuelles comme celles que nous venons de citer. Chacune de ces études révèle des circonstances particulières à un moment donné dont il serait dangereux de déduire une règle générale.
- 27 Ainsi pour chaque œuvre, il faudrait prendre la mesure du « génie du lieu », expression chère à Marcel Durliat. Il faut y voir, comme le souligne Claude Andrault, « l'émergence d'une signature, d'un langage spécifique⁴⁶ ». La singularité de chaque œuvre née de la rencontre d'artistes et d'artisans de formations et de provenances différentes, la particularité des matériaux comme la personnalité et la culture des commanditaires sont autant d'éléments qui participent à la compréhension globale de l'objet d'étude⁴⁷. Si la référence à un modèle ou à sa citation peut être observée, les écarts et les variations sont riches d'enseignements sur les intentions des concepteurs d'images.
- 28 L'approche formelle élargie nécessite de considérer l'ensemble de ces paramètres. Toutefois, une attention toute particulière doit être accordée au langage formel si l'on accepte bien sûr le postulat selon lequel les formes renferment en elles-mêmes un sens et révèlent la structure de l'œuvre. Or, il nous semble que cette dimension est fondamentale en raison du statut même des œuvres visuelles médiévales et de la notion complexe d'*imago*⁴⁸. Hugues de Saint-Victor rappelle que l'image est supérieure à la lettre car elle est plus près des choses créées⁴⁹. Tout traduire plastiquement est donc une préoccupation majeure voire centrale, un enjeu véritable pour les concepteurs d'images au Moyen Âge : l'Incarnation ou la musique⁵⁰ sont par exemple l'objet de réflexions intenses dans les milieux créateurs. Dans ces conditions, réfléchir au langage formel devient alors pour chaque médiéviste primordial. Enfin, la réflexion sur les effets produits par l'image devrait constituer la dernière étape de l'analyse, la notion du Beau étant intrinsèque à la conception même des images au Moyen Âge. Si, dans ce sens, les sources textuelles offrent un vaste terrain d'investigation, bien défriché d'ailleurs par Edgar de Bruyne⁵¹, il conviendrait sans doute d'explorer plus avant les descriptions architecturales des chroniqueurs médiévaux qui cherchent à caractériser « l'œuvre nouvelle » par rapport à « l'œuvre ancienne », et livrent ainsi une définition précise du style ou du langage formel. Les commentaires des œuvres visuelles comme celui de Gérard de Cambrai pourraient aussi appuyer la réflexion épistémologique sur cette question⁵².
- 29 La reformulation de ces propositions méthodologiques revient, nous semble-t-il, à nous questionner sur la définition d'une approche anthropologique des œuvres visuelles. Ces orientations permettent, en effet, de s'inscrire dans une perspective d'histoire globale

puisqu'au final : « toute histoire de l'art devrait tendre à l'histoire sociale, c'est-à-dire à l'histoire totale⁵³ ».

NOTES DE BAS DE PAGE

1. J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.
2. Voir les réactions d'É. Vergnolle, « Compte-rendu », *Bulletin Monumental* 163-3, 2005, p. 282-283 et Y. Christe, « Compte-rendu », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 48, 2005, p. 297-302.
3. « Tout historien de l'art devrait se livrer à un véritable examen de conscience en ce domaine. On ne peut, en effet, ni confondre motif et style, ni réduire ce dernier à une collection de détails ou à une appréciation globale, nécessairement subjective », É. Vergnolle, art. cit., p. 283.
4. O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, p. 68-76.
5. *Ibid.*, p. 70.
6. Pour de plus amples développements, voir L. Grodecki, « Henri Focillon », *Encyclopaedia Universalis*, t. 9, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 491-492.
7. Voir la synthèse d'A. Riegel, *Grammaire historique des arts plastiques*, trad. fr. E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 2003 (1^{re} éd. 1978).
8. O. Pächt, *Questions...*, op. cit., p. 73.
9. L'idée d'une évolution articulée autour de la formation, de l'apogée et du déclin est palpable dans les titres des ouvrages consacrés à l'art des x^e-xii^e siècles : *Le premier Art roman* de José Puig i Catafalch (1928) ; *Au seuil de l'art roman* de Louis Grodecki (1973). En 1982, dans son livre *L'art roman*, Marcel Durliat admet toujours « l'émergence d'un style », d'un renouveau à l'échelle de l'Europe, mais il y introduit déjà des nuances essentielles qui le conduiront plus tard à revenir sur l'idée de naissance du style roman. En 1994, Éliane Vergnolle dans sa belle étude *L'art roman en France découpe la période des x^e-xii^e siècles en plusieurs phases* : « Préfiguration », « Création », « Explosion », « Maturité ».
10. L'ambition du positivisme du xix^e siècle comme des premières décennies du xx^e siècle était la classification des œuvres pour laquelle le style devenait une arme taxinomique. Dès 1942, dans son livre, *L'humanisme roman*, Pierre Francastel critique avec ironie la théorie des écoles régionales. Voir P. Francastel, *L'humanisme roman. Critique des théories sur l'art du xi^e siècle en France*, Rodez, P. Garrère, 1942. Voir également, le compte-rendu de L. Febvre, « Mises au point sur l'histoire des civilisations. Histoire de l'art et histoire générale, Humanisme roman », *Annales* 2, 3^e année, avril-juin, 1948, p. 177-179. Les études historiographiques actuelles ont bien analysé ce phénomène ; Claude Andraut résume ainsi cette phase de l'histoire de notre discipline : « la géographie artistique était une construction téléologique, adaptée à des réalités épistémologiques ou politiques qui ne sont plus les nôtres ». Voir Cl. Andraut-Schmitt, « La chapelle de l'abbé de Massay, une œuvre « angevine » au cœur du Berry (vers 1160-1175), *Revue du Centre-Ouest* 5, 2006, p. 272.
11. R. Recht, « Leçon inaugurale au collège de France, le jeudi 14 mars 2002 », *Leçon inaugurale* 167, Paris, Collège de France, Paris, 2002, p. 21.
12. Voir la critique virulente de M. Schapiro, « On geometrical schematism in romanesque art » (1932), dans *Selected Papers. Romanesque Art* 1, New York, G. Braziller, 1977, p. 265-285 à propos de l'ouvrage de J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, E. Leroux, Paris, 1931, remanié et republié sous le titre *Formation, déformations*, Paris, Falmmarion, 1986.

13. Voir M. Schapiro, « Style », *Anthropology Today*, dir. A. L. Kroeber, Chicago, Chicago Press University Press, 1953, p. 287-312, cité par E. Castelnuovo, « L'histoire sociale de l'art, un bilan provisoire », *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 6, vol. 2, 1976, p. 65.
14. La lecture de ces mécanismes était profondément ancrée dans une approche marxiste de l'art. Or, bien souvent, le modèle d'analyse matérialiste s'appuyait sur un système et non sur l'œuvre elle-même. Sa rigidité contenait en lui ses propres limites.
15. M. Schapiro, « The Romanesque Sculpture of Moissac », *Selected Papers*, op. cit., Londres, 1977, p. 131 : « The study here undertaken is of the style of the sculptures of the cloister, the portal, and the porch of Moissac ». Nous devons à Jérôme Baschet lors de son séminaire en 2006 d'avoir attiré notre attention sur ce point.
16. Meyer Schapiro rejoint ici Henri Focillon lorsqu'il écrit : « Toujours nousserons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle designe. Le signe signifie, la forme se signifie », H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943-1955, p. 10, cité par J.-Cl. Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le Sycomore, S.F.I.E.D., 1984, p. 18.
17. P. Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, p. 1-23.
18. Voir à ce propos la préface d'H. Damisch, « La peinture prise au mot », *Les Mots et les Images. Sémiotique du langage visuel*, dir. M. Schapiro, Paris, Macula, 2000, p. 20-27.
19. Voir à ce propos, J. Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS* 1, janvier-février 1996, p. 93-133 et notamment p. 106-107 : « L'œuvre ne transmet pas seulement une signification à décrypter ; elle produit aussi un effet. Cette dimension doit être intégrée dans l'approche iconographique, tant il est vrai que la signification se donne à travers l'effet produit par l'œuvre. Par les vertus formelles qu'on lui prête, l'œuvre étonne, impressionne, captive, fascine. L'effet esthétique concerne à la fois des œuvres ornementales, des œuvres figuratives mais perçues dans leur fonction décorative ou encore dans des aspects thématiques ».
20. Giraldus Cambrensis, *Topographia Hiberniae*, dist. 2, cap. 38 sq. (Kildare), repris dans O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahr 901 bis zum Jahr 1307*, 5940, III, München, Presler Verlag, 1956, p. 217. Cité par O. Pächt, *Questions...*, op. cit., p. 15-16.
21. Jean-Claude Bonne en donne la définition suivante : « On entendra par là non pas un genre – celui des objets qu'on nomme traditionnellement décoratifs – mais une catégorie qui embrasse tous les aspects non figuratifs mais pourtant symboliques de l'iconographie entendue au sens le plus large ». Voir « À la recherche des images médiévales », *Annales ESC*, mars-avril 1991, p. 366.
22. *Ibid.*, p. 366. Voir également les propositions de Jean-Claude Bonne, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995, Saint-Lizier-Poitiers*, CNRS-CESCM, 1997, p. 104-119.
23. Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil...*, op. cit.
24. *Ibid.*, p. 85.
25. Il convient de rappeler la remarque de Jean Claude Bonne : « Le pli, ou le drapé, fut précisément pour l'art médiéval un des hauts lieux de sa réflexivité et de la mise en place de ses opérations. Et l'esthétique qu'il engage alors dans le pli est irréductible à l'image d'un pli (et à la question de son rendu). Négliger cette composante qui joue sur tous les niveaux des œuvres et leur assure quelques-uns de leurs effets les plus puissants, n'est-ce pas risquer d'appauvrir l'idée que l'on se fait de leur fonctionnalité », (« À la recherche des images médiévales », op. cit., p. 355).
26. *Ibid.*, p. 86-87.
27. R. Recht, « Leçon inaugurale », art. cit., p. 23-24.
28. J. Wirth, *La Datation en sculpture...*, op. cit., p. 105.
29. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1993, I, p. 145-147.

30. Voir à ce propos D. Arasse, « La manière de Botticelli », dans *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, éd. D. Arasse et al., Milan, Skira, 2003, p. 16-17.
31. D. Arasse, *ibid.*, p. 17. Voir également la synthèse de Roland Recht, « La circulation des artistes, des œuvres et des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'art* 120, 1998-2, p. 5-10.
32. M. Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, Yale, Yale University Press, 1993, p. 42-48.
33. Cl. Landry-Delcroix, *La Peinture murale gothique des pays de l'Ouest entre Loire et Gironde*, thèse nouveau régime (dactyl.), dir. É. Palazzo, Poitiers, 2002 : « En ce siècle (le XV^e siècle) où la peinture voit la progressive conquête de l'espace et du naturalisme, deux grandes tendances stylistiques peuvent être discernées au sein desquelles existent des œuvres de qualité très différente. L'une reflète les recherches spatiales ou plastiques de son temps, l'autre plus linéaire perpétue les formules d'un art qui s'était défini [...] de la fin du XIII^e au début du XIV^e siècle ».
34. Voir A. Autissier, *La Sculpture romane en Bretagne, XI^e-XII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
35. Roland Recht fait référence ici au modèle de Wölfflin puis au schéma de Focillon qui comprennent la possibilité simultanée d'expériences formelles différentes sur un même temps. Wölfflin propose pour caractériser ce phénomène l'expression « une histoire de l'art sans noms propres ».
36. R. Recht, « Du style en général et du Moyen Âge en particulier », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 41-42, 1993-1994, p. 577-593. Cité par Roland Recht, « La circulation des artistes... », *art. cit.*, p. 9.
37. Cl.M. Kauffmann, *Biblical Imagery in Medieval England, 700-1550*, London-Turnhout, H. Miller, 2003.
38. Prélèvements et analyses réalisés par l'équipe de Floréal Daniel, CRPAA – IRAMAT, Bordeaux 3.
39. É. Sparhubert, « Limoges et Saint-Martial : un foyer original de la peinture murale romane ? », *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X^e-XIII^e siècles)*, dir. Cl. Andrault-Schmitt, Limoges, CESC, 2006, p. 345-356 et plus particulièrement p. 348-351.
40. Voir à ce titre les peintures de la chapelle aux moines de Berzé-la-Ville et celles du lectionnaire de Cluny (Paris, BnF mS. n. a. lat. 2246) qui portent le témoignage des « byzantinismes » de la peinture clunisienne.
41. É. Sparhubert, « Limoges... », *art. cit.*, p. 355.
42. Adémar, premier abbé clunisien, a fait décorer et peindre la voûte de l'abbatiale du Sauveur depuis l'autel du Crucifix jusqu'au portail occidental. Cet ensemble peint aurait constitué le premier exemple monumental du nouveau style limousin. Voir dans les *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, « *Commemoratio Abbatum* », éd. H. Duplès-Agier, Paris, Renouard, 1894, p. 10, cité par É. Sparhubert, « Limoges... », *art. cit.*, p. 347.
43. L'unique vestige de ce langage pictural à la cathédrale est la scène de l'Annonciation et on l'observe dans la manière du Peintre du Sacramentaire. Les nouvelles formes pénètrent le foyer artistique de la cathédrale qui est particulièrement actif.
44. Les prévôts qui dirigent la collégiale occupent la première dignité du chapitre cathédral de Limoges.
45. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à nos propres travaux : C. Voyer, *Faire le Ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (XI^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2007.
46. *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'œuvre romane*, dir. Cl. Andrault-Schmitt et M.-Th Camus, Paris-Poitiers, Picard-CESC, 2002.
47. Voir à ce titre l'article très stimulant de P. Skubiszewski, « L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane », *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve (21-23 mai 1987), Louvain-la-Neuve, Institut d'Études Médiévales, 1990, p. 263-321.
48. Voir les travaux de J.-Cl. Schmitt sur la notion d'imgo. En premier lieu, voir son article « Images », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, dir. J. Le Goff et J.-Cl. Schmitt, Paris, Fayard, 1999, p. 497-511.

49. Hugues de Saint-Victor, *De scripturis*, c. 21, cité par P. Sicard, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le libellus de formation arche de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, Brepols, 1993, p. 163.
50. Voir à ce propos, I. Marchesin, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols, 2001.
51. Voir les textes médiévaux analysés et commentés par E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, vol. I, Brugge, De Tempel, 1946, p. 71-75.
52. Sur ces questions, voir l'essai d'E. Panofsky, *Les antécédents idéologiques de la calandre de Rolls-Royce*, Paris, Le Promeneur-Quai Voltaire, 1988, notamment p. 43-49. Je remercie Éric Palazzo de m'avoir aimablement indiqué cette référence et d'avoir attiré mon attention sur ce point.
53. Nous substituons un conditionnel dans la phrase de conclusion de l'article d'E. Castelnuovo, « L'histoire sociale de l'art. Bilan provisoire », art. cit., p. 75.

AUTEUR

Cécile Voyer

Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3

Deuxième partie. La fabrique du style

La fabrique du style

Sébastien Douchet

p. 109-111

- 1 Les modes d'écriture médiévaux mettent au défi l'analyse stylistique : la culture du *topos*, le goût de la reprise et de la formule, la pratique de la traduction sont autant de caractéristiques qui enracinent le texte dans un autre texte et en brouillent la singularité. L'hypertexte médiéval est sans doute, et de loin dans la littérature française, celui qui propose le tissage le plus dense d'éléments exogènes dans sa trame. Les œuvres artistiques n'échappent pas davantage à cette problématique de la convention. La possibilité même d'un style en propre s'en trouve-t-elle réduite à néant ? Le chapitre qui suit démontre qu'il n'en est rien : c'est précisément dans le creuset des contraintes imposées par le mode d'écriture dérivatif qui caractérise l'œuvre médiévale que naît la fabrique du style.
- 2 Pour le texte médiéval, traduire n'est pas mourir un peu. La notion d'« imitation créatrice » que développe F. Laurent en fournit la preuve et réaffirme, dans la continuité du précédent chapitre, que la stylistique médiévale est une discipline comparative. L'auteur, prenant acte du fait que le style repose sur l'écart avec une norme, essaie de trouver une solution au problème méthodologique que pose une norme médiévale inconnue de nous. Les textes traduits permettent néanmoins de saisir un autre type d'écart, fructueux lui aussi : celui qui sépare la langue source de la langue cible, et cela dans le *Roman de Rou* de Wace et l'*Estoire des Ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure, tous deux adaptés du *De Moribus et Actis primorum Normanniæ ducum* de Dudon de Saint-Quentin. Les critères de comparaison retenus par F. Laurent ne se contentent par ailleurs pas de la simple (quoique redoutable) question de la fidélité à la source et intègrent également à son évaluation stylistique des critères aussi importants que le genre ou les conditions de composition et de réception. L'observation de ces écarts permet de caractériser la nature esthétique et la portée idéologique des textes. V. Greene, à partir d'un texte très différent, propose une analyse de la *Séquence de sainte Eulalie*, *unicum* dont les faits de style ne peuvent être saisis avec pertinence qu'à travers les choix opérés sur ses hypotextes latins, comme par exemple le récit plutôt que le lyrisme, et l'expression adjectivale comme support de la moralisation. M. White-Le Goff ne procède pas autrement, ajoutant une dimension nouvelle à ces exercices de

comparaison translinguistiques : le passage de la forme prose à la forme vers dans la réécriture en ancien français de la légende de saint Patrick par Marie de France. De micro-analyses en micro-analyses l'auteur cerne les procédés d'une écriture expressive et vive, et prenant toujours en considération le poids des contraintes formelles du vers, rejoignant en cela les propositions méthodologiques de C. Voyer sur les parts subjectives et objectives de l'approche stylistique de l'œuvre médiévale.

- 3 La conscience qu'avaient les médiévaux de faire rejouer dans leur production d'autres œuvres est soulignée par les contributions de J.-P. Martin et de V. Obry. La citation par remploi et détournement de traits de langue vise à créer dans l'œuvre nouvelle un effet stylistique. Cette citation peut, au sein d'un même genre, être considérée en diachronie. Par exemple certaines chansons de geste du ^{xiii}^e siècle usent d'effets d'archaïsme (emploi de termes qui n'ont plus cours, de la parataxe, de l'imparfait épique) afin de créer une fiction de célébration. *Ille et Galeron* de Gautier d'Arras illustre le cas de transferts stylistiques génériques : l'usage de la formule dans les scènes de batailles ou dans la désignation des personnages crée des effets d'épique qui contribuent paradoxalement à la construction du personnage romanesque.
- 4 Ce dont se jouent (et que déjouent) les auteurs médiévaux constitue une difficulté d'analyse pour l'étude des œuvres, car il n'est pas toujours aisé de faire le départ entre convention et créativité sur le plan du style. La répétition, d'œuvres à œuvres, de mêmes traits formels semble en neutraliser la valeur stylistique et trouser la surface du texte ou de l'œuvre de zones ininterprétables du fait de leur duplication dans des contextes très variables. La stylistique médiévale se doit aussi d'approcher et d'interroger ces lieux problématiques de l'œuvre. L'œuvre sculptée de Nicolas de Verdun analysé par L. Terrier, est un témoin important du « style 1200 » mosellan qui reprend à l'art antique et à l'art byzantin sicilien certaines de leurs techniques pour rendre la physionomie des corps (drapés, plis, dessin du visage). Les dessins de Villard de Honnecourt et les sculptures d'Hugo d'Oignies s'inscrivent dans ce mouvement. Mais chacun possède une forte conscience de la valeur singularisante du style car, comme le montre l'auteur, tous insèrent dans leurs œuvres, avec plus ou moins de virtuosité, une touche qui permet de distinguer, au sein du style collectif, des styles personnels et modernes. S. AbiKer interroge quant à elle, dans la *Vie des pères*, un autre type de reduplication conventionnelle susceptible de neutraliser l'approche stylistique : la répétition lexicale. Les outils contemporains de la grammaire énonciative permettent de jeter un jour neuf sur les théories médiévales de la rhétorique, et comme le montre l'auteur, loin d'être un procédé insignifiant, le procédé stylistique de la répétition lexicale possède une valeur poétique qui se double d'un discours théologique sur l'ambiguïté et la faiblesse du langage humain. Du côté du style descriptif et du topos de la *descriptio puellae*, M. Rolland-Perrin, propose une analyse de *Galeran de Bretagne* qui relève la part d'inventivité de Renaut dans l'utilisation du cliché mais aussi son ingéniosité dans le dialogue intertextuel qu'il instaure avec la matière romanesque. L'empreinte laissée par un artiste sur un patron conventionnel est bien ce que l'on appelle style, et ce style peut également relever de la syntaxe iconographique. J. Arrouye, à partir des annonces d'Ambroggi Lorenzetti, de Giovanni del Biondo (^{xiv}^e siècle) et de Gentile da Fabriano (^{xv}^e siècle) démontre que, malgré le caractère traditionnel de l'organisation syntaxique de ce type de représentation, qui fonctionne comme un code à l'intention des spectateurs, de nombreuses et subtiles variations viennent modifier l'effet visuel et la portée du message théologique de chacune des

œuvres. Le style est précisément ce qui, dans le discours iconographique, tente de cerner au plus près l'infigurabilité du mystère de l'Annonciation. Pour autant, l'exploration des frontières du style ne débouche par nécessairement sur le postulat selon lequel tout est style. S. Marcotte en apporte la confirmation lorsqu'il se demande si la notion de style est pertinente pour la « littérature » juridique médiévale. La variation linguistique à l'œuvre dans les contrats notariés se coule dans les contraintes propres à ce type de document qui doit rester recevable du point de vue du droit. La conclusion de l'auteur est que la variation linguistique n'a pas de valeur stylistique et que la marge de liberté que s'octroient les rédacteurs de ces documents relève d'une forme de rhétorique qui se « manifeste hors du style ».

AUTEUR

Sébastien Douchet

CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université

Le style au péril de la traduction

« Mises en roman » et faits de style : le *Roman de Rou* de Wace et l'*Estoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure¹

Françoise Laurent

p. 115-124

-
- 1 Ne pouvant accéder à la langue romane parlée, et par là faire émerger une norme permettant d'aborder l'écriture littéraire suivant un critère de l'écart où l'on a pu reconnaître un fait de style, les médiévistes sont contraints de s'en tenir aux textes. Mais encore faut-il qu'ils soient à même de dépasser les questions posées par l'analyse stylistique qui, par ses objets et les instruments dont elle se dote, occupe une place particulière, pour ne pas dire inconfortable, entre linguistique et étude littéraire, esthétique et histoire de l'art. Par-delà les tendances et les partis adoptés, on s'en tiendra à une approche du style que motive l'intitulé même du colloque. Aborder la question des « effets de style » engage à s'interroger sur des stratégies d'écriture et à relever les moyens linguistiques repérables et volontaires mis en œuvre pour les satisfaire et relevant globalement de cette *elocutio* qui désignait le style chez les Latins. Cette perspective s'accorde avec la définition donnée par bon nombre de spécialistes qui voient dans ce qu'il est coutume de nommer le style le processus grâce auquel un énoncé accomplit une finalité, acquiert une forme de singularité et témoigne, en matière de production littéraire, d'une réussite textuelle.
 - 2 Cette « identité singulière », on tentera de la saisir dans le cadre de la *translatio studii*, où l'écart, non avec une norme linguistique insaisissable mais avec un texte source, peut permettre de dégager la spécificité d'un *genus dicendi*, d'un « mode de dire » en « roman », avec ses traits identifiables et singuliers. Car une imitation, même rigoureuse, n'est jamais une copie de l'original. Nécessitant une bonne connaissance de la langue latine et de la langue romane, et une aptitude à user de leurs pouvoirs expressifs, elle est, comme l'écrit Gérard Genette dans *Fiction et diction*, inventive et créative. Pour lui, si l'identification d'un style passe par la perception des traits

spécifiques de la littérarité d'un texte, l'imitation de celui-ci est toujours vivante et productive puisqu'elle consiste à réinventer un style².

- 3 La fidélité des auteurs vernaculaires à la lettre latine, voire leur souci de « rendre » les effets de style de leur modèle, constituent donc un critère essentiel pour aborder les textes sous l'angle de la réécriture. S'en ajoutent d'autres, comme le genre et les conditions de composition et de réception de l'œuvre qui déterminent aussi le choix du style. Or on a la chance de posséder deux récits qui remplissent ces conditions : le *Roman de Rou* de Wace et l'*Histoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure. Appartenant tous deux à l'historiographie anglo-normande du dernier tiers du XII^e siècle, ils ont été adaptés du *De Moribus et actis primorum Normanniæ ducum*, composé au X^e siècle par Dudon de Saint-Quentin pour le duc Richard de Normandie³. Ils ont aussi en commun le dessein politique et encomiastique, qui fut jadis celui de Dudon : commandés l'un et l'autre par Henri II Plantagenêt, ils sont destinés à célébrer les ancêtres du roi, depuis la vie du Danois Rollon, fondateur de la lignée, jusqu'au règne d'Henri I^{er}. Confié d'abord à Wace, ce projet lui fut ensuite retiré en faveur de Benoît qui s'inspira aussi de la version de son prédécesseur.
- 4 La confrontation des textes vise non pas à traquer la marque d'une individualité mais à analyser un mode de relation à la source et, avec lui, à décrire une forme dans le détail de son écriture et de sa fabrication. Le travail réalisé par les auteurs sur le matériau latin tient, pour une part, aux pratiques de l'enseignement scolaire dont il conviendra d'apprécier le legs dans des textes produits dans ce XII^e siècle qui est, pour Paul Zumthor, une « plaque tournante, à la fois aboutissement et amorce de renouveau⁴ ». Il ressortit, pour une autre part, au choix d'une forme versifiée, cette « arithmétique du vers », pour reprendre une formule de Daniel Poirion, qui joua elle aussi un rôle essentiel dans la structuration de la langue romane⁵.

Style bref, style ample : la traduction selon Benoît

- 5 Le passage a été choisi pour son unité thématique, pour sa facture qui mêle récit et discours, et pour le développement auquel il a donné lieu en roman, ce qui n'est pas toujours une constante de l'écriture de Wace. L'extrait narre un moment important de la guerre menée par les envahisseurs danois contre le roi de France Charles le Chauve. Menacés par l'installation de Rollon et de ses hommes dans la région de Rouen, les Français, à l'initiative du comte Renault, font appel à Hasting qui, parti comme Rollon du Danemark, ravagea quelques décennies avant lui la France et qui reçut du roi Louis II la ville de Chartres en échange de la paix. Envoyé auprès de Rollon en ambassade, Hasting ne réussit pas à convaincre ses compatriotes de quitter les lieux et de renoncer à la guerre.
- 6 La prose de Dudon a été différemment exploitée. Dans l'*Histoire des ducs de Normandie*, elle est convertie en une unique strophe d'octosyllabes à rimes plates, alors que Wace recourt aux couplets de quatre ou six alexandrins. Différents par l'unité métrique et strophique, les deux textes se distinguent aussi par leur longueur. En dépit de la brièveté de l'octosyllabe, celui de Benoît est quatre fois plus long que celui de Wace, soit 226 octosyllabes contre 56 alexandrins.
- 7 La différence de proportion peut être rapportée aux pratiques de l'entraînement scolaire qui conférait à la théorie des styles un contenu concret en l'inscrivant dans la

double trame de l'amplification et de l'abréviation. Pour affirmer leur art, les écrivains avaient le choix entre deux méthodes : soit abrégé leur sujet, soit l'allonger, sachant que les médiévaux entendaient par *abbreviatio* un exercice de contraction ; et par *amplificatio*, non pas, comme dans la théorie classique – bien que cette conception doive être, comme on le verra, nuancée – une mise en relief, un accroissement de la force argumentative du discours, mais un délayage, une dilatation des données initiales et une variation sur celles-ci. L'enseignement et la pratique médiévale en ont extrait et répertorié des procédés, bien connus depuis les travaux d'Edmond Faral, de E. R. Curtius et, très récemment, de Danièle James-Raoul⁶, qui sont relatifs soit au mouvement de la pensée, à l'*inventio*, soit à l'*elocutio*, certains apparaissant aussi dans la liste des figures de rhétorique, d'autres étant des manipulations de contenu. Leur identification dans les textes romans permet de juger de la capacité d'absorption et de recyclage de ce fonds scolaire, d'autant que les auteurs, du moins au XII^e siècle, sont silencieux sur leur pratique et sur l'interaction entre l'apprentissage qu'ils ont suivi et leur propre création.

- 8 Toutefois, les professions qui nourrissent les prologues ou les discours métanarratifs des œuvres sont utiles pour saisir la relation que les auteurs entretiennent avec leurs sources, et, au-delà, juger de leur conformité stylistique avec elles. Comme la plupart des traducteurs du XII^e siècle, Benoît prétend avoir « translatee [...] l'estoire », comme il l'a « trovee escrite » (v. 42035). Mais il ne dissimule pas les difficultés de sa tâche, car « l'estoire [est] moct granz » (v. 42050), et le latin « encombros » (v. 28724). Aussi s'avoue-t-il impuissant à traduire tout ce que contient le latin, entendu comme langue :

Mais li latins dit e conprent
Od some, od glose, ce m'est vis,
Ou ronmanz ne puet estre mis
Choses moutes ; por ce m'est gref. (v. 25832-25835)

- 9 Cette réflexion pose la question des propriétés linguistiques du latin, notamment de son « surplus » de sens qui oblige à des manipulations, en l'occurrence des « somes » et des « gloses ». Pour Benoît, la « mise en roman » est donc nécessairement du côté de l'*amplificatio*, et l'extrait à étudier le confirme : sa version respecte littéralement le contenu du texte de Dudon et colle au plus près de son modèle, mais il est contraint, pour lutter contre l'écrasante supériorité du latin, de recourir à une esthétique de la *copia dicendi*. On prendra pour point de comparaison le récit de l'arrivée des Danois et la réaction des Français qui appellent à l'aide Hasting, le début du texte de Dudon n'ayant pas été traduit par Wace. En latin, il se concentre en une seule période :

Franci vero illorum adventu, veluti repentino tonitrus sono stupefacti, convocato Alstigno, persevatore olim Franciæ, congregatoque immensæ multitudinis exercitu, venerunt super Othuræ fluminis decursum.

- 10 De la phrase latine, marquée par la *brevitas* qui se caractérise stylistiquement par une formulation dense, une syntaxe coupée prosolvant les conjonctions pour faire fusionner les propositions en une seule, par l'emploi de participiales et de participes passés détachés et par le recours au sous-entendu, l'auteur va extraire cinq phrases dont la succession décalque exactement la syntaxe latine. La première développe le membre de phrase articulé autour du participe passé passif « *stupefacti* » dont le sens étymologique est rendu par une double série de participes et d'adjectifs coordonnés : « esbahi » et « merveillant » pour celui d'étonnement, « poeros » et « dotant » pour celui de la peur. Face à cette langue latine qu'il juge très synthétique, Benoît s'est ainsi montré attentif à en extraire le contenu sensible, attention qui guide encore son

exploitation de la comparaison « *veluti repentino tonitrus sono* », « *tonitrus* » étant traduit par trois substantifs coordonnés « tonneire », « esclair » et « foudre » que prolonge une relative adjective : « qui vient de l'air ». La deuxième phrase reprend la première proposition participiale latine suivant une inversion grammaticale : passage du passif à l'actif pour le participe « *convocato* », de sujet à objet pour Hasting :

Hastenc mandent, ce truis lisant,
Le chien, le fel, le seduiant,
Qui France roct mis a dolor. (v. 5394-5497)

- 11 La traduction a pour effet de mettre en valeur l'initiative française et de réduire le personnage d'Hasting au rôle de simple exécutant, ce que confirme l'insistance de l'auteur sur son indignité morale. Son statut de « *persevatore olim Franciæ* », rapide allusion aux ravages qu'il a perpétrés jadis, est en effet explicité par trois substantifs apposés suivis d'une relative. La troisième phrase est introduite par une subordonnée de temps qui traduit la seconde participiale latine de sens temporel :

Quant assemblé furent li lor
E totes lor oz assemblees
De chevaliers, de genz armees,
Merveilles i oct d'eus, sanz faille. (v. 5498-5501)

- 12 La répétition du verbe « assembler », reprenant *congregato*, le renforcement du substantif « oz » par les termes « chevaliers » et « genz armees », et surtout l'emploi du mot « merveilles » tendent à exprimer le syntagme hyperbolique « *immensæ multitudinis exercitu* ». Suivant le procédé amplificatoire de l'*interpretatio*, cette même hyperbole nourrit les deux dernières phrases du passage. Développant le thème de l'importance des forces en présence, Benoît le reformule sous une forme différente et l'assortit de doublets référant d'abord aux chevaliers français : « Garni e prest tuit de bataille » (v. 5502), puis au lieu de leur rassemblement que lui fournit la principale latine : « Desor le cors d'Eüre vindrent/ La s'aünent et la s'atendent » (v. 5503-5504).
- 13 La *copia* procède donc ici des techniques propres à l'*elocutio*, avec ses chaînes de synonymes, ses redondances et ses variations, mais, parallèlement, elle instaure un dialogue avec le texte source qui va dans le sens d'une clarification et d'un enrichissement des données premières. Car, par-delà les conversions verbales et syntaxiques qui confèrent une formulation enflée à l'écriture de Benoît, l'amplification consiste aussi à faire passer l'expression de l'implicite à l'explicite, et même à promouvoir un objet particulier en prototype. Ainsi du personnage d'Hasting qui d'envahisseur de la France devient une figure du mal absolu, ses actes découlant non d'un fait accidentel ou singulier, mais d'une nature immuable. Apportant un supplément de sens, l'amplification est donc au service d'une démonstration qui n'est pas dénuée d'un certain didactisme.

L'abbreviatio concertée : les choix stylistiques de Wace

- 14 La voie suivie par Wace est différente, et les premiers vers de son prologue de la *Vie* de Rollon affichent un tout autre programme esthétique que celui de Benoît :

A Rou sommes venus et de Rou vous diron,
La commence l'estoire que nos dire devon,
Mes por l'euvre exploitier les vers abrigeron,
La voie est longue et grief et le travail cremon. (v. 1-4)

- 15 Face aux difficultés posées par la traduction, il prend le parti d'abrégé sur la totalité du récit comme dans ses parties, et le passage considéré ne fait pas exception à cette règle. Suivant le premier principe de l'*abbreviatio* qui consiste à supprimer tout ce qui est accessoire, il s'est attaché à la seule ambassade d'Hasting auprès des Danois, sujet principal de l'épisode. Aussi, négligeant l'entrée en matière de son modèle, il commence directement avec le personnage du comte Renault qui concentre en lui les sentiments et les volontés de l'ensemble des barons français. Le début du texte est formulé de façon dense et frappante (*emphasis*), avec une prédilection pour la parataxe et les propositions brèves (*dissolutum*) :

Roinaut un quens de France, qui Lucenee tenoit,
Paris et Parisis et quantqu'i(l) apendoit,
Oï que gent estranges en sa terre venoit,
Curieux fu comment le païs deffendroït. (v. 468-471)

- 16 La comparaison latine qui exprime l'inquiétude des Français est condensée dans le seul adjectif « curieux », le rassemblement des troupes se réduit à la nécessité qu'ils ont de se défendre. Wace ne suit pas mot à mot, comme le fait Benoît, sa source, mais il reconstruit un énoncé à partir des données qu'elle lui offre, ici ce personnage de Renault que Dudon introduira au fil de son récit. Il n'en reste pas moins que sa traduction est fidèle quant au contenu, et qu'elle l'est aussi quant au style si l'on considère que ce raccourci expressif s'accorde avec la brièveté du texte latin, à l'écriture dense et à l'organisation phrastique resserrée. Sa fidélité stylistique trouve une autre illustration au quatrain suivant quand il est question de la convocation d'Hasting par le comte français :

Hastain a mandé qu'a lui vouloit parler,
C'est Hastainz li daneiz qui tant ala par mer,
Qui fist tantes chetives et tant chetiz plorer,
Qui la cité de Lune fist toute graver. (v. 472-475)

- 17 La présentation d'Hasting s'inscrit en miroir avec celle de Renault, suivant un jeu d'opposition et de répétition qui était déjà celui du latin : « *Tunc Ragnoldus, princeps totius Franciæ, dixit Alstigno, incentori totius nequitiae.* » La traduction romane consiste bien à reconstruire le fond par la forme en extrayant les traits stylistiques essentiels au sens de l'énoncé, quitte, pour y parvenir, à prendre la liberté de développer.
- 18 Car le choix de la *brevitas* n'est pas une constante du style de Wace qui fait alterner abrégements et développements selon des choix déterminés par le souci de mettre en valeur des éléments du récit. Ainsi, alors que les échanges entre Renault et Hasting sont narrativisés, les discours lors de l'ambassade sont transcrits au style direct. Leur importance dramatique est par là même soulignée et leur rôle infléchi par une légère modification qui confirme la capacité de Wace à pénétrer le sens du texte latin. Chez Dudon, Hasting veut savoir si les Danois ont entendu parler de lui, espérant recueillir l'hommage de ses compatriotes. Dans le texte roman, la situation est inversée : Rollon, étonné qu'un envoyé du roi connaisse si bien sa langue maternelle, l'interroge sur son identité :

E cil li respondi : « L'en m'apele Hastain,
La terre donc vous dites me norri en son sain,
Main felon ai danté, comme cheval o frain ;
Cest païs couvetai, que de bien le vi plain,
Du roi de France ai Chartres, de lui servir me pain,
Onc ne doutoi chastel plus qu'un mullon de fain. » (v. 492-497)

- 19 La transformation contribue au réalisme de la rencontre et elle fonctionne surtout comme un révélateur de la nature du personnage dont l'orgueil, subtilement suggéré en latin dans le « *quodam Alstingo* », trouve une expression claire dans la formule « l'en m'apele » qu'il utilise pour se présenter et dans le rappel de ses exploits. Wace a pris là le parti de développer, et il le fait suivant un procédé amplificatoire autorisé par Matthieu Vendôme, pour citer son exemple qui considère qu'on peut suppléer les éléments qui n'ont été ni exprimés ni développés en raison de la « régularité » régissant les actions humaines.
- 20 La traduction ne relève donc pas, comme chez Benoît, d'une scrupuleuse attention à la lettre latine et d'un processus organisateur d'ordre verbal et syntaxique qui ressortit à la seule *elocutio*, mais d'une totale reformulation, d'un remodelage du texte source dont l'objet est de rendre l'effet plus encore que la lettre, plutôt que de lui emprunter des traits stylistiques. Par ce second degré de l'expression, la « mise en roman » de Wace est stylistiquement plus affirmée et plus personnelle que celle de Benoît, mais la forme métrique et strophique n'est pas indifférente à ce marquage, car l'alexandrin et la strophe monorime, dont le choix est, en lui-même, un trait de style, lui impose une certaine coloration.

Le mètre comme marqueur stylistique

- 21 Rappelons que l'octosyllabe roman, qui poursuit sans doute structurellement la poésie rythmique latine, désignée aussi par le vocable « prose », n'est pas un mètre poétiquement marqué. « Importé, suivant Auerbach, par des clercs en langue vulgaire à partir de sa forme strophique initiale, dans une structure continuée en rimes paires », il se prête à la narration et a été de ce fait adopté pour les « mises en roman » dont il est le vers traditionnel⁷. Avec l'octosyllabe dont la césure n'est pas nette et dont l'organisation strophique n'a pas de pause fixe et régulière, la phrase ne rencontre en effet aucune entrave métrique et se déploie quasi librement. Ce mode de discours se rapprocherait de la phrase littéraire latine, donnée, par Cicéron, comme « un *continuum* linéaire et expansif qui s'étire et s'écoule à l'exemple d'une eau en mouvement que rien n'arrête⁸ ». Ne connaissant pas de limitation des rapports syntaxiques réalisables, la « mise en roman » en vers octosyllabiques de Benoît peut donc utiliser largement les procédés de l'*amplificatio* relevés précédemment, l'unité métrique de l'octosyllabe qui s'impose comme une forme à remplir en fournissant un moule malléable.
- 22 À l'octosyllabe et à la strophe à rimes paires, qui permettent un type de phrase ouvert et analytique, Wace a préféré l'alexandrin et les strophes monorimes. Plus exactement, un fragment conservé montre qu'il avait commencé par employer la forme traditionnelle des « mises en roman » puis l'avait abandonnée pour composer la première partie de son *Roman de Rou*, avant d'y recourir à nouveau dans la seconde. L'alexandrin et l'unité strophique monorime, forme métrique peu employée dans les premiers « romans » – le *Roman d'Alexandre* fait exception – font songer évidemment à la versification des chansons de geste, même si l'écriture de Wace n'en suit pas formellement le style. Dans l'extrait du *Rou*, l'expression n'est pas formulaire et les laisses, abrégées, se réduisent à des strophes monorimes de quatre ou six vers. Néanmoins, la syntaxe paratactique et le fait que l'unité syntaxique se confonde avec l'unité métrique confèrent une facture épique à l'énoncé. C'est surtout par cette forme prosodique que le *Rou* ressemble à une chanson de geste. Il suffit de se reporter à

l'unique quatrain où sont évoqués la demande de Renault à Hasting et le départ des ambassadeurs, pour voir comment la strophe forme une unité tant sur le plan thématique que formel et comment l'alexandrin au rythme ample et généreux, où les mots sont répartis en unités calculées, est l'espace élémentaire de la structuration métrique.

- 23 Cette architecture fonctionnelle et formelle a une incidence sur la narration. Alors que la formulation souple et déliée de Benoît inscrit les événements et les paroles échangées dans une temporalité objective, scandée par de nombreux adverbes et propositions subordonnées de temps qui inaugurent « l'action » d'un sujet, l'écriture de Wace ne présente pas de vraie successivité. Elle procède par représentation et juxtaposition de tableaux, concentrés sur un personnage ou un fait unique, comme clos sur eux-mêmes. Ce sont les noms des protagonistes qui introduisent par six fois sur treize les strophes narratives, système redoublé par les incises des discours directs où les « dist » et « respondi » « Hastainz » font successivement et alternativement écho aux « dit » et « respondi » « Rou » pour marquer les limites et les changements de strophe. Parallèlement à son contenu thématique, l'énoncé est donc doté d'une signification intrinsèque et paraît posséder en lui-même, comme de l'intérieur, ses propres facteurs de délimitation, sans dissociation de la forme et du sens.
- 24 Ou plutôt, la forme est créatrice d'un sens qui tient à la fonction expressive du mètre et de la strophe, expressivité à la fois personnalisée et solennisée, et aussi à leur fonction oratoire et poétique. On se retrouve encore sur le terrain de l'épopée qui, tout en appartenant au régime narratif de la chronique, est d'abord célébration et commémoration. Tel est bien l'objet du *Roman de Rou* destiné à exalter la dynastie anglo-normande et toute sa lignée et dont la facture est propre à traduire la geste conquérante de son ancêtre fondateur. Le choix de la forme métrique et strophique confère à la célébration une tonalité épique, comme le registre guerrier dans lequel baignent les discours des personnages. Lors de l'ambassade, les paroles des Danois : « *Franciam expugnare venimus* » sont développées dans le *Brut* en deux strophes dont la construction rappelle celle des laisses similaires. La première se conclut sur l'adresse des ambassadeurs du roi aux envahisseurs danois : « Se proies veulent prendre Francois lor deffendront, / E se terre demandent ja plain pié n'en avront. » ; la seconde sur les menaces de Rollon : « La proie voulons prendre et la terre tendron, / Se Franchioiz le calengent nos nos y combatron » (v. 486-487). La technique des reprises à l'identique de mots, de groupes de mots et de constructions traduit et le face à face des ennemis et leur opposition irréductible. Sous la plume de Wace, l'ambassade est déjà amorce de combat. Benoît n'a pas suivi Wace sur cette voie. Il s'est contenté de développer, suivant sa technique habituelle, l'énoncé latin et n'a conservé de la version à coloration épique de son prédécesseur que l'expression, fréquente dans l'épopée, de « brant d'acer » :
- « De la nos ploit ça a venir
 Por France prendre e por saisir.
 Cele escombatrons veirement,
 Se nos poon, de tote jent ;
 Au brant d'acer, quin plort ou rie,
 Sera des or mais departie. » (v. 5459-5464)
- 25 Il n'a pas non plus accordé le même intérêt que lui à la figure d'Hasting dont il condamne, on l'a dit, la nature maligne. Le personnage paraît en revanche exercer une véritable fascination sur Wace. Dans le face à face des deux Danois qu'il crée à

l'encontre de sa source où Rollon n'est jamais dissocié de ses hommes, il célèbre deux chefs et deux guerriers, issus d'un même peuple, mus par le même désir de conquête, deux hommes qui se reconnaissent. Rollon voit en Hasting un « prodomme de vis et de courage » et se plaît à écouter « ses fez », occasion pour Wace d'un nouveau développement où les épithètes qui les qualifient sont propres à renforcer la charge épique de l'énoncé :

Dont lor a dit Hastain et conté de ses fez,
D'estranges et d'orribles et de beaux et de lez
Et de ses granz proësce et des travaux qu'a faiz. (v. 502-504)

- 26 Quand, à l'instar de Dudon, Benoît fustige l'envahisseur cruel qui ravagea la France, Wace s'attache à exalter un héros. Souligner l'intérêt que porte Wace au personnage d'Hasting dépasse, il est vrai, l'étude des faits proprement stylistiques, mais cette invention participe intimement de la symbiose de la forme et du fond qui se révèle de manière constante dans le passage et qui constitue la base même de la définition du style.
- 27 S'il fallait adapter aux deux textes étudiés les niveaux de style traditionnels, le style moyen (*temperatum*) caractériserait l'écriture de Benoît dont la physionomie d'ensemble reste simple. Sa phrase, qui reprend avec souplesse la prose de Dudon, est informée par le souci d'exposer avec une clarté qui confine à la redondance les données de l'énoncé latin et d'informer en vue de faire connaître des faits historiques, voire de servir la morale si l'on en juge par les commentaires sur le personnage d'Hasting. Avec Wace, on atteint une forme délibérée et savante, parfaitement adaptée au propos, qui pourrait correspondre à une variété de style élevé. Comme le style *gravis*, son écriture révèle une grande maîtrise de la langue et de ses acquis et, au-delà de la seule technicité qui ne procède jamais d'effets spectaculaires, un sens aigu de son pouvoir expressif. Son écriture est habitée par un rythme qui se réalise à tous les niveaux de l'expression : rythme des vers et des quatrains, rythme aussi des mouvements internes du texte, à la cohérence, à l'ordonnance et à la beauté duquel il participe.
- 28 Il ne s'agit pas de juger la qualité d'un style par rapport à l'autre, mais de prendre en compte deux formes qui ne renvoient pas au même imaginaire. On sait que l'esthétique du « roman » est ouverte au monde et à la société courtoise. L'écriture de Benoît rejoint le contexte culturel autant dans la référence aux personnes dont il est question dans le texte, cette lignée normande et anglo-normande dont son œuvre doit célébrer les hauts faits pour la gloire d'Henri II, que dans la réponse à une attente, celle du public auquel il s'adresse, cette société féodale de la cour des Plantagenêts dont le goût se porte sans doute vers cette forme neuve qu'est le « roman » et qui est avide de connaissances nouvelles. On peut mesurer ainsi l'importance dans le choix d'un style de la *convenientia* ou du *decorum* qui régit le rapport entre les qualités d'une œuvre et les valeurs d'une époque et d'une culture données.
- 29 Wace a choisi un style encore marqué au coin par la chanson de geste et ses valeurs célébratives, style qui, aux yeux d'un public courtois averti, pouvait sembler désuet en dépit de la parfaite cohérence de la forme, du fond et du dessein apologétique qui sous-tend une œuvre commanditée par le roi. Au regard de ses contemporains, il s'est trompé sans doute dans son premier choix, et la suite du texte qui renoue avec le style de la mise en roman semble le confirmer. Mais au regard des lecteurs que nous sommes, par-delà les qualités stylistiques qu'il déploie dans la partie en alexandrins de son *Roman de Rou*, ses atermoiements témoignent d'une réelle réflexion sur les

conceptions du langage et sur l'écriture de son époque, ainsi que sur les conditions historiques qui pèsent sur elle.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Les citations renvoient aux éditions suivantes : Benoît de Sainte-Maure, *La Chronique des ducs de Normandie* par Benoît, publiée d'après le manuscrit de Tours, avec les variantes du manuscrit de Londres par Carin Fahlin, t. I et II, Uppsala, 1951-1954 (*Bibliotheca Ekmaniana*, 56 et 60) ; t. 3. Glossaire entièrement revu et complété par les soins d'Östen Södergard, Uppsala, 1967 (*Bibliotheca Ekmaniana*, 64) ; t. 4. Notes par Seven Sandqvist, Stockholm, 1979 (*Acta Universitatis Lundensis*, I, 29). Wace, *Roman de Rou*, publié par A. J. Holden, Paris, Picard, SATF, 1970 (trois tomes).
2. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 121.
3. *De Moribus et actis primorum Normanniæ ducum auctore Dudone sancti Quintini decano*, éd. de Jules Lair, Caen, 1865 (*Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*).
4. Paul Zumthor, *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, C. Winter, 1972, tome 1, p. 57.
5. Daniel Poirion, « Théorie et pratique du style au Moyen Âge : le sublime et la merveille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1986, n° 1, p. 15-32.
6. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1982 (1^{re} éd. 1923 ; E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Préface d'Alain Michel, Paris, PUF, « Presses Pocket », 1956 ; Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007 (en particulier le chapitre I).
7. Erich Auerbach, *Le haut langage, Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduit de l'allemand par Robert Kahn, Belin, coll. L'extrême contemporain, 2004, p. 187.
8. Cicéron, *Orator*, 20, 66, texte établi et traduit par A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964 ; *De Oratore*, II, 15, 64, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, livre 1, 1967 (1^{re} éd. 1922), livre 2, 1959 (1^{re} éd. 1928), livre 3, 1971 (1^{re} éd. 1930).

AUTEUR

Françoise Laurent
 Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II

Le travail du style dans la séquence de sainte Eulalie

Virginie Greene

p. 125-134

- 1 Le style est la face consciente de l'art. Le style est fait de choix et de travail, même si le choix consiste à ne pas retoucher un premier jet et le travail à recueillir l'accidentel tel quel. L'analyse critique du style, qu'elle soit appliquée à une œuvre ou à un corpus, à un artiste ou à une école, s'opère à partir d'une ambiguïté fondamentale : une œuvre d'art est à la fois un tout fini et défini, dont on peut décrire les traits et les caractéristiques, et un processus infini de création, de révision et d'interprétation, dont on ne peut que relever des traces. Selon l'angle d'approche, on peut voir le style comme ensemble de traits caractéristiques ou comme réseau de traces significatives. L'expression « effet de style » tantôt désigne plutôt un trait, tantôt plutôt une trace, tantôt inextricablement les deux à la fois.

Un curieux manuscrit

- 2 La séquence romane de sainte Eulalie, comme cette appellation l'indique, se signale en premier lieu par sa langue. C'est un trait que ce texte ne partage avec aucun autre des textes du manuscrit qui le contient. De la même période (IX^e et début X^e siècle) nous n'avons que deux autres textes en langue romane protofrançaise : les deux serments rapportés par Nithard dans son *Histoire des fils de Louis le Pieux* et la page de notes bilingues, mi latin mi roman, du sermon sur Jonas¹. Chacune de ces trois occurrences (serments, séquence et sermon) se présente comme un phénomène unique, qu'il est difficile de voir comme la manifestation d'un style littéraire roman. Peut-on donc parler d'un choix stylistique au niveau de la langue ? Voir la langue de la séquence comme un effet de style ? Oui, si l'on se place dans la perspective d'une « stylistique de la *translatio* ou réécriture » comme le propose Myriam White-Le Goff², ou de « l'imitation créatrice » comme le propose Françoise Laurent³. Un travail similaire à celui qu'a fait Myriam White-Le Goff sur les légendes du Purgatoire de saint Patrick pourrait être fait sur le martyre de sainte Eulalie et ses différentes versions de

Prudence à Federico Garcia Lorca⁴. Je me contenterai ici de comparer la séquence romane aux deux textes qu'elle traduit et réécrit : l'hymne de Prudence et la séquence latine qui se trouve au recto de la séquence romane dans le manuscrit 150 de Valenciennes. Avant d'entrer dans le détail de la réécriture, je discuterai l'assemblage linguistique de ce manuscrit et la limite entre ce qui relève du style et ce qui n'en relève pas.

- 3 Le manuscrit 150 de Valenciennes contient huit discours de saint Grégoire de Nazianze traduits en latin par Rufin d'Aquilée, puis, ajoutés sur les pages blanches laissées dans le dernier cahier, se trouvent : un poème latin sans titre qui commence par « *Cantica virginis Eulalie* », un poème roman sans titre qui commence par « *Buona pulcella fut Eulalia* », un poème germanique intitulé en latin *Rithmus teutonicus de pia memoriae Hluduico rege filio Hluduici aequae regis* qui commence par « *Einan kuning uueiz ih* », un poème latin sans titre qui commence par « *Dominus celi rex* » et un autre poème latin sans titre qui commence par « *Uis fidei tanta est.* » Le montage de ces textes implique clairement plusieurs mains, probablement plusieurs étapes et peut-être plusieurs lieux⁵. On ne peut reconstituer avec certitude le processus de composition du manuscrit et des textes anonymes qu'il contient, même si l'on sait que le *Rithmus teutonicus* a été composé entre le 3 août 881, date de la bataille de Saucourt-en-Vimeu célébrée par le poème et le 5 août 882, date de la mort du roi Louis III. Mais il n'a été copié dans le manuscrit qu'après cette date, comme le titre latin l'indique⁶. Il est également impossible d'identifier avec certitude le ou les auteurs de ces cinq poèmes⁷. Ce qui rend ce manuscrit énigmatique, c'est la superposition des mains et des langues, si l'on peut dire. Deux poèmes sont basés sur le même récit, le martyre de sainte Eulalie, mais écrits par deux mains différentes, dans deux langues différentes. Deux autres poèmes sont écrits par la même main mais dans deux langues différentes (pas les mêmes) et sur deux récits différents, le martyre de sainte Eulalie et la victoire de Louis III à Saucourt-en-Vimeu. Un lien thématique unit les deux intrigues : la victoire d'un jeune héros chrétien contre les forces païennes, mais on ne saurait dire que la chanson de Ludwig est une réécriture de la séquence de sainte Eulalie. Il y a aussi un lien formel entre la séquence romane et la chanson germanique : elles sont toutes les deux présentées comme des vers (deux vers par ligne avec un espace ou un point entre les deux) alors que la séquence latine se présente à première vue comme de la prose. Tout irait tellement mieux si les deux séquences de sainte Eulalie étaient de la même main, ou tout au moins du même format. Mais ce n'est pas le cas. Le passage du latin au roman entre les deux séquences de sainte Eulalie relève de la réécriture et du style, alors que le passage du roman au germanique entre les deux poèmes suivants relève d'autre chose. Est-ce un reflet du « colinguisme » qui, selon Renée Balibar, exprime la pensée politique et théologique « des plus savants des clercs carolingiens, » pensée qu'elle résume en ces termes : « consonance des dissonances par opération de l'Esprit-Saint⁸ » ? Ou est-ce la conséquence de la séparation des visiteurs des monastères carolingiens entre un logement huppé pour la noblesse germanophone et un logement moins huppé pour le tout-venant romanophone, comme Dieter Welke et Annie Faugère l'ont suggéré⁹ ? Mon propos étant de parler de choix stylistiques, je ne me prononcerai point sur les autres choix qui ont concouru à produire le curieux manuscrit 150.

« Blanche comme lait, rapide, innocente »

- 4 La séquence latine d'Eulalie amplifie une citation de deux vers du poème de Prudence : « *Spiritus hic erat Eulaliae / Lacteolos, celer, innocuus.* » (C'était l'âme d'Eulalie, / blanche comme lait, rapide, innocente¹⁰). Ces deux vers se trouvent vers la fin de l'hymne de Prudence « en l'honneur de la passion de la bienheureuse Eulalie, martyre, » le troisième hymne du *Livre des couronnes* (*Peristephanon liber*). En voici le contexte :

La flamme qui crépite vole à son visage,
et par les cheveux tout d'un coup gagne
la tête et en dépasse le sommet.
La vierge qui désire le trépas tout proche
tend sa bouche vers le feu et le boit.
Et soudain jaillit une colombe
de la bouche de la martyre, plus blanche que neige,
on la voit sortir et aller vers les astres.

- 5 *C'était l'âme d'Eulalie,*

- 6 *blanche comme lait, rapide, innocente.*

Une fois l'âme partie, le cou s'incline
et le feu du bûcher s'éteint ;
la paix s'installe dans les membres sans vie ;
le souffle au ciel triomphant applaudit
et dans son vol rejoint les régions d'en haut¹¹.

- 7 Ces deux vers marquent le moment du trépas comme métamorphose, voire métempsychose. Dans la séquence du IX^e siècle, la citation se trouve à peu près au milieu du poème. Mais le contexte est tout différent :

Oui dans une pieuse compassion, oui à notre humaine nature faisons répandre un pleur naturel, car cette petite fille, au seuil de l'adolescence, pas encore prête pour la couche nuptiale, le suppôt du diable l'enveloppa des flammes de son feu. Bientôt l'envol d'une colombe le frappa de stupeur : *c'était l'âme d'Eulalie, blanche comme lait, rapide, innocente*. Dans aucun de ses actes elle ne déplut au Roi des Rois, c'est pourquoi elle se mêla aux étoiles du ciel. Demandons-lui instamment de protéger ses servants qui chantent pour elle en joyeuse harmonie¹².

- 8 La séquence latine ne raconte pas la passion d'Eulalie mais invite à la chanter et indique comment la chanter. Son choix stylistique majeur est celui du lyrisme à l'exclusion presque complète du récit, un lyrisme différent toutefois de celui de Prudence. L'hymne de Prudence n'a pas été composé pour être chanté¹³. La fin du poème le met en abyme dans une métaphore visuelle : ses vers sont des fleurs que le poète offre en guirlande au sanctuaire de Mérida¹⁴.

- 9 Un autre choix de style consiste à éliminer les images sanglantes. Il n'y a plus de sang dans la séquence, mais du lait ; il n'y a plus de crocs ni de torches, mais des flammes. Le préteur et ses bourreaux deviennent un « *hostisequus* » (suppôt de l'ennemi) sans visage et sans âge. De la sainte elle-même qui, selon Prudence, à douze ans, « *terruit aspera carnifices* » (indomptable, terrifia ses tortionnaires¹⁵), il ne reste qu'une frêle silhouette enveloppée de flammes et promptement sublimée dans les trois adjectifs de Prudence : *lacteolus, celer, innocuus*. Le travail de réécriture se fait dans le sens de l'abstraction et de la sublimation, en particulier musicale. Cependant, l'auteur a retenu certains aspects formels du style de Prudence. Les vers 1-4 et 25-27 suivent le même schéma métrique que les vers de l'hymne III¹⁶. D'autre part, l'usage de mots rares et les jeux de sonorités

imitent le « *jeweled style* » de Prudence, ou plus généralement, des poètes de l'antiquité tardive¹⁷. Les vers de Prudence cités dans la séquence paraissent au premier abord d'une frappante simplicité : « *Spiritus hic erat Eulaliae / Lacteolus, celer, innocuus.* » Mais c'est une simplicité travaillée et sertie dans le poème comme un cristal de roche dans un reliquaire.

- 10 La séquence romane prend le contrepied de la séquence latine quant au dessein général du poème. Elle choisit le récit au lieu du lyrisme¹⁸. Par contre, comme la séquence latine, elle élimine les images violentes et sanglantes du texte. Ni le mot « sang » ni aucun de ses dérivés n'apparaissent dans les deux séquences, alors que le sang est une des images clés du poème de Prudence¹⁹. Observer plus en détail les choix stylistiques de la séquence romane devrait nous aider à mieux comprendre la traduction esthétique et culturelle qui s'effectue entre les trois poèmes.

Le récit roi

- 11 L'hymne de Prudence est à la fois lyrique et narratif, mais le récit n'en est pas la structure dominante. Il y a pour fonction de relier le sanctuaire d'Eulalie à Merida au discours de la passion de la sainte qui y est célébrée, discours de mots et de sang, discours qui prouve la foi et justifie le culte²⁰. Les deux séquences du IX^e siècle invitent à célébrer une sainte loin du ou des lieux originaires de son culte, et, semble-t-il, sans le support matériel de reliques²¹. La séquence latine mise sur le chant comme relais : partout où l'on chante Eulalie, son culte est célébré, mais encore faut-il la chanter d'une manière appropriée. Le récit peut être réduit à sa plus brève expression puisque les chanteurs latinophones peuvent avoir accès à l'hymne de Prudence ou d'autres textes en latin pour les détails.
- 12 La séquence romane n'assume aucune connaissance préalable de l'histoire. Elle compte sur le récit pour enraciner le culte d'Eulalie dans la mémoire de gens qui vivent loin de l'Espagne et de Rome. Les narratologues discutent vigoureusement et savamment de ce qui constitue la forme minimale du récit²², mais j'utiliserai ici une définition trouvée dans un manuel américain de « *creative writing* » : « Dans sa forme la plus pure, une histoire consiste en trois éléments : conflit, action, dénouement²³. » Les vingt-neuf vers de notre séquence romane se répartissent fort bien dans ces trois rubriques. Les vers 1 à 10 présentent le conflit entre Eulalie et les mauvais conseillers ; les vers 11 à 18 narrent l'action principale, la confrontation entre Eulalie et Maximien ; les vers 19 à 25 décrivent le dénouement miraculeux et la victoire d'Eulalie. Les quatre derniers vers rappellent à l'assistance qu'elle n'est pas là seulement pour écouter des histoires mais pour prier le Christ par l'intermédiaire de la sainte, qui maintenant, en vertu du récit, est devenue pour elle un personnage singulier et un intercesseur particulier.
- 13 Pour rendre cette histoire mémorable, l'auteur de la séquence a choisi de simplifier la ligne narrative et d'en éliminer les parties adventices. Le récit de Prudence, quoique relativement bref, comporte une péripétie. Avant d'arriver à l'action principale, Prudence explique que lorsque les persécutions commencent, la mère d'Eulalie craignant que sa fille, ardente chrétienne, ne s'expose volontairement, l'enferme dans une maison de campagne. Eulalie s'en échappe... Rien de cela dans la séquence, qui ne décrit ni les lieux ni les circonstances ni les accessoires. Un seul objet particulier est présenté : une *spede* (une épée, v. 22). Tout le récit se concentre sur l'action, une action

essentiellement psychologique, comme le montrent les verbes de la séquence, qui sont pour la plupart des verbes de volition, de perception et d'énonciation : *voldrent, eskoltet, raneiet, enortet, adunet, sostendreiet*, etc. Le choix du discours indirect va dans le même sens. Dans l'hymne de Prudence, 65 vers sur 215 sont du discours direct, rapportant le dialogue d'Eulalie et du préteur. Ces paroles interrompent le récit, alors que dans la séquence, les échanges de paroles rapportés au style indirect, font partie de la suite d'actions qui mènent au dénouement. Cette réduction du récit à sa plus simple expression contribue à représenter le martyr comme épreuve de volonté et à psychologiser le rapport de force.

« Bonne et belle »

- 14 Dans la séquence latine, on trouve quinze emplois d'adjectifs ; dans la séquence romane, qui compte le même nombre de vers, on en trouve huit :
- Séquence latine : *suavissona, ambrosiam, eximium, humanum, ingenitum, maritalibus, habilem, lacteolus, celer, innocuus* (deux fois), *laeti, devoto, pia, aureoli*.
 - Séquence romane : *buona, bel, bellezour, mals, regiel, christiien, grand, pagiens*. Si la plus grande quantité d'adjectifs signale un style que l'on peut qualifier de plus orné, les adjectifs ne fonctionnent pas seulement comme ornements du discours, ni dans une séquence ni dans l'autre. Ils donnent le ton du poème. Dans la séquence latine, il s'agit d'exalter le chant par des adjectifs d'ordre perceptif (*suavissona cithara, melodiam ambrosiam*) ou d'ordre affectif (*fletum ingenitum, devoto corde*). Dans la séquence romane, la liste plus restreinte produit une tonalité morale :
 - *buona* (*pulcella*) ; *bel* (*corps*) ; *bellezour* (*anima*) ; *mals* (*conseillers*) ; (*manatce*) *regiel* ; (*nom*) *christiien* ; *grand* (*honestet*) ; (*rex*) *pagiens*.
- 15 Ces adjectifs ne décrivent pas : ils évaluent et opposent. *Mals* s'oppose à *buona* et *christiien* à *pagiens*. L'adjectif *regiel* qui devrait être de valeur positive est rétroactivement dévalorisé par l'association de *pagiens* à *rex*. La menace royale est surtout une menace païenne. *Grand* intensifie *honestet*, qui qualifie la mort d'Eulalie, « *morte a grand honestet*. » La vraie grandeur n'est pas du côté des grandeurs de ce monde.
- 16 Le trio « bonne », « belle » et « plus belle » qui ouvre le poème traduit un autre groupe d'adjectifs du poème de Prudence que le trio « blanche comme lait » « rapide » et « innocente ». L'hymne commence par les vers : « *Germine nobilis Eulalia / mortis et indole nobilior* » (Eulalie, noble de naissance, plus noble encore par la forme de sa mort²⁴). La séquence imite la répétition de l'adjectif au comparatif, mais transpose la comparaison entre noblesse de naissance et noblesse de mort en une comparaison entre beauté du corps et beauté de l'âme. Un des sens de l'adjectif « bon » en ancien français comme en latin est « noble ». Cependant, « bon » veut dire beaucoup d'autres choses. C'est un choix stylistique que de représenter une qualité morale rare et supérieure par des adjectifs communs et vagues, adjectifs qui du coup prennent une valeur absolue puisque rien ne vient en délimiter le sens. Eulalie était absolument bonne et absolument belle, dans tous les sens de « bonne » et de « belle » auxquels on peut penser. Le reste du récit découle de cette donnée de départ. En matière de simplicité travaillée, les deux commencements de poème se valent.

- 17 Choisir le 'bon' plutôt que le 'noble' indique aussi une transformation de l'héroïne en un autre type de personnage. L'Eulalie de Prudence n'est jamais qualifiée de « *bona*. » Elle est *aspera* (indomptable, v. 14), *ingenii ferox* (d'un tempérament violent, v. 32), c'est une *animosa virgo* (vierge impétueuse, v. 37), une *fera puella* (sauvage jeune fille, v. 39-40), *superba* (hautaine, v. 64) quand elle s'adresse au préteur, enfin *laeta et intrepida* (joyeuse et intrépide, v. 142) sous la torture. Pour Prudence, une bonne chrétienne n'est pas une bonne fille. Pour l'auteur de la séquence, une bonne chrétienne est aussi une bonne fille.

La martyre apprivoisée

- 18 La séquence transforme la martyre en un modèle de vertu féminine plus acceptable aux yeux ou aux oreilles de son public. Il faut qu'Eulalie devienne une victime vraiment innocente et vraiment victime. L'Eulalie de Prudence, désobéissant à sa mère, fait une fugue pour aller insulter le représentant de Rome et lui cracher à la figure, ce qui n'est guère convenable pour une jeune fille de douze ans. Prudence n'a pas pour objectif de proposer un modèle de conduite aux jeunes filles de son temps, mais de justifier un culte et de célébrer la récente et fragile victoire du christianisme sur le paganisme d'État. Son Eulalie transcende son sexe et son âge pour entrer dans la troupe des soldats d'élite du Christ, les martyrs. La torture et la mort justifient et punissent sa rébellion contre l'autorité maternelle et l'autorité impériale. À la violence des persécuteurs répond la violence de la sainte. Le franc parler d'Eulalie se traduit en lettres de sang. Le poème établit cette équivalence d'une manière explicite afin de rendre clair que la rébellion seule ne compte pas comme vertu chrétienne. Il faut qu'elle soit poussée jusqu'à la mort incluse.
- 19 La séquence romane nous donne une autre définition du martyr, basée sur la résistance à l'oppression et non sur la rébellion contre l'opresseur. Eulalie ne se rend pas d'elle-même devant Maximien : on l'y amène après avoir essayé de corrompre sa foi ou sa virginité. Les deuxième et troisième vers de la séquence présentent des oppresseurs qui n'ont pas été provoqués : « *Voldrent la veintre li Deo inimi / Voldrent la faire diaule servir.* » La référence à la persécution de Dioclétien est remplacée par une référence intemporelle au mal et aux ennemis de Dieu, qui sont par définition les serviteurs du diable. Comme ces deux vers sont juxtaposés aux deux premiers vers établissant la bonté et beauté d'Eulalie, on a l'impression que sa vertu déclenche la rage corruptrice et destructrice des serviteurs du mal. La jeune fille n'a rien à faire pour provoquer ses persécuteurs : il lui suffit d'être belle et bonne²⁵.
- 20 Sans référence historique au conflit entre le christianisme et le polythéisme romain, le conflit entre Eulalie et les « *mals conselliers* » devient un combat psycho-théologique. On comprend qu'il s'agit d'obtenir d'Eulalie qu'elle renonce au christianisme : « *Qu'elle Deo raneïet* » (v. 6) et « *Qued ele fuiet lo nom christien* » (v. 14). Dans l'hymne de Prudence, le préteur demande à Eulalie qui vient de dénoncer publiquement le culte de l'État romain comme un culte du néant de « *toucher du bout des doigts un peu de sel et d'encens*²⁶. » Pour les chrétiens, ce geste idolâtre renie la foi chrétienne. Pour le représentant de Rome, ce geste reconnaît l'autorité de l'État impérial. Aucune des deux parties en présence ne peut ou ne veut accepter que ce geste ait une double signification. Dans la séquence, cet espace d'interprétation du geste disparaît. On demande à Eulalie de renier Dieu, de renoncer à porter le nom de chrétienne, mais en faisant ou en disant

quoi, cela n'est pas dit. Doit-elle manifester son allégeance à un autre pouvoir humain ou divin ? Doit-elle épouser le paganisme ou un païen ? Le texte demeure systématiquement vague quant aux termes exacts du conflit. D'où l'énigme des vers 15 à 17 : « *Ellent adunet le suon element. / Melz sostendriet les empedementz / Qu'elle perdesse sa virginitet.* » Beaucoup d'encre a coulé sur ces trois vers et je n'avancerai aucune nouvelle hypothèse sur ce qu'ils signifient²⁷. Il y a rupture de sens, en tout cas pour nous, mais pas rupture de style. Et ce sont en bonne partie les choix stylistique de la réécriture qui mènent à cette obscurité. La position morale et mentale de l'héroïne reste claire. Eulalie résiste à toute épreuve, à toute contrainte qui porte sur sa foi et son identité de chrétienne. Mais cette résistance se présente sous une forme non violente, presque abstraite. Pas de discours direct, pas de lettres de sang, pas de corps féminin mis à nu, déchiré, exposé aux regards de tous. Pas de langue féminine provoquant les pouvoirs en place. La séquence crée un lieu de résistance au mal dans l'être même de la jeune fille. Sa métamorphose en colombe, symbole de grâce, de paix, de vulnérabilité, la transforme en ce qu'elle est déjà, puisqu'elle est sans péché (*colpes non auret*, v. 19). Dans le poème de Prudence, la métamorphose de la *fera puella* (qui n'est jamais dite sans péché) en colombe est une transformation radicale par laquelle la guerrière obtient enfin la paix : « *pax datur artubus exanimis* » (la paix est accordée aux membres sans vie)²⁸. L'indomptable Eulalie de Prudence ne peut être domptée que par la mort et la grâce de Dieu. La bonne et belle Eulalie de la séquence est du premier jusqu'au dernier vers incorruptible, irréductible, ininflammable. Elle est aussi pure que la ligne du récit qui retrace son parcours.

- 21 Faute de contexte, le texte devient son propre microcosme. Il y a tout un monde dans les vingt-neuf vers de la séquence romane, et tout un monde entre cette séquence et le texte qu'elle traduit. Mais si l'écart est trop grand entre l'hymne de Prudence qui fournit la matière première et le chant en langue romane vulgaire qui l'actualise pour que l'on puisse même parler de glissement stylistique, on peut considérer que l'écart entre la séquence latine et la séquence romane du manuscrit 150 porte la trace d'un souci stylistique. La séquence latine a déjà choisi le lait au lieu du sang, la musique au lieu de la rebellion. La séquence romane raffine ce choix en rétablissant la dynamique du récit comme ligne mélodique qui se prête au dit aussi bien qu'au chant. L'exceptionnalité de cette pièce à cette époque nous oblige à la considérer hors de tout courant, école, milieu social, tendance, mode, genre. Elle ne se présente pas à nous comme fait littéraire, mais comme bizarrerie linguistique. Ne pourrions-nous pas cependant la lire comme un exercice de style en attente de littérature ?

ANNEXE

Appendice

Transcription de la séquence romane de sainte Eulalie donnée par R. Berger et A. Brasseur, *Les séquences de sainte Eulalie*, Paris : Droz, 2004, p. 63.

1 Buona pulcella fut Eulalia,
 Bel auret corps, bellezour anima.
 3 Voldrent la veintre li Deo inimi,
 Voldrent la faire diaule servir.
 5 Elle nont esKoltet les mals conselliers
 Qu'elle Deo raneiet chi maent sus en ciel,
 7 Ne por or ned argent ne paramenz
 Por manatce regiel ne preiement.
 9 Niule cose non la pouret omque pleier
 La polle sempre non amast lo Deo menestier.
 11 E poro fut presentede Maximilien
 Chi rex eret a cels dis soure pagiens.
 13 Il li enortet, dont lei nonque chielt,
 Qued elle fuiet lo nom christien.
 15 Ellent adunet lo suon element :
 Melz sostendreiet les empedementz
 17 Qu'elle perdesse sa virginitet ;
 Poros furet morte a grand honestet.
 19 Enz enl fou lo getterent com arde tost.
 Elle colpes non auret, poro nos coist.
 21 A czo nos voldret concreidre li rex pagiens ;
 Ad une spede li roueret tolir lo chieef.
 23 La domnizelle celle Kose non contredist :
 Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist.
 25 In figure de colomb volat a ciel.
 Tuit oram que por nos degnet preier
 27 Qued auuisset de nos Christus mercit
 Post la mort et a lui nos laist venir
 Par souue clementia.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Christine Ruby, « Les premiers témoins écrits du français », *La Cantilène de sainte Eulalie : Actes du Colloque de Valenciennes 21 mars 1989*, ed. Marie-Pierre Dion, Valenciennes, ACCES et Bibliothèque municipale de Valenciennes, 1990, p. 63-67 [61-72]. Ci-après ce volume sera désigné : Valenciennes.
2. *Changer le monde : Réécritures d'une légende, le purgatoire de saint Patrick*, Paris, Champion, 2006, p. 89-112. Voir aussi son article dans le présent volume.
3. Voir son article dans le présent volume.
4. Roger Berger et Annette Brasseur donnent une liste détaillée mais certainement pas exhaustive de ces versions dans *Séquences de Sainte Eulalie*, Genève, Droz, 2004, p. 25-34.
5. R. Berger et A. Brasseur, *Séquences*, op cit., p. 48-57. La Bibliothèque municipale de Valenciennes a numérisé ce manuscrit : <http://www.valenciennes.fr/fr/minisites/loisirs-et-activites/culture/bibliotheque/fonds-virtuels.html>
6. Annie Faugère, « Le "Rithmus teutonicus" et la Cantilène de sainte Eulalie », Valenciennes, p. 97-98 [97-100].

7. Yves Chartier propose Hucbald de Saint-Amand comme auteur des deux séquences latine et romane de sainte Eulalie, sur la base de la forme et des thèmes traités, mais reconnaît « le caractère conjectural de [la] démarche. » « L'auteur de la "séquence de sainte Eulalie" », *Chant and its Peripheries : Essays in Honour of Terence Bailey*, ed. Bryan Gillingham and Paul Merkley, *Musicological Studies* vol. 72, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1998, p. 168 [159-178].
8. Renée Balibar, *Eulalie et Ludwig*, Cortil-Wodon (Belgique), Editions modulaires européennes, 2004, p. 109.
9. D. Welke, « Forme linguistique et origine du "Rithmus teutonicus" (Luwigslied) : remarquessur une énigme », Valenciennes, p. 94 [89-95] ; A. Faugère, « Le "Rithmus teutonicus" », idem, p. 100.
10. Prudence, *Le livre des couronnes*, ed. M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1951, v. 164-165, p. 59 ; ma traduction.
11. Prudence, *Le livre des couronnes*, op. cit., v. 156-170, p. 59.
12. Texte édité et traduit par R. Berger et A. Brasseur, dans *Les séquences*, op. cit., p. 166-167. Ce texte est donné ci-après en appendice.
13. Pierre-Yves Fux, *Les sept Passions de Prudence*, Fribourg (Suisse), Éditions Universitaires, 2003, p. 61 et 100.
14. « Donnez, jeunes filles et jeunes gens, ces présents de feuillages florissant ! Tandis que moi, j'apporterai au milieu du cortège, des guirlandes tressées en mètres dactyliques, humbles, fanées, présents de fête cependant. » Prudence, *Le livre des couronnes*, v. 206-210, p. 61.
15. Prudence, *Le livre des couronnes*, v. 14, p. 54.
16. R. Berger et A. Brasseur, *Les séquences*, op. cit., p. 169-170. Sur la versification des deux séquences, voir : E. Lorenz, « Das altfranzösische Eulalialied und die Sequenz », *Romanische Forschungen* 75, 1963, p. 22-38 ; P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 53-54 ; D'Arco Silvio Avalle, *Alle Origini della letteratura francese : I Giuramenti di Strasburgo e la sequenza di santa Eulalia*, Torino, Giapichelli, 1966, p. 161-190 ; Y. Chartier, « L'auteur de la "séquence de sainte Eulalie" », p. 165-167.
17. Michael Roberts, *The Jeweled Style : Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
18. F. J. Barnett remarque : « [I]t is one of the most obvious features of this poem, in contrast with the Latin Sequence in the same manuscript, that it tells the story of Eulalia's trial and martyrdom directly and explicitly. » « "Virginity" in the Old French Sequence of Saint Eulalia », *French Studies* 13, 1959, p. 252 [252-256].
19. Eulalie torturée s'écrie : « Vous voici écrit sur moi, Seigneur ! / Que j'aime à lire ces marques qui notent, Christ, tes victoires ! / La pourpre du sang qui coule prononce ton nom sacré. » Prudence, *Le livre des couronnes*, op. cit., v. 136-140, p. 58.
20. P.-Y. Fux, *Les sept Passions de Prudence*, op. cit., p. 38-42.
21. Sur la diffusion du culte de sainte Eulalie dans la péninsule ibérique et au-delà, voir R. Berger et A. Brasseur, *Les séquences*, op. cit., p. 31-44. Pour Marie-Pierre Dion, la présence sporadique de ce culte dans l'empire carolingien au Nord de la Seine, et le fait que plusieurs princesses carolingiennes soient nommées Eulalie, atteste qu'il « s'agit moins d'une dévotion populaire que d'un culte de caractère intellectuel. » (« Le scriptorium et l'abbaye de Saint-Amand au IX^e siècle », Valenciennes, p. 49).
22. Parmi les ouvrages récents cherchant à définir l'essence du récit : Gerald Prince, *Narratology : The Form and Functioning of Narrative* (1982) ; Mieke Bal, *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative* (1985) ; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991) ; Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology* (1996) ; David Herman, *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative* (2002).
23. « In its purest form a story is just three elements : conflict, action, resolution. » Jeffrey Cleaver, *Immediate Fiction : A Complete Writing Course*, New York, St Martin's Press, 2002, p. 25.
24. Prudence, *Le livre des couronnes*, op. cit., v. 1-2, p. 54.

25. Comme la Justine de Sade dans *Justine ou les malheurs de la vertu*. Je remercie Michel Gailliard d'avoir suggéré ce rapprochement.

26. Prudence, op. cit., v. 122-124.

27. Voir John Orr, « Sur un vers de l'Eulalie », *Archivum Romanicum* 14, 1930, p. 407-414 ; Henry Dexter Learned, « The Eulalia Ms at line 15 reads aduret not adunet », *Speculum* 16, 1941, p. 334-335 ; Anna Granville Hatcher, « Eulalia, lines 15-17 », *Romanic Review* 40 (1949) p. 241-249 ; F. J. Barnett, « "Virginity" in the Old French Sequence of Saint Eulalia », *French Studies* 13, 1959, p. 252-256 ; J. C. Atkinson, « Eulalia's "element" or Maximian's », *Studies in Philology* 54, 1968, p. 599-611 ; V.I. Milani, « 'Aduret' in Sainte Eulalie », *Linguistics* 58, 1970, p. 52-56 ; A. Cernyak, « Pour l'interprétation du vers 15 de la "Séquence de sainte Eulalie" », *Romania* 96, 1975, p. 145-162 ; Gerold Hilty, « Sainte Eulalie et le feu », *Travaux de linguistique et de littérature* 16, 1978, Université de Strasbourg, Centre de philologie et de littérature romanes, p. 217-228 ; Glanville Price, « La Cantilène de sainte Eulalie et le problème du vers 15 », *Valenciennes*, p. 81-87 ; R. Berger et A. Brasseur, *Les séquences*, op. cit., p. 71-73.

28. Prudence, op. cit., v. 168.

AUTEUR

Virginie Greene
Harvard University

La légende du purgatoire de saint Patrick. Des tendances de la *translatio* du latin en vers français

Myriam White-Le Goff

p. 135-144

- 1 La légende du purgatoire de saint Patrick a eu un grand retentissement à travers l'Europe médiévale. Elle relate à la fois la révélation d'une entrée terrestre à l'autre monde faite à saint Patrick, dans une grotte située sur une île du Lough Derg, le Lac Rouge, en Ulster, et le voyage dans l'au-delà, purgatoire et paradis terrestre, d'un chevalier repentant nommé Owein. Le premier texte rapportant cette légende qui nous soit parvenu est l'œuvre latine du moine Henri de Saltrey, le *Tractatus de purgatorio sancti Patricii* (entre 1173 et 1185). Sa réécriture la moins méconnue est *L'Espurgatoire saint Patriz* de Marie de France (vers 1190). C'est précisément cette œuvre qui sera au centre de cette réflexion qui se propose d'étudier la translation du latin en ancien français dans les différentes réécritures versifiées françaises de la légende du purgatoire de saint Patrick. À côté de la réécriture de Marie de France, il existe six réécritures versifiées connues de la légende :

1. le manuscrit British Library, Cotton Domitianus IV, de la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle¹ ;
2. le manuscrit BNF fr. 1526, d'avant 1243, non édité ;
3. les manuscrits anonymes de la bibliothèque de Cambridge, Ee. VI. 11, f^o 13-37 et de la British Library, Landsdowne, 383, feuillet de garde (fragment), de la deuxième moitié du XIII^e siècle² ;
4. la version de Berol, conservée dans deux manuscrits de la fin du XIII^e siècle : Tours, BM 948, f^o 102 verso-119 recto ; Cheltenham, bibl. Phillipps 4156, f^o 184a-188d³ ;
5. le manuscrit BNF fr. 25545, f^o 97a-104b, du début du XIV^e siècle⁴, qui est vraisemblablement une mise en vers de la rédaction en prose française la plus répandue au Moyen Âge ;

6. les manuscrits British Library, Harley 273, f^o 191c-197d et BNF fr. 2198, f^o 30a-34d⁵, de la première moitié du XIV^e siècle.

- 2 *L'Espurgatoire seint Patriz* de Marie de France occupe une place particulière dans ce corpus car c'est la réécriture la plus fidèle au texte latin, ce qui permet une comparaison plus précise et plus juste, car plus complète avec la source latine. Qui plus est, certaines versifications, comme celle du ms. BNF fr. 25545, n'ont pas de modèle tout à fait élucidé et il est vraisemblable qu'elles n'aient pas pour source directe l'œuvre latine. Les réécritures en prose qui existent présentent la même difficulté pour l'étude, c'est pourquoi je les ai écartées dans ce travail⁶. La *translatio* est double pour les textes qui nous intéressent car leurs auteurs opèrent une « traduction » du latin en français et une transposition de la prose en vers, comme dans un grand nombre d'autres œuvres médiévales. En outre, si la majorité des réécritures versifiées sont en octosyllabes, il existe un cas particulier dans celle d'un certain Berol, rédigée en alexandrins. Cette réécriture particulière fera l'objet d'analyses singulières. De manière générale, la difficulté majeure de ma démarche, du point de vue de la rigueur, est de faire la part entre les phénomènes afférant à la réécriture au sens large, non point seulement à la translation, les phénomènes à proprement parler linguistiques et ceux qu'on qualifierait plus largement de littéraires ou stylistiques. J'exposerai dans cette optique différents procédés, afin d'expliquer dans un premier temps, le travail de *translatio* qui semble lié à la nature même de la langue vulgaire, notamment à son origine orale, puis les modifications syntaxiques motivées, notamment, par le passage du latin à l'ancien français, et enfin les techniques de réécriture motivées par la versification.
- 3 En comparaison avec le latin médiéval, langue écrite et véhicule de culture, la langue vulgaire est d'abord langue orale, dite parfois populaire. Or cette essence proche de l'oralité de l'ancien français permet, par la récurrence de certains traits stylistiques, de renforcer quelques effets de sens du texte latin. Au vers 1855 de *L'Espurgatoire* de Marie de France, « hastes vus tost aller d'ici », l'impératif accentue le sentiment d'urgence, tout comme dans « or vus hastes », au vers 1891, à la place de la tournure finale latine *oportet ut*⁷ (p. 242), plus lourde. Le rythme des aventures est ainsi précipité ; tous les tourments du purgatoire s'abattent sur Owein presque en même temps et il passe de l'un à l'autre de manière frénétique autant qu'alerte. En outre, en mettant en avant le caractère oral de la langue qu'elle utilise, Marie interpelle très volontiers son public, comme avec l'apostrophe « Seignurs », au vers 49, par exemple. De même, elle insère des embrayeurs de discours dans les propos de ses personnages, comme « nel dute pas » au vers 734, lorsque les messagers de Dieu qui accueillent le chevalier à son entrée dans l'autre monde lui expliquent ce qu'il va rencontrer, ou encore « sachez Ke » au vers 1809, lorsque les archevêques s'adressent à Owein et, par delà, à l'ensemble du public. La stylistique s'appuie sur la fonction phatique du langage en vue d'une recherche de la persuasion.
- 4 Dans la même dynamique, la réécriture en français change aussi parfois les temps verbaux. Ainsi, Y. de Pontfarcy, editrice de *L'Espurgatoire*⁸, fait justement remarquer que dans les vers 905 à 914, le parfait latin est remplacé par le présent historique. Ce dernier rend le passage plus vivant ; il est cohérent avec une tradition de récits narrés à haute voix de la manière la plus vive et alerte possible. On n'écrit pas en français de la même manière qu'en latin, comme nous le rappellent les auteurs des réécritures. Il faut adapter son style à son public, comme l'affirme Marie :

Jo(e), Marie, ai mis, en memoire,
 le livre de l'Espurgatoire
 en romanz, K'il seit entendables
 a laie genz e covenables. (v. 2297-300)

- 5 Le passage du latin au français est également l'occasion d'un travail sur les discours. Marie de France substitue parfois le discours direct au discours indirect ; elle semble percevoir là un moyen d'obtenir un plus grand impact sur le public. En outre, le texte anglo-normand manifeste une plus grande attention aux charnières à établir entre une forme de discours et l'autre et entre discours et récit. Ainsi le vers 715, « al chevalier dist ducement », est-il ajouté par Marie afin d'introduire le discours direct qui va suivre et pour le caractériser à l'aide de l'adverbe « ducement ». De la relative sécheresse du texte religieux, on passe à une œuvre à coloration plus romanesque. Les occurrences du discours direct sont préparées et mises en valeur alors qu'en latin ces charnières sont souvent absentes ou simplement exprimées par des mots de liaison, bien qu'il existe des passages qui fassent exception à cette règle. Ainsi le vers 957, « al chevalier dient sovent », ne fait-il que reprendre le présent latin de *dicunt* (p. 162), au milieu de verbes du récit conjugués à des temps du passé, destiné à mettre en valeur l'irruption du discours direct. Dans le témoignage de l'évêque Florencien en faveur de l'idée de la porosité de notre monde et de l'autre, le début du discours direct latin (p. 260) est conservé au discours indirect par Marie aux vers 2083-2084 : « que plusurs i entrerent ja, / dunt unKes nul n'en repaira ». Cela lui permet de mieux mêler les discours entre eux ainsi que de mélanger discours et récit, sans sentiment de rupture, avec un certain souci de naturel. Elle procède de même aux vers 2155-2156, « e lui fist une tel(e) demande / si aporté out point de viande », en débutant au discours indirect la réécriture du latin *num quid portas aliquid ad manducandum ?* (p. 266). Dès le vers 2157, Marie enchaîne avec le discours direct. Par cette technique, elle crée une manière de transition entre récit et discours tout en facilitant la compréhension. Ce travail s'affine encore aux vers 2243 à 2249, par exemple, car Marie utilise d'abord du discours indirect au vers 2243, « ço qu'il pramist dedenz quinze anz », puis une forme de discours qui ressemble à du discours indirect libre :

or ert li fait aparissanz.
 Demain ert li prestre traïz
 e par la femme maubailliz
 qu'il ad pur sa fille tenue,
 quant a sun lit l'av(e) ra eüe
 einz miedi. Ke chascuns l'oie !

- 6 Dans le témoignage de Gilbert, un moine auquel le chevalier Owein a servi d'interprète et avec lequel il a entretenu une relation d'amitié, Marie remplace le discours direct, présent dans le texte de Henri de Saltrey, par du discours indirect, afin de ne pas enchâsser trop d'autres discours dans le discours direct de Gilbert, dans le sens d'une circonscription plus nette des discours, sans doute liée au mode de diffusion du texte, vraisemblablement lu à haute voix.
- 7 Dans la réécriture en alexandrins, l'attention prêtée au discours direct est également grande : au moment où Owein explique ses fautes à un évêque, Bérol choisit de faire parler aussi bien l'évêque que le chevalier au discours direct (v. 121-136), alors que le texte latin proposait le discours indirect pour les propos de l'évêque. De cette façon, l'auteur souligne le caractère égalitaire de la parole échangée et, ainsi, le rôle de conseiller-confident du religieux, en même temps que la répartition du discours en

nombre de vers exprime le caractère inébranlable de la décision d'Owein d'entrer au purgatoire de saint Patrick : l'évêque essaie de l'en dissuader (vers 121 à 132), tandis qu'Owein lui oppose sa résolution en quatre vers lapidaires, dans une logique de joute verbale. Les passages au discours direct sont donc des moments privilégiés, mis en valeur dans l'ensemble d'un texte encore proche d'une oralité vivifiante.

- 8 Outre les altérations du texte latin en ancien français inspirées par l'oralité sous-jacente à la langue médiévale, le passage d'une langue à l'autre implique également des transformations d'ordre syntaxique. La modification de la syntaxe et de la hiérarchie établie entre les segments syntaxiques est perceptible par des changements de catégorie grammaticale : certains termes passent d'une nature à une autre. Ainsi des substantifs peuvent devenir des verbes dans la traduction du latin en anglo-normand. Aux vers 1305 et 1306, Marie de France emploie deux verbes : « avalout » et « estout », alors que Henri de Saltrey a choisi tantôt le substantif *descensione*, descente, tantôt le verbe *stetit* (p. 192), « il se tint debout ». Toutes les actions sont donc placées sur le même plan en ancien français, elles se succèdent sans que celle qui les narre n'établisse une hiérarchie entre elles. Elles sont perçues par le procès qu'elles impliquent et non plus sous une forme nominale. De la même manière, le latin *mirabili coruscatione radiabat*⁹ (p. 210) est traduit aux vers 1499-1501 :

li chevaliers s'emeveilla
(e) de la porte K'il esguarda,
pur la clarté K'ele rendoit.

- 9 L'adjectif *mirabili* devient le verbe « s'emeveilla », ce qui permet en outre à Marie de se replacer du point de vue d'Owein et de donner à percevoir les sentiments du chevalier et son admiration propre. Par ailleurs, le participe présent *lugens* (p. 240), « en pleurant », est traduit par deux verbes conjugués, au vers 1859 : « li chevalier plure e suspire ». Plus loin, au vers 1901, « il reçut lur beneïçon », un verbe conjugué traduit le participe latin *accepta ab eis benedictione* (p. 244), « après avoir reçu la bénédiction de leur part ». Le sens est conservé mais la forme est altérée en raison du génie différent des deux langues. En alexandrins, Berol réorganise souvent l'ordre des segments syntaxiques, voire des propositions, par rapport au texte latin. Ce faisant, il semble rechercher un effet accru sur son lecteur. Il en va ainsi au quatrain XCVI par rapport au passage latin :

Ibi de sociis quondam suis quosdam vidit et bene cognovit. [...] *Hi autem campi non solum cruciatis hominibus sed etiam excruciantibus demonibus erant pleni.* (p. 176)
Treytoz fu pleyns li champs de ceaus qui payne traont,
et aussi pleyns des deables qui les tormenz lor font.
Assez y vit de ceaus que conouz ot ou mont,
qui si conpagnon furent, mes or aus torment sunt.

- 10 Berol expose d'abord la vision d'ensemble, ensuite le cas des personnes connues. De la même façon, il produit un effet d'accélération par le contraste qu'il met en lumière entre la situation d'Owein et des autres malheureux du purgatoire, par exemple, au vers 407 de la strophe XCVII, « mes Jhesu reclama : tantost fu delivrez ». Il renforce les effets du texte latin en jouant de la structure de l'alexandrin où les deux hémistiches dessinent un important contraste et mettent en valeur l'efficacité de l'invocation, comme le faisait Marie dans son couplet d'octosyllabes liés par leur rime plate, aux vers 1167 et 1168, « si ad nomé le non Jhesu : / tout erraument delivres fu ».
- 11 Un autre procédé très fréquent dans le travail qu'effectue Marie de France est la transformation de la nature de certaines propositions : elle modifie presque

systématiquement la nature de la subordination en passant du latin à l'ancien français. Au vers 713, par exemple, elle fait de l'ablatif absolu latin, *tacentibus aliis*¹⁰ (p. 140), qui ne peut être conservé en ancien français, la proposition indépendante, « tuit se turent ». La langue latine utilise en effet volontiers ce type de construction là où le français préfère souvent une autre subordination et où la versification fait plus de cas de la coordination ou de la juxtaposition de propositions plus courtes et moins complexes. On peut y voir un souci de lisibilité, des contraintes liées à l'oralité ou la difficulté de faire coïncider des segments syntaxiques avec des groupes de huit syllabes. De même, au vers 1029, « il les despist » est une proposition principale alors que le latin utilisait la proposition subordonnée *cumque eos contempsisset*¹¹ (p. 168). Au vers 1307, « mult s'emevilla ou il fu », remplace le latin *cumque se ab ore putei subtrahens stetisset, ignorans quo verteret* (p. 192). Aux vers 1293-1294, « tant s'afia en Jhesu Crist / que lur conseil e eus despist », Marie utilise des propositions en corrélation là où Henri de Saltrey a choisi les propositions participiales *illo autem de Dei adjutorio presumente illorumque promissa contempnente*¹² (p. 192). Aux vers 1373 et suivants, l'auteur accumule les propositions principales ou indépendantes quand le moine de Saltrey avait recours à des subordonnées. De surcroît, Henri de Saltrey utilise souvent des raisonnements analogiques (« *sicut... ita* ») qui sont absents chez Marie en raison de l'octosyllabe pour lequel elle semble préférer des phrases brèves sans beaucoup de subordinations. On peut donc parler du passage de la syntaxe à la parataxe comme un aspect du passage du latin à l'octosyllabe français. Ainsi, il est parfois difficile de départager les faits de syntaxe des faits de versification.

- 12 D'autre part, la réécriture médiévale utilise souvent le procédé rhétorique de l'*amplificatio*¹³, qui développe certains passages courts. Sur ce point, la thèse de Peter De Wilde propose une très bonne étude comparative synthétique des structures des versions anglo-normandes¹⁴. Dans les réécritures versifiées du *Tractatus*, l'*amplificatio* est motivée par des contraintes de versification ou par d'autres impératifs qui ne sont pas d'ordre purement linguistique, qu'elle se propose pour objectif une dilatation temporelle, une caractérisation renforcée, ou encore, qu'elle soit au service d'une logique de la surenchère¹⁵. L'*amplificatio* permet de renforcer les effets du texte source. Ainsi, le moine de Saltrey était déjà sensible au surgissement du pathétique et ne ménageait pas les notations destinées à montrer les souffrances des personnages, avec la répétition de termes comme *ejulatu* ou *fletu* dans la narration du troisième tourment, par exemple. Marie de France enchérit sur les moyens employés par Henri de Saltrey pour susciter la pitié du public en renforçant, par exemple, le substantif *miseriis* lors du quatrième tourment, en l'amplifiant aux vers 1035 et 1036 : « plein de miserie e d'olur / e de criement e de plur ». Le rythme du vers ainsi que la rime doublée de l'accumulation exacerbent l'expression de la souffrance et appellent les lecteurs à ressentir de la compassion. L'attention portée au rythme lors de la réécriture est aussi perceptible aux vers 1661 et 1662, « quant K'il i out, esteit pleisable / e peisable e tut acceptable ». Marie de France reprend dans la structure métrique le groupe ternaire soutenu par les paronomases du texte latin, *omnia ibi placata, omnia placita, omnia grata*¹⁶ (p. 224). De même, la réécriture du passage du troisième récit d'un ermite qui relate la tentation d'un homme qui désire charnellement une jeune fille qu'il a recueillie bébé (*contigit autem nuper ut ejus assensum peteret et impetravit*¹⁷, p. 272), est très efficace car la requête et le consentement encadrent le vers, comme s'il s'agissait entre eux d'une relation de cause à effet, renforcée par la parataxe, au vers 2235 : « il la requist, el l'otria ».

- 13 Au vers 398 de *L'Espurgatoire*, le procédé d'*amplificatio* semble surtout répondre à des motivations rythmiques car le mot *senectute* (p. 110), « vieillesse », se dédouble en « ses aages, ne sa veillesce » ; de même pour *tetigit* (p. 112), « toucha », qui devient « ne mascha / ne ne senti ne n'attucha », aux vers 412 et 413. Dans l'allocution qu'adressent les archevêques au chevalier au paradis terrestre, Marie réécrit de nombreux mots par des groupes binaires, aussi bien pour des raisons métriques que pour accroître l'effet de contraste entre les tonalités dysphorique ou euphorique. En effet, elle accumule des segments syntaxiques qui s'étendent chaque fois sur la totalité de l'octosyllabe et qui apportent une seule information chacun. *Tormenta* (p. 224), « les tourments », devient « les granz tormenz e les dolurs » au vers 1675, *requiem* (p. 224), « le repos », « e les deliz e les repos » au vers 1677, *patriam* (p. 226), « le pays », « icist païs e icist estres » au vers 1689, *ejectus est* (p. 226), « il est jeté », « getez e si fud eisillez » au vers 1692, *miseriam* (p. 226), « le malheur », « en miserie,(e) en amerté » au vers 1693, *in miseria* (p. 228) « en miseire, en cheitiveté » au vers 1710 et *requiem* (p. 230) « en grant joie e en grant repos » au vers 1748. Plus loin, elle clôt un passage dans lequel il est question de « grace » et de « dulçur » par un vers qui résume l'ensemble au moyen d'un groupe binaire « par sa grace e par sa dulçur » (v. 1814). Ailleurs, deux termes en dépendance syntaxique en latin, *delectionis suavitatem* (p. 238), « suavité de plaisir », sont traduits par un groupe binaire qui les place sur un pied d'égalité au vers 1827, « si grant joie e si grant delit ». Dans la réécriture en alexandrins, le travail du vers s'appuie davantage sur le rythme ternaire que binaire de l'octosyllabe, ainsi au vers 360, « qui toz les cors lor brulet et confont et jutise », par exemple. De même, les passages comportant des énumérations sont renforcés par le rythme de l'alexandrin, comme au vers 373, « por col et por orelles, por mameles, por lez », dont on trouve l'équivalent dans l'octosyllabe 1075, « e par les mains e par les braz », de Marie de France.
- 14 Une méthode différente reprend la constante de l'ancien français dans la redondance par rythme binaire. Elle consiste à placer des mots de signification proche à la rime, ce qui dédouble de nouveau le texte latin : *congregati fuissent* (p. 264), « ils avaient été rassemblés », devient « ajusté » (v. 2149) et « assemblé » (v. 2150). L' *amplificatio*, sous ses diverses formes, permet par conséquent à l'auteur de la réécriture d'accroître en bien des points l'expressivité du langage. Dans l'œuvre en alexandrins de Berol, le travail sur la rime est renforcé par la forme de la strophe, comme en témoigne celui de la strophe LI, « penitence », « creance », « fiance », « doctance », qui travaille sur les échos des termes et de leurs trois syllabes. L'effet est encore affiné dans les rimes de la strophe LXIV, « croyre », « repayre », « contrayre » et « fayre » : la ruse des démons est mise en lumière par les échos entre les termes de deux syllabes qui encadrent ceux de trois syllabes. Ce travail se double d'une sensibilité à la structure strophique dans la réécriture en alexandrins. Là où Marie cherche l'unité de l'octosyllabe ou du couplet, Berol travaille à l'échelle de la strophe. De fait, l'auteur réécrit toujours en fonction de la cohérence de son quatrain d'alexandrins. Ainsi, il ne développe qu'une idée par strophe et, de la sorte, certains thèmes sont plus longuement abordés qu'en latin. Par exemple, lors de la présentation du chevalier Owein et de ses motivations, la strophe XXVI énonce qu'il est pécheur :
- tant ot homes ocis que hom ne les puet nonbrier,
de tolir et d'enbler ne se puet sazeer,
des fieus prist les servizes senz riens gueerdoner :
per iceles ovraignes puet on Dieu corrocier.
- 15 Le quatrain XXVII expose sa prise de conscience :

molt fu cis chivaliers ardiz et conbatanz ;
 contra lo Dieu playsir aloyt toz jorz ovrant.
 Tant mena cela vie qu'el va apercevant
 que contra Dieu estoit et son comandement.

16 Le XXVIII, son repentir :

contre Dieu ha ovré, ço entent bien et voyt :
 ou plus tost que il puet a l'evesque s'en voyt ;
 reconouz li a toz les maus que fasoyt,
 penitence tel com il convenoyt.

17 Par comparaison, ces trois idées s'enchaînent nettement plus rapidement en latin :

*quem cum pro peccatis increparet et illum Deum graviter offendisse diceret, miles
 graviter indoluit condigna que penitentia Deo satisfacere excogitavit. Cumque episcopus
 ei penitentiam secundum quod sibi videbatur, injungere voluisset [...] (p. 124)*

18 D'autre part, le quatrain d'alexandrins met également en œuvre des effets de chute entre les trois premiers vers et le dernier, comme à la strophe CXIII :

molt demena cis pueple et grant cri et grant brayt ;
 trop est granz lor tormenz, quar trop est grant lo froyt.
 Li chevalier reclame Jhesucrist, cum soloyt :
 tantost en l'autre ribe se trove, o il estoit.

19 Berol joue en outre de la répétition de certains termes et, de façon concomitante, de leur place dans le vers. Aux strophes CXXVIII et CXXIX, le mot « ribere/riviere » est mis en valeur dans des positions charnières :

Molt est haute la ribe et la ribere prifonde
 de noyr fu et de flamme, dont la ribere habunde,
 cum s'ele fust de sopra, est coverte cele unde ;
 tel puor ne seroyt trovee en tot lo monde.

20 (Le mot est situé deux syllabes avant la rime et dans deux vers qui se suivent).

De deables i voyt plene cele rivere,
 qui sur l'eve corroent et avant et arriere.
 Molt idueuse puor gitoyt cele rivere ;
 li chivalier la sent, mes trot li est amere.

21 (Le mot se trouve à la rime, un vers sur deux ; et les deux strophes se font écho, par delà même des rimes différentes, par un terme récurrent).

22 Les contraintes de versification informent donc nettement les modifications syntaxiques et l'organisation des réécritures.

23 Mais c'est encore, la surenchère que choisit la narratrice de *L'Espurgatoire* dans la reprise de la description des plaies d'un moine torturé par des démons, lors du témoignage de Gilbert, l'ami du chevalier Owein. Elle leur confère un aspect propre à marquer l'imagination par les vers 2037, « plaies out parfundes e granz », v. 2045 et 2046, « fu roünde / e desmusuree ». Le vers 2048, « la parfundesce n'atendrait », remplace le latin *usque ad manum* (p. 254), « jusqu'à la main », en l'intensifiant, suivant l'usage fréquent de la redondance en ancien français. De même, elle associe deux adjectifs de sens proche pour renforcer la fonction expressive de son texte lorsqu'elle parle du métal dans lequel sont plongés les suppliciés lors du septième tourment, au vers 1204, « en cel metal chaut et ardant ». D'autres syntagmes binaires ne semblent également avoir d'autre effet que la redondance, comme « l'out fait ester e meintenu » au vers 1887, « il ne saveit ne n'out apris » au vers 1953, « de lur ordre e de lur covent » au vers 1969, « tut flaelé e debatu », au vers 2035, ou « e quels tormenz e quel ennui »,

au vers 2053. D'autres modes de répétition visent ainsi à marquer la mémoire du conteur et du lecteur comme celles qui sont inscrites dans les vers 1761 à 1764 :

lur tormenz sunt amenusez
ou del tut en sunt aleggez ;
ou l'om alege lur dolurs,
ou l'om les met enz en menurs.

- 24 L'effet est accentué par l'anaphore de la conjonction de coordination « ou ». La redondance caractéristique de l'ancienne langue est encore accrue par la forme versifiée qui conditionne le mode de la *translatio*.

- 25 Cette étude peut paraître bien vaine et improductive quand on s'aperçoit qu'on est sans cesse contraint de retourner à son point de départ, qui ne peut d'ailleurs jamais être considéré comme un présupposé : la séparation, le tri entre phénomènes linguistiques et stylistiques. Mais cette aporie, ce nœud littéraire, est d'autant moins démêlable que toute *translatio* exprime une subjectivité d'écrivain. Toute traduction est interprétation et nécessite des choix. Les seuls traits que l'on a voulu mettre en avant, dans une optique plus linguistique ou objective, sont de ce fait nécessairement un peu descriptifs et peuvent parfois paraître superficiels. Ainsi, le phénomène d'*amplificatio* qui caractérise les réécritures que nous avons étudiées sert souvent une altération du sens, en même temps qu'il répond à des contraintes de versification. Par exemple, alors que le latin donnait *in vigiliis et ieuniis et orationibus atque bonis operibus*¹⁸ (p. 98), dans *L'Espurgatoire*, Marie de France allonge les mortifications de saint Patrick aux vers 277 à 279,

Nuit e jur fud en oreisuns,
en veilles, en afflicciuns,
en jeünes e en tristur,

- 26 non seulement, par souci du rythme de l'octosyllabe, mais aussi parce que cela correspond à une tradition réelle des ascètes irlandais¹⁹ auxquelles elle souhaite faire implicitement référence. La réécriture du *Tractatus* par Marie de France semble donc constituer un raffinement dans la dynamique ébauchée par Henri de Saltrey pour une esthétique des effets, c'est-à-dire pour une prise en compte de la réception et pour une coopération entre public et narrateur qui conférerait au texte une plus grande efficacité. Sur ce plan, sa réécriture exacerbe les traits des autres réécritures versifiées françaises d'une légende dont les narrateurs semblent déjà bien sensibles à ce qu'on baptisera bien plus tard l'horizon d'attente de leurs lecteurs/auditeurs et qui rappellent combien, sans négliger les singularités irréductibles d'une littérature médiévale souvent considérée comme presque primitive, on ne doit pas oublier sa pleine maturité.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. P. De Wilde, *Le purgatoire de saint Patrice. Édition de la version en vers anglo-normande du manuscrit British Library Cotton Domitianus IV*, Thèse, Univ. d'Anvers, 1990-91.

2. *Étude sur le Purgatoire de Saint Patrice accompagnée du texte latin d'Utrecht et du texte anglo-normand de Cambridge*, éd. C.M. Van der Zanden, Amsterdam, H.J. Paris, 1927.
3. *Le Purgatoire de Saint Patrice par Berol*, éd. M. Mörner, Lund, P. Lindstedt, 1917.
4. *Le Purgatoire de Saint Patrice du Manuscrit de la Bibl. Nat. fonds fr. 25545*, éd. M. Mörner, Lund-Leipzig, C.W.K. Glesrup, 1920.
5. *Le Purgatoire de Saint Patrice des Ms. Harléien 273 et fonds fr. 2198*, éd. J. Vising, Göteborg, W. Zachrisson, 1916.
6. P. De Wilde, *Le Purgatoire...*, op. cit., en dresse l'inventaire.
7. « Il faut que ».
8. *L'Espurgatoire seint Patriz*, éd. Y. de Pontfarcy, Louvain, Peeters, 1995.
9. « Étincelait d'un éclat admirable. »
10. « Tousse taisant. »
11. « Alors qu'ils les méprisait. »
12. « Alors que le chevalier était confiant dans l'aide de Dieu et méprisait leur promesse... »
13. Cf. l'article de F. Laurent dans le présent volume.
14. P. De Wilde, *Le Purgatoire...*, op. cit., p. 228-229.
15. Pour plus de détails, Cf. M. White-Le Goff, *Changer le monde. Réécritures d'une légende, le purgatoire de saint Patrick*, Paris, Champion, 2006.
16. « Là, tout était paisible, tout était agréable, tout était aimable. »
17. « Or, il y a quelque temps, il lui fut donné de chercher à obtenir son assentiment et il l'obtint. »
18. « Dans les veilles, les jeûnes, les oraisons et les bonnes œuvres. »
19. Y. de Pontfarcy, *L'Espurgatoire...*, op. cit., p. 99.

AUTEUR

Myriam White-Le Goff

Université d'Artois – EA 4028 « Textes et Cultures »

Remplois et détournements stylistiques

Archaïsme et style épique

Jean-Pierre Martin

p. 147-156

- 1 Il n'y a rien d'original à dire qu'il existe des caractéristiques de style propres aux chansons de geste. L'usage des formules et des motifs rhétoriques en est le témoin le mieux connu et le plus largement étudié, et l'on s'accorde d'ordinaire, notamment depuis Jean Rychner, à y voir un effet de l'oralité, soit qu'on juge avoir là les témoins exacts de ce que chantaient les jongleurs, soit plutôt qu'on interprète le recours à ces procédés comme le moyen d'en mettre en scène l'oralité originelle, que celle-ci soit reconstituée après coup, lors de la mise par écrit, ou purement et simplement fictive. En tout état de cause, ce que vise à dire par là le style épique, c'est le refus de toute nouveauté, l'inscription par la forme dans une tradition, dans un passé dans lequel l'auditeur ou le lecteur doit se reconnaître, auquel il doit s'identifier. C'est ce que déclare le prologue de *Raoul de Cambrai* :

Chantet vos ont cill autre jogleors
Chançon nouvelle, mais il laissent la flor... (v. 3-4)

- 2 Chanter du nouveau, c'est oublier l'essentiel, autrement dit l'ancien.
- 3 Au-delà des caractéristiques propres au style formulaire, il ne paraît pas illégitime de faire l'hypothèse que d'autres traits stylistiques aient eu pour effet de contribuer à donner à l'auditeur/lecteur le sentiment d'un discours en phase avec le passé. J'en aborderai trois : l'emploi de l'imparfait, celui de la parataxe, et le vocabulaire des armes¹.
- 4 J'ai essayé de montrer ailleurs² que le mélange des temps, propre non seulement à la chanson de geste mais aussi au roman et à l'hagiographie, était le signe d'une fracture ontologique entre le temps de l'événement raconté et celui de sa réception, qu'il s'agisse de la fracture séparant du monde réel l'univers de la fiction, ou de celle qui est essentielle au processus de célébration du passé héroïque en quoi consiste idéalement la récitation épique. Avec l'emploi de l'imparfait, il me semble qu'on peut voir un effet d'un autre ordre, propre cette fois à l'épopée.
- 5 Les histoires de la langue française notent régulièrement la faible proportion d'emploi de ce tiroir à date ancienne et son développement au cours du XII^e siècle : il est, écrit

Christiane Marchello-Nizia, « assez peu attesté dans les textes les plus anciens (une quarantaine d'imparfaits dans les quatre mille vers de la version la plus ancienne de la *Chanson de Roland*) [et] commence à se développer dans les romans en vers de la fin du XII^e s., et surtout dans les proses du XIII^e s., où sont attestés tous ses emplois modernes, tant temporels que modaux³ ». Si la question du genre est ici évoquée, c'est dans la perspective de ce développement historique. En y regardant de plus près, on constate en fait dans les textes d'ancien français une double distribution, à la fois générique et historique, de la proportion d'imparfaits (et des plus-que-parfaits, qui sont encore largement à cette époque des imparfaits accomplis). Une première série de pourcentages, distinguant pour chaque texte discours du narrateur (où la chanson de geste, l'hagiographie et le roman utilisent le mélange des temps, lequel est en revanche absent de l'historiographie) et discours direct des personnages (qui, comme le récit historique, n'en fait pas usage), est résumée dans le tableau suivant :

[Abréviations :

DN = discours du narrateur ;

DD = discours direct des personnages]

Date approx.	Chansons de geste	Autres textes
	DN DD	DN DD
X ^e s.		<i>Vie de saint Léger</i> 1,19 0
XI ^e s.		<i>Vie de saint Alexis</i> 3,68 5,91
1100	<i>Chanson de Roland</i> 0,83 1,61	
1120		<i>Voyage de saint Brandan</i> 7,17 5,54
1130	<i>Gormont et Isembart</i> 1,79 4,51	
1140	<i>Chanson de Guillaume I</i> 2,33 3,39	<i>Gaimar, Estoire des Engleis</i> 17,13 5,06
	<i>Chanson de Guillaume II</i> 1,93 3,43	
1150	<i>Couronnement de Louis (AB)</i> 2,40 3,26	<i>Roman de Thèbes</i> 6,65 2,70
	<i>Charroi de Nîmes</i> 4,17 3,58	
1160		
1170		<i>Béroul, Roman de Tristan</i> 10,06 4,55
		<i>Guernes, Vie de st Thomas</i> 13,98 2,97
1180		<i>Chrétien, Yvain</i> 12,08 5,25
	<i>Garin le Loheren</i> 3,68 0,81	<i>Chrétien, Conte du Graal</i> 13,80 5,63
1190		
	<i>Girbert de Mez</i> 2,08 4,87	<i>Ambroise, Estoire guerre ste</i> 29,46 4,35
1200	<i>Aye d'Avignon</i> 4,01 3,69	
	<i>Gui de Nanteuil</i> 1,68 1,76	
1210		<i>Clari, Conquête de Const.</i> 31,74 6,68
		<i>Villeh., Conquête de Const.</i> 25,29 3,62
1220		<i>Vie de Guillaume le Mar.</i> 16,43 4,10

- 6 On y remarque effectivement la rareté de l'imparfait dans les textes antérieurs au XII^e s. (deux textes hagiographiques) et sa progression dans ceux qui suivent, y compris la *Vie de saint Thomas Becket*, avec à date voisine des proportions analogues dans les romans. Mais on constate aussi d'une part que, dès l'origine, les textes historiographiques en font un usage nettement supérieur, ce qui s'accorde avec l'usage quasi exclusif qu'ils font des temps du passé ; et d'autre part que, même un siècle plus tard, les chansons de geste ne dépassent pratiquement pas le niveau du *Saint Alexis*.
- 7 Bien entendu, on peut faire observer que, pour employer le vocabulaire de Weinrich⁴, l'imparfait est un tiroir d'arrière-plan et que la chanson de geste se soucie essentiellement de ce qui se passe sur le devant de la scène. Au contraire, le roman et plus encore l'historiographie exigent des développements et des explications psychologiques, politiques, moraux *etc.*, divers et variés. Du moins cette discrétion de l'arrière-plan dans l'épopée constitue-t-elle en elle-même une caractéristique notable et qu'elle partage par conséquent avec les plus anciennes vies de saints. Mais cela tient

aussi au fait que, dans l'ancienne langue, le passé simple peut largement se substituer à l'imparfait, notamment avec les verbes imperfectifs. Voici par exemple, dans *Aye d'Avignon*, le portrait de Ganor au retour de son pèlerinage à La Mecque :

Li rois ne se vout tondre, sa barbe laissa lors,
Mais le vis de devant ot il cler con fin or,
Par espauls fu les, moult ot bien fet le cors,
Grailles par la çainture, e de moult biau deport,
Les mains beles e blanches, e si ot gros le col. (v. 2315-2319)

- 8 Et d'autre part celui d'Haveloc, encore ignorant de son vrai nom, dans *l'Etoire des Engleis* :

Cil Cuaran esteit quistrun
Mes mult esteit bel vadletun ;
Bel vis aveit e beles mains,
Cors eschiwid, süef e plains,
Li suen semblanz ert tut tens liez,
Beles jambes ot e bels piez. (v. 103-108)

- 9 On peut certes rencontrer occasionnellement des imparfaits dans les portraits épiques, comme on trouve un passé simple dans ce dernier exemple : dans la description, les valeurs des différents tiroirs restent équivalentes ; d'ailleurs nombre de portraits romanesques privilégient aussi le passé simple : celui de Blanchefleur, dans le *Conte du Graal*, en compte 5 pour 2 imparfaits. Mais au début du XIII^e s. le passé simple est toujours largement prioritaire dans la chanson de geste, alors que, quelque soixante-dix ans plus tôt, Geffrei Gaimar recourait déjà très majoritairement à l'imparfait. L'auteur d'*Aye* hérite d'une esthétique pour laquelle ce tiroir demeure d'emploi exceptionnel, esthétique parente sur ce point de celle des X^e et XI^e s., et qui, globalement, s'oppose aux habitudes de ses contemporains romanciers ou historiographes. Alors que dans d'autres genres l'imparfait commençait à se répandre avec l'ensemble des valeurs qu'il a conservées en français moderne, la chanson de geste le maintenait dans un certain état ancien d'indistinction par rapport au passé simple, dans lequel l'auditeur/lecteur pouvait percevoir quelque chose comme la couleur fanée d'une vieille peinture trop longtemps exposée à la lumière.

- 10 C'est paradoxalement ce que l'on peut déduire d'un emploi que la chanson de geste sera au contraire seule à en faire lorsqu'elle donnera à l'imparfait, en contradiction avec l'aspect sécant qui le caractérise dans tous les autres contextes, une valeur strictement globale, et cela, par exemple, au XIV^e s. dans *la Belle Hélène de Constantinople* :

Quant ly messages l'ot, a l'ostel s'en aloit.
Et ly bons apostoles point ne s'y arestoit,
Un cardinal apielle ou forment se fioit ;
Symon avoit a non ; ly pape luy disoit
Qu'il alast a Henry, ou il se combattoit... (v. 2861-2865)

- 11 Cet emploi, commandé par la rime et pour l'essentiel par elle seule, ne pouvait manquer de sonner curieusement aux oreilles d'un public désormais bien au fait de l'opposition entre les deux tiroirs du passé. En retournant l'emploi indifférencié qui les caractérisait occasionnellement deux siècles plus tôt, l'auteur donne ainsi à son texte une note d'étrangeté qui pourrait bien résulter d'un archaïsme stylistique propre au genre, mais dont la signification originelle n'était plus clairement comprise – un peu comme on cherche aujourd'hui à faire « vieux français » en prononçant [wa] des finales d'imparfait.

- 12 Au plan proprement syntaxique, on sait que la chanson de geste se caractérise aussi par le recours à la parataxe. F. Brunot voit là un trait général de l'ancienne langue : « cette ellipse [celle de *que*] caractéristique de l'ancien français, est très fréquente dans les complétives, les finales, les consécutives, les temporelles, les suppositives ou les concessives⁵ ». Mais les exemples qu'il fournit sont tous empruntés à des chansons de geste, une fois encore envisagées dans la seule perspective de leur date de composition. Ph. Ménard est plus précis : « comparée à la subordination ou hypotaxe, la parataxe est plus simple, historiquement plus ancienne. Outre ce caractère archaïque, elle relève parfois du style oral, car le langage parlé multiplie les juxtapositions. Elle a enfin un aspect stylistique, car il faut la mettre en rapport avec les genres littéraires, les motifs traités et l'effet recherché. La parataxe est plus fréquente en vers qu'en prose, plus répandue dans les chansons de geste que dans les romans courtois⁶ ». Une comparaison un peu détaillée illustre partiellement cette observation.
- 13 Il est délicat de donner sur ce sujet des chiffres précis, parce que la distinction est parfois difficile entre l'ellipse d'un relatif et celle d'une conjonction, et aussi parce qu'une ponctuation renforcée peut masquer une construction originellement paratactique, par exemple dans l'édition Paris du *Saint Léger* :
- Ço sempre fut et ja si iert :
Qui fait lo bien lodez en iert. [...]
A sei l'mandat et ço li dist :
A cort fust, sempre lui servist. [...]
Reis Chelperis tant bien en fist :
De sant Ledgier consilier fist. (v. 7a-b, 8a-b et 12a-b)
- 14 Il me semble légitime de voir des constructions paratactiques dans de telles juxtapositions, puisque les propositions complétives sont fréquemment annoncées par des pronoms démonstratifs en ancien français ; quant au dernier exemple, je l'interprète comme une construction consécutive plutôt que complétive, l'emploi de *tant* pronom pour annoncer une complétive ayant, en conformité avec l'étymon latin *tantum*, une valeur de restriction absente du passage.
- 15 Mais si difficile qu'il soit de fournir des dénombrements totalement incontestables, on peut tout au moins donner des proportions. Afin de m'en tenir aux parataxes susceptibles d'alterner avec l'hypotaxe, et en excluant celles qui subsistent en français moderne (causales, hypothétiques, etc.), je me limiterai pour l'essentiel aux complétives et aux consécutives, comme dans les exemples précédents, ou comme au vers 834 de la *Chanson de Roland*, qui présente les deux exemples :
- Si grant doel ai, ne puis müer nel pleigne.
- 16 Aux consécutives, je rattache les propositions exceptives, comme, toujours dans le *Roland*, au vers 653 :
- Ja mais n'iert an autretel ne vos face.
- 17 Enfin je tiendrai encore compte des relatives au subjonctif dépendant d'un antécédent nié ou simplement virtuel susceptible de faire l'objet d'une ellipse. Que l'on compare le vers 4 :
- N'i ad castel Ki devant lui remaigne.
- 18 et le vers 854 :
- N'i ad paien nel prit e ne l'aort.

- 19 Selon d'ailleurs qu'on interprète *que* comme conjonction ou relatif, la distinction entre exceptives et relatives devient parfois incertaine, ainsi dans *Girbert de Mez* :

[3] Ne remaint hom, tant soit de grant aage,

[13] S'il n'est ses hom qu'an sodees n'i aille (v. 100-101), construction qui se retrouve en parallèle aux vers 137-138.

- 20 Voici les résultats auxquels on peut aboutir dans les mille premiers vers de quelques-uns des textes utilisés ici (et l'ensemble des deux plus anciens et du *Saint Brandan*), d'abord hors chansons de geste :

- dans le *Saint Léger*, 8 complétives et 4 consécutives en parataxe, 7 complétives, 1 consécutive et 1 relative au subjonctif en hypotaxe ;
- dans le *Saint Alexis*, 3 complétives, 8 consécutives et 1 relative au subjonctif en parataxe, 40 complétives, 10 consécutives et 3 relatives en hypotaxe ;
- dans *Saint Brandan*, 7 complétives, 3 consécutives et 3 relatives en parataxe, plus de 65 consécutives, 14 à 16 consécutives et 4 relatives en hypotaxe ;
- chez Geffrei Gaimar, 1 complétive et 10 consécutives en parataxe, 36 complétives, 19 consécutives et 2 relatives en hypotaxe ;
- dans le *Roman de Thèbes*, 5 ou 6 complétives, 3 consécutives et 1 relative en parataxe, plus de 55 complétives, 14 consécutives et 5 relatives en hypotaxe ;
- dans les mille premiers vers du *Chevalier au lion* enfin, il n'y a ni consécutive ni relative en parataxe, et les seules complétives non introduites par *que* sont coordonnées à une précédente qui s'ouvre bien sur la conjonction ; *que* est en revanche présent pour 46 complétives et 42 ou 43 consécutives ; il faut attendre le vers 1310 pour lire « Gardez, ne vos movez por rien ».

- 21 Ces indications témoignent ainsi de l'évolution, sur un peu plus de deux siècles, d'une situation où la parataxe fait au moins jeu égal avec l'hypotaxe, à une situation où elle a pratiquement disparu, les consécutives semblant supporter un peu plus longtemps que les autres l'absence de *que*. Si on se tourne du côté des chansons de geste, on trouve en revanche les proportions suivantes pour les mille premiers vers :

- dans *Roland*, 17 ou 18 complétives, 10 ou 11 consécutives (dont 1 exceptive) et 3 relatives au subjonctif en parataxe et quelque 48 complétives, 10 consécutives (dont 5 exceptives) et une quinzaine de relatives au subjonctif en hypotaxe ;
- dans la *Chanson de Guillaume*, 9 ou 10 complétives, 6 consécutives (dont 2 exceptives) et 5 relatives au subjonctif en parataxe ; 38 complétives, 15 ou 16 consécutives (dont 1 exceptive) et 4 ou 5 relatives en hypotaxe ;
- dans *Garin le Loherenc*, 11 ou 12 complétives, 4 consécutives et 2 relatives en parataxe, 21 complétives, 8 ou 9 consécutives et 3 relatives en hypotaxe ; dans *Girbert de Mez*, 9 ou 10 complétives, 13 ou 14 consécutives et 1 relative en parataxe, 15 complétives, 20 consécutives (dont 5 exceptives) et 7 relatives en hypotaxe ;
- et dans *Raoul de Cambrai* 14 complétives, 5 consécutives (dont 1 exceptive) et 4 relatives en parataxe, 29 complétives, 12 consécutives et 1 relative en hypotaxe ; sans doute s'agit-il ici de la partie de la chanson qu'on considère comme la plus ancienne, mais c'est aussi celle qui a été réécrite en laisses rimées, donc au plus tôt vers la fin du XII^e s., ce qui montre tout au moins que le remanieur a jugé utile de conserver ces constructions à une époque où Chrétien de Troyes s'en montrait extrêmement avare.

- 22 Autrement dit, tout au long du XII^e s., les chansons de geste conservent, pour les constructions examinées, une proportion de parataxes représentant entre le quart et le

tiers du total, et surtout en ce qui concerne les consécutives et les relatives au subjonctif, proportion qui en outre ne faiblit pas, puisque c'est dans la *Chanson de Guillaume* que le nombre de parataxes semble le moins développé. Il paraît donc assez net que, par tradition stylistique, le style épique perpétue ici, et semble même développer, une syntaxe que les autres genres sont en train d'abandonner, ou du moins de marginaliser pour l'essentiel. Procédé qui sans doute offre des facilités métriques, et l'examen des variantes serait à cet égard instructif ; reste que cette facilité, passé le milieu du XII^e s., est le fait d'un genre particulier – ou de textes qui en imitent la tonalité, comme le *Roman de Renart*.

- 23 Cette aptitude à disposer de possibilités métriques alternatives se rencontre aussi en matière de vocabulaire. En particulier le lexique de l'armement fait alterner les noms masculins : *espié*, *escu*, *haubert*, et féminins : *lance*, *targe*, *broigne*. Pourtant ces termes ne sont pas réellement synonymes. L'épieu est en principe plus court et plus massif que la lance, ou du moins le terme *espié* semble-t-il plus spécifique, alors que *lance* peut paraître plus générique. De même *escu* peut paraître générique par rapport à *targe*. Quant à la *broigne*, on sait qu'il s'agit effectivement d'une protection plus ancienne et plus rustique que le *haubert*. Notons tout de suite que, dans les chansons de geste, si *lance* et *espié* apparaissent en nombre voisin, *escu* et *haubert* sont d'emploi nettement plus fréquent que *targe* et *broigne*. Si la distribution de *targe* et *escu* ne permet guère de voir dans la première autre chose qu'une alternative métrique au second, essentiellement exploitée par la chanson de geste néanmoins, celle des deux autres couples paraît susceptible d'autoriser une interprétation plus fine.
- 24 L'équilibre entre les occurrences de *lance* et *espié* est sans doute dû au fait que les laisses masculines sont régulièrement en nombre plus important, ce qui tend à contrebalancer la valeur générique qui tendrait à privilégier l'emploi de *lance*. Dans le roman en revanche, *espié* est rarissime : une seule occurrence dans le *Conte du Graal*, dans un contexte de chasse, aucune dans le *Chevalier au lion*. Le couplet d'octosyllabes est certes moins contraignant que la laisse et permet par conséquent de se contenter de *lance*. Pourtant le *Roman de Thèbes* fait d'*espié* un usage assez notable, puisqu'il en offre 14 occurrences contre 42 de *lance*. Sans doute faut-il voir dans cette permanence un écho du vocabulaire épique, dont le premier des romans d'Antiquité s'inspire encore souvent. Et c'est peut-être cette couleur épique que recherche l'auteur de la *Mort Artu* lorsque, à deux reprises, il emploie ce mot dans le récit de la bataille de Sales-bieres, avec la violence sauvage et destructrice, négation de la joute courtoise, qui peut ainsi être connotée dans le combat opposant Heliadés à Karados :
- si s'entrefierent des glaives si fort que li escu percent, et s'entrehurtent de si grant force qu'il se metent parmi les cors les espiez trenchanz, si que li fer perent de l'autre part ; si s'entreportent a terre si enferré qu'il n'i a celui d'els deus qui puisse gaber l'autre, car il sont andui navré a mort.
(§ 184.40 ; cf. § 182.13).
- 25 Mais on aura noté au passage l'emploi du terme *glaive* qui prend le pas sur *lance* dans le roman en prose, mais est à peu près inconnu des textes épiques⁷.
- 26 Quant au dernier couple, on sait que le mot *broigne* désigne une cotte de cuir sur laquelle sont cousues des écailles ou des anneaux de fer, ne couvrant souvent le corps que jusqu'aux cuisses et au milieu des bras, utilisée depuis le VIII^e s., mais qui vers le milieu du XI^e s. commence à se voir supplantée par le *haubert*, longue cotte de mailles qui offre une protection nettement plus complète⁸. Beaucoup plus onéreuse toutefois,

cette nouvelle pièce d'armement n'est accessible dans les premiers temps qu'aux combattants les plus fortunés, la plupart des chevaliers continuant à porter les *broignes* de leurs pères et grands-pères⁹.

- 27 Quoique moins fréquent dans l'ensemble que *haubert*, le mot est largement attesté dans les textes épiques : 21 occurrences dans *Roland* contre 42 de *haubert*, 13 contre 16 dans *Guillaume*, 13 contre 63 dans *Aliscans* ; son absence dans le *Charroi* n'est guère significative, puisque *hauberc* n'y apparaît que 4 fois. La fréquence baisse vers la fin du XII^e s., sans toutefois aboutir à la disparition du mot : 4 occurrences contre 58 de *haubert* dans *Girbert*, 5 contre 88 dans *Raoul*, 4 contre 17 dans *Orson de Beauvais*, mais encore 11 dans la *Vengeance Fromondin*. Sans doute est-ce là, conjugué à la facilité occasionnelle que le mot procure pour la composition des laisses féminines, le reflet de la réalité historique. Le roman s'en est cependant débarrassé beaucoup plus tôt : une seule occurrence dans *Thèbes*, deux dans le *Tristan* de Thomas, aucune dans les textes ultérieurs que j'ai consultés.
- 28 Même si, occasionnellement, les deux mots figurent dans le même vers, suggérant ainsi qu'ils correspondent à des réalités différentes (*Roland*, v. 711 ; *Guillaume*, v. 26), il apparaît pourtant que, dès la *Chanson de Roland*, *brunie* s'emploie comme équivalent de *haubert*. Lorsqu'il fait demi-tour après avoir entendu l'appel du cor, Charlemagne porte une « brunie » sur laquelle « li gist sa barbe blanche » (v. 1843) ; mais quand, le soir même, il s'endort à même le sol après avoir anéanti ce qui reste des troupes de Marsile,
- Icele nuit ne se volt desarmer,
Si ad vestut sun blanc osberc sasfrét. (v. 2498-2499)
- 29 On pourrait proposer d'autres exemples (ainsi *Guillaume*, à propos de Vivien, v. 856 et 878). Celle que, pour son adoubement, reçoit le fils d'Orson de Beauvais « est a or et li ourles est riches » (v. 1369) : c'est donc un présent luxueux, conforme à la richesse du roi qui la lui offre, non une cuirasse d'occasion. Il est aussi question, dans *Raoul* (v. 2802), de « tante broigne desmaillie et fausee », expression en principe mieux adaptée à des *hauberts*. Si le mot survit, ce n'est donc pas pour évoquer la conservation de cuirasses anciennes, mais bien pour conserver un terme ancien. Si la *broigne* est souvent qualifiée de « vieille » (*Aliscans*, v. 1830 ; *Raoul*, v. 2797, 3105), c'est sans doute moins parce que les trouvères penseraient à des pièces d'armure usagées, que parce qu'ils s'expriment ainsi dans une langue délibérément vieillissante. Et l'on peut dès lors se demander si le recours à des termes alternatifs propres à l'épopée ne vise pas à susciter une impression d'étrangeté analogue à celle qui résulte d'un langage archaïsant.
- 30 En tout état de cause, le style épique apparaît marqué par une forte prégnance de la tradition, autrement dit d'expressions venues du passé de la langue. L'hiératisme du style formulaire va bien entendu dans ce sens, comme la conservation par la syntaxe de traits remontant aux premiers monuments littéraires du français. Au reste, ce qui importe est peut-être moins le recours à des archaïsmes véritables, si bien repérables soient-ils, qu'à des modes d'expression étrangers à la langue courante, aux usages littéraires contemporains, et dont le caractère spécifique, sinon insolite, peut donner l'impression : qu'on pense, toutes choses égales, au pseudo-vieux français de certains films comiques à succès de ces dernières années.
- 31 Oserais-je aller plus loin ? Dans un article aujourd'hui centenaire, « Essai d'une théorie des langues spéciales¹⁰ », Arnold van Gennep écrivait :
- plus la société restreinte qui a pour spécialité l'activité sacrée est organisée, plus sa langue spéciale l'est aussi, au point d'être parfois une véritable langue tombée hors

de l'usage général : c'est le cas du sansKrit de l'Inde, du latin en pays catholique, du vieux-slave en Russie, etc. et peut-être du sumérien dans l'Assyro-Babylonie ancienne. Ce procédé d'immobilisation d'une langue entière est le cas extrême d'un procédé propre, plus ou moins, à toutes les langues sacrées.

- 32 Et un peu plus loin, constatant que dans les sociétés « demi-civilisées » « il n'est guère d'activité sociale qui ne participe à un moment ou à un autre du rite magico-religieux », il ajoute :

chaque fois que ce fait se présente, il doit y avoir emploi, en théorie, d'un langage spécial [...]. Ces langages spéciaux usités temporairement présentent le plus souvent un caractère fragmentaire : ou du moins, sauf sporadiquement, ils ne sont constitués que par un nombre plus ou moins considérable de termes d'usage interdit, c'est-à-dire par des tabous linguistiques¹¹.

- 33 User d'une langue spécifique, de termes certes plus rares que réellement tabous, pratiquant ou suggérant l'archaïsme, ce peut être aussi le moyen de donner à un texte une couleur rituelle, de s'accorder ainsi à la célébration du passé mythique en quoi consiste toute récitation épique, d'en faire une performance rituelle, une cérémonie dans laquelle le groupe célèbre son identité à travers l'évocation de son passé héroïque, quand bien même cette célébration pouvait n'être plus qu'une fiction littéraire.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Les analyses que je présente ici m'occupent depuis de nombreuses années, et les dénombrementssur lesquels ellesss'appuient ont été effectués à des dates différentes, donc pour plusieurs textessur des éditions différentes. Voici celles auxquelles j'ai eu recours pour l'étude de l'imparfait : *Aye d'Avignon*, éd. Borg, Genève, Droz, 1967 ; *La Belle Hélène de Constantinople*, éd. Roussel, Genève, Droz, 1995 ; *Chanson de Guillaume*, éd. McMillan, Paris, SATF, 1949 ; *Chanson de Roland*, éd. Moignet, Paris, Bordas, 1969 ; *Charroi de Nîmes*, éd. McMillan, Paris, Klincksieck, 1972 ; *Couronnement de Louis*, éd. Lepage, Paris-Genève, Droz, 1978 ; *Garin le Loheren*, éd. Vallerie, Ann Arbor, Edward bros., 947 ; *Gerbert de Mez*, éd. Taylor, Namur-Louvain-Lille, Nauwelaerts-Giard, 1952 ; *Gormont et Isembart*, éd. Bayot, Paris, Champion, 1931 ; *Gui de Nanteuil*, éd. McCormack, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970 ; *L'Histoire de Guillaume le Maréchal*, éd. Meyer, Paris, 1891 ; *Roman de Thèbes*, éd. Raynaud de Lage, Paris, Champion, 1968 ; *Vie de saint Alexis*, éd. Paris, Paris, Champion, 1974 (1^{re} éd. 1911) ; *Vie de saint Léger*, éd. Paris, Romania 1, 1872, p. 273-317 ; *G. de Pont-Sainte-Maxence*, *Vie de saint Thomas Becket*, éd. Walberg, Paris, Champion, 1971 ; *Voyage de saint Brendan*, éd. Short, Paris, 10/18, 1984 ; *Ambroise, L'Estoire de la guerre sainte*, éd. Paris, Paris, Imprimerie Nationale, 1897 ; *Bérout, Roman de Tristan*, éd. Muret-Defourques, Paris, Champion, 1967 (1^{re} éd. 1946) ; *Chrétien de Troyes, Le Chevalier au lion*, éd. Roques, Paris, Champion, 1971 et *Le Conte du Graal*, éd. Lecoy, Paris, Champion, 1981 ; *R. de Clari, La Conquête de Constantinople*, éd. Lauer, Paris, Champion, 1974 ; *Gaimar, L'Estoire des Engleis*, éd. Bell, Blackwell, Oxford, 1961 ; *Villehardouin, La Conquête de Constantinople*, éd. Faral, Paris, Belles Lettres, 1961. J'ai par la suite recouru pour la *Chanson de Guillaume* à l'éd. Suard, Paris, Bordas, 1991, pour la *Chanson de Roland*, aux éd. Dufournet, Paris, Flammarion, 1993 et Segre, Genève, Droz, 2003, pour *Garin le Loherenc*, à l'éd. Iker-Gittleman, Paris, Champion, 1996 et pour *Girbert de Metz* au ms. W, Berkeley, Bancroft f2MS. PQ 1463 G24. Il faut enfin y ajouter *Aliscans*, éd. Régnier, Paris, Champion, 1990, *Orson de Beauvais*, éd. Martin, Paris, Champion, 2002, *Raoul de Cambrai*, éd. Kay, Oxford, 1992, *La*

Vengeance Fromondin, éd. Herbin, Paris, SATF, 2005 et *La Mort le roi Artu*, éd. Frappier, Genève-Paris, Droz-Minard, 1964.

2. « Mémoire et légende : deux modes de la narration en ancien français », *Plaist vos oïr bone cançon vallant ? Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à François Suard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, II, p. 369-78.
3. J. Picoche et Ch. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1989, p. 263. Même remarque dans G. Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 256. Voir aussi F. Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours. I. De l'époque latine à la Renaissance*, Paris, Armand Colin, 1966 (1^{re} éd. 1905), p. 241.
4. H. Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 114-115 et *passim*.
5. *Histoire de la langue française*, op. cit., p. 263.
6. Ph. Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1988 (2^e édition), p. 188.
7. L'occurrence du vers 1545 de la *Chanson de Guillaume* résulte de toute évidence d'une modernisation de copiste : l'assonance exige petite lance (cf. la note de F. Suard sur ce vers).
8. Cl. Gaier, *Armes et Combats dans l'univers médiéval*, vol. II, Bruxelles, De Boek Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », n° 22, 2004, p. 172.
9. Voir à ce sujet Ch. A. Knudson, « La brogne », *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. II, Gembloux, J. Duculot, 1969, p. 1625-1635.
10. A. van Gennep, « Linguistique et sociologie. II. Essai d'une théorie des langues spéciales », *Revue des études ethnographiques et sociologiques* 1, 1908, p. 327-337.
11. *Ibid.*, p. 329 et 330.

AUTEUR

Jean-Pierre Martin
Université d'Artois

Styles de Gautier d'Arras : héritage épique et écriture du personnage dans *Ille et Galeron*

Vanessa Obry

p. 157-167

- 1 Les deux romans composés par Gautier d'Arras dans le dernier quart du XII^e siècle constituent un ensemble hétérogène¹. Si l'on peut opposer les exploits miraculeux d'Eracle² aux aventures toutes terrestres du héros d'*Ille et Galeron*³, la diversité d'inspiration au sein de chacun des textes est tout aussi évidente. La critique a souvent souligné ce qu'*Ille et Galeron*, dont l'histoire fait écho au lai d'*Eliduc* de Marie de France, devait non seulement à l'univers du lai breton mais aussi à la tradition épique⁴. Les épisodes de combat émaillent en effet le parcours du héros, qui acquiert un statut de plus en plus prestigieux à chaque bataille remportée. Présenté en fin de prologue comme « Ille le fil Eliduc » (v. 133), le personnage reçoit comme seul héritage de son père des ennemis, Hoial et ses proches, qui ne cessent de lui tendre des embuscades⁵. Ayant fait ses preuves contre ces premiers rivaux, Ille épouse Galeron, la fille du duc Conain, et devient futur duc de Bretagne. Peu après, suite à une blessure à l'œil dans un tournoi, il s'enfuit incognito à Rome où il affronte les Grecs qui assaillent un empereur déjà affaibli. Les succès remportés permettent à Ille d'acquérir le titre de sénéchal puis, après son second mariage avec Ganor, celui d'empereur de Rome. Des récits de bataille, qui se distinguent nettement des passages qui les entourent, illustrent ce versant politique et guerrier des aventures.
- 2 Les implications en termes de style de l'hétérogénéité thématique évoquée ci-dessus sont importantes et j'ai choisi dans cette étude d'observer plus précisément l'empreinte dans *Ille et Galeron* de la chanson de geste et de l'une de ses marques stylistiques : l'usage de la formule⁶. L'écriture qui se fait formulaire infléchit notamment la façon dont le personnage principal, héros des batailles, est désigné dans les scènes de combat. La formule héritée s'introduit dans le réseau d'expressions présentes tout au long du texte et qui constituent les moyens de la référence au personnage⁷. Il s'agira ainsi de confronter une lecture en termes d'héritages thématiques et stylistiques à une analyse

d'un système linguistique construit au fil de l'œuvre. Un trait de style emprunté, réservé à des passages bien délimités, peut se trouver réinvesti pour devenir la manifestation d'une écriture singulière, un effet de style porteur d'un sens.

Morceaux guerriers : le rythme du combat

Scènes de bataille et procédés épiques

- 3 Les récits de batailles se répartissent en diptyques : deux passages mettent Ille aux prises avec Hoial et ses compagnons, deux autres avec les Grecs et leur empereur. Encadrées par des préparatifs ou des annonces de combat d'une part et par l'évocation des honneurs reçus par les vainqueurs d'autre part, les batailles se répondent aussi par leur construction selon une alternance entre combats singuliers et mêlées générales. Ces quatre passages occupent en tout presque un tiers du roman⁸. Si les scènes romaines sont amplifiées par rapport aux premières altercations bretonnes, c'est que l'enjeu s'est élargi, passant des affaires privées qui engagent le héros et ses ennemis personnels aux affaires politiques qui mettent en cause le duché de Bretagne puis l'empire romain⁹. Mais cet élargissement ne masque pas une structure répétitive bipolaire, la récurrence des épisodes guerriers venant s'ajouter à la bipartition géographique entre les aventures bretonnes et françaises d'une part, romaines de l'autre, d'un héros qui aime et épouse deux femmes, Galeron et Ganor.
- 4 On reconnaît dans ces épisodes similaires des procédés de la chanson de geste. Les lances baissées, écus fendus, hauberts rompus et démaillés sont évoqués à chaque nouvel *estor* :

Il nen a pas el mon tant sort
 qui bien n'oïst a l'assanler
 la tiere bondir et trambler.
 Al parvenir ces lances baissent
 et ces escus fendent et quassent
 ces hauberts rompent et desmallent.
 Cist se defendent, cist assalent.
 Li nostre et cil sont tot commun
 . X. contre . II. et . V. contre . I. (v. 1027-1035)
- 5 Ce passage extrait du second conflit entre Ille et Hoial est représentatif des emprunts thématiques à la bataille épique. On peut relever également l'emploi récurrent de ce qu'il est d'usage d'appeler le démonstratif épique – ou démonstratif de notoriété¹⁰ – et la présence insistante d'un conteur qui prend parti pour « li nostre », incarnés tout à tour par les Français et les Romains. Le rythme qui caractérise l'évocation de la bataille est celui de l'écho¹¹. Les formules de la chanson de geste qui donnent à voir et à entendre les coups sont employées à plusieurs reprises : « i veïssiés¹² » (v. 2549), « la oïssiés » (v. 422), « atant es vos » (v. 2966¹³). Les récits d'affrontements sont marqués par le goût du dénombrement, de l'énumération et du retour de vers similaires. Les batailles sont des « merveilles » dont la description hyperbolique trouve dans la répétition un procédé privilégié.

Répétitions : le cas des noms

- 6 Parmi ces phénomènes stylistiques relevant de la répétition, on peut s'arrêter sur les mises en série de noms propres. La reprise du nom d'un ennemi à l'initiale ou à la césure de plusieurs vers mime le danger et l'ardeur du combat :

Agars le gaite, Agars l'espie,
Agars het bel durement sa vie ;
trop li vait pres, trop s'i amort. (v. 2723-2725)

- 7 Par ailleurs, les successions de combats singuliers sont à plusieurs reprises l'occasion d'énumérer des noms, comme dans la chanson de geste :

Et de cel poindre abat Maurin :
cil doi furent germain cousin.
Gerins del Mans fiert Gadifer,
parmi l'escu li met son fer,
l'auberc li ront et li desment
si que par tere mort l'estent.
Et Lancelins, cil de Poitiers,
d'un poindre ocist .ii. chevaliers.
Ponces de Nantes la garnie
i ocist Lot de Commenie.
Paris de Resne la cité
s'a deux Grijois aquité. (v. 5891-5902)

- 8 L'affrontement de deux camps est rendu par une double liste de noms issus à diverses matières et que le roman n'exploitera pas par la suite. L'onomastique mêle les origines bretonnes, l'univers du roman antique et celui de la chanson de geste, en exploitant les effets de sens rendus possibles par ces héritages. Agar porte le nom d'un ennemi parfait, faisant écho au personnage biblique, roi des Amalécites exécuté par Samuel (*Sm*, 15, 7-33), évoqué aussi dans le *Roman de Brut* de Wace¹⁴. Les noms Ponces et Paris, tous deux empruntés au roman antique¹⁵, changent d'aire géographique grâce aux expansions « de Nantes la garnie » et « de Resne la cité » ; ils peuvent de cette façon être portés par des personnages alliés aux Bretons dans le combat. Dans un mouvement inverse, Lot, dont le nom apparaît chez Wace et sera repris dans les romans arthuriens postérieurs, se trouve à la tête d'un royaume proche de la Grèce, la Coménie, et devient un chevalier grec ennemi d'Ille dans le texte de Gautier¹⁶. Les emprunts onomastiques à la chanson de geste sont largement exploités également. Si Gérin apparaît chez Wace, il est aussi et surtout l'un des douze pairs tués à Roncevaux dans la *Chanson de Roland*¹⁷ : cela explique sans doute que son nom se trouve ici attribué à un chevalier breton. On peut en revanche s'étonner de ce que Lancelin, qui sera dans les chansons du XIII^e siècle un guerrier païen, soit ici du côté des Bretons¹⁸ ; l'inversion des valeurs explique sans doute l'insistance, une nouvelle fois, sur l'appartenance – voire le transfert – géographique (« cil de Poitiers »). Les ennemis quant à eux portent des noms attendus : Gadifer est un roi sarrasin qui apparaît dès le XII^e siècle dans plusieurs chansons de geste et Maurin est son compagnon dans le *Moniage Rainouart*¹⁹. L'héritage épique ainsi modulé contribue à la construction des personnages et à l'élaboration d'un style apte à rendre compte du rythme de la bataille.
- 9 La représentation d'Ille, héros vainqueur des batailles, est influencée par ce rythme de l'écriture et par le style formulaire qui gagne le roman. Si l'on observe la façon dont il est désigné dans ces passages, en la comparant avec l'ensemble du texte, un certain nombre de particularités apparaissent, et c'est là encore le rôle du nom propre qui est

le plus remarquable. Alors que les passages délimités auparavant occupent un tiers du roman, on y relève près de la moitié des occurrences du nom de notre personnage. À l'inverse, la proportion de substantifs qui le désignent tend à être moins grande²⁰. Les scènes de combat sont ainsi scandées par le nom de leur héros, tandis que le reste du roman semble ménager plus d'effets de variation dans la désignation du personnage²¹. Cette fréquence du nom propre est d'autant plus visible que les occurrences sont très souvent concentrées au sein même des batailles. Réinvestissant le *topos* du panorama épique, le texte évoque de cette manière les dames qui observent d'une fenêtre les combattants :

Les puceles qui sont as estres
ont mout esgardé des fenestres
com Illes vait, com Ille vient
com belement il se contient. (v. 2841-2844)

- 10 Dans certains exemples, le nom propre est repris d'une proposition à l'autre là où l'on attendrait plutôt un pronom anaphorique. On lit ainsi à propos d'Hoial :

Ille het mout de fine mort
s'Illes het lui, n'a mie tort. (v. 678-679)

- 11 La répétition apparaît également lorsque les vainqueurs de retour du combat retrouvent les dames qui les ont observés :

Illes au castel s'en revient ;
maint salu rent, ce li convient,
qu'Ille saluent .M. puceles,
. M. dames et .M. damoiseles. (v. 3051-3054)

- 12 Le changement de type de proposition et de fonction – de sujet à objet – peut être un facteur de reprise du nom, plutôt que de poursuite de la chaîne anaphorique. Mais ici, l'infléchissement grammatical se double d'un changement de point de vue et la répétition du nom propre pour évoquer le salut des demoiselles rappelle que rendre hommage au combattant vainqueur, c'est aussi citer son nom, voire le répéter.

- 13 L'exemple le plus marquant de scansion des vers et des hémistiches par le nom propre apparaît dès la première bataille :

Illes les plaise, Illes les fiert
Illes les destruit et requiert,
Illes lor perce lor escus,
Illes les fait tous irascus,
Illes lor fausse lor haubers,
Illes les fait chocier envers.
Il i fist plus en mains de tens
que je ne di, si com je pens,
c'uns clers n'esciroit en un jor
par grant loisir ni par laissor. (v. 742-751)

- 14 Associée aux motifs épiques relevés ci-dessus et au *topos* de l'impossible description, la répétition du nom propre revêt une fonction hyperbolique, évoquant par mimétisme la réitération des exploits. L'occurrence du pronom personnel *il* à la fin de cette énumération peut retenir l'attention. Le pronom semble reprendre, par un renvoi anaphorique cette fois, l'ensemble des *Ille* apparus précédemment comme sujet des différentes actions que le verbe faire vient résumer (« Il i fist plus en mains de tens »). Le pronom signe la fin de l'hyperbole, mais il est aussi un prolongement du nom propre en ce qu'il lui fait écho phonétiquement. Ce phénomène accentue l'omniprésence du nom du personnage, tout en rappelant la fragilité d'un tel nom qui, à de nombreuses

reprises, au cas régime et suivi d'une voyelle, n'occupe plus qu'une syllabe dans le vers. La répétition dans le combat pourrait ainsi avoir pour fonction de donner à entendre plus fortement un nom qui n'est pas toujours audible²².

- 15 Parmi ces procédés de répétition du nom, on peut s'attarder plus précisément sur un type d'expression, juxtaposant au nom propre un substantif ou un adjectif substantivé, dont l'archétype pour notre personnage est « Ille li preus » :

Li estors est griés et pesans.
Or ne se prise .ii. besans
Ille, li preus, qui tant a fait,
s'il as Grifons ne muet un plait. (v. 2345-2348)

***Illes li preus, Illes li dus* : de l'effet chanson de geste au style**

Analyse d'une formule

- 16 Adjoindre au nom propre un terme portant un sème mélioratif (« Ille li preus ») ou dépréciatif (« Hoial li fel ») revient à le doter d'une épithète de nature. Ce type d'expression, considéré par Theo VencKeeler²³ comme un archétype des formules comportant des termes axiologiques en ancien français, n'est bien entendu pas limité au genre épique ; force est du moins de constater qu'il essaime considérablement dans le roman et plus largement dans l'onomastique médiévale²⁴. Cette expansion qualifiant le nom propre relève formellement de l'apposition, et se trouve en concurrence avec des formulations du type « Ille, le fils Eliduc » ; mais elle s'en distingue par un plus grand figement, une relative désémantisation de son second membre, qui ne garde pour l'essentiel qu'un sème positif ou négatif. Ainsi l'apposition devient un surnom qui a tendance à s'intégrer au nom propre²⁵ et c'est de ce figement que naît la formule.
- 17 La fréquence de ce tour retient l'attention : face aux trois occurrences seulement pour le héros de son autre roman *Eracle*, Gautier l'emploie une trentaine de fois dans *Ille et Galeron*, pour évoquer « Hoiaus li fel », « Brun le preu », « Ganor la bele », mais avant tout en expansion du nom d'Ille²⁶. Ses variations sont assez peu nombreuses : les termes associés au personnage principal sont *li preus*, nettement dominant, *li ber*, *li bon*, *li bel*, *li jens*, *li biaux* et *li bien apris*. Le nombre d'expansions est modulable également, allant jusqu'à trois, comme dans l'exemple « Ille, li bon, li bel, li preu ». Le caractère formulaire de l'expression et la désémantisation de son second membre apparaissent dans les variantes entre les deux manuscrits du roman, puisque les expansions sont interchangeables : *Ille li ber*, *Ille li preu* et *Ille li bials* prennent la place les uns des autres à plusieurs reprises²⁷. C'est donc une structure avec ses variations qui constitue la formule et non une expansion attachée de manière privilégiée, comme un surnom inamovible, au personnage.

Contextes : combats et renommée

- 18 Par delà toutes les considérations sur l'origine de l'expression, celle-ci semble reçue et intégrée à *Ille et Galeron* d'abord comme une formule épique. C'est ce dont témoigne l'observation des contextes de son apparition : un lien privilégié aux scènes de combats

évoquées précédemment se fait jour. Les occurrences sont présentes au début ou à la clôture des batailles, comme lors de l'évocation des exploits du personnage, mais aussi à l'occasion de simples allusions à des combats, même lorsque le roman ne prend pas la peine d'en rapporter en détail les événements²⁸. Que la bataille soit amplement racontée, ou que l'on ne fasse qu'évoquer rapidement des coups échangés, la thématique du combat dans lequel Ille est mêlé appelle la formule. Dans ce contexte, et appliquée à d'autres personnages, elle campe des ennemis dignes du rang du héros et des alliés valeureux. « Hoiaus li fors, li fel, li fiers » (v. 566) ne manquera pas d'affronter « Ille li bon, li bel, li preu », allié à « Brun le preu » (v. 638). En cela, la formule peut sans doute être rattachée aux procédés épiques employés dans ces mêmes passages.

- 19 En dehors de ces contextes strictement guerriers, l'expression apparaît au moment de l'explication des causes des conflits²⁹ ou, plus souvent, pour souligner les hommages rendus à Ille :

Engrant sont tuit de porkacier
κ'Illes, li ber, ait la corone. (v. 6544-6545)

- 20 Ces honneurs sont les nouvelles fonctions que l'on cherche à attribuer au récent vainqueur, mais aussi tous les discours de louanges qui sont tenus sur lui :

Illes li ber l'[le cœur de Ganor] enporte o lui
Que vous diroie de celui ?
Mais mout l'onore tote Rome,
a lui nen aiment il tant home,
ne roi ne conte ne baron. (v. 3460-3464)

- 21 La formule est ainsi employée de manière tout à fait privilégiée lorsque la réputation du personnage est en jeu, que ce soit ou non en situation de guerre. La renommée due aux combats antérieurs peut être rappelée de manière opportune quand Ille assène un coup³⁰. Mais elle est également citée de manière paradoxale, alors que tous ignorent la valeur du personnage arrivé incognito à Rome :

d'Ille le preu, qui tant a fait
ne tient nus hom gaires de plait. (v. 2067-2068)

- 22 En combattant, Ille corrige alors une réputation erronée :

Ensus se trait Illes li ber
de cex qui le suelent gaber. (v. 2117-2118)

- 23 Des honneurs du combattant à sa réputation et aux discours qui sont tenus sur lui, il n'y a qu'un pas. Aussi, toutes les occurrences qui n'entrent pas dans des contextes de récit de bataille, des causes ou des conséquences de celles-ci, présentent une affinité avec le discours rapporté. On les trouve en discours direct, lorsque les habitants de Bretagne annoncent aux messagers romains qu'ils croient Ille mort :

[...] mors est li dus,
Illes li preus, et Elidus. (v. 3851-3852)

- 24 Ces passages répondent aux évocations de « Ganor la bele » (v. 4844) dans les monologues d'Ille, ou encore à cette mention de la réputation du héros :

D'Ille, le preu, le bel, le jent,
parolent en bien tout gent. (v. 1573-1574)

- 25 Il est par ailleurs intéressant de remarquer que cette même familiarité avec le discours rapporté est présente pour les quelques occurrences de la formule que l'on peut relever dans *Eracle*³¹. Les expressions « Eracles, li preus qui ne ment » et « Eracles li preus et li sages » sont attestées dans des passages en discours direct³². La seule occurrence de

l'expansion appliquée au héros et qui se trouve en récit témoigne d'un figement nettement moins important puisqu'il s'agit d'*Eracles li senés* (v. 1307³³).

- 26 Un nouvel élément contextuel semble conditionner l'emploi de la formule : elle est non seulement une marque stylistique héritée de l'épique qui contribue à la dimension formulaire de certains passages du roman, mais aussi une parole rapportée qui met en jeu la renommée du personnage. En relation avec différentes formes d'oralité, de la formule épique au discours direct, et avec l'évolution de la valeur du héros et de sa reconnaissance, ce trait de style qui s'affiche comme emprunté se trouve réintégré à la logique propre du roman.

« *Ille li dus* », le fils d'Eliduc : effets de sens

- 27 Malgré le figement de l'expression et l'interchangeabilité des constituants de son second membre, certaines variations sont significatives. Ainsi, la forme « *Illes li ber* » est employée exclusivement, dans l'un des manuscrits du moins, après le mariage du héros avec Galeron³⁴, en écho avec une autre qualification du héros : « *Ille, le baron Galeron* » (v. 2329). Les modifications de la formule tendent ainsi à tenir compte de la progression du roman et de l'évolution du personnage, même si, pour le mot *ber/baron*, c'est le sème mélioratif qui prime sur le sens d'époux dans les scènes de combat.
- 28 Le cas d'« *Ille li duc* » est plus problématique. L'expression n'est présente sous cette forme qu'à trois reprises, mais la difficulté tient à l'identification de son degré de figement. S'agit-il d'une apposition qui informe sur le statut du personnage au même titre que « *Ille, ses neveux* », ou « *Galeron, seror le duc* », ou d'une expansion valorisante comme celles qui ont été étudiées précédemment ? L'enjeu dépasse la question de la catégorisation grammaticale... *A priori*, le substantif « duc » n'est pas susceptible d'un emploi comme adjectif et ne semble pas revêtir d'autre sens que son acception politique ou du moins liée à un pouvoir. Les dictionnaires ne donnent pas d'exemple d'un glissement vers un sens mélioratif comme cela peut être le cas pour le mot *baron*. De fait, *Ille* a bien reçu le statut de duc de Bretagne quand il est désigné par l'expression « *Illes li dus* » ; de même, quand on parle d'« *Illes li dus* » au moment où l'on propose au héros la charge d'empereur, il s'agit de mettre en valeur le changement de statut politique, du duc à l'empereur. En revanche, lorsque Ganor, enlevée, s'adresse à ses ravisseurs en espérant être délivrée par « *Illes li dus* » (v. 6203) ou lorsque le narrateur évoque les tourments amoureux d'« *Illes li dus* » (v. 5656), il s'agit moins de rappeler un statut politique que la valeur du guerrier et de l'amant.
- 29 Si l'on considère ainsi que l'expression se fige en expansion de nom propre, même de manière minimale, l'intérêt est de constater qu'elle est alors la dernière occurrence de notre formule dans le roman et fait ainsi écho, au terme de toutes les aventures, à la première nomination du personnage à la fin du prologue :
- car a s'onor voeil faire .i. lai
de Galeron, seror le duc
et d'Ille, le fil Eliduc. (v. 131-133)
- 30 La proximité entre « *Ille li dus* » et « *Ille le fil Eliduc* » était déjà perceptible dans ces vers :
- [...] Mors est li dus,
Illes li preus, et Elidus. (v. 3851-3852)

- 31 Ce rapprochement est phonétique, mais aussi symbolique : le fils de celui dont on dit qu'il ne possédait quasiment rien se voit doté d'un important pouvoir. « Illes li dus » semble ainsi être la dernière variante d'une formule qui, en allongeant le nom qui tendait à se confondre avec le pronom, lui a donné corps pour mettre en valeur les exploits du héros. La formule expérimente différentes variations, à mesure que le personnage fait ses preuves et qu'il affronte les ennemis précisément légués par son père. Le point d'aboutissement ressemble à un nouveau nom, qui lui appartient en propre, mais qui porte le souvenir du nom du père, Eliduc, celui dont Ille reproduit par ailleurs les aventures racontées dans le lai d'*Eliduc* de Marie de France.
- 32 Rappelons pour conclure les paroles prononcées par le héros pour expliquer pourquoi il préférerait rentrer en Bretagne, dans sa terre natale, plutôt que de se faire entretenir par le roi de France :
- Mix voel esprover ma proece
et vivre u morir a honeur
que on me claint a tort signeur. (v. 294-296)
- 33 Ille souhaitait faire ses preuves par les armes avant de se voir attribuer des titres – ou des noms – qu'il ne méritait pas. Une fois vainqueur des différents combats, il s'est construit un renom, puis un nom audible : la réputation méritée du héros se loge derrière la formule et la construction d'un sens accompagne l'effet rythmique. La formule épique héritée a permis de créer un nom propre pour désigner le personnage, de construire sa singularité en s'appuyant sur ses exploits. Par conséquent, le trait de style n'est plus seulement constitutif d'un « effet chanson de geste » dans les scènes de bataille, mais il se trouve investi d'un sens pour le destin du héros. Le récit est passé par l'épique pour composer des aventures et un personnage ; le style peut ainsi apparaître comme la recherche de l'expression juste, méritée, que l'on trouve parmi les paroles empruntées.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. On considère qu'*Eracle* et *Ille* et *Galeron* ont tous deux été composés entre 1176 et 1184.
2. Gautier d'Arras, *Eracle*, éd. G. Raynaud de Lage, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1976.
3. Le texte de référence pour les passages cités dans cet article est l'édition du manuscrit P (BnF, fr 375) publié par Y. Lefèvre, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1999 (1^{re} éd. 1988). Pour les variantes du second manuscrit conservé du texte, W (Wollaton Hall), j'ai consulté l'édition de F.A.G. Cowper, Paris, Société des Anciens Textes français, 1956.
4. On peut lire un résumé du débat critique autour de ces parentés littéraires dans l'ouvrage de C. Pierreville, Gautier d'Arras. *L'autre chrétien*, Paris, Champion, 2001, chapitre I : « L'intertextualité dans l'œuvre de Gautier d'Arras ».
5. « Por le pere, qui fu si preus, / le het Oiaus o ses neveux : / mais ne li mostroit tant ne quant. / Or le violt mostrer son enfant. / De tote pars li corent seure ; / si l'ont destruit en mout poi d'eure » (v. 151-154).
6. Les études de l'art formulaire dans la chanson de geste sont nombreuses ; on se reportera à l'ouvrage fondateur de J. Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.

7. On peut parler, avec Francis Corblin, de « chaîne de référence » pour désigner « une suite d'expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation établit une identité de référence » (*Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 27).
8. On distingue une première bataille suite au piège tendu par Hoial à Ille, s'étendant du vers 357 (sortie de la ville par les futurs combattants) au vers 831 (expressions de joie après la victoire) ; un second affrontement contre ces mêmes ennemis occupe les vers 974 à 1179 (de la sortie de la ville également à l'évocation des honneurs rendus aux vainqueurs). Puis deux batailles opposent les Romains aux « Grecs » menés par l'empereur de Constantinople, aux vers 2062 à 3066 (du début du combat au retour à Rome) et 5747 à 6110 (du début du combat au désarmement des combattants). Ces passages ainsi délimités occupent respectivement 475, 206, 1005 et 364 vers, soit 2050 sur les 6768 du roman dans l'édition d'Yves Lefèvre.
9. Sur l'élargissement des enjeux politiques des aventures dans les deux romans de Gautier d'Arras, on peut consulter l'article de F. Wolfzettel, « La recherche de l'universel. Pour une nouvelle lecture des romans de Gautier d'Arras », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 33, 1990, p. 113-131.
10. Voir notamment l'analyse de G. Kleiber, « Sur le démonstratif de notoriété en ancien français », *Revue québécoise de linguistique*, 19/1, 1991, p. 11-32.
11. Sur la dimension fondamentale de la répétition et de l'« esthétique de l'écho » dans la chanson de geste, on peut renvoyer à l'ouvrage d'E.A. Heinemann, *L'Art métrique de la chanson de geste. Essai sur la musicalité du récit*, Genève, Droz, 1993.
12. Voir N. Andrieux-Reix, « Lors veïssiez, histoire d'une marque de diction », *Linx*, 32, 1995, p. 133-145. La fonction de la formule dans notre texte reste majoritairement celle que Nelly Andrieux-Reix définit comme caractéristique de l'épique : la bataille devient l'objet d'une hypothétique perception visuelle et auditive.
13. On les trouve par exemple dans cet extrait tiré du premier affrontement entre Romains et Grecs : « Illoques ot fausé et sout/ tant maint auberc menu mallié, / et maint pignon entretaillé/ i veïssiés ens el san taindre./ Tex .C. i veïssiés estaindre/ qui sont keïs en le grant presse, / qu'il n'i quisent onques confesse » (v. 2546-2552).
14. *Wace's Roman de Brut. A History of the British*, éd. et trad. anglaise J. Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. 198, v. 7854.
15. Rappelons que Ponce est le nom d'un Thébain dans le Roman de Thèbes : « Un chevalier qu'ad non Punce/a Polinicen tost le nunce » (éd. et trad. F. Mora-Lebrun, Paris Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1995, v. 10385-10386).
16. Sur la Coménie, royaume situé entre l'empire grec et la Russie, voir la note d'Yves Lefèvre dans l'édition d'Ille et Galeron, *op. cit.*, p. 240.
17. Voir par exemple à la laisse VIII de la Chanson de Roland (éd. C. Segre, Genève, Droz, 2003, v. 107) : « E si i furent e Gerin et Gerers ». Lorenzo Renzi attribue le nom Gérin à l'héritage breton uniquement (« Le décor celtisant dans Ille et Galeron de Gautier d'Arras », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10, 1967, p. 39-44.), mais cette affirmation nous semble devoir être nuancée.
18. Je dois cette remarque à une suggestion de J.-P. Martin lors du colloque « Effets de style au Moyen Âge » (Aix-en-Provence, mai 2008). Pour une liste des textes où ce nom apparaît, on se reportera à l'ouvrage d'A. Moisan, *Répertoire des noms propres de personne et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève, Droz, 1986, vol. 1, Les textes français.
19. *Ibid.*, vol. 1.
20. Pour les passages cités ci-dessus, on relève 114 occurrences du nom propre « Ille » (247 dans l'ensemble du texte) et 73 occurrences de noms communs, toutes fonctions confondues, référant au personnage ou le qualifiant (322 dans l'ensemble du texte).
21. Sur le lien privilégié entre le genre épique et la prolifération du nom propre, en opposition au genre romanesque, on peut lire l'article de D. James-Raoul, « L'anonymat définitif des personnages et l'avènement du roman : l'apport de Chrétien de Troyes », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, dir. Ch. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, PUP, 2007, coll. « Senefiance » n°53, p. 135-144.

22. Rappelons que ces remarquessont d'ordre phonétique et non graphique : dans le manuscrit W, la graphie du nom « Ille » est majoritairement « Ylle ».
23. Th. Venckeleer, *Rollant li proz. Contribution à l'histoire de quelques qualifications laudatives en français du Moyen Âge*, Lille, 1975.
24. On peut se reporter, sur le rôle des expansions du nom dans l'onomastique médiévale et la formation de l'onomastique moderne, à la synthèse élaborée par F. Plet-Nicolas dans *La création du monde. Les noms propres dans le roman de Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, p. 62-69.
25. *Ibid.*, p. 29.
26. Pour Ille, on relève « Illes, li preus (v. 1022, 1596, 1643, 2067, 2347, 2523, 3851), « Illes li ber » (v. 2117, 3461, 4030, 4484, 5064, 6065, 6453, 6545), « Ille, li bon, li bel, li preu » (v. 371), « Illes, li preus, li jens, li biaux » (v. 834), « Ille, le preu, le bel, le jent » (v. 1573, 3065), « Illes li preus, li bien apris » (v. 1563), « Illes, li preus, li afaitiés » (v. 1585). Les autres occurrences sont « Hoiaus, li fors, li fel, li fiers » (v. 566), « Brun le preu » (v. 638), « Hoiaus li fel » (v. 837), « Ganor la belle » (v. 3380, 4844, 6288), et « Ganor, la bien faite, la bele » (v. 5080).
27. Ainsi, « Illes li preus » (v. 1022) devient « Ylles li ber » dans W, « Illes li preus, li bien apris » (v. 1563) devient « Ylles, li bials, li bien apris », « Illes, le preu, le bel, le jent » devient « Ylle, le biel, le preu, le gent », « Illes li preus » (v. 2347) devient « Ylles, li ber », « Ganor, la bien faite, la bele » (v. 5080) devient « Ganor la cortoise, la bele » etc.
28. C'est par exemple « Illes, li preus, li bien apris » (v. 1563) qui déjoue une embuscade. Le personnage est « Illes li preus » dans le tournoi, « Ille li ber » lorsqu'on rappelle son opposition à ses anciens ennemis ou quand il sauve Ganor prise en otage.
29. « Illes li preus, li jens, li biaux, en son demaine a dos castiax, et dos li ot par tere mis Hoiaus li fel, ses anemis ; et s'en i avoit encore un qu'il et Hoiax orent commun, por cui la guerre commença » (v. 834-840).
30. « Li estors est griés et pesans. Or ne se prise .ii. besans Ille, li preus, qui tant a fait, s'il as Grifons ne muet un plait » (v. 2345-2348).
31. Les occurrences relevées dans Eracle sont : « Miriados, li ges, li biaux » (v. 281), « Miriados li sages » (v. 293), « Eracles li senés » (v. 1307), « Paridès, li dous, li biaux » (v. 3803), « Eracles, li preus qui ne ment » (v. 4620), « Cordroés, li fel, li fiers » (v. 5338), « Eracles li preus et li sages » (v. 5536), « Cordroés li mal senés » (v. 5678).
32. Respectivement aux vers 4620 et 5536, dans des paroles attribuées à l'impératrice puis à un sarrazin.
33. Dans Eracle, parmi les occurrences de l'expression appliquée à d'autres personnages, deux seulement ne relèvent pas du discours direct (v. 281 et 3803). Toutefois, l'exploitation de la formule est nettement moins poussée dans ce texte, où l'influence épique ne se fait par ailleurs pas autant sentir que dans Ille et Galeron où le héros ne fait passses preuves en s'assurant une réputation par les armes.
34. L'occurrence du vers 2117 de l'édition de référence est la première dans le manuscrit P seulement.

AUTEUR

Vanessa Obry
Université de Nantes

Convention et créativité stylistiques

La conscience du style chez les artistes des années 1200

Laurence Terrier

p. 171-180

- 1 Entre 1181 et 1240, trois artistes issus de la même aire géographique ont signé au moins deux, voire plusieurs de leurs œuvres. Il s'agit de Nicolas de Verdun, Villard de Honnecourt et Hugo d'Oignies. Ils nous laissent ainsi l'opportunité de pouvoir suivre leur évolution artistique sur une à deux décennies. Opportunité d'autant plus intéressante que les trois font partie du courant désigné depuis l'exposition au Metropolitan Museum de New York en 1970 par « style 1200¹ ». Ce courant se développe entre les mêmes limites chronologiques susmentionnées et son origine se situe dans la vallée de la Meuse. Il s'étend rapidement dans la région du Rhin et dans toute l'Europe du Nord, jusqu'en Angleterre. Il a comme caractéristique majeure un lien fort avec l'Antiquité, au point qu'il fut désigné « style antiquisant ». La comparaison des œuvres de ces trois artistes permet de mieux saisir la conscience que les artistes de ces années, dans cette région, ont de la notion de style.
- 2 À travers leurs œuvres, quelles constantes stylistiques pouvons-nous observer ? Edmond Arnould, en 1858, déclarait : « Le style c'est l'homme, a dit Buffon ; il eût pu ajouter, le style c'est la nation, le style, c'est aussi l'époque² ». Qu'est-ce qui fait partie du style collectif, c'est-à-dire du style régional d'une époque donnée et qu'est-ce qui fait partie du style individuel ? Peut-on déceler une volonté d'originalité stylistique, alors que cette notion n'apparaîtrait pas avant la Renaissance du xv^e siècle ? Les réponses ne sont pas aisées car il est parfois difficile de distinguer ce qui fait partie de l'évolution artistique personnelle des critères formels en vigueur à une époque donnée.
- 3 Nous connaissons trois œuvres certaines de Nicolas de Verdun. Il réalise le revêtement d'un ambon pour le couvent de Klosterneuburg près de Vienne en Autriche, daté et signé en 1181. Vingt-quatre ans plus tard, en 1205, il signe un reliquaire consacré à la Vierge à Tournai, actuellement en Belgique, mais alors rattaché à la couronne de France. Entre-deux, on lui attribue avec certitude un reliquaire des rois mages à Cologne. L'importance capitale de cet artiste et l'influence considérable qu'il a exercée sur l'art du nord de l'Europe durant un demi-siècle ont été relevées très tôt et les

études à son sujet sont innombrables³. D'origine et de formation artistique mosane, il est considéré comme l'initiateur du « style 1200 ». Son art est véritablement novateur ; il apporte une recherche plastique inédite qui tend vers un rendu de la corporéité plus convaincant et des drapés vivants et souples. Ces critères sont justement ceux qui sont retenus pour définir le « style 1200 ». Sa recherche naturaliste s'effectue par l'imitation de l'Antiquité et plusieurs modèles antiques qu'il a reproduits ont pu être retrouvés, entre autres par Samuel Vitali, conservateur du musée d'art (Kunstmuseum) de Berne qui rappelle également les modèles trouvés par d'autres spécialistes⁴. Nicolas de Verdun porte au plus haut niveau le concept de la *varietas*, chère au Moyen Âge, d'une manière inégalée depuis l'art romain. Aucune des plus de deux cents figures représentées sur l'ambon n'est identique ; l'artiste cherche à varier les traits des visages, les postures, les vêtements. À cette fin, il puise l'inspiration dans des œuvres byzantines et antiques tout en s'ancrant dans la tradition de l'art mosan.

- 4 L'ambon de Klosterneuburg fut restauré et transformé en retable en 1331 suite à un incendie. Depuis, l'œuvre se présente sous la forme d'un triptyque constitué de cinquante-et-un panneaux trilobés et séparés par un motif de double colonnette à chapiteaux dérivés du corinthien. Examinons les caractéristiques principales de l'ambon à travers deux scènes : *La Crucifixion* et *La Reine de Saba chez le roi Salomon* [ill. 11 et 12]. L'élément distinctif du style de Nicolas de Verdun dans cette œuvre est la manière spécifique dont il modèle les anatomies (voir par exemple la scène de la *Descente aux Enfers*). Il représente avec un souci du détail les différentes parties de la musculature en utilisant systématiquement un double, voire un triple trait. Les corps sont modelés par un système de compartimentation qui témoigne d'une tentative de représentation plus analytique, bien que plutôt anti-naturaliste, que dans les œuvres artistiques antérieures. Nous retrouvons le double trait dans plusieurs œuvres mosanes, mais une telle compartimentation n'offre de comparaison qu'avec des œuvres byzantines, et en particulier en Sicile, à Monreale et à Palerme⁵. Un deuxième élément caractéristique de l'ensemble du style de Nicolas de Verdun, que nous retrouverons dans les deux œuvres tridimensionnelles postérieures, est le système de représentation des drapés. Ceux-ci moulent une partie du corps, surtout les jambes et les cuisses tandis qu'ils sont plus amples sur le torse. Les poitrines féminines quant à elles sont souvent mises en évidence par le drapé qui colle aux seins. Pour accentuer l'effet dynamique, un côté du corps est souvent marqué par la tension du drapé. Le tissu est toujours abondant, avec souvent une petite envolée de vêtement figé tel qu'on le trouve dans l'art byzantin⁶. Les plis accompagnent le mouvement du drapé tout en prenant la forme de « v » à l'entrejambe. Ils suivent donc des lignes tout à fait naturalistes à la manière antique, tout en adoptant des plis conventionnels anti-naturalistes à la manière byzantine. Le *Ménologue* de Basile II (976-1025) exécuté vers 985 à Constantinople (Bibliothèque apostolique vaticane, Vat. Gr. 1613⁷) offre plusieurs points de similitude, comme la façon dont les vêtements collent aux corps et la manière de camper les figures. Samuel Vitali a noté de surcroît que la figure de Samson portant les portes de Gaza de l'ambon semble être une reprise d'un personnage du *Ménologue*⁸.
- 5 Les visages peuvent être divisés en deux catégories : ceux qui sont ovales et schématiques et ceux qui sont plus individualisés. Ces derniers laissent supposer qu'un modèle, la plupart du temps antique, a servi à leur réalisation. Samuel Vitali a montré comment une tête d'un personnage secondaire du sarcophage romain de Jovin, conservé à Reims depuis le III^e siècle, a servi de modèle à Nicolas de Verdun, pour l'ambon et pour le reliquaire de Cologne⁹. Nous avons déjà mentionné les traits

byzantins qui coexistent avec les prototypes antiques et, malgré l'existence de ces modèles, la manière de faire les yeux, la bouche ou le menton reste invariable. L'orbite oculaire est surmontée de deux traits : l'un plus foncé pour les sourcils et l'autre pour le pli palpébral. Au-dessous, un trait part du coin interne de l'œil pour dessiner un cerne. Les nez sont droits et s'achèvent de manière très arrondie et l'artiste n'omet pas de marquer par un petit cercle le sillon naso-labial. Pour réaliser les bouches, il procède aussi toujours de la même façon : un trait plus foncé supérieur ondulé et un autre inférieur plus clair en forme de « w ». Puis, un demi-cercle arrondi vers le bas représente le menton.

- 6 Nicolas de Verdun mêle donc les influences antiques et byzantines dans son œuvre, aussi bien dans les drapés que dans les visages et les postures. Toutefois, il est possible de dégager des caractéristiques qui lui sont spécifiques dans la manière de constituer les visages, indépendamment du modèle. Ainsi, son style personnel dans l'ambon de Klosterneuburg est constitué d'une combinaison d'éléments antiques et byzantins dans le souci d'accéder à une tridimensionnalité et à une corporéité plus convaincantes que par le passé tout en conservant une manière propre de modeler les corps, de façonner les visages et d'interpréter ses modèles.
- 7 Nous retrouvons ces mêmes caractéristiques dans le reliquaire de Cologne. La parenté stylistique est évidente, malgré la différence technique, puisque les figures de cette œuvre sont quasiment en ronde-bosse. Les vêtements collent aux corps, en particulier aux cuisses et aux genoux. Les drapés amples et les plis sont semblables à ceux de l'ambon. Le lien avec l'Antiquité est visible. Chacun des vingt-huit prophètes et apôtres possède des traits individuels propres, une expressivité particulière. Les personnages ont acquis une plasticité et une intensité qui n'ont d'équivalent que dans l'art antique. Nicolas de Verdun accède à l'aboutissement d'une recherche dont on devine les prémisses non seulement dans son ambon, mais aussi dans une moindre mesure dans les reliquaires mosans et rhénans antérieurs¹⁰. Dans le reliquaire de Nicolas de Verdun, la manière d'exécuter les visages est identique à celle de l'ambon, en tenant compte de la différence technique. Par exemple, Moïse rappelle la figure de Joseph, comme dans la scène de *La Circoncision du Christ* [ill. 13-14]. Le visage allongé, le nez long, la barbe et la mine résignée sont autant de traits communs. La série des prophètes et des apôtres du reliquaire de Cologne s'inscrit dans la continuité stylistique directe de l'ambon de Klosterneuburg. Facilitée par la différence technique, une étape supplémentaire est franchie en termes de plasticité, d'expressivité et de volonté de reproduire le volume corporel. Les drapés sont plus volumineux et tombent de manière fluide sur le sol. Les prophètes sont tellement antiquisants qu'ils laissent fortement supposer un voyage de Nicolas à Rome. Cependant, d'autres influences viennent à nouveau s'ajouter et nous avons affaire à un processus de compilation. Par exemple, les apôtres tiennent des églises à plan byzantin dans les mains [ill. 15] tandis que les chapiteaux des colonnettes sont originaux et ne dérivent ni de l'Antiquité, ni de Byzance, mais sont issus de l'art mosan contemporain, de même que la plupart des éléments ornementaux.
- 8 L'influence byzantine est très présente sur les deux petites faces du reliquaire créant ainsi une rupture stylistique par rapport aux longs côtés. Les plis sont plus ordonnés, plus harmonieux, plus creusés aussi. Les plis en « v » entre les jambes de l'ange à la gauche du Christ Juge [ill. 16], la physionomie de ce dernier, la composition de la scène du *Baptême* [ill. 21] rappellent l'art byzantin. Le côté de la *Crucifixion* trahit également une variété de sources formelles. Sur ces faces, les visages sont bien différents de ceux

de l'ambon ou de ceux des longs côtés du reliquaire. Les postures sont plus rigides, les visages ont perdu de leur expressivité et de leur forte plasticité. La forme des yeux est toutefois similaire : des yeux en amande, des cernes creusés faisant un renflement de la paupière inférieure et deux trous pour l'iris. Ce qui change considérablement sur les petites faces est la simplification des traits et la diminution des détails. Les nez sont fins et droits tandis que dans les figures des longs côtés, ils étaient variés, avec des formes diverses et plus complexes. Tout dans les visages tend vers une simplification des traits et une absence d'expressivité. Cette disparité stylistique entre les côtés longs et courts reste encore à expliquer. Un changement se produit à ce moment-là, et le style perceptible dans les côtés courts se retrouve dans le reliquaire de Cologne réalisé peu après¹¹.

- 9 Simplification et inexpressivité se retrouvent en effet sur le reliquaire de la Vierge de Tournai. Le système de plis est similaire aux côtés courts. Les physionomies se sont figées, la recherche de diversification s'est estompée, une certaine monotonie règne, tout en n'enlevant rien à la qualité exceptionnelle du travail artistique. La reprise de certaines figures prouve que les modèles circulaient dans l'atelier. Ainsi, Joseph de la *Fuite en Égypte* est issu du même prototype que *L'Abdias* du reliquaire [ill. 17-18]. Non seulement le visage est identique, mais le *pallium* attaché par une fibule sur l'épaule l'est également. Dans ce cas, la recherche d'expressivité est présente par les yeux enfoncés, les rides sur le front, la torsion vers l'arrière et le mouvement de la main, mais un coup d'œil à Marie suffit à se convaincre que ce n'est là plus qu'un reliquat. Le Christ du *Baptême* est très comparable au Christ Juge du reliquaire de Cologne et permet de montrer qu'il y a tout de même une proximité stylistique, mais si l'on compare cette scène avec la même scène du reliquaire de Cologne ou avec celle de l'ambon, on perçoit à quel point l'évolution s'est dirigée vers une perte de vivacité [ill. 19-20-21]. La mise en scène dynamique de l'ambon a fait place à un cadrage symétrique, les vêtements ne collent plus au corps. Le système de plis est comparable, mais ceux-ci ont gagné en naturalisme puisque les plis en « v » ont disparu. La tension du vêtement permettant de modeler l'anatomie a totalement disparu ; pas un bout de tissu n'est laissé libre de plis. En observant la scène du *Baptême* de l'œuvre intermédiaire qu'est le reliquaire de Cologne, nous sommes frappés par le hiératisme de la scène, hiératisme inspiré de l'art byzantin.
- 10 Le style de Nicolas de Verdun est donc caractérisé par une recherche de combinaisons harmonieuses de différents ingrédients pour aboutir à un résultat optimal. Ainsi, l'imitation de l'Antiquité ou de Byzance n'est pas un but en soi mais l'un des moyens de réaliser une œuvre esthétiquement inégalée. Cette volonté-là sous-tend les trois œuvres et nous pouvons constater que dans la dernière, l'appropriation des modèles est tellement aboutie qu'ils finissent par disparaître. Nicolas de Verdun a atteint, en passant d'abord par l'inspiration de différentes sources, en particulier antiques et byzantines, à quelque chose de tout à fait personnel en ôtant tout référent.
- 11 L'influence de Nicolas de Verdun, nous l'avons mentionné plus haut, fut considérable et les années 1200 sont marquées par son style, dans des œuvres de toutes les techniques, aussi bien bidimensionnelles que tridimensionnelles. La souplesse des drapés, la plasticité antiquisante, la recherche d'un meilleur rendu des volumes et de la corporéité, la diversité des postures et des expressivités sont des éléments formels qui définissent le « style 1200 ». Villard de Honnecourt est l'un des artistes de cette période chez lequel se retrouvent ces différentes expérimentations, dans une sorte de livre de

modèle (Paris, BnF, ms. fr. 19093) daté habituellement entre 1220 et 1235¹². Sa façon de modeler les plis des vêtements est totalement caractéristique de son style : ils sont en forme d'« épingle à cheveux » qui trahissent une proximité avec l'art des sculpteurs. En effet, cette sorte de plis permet de donner corps et mouvement au drapé sur le support bidimensionnel. En comparant le carnet de Villard au reliquaire de Cologne de Nicolas de Verdun, l'on remarque que les sortes de plis différents que l'on trouve chez Villard – en « v » allongé, en « épingle à cheveux » et en hameçon – se trouvaient chez Nicolas de Verdun [ill. 22¹³]. Mais chez Villard, le drapé est beaucoup plus mou, moins dynamique. L'on ne retrouve pas l'effet énergétique de Nicolas de Verdun rendu par la remontée du drapé entre les jambes et par la tension du tissu qui permettait de créer la plasticité du corps aussi bien dans une œuvre tridimensionnelle que bidimensionnelle. Villard tente de rendre cette illusion par une absence de plis sur les jambes et les avant-bras, mais le résultat n'est pas tant convaincant.

- 12 Son style est proche en particulier du Maître du groupe de la *Visitation* de Reims. La forme et l'agencement des plis sont comparables, malgré une manière plus sèche et plus cassante chez le sculpteur. Il faut noter que les anatomies sont, chez Villard comme à Reims, moins mises en évidence que chez Nicolas de Verdun. Ce sera également le cas chez Hugo d'Oignies. Hahnloser a déjà mis en rapport le groupe de la *Visitation* et la figure de l'Église du folio 4v. De plus, la tête antiquisante du folio 18r pourrait avoir pour modèle la tête de Saint Pierre à la façade nord du transept¹⁴. La manière que Villard a d'exécuter les différents éléments du visage ou du corps est variée : on trouve deux types de bouche (avec ou sans la forme de « w »), deux façons de faire les yeux et trois manières de dessiner un nombril. Villard agence ces différents éléments de manière variée et apparemment aléatoire. Détail intéressant : par souci de conformité anatomique, il marque toujours par une boucle allongée le sillon nasolabial, comme Nicolas de Verdun, le sculpteur de Reims et la majorité des artistes de la période. De plus, il a trois types de mains différentes : tous les doigts assemblés ; l'auriculaire disjoint ; l'auriculaire et l'index légèrement écartés du majeur et de l'annulaire qui eux sont collés. Le plus souvent, l'index est légèrement fléchi.
- 13 Il est impossible d'estimer le laps de temps écoulé durant la réalisation des différents folios. Mais dans l'ensemble de cette production d'esquisses de qualité et de sujets très variés, on constate une grande homogénéité stylistique autant dans la manière de dessiner les divers éléments anatomiques que dans le système de plis. Il n'y a, nous semble-t-il, pas d'évolution discernable, contrairement à ce qu'affirme Hahnloser ; seuls des critères qualitatifs peuvent être repérés¹⁵. Ces différences qualitatives ne sont pas dues, à notre avis, à des raisons objectives telles que différence du support du modèle (peinture, sculpture, être vivant) ou style du prototype, mais plutôt à l'importance qu'accorde Villard à son dessin ou au sujet qu'il traite. Dans les compositions comportant des personnages, l'intérêt de Villard change selon les cas et entraîne un écart souvent assez considérable dans le soin apporté à l'exécution : le drapé parfois l'intéresse davantage que la posture et vice-versa. Malgré ces différences, la manière d'effectuer les détails anatomiques ou le système de drapé ne varie pas tout au long des folios.
- 14 Une telle constance stylistique s'observe également chez Hugo d'Oignies¹⁶. Ce dernier a travaillé comme orfèvre pour le prieuré d'Oignies, où ses trois frères étaient prêtres, comme nous l'apprend le texte de la fondation de l'église, daté des environs de 1250¹⁷. Nous savons que Jacques de Vitry, prêtre à Oignies, qui devint évêque de Saint-Jean-

d'Acre en 1216, a été cette même année à Milan et il voyagea à Rome en 1229. Mais surtout, nous savons qu'il fut à Reims en 1226 pour le compte d'Hugues de Pierrepont et, comme le suppose Edoardo Formigoni, il a certainement visité, accompagné peut-être d'Hugo d'Oignies, le chantier de la cathédrale où se trouvait alors Villard de Honnecourt¹⁸. En effet, les liens artistiques entre ces deux artistes permettent de penser qu'ils se sont côtoyés. La constance stylistique sur toute son œuvre qui s'étend sur un peu plus d'une dizaine d'années, entre 1227 et 1240, est à notre avis, le fait d'un parti pris. En effet, il a pu admirer de nombreuses œuvres contemporaines innovantes en dehors de son lieu de vie, mais il n'en a pas été influencé.

- 15 De même que le pli caractéristique de Villard est le pli en « épingle à cheveux », celui de Hugo est le pli en « croissant ». On le retrouve sur toutes ses œuvres : plus la figure est grande et plus les « croissants » sont allongés. Si nous prenons la production des phylactères¹⁹, au nombre de cinq, qu'il a réalisés dans les années 30 du XIII^e siècle, nous sommes frappés par l'homogénéité stylistique parfaite entre ces œuvres [ill. 24-25]. Tous les visages et tous les corps sont réalisés de la même manière. L'homogénéité est acquise par les feuillages encadrant les saints, par les drapés, la manière de camper les personnages, leur plasticité et la façon de réaliser les visages très schématiquement. Il dessine un ovale parfait dont il brise la rotondité par une ligne quasi droite sur l'un des côtés pour les visages masculins. La manière de former les yeux, les nez et les mentons ainsi que le sillon naso-labial ne varie pas. Il place la ligne inférieure de l'un des deux yeux exactement au centre de l'ovale et il insère tous les éléments du visage dans l'une des deux moitiés de l'ovale. Il dessine toujours les yeux par un trait horizontal inférieur, puis il forme un arc de cercle. Il trace un autre cercle formant le pli palpébral et retombant sous l'œil. Il fait l'autre œil légèrement décalé vers le haut d'après une réalité perspective. Ses mentons sont constitués d'un trois quarts de cercle ponctué en son milieu, dans un sens ou dans l'autre, mais avec l'ouverture vers le haut pour les personnages barbus. Les drapés enveloppent largement le corps, ils ne le moulent pas. Ils sont souples et retombent mollement. Les plis étroits et nombreux suivent des contours naturalistes. Nous retrouvons également ces caractéristiques sur les œuvres antérieures aux phylactères.
- 16 La parenté stylistique de Hugo et de son contemporain Villard de Honnecourt est patente. Les visages de Hugo sont cependant bien plus schématisés, inexpressifs. Les plis des vêtements, bien que très proches, présentent quelques différences, en particulier le système de plis de Hugo, qui ne permet pas d'atteindre la même plasticité que les plis en « épingle à cheveux » de Villard. En termes de corporéité et de sens de la tridimensionnalité, aucun de ces deux artistes n'égale Nicolas de Verdun. Pourtant, l'on voit clairement que les trois sont issus du même contexte artistique. Les similarités entre eux constituent le style collectif et les différences le style individuel. Les trois interprètent le courant collectif à leur propre manière. Nous retrouvons chez eux les drapés souples et abondants, qui n'enveloppent plus le corps dès 1205 de la même façon qu'avant 1200. Le goût pour l'Antiquité est également un signe de l'air du temps, mais une Antiquité mêlée à d'autres sources ou remaniée avec des éléments contemporains. Nous pouvons percevoir un changement d'attitude entre avant 1200, avec les deux premières œuvres de Nicolas et après 1200, avec le reliquaire de Tournai et les œuvres de Villard et de Hugo. Le lien à l'Antiquité devient de moins en moins net ; celle-ci est désormais assimilée. Elle a fonctionné comme un moyen de créer un style nouveau.

- 17 Nicolas de Verdun imite donc l'Antiquité, mais en y mêlant toujours d'autres sources. C'est cette attitude qui fait la différence fondamentale entre les années 1200 et la Renaissance du ^{xv}^e, moment où l'intention est de reproduire le plus fidèlement possible les œuvres antiques. La clef du rapport des artistes des années 1200 avec l'Antiquité nous est fournie par le prologue des *Lais* de Marie de France (vers 1170) :

Custum fu as anciens,	Les Anciens avaient coutume
ceo testimoine Preciëns,	comme en témoigne Pricisen,
es livres que jadis faiseient	de s'exprimer dans leur livres
assez oscurement diseient	avec beaucoup d'obscurité
pur cels Ki a venir esteient	à l'intention de ceux qui devaient venir
	après eux
e Ki apprendre les deveient,	et apprendre leurs œuvres :
que peüssent gloser la letre	ils voulaient leur laisser la possibilité de
	commenter le texte
e de lur sen le surplus metre.	et d'y ajouter le surplus de science qu'ils
	auraient.
Li philosophe le saveient,	Les poètes anciens savaient
par els maïsmes l'entendeient,	et comprenaient eux-mêmes
cum plus trespasereit li tens,	que plus le temps passerait,
plus serreient sutil de sens	plus les hommes auraient l'esprit subtil
e plus se savreient garder	et plus ils seraient capables
de ceo qu'i ert, a trespasser.	d'interpréter les ouvrages antérieurs.

(vv. 9-22²⁰)

- 18 Marie explique clairement que la connaissance des Modernes par rapport aux Anciens est supérieure, étant donné le temps qui est passé. La conscience historique est donc évolutive. Les hommes de la fin du ^{xii}^e siècle pensaient s'appuyer sur leurs prédécesseurs pour aller plus loin qu'eux. La célèbre phrase maintes fois citée de Bernard de Chartres (vers 1130-1160) l'exprime encore plus clairement : « Nous sommes comme des nains juchés sur les épaules de géants ». Ce sont l'appropriation et l'interprétation des œuvres littéraires ou visuelles qui sont mises en valeur. La faculté avec laquelle une source peut être adaptée ou améliorée est louée. Les artistes que nous avons vus adoptent le système stylistique des plis antiques et l'interprètent à leur manière. La démarche consiste, à partir de sources anciennes, de les adapter dans le dessein de les améliorer. C'est la notion de dépassement du passé qui est fondamentale au tournant du ^{xiii}^e siècle. Par exemple, c'est par cette idée de dépassement que Villard de Honnecourt, lorsqu'il copie un nu romain en bronze, l'« améliore » en lui rajoutant des détails anatomiques tels que les poils pubiens (ill. 23). Nicolas de Verdun dépasse également l'Antiquité, en l'imitant mais en y juxtaposant des sources byzantines et contemporaines. Ainsi compte-t-il aller plus loin que les artistes romains. Hugo

d'Oignies, quant à lui, est l'héritier des expériences artistiques le précédant et assimile à sa manière un style antiquisant.

- 19 Pour conclure, il nous semble que les artistes des années 1200 cherchent une certaine originalité. Ils aspirent à une marque d'expression individuelle qui permet de repérer une œuvre comme étant la leur et non celle d'un autre artiste. L'apposition de leur signature sur leur production démontre cette volonté de démarcation et le style contribue lui aussi à « signer » leurs œuvres. Les « invariants », nous l'avons mentionné, sont très marqués sur plusieurs années de leur carrière ; le cas est d'autant plus clair pour Villard de Honnecourt et Hugo d'Oignies. Nicolas, quant à lui, tend vers une recherche constante, il expérimente pour parvenir à une perfection de plus en plus aboutie. Les artistes des années 1200 ont donc une nette conscience du style de leur œuvre. L'idée de dépassement, de perfection, en prenant appui sur des modèles antérieurs et en les améliorant, sous-tend la production de ces années.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. *The Year 1200 : a centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through March 10 1970*, 2 vol., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1970.
2. E. Arnould, *Essais de théorie et d'histoire littéraire*, Paris, A. Durand, 1858, p. 38. Cité par H. Karge, « Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert », *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters : eine Einführung*, dir. B. Klein et B. Boerner, Berlin, Reimer, 2006, p. 39.
3. Cf. principalement les monographies de F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wien, Herold, 1955, 4^e éd. et H. Buschhausen, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterbeuburg*, Wien, Tusch, 1980.
4. S. Vitali, « Sicut explorator et spoliator cupidus : zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 52, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2002, p. 9-46.
5. Cf. en particulier les scènes de la Genèse dans la chapelle palatine à Palerme et celles de la cathédrale de Monreale.
6. Ce procédé permet de rendre du mouvement. On le retrouve aussi entre autres dans le *Ménologue* de Basile II.
7. *El Menologio de Basilio II, fac simile*, Madrid, Testimonio Compania editorial, 2007.
8. S. Vitali, « Sicut... », art. cit., p. 13-14.
9. *Ibid.*, p. 24-27.
10. Par exemple, le reliquaire de saint Héribert, conservé dans l'église du même nom à Cologne, indique une volonté de tridimensionnalité et une recherche de variété des postures et des expressions.
11. Certains auteurs ont supposé que le travail fut interrompu avant que les côtés courts ne fussent repris. Nicolas et son atelier se seraient rendus à Tournai effectuer le reliquaire, puis ils seraient revenus à Cologne terminer les deux petites faces. Celles-ci seraient ainsi postérieures au reliquaire de Tournai (cf. R. Laurer, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Köln, Verlag Kölner Dom, 2006, p. 37). Sans expliquer davantage ce changement stylistique, nous pensons néanmoins que Nicolas a terminé le reliquaire de Cologne avant de se

rendre à Tournai. En effet, le style de ce reliquaire-ci est nettement plus mûr et abouti que celui des petites faces de Cologne.

12. Principalement deux auteurs ont étudié ce livre de modèles : H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz, 1972 (1^{re} éd. Wien, 1935) ; C. F. Barnes, Villard de Honnecourt. *The Artist and his Drawings : a critical bibliography*, Boston, 1982.

13. H. R. Hahnloser, Villard..., op. cit., p. 221. En 1952, celui-ci qualifiait également les plis de Nicolas sur l'ambon de plis en « épingle à cheveux » (« Nicolas de Verdun, la reconstitution de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1952, p. 448-456).

14. Illustration dans P. Kurmann, *La Façade de la cathédrale de Reims : architecture et sculpture des portails. Études archéologique et stylistique*, trad. de l'allemand par Fr. Monfin, Paris-Lausanne, CNRS-Payot, 1987, ill. 202.

15. H.R. Hahnloser, Villard..., op. cit., 1932, p. 201.

16. En 2003, une exposition et un colloque furent organisés autour de Hugo d'Oignies à Namur et permirent de faire considérablement avancer l'état des recherches sur cet artiste et son environnement. Autour de Hugo d'Oignies, exposition au Musée des Arts anciens du Namurois du 29 mai au 30 novembre 2003, dir. R. Didier et J. Toussaint, Namur, Société archéologique, 2003-2004 et Actes du colloque « Autour de Hugo d'Oignies », dir. R. Didier et J. Toussaint, Namur, Société Archéologique de Namur, 2004. La bibliographie précédente se limitait essentiellement à l'ouvrage de F. Courtoy, *Le Trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre du frère Hugo*, tiré à part du *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. III, 1951-1952.

17. J.-B. Lefèvre, « Qui était exactement Hugo d'Oignies ? », *Actes du colloque...*, op. cit., p. 22.

18. E. Formigoni, « Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies », *ibid.*, p. 41.

19. Un phylactère est un reliquaire sur lequel une inscription est gravée attestant la nature des reliques.

20. Marie de France, *Lais*, éd. K. Warnke, trad. L. Harf-Lancner, Paris, *Le Livre de Poche*, coll. « Lettres gothiques », 1990, p. 22-23. Nous remercions chaleureusement Amy Heneveld, doctorante en littérature française médiévale à l'Université de Genève, d'avoir attiré notre attention sur ce passage.

AUTEUR

Laurence Terrier
Université de Genève

« Lire les anciens à la lumière des modernes¹ » : ornement rhétorique, fait de langue, trait de style

Séverine Abiker

p. 181-193

- 1 Pendant des décennies la stylistique a été représentée comme une discipline mixte, versatile voire suspecte, coincée entre les études linguistiques et les études littéraires. Or, en 2002 un numéro de la revue *Langue Française* portait le titre suivant : « La stylistique, entre rhétorique et linguistique »¹. C'était pointer apparemment une autre forme d'irrésolution – ou de bâtardise – mais interroger en ces termes le statut de la discipline permettait de franchir un pas dans la définition de la pratique stylistique. La voici dorénavant à la croisée de deux types d'étude résolument formalistes dans leur approche du discours : d'une part, la réflexion pragmatique sur les formes de l'argumentation, associée à l'étiquetage des figures ornementales ; d'autre part, l'analyse des formes de langue, nourrie par les travaux touchant à la grammaire et à la lexicologie². Or, dans le cas du style des textes médiévaux, ces deux lignes directrices, la linguistique et la rhétorique, présentent un point de divergence important, lié à l'historicité de chaque discipline. La rhétorique est un domaine de théorisation de l'esthétique médiévale qui s'enseigne dans les écoles au moment où les textes sont produits, tandis que les catégories linguistiques généralement exploitées dans les études littéraires actuelles sont le fruit de recherches bien postérieures au Moyen Âge : un sombre soupçon d'anachronisme plane autour d'elles... L'anachronisme guette d'ailleurs le stylisticien dans l'objet même de sa recherche, s'il plaque une conception moderne du style, voire du fait littéraire, sur des textes médiévaux mettant en jeu une tout autre *épistémè* : si les méthodes employées par la critique d'attribution ont ouvert la voie à une recherche de la singularité des œuvres, l'identification d'un style personnel, d'un style d'artiste, d'atelier, etc., entre en tension, sinon en contradiction, avec la dimension fortement conventionnelle de l'esthétique médiévale.
- 2 Face à ce double écueil, mon propos n'est pas de démontrer le profit que l'on peut tirer de l'application au texte médiéval des concepts modernes : il me semble que cette

démonstration n'est plus à faire tant cet anachronisme-là est aujourd'hui assumé par tous. Par exemple, les concepts de la pragmatique, tels que les formes du discours rapporté, sont parfaitement acclimatés dans les études médiévales. Je proposerai plutôt un tour d'horizon des implications théoriques attachées à différents modes d'analyse textuelle. En suivant le fil des débats qui animent les cercles de stylisticiens français depuis une vingtaine d'années, il apparaît que chaque façon d'appréhender une forme textuelle engage une conception du style. Or c'est en précisant la définition du style que l'on peut dépasser l'opposition problématique entre convention et style individuel.

- 3 En guise d'illustration pratique, je me suis intéressée à une figure de rhétorique courante dans les textes littéraires, qui consiste à répéter un mot afin de s'interroger sur sa pertinence. La réitération s'accompagne fréquemment d'une forme interrogative, qui met littéralement « en question » la dénomination, jugée inadaptée au regard de la réalité à désigner³. D'après les catalogues de schèmes disponibles dans les arts poétiques médio-latins, une telle configuration recouvre déjà plus d'une seule figure. C'est d'ailleurs le commentaire des traités de rhétorique proposé par E. Faral qui a éveillé mon intérêt pour ce phénomène⁴. Pour donner des exemples en langue vernaculaire correspondant aux figures répertoriées par Gervais de Melkley, l'éditeur des *artes* relève des tournures interrogatives très ressemblantes, alors qu'il considère trois schèmes distincts :

- *Ratiocinatio*, le dialogue intérieur, est illustré par un extrait de *Philomena* : « [...] Car trop iert durement destroiz. / Destroiz ? De quoi ? [...] » (v. 478 sq.) ;
- *Correctio*, la reformulation qui revient sur un terme impropre pour le modifier, est représentée par un autre extrait du même récit : « Sa folie son savoir vaint. Folie ? mais amors, ce cuit. » (v. 392-393) ;
- *Subjectio*, la succession de questions et réponses, est associée à un passage de *La Vengeance de Raquidel* : « [...] Taurai li je ? Taurai ? Nonal [...] » (v. 4583).

- 4 Pourtant, seule la figure de *dubitatio* implique véritablement une interrogation sur le choix de ses mots, et coïnciderait alors avec les trois exemples donnés par E. Faral. En outre ces formes du discours se conjuguent encore à d'autres procédés listés dans les figures de répétitions : l'*anadiplosis* (reprise du dernier mot d'un vers à l'attaque du vers suivant) comme dans le premier exemple ; ou dans d'autres cas, l'*epizeuxis* (ou *conduplicatio*, répétition immédiate et expressive d'un mot). Gage de la beauté du poème, l'entrelacement des figures atteste alors de la virtuosité du conteur. Cet aspect de la rhétorique prescriptive se concentre donc sur des embellissements localisés : l'ornement est le petit bijou, la gemme, la fleur ajoutée ici et là en guise de parure pour la matière. Ce type d'ornementation relève d'un travail purement formel et, bien souvent, les manuels scolaires médiévaux ne distinguent les différentes figures de répétition que selon la place attribuée au matériel répété dans la phrase ou dans le vers. La qualité esthétique naît d'un ajout décoratif qui, apparemment, n'exerce nulle influence particulière sur la signification préétablie du discours.
- 5 Dans cette perspective, A. Petit propose, par exemple, une description formelle de la composition rhétorico-syntaxique des romans antiques afin de déterminer les influences stylistiques dont témoignent ces récits et de les comparer avec l'esthétique des arts plastiques⁵. H. Hatzfeld, dans la première partie du *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, avait déjà tenté ce parallèle entre des traits de syntaxe comparables aux formes de l'art roman et d'autres plus tardives qu'il associe à une esthétique gothique⁶. On peut donc reconnaître dans les figures de rhétorique ce que F. Rastier appelle des « traits de facture⁷ », c'est-à-dire des *éléments formels qui se répètent*

d'œuvre en œuvre. Dans une extension maximale, le trait de facture est caractéristique d'un style d'époque ; mais une observation plus fine et ciblée peut en faire le critère de reconnaissance d'un style d'auteur. La réalisation formelle est alors examinée dans son rapport à un contexte culturel et épistémologique, elle est située dans un moment de l'Histoire. L'ornement peut également être considéré comme « trait de style » au sens où l'entend G. Genette dans *Fiction et diction*⁸, autrement dit comme une *propriété paradigmatique du discours relevant d'un choix de formulation valorisant*. Le terme de « choix » fait surgir une double problématique. Se pose tout d'abord la question du degré de conscience du scripteur lorsqu'il choisit une expression, puisqu'on a parlé à propos des formules rhétoriques de pur remplissage des vers ou de simple habitude de copiste. La question est devenue banale : comment déterminer ce qui relève d'un choix volontaire, et même d'un choix pleinement conscient ? La mise au jour de l'intentionnalité semble être l'impasse dans laquelle menace de tomber fatalement toute enquête qui voudrait dépasser la description des formes... Par ailleurs, l'idée de sélection mène à un second problème : peut-on envisager la caractérisation d'un style individuel là où le scripteur tend à appliquer des recettes rhétoriques ?

- 6 Considérons d'abord ce dernier obstacle. Les arts poétiques accordent une réelle marge de manœuvre à l'écrivain, dans la mesure où ils proposent des exemples de figure qui ne sont pas à recopier mais à réactualiser : ils laissent la part belle à l'émulation stylistique et donc à l'invention. Ils précisent d'ailleurs qu'il n'est pas question d'employer toujours tous les ornements qu'ils recommandent, qu'il faut respecter un équilibre et une certaine mesure. Bref, tout est affaire de dosage dans l'emploi des embellissements, leur harmonieuse disposition reste à l'appréciation du poète. Comme l'a remarqué J. Baschet dans le domaine de l'iconographie, dès le XI^e siècle s'ouvre une période de liberté et d'inventivité artistique qui n'est pas incompatible avec le respect des prescriptions esthétiques car « la traditionalité de l'art médiéval doit être pensée moins à travers la catégorie de "modèle", copié passivement, que grâce à la notion de "citation", c'est-à-dire de référence active n'excluant nullement une création propre⁹ ». Aussi est-ce à l'intérieur de la référence à la convention que vient se loger le choix singulier. Dans le passage de la norme collective à la réalisation individuelle s'opère donc bien une appropriation stylistique singularisante, symétrique en quelque sorte de la distinction saussurienne entre langue et parole. Ainsi, du fait que tout discours est immanquablement singulier, c'est chaque copie, chaque version d'un texte qui, dans sa variance, se prête à l'identification de certaines options formelles : elles se situent au niveau de l'épitéxte, du paratexte ou du texte, qu'elles affectent aussi bien dans sa composante graphique que linguistique. M. Bakhtine le rappelle également en ces termes : « rien que la sélection qu'opère le locuteur d'une forme grammaticale déterminée est déjà un acte stylistique¹⁰ ». Aux yeux du critique, le fait de langue devient fait de style dès qu'il est envisagé dans le cadre de l'énoncé individuel. En accomplissant le trajet inverse, la figure observée tout à l'heure en tant que parure rhétorique peut donc recevoir un éclairage linguistique.
- 7 Au point de vue de l'énonciation, les constructions répétitives révélant l'interrogation sur la pertinence d'un mot employé auparavant engagent un phénomène décrit par J. Authier-Revuz sous le nom de « modalisation autonymique¹¹ » : le mot répété est employé à la fois en usage et en mention, sa seconde occurrence manifeste le cumul d'une nomination (emploi du signe « en usage » pour référer au monde) et de sa représentation (emploi du signe « en mention », ou comme autonyme, qui se désigne

lui-même comme signe). Symptomatique d'un discours dont l'univocité fait problème, ces formules mettent en jeu le rapport du sujet parlant à son propre discours et dessinent un dédoublement énonciatif, une « boucle réflexive » (J. Authier-Revuz) sur le fil de l'énoncé : on suspend un moment sa parole pour regarder à distance ce que l'on a dit, pour s'interroger sur la qualité référentielle ou sur l'efficacité communicationnelle de cette parole.

- 8 Ainsi considéré l'ornement rhétorique n'est plus seulement un embellissement, « trait de style » ou « trait de facture », qui témoigne de l'habileté du rimeur et qui, en tant que pratique commune, le rattache à une aire culturelle. La forme décrite par la linguistique intéresse le stylisticien car elle est ce que J.-M. Adam identifie comme un « fait de texture¹² » : il s'agit d'une *variation singulière qui affecte la micro-structure linguistique du texte*, l'unité maximale de la texture étant la phrase. En projetant la loupe stylistique sur les faits de langue, en comprenant leurs implications du point de vue de la signification, on se lance à la recherche de convergences sémantiques déterminées par les éléments textuels, on observe leur relation avec une situation discursive. En somme, c'est seulement dans la confrontation des faits de texture et de leur sens que l'étude de la forme devient pleinement une étude stylistique. Loin d'être défini par l'idée d'« écart » qui signifierait l'originalité d'une œuvre par rapport à une norme (comme on l'entend ou comme on le lit encore trop souvent), le style est à appréhender comme une variation singulière et signifiante. Car depuis les analyses de G. Genette et de J.-M. Schaeffer, le style n'est plus pensé comme une collection de traits ponctuels et discontinus mais comme une propriété sémiotique du texte. Tous les critiques s'y accordent : le fait de style, dans cette acception, est interrelationnel et pluridimensionnel. On glisse alors d'une focalisation sur des événements locaux (les traits) à une saisie du sens textuel dans sa globalité.
- 9 Comme la récurrence d'un fait de texture laisse percevoir la portée sémantique qui lui est attribuée dans l'organisation de l'œuvre, j'ai concentré mon attention sur les répétitions à valeur de modalisation autonymique dans le recueil de la première *Vie des Pères*, un ensemble de 42 contes pieux, daté de la première moitié du XIII^e siècle. Les boucles réflexives apparaissent au moins une fois dans chacun des récits, dont la longueur n'excède pas les 500 vers. Objectivement cette fréquence n'est pas très élevée mais c'est la réapparition systématique du procédé tout au long du recueil qui en fait un événement saillant.
- 10 Le procédé est exploité pour sa dimension polyphonique et privilégié dans des contextes de débat intime ou interpersonnel. Très présentes dans les dialogues, les boucles réflexives décrivent une vive réaction émotionnelle d'enthousiasme ou de refus. Tantôt, l'un des locuteurs accueille les mots de l'autre en son discours et la répétition marque une adhésion, un franchissement de la barrière du langage dans une sorte de communion verbale ; tantôt, loin de les accueillir, il les convoque sur le mode polémique pour les détruire par la négation :

[...] ançois vos en avrai plus chier.
Plus chier, sire ! et jel vos diré. (v. 3518-3519)
- 11 [...] si vos en enclin jusq'au piez
- 12 que vos le m'otroiez ensi.
- 13 Nel ferai, nen, ensi n'ensi. (v. 12169-12171)

- 14 Dans le premier de ces exemples, la répétition de « plus chier » suggère que le mot a opéré tel un « sésame » qui ouvre le cœur du personnage et libère une parole sincère (*jel vos diré*) : ce sont les mots qu'attendait le protagoniste pour être sûr d'une communication harmonieuse. Au contraire, le redoublement de *ensi* accompagne le refus d'agir et le mot émanant de l'autre est par deux fois révoqué, dans une proposition à trois morphèmes négatifs. Entre ces deux attitudes et ces deux types de tournure, la construction la plus fréquente dans les dialogues de *La Vie des Pères* est celle qui fait intervenir une forme interrogative. L'interrogation sur une manière de dire s'interpose dans le déroulement même de ce dire ; elle ouvre comme une parenthèse où l'on se demande si les mots sont justes et efficaces ; elle altère momentanément la transparence du discours, si bien que dans l'opacification du dire se loge l'expression de l'incertitude et, souvent, de l'inquiétude. Car ces contes pieux ont ceci de singulier qu'avant de se concentrer sur la représentation du pouvoir divin et de ses miracles stupéfiants, ils mettent en scène, avec une grande sensibilité, la fragilité de l'humain : des êtres en proie au doute, à la faiblesse, des êtres faillibles qui ne parviennent pas toujours à affronter les épreuves qu'ils rencontrent. Même lorsque le conteur relate les récits les plus connus, rapportés par tous les recueils de miracles et d'*exempla* (le crapaud, Thaïs, l'enfant juif mis au four), la narration s'attache moins à manifester la dimension surnaturelle des interventions célestes qu'à considérer la vulnérabilité des protagonistes. Le *leitmotiv* du recueil est la référence à la folie, grâce à la locution figée « folz est ki... » : elle indique en creux, évidemment, la voie de la sagesse mais il semble que la fragilité de l'homme, guetté par la déraison lorsqu'il cède à son « fol talent », intrigue profondément le conteur et qu'il se plaît à l'évoquer, avant de glorifier la force d'âme de tel ermite qui se sacrifie pour autrui, de tel autre qui résiste aux désirs charnels ou de ceux qui se repentent sincèrement de leurs erreurs¹³. L'attention portée aux errements de personnages habités par le doute se révèle pleinement dans la récurrence des boucles réflexives interrogatives, lorsqu'un personnage s'étonne de la parole d'autrui ou s'en alarme, se découvrant, par exemple, incapable de « partager » le discours des sages qui affichent une pleine confiance en la Providence :

Aler voil avec vos savoir
se vostre fil porroiz ravoir.
– Ravoir ? biau sire, et je comment ? (v. 15738-15740)
Dex nos conseillera par tens.
Conseillera ? – Voire. – Comment ? (v. 18493-18494)

- 15 De façon plus générale, l'interrogation traduit une hésitation concernant l'adéquation entre les mots de l'autre et le monde du locuteur, une perplexité corrosive face à la parole de l'autre :

[...] ne riens fors Deu ne nos savra
ne nuns ne nos fera ennui
– Savra donKes Deus Ke g'i sui ? (v. 2306-2308)
Il me plect mout. – Voire, il vos plect ? (v. 12328)

- 16 [...] ainz lor feroie

- 17 toz les biens que fere porroie.

- 18 – Feroies ore ? – Oïl voir sire [...]. (v. 18452-18454)

- 19 Que l'incertitude porte sur la vérité ou la sincérité du discours, elle pèse lourdement dans le dialogue. Souvent elle le ralentit, manifestant la naïveté du locuteur qui répète

des mots extérieurs comme un appel à en conjurer ensemble les faux sens ou les faux espoirs : la boucle réflexive exprime alors l'attente d'une entente, l'aspiration à un discours vrai qui garantirait l'unité indissociable du mot et d'un sens univoque dans la relation d'interlocution, le désir d'un dire qui se ferait « d'une seule voix ».

- 20 Mais la fragilité de l'être se révèle aussi lorsqu'il discerne dans son propre discours un mot qui l'arrête parce qu'il se révèle inadéquat :

[...] tant Ke guerredon vos en rende.
Q'est ce Ke j'ai dit ? guerredon
ne puis je rendre de cest don. (v. 5229-5230)

- 21 Amis, cist convois, que valdroit ?

- 22 Amis ? je ment, sanz ami soit ! (v. 16746-16749)

- 23 Hé las ! ou porrai-je foïr ?

- 24 Foïr ? non pas, mes enfoïr,

- 25 por avoir de mon cors vengeance ? (v. 15428-15430)

- 26 Les gloses méta-discursives (« q'est-ce Ke j'ai dit ? », « je ment ») expriment les doutes qui travaillent le sujet parlant dans l'ordre du langage même, la découverte d'un écart entre ce qu'il dit et ce qu'il veut ou doit dire. Répéter le mot mis en cause, c'est montrer que ce vocable est impropre et s'interpose entre le monde et le locuteur, soit parce qu'il ne désigne nulle réalité (v. 5230), soit parce que l'ami qu'il apostrophe ne mérite pas cette nomination (v. 16749), soit parce que le mot est lui-même travaillé par de l'écart, du « jeu » et qu'il peut être remodelé pour se rapprocher de la vérité (v. 15430¹⁴). De tels exemples de *dubitatio* et de *correctio* foisonnent dans le recueil et enracinent au cœur des récits le problème du choix des mots sincères ou justes, de la transparence illusoire du signe dans l'acte de nomination, d'un rapport au monde où le mot est un *medium* imparfait. Autant d'embarras du discours sur lesquels le conteur, empruntant lui-même le détour d'une boucle réflexive pour se reprendre, prend soin d'attirer l'attention de son destinataire : « [...] et regart a cest conte ci / non pas au conte, mes au sens » (v. 7895-7896¹⁵).

- 27 La fragilité du discours, en proie à l'équivoque et à l'erreur, est le reflet de la faiblesse humaine et les hésitations sur le choix ou le sens des mots apparaissent comme le pendant des incertitudes morales et religieuses ou des tentations impies. On sait que la parole humaine est objet de soupçon dans le monde religieux, où un pieux silence est souvent considéré comme la meilleure arme contre les multiples *peccatae linguae*. Pourtant, le langage, en dépit de toute la distance qui le sépare du verbe divin, reste l'unique vecteur de la conversion ou de l'édification : l'acte de conter représente donc un défi aux aléas de la communication et l'arme de persuasion politique ou judiciaire qu'est la rhétorique doit devenir l'alliée de la révélation¹⁶. Ainsi, la modalité autonymique, qui inscrit en abyme la non-coïncidence dans l'interlocution ou dans les mots du discours, se retrouve en contrepoint dans l'affirmation d'un dépassement de l'incommunicabilité. Renforcé par les adverbes *voire* ou *voirement*, parfois accompagné d'une reformulation synonymique ou hyperbolique, le redoublement lexical prend une fonction de confirmation :

[...] en dure peinne, en lonc essil.
Lonc ? voirement, car ja mes jor... (v. 5175-5176)

- 28 A vos me covient fer pais,

- 29 pais sanz gerre, de vérité. (v. 640-641)

- 30 Dex deboneres, Dex poissanz
 31 poissanz voire plus de .C. tans [...]. (v. 3034-3035)
 32 [...] tant que la lasse d'ame aboite –
 33 voirement l'aboite et traïne
 34 tant qu'en enfer li fet geïne. (v. 15199-15201)
- 35 Paroles qui dépassent l'hésitation et congédient l'équivoque avec assurance, ces boucles réflexives jouent un rôle de rééquilibrage en orchestrant la représentation d'un discours plein, véridique et assumé. Mais, une fois de plus, la voix narrative se détache de celles des personnages en s'arrogeant le privilège de détenir une parole encore mieux maîtrisée et consciente du poids et du sens des mots. Ainsi, un personnage peut passer d'un discours ferme et solide à une nouvelle interrogation sur son dire :
- [...] qui si mostrez vostre largesce
 a cest frere por sa simplece,
 por sa simplece voirement,
 qu'a s'oreison dire mesprent.
 Mesprent ? Qu'ai je dit ? Voir, non fet [...]. (v. 3023-3028)
- 36 Tandis que le narrateur, de son côté, va jusqu'à se permettre quelques commentaires méta-linguistiques, dans lesquels le mot répété n'est utilisé que comme autonyme :
- Contre son cuer demora tant
 en cele ordre li peneanz
 qu'il ot bien esté . XX. ans.
 Peneans est diz de pener [...]. (v. 12047-12050)¹⁷
 Cil del chastel mout l'ennorerent,
 quar a prodome le cuiderent
 – cuidance senefie espoir,
 par droit le devroit on savoir [...]. (v. 13342-13345)
- 37 À l'horizon de l'embellissement rhétorique, la modalisation autonymique (ou le commentaire d'autonymes) place donc au cœur de la narration un questionnement sur la pratique langagière et sur la difficulté à s'entendre. Cette mise en question(s) du langage ouvre la voie à une réflexion sur l'activité du conteur lui-même, contraint de manipuler un langage imparfait et d'en dépasser les pièges pour s'assurer que le lecteur-auditeur sera sensible au sens religieux des textes, au-delà de l'attrait dramatique et émouvant des contes. Or la modalité autonymique, qui suspend momentanément le dire pour s'interroger sur un des éléments qui le constituent, fait porter l'attention sur le mot, désigné, montré et comme raturé. Comparable à une biffure qui surcharge et dépare le texte écrit – qui révèle également une réticence, un repentir –, le mot répété s'affiche comme un corps étranger (le « mot de l'autre ») ou « interpos[é] comme corps sur le trajet du dire, [où il] s'impose comme objet » (J. Authier-Revuz¹⁸).
- 38 Ces métaphores de la corporéité du signe linguistique suggèrent qu'il fait barrage, presque matériellement, à une communication ou à une nomination idéales. Accumulatrice par essence, la répétition entraîne un épaississement du mot, comme une concrétion qui vient obstruer le discours et l'encombrer dans sa progression¹⁹. Problématique et importun, le corps linguistique grossi par la duplication (graphique, sonore, sémantique), ce mot-objet sur lequel achoppe la volonté de dire, n'est pas sans rapport avec le corps de chair qui déconcerte nombre de personnages. Les mots comme le corps sont encombrants. Désir sexuel, appétit excessif, sensibilité à la souffrance sont

autant de barrières qui séparent les protagonistes d'une pieuse vie et qui distinguent les fous des sages²⁰. C'est aussi le corps de la statue qui vient s'interposer entre les jeunes mariés, dans l'un des miracles qui inspirera la célèbre *Vénus d'Ille* à Prosper Mérimée. C. Galderisi a montré que la statue est un simulacre dont la matérialité oppressante représente un double inversé du personnage d'encre et de papier, entité purement imaginaire au corps impalpable, créée de toute pièce par l'auteur. Cette histoire de la statue amoureuse fournit une illustration problématique du désir de forger des contes, tant la fiction du serment matrimonial imaginé par le jeune bourgeois nous renvoie indéniablement au statut de la fiction élaborée par le conteur²¹. À la légèreté d'une parole dite sans intention d'épouser réellement, la statue oppose le poids contractuel du serment²². Là où le langage bloque et où l'on ne s'entend pas, on se heurte à un corps bien embarrassant. De même, l'effet de « rature montrée » que produit la modalité autonymique, image de la défaillance momentanée du discours, fait écho à la défaillance physique des ermites qui cèdent à la tentation. Ou à l'inverse, l'exhibition du mot juste, le dépassement des malentendus toujours en venue dans la langue est symétrique de la maîtrise affichée par ceux qui sont prêts à se sacrifier pour racheter le péché d'un autre ou à se brûler une main pour surmonter la tentation de la chair : en bref, à triompher de la matérialité du corps pour mériter le salut. Ainsi les hésitations d'un discours qui bégaye, bafouille, vacille, se corrige, déposent-elles dans le texte écrit la trace d'un corps parlant aux prises avec un autre corps, le mot-objet.

39 G. Genette a largement commenté la notion d'exemplification stylistique empruntée à N. Goodman : le style est marqué par la transposition d'effets de sens généraux qui contaminent tous les niveaux du discours. Ainsi les ornements qui mettent en jeu une modalisation autonymique entrent en correspondance avec les diverses représentations de l'obstacle et de la séparation qu'ils exemplifient au niveau discursif, dès qu'ils rompent le fil du discours et enténébrent la communication. La figure de rhétorique devient le lieu où se réfléchit l'idéologie bénédictine véhiculée par les miracles : elle suggère l'ambiguïté du langage, qui sert à tromper, à mentir aussi bien qu'à dire le vrai et à révéler la Parole divine. Elle énonce la fragilité des humains dans un monde de signes qu'ils ne maîtrisent pas, vulnérabilité illustrée par une autre dualité : celle du corps. Comme l'écrivent J. Le Goff et N. Truong, le corps chrétien médiéval est « traversé de part en part par cette tension, ce balancement, cette oscillation entre le refoulement et l'exaltation, entre l'humiliation et la vénération²³. » En définitive, l'orientation stylistique à laquelle participe le choix des ornements rhétoriques dans l'organisation sémantique du recueil consiste à mettre l'ensemble des moyens linguistiques disponibles au service d'une représentation de cet état inquiet des êtres humains.

40 Arrivé à ce stade de l'étude, on ne peut prétendre avoir fourni une méthode d'interprétation totalisante et infaillible, ni même avoir déterminé avec certitude l'intention d'un scripteur. L'ambition de l'étude stylistique est à la fois plus modeste et plus vaste. Dans le sillage de la poétique d'H. Meschonnic et de la théorisation de la manière des œuvres d'art proposée par G. Dessons²⁴, cette stylistique peut être qualifiée de phénoménologique. Elle n'entend nullement reconstituer la réception médiévale d'un texte. Elle vise cependant à dépasser la description de formes esthétiques qui ne seraient qu'accidentelles, en allant au-delà d'une étude *in vitro* qui évacue le sens ou qui cloisonne les niveaux de signification. Cette approche des œuvres cherche à saisir la portée sémantique d'une variation singulière du discours mettant en jeu le tout du langage, afin de percevoir la transaction qui se joue entre le sujet de l'écriture et la

langue dont il s'empare pour inventer une forme-sens. Au final, il s'agirait d'entendre la voix d'un sujet, qui n'est ni l'auteur en tant qu'individu, ni le moi psychologique, mais un sujet coextensif au discours lui-même. Entendre et comprendre le style, c'est prêter attention à une mise en mouvement du langage qui fait advenir simultanément, et dans une constitution réciproque, le discours et le sujet qui l'énonce.

	Concept	Échelle de l'observation stylistique	Désignations du procédé
Description formelle	Ornement rhétorique Figure	Embellissement du discours	<i>Ratiocinatio</i> <i>Correctio</i> <i>Subjectio</i> <i>Dubitatio</i>
Localité des effets	« Trait de facture » (F. Rastier)	Caractéristique formelle partagée par un corpus historicité du style	
Valeur esthétique	Trait de style	Propriété paradigmatique du discours : choix valorisant	
Reconnaissance d'une singularisation stylistique	Fait de style vs fait de langue (M. Bakhtine)	sélection de formes de langue opérée par un locuteur >> singularité de tout discours y compris quand il respecte la tradition du bien dire	
Description sémiotique	Fait de langue	Sens des configurations syntaxiques, grammaticales, phoniques	« Modalisation autonymique » « Boucle énonciative réflexive » (J. Authier-Revuz)
Globalité des effets	« Fait de texture » (J.-M. Adam)	réurrence ou contraste dans la micro-structure phrasique qui réclame une description linguistique orientée vers l'interprétation sémantique	
Valeur signifiante			
Reconnaissance d'une intersubjectivité dans la rencontre du sujet de l'écriture et du lecteur interprète	« Fait de style » (stylistique phénoménologique)	Variation signifiante, pourvue d'un haut degré de connectivité avec les autres éléments du texte dans la composition d'un complexe de signification, d'une « forme-sens » (H. Meschonnic)	

NOTES DE BAS DE PAGE

1. « La stylistique, entre rhétorique et linguistique », dir. E. S. Karabétian, *Langue Française*, 135, 2002.
2. Je schématise ici les foyers d'observation du texte littéraire qui relèvent de l'étude du style : en réalité, D. James-Raoul a déjà montré la richesse et la diversité des approches critiques dont la visée rejoint la stylistique (« La stylistique médiévale », *Perspectives médiévales*, numéro jubilaire, 2005, p. 265-284).
3. Le tableau figurant en fin de l'article propose une synthèse de ce parcours théorique.
4. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1924, p. 352-354.
5. A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1985.
6. H. Hatzfeld, « Le style collectif et le style individuel », *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 1, p. 92-106.
7. F. Rastier, « Vers une linguistique des styles », *L'information grammaticale*, 89, 2001, p. 3-6.
8. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1991.
9. J. Baschet, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion (Champs), 2006, p. 706-707.
10. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 272.
11. J. Authier-Revuz décrit et analyse l'« auto-représentation opacifiante du dire en train de se faire » dans *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995. Cette présentation linguistique met en jeu les concepts modernes d'énonciation, dans sa dimension de dire situé hic et nunc, et d'usage d'un signe autonome, concepts qui ne sont pas étrangers aux penseurs médiévaux, même si ces phénomènes ne portent pas le même nom au Moyen Âge. Les recherches actuelles

sur les grammaires médiévales démontrent qu'à partir de la fin du XI^e siècle, le phénomène d'autonymie intéresse vivement les lecteurs de Priscien et occasionne, au cours des siècles suivants, une réflexion approfondie dans les milieux scolaires, chez Abélard, Roger Bacon et les commentateurs d'Aristote (I. Rosier-Catach, « La Suppositio materialis et la question de l'autonymie au Moyen Âge », dans *Parler des mots avec des mots. Le fait autonymique en discours*, dir. J. Authier-Revuz et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 21-55).

12. J.-M. Adam, *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Coll. Sciences des discours, 1997.

13. Le prologue présente les « héros » en louant leurs vertus : foi, charité, humilité et respect de l'abstinence. Mais le premier des contes écorne déjà ce portrait idéal puisqu'il narre les malheurs d'un ermite qui cède à la tentation.

14. Dans son essai sur la parole, G. Gusdorf rappelait : « tout homme digne de ce nom a connu cette crise dans l'appréciation du langage qui fait passer de la confiance naïve à la récrimination. "Liberté, s'écrie la révolutionnaire déçue, liberté que de crimes on commet en ton nom", "Nature, affirme le romantique repent, avec ce mot on a tout perdu". "Vertu, tu n'es qu'un nom", proclame Brutus avant de se tuer. Hamlet, le héros de la lucidité désespérée, donne la formule dernière de tous ces désenchantements : "Words ! words ! words !" [...] L'usage de la parole est donc une des causes essentielles du malheur de la conscience, et d'autant plus essentielle que nous ne pouvons nous en passer » (La Parole, Paris, Coll. Quadrige, 2007, p. 43 et 45).

15. On relève bien d'autres extraits présentant ces tournures de correctio et dubitatio : par exemple aux vers 160-161 ; 730-731 ; 986-987 ; 3027-3028 ; 3212-3213 ; 4808-4809 ; 5175-5176 ; 9896-9897 ; 17970-17972 ; 18378-18382.

16. Dans le même temps, les prêcheurs itinérants franciscains et dominicains portent la parole sacrée hors des espaces strictement religieux : pour s'adresser aux laïcs et séduire ce public, les techniques de prédication, les recueils d'exempla comme les textes hagiographiques traduits en langue vulgaire tirent parti des artifices rhétoriques employés par les poètes.

17. Ce vers connaît toutefois des variantes sans autonymie selon les manuscrits.

18. J. Authier-Revuz, « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères », dans *Parler des mots avec des mots*, op. cit., p. 89.

19. Aujourd'hui ce sont les guillemets qui signalent fréquemment le détachement réflexif d'un terme pour montrer qu'on ne l'assume pas pleinement, qu'il n'est pas vraiment à nous ou de nous. Ce signe de ponctuation n'existe pas au Moyen Âge mais la mise en évidence du mot qui fait question peut nous rappeler les remarques de G. Agamben sur le pouvoir oppressant du mot détaché entre guillemets, comme une entité hétérogène et encombrante où s'engorge le flux du discours : « arrêté à mi-chemin dans son élan signifiant, le mot en question devient irremplaçable – ou plutôt il ne peut plus être congédié. Aussi l'invasion des guillemets trahit-elle le malaise de notre temps vis-à-vis du langage : ils représentent les murs – minces et pourtant infranchissables – de la prison qu'est pour nous la parole. Le parleur est enfermé dans le cercle que resserrent les guillemets autour du vocable. » (G. Agamben, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 92).

20. Dès les premiers temps du christianisme, cet antagonisme de l'esprit et du corps recoupant les dichotomies du sacré et du profane d'une part et, d'autre part, du pur et de l'impur, fonde la distinction qui sépare la culture chrétienne de celle de l'Antiquité mais aussi de la culture hébraïque. Il détermine largement le rapport à son propre corps et au corps d'autrui (J.-L. Flandrin, *Un temps pour embrasser. Aux origines de la morale sexuelle occidentale. VI^e-XI^e siècles*, Paris, Seuil, Coll. L'univers historique, 1983, p. 99-100).

21. « La matière, avec son immuabilité et sa constance auto-référentielle, s'oppose symboliquement et trompeusement à la condition purement verbale du corps des personnages, en même temps qu'elle se pose comme construction factice et iconoclaste de leur désir fictionnel de s'incarner dans un corps pour toujours. [...] Le corps statuaire devient alors une construction factice et iconoclaste de deux désirs, de deux libido en conflit : d'une part, le désir humain de l'auteur de se disperser dans l'immutabilité

du verbe, sa libido verbi, d'autre part, celui surhumain de sa conscience de se réifier dans une image qui, comme il est écrit dans la Bible, ne pourra que fondre « comme la cire devant ta face » : sa libido carnis, qui réitère sur un plan fictionnel le mystère de l'Incarnation » (C. Galderisi, *Diegesis. Études sur la poétique des motifs narratifs au Moyen Âge (de la Vie des Pères aux lettres modernes)*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 89-90).

22. Cette préoccupation fictionnelle reflète à son tour les débats des théologiens sur le consentement mutuel, nécessairement exprimé par les formules sacramentelles (par exemple l'opposition entre des serments échangés au présent de l'indicatif, réalisant l'engagement en acte, ou au futur, tourné vers l'avenir comme promesse ou la comparaison du serment vocal et mental). Ces discussions posent fondamentalement la question de l'intention du sujet qui est enfermée dans les paroles qu'il prononce : Gautier de Coinci, dans le miracle du vilain (éd. König, IV, p. 154-174), met en scène un paysan qui ne sait pas prier correctement mais dont les paroles sont reconnues comme sincères et prononcées de tout son cœur. Depuis le Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle, avec l'opéra de Massenet ou le conte d'Anatole France dans *L'Étui de Nacre*, on sait la fortune du miracle du Jongleur de Notre Dame, où le héros regrette de ne pas connaître le latin pour s'adresser comme il convient à la Vierge. En d'autres termes, le problème fondamental de la compréhension des autres dans le langage revient inlassablement (voir également les analyses d'I. Rosier-Catach, *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Éditions du Seuil (Des travaux), 2004 p. 324-339).

23. J. Le Goff et N. Truong, *Une Histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Éditions Liana Levi (Piccolo), 2003.

24. G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, (BLGC), 2004.

AUTEUR

Séverine Abiker
Université de Poitiers

« Si lui a taint les cheveux d'or » : cliché et style dans *Galeran de Bretagne*

Myriam Rolland-Perrin

p. 195-203

- 1 Nerval aurait affirmé que le premier qui compara la femme à une rose était « un poète » et que le second était « un imbécile ». Un imbécile ou tout au moins un poète de second rang, au style discutable. Si, depuis les Romantiques, la création littéraire est liée au désir d'invention et à l'originalité, la situation est bien différente pour la littérature médiévale où chaque texte revendique à peine son autonomie. La paternité de *Galeran de Bretagne*, roman idyllique écrit aux environs de 1220¹, a d'ailleurs été longtemps discutée. Une fois l'attribution à Renaut établie, on s'est même indigné d'avoir osé imputer auparavant à Jean Renart ce « tissu d'emprunts cousus bout à bout » pour reprendre les mots de Ernest Hoepffner en 1930².
- 2 Il est vrai que le roman, construit comme une amplification – une broderie pourrait-on dire – sur le canevas du *Fraisne* de Marie de France, s'inspire aussi, ponctuellement, de *L'Escoufle*, de *Beuve de Hantone*, des autres lais de Marie et des romans antiques. L'auteur semble en effet jouer avec la littérature de son temps envisagée comme un réservoir de situations autant que de formulations. Ernest Hoepffner va jusqu'à affirmer qu'« il n'y a en fait pas un seul épisode important dans le récit de Renaut qui n'ait sa source ou son modèle dans l'un ou l'autre des romans déjà existants³ ».
- 3 Dès lors, comment concilier la conception de l'œuvre unique – au style exclusif – avec l'idée qu'elle puise à la fois sa matière et l'expression de cette matière dans un corpus déjà existant ? Notre projet est donc de vérifier si le style de *Galeran de Bretagne* n'est lui aussi qu'« emprunts cousus bout à bout » ou bien si, tout en utilisant des pièces rapportées, Renaut parvient à faire jaillir un sens nouveau de ce centon. Si le terme de centon désigne au sens figuré des poèmes composés de vers empruntés ça et là et rassemblés selon un agencement neuf, il ne faut pas oublier son sens étymologique de guenilles maintes fois rapiécées – et nous verrons au fil de l'analyse l'intérêt de la métaphore du tissu et de la couture.

- 4 Nous nous intéresserons plus précisément au portrait féminin, qui constitue un morceau de bravoure figé par des siècles de réécriture, si bien qu'il est devenu un des passages les plus stéréotypés des œuvres. Il s'agira de montrer qu'au cœur même des portraits, tout en se pliant à la reprise des clichés attendus, Renaut parvient à laisser poindre, en même temps que sa connaissance des codes et des hypotextes de son œuvre, l'unicité de son style.
- 5 La démonstration se fera en trois temps. Le premier sera consacré au portrait liminaire de Gente qui peut être lu comme un programme onomastique et poétique. Dans un deuxième temps seront étudiés les portraits de Frêne. Enfin ces portraits seront mis en relation avec le portrait de l'héroïne brodé sur une manche et que Galeran adore, en digne successeur d'Alexandre dans *Cligès*⁴.

Le portrait de Gente, prologue et programme onomastique

- 6 Le prologue étant manquant dans le seul manuscrit conservé⁵, le roman s'ouvre sur le portrait de Gente qui s'étend sur trente-six vers et constitue une forme de programme de lecture. Précisons d'emblée que ce portrait n'existe pas chez Marie de France où la mère, qui ne porte pas le nom de Gente, est simplement qualifiée de belle et courtoise⁶.

Si l'ot nature a droit pourtroicte,
 Car elle estoit, en tous avis,
 Bien faicte de corps et de vis,
 Blonde com or. Et la char blanche
 Avoit com nef qui chiet sur branche ;
 En la face ot coulleur vermeille :
 Mais rose ne s'i apparaille,
 Tant soit a toute la rousee. (v. 12-19)

- 7 À première lecture, ce portrait physique s'inscrit parfaitement dans la tradition des arts poétiques, avec la mise en place de trois comparaisons canoniques, la première de la blondeur avec l'or, la deuxième de la chair blanche avec la neige qui tombe sur la branche et la troisième du teint avec la rose parée de rosée.
- 8 Si le choix des comparants, très conventionnel, n'attire pas l'attention, il faut en revanche s'attarder sur l'expression même de la comparaison avec l'or, extrêmement concise, et pour tout dire, unique dans la littérature médiévale. L'image *blonde com or* est ici mise en évidence par sa situation en début du vers 15 et en fin de la première phrase du portrait. Suivie d'une forte pause à la césure, l'analogie avec l'or, même si elle est la moins développée des trois images du portrait, marque davantage les esprits grâce à sa mise en valeur par la versification. Ce laconisme de l'expression, rarissime, attire donc l'attention du lecteur.
- 9 Qui plus est, le portrait de Gente contient dans les comparants choisis les prénoms des principaux personnages. Le roman présente une Blanche, la bourgeoise de Rouen qui recueille Frêne et dont il est dit qu'elle est ainsi nommée à juste titre⁷, une Rose, fille de cette bourgeoise, et même une Fleurie, sœur jumelle de Frêne⁸. Il n'y aura en revanche pas de Blonde dans *Galeran* mais simplement une jeune Esmerée, qui n'est qu'une pâle copie de Frêne s'offrant en substitut à Galeran et qu'il dédaigne. Esmerée est la fille de la duchesse « au chief sor » (v. 4748). Le parallèle avec *Le Bel Inconnu*, écrit quinze ans plus tôt⁹, est évident : Guinglain part en quête de Blonde Esmerée et s'attarde auprès de

la Pucelle aux Blanches Mains tandis que Galeran attend le retour de Frêne en repoussant les avances d'Esmerée. Les rôles féminins sont inversés. D'ailleurs les propos de la mère de Frêne s'accusant d'être plus cruelle qu'une guivre (v. 232) viennent conforter ce rapprochement. L'héroïne du roman devrait alors être considérée comme la Blonde manquante.

- 10 Ces prénoms, somme toute assez courants, se trouvent rarement concentrés dans une seule œuvre avec cette densité, d'autant plus qu'il faut y ajouter les prénoms masculins Brun et Brundoré jouant eux aussi sur la couleur des cheveux ou du teint¹⁰. De surcroît, le portrait physique de Gente qui ouvre le texte est suivi d'un long développement sur l'inadéquation du nom et de la personne car Gente ne l'est que de corps puisque sa langue est mauvaise quand elle accuse d'adultère sa voisine.
- 11 D'emblée, avec ce nom trompeur, Renaut nous apprend que les signes sont ambivalents, voire mensongers. Ainsi le toponyme Beauséjour renvoie-t-il à un lieu – l'abbaye – qui de beau devient finalement pour Frêne invivable. Par ce portrait liminaire de Gente, Renaut annonce la couleur en nous incitant à la vigilance. Il nous apprend d'une part que le portrait peut déceler des secrets que le reste du roman exploitera, ici le programme onomastique et la quête de la blonde manquante et, d'autre part, que la description des personnages peut être un lieu d'enseignement à condition de prêter attention à la duplicité des signes.

Les portraits de Frêne

- 12 Le poète soucieux de respecter les attentes de ses lecteurs en matière de portrait est contraint de décrire son personnage selon un ordre descendant, c'est-à-dire des cheveux jusqu'aux pieds, l'ensemble étant généralement chapeauté par le *topos* de Nature créatrice de toute beauté. Certains auteurs ont l'idée d'instaurer une relation de cause à effet entre l'évocation de Nature et celle des cheveux qui la suit immédiatement : c'est parce que Nature a donné toute beauté à l'héroïne que celle-ci arbore une magnifique chevelure. Telle était, jusqu'alors, la meilleure intégration du *topos* en début de portrait. Mais Renaut introduit une formulation nouvelle et parfaitement adaptée à son propos :

Car bien la revesti Nature
De tout quanqu'ell'ot, et fist don ;
Si dependi si a bandon
Tout son pooir en li pourtraire,
Qu'or n'a mes de quoy present faire
Ne qu'elle puit autrui donner ;
Qu'elle li vouldst abandonner
A lui ouvrir tout son tresor ;
Si lui a taint les cheveux d'or. (v. 1232-1240)

- 13 Même si le choix de l'or comme comparant reste banal, la formulation même du trope qui caractérise la couleur des cheveux est un hapax. En effet, la figure héritée est ici réactualisée et justifiée, il ne s'agit plus d'une similitude car les cheveux sont bel et bien recouverts d'or : Nature, telle une alchimiste, les a teints. Le verbe *tindre*, qui relève du domaine des étoffes entre en résonance avec le drap brodé d'or que Gente place dans le berceau de Frêne, qui lui a demandé quatre années de travail et qui fait office de signe de reconnaissance à la fin du roman. Étoffe et chevelure réfléchissent donc leur clarté dorée par-delà les vers qui les séparent.

- 14 Ce rapprochement entre la chevelure et le drap est confortée par la suite du portrait de Frêne puisque la structure doublement bipartite de sa coiffure se calque exactement sur l'organisation des broderies sur le drap. Le drap est en effet divisé en deux moitiés, sur la première se trouvent des broderies relatives aux douze mois de l'année. La seconde moitié du drap est elle-même divisée en deux parties équitables¹¹, l'une présente les amours d'Hélène et de Pâris, l'autre celles de Floire et Blancheflor. La valeur métaphorique du drap a été brillamment démontrée par Roger Dragonetti¹² et par des travaux dans la lignée de ceux de Romaine Wolf-Bonvin¹³ : l'étoffe brodée que Frêne s'accapare, taille et recoud avec un art tel que les splendides broderies n'en sont pas altérées mais sublimées renvoie en fait au texte romanesque de Renaut également constitué d'emprunts intertextuels réagencés. C'est donc à travers Frêne un portrait de l'artiste en couturière.

Dont elle met partie en tresse,
L'autre a delivre et sans destresse,
Qui li ondoient vers la face
Tant que le doit lez en rechasse ;
S'a suer son chief bien faite greve
Qui bien li siet et amans greve,
Si depart les cheveux a droit. (v. 1241-1247)

- 15 De façon tout à fait similaire, une partie des cheveux est tressée et une autre flotte librement, cette partie étant divisée elle-même par une « droite greve ». L'architecture soignée de la coiffure - outre son intérêt déjà analysé par Faith Lyons du point de vue du réalisme pittoresque¹⁴ - renvoie davantage à celle du drap, par un effet de miroir.
- 16 Une relation triangulaire s'établit donc entre la chevelure, le drap et l'or. Si la couture en tant que métaphore du travail créateur a bien été étudiée, en revanche le jeu d'échos entre le drap et la coiffure de Frêne n'a pas été perçu, malgré les nombreuses interrogations des critiques au sujet de l'intérêt exceptionnel de Renaut pour les détails de la coiffure de Frêne.
- 17 Le deuxième portrait de Frêne allant à la rencontre de Galeran au verger a été également salué pour son souci de réalisme par Myrrha Lot-Borodine¹⁵. Or, ce qui surprend, c'est que le corps n'y est pas décrit en lui-même, on ne lit nulle allusion à la bouche ou au teint mais une simple description du costume. La seule exception est la chevelure parfaitement ordonnée de Frêne qui apparaît enchâssée entre la mention de la guimpe et celle du voile :

Nue et sans guimpe a son chief sor
S'est dessainte et eschevelee :
D'une cercle non guaires lee,
Ouvree a pierres et a flours,
D'or et d'asur et de couleurs,
Tient les cheveux, ce m'est advis,
Qu'il ne lui voient vers le vis,
Mais desus les a sans destresse ;
Par les espauls va la tresse ;
Si les a couvers d'un brun voil
Qui bien li siet sur le blond poil. (v. 2010-2020)

- 18 La chevelure perdue dans les étoffes devient presque un élément du costume de l'héroïne. Qui plus est, la tête est ornée d'un cercle - fine couronne qui se portait à la manière d'un bandeau - qui maintient une partie de la chevelure flottante tandis que le

reste est tressé et recouvert d'un voile. Autrement dit, la coiffure est une nouvelle fois divisée en deux parties, ce qui confirme ce que nous avons déjà dit.

- 19 Le troisième et dernier portrait de Frêne se rendant à l'église pour son mariage propose une coiffure où les cheveux sont galonnés d'un fil d'or, c'est-à-dire une coiffure liant intimement tissu et cheveu, l'un n'étant plus dissociable de l'autre dans cette tresse où se mêlent or et blondeur, comme dans le premier portrait.

Fresne qui son chief a sans guimple
Se fait regarder a merveille ;
Qu'ell'est de rose plus vermeille,
Et s'est d'un fil d'or gallonnee. (v. 7694-7697)

- 20 Les portraits de Frêne invitent donc instamment à rapprocher les coiffures du fameux drap brodé.

Frêne, une nouvelle Soredamour ?

- 21 Si l'on demande à un médiéviste à quel personnage il associe des cheveux blonds, un fil d'or, un tissu brodé d'or et un jeu sur le caractère signifiant de l'onomastique, il y a fort à parier qu'il évoquera l'épisode de *Cligès* au cours duquel Soredamour coud une chemise à Alexandre en glissant dans la couture au milieu des fils d'or un de ses propres cheveux afin de vérifier si quelqu'un peut différencier l'un de l'autre.
- 22 Gente déjà, rappelle Soredamour, à deux titres. Par sa blondeur tout d'abord, que l'auteur s'est plu à évoquer au moment de décrire le drap, alors qu'on attendait plutôt une mention de la finesse de ses doigts de brodeuse par exemple¹⁶. De surcroît, son aptitude à la broderie évoque inévitablement Soredamour, la plus blonde des couturières. D'autre part, l'explication du nom de Gente peut être considérée comme une reprise en négatif de l'explication de son nom par Soredamour¹⁷. Si Gente porte un nom qui ne lui convient qu'à moitié, car son corps ne correspond pas à son tempérament, en revanche le nom de Soredamour se révèle pleinement justifié car sa blondeur la destine à être dorée d'amour.
- 23 Plusieurs critiques ont montré les emprunts de Renaut à *Cligès*¹⁸ : tous proviennent de la première partie du roman, à savoir les amours de Soredamour et Alexandre. Lucien Foulet estimait d'ailleurs que Renaut devait « plus à Chrétien qu'à aucun de ses devanciers ou de ses contemporains, car il lui [était] redevable de la conception même de ses romans¹⁹ ». Nous abondons en ce sens. En effet, alors qu'ils sont séparés, Frêne envoie à Galeran par l'entremise d'un écuyer, une manche où elle a brodé en fils d'or fin son portrait²⁰. La manche, présent courant entre amants, est accueillie par Galeran comme un trésor :

En une chambre lors s'en entre
Sans compaignee, et puis desploie
La manche, et voit l'œuvre de soie,
D'or et d'autre couleur moult gente ;
Souvent en regarder s'entente
Met l'ymage qu'il voit escripte ;
Tant s'i entent, tant s'i delite,

Quant cele li conte et devise
La feiture de la chemise,
Que a grant poinne se retarde,
La ou le chevolet regarde,
Que il ne l'aore et ancline.
Si compaignon et la reïne,
Qui leanz erent avoec lui,

Qu'il s'i oublie une grant piece ;	Li font grant mal et grant enui :
Il n'y voit rien qui ne li siesse,	Car por aus let que il n'en toche
Car il li semble et avis est	Et a ses ialz et a sa boche,
Que celle soit qui tant li plest ;	Ou molt volantiers la meist,
Du doy la touche et va disant :	S'il ne cuidast qu'an le veïst.
Ycy est Fresne la plaisant,	<i>Liez est quant de s'amie a tant,</i>
C'est cy son nez, qui s'en prent garde,	Car il ne cuide ne n'atant
Cy sont ci œil dont ill esgarde,	Que ja mes autre bien en ait ;
C'est cy son front, c'est cy sa face,	Ses desirriers doter le fait,
C'est cy sa gorge qui me lache,	Nequedent quant il est an eise,
Cy est son chief, cy est son corps :	Plus de cent mil foiz <u>la beise</u> .
Or est acreü mes tresors,	Molt en fet tote nuit grant joie,
<i>Quant j'ay Fresne cy avec moy ; [...]</i>	<i>Mes bien se garde qu'an nel voie.</i>
<i>Priveement</i> esgarde et mire	Quant il est colchiez an son lit,
L'ymage de Fresne en la manche	A ce ou n'a point de delit
Galeren, qui de rien n'estanche	Se delite, anvoise et solace.
La douleur qu'il porte, ainz l'essaulce	Tote nuit la chemise anbrace,
La manche vers la bouche haulce,	Et quant il le chevol remire,
<i>Si la baise</i> et touche a son vis ;	De tot le mont cuide estre sire.
Tant li plest qu'il lui est advis	Bien fet Amors d'un sage fol,
Que il s'en sente un pou plus sain,	Quant cil fet joie d'un chevol ;
Puis la met arriere en son sain.	Mes il changera cest deduit.

Galeran de Bretagne, (v. 3224-3243 et 4436- 4444) *Cligès*, (v. 1611-1639)¹

- 24 La dévotion de Galeran à l'endroit de cette étoffe métonymique est telle qu'il la place tout contre son sein, comme Lancelot l'avait fait avec les démêlures de la reine ! Tout comme Alexandre, Galeran éprouve le besoin de s'isoler pour rendre hommage à ce gage d'amour. Comme son prédécesseur, Galeran embrasse le substitut de l'être aimé. Enfin, comme Alexandre encore, le comte de Bretagne s' imagine, en présence de la manche, être en compagnie de son aimée, ce que souligne l'anaphore en « Cy est ». Cette attitude n'est pas sans annoncer celle de Machaut avec le portrait de Toute Belle. Ces quelques « vers maniérés²¹ »- établissent donc très nettement un parallèle entre Galeran et Alexandre d'une part et entre Frêne et Soredamour d'autre part.
- 25 Or, notre intervention ne veut pas se réduire à mettre en évidence un nouvel emprunt de Renaut à un de ses prédécesseurs. En effet, si Frêne est considérée comme une image métaphorique de l'auteur et si l'on admet que la fameuse scène de couture est un miroir de la création romanesque, on ne doit pas oublier que Frêne est brodeuse avant d'être couturière. Qui plus est, en brodant cette manche, Frêne s'est représentée elle-même. Dans une mise en abyme vertigineuse, Renaut s'est représenté sous les traits d'une brodeuse qui se représente elle-même sur un tissu avec des fils d'or. Autrement dit, avant d'être une assembleuse hors pair, Frêne est une brodeuse émérite qui sait, à

partir d'une manche blanche, se figurer elle-même au point que son amant en vienne à s'éprendre de son reflet. L'artiste est donc lui aussi, selon une relation spéculaire et métaphorique avec Frêne, un brodeur de mots. Il ne s'agit alors pas uniquement de mettre bout à bout des pièces de romans ou de lais mais aussi de réussir à donner vie aux personnages créés. La broderie littéraire renvoie à l'ornement et l'on pourrait sur les traces de Paul Valéry opposer la couture à la broderie comme il opposait la marche à la danse. De même que la marche est linéaire, tendue vers un but, la couture permet le montage du vêtement, sa construction. La danse, en revanche, ne vise aucun but sinon esthétique et se suffit à elle-même, tout comme la broderie qui, par le mouvement répétitif de retour et sa progression lente – qui n'est pas sans rappeler le ressac ou la progression versifiée – trouve en elle-même sa justification. En montrant qu'il est aussi un brodeur, Renaut met l'accent sur sa capacité à créer des figures nouvelles, à innover stylistiquement, ce que nous avons mis en évidence au début en soulignant le caractère unique d'expressions telles que « blonde com or » ou l'image de la Nature teinturière.

- 26 La notion de transmission de ce savoir est essentielle : Frêne semble avoir hérité du savoir-faire de sa mère, sans pourtant que celle-ci ne le lui enseigne, et elle apprend elle-même à Rose à broder²². Brodeur mais aussi assembleur de pièces de textes, Renaut ne se départ d'aucune des deux compétences tant elles se trouvent liées dans son œuvre. En effet, c'est au cœur de portraits dans lesquels il suggère une équivalence entre Gente et Frêne d'une part et Soredamour d'autre part – c'est-à-dire au cœur d'un emprunt intertextuel – qu'il innove du point de vue stylistique. Il s'agit donc d'une variation maîtrisée et novatrice sur un matériel existant.
- 27 Dès le premier portrait du roman, l'auteur nous montre son talent à reprendre à son compte une tradition tout en s'en démarquant. Renaut, en s'engageant dans les sentiers battus, les foule d'une nouvelle manière ou, pour le dire autrement, coud une nouvelle création en assemblant et remodelant des pièces rapportées. Ce qui se dégage en définitive de ce roman un brin retors, c'est la profonde unité entre l'expression et la composition même de l'œuvre. S'il ne montre aucune originalité dans le choix des comparants, Renaut se distingue par le maniement de la langue, par sa rénovation stylistique. Ainsi, l'image de Nature teignant en or les cheveux de Frêne est une reprise du cliché qui associe blondeur et or, mais Renaut le fait sien en lui conférant, par un subtil jeu d'échos entre la chevelure et le drap brodé d'or, une meilleure assise. Le cliché s'en trouve revigoré et remotivé. L'œuvre s'approprie alors la figure de style héritée et lui offre une caisse de résonance. Une frontière se dessine entre ceux qui retranscrivent mécaniquement les clichés et ceux qui prennent du recul vis-à-vis des mécanismes d'écriture et mettent en place une poétique du stéréotype linguistique. Pour reprendre les mots de Jean-Jacques Lecercle, le style n'est finalement pas autre chose « qu'une stratégie, ou un ensemble de stratagèmes, d'adaptation au cliché²³ ».

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion, 2004, p. 907.
2. « Les lais de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania* 56, 1930, p. 231.
3. « Renart ou Renaut ? », *Romania* 62, 1936, p. 215.
4. Le texte est cité dans l'édition suivante : Renaut, *Galeran de Bretagne*, éd. Dufournet, Paris, Champion, 1996.
5. Manuscrit BnF fr. 24042, incomplet du début.
6. Cf. Le Fraisne : « En Bretagne ne fu si bele ne si curteise demesele », Marie de France, *Lais*, éd. L. Harf-Lancner et K. Warnke, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres Gothiques », 1990, v. 243-244.
7. « Nommee fu par droit nom Blanche », v. 4172.
8. La sœur jumelle se nommait Coudrier dans le lai de Marie. Le choix du prénom Fleurie est ainsi commenté par Dina Dos Santos : « Ainsi Fleurie, (fin jeu de mots entre l'idée de fleurir comme la fleur et sa déchéance finale), après avoir eu son temps d'éclat, échouera à la fin telle une fleur fanée. Morte pour le monde dèsson entrée au couvent, elle n'aura même pas le bonheur de renaître à une vraie vie intérieure car ce n'est pas un sentiment de croyance qui la pousse vers cette nouvelle voie, mais bien au contraire la déception de la vie mondaine. En revanche, Frêne ne pourra éclore que lors de la disparition de son double. Ce jeu d'oppositions est très significatif car Frêne est toujours en proie à des métamorphoses. Elle sera donc l'esprit dépouillé de son écorce terrestre (Fleurie) et ne renaîtra à la vie qu'après la mort profane de son double enfermé au couvent. Et cette Frêne qui tourne et retourne sans cesse sur elle-même est, dans ce roman, le seul personnage qui accomplit un cycle complet de vie », *Étude de Galeran de Bretagne*, thèse sous la direction de J. Dufournet, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1984, p. 304.
9. Michèle Perret estime que *Le Bel Inconnu* a été écrit entre 1190 et 1205 (cf. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, éd. M. Perret et I. Weill, Paris, Champion, 2003, p. xv).
10. Il en va de même pour les chevaux, nommés selon la couleur de leur robe : « Renaut évoque souvent la couleur du destrier par l'intermédiaire de son nom, Malrée le bay étant d'un roux tirant sur le blanc, Liart d'un gris pommelé, le Mor de Tudele un cheval brun-noir, Sor de Portigal une monture fauve, alezan et Fauveous de Tolete possédant une robe fauve », Lydie Louison, *De Jean Renart...*, op. cit., p. 688).
11. Voir les v. 509 à 558.
12. *Le mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 229-260.
13. Textus, *De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, *Le Bel Inconnu*, Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 1998.
14. « Il faut aussi remarquer chez Renaut le plus grand développement accordé à la description de la chevelure. [...] Renaut insiste sur tous ces détails de coiffure, avec un souci de réalisme pittoresque qui paraît voulu. Mais ailleurs, dans les descriptions de scènes plutôt que de personnes, le poète se sert du détail de la coiffure féminine pour un effet de réalisme dramatique. C'est là un aspect important de son art descriptif, et qui a été, jusqu'ici, entièrement négligé, malgré son importance pour la compréhension du roman », *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventures au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 66.
15. *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913, p. 135-188. Au sujet du portrait de Frêne : « Cette description, un peu longue et conventionnelle, de la beauté de notre héroïne est relevée par un joli petit trait qui la rend plus vivante. Le poète nous dit comment Frêne se coiffe », p. 136.
16. « Car celle l'ot fait, qui bien euvre, De fil de soie et de fil d'or : C'est Gente la belle au chief sor », v. 512-514. De la même manière que, dans le conte, la mère de Blanche Neige dit en brodant qu'elle

voudrait un enfant à la bouche aussi rouge que le sang qui coulait de son doigt, Gente aurait pu dire qu'elle désirait une fille aux cheveux aussi blonds que les fils d'or de sa broderie...

17. « Por neant n'ai ge pas cest non Que Soredamorssui clamee. Amer doi, si doi estre amee, Si le vuel par mon nom prover, Qu'amors doi an mon nom trover », Chrétien de troyes, *Cligès*, éd. Ph. walter, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1994, v. 960-964.

18. Voir E. Hoepffner, « Renart ou Renaut ? », art. cit., p. 227 ou Lydie louison, *De Jean Renart...*, op. cit., p. 709-710.

19. Lucien Foulet, *Introduction à son édition, Galeran de Bretagne, un roman du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1925, p. XXI.

20. « Une seue manche bien faicte, Ou elle a de fin or pourtraicte S'ymage et sa harpe a son coul », v. 3159-3161.

21. L'expression est de Faith Lyons, *Les Éléments...*, op. cit.

22. « De son mestier veult qu'elle sache / Or l'en aprent, si fait que gente », v. 4280-4281.

23. « Du cliché comme réplique », *Le cliché, textes réunis par G. Mathis*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998, p. 130.

AUTEUR

Myriam Rolland-Perrin

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle – Centre d'Études du Moyen Âge

Style et signification ou la syntaxe de l'impossible

Jean Arrouye

p. 205-213

- 1 Depuis saint Augustin au moins, il est entendu que dans les textes qui ont pour visée l'édification du croyant, récits de la vie du Christ ou de saints, exposés des vérités de la foi, gloses sacrées et prêches, le style doit se mettre au service de la pensée¹. C'est cette conception utilitaire qui semble s'être imposée de nos jours dans l'opinion commune, à en juger par la définition du style que l'on peut tirer de la comparaison de celles que proposent, à cinquante ans d'intervalle, deux éditions du *Petit Larousse illustré* : la « manière particulière à un artiste d'exprimer sa pensée² », ce qui suppose qu'il n'est guère possible d'étudier la « manière » sans se préoccuper de la « pensée » et qu'en conséquence toute étude de style est aussi une étude du sens, ou plus exactement une étude des moyens par lesquels le sens s'établit. C'est bien ce que signifie la définition du style du *Petit Littré* : le « langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire dans ce qu'une personne dit et surtout dans ce qu'elle écrit³ », ou peint, ajouterons-nous, car c'est de peinture que nous nous occupons. Comme les trois œuvres que nous examinerons ont même sujet, l'annonciation⁴, c'est une différence de pensée théologique, ou à tout le moins de réflexion sur cet événement capital, que découvrira leur analyse stylistique ; et comme elles mettent en œuvre un « vocabulaire » largement commun d'« objets picturaux », pour reprendre l'utile notion proposée par Pierre Francastel⁵, et qu'elles se situent à cette période où les peintres siennois et florentins s'évertuent à trouver des manières de plus en plus convaincantes pour le regard et pour l'esprit de représenter l'espace, aussi bien celui, inconnaissable, où demeure Dieu que celui, connu, du monde terrestre, mais dont la tridimensionnalité n'est pas aisée à transposer sur une surface plane, l'expression de cette pensée dépendra de l'organisation syntaxique de ces objets picturaux et de la configuration de l'espace de représentation.
- 2 Ces *Annonciations* ont été retenues pour deux raisons. La première est que chacune présente l'annonciation sous un jour différent et que l'on peut considérer que la première expose ce qu'est l'enjeu de l'annonciation, que la seconde insiste sur le temps

nécessaire pour que s'accomplisse ce qui se décide lors de la visite de l'ange à la Vierge et que la troisième explique comment se réalisera la pleine effectuation de ce mystérieux événement, de sorte qu'à elles trois elles constituent comme un court traité de théologie de l'annonciation. La seconde raison est que, pour chacune des réponses que sont ces œuvres à une question en forme de quoi, quand et comment, l'artiste, en fonction de ses compétences techniques, c'est-à-dire de sa capacité d'organiser son tableau de façon qu'on reconnaisse aisément l'histoire qu'il raconte et qu'on perçoive clairement sa signification, a inventé une disposition originale des composants de la scène, mis au point une articulation syntaxique appropriée au sens qui lui est imparti, défini – déterminé serait plus juste, peut-être – un style.

- 3 L'Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti, de 1344 (détrempe sur bois, 122 x 177,5 cm, Sienne, Pinacoteca nazionale), est l'une des plus dépouillées qui soient. Le décor est réduit au trône de marbre sur lequel est assise la Vierge et à un sol couvert de carreaux alternativement blancs et à motif de croix blanche sur fond noir. Elle procure au spectateur un fort sentiment de proximité avec les personnages, parce que Gabriel et Marie occupent plus des quatre cinquièmes de la hauteur de l'espace de représentation et parce que, le trône de celle-ci et le vêtement de celui-là étant coupés par les bords du tableau, on a l'impression de les voir à travers une ouverture derrière laquelle ils seraient immédiatement situés. C'est donc sur eux que se fixe d'abord l'attention.
- 4 Ils sont sous une arcade dont la triple courbure de chacun de ses arcs indique que les trois personnes de la Trinité sont intéressées à l'événement. Une fine colonne torsadée couleur d'or les sépare ; dans la majorité des *Annonciations* on trouve une telle séparation, qui marque que l'ange qui est pur esprit – ce qu'indiquent sa robe couleur de feu, sa chevelure et ses ailes couleurs de lumière (il participe en effet de la nature de Dieu qui est lumière, feu pur⁶) – n'appartient pas au même monde que la Vierge, être de chair. Ils ne peuvent en conséquence communiquer que par la parole : de fait, ce que dit l'ange à Marie, gravé sur le fond d'or du tableau, passe outre la colonne.
- 5 L'ange est couronné de feuilles d'olivier, ce qui rappelle que lors de l'annonciation Dieu pardonne à l'humanité coupable pour la deuxième fois. La première fut quand Noé vit revenir, « tenant dans son bec une feuille d'olivier toute fraîche » (Gn 8, 11), la colombe que, après quarante jours de déluge, il avait envoyée à la recherche d'une terre qui aurait émergé des eaux⁷. Depuis l'olivier est symbole de paix avec Dieu. Le pardon accordé lors de l'annonciation est celui du péché originel, qui s'accompagne de la possibilité donnée aux hommes d'accéder au paradis. La palme que tient le messager de Dieu le signifie, car elle est l'attribut des élus, de ceux qui entreront au paradis. Le pouce dressé de l'ange a sans doute même signification : il désigne le ciel. Palme et geste du pouce sont à la fois indices mémoriels – comme les ailes et le vêtement de l'ange, ils rappellent d'où il vient – et prémonitoires – ils indiquent le but ultime de son ambassade.

Au geste de l'ange répond celui de la Vierge, mains croisées sur la poitrine, marquant son acquiescement à la demande du messager céleste. Celui-ci en est au dernier moment de son discours persuasif. La Vierge, pleine de sagesse, lui a demandé comment elle pourrait devenir mère puisqu'elle ne connaît point d'homme. La réponse de l'ange se déploie entre lui et Marie : *NON ERIT IMPOSSIBILE APVD DEVM OMNE VERBVM* (Luc, I, 37). Elle s'incline alors : *SVM ĀCILLA DŃI* (Luc I, 38). Sachant que Gabriel n'est que le porte-parole du Très-Haut, c'est vers ce dernier qu'elle se tourne maintenant et sa réplique s'inscrit en oblique sur le tableau, montant vers le ciel. Aussitôt qu'elle a

accepté le rôle de mère du Sauveur, l'Esprit Saint l'investit et l'on voit la colombe blanche qui le symbolise descendre vers elle parallèlement à sa réplique, en retour immédiat de celle-ci. Marie devient donc alors mère de Dieu et l'on peut en conséquence penser que si elle est pourvue d'une auréole dans laquelle peut se lire, gravée, la salutation initiale de l'ange, *AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS(S) TE(CVM)*, celle-ci n'est pas là simplement à titre mémoriel, mais parce que désormais cette salutation est littéralement vraie : Marie est pleine de la grâce de Dieu et le Seigneur est avec, en elle. Sa robe rouge est couleur de charité et si son rouge répond sur un ton un peu plus sombre au rouge de la robe de Gabriel, ce n'est pas seulement pour distinguer l'être de chair de l'être de feu, mais aussi pour rappeler que l'annonciation est ce moment exceptionnel où à la *caritas* de Dieu qui pardonne aux hommes répond la *caritas* d'une femme qui accepte de mettre au monde un enfant dont elle sait (car l'Esprit Saint s'incarnant en elle la remplit aussi de sagesse) qu'il mourra sur la croix, ce que le dessin du litanique carrelage indique.

Le livre que Marie tient sur ses genoux est le livre d'Isaïe, ouvert à la page où le prophète annonce qu'un jour une vierge enfantera (Is 7, 14). Cet événement est enfin arrivé. L'annonciation c'est cela : la réalisation longtemps attendue d'une prophétie, l'accomplissement d'une promesse suspendue à l'acceptation d'une jeune fille élue. C'est le moment exact de cet accomplissement que montre cette *Annonciation*.

Si l'*Annonciation* contient ainsi le rappel d'un temps ancien lointain, elle évoque également le futur. Marie pour avoir accepté d'être la mère du Christ sera, après sa mort, faite par celui-ci Reine du Ciel. C'est ce que signifie le fait qu'elle est assise sur un trône. S'il est décoré d'étoiles de Salomon c'est que la Vierge est comparable à Salomon par sa sagesse (Sg 7, 7-9) et parce que, si Salomon a bâti le temple (1 Ro 6, 2-10) dans lequel fut déposée « l'arche où se trouve l'alliance de Jéhovah » (1 Ro 8, 21), elle est le temple qui contient celui qui vient refaire alliance avec les hommes. Devenue par son acceptation mère de Dieu, Marie participe désormais du divin : c'est pourquoi, ainsi que l'ange Gabriel, elle se détache sur un fond d'or, et que, au-delà de la surface carrelée, espace réel, terrestre, caractérisé par sa profondeur, sur lequel se situe leur rencontre, se découvre un autre espace qui échappe à toute mesure, l'empyrée rempli de la pure lumière de Dieu.

La finalité de l'annonciation est de permettre aux hommes de vivre éternellement dans cette lumière de Dieu. L'organisation générale de l'œuvre le signifie : le carrelage sur lequel Gabriel s'agenouille et sur lequel est installé le siège de la Vierge est en perspective et c'est la première ou la deuxième fois dans l'histoire de la peinture occidentale que cette perspective est unifiée, c'est-à-dire que toutes les fuyantes aboutissent en un seul point⁸ qui est sur l'axe médian du tableau, à hauteur du livre d'Isaïe et de la main droite de Gabriel, ce qui n'est pas indifférent, car le spectateur dont le regard est conduit en ce point est ainsi amené à se remémorer l'antique prophétie et l'enjeu de l'incarnation, donc à comprendre que la Providence divine est à l'œuvre dans l'événement représenté. Là où le carrelage mesuré s'arrête pour laisser place au fond d'or insituable s'effectue un changement de perspective : l'espace terrestre, celui sur lequel se joue l'aventure historique du Salut, de l'incarnation ici figurée à la crucifixion évoquée par le dessin des carreaux, cède la place à un non lieu, espace d'éternité qui échappe à la représentation. Comme le Christ dit à Marie-Madeleine qui le rencontre après la résurrection, « *Noli me tangere* », car son corps passé de l'autre côté de la mort n'est plus connaissable charnellement, de même le peintre pourrait dire *Noli vedere*, ne cherchez pas à voir ce qui est d'un autre ordre,

inconnaissable et indescriptible. L'admirable trouvaille d'Ambrogio Lorenzetti est d'avoir imaginé cette articulation syntaxique du comptable et représentable et de l'incommensurable et irréprésentable (elle se fait à la huitième rangée de carreaux car huit est le chiffre du renouveau⁹). Sur la surface du tableau les lignes de fuite du carrelage, imaginaires prolongées jusqu'à leur point de rencontre, dessinent une flèche qui mène de la terre au ciel. Cette flèche est la figure de la finalité de l'annonciation.

L' *Annonciation* de Giovanni del Biondo, peinte vers 1370 (détrempe sur bois, 21,3 x 42,5 cm, Lewisburg, Pennsylvanie, Bucknell Art Gallery), juxtapose également deux mondes : l'un, terrestre et en profondeur, où se situe le dialogue de Gabriel et de Marie, l'autre céleste et sans profondeur, sur le fond duquel se détache le premier. Mais ils ne se succèdent pas verticalement en une organisation syntaxique suggestive de transcendance, comme dans l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti ; ils s'articulent latéralement selon une syntaxe appropriée à la narration d'une histoire. Le format allongé du tableau est propice en effet à la traduction de la durée de l'événement, par juxtaposition de moments successifs. Cette représentation du colloque de l'ange et de la Vierge est syncrétique et veut évoquer la totalité de l'événement. À gauche l'ange, à l'habit de feu et de lumière, comme précédemment, relevé de vert, couleur de l'espérance, blond et aux ailes d'or (de lumière), parle. Son geste de la main levée, index tendu, emprunté aux statues d'orateurs antiques, en atteste. Il vient d'arriver, il est en train de s'agenouiller ; c'est le tout début du colloque, il prononce la salutation initiale. À l'autre extrémité du tableau, la Vierge légèrement inclinée vers lui, en une posture indiquant son approbation, a déjà répondu favorablement à sa sollicitation : ses mains croisées sur sa poitrine le signifient. Entre ce qui est montré sur la gauche du tableau et ce que l'on observe sur sa droite le temps a passé, les répliques du dialogue du messenger et de l'élue ont été toutes échangées ; la distance entre les deux personnages est du temps spatialisé.

- 6 Ce qui s'est dit pendant ce temps-là, la suite de propos aboutissant à un accord, est symbolisé par la façon dont s'emboîtent les lieux propres à chacun des protagonistes. L'organisation de l'espace est en effet tributaire de la conception aristotélicienne du lieu, dans laquelle le lieu est un attribut de la personne, indissociable d'elle. Gabriel et Marie ont donc chacun un lieu qui leur est propre et qui les spécifie, et leur relation se traduit en image par la façon dont ces lieux s'agencent. L'art du récit coïncide ici avec la syntaxe spatiale.
- 7 Le lieu de l'ange est, comme il convient à un être spirituel, dématérialisé : Gabriel se détache sur le fond d'or du ciel et se déplace sur une étendue verte unie qui évoque à la fois l'espérance dont il est l'annonciateur et l'espace verdoyant du paradis dont l'accès est l'enjeu de l'annonciation. Son lieu, le ciel et ce sol symbolique, s'avance vers la Vierge, au-dessus et au-dessous du mur qui, dans un mouvement inverse, prolonge le lieu de celle-ci. Ainsi est manifestée la nature de l'échange entre les deux personnages : il lui fait des offres, elle se rend finalement à ses arguments.
- 8 Le lieu de la Vierge est un *tempietto*, façon fréquente de représenter la demeure de Marie depuis qu'Albert le Grand, dans son *De laudibus beatae Mariae virginis*¹⁰, a développé un commentaire allégorique, que reprendra saint Antonin de Florence dans sa *Summa theologia*¹¹, qui fait de chaque partie d'un temple un symbole d'une qualité de la Vierge. Ainsi, que le *tempietto* soit exhaussé d'une marche symbolise la dignité de la Vierge, qu'il soit richement décoré sa noblesse, etc. Cependant il comporte, derrière la

Vierge, une porte qui conduit à l'intérieur : c'est la porte de la chambre de Marie, qui rappelle que l'incarnation n'est que le premier temps de l'histoire du Christ ; viendront ensuite la nativité, qu'implique cette ouverture, la présentation au temple et tous les événements rapportés dans les évangiles jusqu'à la crucifixion, qu'évoquent les croix du tapis, qui rend effective la rédemption de l'humanité. Cette porte est donc une figure de préterition.

- 9 En même temps que l'histoire de celui à la conception de qui on assiste (le Saint-Esprit arrive à tire d'ailes) se prolonge ainsi latéralement et imaginativement, une autre temporalité, de plus vaste amplitude, s'inscrit dans la profondeur : la somptueuse tenture de pourpre et d'or sur laquelle se détache la Vierge est un attribut royal et la désigne comme la future Reine du Ciel et, du livre d'Isaïe ouvert au premier plan au jardin que laissent imaginer les arbres dont les cimes dépassent le mur limitant le lieu de la Vierge, l'histoire entière du Salut se découvre. Le lieu de la Vierge est, symboliquement, le monde terrestre et ce jardin est le jardin d'Eden : les frondaisons de trois de ces arbres sont composées de trois volumes égaux de feuillage – ils sont par là marqués d'un caractère divin – et ils sont couverts de fruits, car ce sont « les arbres de vie qui donnent douze fois leurs fruits [...] et dont les feuilles servent à la guérison des nations » dont parle l'Apocalypse (Ap 22, 2). Si le jardin est clos d'un haut mur, si on ne peut le contempler, c'est que la mort du Christ qui en rendra l'accès possible est encore à venir. Ainsi, tout en indiquant la finalité de l'annonciation, bien loin, comme Ambrogio Lorenzetti, d'instaurer un lien visuel entre le lieu de la visite de l'ange et l'autre monde, Giovanni del Biondo élève un obstacle entre eux. La seule droite qui s'enfonce en profondeur, l'arête du seuil du *tempietto*, ne tire pas le regard vers le lointain mais le ramène à la tête de la Vierge, vérifiant ainsi que les lieux constitutifs de la scène sont bien autonomes et qu'ils sont juxtaposés et non conjoints. Cette juxtaposition s'établit simultanément dans la latéralité et dans la profondeur de façon à prendre en compte aussi bien l'histoire humaine du Christ que l'histoire divine de la Providence. Cela aboutit à une articulation des lieux au sol en forme de cet assemblage que les menuisiers appellent signe de Jupiter. Elle oblige le regard qui passe de l'ange à la Vierge à ralentir, à faire un détour au moment où apparaissent dans la profondeur les arbres paradisiaques, ce qui donne au spectateur le temps de comprendre que des temps divers sont engagés dans l'aventure du Salut. Entre celui de la vie du Christ, toute orientée vers l'accomplissement de son sacrifice, et celui de la réalisation du dessein divin fixé de toute éternité, il y a celui du croyant (c'est pour lui qu'en première et dernière instances a lieu l'annonciation) qui a charge de faire son salut pour complaire à Dieu et par reconnaissance pour le Christ.
- 10 L' *Annonciation* de Gentile da Fabriano, de 1425 (détrempe sur bois, 41 x 49 cm, Rome, Pinacoteca vaticana) met, quand à elle, l'accent sur les modalités de l'incarnation et en organise la représentation en disposant les moments successifs de sa réalisation simultanément en hauteur et en profondeur.
- 11 Au premier plan et en bas a lieu l'annonciation. L'ange vient d'un lieu verdoyant où poussent des arbres qui se dressent sous un ciel de pure lumière en haut duquel se tient le Très-Haut, entouré de séraphins : l'Eden est ici confondu avec l'empyrée. L'ange, toujours blond et vêtu de feu et de lumière, arrive tout juste : son manteau flotte derrière lui, la pointe de ses ailes est encore à l'extérieur de la demeure de la Vierge où il vient de pénétrer. Cette pénétration est une métaphore de l'incarnation pendant laquelle le corps de la Vierge, dont sa *domuncula* est un symbole¹², est investi par un

être descendu du ciel. De fait l'attitude de la Vierge indique qu'on la voit au moment où l'incarnation vient de s'accomplir. Cette *Annonciation* est donc encore une image synchrétique de l'événement, qui fait aussi prémonitoirement de la Vierge la Reine du Ciel, car si elle n'est assise que sur une cathédre de bois qui se prolonge en banc, la tenture de soie qui est derrière elle et le tapis précieux d'Orient qui est sous ses pieds témoignent de son statut futur.

- 12 Gentile da Fabriano a tenu à insister sur les conditions de l'incarnation. C'est un large faisceau de rayons lumineux qu'envoie le Très-Haut. Il passe par un oculus et c'est là un symbole de la virginité maintenue de Marie car la lumière traverse la vitre sans la briser comme l'Esprit Saint pénètre la Vierge sans la déflorer. Le faisceau lumineux vient aboutir sur le ventre de Marie pour bien marquer que c'est « *in utero* » (Luc I, 31) que le Christ s'établit, ce que confirme le geste de la jeune fille soutenant son ventre de ses deux mains.
- 13 Au-delà de la pièce où se passe l'annonciation, en hauteur, au-dessus du dossier du banc qui limite l'espace de l'annonciation proprement dite, une large ouverture que peut fermer un rideau blanc et fleuri mais qui est maintenant ouvert – c'est encore un symbole de l'incarnation qui rend Marie mère sans porter atteinte à sa virginité – laisse voir l'intérieur de la chambre de la Vierge où un grand lit est visible, recouvert de rouge. Pour que ce lit ne soit pas pris pour simple élément du décor de l'annonciation, pour qu'on comprenne qu'il est, quoique non mentionné explicitement par l'ange, du moins impliqué dans son discours par le futur qu'il emploie quand il explique à Marie qu'elle engendrera, « *ecce concipies in utero et paries filium* » (Lc 1, 31), il est situé au niveau des têtes des deux interlocuteurs, comme un trait d'union entre eux : il fait donc partie du projet qu'expose Gabriel. Comme la robe de Marie, il est de la couleur de la charité mais, de plus, aussi, de celle du « sang de la Vierge qui va donner matière au Christ », ainsi que dit Daniel Arasse¹³. L'on croyait en effet à l'époque que l'embryon se constituait par coagulation du sang maternel dans l'utérus¹⁴.
- 14 Enfin au fond de la chambre une porte se voit. C'est à la fois le symbole du Christ qui a dit : « Je suis la porte » (Jn 10, 7) et l'évocation de la porte du paradis, les deux se confondant tautologiquement en ce cas. Elle est fermée : c'est que le temps où Jésus dira aux Pharisiens qu'il est la porte n'est pas encore venu pas plus que celui où, par sa mort, il fera s'ouvrir le paradis.
- 15 Gentile da Fabriano s'intéresse donc à la dimension la plus humaine de l'annonciation, l'incarnation du Christ : il en met en scène ou en suggère les étapes, des prémisses, la salutation de l'ange, représentée, à ses conséquences lointaines, le Christ allant dans le monde prêcher les sceptiques et la réalisation de l'annonce qu'il leur fait, symboliquement évoquées. Pour cela il invente une disposition originale, articulant ces divers moments les uns aux autres par le relais des personnages et des couleurs (échos des rouges du vêtement de l'ange et de la robe de la Vierge, de ceux du coussin sur lequel est posé le livre d'Isaïe et du dessus de lit) et par celui d'objets symboliques (rideau et porte se répondent comme symboles du commencement et de la fin de l'histoire terrestre du Christ). Tout en se disposant successivement dans la profondeur, les objets symptomatiques de l'histoire du Salut, le livre prophétique, le dossier du banc doublement frappé du signe de la croix qui relie Gabriel et Marie et indique qu'ils ont désormais même connaissance de l'avenir, le lit, symbole de la venue au monde du Christ, et la porte évocatrice de la possibilité, grâce à lui, d'accéder au paradis, s'établissent en hauteur sur la surface du tableau, comme les degrés d'une échelle. Or il

est dans la Bible une échelle qui est un moyen d'accès au Paradis et qui est associée à sa porte. C'est celle que voit en songe Jacob : « il vit une échelle posée sur la terre et dont le sommet touchait au ciel » (Gn 28, 12). Il dit du lieu où elle mène : « c'est ici la porte du ciel » (Gn 28, 17). La Vierge a été comparée à l'échelle de Jacob dans des sermons attribués faussement à saint Augustin et insérés dans des textes de Fulgentius : « Marie est l'échelle céleste parce que par elle Dieu est descendu sur terre, afin que par elle les hommes aient la possibilité de monter au ciel¹⁵ ». La structure adoptée par Gentile da Fabriano est donc plus que légitimée par cette analogie : elle paraît la structure syntaxique la mieux appropriée à l'organisation de tout tableau traitant de l'espérance d'entrer au ciel.

- 16 Tous ces peintres mettent en évidence la portée eschatologique de l'événement que fut l'annonciation (car la raison d'une *Annonciation* est de faire comprendre que c'est à la suite d'une visite qu'un ange rendit à une jeune fille effacée que les hommes ont pu espérer aller au paradis). Cependant chacun donne à l'événement historique une ampleur différente : Ambrogio Lorenzetti montre le moment décisif de la rencontre, quand la Vierge consent à devenir la mère de Dieu ; Giovanni del Biondo rend compte de la durée entière du colloque de l'ange et de la Vierge ; Gentile da Fabriano récapitule les étapes indispensables de l'histoire du Salut. C'est la nécessité de relier la relation faite de l'événement historique à l'exposé de sa finalité eschatologique qui entraîne « l'inventivité singulière », pour reprendre une formulation heureuse de l'appel à communication, qui caractérise chaque tableau et lui confère un style propre dont le fondement est d'ordre syntaxique.
- 17 Cependant chacun des deux aspects de l'annonciation dont la conjonction la constitue en sujet pictural – dont la fonction est de catéchèse et d'édification – comporte une part d'infigurable, car il s'agit de ce que la théologie appelle un mystère, l'incarnation et l'entrée en paradis. Tout l'effort des peintres tend à passer outre ces impossibilités de représentation. Le style pour eux est ce qui permet que cet effort ne soit pas vain et consiste principalement à inventer ce qu'on pourrait appeler une syntaxe de l'impossible.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Saint Augustin, *De doctrina christiana*, IV, 17, 34
2. « Manière particulière à un artiste, à un genre, à une époque », Paris, Petit Larousse illustré, 1952 ; « Manière particulière d'exprimer sa pensée, ses émotions, ses sentiments », Paris, Petit Larousse illustré, 2000.
3. Petit Littré, Paris, Gallimard / Hachette, 1959.
4. On trouvera ces trois œuvres reproduites dans le livre de Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, respectivement aux pages 73, 108 et 110.
5. Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
6. Pseudo Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, Paris, Cerf, 1958.
7. Les citations de la Bible sont empruntées à *La Sainte Bible*, traduction d'après les textes originaux par l'abbé A. Crampon, s. l., 1905.

8. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Gallimard, 1975.
9. Parce que le monde a été créé en sept jours et qu'ensuite commence son histoire, et parce que huit est le nombre de côtés de l'octogone, figure de transition entre le carré, figure de la terre composée de quatre éléments, et le cercle infini et parfait, figure du ciel : huit est donc le chiffre du passage du monde terrestre, fini, au monde céleste, éternel. Toute coupole dans les églises met en jeu verticalement ce symbolisme : carré de la base, octogone de l'appui de la coupole sur les trompes, cercle de la coupole.
10. Albert le Grand, *De laudibus beatae Mariae virginis, Opera omnia*, xxvi, Paris, Vivès, 1898.
11. Saint Antonin de Florence, *Summa theologica*, cf. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
12. Toujours pour les mêmes raisons de parallèle allégorique, dans la tradition d'Albert le Grand ravivée par saint Antonin de Florence.
13. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, « La Vierge échappe à toute mesure », Folio-Essai 2006.
14. Charles Wood, « The Doctor's Dilemma : Sin, Salvation and the Menstrual Cycle in Medicinal Thought », *Speculum* LVI, 1981, pp. 710-727. Dans « Sagesse », le roi Salomon évoque sa conception en ces termes : « Et j'ai été formé quant à la chair dans le sein de ma mère, pendant dix mois prenant consistance dans le sang » (Sg 7, 2).
15. App. Sermo CXXIIIa, « In Natali Domini » viib, Migne, *Patrologia Latina*, xxxix c., 1991, n°2.

AUTEUR

Jean Arrouye
Aix-Marseille Université

Le style dans la langue du droit médiéval français : brèves remarques sur la langue des contrats

Stéphane Marcotte

p. 215-224

Pour Nelly Andrieux, *ad memoriam*

- 1 La présente contribution, qui ravive et prolonge deux courants d'une réflexion personnelle entamée il y a une dizaine d'années, et partiellement négligée pour d'autres travaux, s'intéressera à la notion de style rapportée à la langue du droit au Moyen Âge. Plus précisément, je tenterai de répondre ici à l'interrogation suivante : la notion de style est-elle pertinente pour décrire certains aspects de la littérature juridique médiévale ? Je ne prétends pas traiter exhaustivement cette question en quelques pages, mais il est sans doute possible, sans excéder le bref espace qui m'est imparti, d'apporter à l'édifice de ce volume une petite pierre dont le mérite, si elle ne l'enrichit guère de nombreux résultats précis et chiffrés, sera peut-être d'attirer une nouvelle fois l'attention sur un pan non négligeable de la production écrite du Moyen Âge, souvent datée, localisée, signée.
- 2 La langue juridique fait un usage propre du mot *style* qu'il importe avant tout de rappeler ici. Je cite, d'après F. Aubert¹, deux auteurs ; le premier, Pierre de Maucreux, écrit dans la première moitié du XIV^e siècle :

Stile est une chose frequentee et ordonnee en ces cours, tenue et gardee lonc temps, come : par le stile de la court de ceans on ne donne deffault devant midy. (BNF, ms. fr. 19832, f. 2).
- 3 Le second, Jacques d'Ableiges, est l'auteur d'une compilation de jurisprudence composée entre 1387 et 1389 :

Stil est usaige, in curia vel curiis regulariter observatus, circa modum et ordinem procedendi in litibus et dependentiis earumdem (*Grand Coutumier de France*, éd. Laboulaye-Dareste, 1868, d'après un imprimé de 1514, II, 3, p. 193).

- 4 Le mot *style*, sous la plume des juristes médiévaux, s'applique donc au mode de procédure propre à telle cour, celui-ci incluant bien entendu – le dire juridique étant un faire – le rédigé des formules générales de droit, mais non l'exposition des cas, particuliers par nature, les arguments de demande ou de défense. La citation suivante illustre bien cette distinction ; elle est tirée du *Stilus curie parlamenti* de Guillaume du Breuil (réf. n. 1, p. 107-08), composé en 1329. Ce court extrait indique la façon dont un avocat doit présenter la cause de ses clients :

Item, l'avocat doit dire : « Sire, se Dieux plaist, je ne diray chose de quoy je ne soye bien advouez et qui ne face a mon essiant a ma cause et, se Dieux plaist, je me garderay de mesprendre. » Et ce fait, il doit proposer son cas le mieulx qu'il pourra au prouffit de sa querelle et par belles paroles, et ce fait il devra conclurre ainsi comme il s'ensuit...

- 5 On le voit : le *Stilus* prescrit un formulaire, dont l'efficacité et la recevabilité tiennent à la rigidité, mais laisse naturellement à la totale discrétion de l'avocat la forme de l'intervention appropriée au cas ; il prescrit cette intervention comme telle, sa place dans l'organisation de la procédure, mais n'en régleme aucune la forme ; il finit donc là où commence la liberté de dire, c'est-à-dire au *style*.
- 6 La notion de style, chez les juristes, est ainsi bien distincte de celle qui a cours en littérature, même si toutes deux concernent également le sémioticien. Pour ma part, délaissant le style de la procédure, qui inclut les formulaires mais ne s'y limite pas, je vais me pencher sur l'acception littéraire et linguistique du mot, pour en questionner la pertinence dans la description de la langue du droit. Un mot d'abord : la production juridique, au Moyen Âge comme aujourd'hui, est multiforme ; aussi convient-il de préciser de quel type de document l'on parle : coutumiers, chartes, recueils de lois, manuels ou traités de droit, terriers ou documents de recensement, etc. ont en effet des caractéristiques bien différentes. Comme il s'agit du type de document qui m'est le plus familier, et qu'il constitue sans doute la plus grande part de la littérature juridique au Moyen Âge comme de nos jours, c'est sur l'acte notarié², le contrat, que je vais m'attarder, dont la production, en langue vernaculaire, se développe dans la seconde moitié du XIII^e siècle³. Je vais cibler encore mieux mon propos en le centrant sur les clauses qui encadrent l'exposé et le dispositif⁴, lesquels définissent – une relative liberté étant pour ce faire laissée aux praticiens – le cas particulier qui motive la rédaction de l'acte, ainsi que la solution légale apportée. Je crois en effet que ces clauses sont exemplaires pour notre réflexion, car elles présentent ceci de remarquable que le texte en est à la fois hypercodifié, prescrit par le *Style de droit*, comme je l'ai indiqué plus haut, et infiniment variable. D'une certaine manière, leur formulation illustre au mieux une définition possible (mais bien entendu partielle) du style, comme produit dialectique d'un choix (s'exprimer) et d'une contrainte (se faire comprendre). Si la clause est fixée par la procédure, cette codification n'interdit pas en effet la variation. On se demandera donc si celle-ci est stylistique, ou, pour le dire autrement, s'il y a du style (de la littérature) dans le Style (la procédure).
- 7 Mais avant d'en venir à cet examen, interrogeons-nous sur ce que l'on peut être, à juste titre, tenté de considérer d'emblée, et comme par un fait d'évidence, le « style juridique », en prenant cette fois le mot en un sens non plus juridique, justement, mais comparable, apparemment identique même, à celui dont nous usons lorsque nous faisons des « études de style ». Il est en effet facile, même pour le lecteur le moins perspicace, d'identifier à ses traits lexicaux et syntaxiques, reconnaissables à toute

époque, n'importe quel texte juridique. Bref, il existe bien quelque chose de spécifique, de parodiable que l'on pourrait appeler le « style juridique ». Pour m'en tenir à une caractérisation minimale, je dirais que la prose des actes notariés se caractérise par sa signification explétive, obtenue en particulier par les traits d'expression suivants : (1) l'explicitation (notamment hyponymique) ; (2) l'énumération ; (3) la duplication (para) synonymique ; (4) les binômes complémentaires ; (5) la surdétermination anaphorique ; (6) l'emploi souligné des pronoms sujets. Ces traits, ayant pour but et pour effet de cerner tous les cas de litige, de ne laisser dans le flou ni ce dont on parle ni celui au nom de qui l'on parle, identifient aisément la prose juridique. Soit le fragment suivant (il s'agit d'un acte parisien du 18/01/1324), où les chiffres entre crochets renvoient aux traits mentionnés ci dessus :

Et promist, [1] par son serement fait par devant nous sur Sainz Euvangiles, [5] la dite venderesse que [6] elle contre ceste vente, [1] la quittance et ottoiz dessus diz, [2] par droit d'eritage, par reson de conquest, de douaire, de don, de succession, ou par autre quelque droit, quel qu'il soit, [1] [4] commun ou especial, [4] n'ira ne aler fera, a nul jour, [4] par lui ne par autre, ainçois la dite vente [4] audit acheteur ou a ceus qui de lui auront cause [3] garantira, deliverra et deffendra [3] contre touz et envers touz, a ses couz propres, [4] en jugement et hors jugement, [3] toutes fois et quantes foiz que mestier sera, [3] aus us et au [sic] coustumes de France... (FT II 291)⁵

- 8 Si nous en ôtons le plus ou moins redondant (dans l'hypothèse où les contractants sont de bonne foi et considèrent que l'acceptation du très général les engage pour tous les cas particuliers qu'il implique), cela pourrait donner (le vendeur promet de ne pas revenir sur la vente et même de s'en porter garant si besoin est) :

Et promist la dite venderesse que contre ceste vente n'ira ne aler fera a nul jour, ainçois la dite vente garantira toutes fois que mestier sera, aus us de France...

- 9 Sommes-nous véritablement ici en présence d'un « style », c'est-à-dire d'une manière de s'exprimer non commune, propre à un « scripteur » donné, indépendante du genre littéraire dans lequel écrit ce scripteur ? Évidemment non ; cette manière caractérise, identifie au contraire un genre, lui donne ses lettres de noblesse, en fait l'apanage de techniciens patentés, payés pour écrire *comme cela*, selon *ce modèle*. J'ai proposé ailleurs⁶ d'appeler *écriture* un tel faisceau de traits propres à une époque, à un genre, à une école, etc. (et qui peut du reste s'être formé à partir d'un style individuel prestigieux, comme ceux d'Homère ou de Virgile). Ces traits, adoptés par plusieurs en hommage, par mimétisme, parodie ou, comme ici, par nécessité technique, ne définissent pas le style des textes qui les contiennent – même s'ils peuvent concourir à sa définition, à condition, comme on le verra, de ne pas s'imposer *contre lui*, de ne pas se substituer purement et simplement à lui – pas plus que certains traits de l'écriture « précieuse » ou « artiste » ne sauraient définir le style de Racine ou de Proust. Seules, donc, les éventuelles implications personnelles, inattendues *dans l'écriture* juridique (comme il en est au sein des écritures bibliques, épiques, etc.), permettraient de parler de « style », en un sens adéquat.
- 10 Mais d'abord : le style est-il seulement possible, s'agissant d'une littérature si tardivement émancipée de sa source latine et pour laquelle il existe toute une production de modèles qu'apparemment les praticiens n'ont plus qu'à resservir, moyennant le remplissage des blancs, l'information de nos modernes pointillés que sont les *ille*, les *talis*, les *N*, les *etc.*⁷ ? L'examen des faits limite quelque peu la portée de telles objections. Certes, la littérature juridique vernaculaire du Moyen Âge semble être

pour une bonne part une littérature *traduite* ou *calquée* du latin⁸ et je voudrais d'abord citer sur ce point les éditeurs des formules d'Odart Morchesne⁹, auxquels une succincte analyse linguistique comparative permet de noter « des ressemblances surprenantes du point de vue de la morphologie et de la syntaxe » entre le latin et le français des formules (p. 52) :

Il semble plutôt rare que les notaires parviennent à proposer en français des tournures prenant des libertés avec la phrase latine, afin de rendre certaines clauses de façon plus originale. Tout se passe comme si les notaires pensaient le français qu'ils écrivaient dans le cadre de la langue latine dans laquelle ils avaient été scolarisés. (p. 56).

11 Et encore :

les notaires construisaient leur représentation du français écrit à partir du latin, depuis la graphie des actes jusqu'au choix des mots et à la structure des phrases (p. 57).

12 Ce fait est cependant paradoxal, si l'on songe que le premier texte écrit en langue vernaculaire est un texte de droit, si paradoxal même que d'aucuns n'ont pas hésité à suggérer, sur la base d'arguments lexicologiques certes ténus, qu'il « n'est pas exclu qu'on ait toujours préféré les langues vulgaires dans l'usage parlé des tribunaux médiévaux¹⁰ », suggérant ainsi que les traditions juridiques latines et françaises se sont mutuellement enrichies.

13 La seconde objection n'est pas non plus dirimante. En effet, les notaires ne reproduisent pas mécaniquement, contrairement à ce qui se produit, je crois, aujourd'hui, les mêmes actes toujours et partout ; on observe en effet qu'un « canevas identique s'assortit d'une multitude de micro-variations, parfois propres à un notaire ou à un groupe de notaires, parfois elles-mêmes mises en commun¹¹ ». Et les éditeurs du formulaire de Morchesne ajoutent (de façon un peu paradoxale au regard des citations précédentes), en récusant l'idée que les formulaires médiévaux soient les « ancêtres directs des formulaires de l'âge bureaucratique », que

l'assemblage expert de mots et d'expressions, de clauses et d'informations auquel procédaient les notaires et secrétaires *mélangeait, de façon un peu étrange à nos yeux, contrainte et liberté*, unissait la multiplicité des associations possibles et l'unité de ton fondamentale qui faisait sonner « royale » leur liturgie documentaire. Ce serait mal juger les formulaires de chancellerie médiévaux que d'y voir des catalogues de prêt-à-écrire. Ils seraient plutôt des supports écrits, des aides, des livres de recettes, visant à accompagner des pratiques reposant largement sur la mémoire, avec ses lieux, avec ce qu'elle supposait de rumination, avec son appel à la musique, à l'intertextualité. (p. 40)

14 Le couple liberté/contrainte, partiellement définitoire du style (en littérature), est donc ici bel et bien à l'œuvre. Examinons-le de plus près.

15 Attardons-nous d'abord sur une enquête menée par A. Monjour (cf. note 2), lequel a comparé les chartes (1235-1270) de deux domaines linguistiques, celui des Vosges et celui du Hainaut (je renvoie à son article pour les références des recueils utilisés par lui). Il procède au recensement de certaines clauses (adresse, notification, corroboration), qu'il compare mot à mot (p. 151-153), observant que les deux domaines géographiques en cause présentent des agencements de constituants propres, à côté d'autres qui leur sont communs. Il s'intéresse ensuite au traitement de ce qu'il appelle « l'anaphore adjectivale complexe » (p. 153-161), du type *devant dit* ou *devant nommé*, si caractéristique de la prose juridique, et là encore il relève une différence ; plus précisément, il constate que « les chartes du Hainaut sont nettement plus homogènes

que celles des Vosges » (p. 159) sur le plan de la fréquence et de la densité (éloignement/proximité entre l'antécédent et l'expression anaphorique) de telles expressions. Même si, de l'aveu d'A. Monjour, « le petit échantillon » qu'il examine ne permet que des conclusions limitées (p. 153), il est loisible de considérer qu'il existe bien des variantes régionales dans la rédaction des clauses juridiques, dont la portée demeure néanmoins inchangée. Tenons-nous enfin la preuve de l'existence d'une possible variation stylistique dans la langue du droit ? Eh bien pas encore, car la variation diatopique relèverait plutôt du « style » au sens juridique, c'est-à-dire de l'usage propre à une juridiction.

- 16 Observons donc, sur un tout petit échantillon, ce qui se passe au sein d'une communauté, celle des notaires parisiens. Je me concentre sur un fragment de la clause conclusive d'obligation¹². Dans celle-ci, le ou les contractants garantissent l'action juridique sur leurs biens *présents et à venir*, sans restriction de nature (quelconques) ou de localisation (partout). Cette dernière mention peut, dans le petit corpus considéré, apparaître (toujours au même endroit à de très rares exceptions) sous les formes suivantes¹³ :

- [1] où qu'ils soient et puissent être trouvés (1275, PG 327, [1])¹⁴
- [2] où qu'ils soient ne où qu'ils puissent être trouvés (1278, LB 779, [1])
- [3] quels qu'ils soient (1279-1315, LB 783, [17])
- [4] où qu'ils soient (1265-1379, SB III 1, [44])
- [5] en quelque lieu qu'ils soient (1284, LB 809, [1])
- [6] À quel(s) que possesseurs qu'ils deviennent (1294-1296, FT II 68, [2])
- [7] où qu'ils soient trouvés (1295-1303, FT II 76, [6] ; N. Le Normant)
- [8] en quelconques chose que ce soit (1296, FT II 83, [1])
- [9] en quelconque lieu qu'ils soient (1303, BB III 5, [1])
- [10] où qu'ils seraient trouvés (1319, FT II 253, [1] ; Joudoin)
- [11] où qu'ils pourront être trouvés (1323, FT II 289, [1] ; S. Midi)
- [12] quels et où qu'ils soient (1331-1404, FT III 19 [25] ; J. de Lieuvillers)
- [13] quel et en quelconques choses que il [*le temporel de ladite chapelle*] soit (1331, JVi 81, [1])
- [14] où qu'ils soient et pourront être trouvés (1331, JVi 81, [1])
- [15] quels qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient (1337, FT III 37, [1] ; A. du Vivier, J. Guerout)
- [16] où quel ils soient et puissent être trouvés (1337, JVi 196, [1])
- [17] là et où qu'ils soient (1348, FT III 72, [1] ; J. d'Artoys)
- [18] quels où qu'ils soient (1352-1381, FT III 85, [13] ; J. de la Court [tous du même sauf 2])
- [19] en quelconque lieu ou juridiction qu'ils soient (1353, BB III 97, [1])
- [20] quelsconques (1354-1435, FT III 89, [5] ; P. de Louenz et J. de Saint Denys)
- [21] quels où qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient transportés (1355, FT III 97, [1] ; J. de la Court)
- [22] quels et où qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient transportés (1358, FT III 109, [1] ; E. Richart et G. Blanchart)
- [23] quels où qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient ou puissent être trouvés ou transportés (1366-1380, FT III 149, [2] ; J. de la Court)
- [24] quels où qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient trouvés ou transportés (1368-1381, FT III 166, [2] ; J. de la Court)
- [25] quels et où qu'ils soient et en quelque lieu qu'ils soient trouvés ou transportés (1376, FT II 207, [1] ; N. Leclerc)

- 17 Soient vingt-cinq variantes, de 1265 à 1376, dans la seule communauté des notaires parisiens. On observe que certaines de ces variantes paraissent bien personnelles et

permettent même en pratique d'identifier un auteur (par ex. « quels ou qu'ils soient », J. de la Court¹⁵). Peut-on dès lors – enfin – parler de « style » ?

- 18 Je ne m'attarderai pas sur le fait que l'empreinte latine, ou en tout cas l'étroite relation au latin, ne peut guère être niée ici¹⁶, comme dans la quasi-totalité des clauses, car cette constatation ne fait que transporter le problème du style des actes notariés dans un autre domaine linguistique (et puis la traduction n'exclut pas de soi qu'il y ait « style »). J'ajoute que le fragment choisi n'ayant pas de contenu proprement juridique, l'imitation n'a aucun caractère de nécessité (ce fragment est d'ailleurs escamotable ou réductible à des formes aussi simples que « partout¹⁷ » ou « quelconques » [n° 20]). On peut encore invoquer un argument (discutable) contre l'idée que l'on aurait ici de purs et simples calques latins à usage juridique dépourvus d'autonomie. En effet, les textes littéraires en prose – dans des manuscrits à peu près contemporains – usent tout autant que les actes notariés de semblables tours concessifs dont voici un échantillon (je ne signale que les plus étroitement apparentés à ceux que j'ai relevés plus haut) :

[4'] u qu'il aillent (*TristanproseQueruelSantucci* VII 131/52).

[5'] **en quelque lieu** que tu soies (*MerlinSuiteRoussineau* 278/19) - que je soie (*id.*, 465/38) - qu'il le pourra trouver (*id.*, 538/15) - que je viengne (*TristanproseRoussineau* III 32/9) ; que tu ailles (*TristanproseGuidotSubrenat* VIII 66/19) - que je vous truisse (*id.*, VIII 122/29) - qu'i l'apelaissent de bataille (*TristanproseHarf-Lancner* IX 103/15) - que vous irés (*id.*, 125/32).

[9'] **en quelconques lieu** que je soie (*MerlinSuiteRoussineau* 208/37, 433/22 ; *TristanproseLalandeDelcourt* V 77/14) - que il fust (*MerlinSuiteRoussineau* 255/9) - que je le puisse trouver (*id.*, 195/28).

- 19 Mais si ce fragment n'est pas intrinsèquement juridique, il le devient assurément par son insertion dans un discours juridique dont chaque élément contribue à la visée contraignante des textes légaux, *changement de nature qui induit une fixité sémantique indépendante de toute variation syntagmatique ou autre*. Or le style impose, me semble-t-il, que toute variation formelle s'accompagne d'une variation de sens, fût-elle ténue ou négligeable du point de vue du sens même¹⁸, et c'est la raison pour laquelle je ne crois pas que la notion de « style » soit pertinente pour décrire le paradigme [1-25], qui du coup n'est que superficiellement comparable au paradigme [4'-9'] non contraint *a priori* du point de vue sémantique. On pourrait alors penser que les exercices *de style* à la façon de Queneau, variations sans fin sur une situation identique, sans changement sémantique, usurpent leur qualité. Il n'en est rien, cependant, car ces récits sont certes contraints dans leur portée dénotative, mais non connotative¹⁹. Or le discours juridique, qui n'est pas narratif de nature (ou qui ne le devient qu'en cessant d'être proprement juridique) est (lorsqu'il dit la règle, non lorsqu'il en discute) un discours sans sujet (individuel, responsable, identifiable²⁰). Tout comme un juge fait (en principe) abstraction de sa personnalité pour rendre sa sentence, le notaire n'écrit pas en son nom propre : il dit le droit commun, soumet l'infiniment particulier des hommes et des biens à l'infiniment général des règles de droit, et cet effacement du sujet interdit toute variation connotative, ce qui, soit dit en passant, explique la sclérose de la langue juridique, qui échappe à la contingence du sujet qui l'énonce. La fixité sémantique est ainsi, en principe, absolue, et le sujet ne revient au premier plan que lorsque le texte est traduit, c'est-à-dire lorsque sa reformulation dépend en effet d'un sujet traduisant. Revenons à notre fragment de clause : celle-ci déclare que les biens présents et à venir garantissent *partout* et *quelle qu'en soit la nature* l'action juridique visée par le document.

Or aucun enjolivement *rhétorique* – car rhétorique, par *amplificatio*, il y a mais cela est autre chose que le style – que les notaires puissent apporter à la formulation de ce fragment de principe de Droit (par exemple en ajoutant à l'idée d'emplacement celle de déplacement, etc.) n'aboutira ni ne doit aboutir à dire autre chose que : *partout* et *quelle qu'en soit la nature*. Ce fragment peut ainsi aller du mot à la phrase complexe sans perte ni ajout de substance. Pour user d'un vocabulaire venu de la syntaxe, je dirais que la structure profonde de la clause, celle qui relie la forme au sens, demeure strictement identique d'une occurrence à l'autre, alors même que la structure superficielle varie, s'enrichit, se déploie ; à telle enseigne que les auteurs de formulaires « types » peuvent se contenter de les remplacer par des *etc.*²¹

- 20 Je serais ainsi tenté de définir (en simplifiant outrageusement), pour le type de texte que je viens d'évoquer, trois niveaux d'expression, caractérisés par leur rapport propre à un sujet : l'*écriture*, à sujet diffus (justiciable, dans le cas des actes notariés, d'une forme de stylistique particulière qu'on nomme la diplomatique) ; le *style*, *assumé* par un sujet ; la *rhétorique*, codification formelle sans sujet (c'est une technique qui s'apprend, contrairement au style). Soit en tableau :

	sujet
Écriture	1+n
Style	1
Rhétorique	Ø

- 21 Ces trois niveaux sont le plus souvent combinés, mais c'est précisément l'intérêt du type de texte que nous avons évoqué de suggérer leur dissociation de principe ; je crois en effet que la rhétorique peut se manifester hors du style, tout comme le style peut s'élaborer sans rhétorique, voire contre elle.
- 22 Ces réflexions vaudraient, avec maintes nuances, pour tous les textes performatifs ou jugés tels (formules liturgiques et magiques, textes religieux²²), car la performativité ne joue, ici comme là, que si une parole vaut indépendamment du sujet qui l'énonce (mais non de la fonction de ce sujet bien sûr). Toute appropriation personnelle de l'*écriture* par ce sujet est donc exclue, tout style impossible sans atteinte à l'efficace du formulaire. En ce sens, il me paraît que l'*écriture* juridique s'est précisément élaborée pour rendre le style impossible²³.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Danssson édition du *Stilus curie parlamenti*, Paris, Picard, 1909, p. VI, n. 1.

2. Pour une présentation de ce genre littéraire et de ses parties, voir (entre autres) J. Monfrin, « Le mode de tradition des actes écrits et les études de dialectologie », *Revue de linguistique romane* 32, 1968, p. 17-47 ; S. Marcotte, « Prolégomènes à l'étude syntaxique de la langue du droit médiéval français », *Revue de linguistique romane* 62, 1998, p. 357-358 ; A. Monjour, « Scriptologie et analyse du discours. Éléments

textuels caractéristiques dans des chartes médiévales », *Skripta, Schreiblandschaften und Standardisierungstendenzen. Urkundensprachen im Grenzbereich von Germania und Romania im 13. und 14. Jahrhundert*, Hg. K. Gärtner, G. Holtus, A. Rapp und H. Völker, Trier, Kliomedia, 2001, p. 147-167.

3. Cf. notamment S. Lusignan, *La langue des rois au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 28-35 et 45-62.

4. *Clauses précisément dites « de style »* (cf. J. Hilaire, *La Science des notaires*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 48 ; J.-L. Sourieux, *Recherches sur le rôle de la formule notariale dans le droit positif*, Paris, Librairie du Journal des notaires et des avocats, 1967, p. 7-11).

5. Afin de ne pas gaspiller mon crédit d'espace en références lourdes, je renvoie à la biblio. de S. Marcotte, « Matériaux pour l'étude du champ notionnel de l'obligation juridique dans les chartes françaises », *Revue de linguistique romane* 64, 2000, p. 111-117, pour l'identification de toutes les référencessiglées ; le nombre en chiffres arabes renvoie au numéro d'ordre de l'acte.

6. Cf. S. Marcotte, « Rudiments de poétique médiévale appliqués à Suite du roman de Merlin », Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Bibliothèque des styles - styles, genres, auteurs » 6, 2006, p. 17-21.

7. Ainsi, dès le Moyen Âge, la langue juridique, qu'elle soit féodale ou basochienne, entre dans la composition stylistique de certaines œuvres. Cf. par ex. R. Lejeune, « Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine », *Congresso di studi romanzi* (Firenze, 3-8 aprile 1956), Firenze, Sansoni, p. 227-248 ; « Le vocabulaire juridique de Pathelin et la personnalité de l'auteur », *Mélanges R. Guiette*, Anvers, De nederlandse Boekhandel, 1961, p. 185-194.

8. S. Lusignan distingue justement ces deux aspects, en montrant, sur quelques exemples de chartes de sauvegarde émanant de la chancellerie royale au milieu du XIV^e s., que leurs préambules, à forte valeur idéologique, peuvent effectivement en être tenus pour des traductions, tandis que « le discours de l'exposé et du dispositif [...] qui énonce le droit et qui a prise sur le réel » montre « deux langues qui se calquent » à tous les niveaux d'élaboration linguistique (« Chartes et traductions. Les actes latins et français de la chancellerie royale et le paradigme de la traduction », *Traduction, dérivation, compilation. La phraséologie*, éd. G. Di Stefano et R.M. Bilder, Montréal, Ceres, *Le moyen français* 51-52-53, 2002-2003, p. 405). S'agissant d'une langue technique comme celle du Droit, le calque possède cette supériorité sur la traduction que son opacité évidente appelle la glose, c'est-à-dire l'explicitation sans entropie du terme source. La réimplantation du droit romain dans la France d'oïl pouvait en effet difficilement faire l'objet d'une traduction à proprement parler, faute d'équivalents dans la langue cible ; c'est bien le calque qui permet la constitution d'une langue du Droit vernaculaire. Sur le problème et les difficultés du transfert linguistique des textes juridiques (notamment lorsque le calque se fait à partir de termes déjà pourvus d'une signification juridique dans la langue-cible), Cf. R. Sacco, « Language and Law », *Ordinary Language and Legal Language*, ed. B. Pozzo, Milan, Giuffrè, 2005, p. 9, dont le point de vue (mieux étayé) est contraire à celui de J. Wüest, « Remarques sur le langage juridique au Moyen Âge », *Travaux de linguistique et de littérature* 16-1, 1978, p. 557.

9. *Le Formulaire d'Odart Morchesne dans la version du ms. BnF fr. 5024*, éd. O. Guyotjeannin et S. Lusignan, avec le concours des étudiants de l'École nationale des chartes et la collaboration d'E. Frunzeanu, Paris, École nationale des Chartes, 2005, 480 p.

10. J. Wüest, « Remarques... », art. cit., p. 557 ; Cf. aussi sur ce point S. Marcotte, « Prolégomènes... », art. cit., p. 355-56.

11. *Le Formulaire d'Odart Morchesne...*, op. cit., p. 39.

12. Sur cette clause chez les notaires parisiens, Cf. A. de Boüard, *Études de diplomatique sur les actes des notaires du Châtelet de Paris*, Paris, Champion, 1910, p. 38-40.

13. Pour restreindre un champ d'étude déjà vaste, je modernise ici la graphie et la morphologie – ce qui ne signifie pas que je n'y voie pas un élément possible de personnalisation des clauses – et ne tiens nul compte de certaines variations de place au sein de la clause d'obligation ; la prise en compte de ces deux paramètres multiplierait le nombre de variantes ici données sans profit réel.

14. Gras : année de l'acte ; chiffres reliés par un tiret : période où l'on relève la séquence ; initiales et chiffre romain : référence du recueil [Cf. n. 5] ; nombre suivant en chiffres arabes : numéro d'ordre de l'acte dans le recueil ; entre crochets : nombre d'occurrences relevées ; le nom qui apparaît est celui du signataire de l'acte.
15. Ce tour anomal, que l'on trouve en [18], [21], [23] et [24], a été sporadiquement corrigé par les éditeurs, par retranchement de « ou » (FT III, 229, 227) ou ajout de et (FT III, 142). La récurrence d'emploi interdit d'y voir une faute ; je l'interpréteraï volontiers comme un fait d'haplogie (quels ou où qu'ils soient). En revanche, le tour [16], tout à fait isolé, devrait sans doute être aligné sur [1] : « où quel ils soient » « où qu'ilsssoient » (l'hypothèse « ou » = en le ne fait guère de sens ici) ; de même, le tour [17] est suspect, étant donné l'impossibilité probable de *là qu'ilsssoient.
16. Cf. les correspondances suivantes : [1] et ubicumque sint et fuerint (1259, FT I 225, Inb. de Gem.) ; [4] et ubicumque existant (1279, FT I 277) ; [6] et ad quoscumque [dicte domus] devenierit possessores (1267, FT I 232) ; [4], [8] et [9] et ubicumque et in quibuscumque rebus et locis existant (1274, FT I 258, Christianus).
17. Cf. DHV III, p. 147 (1396) et p. 236, 242, 256. Cette formulation semble propre au nord-est (Lorraine, Vosges, Wallonie).
18. En littérature toute variation fait sens, comme le montre cette remarque de Renaud Camus, à propos d'un message électronique par lui reçu, sur un exemple particulièrement frappant et juste à mon sens : « ... entre 40 et quarante il y a tout un univers de différence de style, de connotations, de ton et de politesse à l'égard du lecteur et de soi-même », *Sommeil de personne*. Journal 2001, Paris, Fayard, p. 243.
19. Comme cela est fort bien montré par J. B. White (« Translation as a way of understanding the language of law », *Ordinary Language*, op. cit., p. 63-65), qui reprend l'expérience quenelienne (sans référence à Queneau), dans le cadre d'une réflexion sur les textes juridiques. La différence connotative est aussi ce qui différencie le paradigme (1-25), sans connotation, de (4'-9'), ce dernier ayant peut-être une connotation juridique au sein d'un texte littéraire (due au contexte ou à la qualité des auteurs).
20. La subjectivité n'est pas toujours absente des textes de droit, comme le montrent les expériences de traduction de J. B. White, op. cit., p. 67 et P. Caroni (*Lecciones catalanas sobre la historia de la codificación*, Madrid, Marcial Pons, coll. « Publ. del Sem. de Historia del Derecho de Barcelona » 1, 1996, p. 87 sq.) attribue ainsi le Code civil napoléonien à un sujet social, la bourgeoisie ; cela (outre le caractère novateur de ce texte qui crée une écriture) autorise peut-être à en évoquer le style (Cf. A. Teissier-Ensminger, *La fortune esthétique du Code civil des Français*, Paris, La Mémoire du Droit, 2004, p. 84-100). Cf. également en ce sens la réflexion de L. Mehl, « Texte juridique, texte mathématique », *L'écriture du droit*, éd. D. Bourcier et C. Thomasset, Paris, Diderot, 1996, p. 106-128. On nuancera aussi mes remarques en se reportant à L.-M. Raymond et M. Le Guern, *Le langage de la justice pénale*, Paris, CNRS, 1976, p. 178-181, qui étudient, il est vrai, un corpus très différent du mien.
21. *Le Formulaire d'Odart Morchesne...*, op. cit., p. 33.
22. C'est ce refus du sujet (humain) qui justifie le mythe de la traduction en grec du corpus religieux juif par un collège de soixante-dix traducteurs miraculeusement tombés d'accord ; c'est encore ce refus du sujet qui explique que le Coran soit intraduisible et ne puisse émaner que de Dieu (le scripteur n'étant qu'un truchement, le dessein divin passe à travers lui sans atteinte à sa pureté). Cf. aussi sur cette question É. Bordas, « Style ». *Un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p. 225 sq.
23. La réserve du juriste face au style au sens commun apparaît bien dans cette remarque de J. Hilaire (*La Science...*, op. cit., p. 128) au sujet des formulaires de la fin du XV^e s., pour lesquels dans « le souci de la formule parfaite [...] une certaine prétention littéraire risque de se mêler » (je souligne). Cf. aussi J.-L. Souriaux, *Recherches...*, op. cit., p. 2-3.

AUTEUR

Stéphane Marcotte
Université Paris IV – Sorbonne

Troisième partie. L'identité mouvante du style

L'identité mouvante du style

Sébastien Douchet

p. 227-229

-
- 1 Un corps de style, tout identifié qu'il soit, ne garantit pas sa traçabilité si l'on ose dire. Car les styles voyagent et se transforment dans le temps et l'espace. Les modèles proposés pour penser ce fait, observé depuis longtemps par les historiens de l'art, sont parfois contradictoires. Ils oscillent entre une historicité qui s'appuie, sans toujours l'avouer, sur des modèles biologiques et d'autre part sur une anhistoricité qui postule l'existence de styles en soi. Mais dans tous les cas, ce qui est interrogé, c'est la récurrence et la métamorphose des styles. J. A. Moráis Morán reprend les analyses maintenant devenues classiques d'Henri Focillon pour en valider la pertinence et surtout pour en expliciter le fondement stylistique. Pour cela, l'auteur retrace dans la glyptique la vie du « style des joues gonflées » afin d'en établir la diffusion dans l'aire hispano-languedocienne et d'en définir les caractéristiques formelles. A. Caiozzo fournit un autre exemple de style voyageur lorsqu'elle décrit le contexte et les conditions dans lesquels émerge un style. L'engouement, aux XIII^e et XIV^e siècles, pour les objets d'origine chinoise, provoque une hybridation des styles dans le monde timouride. La production artistique locale – porcelaines, vêtements, livres d'art, etc. – intègre si bien cette influence qu'elle l'assimile et que les traits de l'art « chinois » deviennent constitutifs de l'art timouride. L'identité du style ne peut alors se penser qu'en terme d'acculturation, d'hybridation voire de métissage. M. Tanabe poursuit la réflexion sur les métamorphoses des styles à propos de la décoration florale dans les marges des livres d'heures bretons du XV^e siècle. Soumis à diverses influences successives, parisienne, puis tourangelles et flamandes, le style de ces *marginalia* n'est pas destiné à orner les manuscrits de façon naturaliste, à la façon d'un herbier. La complexification progressive du style floral correspondrait davantage à l'apparition d'un discours symbolique à caractère religieux. Face à ces modèles historicistes, J.-F. Trubert propose un contre-pied, ou un contrepoint, comme l'on voudra. Le célèbre calligramme du motet de Baude Cordier, « Tout par compas suis composé », est analysé comme un digne représentant de l'*ars subtilior* : circularité, effets d'asymétrie, double lecture traversent le poème, la musique et leur mise en page. Et si ces correspondances sont susceptibles de relever d'un genre de « forme symbolique », dans le sens

panofsKyen, J.-F. Trubert démontre que les traits stylistiques de ce motet de la fin du XIV^e siècle se retrouvent au XX^e siècle chez Bussotti, Janáček, Kagel ou Crumb. Ainsi « le concept de style peut ainsi être posé en dehors de toute notion d'époque et de genre historique ou sociologique ».

- 2 Cette permanence – ou plutôt cette récurrence – du style à travers le temps peut se manifester à plus petite échelle, sur le plan générique. Loin de se métamorphoser, un style peut au contraire se figer : V. Gontero-Lauze observe, à propos des modes d'expression des couleurs des gemmes dans les lapidaires médiévaux, une grande continuité stylistique entre les XI^e et XIV^e siècles. Fait de style, d'ailleurs peut-être sous-tendu par un fait anthropologique, à savoir la constance avec laquelle l'expression du chromatisme repose toujours sur un même principe analogique dont la figure privilégiée est la comparaison. A. Vinciguerra, pour sa part, identifie dans les textes alchimiques les procédés discursifs et les traits communs destinés à occulter les points incompatibles avec la théologie. Leur récurrence se constitue en fait de style.
- 3 Cependant, l'unité stylistique des œuvres médiévales ne saurait se penser uniquement en termes d'homogénéité. La bigarrure et la diversité sont un aspect fondamental des œuvres médiévales qui met au défi nos habitudes mentales, lesquelles ont toujours tendance à chercher à unifier les objets qui nous soumettons à nos analyses. Le dernier groupe de contributions s'intéresse à cette question de l'hétérogénéité du style des œuvres : S. Biay s'interroge sur les raisons pour lesquelles les chapiteaux VII et VIII du rond-point de Cluny III, bien qu'étroitement liés par la thématique musicale, présentent tant de divergences formelles, qu'elles soient syntaxiques ou sémantiques. L'une des réponses semble résider dans le fait que cette dualité du mode de représentation reflète la dissemblance morale de l'homme avec Dieu. Du côté de la littérature, le *Livre du duc des vrais amants* de Christine de Pizan se présente comme un prosimètre complexe qui met le style de l'œuvre en tension, pris qu'il est entre récit, lyrisme et épistolarité. Le projet de D. Demartini est de dégager « non pas un principe d'uniformisation ou de réduction de[s] styles [de Christine], mais plutôt un art commun, une continuité d'écriture qui se dégagerait par-delà les discontinuités formelles et structurelles du texte ». Dans une telle perspective, la logique qui préside alors à l'hétérogénéité formelle de ce texte est la dénonciation de l'illusion courtoise qu'incarne la voix de la Sibylle et qui reflète une certaine conception de la littérature. Mais l'hétérogénéité stylistique peut aussi être le produit d'un bilinguisme qui traverse le texte. F. Gernert soumet à notre attention une série de textes brefs, échelonnés entre le XIII^e et le XVI^e siècle, qui sont des parodies de textes liturgiques à vocation érotique et satirique. Ceux-ci intègrent dans une trame vernaculaire des fragments latins qui instaurent une rupture formelle et tonale forte dans le *continuum* textuel. Mais cette rupture n'est qu'apparente car « ces textes sont l'indice d'une hétérogénéité conceptuelle, d'une vision du monde différente de la nôtre » et témoignent d'une frontière médiévale entre sérieux et comique, profane et sacrée qui est encore pour une très grande part inexplorée de nous. L'objet manuscrit lui aussi est porteur de ces tensions stylistiques : les rubriques de cinq manuscrits du *Merlin* et de sa suite vulgate constituent un paratexte répétitif qui, par sa forme et sa fonction, impose au texte une discontinuité patente. Mais les rubriques elles-mêmes ne fonctionnent pas de la même façon selon les manuscrits considérés : loin d'être des entités textuelles figées et malgré le moule stylistique relativement stable dans lequel elles sont coulées, les rubriques, comme le montre I. Fabry, jouent de l'abréviation et de l'amplification, de

l'écho et de la répétition, et participent à des formes de dialogisme très variables entre texte, paratexte et enluminure. Enfin, l'hétérogénéité stylistique peut intervenir, dans le cas des œuvres dramatiques, sur le plan des discours de personnages : M.-P. Suárez tente de comprendre ce qui, dans le *Jeu de Robin et Marion*, se cache derrière la multiplicité des voix de ce « carnaval dramatique » grâce aux outils fournis par la linguistique énonciative.

AUTEUR

Sébastien Douchet

CIELAM – CUER MA – Aix-Marseille Université

Styles voyageurs

Le problème du « style des joues gonflées » et de sa diffusion au sein de la sculpture romane hispano-languedocienne¹

José Alberto Moráis Morán

p. 233-244

-
- 1 Dans le champ des études d'histoire de l'art, il devient extrêmement complexe de réfléchir sur la problématique du style de manière objective. Notre formation académique se fonde elle-même sur une histoire des styles qui coïncide avec les périodes définies par les historiens¹. Notre histoire de l'art – au moins celle dans laquelle je me suis formé – est une histoire des styles. Plus précisément même l'art médiéval présente, dans sa définition comme style *global* – ce que j'appelle un « macro-style », une subdivision utilitariste matérialisée par des termes comme *préroman*, *roman* ou *gothique* – ce que j'appelle des « micro-styles² ».
 - 2 *A priori* cette division ne devrait pas être problématique ; il s'agit d'un fractionnement conventionnel qui peut être accepté dans le cadre d'une méthode appropriée pour une première approche de l'histoire de l'art, c'est-à-dire une approche pédagogique et didactique. Cependant, comme l'a démontré l'historiographie récente, cette méthode fait faillite et devient instable si l'on prétend l'appliquer à des études plus approfondies sans apporter de sérieuses modulations à ses définitions formelles. Le découpage traditionnel des styles est en effet bien en peine de rendre compte des productions artistiques romanes rurales des Asturies ou de la Galice aux XIII^e-XIV^e siècles³. Le même problème se présente si l'on considère l'art préroman comme une étape préparatoire au développement d'un style plus mûr, celui de l'époque romane⁴.
 - 3 À ce stade, la méthode échoue et les conventionnalismes formels, qui auparavant servaient d'outils de diagnostic (datation et analyse esthétique), constituent des divisions strictement formalistes. La séparation des productions artistiques de l'Antiquité Tardive du VI^e au IX^e siècle – définies par Kitzinger et Panofsky comme

« subantiques » – de celles produites à partir de l'an mil est une des multiples failles du système⁵. Par ailleurs, cette position justifie la critique des spécialistes sur la question⁶.

- 4 Toutes ces réflexions n'apportent aucune nouveauté au sujet et ne synthétisent pas le problème. Dans le présent travail nous proposons de réfléchir sur un aspect particulier du « style » roman né au sein de la « sculpture de la route de pèlerinage », et qu'au sein de la péninsule ibérique, certains auteurs ont appelé « l'art du Chemin⁷ ».
- 5 Nous voudrions analyser dans ce travail quelques aspects de ce que nous avons appelé pour cette occasion : « le style des joues gonflées ». Comme on le verra, certains chercheurs ont pris comme base de travail le type physionomique des joues gonflées, présent dans certaines sculptures réalisées vers 1100, et en ont tiré toute une série de réflexions qui ne se justifient que par l'implication de la notion de style – sans que celui-ci ne soit jamais désigné comme tel.
- 6 La première de ces réflexions part de l'expression « style des joues gonflées » et de la possibilité de signaler une série de traits caractéristiques qui soutiennent cette dénomination. Le second problème est de type chronologique : les auteurs ayant délimité une période exacte dans laquelle ce supposé « style » fut mis en œuvre. Finalement, on a pu établir une géographie du « style » à partir de son apparition dans un certain nombre de centres éloignés les uns des autres et apparemment dépourvus de relations directes, sans tenir compte de ces relations artistiques⁸.

Henri Focillon (1881-1943) et la méthode formaliste

- 7 En 1931, H. Focillon écrivait à propos de la cathédrale de Compostelle :

D'après l'*Historia Compostelana*, les travaux, commencés en 1078, étaient très avancés, sinon terminés, en 1128. Un incendie les avait interrompus en 1117 [...]. Ce n'est pas ici le lieu de parler de l'étonnante figure de femme échevelée, tenant un crâne [Illust. 26] sur ses genoux, qu'il faut rapprocher, pour le type physionomique d'un caractère si particulier, non seulement de la femme assise, les jambes croisées, au piédroit de droite de la porte de droite, mais encore des femmes chevauchant des lions sur la console de droite de la porte Miégeville à Saint-Sernin de Toulouse [...]. On les retrouve dans les statues de marbre qui encadrent les archivoltes du portail latéral de la nef à Saint-Isidore de León [...] les panneaux de marbre incrustés aujourd'hui dans le mur du déambulatoire de Saint-Sernin [...] le modelé des visages est plus rond et plus plein. Les têtes, les mains tendent à se détacher du fond et acquièrent l'indépendance d'une vie substantielle [...]. Le volume crânien est presque réduit à rien : là-dessous, une joue immerse bien arrondie, et une vaste encolure [...]. L'ensemble reste homogène par la densité du relief et par sa rondeur. Ces chairs pleines, ces visages ronds, ces volumes simples qui s'ajustent les uns aux autres avec une fermeté catégorique, c'est une famille nouvelle dans la histoire de la sculpture romane, ce modelé paraît d'importation ou d'imitation [...]. Ces types épanouis, ces formes rondes, cette lumière coulante répondent à un art différent. Nous en retrouvons les traits essentiels à Saint-Jacques de Compostelle, au tympan occidental de la porte des Orfèvres, avec la femme énigmatique qui tient un crâne sur ses genoux. Les cheveux épars, en mèches épaisses et ondoyantes, elle a, avec plus d'individualité physionomique, les traits forts, le nez solide, la lèvre riche et les grosses joues des figures de Saint-Sernin, et, de plus, de gros membres, sortis de la masse et qui n'ont plus rien d'une indication sur une plaque de pierre. Au portail oriental, la figure représentant le Signe du Lion montre une tête identique, exécutée sans doute par le même ouvrier, mais elle surmonte un maigre corps aux jambes croisées, d'un autre style [...]. Nous rejoignons ainsi Saint-Isidore de León, le relief absolu, lisse, massif de quelques figures du portail ouest et du portail est de la

façade méridionale, sainte Sabine, saint Isidore et saint Vincent, ce dernier, très voisin de certains anges de Saint-Sernin⁹.

- 8 Selon ces mots, ces sculptures présentent un type facial qui met formellement en relation la porte Miégeville de Toulouse avec le portail du Pardon de Saint-Isidore de León et les portails du transept de Saint-Jacques de Compostelle¹⁰. En s'appuyant sur cette particularité faciale, et sans aucune base documentaire ou historique autre que l'habituelle référence à la route de pèlerinage, Focillon établissait une relation de dépendance de la sculpture espagnole par rapport aux plaques du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse¹¹. Loin de compter sur l'autorité du chercheur français, nous croyons pouvoir extraire de ses réflexions certaines conclusions sur lesquelles fonder notre propre développement.
- 9 Premièrement, il existe un type facial propre à certaines sculptures de la collégiale Saint-Sernin. Cette caractéristique est présente dans les reliefs du déambulatoire et de la porte Miégeville. Il s'agit d'un prototype physionomique fondé sur des joues très développées et lisses, un menton proéminent, une bouche fermée et des lèvres charnues. En second lieu, la diffusion de ce type s'étend du nord de la péninsule ibérique au Languedoc, avec la basilique toulousaine comme épiscentre. Dans les deux cas, les exemples se situent sur les voies de pèlerinage et paraissent en relation avec d'importants centres jalonnant le Chemin tels que Saint-Isidore de León ou Saint-Jacques de Compostelle, pour citer les plus renommés. En ce qui concerne les questions d'ordre chronologique, le type se serait développé entre la fin du XI^e siècle et les deux premières décennies du XII^e siècle.
- 10 L'application de la méthode comparative au type physionomique en question permet à l'auteur la réunion dans un même groupe de certaines sculptures mises en œuvre dans des centres relativement distants. L'hypothèse que ce type aurait rayonné depuis la basilique de Toulouse vers le nord de la péninsule ibérique a mené l'auteur à participer à la dispute historiographique devenue classique concernant la primauté chronologique et stylistique de la sculpture languedocienne sur l'art hispanique¹².
- 11 Le type facial des joues gonflées permettait à l'auteur de donner une chronologie à l'ensemble des œuvres où celles-ci apparaissent, établissant une séquence qui va de la basilique toulousaine à Compostelle, et par extension (avec une datation postérieure) à Saint-Isidore de León. À partir de là, il établissait une géographie du type, mettant en relation différents centres de création éloignés et apparemment sans autre relation formelle que l'emploi de ce type physionomique.
- 12 En prenant comme base les études d'Arthur Kingsley Porter, Paul Deschamps et du même Focillon, les chercheurs postérieurs ont continué à utiliser cette méthode comparative plus ou moins nuancée et réfléchie à partir de ce trait physionomique particulier, à établir des relations entre les bâtiments et même à dater certaines parties chronologiquement douteuses¹³. Cette méthodologie dérive sans aucun doute de la notion traditionnelle de style, même si le phénomène n'a été dénommé comme tel dans aucun cas.

Serafín Moralejo et la sculpture romaine comme source stylistique pour la plastique romane

- 13 À partir de telles propositions, de nombreux auteurs ont poursuivi leurs recherches sur cette question de plastique romane. Les positions des héritiers de la tradition focillonienne ont amené Marcel Durliat à l'aborder sous le même angle, mais de façon plus nuancée¹⁴.
- 14 Durliat a été suivi partiellement par John Williams, qui fait dépendre le portail de l'Agneau de León de l'iconographie des anges de la porte Miégevillie de Toulouse :
- [la puerta del Cordero de San Isidoro de León] fue esculpida después de la muerte de Alfonso VI. Los ángeles ataviados con cofias y portando cruces, fueron inspirados por los que con esos mismos atributos aparecen en el tímpano de la puerta Miégevillie en Saint-Sernin [...]. Partiendo de que para esta puerta parece razonable una fecha en torno a la segunda década del siglo XII, el dependiente tímpano leonés debería ser datado, como pronto, después de 1115¹⁵.
- 15 Le même auteur écrit à propos de la sculpture de la cathédrale de Saint-Jacques : « Les ateliers responsables des figures des tympans provenaient de centres situés à grande distance, l'un de Toulouse et l'autre de Conques¹⁶. » Il s'appuie en partie sur la présence de joues gonflées comme trait de style. Dans l'historiographie espagnole et toujours selon la même posture, F. García Romo émet la possibilité que certaines pièces de Toulouse, León et Compostelle aient été réalisées par un même artiste¹⁷. Si ce prototype facial a été employé comme prémisse dans la construction de telles affirmations, il n'a pas été moins problématique de déterminer son origine. Bien qu'on ne soit jamais parvenu à définir une typologie claire, les auteurs ont utilisé le prototype comme une raison valable pour mettre en relation de nombreux ensembles sculptés. Le supposé style présente des traits qui s'inscrivent dans la définition traditionnelle de la notion de style : il s'est développé dans une fourchette chronologique définie, a eu une large diffusion géographique ; il s'agit d'un archétype commun. Par ailleurs, on l'a utilisé pour dater les parties douteuses de certains édifices.
- 16 En ce sens, un des aspects les plus intéressants apparaît lié à l'analyse génétique de l'apparition du type dans la sculpture médiévale. Généralement, les chercheurs ont montré une prédisposition à recourir à d'autres types de manifestations artistiques – étrangers à la technique de sculpture sur pierre – avec pour finalité de justifier certains aspects définitoires de ce type. Plus concrètement, il faut rappeler que les arts somptuaires et les enluminures ont été mentionnés de manière récurrente pour expliquer certaines de ces questions de style. Dans le cas des visages aux joues gonflées, ce type de position méthodologique a été exploité avec un succès relatif. A.K. Porter avait déjà fait dépendre ce trait de la sculpture de León de récits d'illustrations réalisées pour les diurnales de Fernand I^{er} (1055¹⁸).
- 17 Cette série de questions ouvre la possibilité d'approfondir un autre problème lié à l'utilisation de ce type facial. Il s'agit de signaler les productions plastiques qui auraient hypothétiquement contribué à la formation de cette tendance particulière, et si tel ou tel trait pourrait être compris comme élément définitoire d'un supposé style.
- 18 Nous ne pouvons pas revenir de manière exhaustive sur les parentés mentionnées par les spécialistes comme étant susceptibles d'avoir contribué à la formation de ce type facial. Cependant il apparaît que tous ont remarqué le rôle important joué par les sculptures de l'Antiquité romaine. À ce sujet, nous croyons que les sarcophages

provenant de l'abbaye Saint-Orens d'Auch ont tenu une place de première importance. Selon certains auteurs, dont le professeur S. Moralejo, ces sarcophages auraient servi de modèle pour les chapiteaux romans de la cathédrale de Jaca¹⁹. Nonobstant une possible dette iconographique des chapiteaux envers les sarcophages, nous voudrions signaler l'importance qu'aurait pu jouer l'œuvre paléochrétienne dans le développement de certaines formes au sein de l'atelier roman de Jaca. Déjà Marcel Durliat avait avancé cette possibilité, arguant le fait que la figure féminine que l'on vient de mentionner possédait des caractéristiques physiologiques très particulières, surtout en ce qui concerne le volume des joues et les formes arrondies de son visage²⁰.

- 19 L'établissement de ces rapports entre l'art ancien et la sculpture romane véhiculant ce type physiologique n'était pas nouveau. H. Focillon avait fait dériver la formule de ces visages des ivoires romains, plus concrètement des diptyques consulaires²¹ ; les spécialistes continueront à faire référence aux ivoires pour expliquer l'origine de ce type caractéristique. À ce sujet il est significatif que Serafin Moralejo ait mis en relation le diptyque des Symmaques du British Museum (V^e siècle) avec le portail du Pardon de Saint-Isidore de León, pointant également des similitudes formelles entre la figure d'Adam du diptyque conservé au Musée du Bargello à Florence et ce type de sculpture²².
- 20 Dans la même ligne, Serafin Moralejo a insisté à nouveau, dans une de ses études les plus intéressantes, sur la possibilité de faire dériver des ivoires les types faciaux « ojos abultados y carrillos hinchados » présents dans certaines sculptures du portail des Orfèvres de la cathédrale de Compostelle²³ [ill. 26]. Il a en outre apporté des éléments intéressants, de notre point de vue, à la connaissance du type des joues gonflées en faisant allusion au sarcophage antique conservé à San Pedro el Viejo de Huesca [ill. 27], qu'il considère comme une pièce-clé dans la formation du type²⁴. Concrètement, il mentionnait les relations de type formel existant entre les sarcophages romains et les chapiteaux conservés dans l'église Saint-Jacques de Jaca [ill. 28]. Il comprenait que les visages aux joues gonflées de la sculpture médiévale devaient être vus comme un type descendant clairement de la conception classique des visages dans l'art romain²⁵. Dans l'étude plus récente sur ces chapiteaux, il défendait la possibilité qu'ils aient fait partie du cloître disparu de la cathédrale de Jaca et insistait sur les dettes stylistiques existant avec le sarcophage de San Pedro el Viejo. De sérieux doutes planent sur la datation de ces chapiteaux, dont on place la réalisation au XII^e siècle sans possibilité de préciser davantage. Nous croyons que les récurrences formelles des visages dans les chapiteaux (parmi d'autres éléments) par rapport aux sculptures de la région, datées avec plus de précision, ont été à l'origine de la datation des chapiteaux de Jaca²⁶.
- 21 Ainsi, les joues gonflées ont été prises pour le critère le plus fiable pour l'établissement d'inventaires, de parentés et de datations²⁷. D'ailleurs il faut signaler la possibilité que ce type facial, caractéristique de la sculpture romaine entre les II^e et IV^e siècles, se soit introduit dans le répertoire des sculpteurs romans par une sorte de *spolium in re*²⁸. Le supposé style des joues gonflées, définissant une bonne partie des sculptures de Toulouse, Compostelle ou Jaca, pourrait avoir trouvé son origine dans les œuvres romaines citées précédemment. Dans l'orbite toulousaine, ces hypothèses sont renforcées par les études de Q. Cazes et D. Cazes, qui apprécient d'une façon évidente le substrat classique de certaines sculptures à partir des recherches d'autres spécialistes, dont Th. Lyman²⁹.
- 22 Le cas le plus significatif est la comparaison d'un des visages féminins de la célèbre pièce du Signe du lion et de l'agneau, conservée au Musée des Augustins de Toulouse,

avec les têtes en haut-relief du couvercle d'un sarcophage du Musée de l'Arles antique³⁰. Des solutions identiques ont été adoptées dans les deux cas : on note le même souci dans le traitement du visage, les traits allongés et les pommettes très marquées ainsi qu'un certain intérêt pour faire ressortir le menton. Ceci dit, il est très difficile de savoir quelles œuvres les artistes romans avaient sous les yeux – nous sommes toujours dans l'hypothèse – pour conférer aux visages ce type physiognomique si particulier.

- 23 Finalement, pour complexifier encore davantage la genèse du type, Serafin Moralejo a insisté sur l'importance du sarcophage romain de Husillos, Palencia, pour la formation de certaines sculptures toulousaines [ill. 29]. Plus concrètement, l'auteur comparait le fameux modillon de la femme aux longs cheveux de la porte Miégevillle avec l'une des furies représentées sur ce sarcophage romain³¹ [ill. 30]. Il s'agirait d'une des principales œuvres à l'origine des productions sculptées du nord de la péninsule ibérique entre les années 1090 et 1120, dans des monuments comme Frómista et la cathédrale de Jaca. De même, la diffusion de ce type peut se trouver – même si ce dernier aura pu être quelque peu transformé – sur certaines figures de la cathédrale de Compostelle et à San Isidoro de León³².
- 24 Même s'ils ne sont jamais parvenus à définir le type comme « style » à part entière, les auteurs ont donc considéré le type facial comme tel. À partir de sa récurrence dans la sculpture romane, ils ont impliqué une série de présupposés inhérents à la définition traditionnelle du terme :
 1. En termes géographiques, les différents auteurs ont défini un itinéraire pour sa diffusion³³ ;
 2. En termes chronologiques, le type a servi à la datation de certaines sculptures et les parties douteuses de certains édifices. Par exemple : le chapiteau remployé comme base d'un fonts baptismal dans l'église Saint-Jacques de Jaca. De cette pièce, on ignore la datation et l'emplacement d'origine dans l'église pour laquelle elle a été réalisée. On ne sait pas davantage si elle provient du cloître disparu de la cathédrale. Dans la dernière étude de ce chapiteau, sa datation a été avancée au XII^e siècle à partir des caractéristiques faciales du type des joues gonflées. Le type a ainsi servi d'indicateur de datation pour faire dépendre les sculptures hispaniques de leur hypothétique source toulousaine. Plus les œuvres hispaniques sont éloignées de leur modèle toulousain, plus leur chronologie est tardive, la porte Miégevillle servant toujours de point de référence³⁴ ;
 3. Par la médiation de ce type, considéré comme l'argument le plus fiable, des relations ont été établies entre des bâtiments éloignés géographiquement. Sa présence a fait figure de preuve fondamentale pour l'établissement de relations artistiques entre la sculpture de Saint-Sernin et celle du nord de la péninsule ibérique, sans préoccupation d'autres connexions d'ordre historique ;
 4. On a déjà signalé les différentes sources romaines dont les artistes médiévaux ont pu s'inspirer pour créer le type des joues gonflées. Il s'agit de pièces éparpillées en de nombreux points de la Gaule et de l'Espagne romaine, qui présentent un type de structure crânienne et un dessin musculaire de survivance hellénistique largement diffusé entre le I^{er} et le IV^e siècle ap. J.-C.
- 25 L'observation directe des exemples signalés montre des différences évidentes. Un ensemble de sources communes ont pu amener les sculpteurs à obtenir des résultats similaires mais pas identiques. Les visages analysés ici présentent comme traits

communs l'héritage d'un type de tradition antiquisante ayant servi de modèle interprétatif. Il nous reste à nous questionner s'il s'agit véritablement d'un prototype que des sculpteurs travaillant à distance les uns des autres auraient mis en œuvre en synchronie à partir de sources communes.

- 26 Pour conclure, on fera référence à une pièce de monnaie datée du III^e siècle av. J.-C. et conservée au Musée national de Syracuse [ill. 31]. Elle présente l'image d'un visage aux formes arrondies³⁵. La comparaison avec la Femme au crâne de la cathédrale de Compostelle donne des résultats surprenants³⁶ [ill. 32]. Dans les deux cas, la forme du crâne est similaire ; elle est visible dans la masse musculaire des joues, du menton et des lèvres. Cependant, l'absence d'exemple de ce type de pièces de monnaie dans l'Espagne romaine ne permet pas l'établissement de relations directes entre les éléments cités³⁷. Même si nous sommes conscients que ce type d'argumentation complique davantage l'étude de l'origine du type facial qui nous occupe, nous croyons qu'elle ouvre de nouvelles voies de réflexion.
- 27 Lorsqu'il s'est agi d'expliquer la transition formelle entre l'art antique et l'art médiéval, les spécialistes se sont tournés vers l'explication la plus commode, à savoir l'extrême mobilité de ces petites pièces³⁸. Cependant, leur circulation en tant qu'objets précieux après la chute de l'Empire romain reste en question. L'apparition de nombreuses monnaies romaines en fouilles dans des couches archéologiques d'époque moderne ou contemporaine rend impossible toute affirmation sur leur connaissance par les sculpteurs romains³⁹.
- 28 La question posée ici met en valeur un phénomène intéressant dans la définition d'un type stylistique. Les conclusions tirées sur le type des joues gonflées se fondent sur l'application d'une méthode archéologico-stylistique sans que pour autant, ni Focillon ni aucun de ses successeurs ne l'aient défini comme style⁴⁰.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. M. Asensio Brouard, E. Pol Mendez, « El aprendizaje de los estilos artísticos », *Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia* 8, 1996, p. 25-42. Dans leur étude, les auteurs soulignent l'importance de l'enseignement disciplinaire dans la compréhension de la notion de style, surtout en ce qui concerne la formation et l'acquisition du jugement esthétique.

2. Dans l'historiographie espagnole, mais aussi européenne, toutes ces notions sont encore très contestées. À ce sujet, consulter I. G. Bango Torviso, *Prerrománico hispano. Arte en la España Cristiana de los siglos VI al XI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 160-163 et p. 220-226. Voir également G. Levi, « Sobre microhistoria », *Formas de hacer Historia*, ed. P. Burke, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 119-143.

3. M. L. Real, « O românico português na perspectiva das relações internacionais », *Románico en Galicia y Portugal*, Lisboa, 2001, p. 31-55 et I. G. Bango Torviso, « Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168 », *Románico en Galicia y Portugal*, Lisboa, Fundación Pedro Barrié de la Maza/Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 13-29.

4. E. Fernández González, « Reflexiones sobre la evolución hacia el Románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito astur-leonés, de la undécima centuria », *Hispaniens Norden im 11.*

Jahrhundert, Christliche Kunst im Umbruch, El Norte hispánico en el siglo XI, Un cambio radical en e arte cristiano, Berlin, 2009, p. 48-72.

5. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 85, où plus concrètement, il utilise l'expression « style subantique ». E. Kitzinger, *Early Mediaeval Art in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 1940, p. 8.

6. Voir les réflexions faites par W. Sauerländer, « From Stilus to Style. Reflections on the Fate of a Notion », *Art History* 6, 1983, p. 253-270. Voir aussi I.G. Bango Torviso, « Crisis de una historia del arte medieval a partir de la teoría de los estilos. La problemática de la Alta Edad Media », *Revisión del arte medieval en Heuskal Herria* 15, 1995, p. 15-28.

7. La célèbre étude de Marcel Durliat se fonde sur ces concepts. M. Durliat, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Marsan, Comité d'étudessur l'histoire et l'art de la Gascogne*, 1990. Sur la même ligne méthodologique, mais plus récemment J. Lacoste, *Les Maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Sud-OueSt, 2006. Sur ces questions voir aussi S. Moralejo, « Arte del Camino de Santiago y arte de peregrinación (ss. XI-XIII) », *Patrimonio Artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Serafín Moralejo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia*, 2004, II, p. 137-144. D'un autre point de vue, le professeur I. G. Bango Torviso avait critiqué certains de ces aspects relatifs à la construction d'une histoire de l'art basée sur le « style roman de la Route de Compostelle » : I.G. Bango Torviso, « El Camino de Santiago y el estilo románico en España », *Aspectos didácticos de Geografía e Historia (Arte)*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1994, p. 135-166, « La peregrinación jacobea : algunos aspectos de una mistificación cultural », *Cuenta y razón* 112, 1999, p. 20-23 et « El paisaje monumental románico de Castilla y León que contemplaron los peregrinos jacobeos », *Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León. España. Siglos XI a XIII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, p. 33-50, plus précisément p. 36-37 : « El trazado del Camino, que coincide esencialmente con una antigua ruta romana, es el eje viario básico que articula los reinos cristianos, por él circulan las gentes, las mercancías y las ideas. Las grandes poblaciones del Camino son los puntos neurálgicos de la geopolítica del momento. Es esta última circunstancia la que explica la existencia de la mayor parte de los edificios románicos situados en estas poblaciones. Forman parte de ellas porque son la expresión del poder que ostentan aquellos grupos que rigen la sociedad. Ante esta perspectiva coincide mejor la realidad de su existencia si hablamos de "románico en el Camino" que si nos referimos al "románico del Camino". »

8. Cette méthode avait été utilisée pendant longtemps pour l'étude de la sculpture attribuée au Maître de Cabestany, pour citer un des cas les plus connus. Actuellement, certaines œuvres attribuées à ce sculpteur et son atelier sont mises en doute. Voir F. Gandolfo, « Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana », *Medioevo : il tempo degli antichi*, Milano, Electa, 2006, p. 425- 437. Voir aussi les réflexions de S. Biay sur les notions d'« artiste » et de « maître », et l'application de la méthode attributionniste à l'analyse de la sculpture romane : S. Biay, « Entre l'œil et la main : le concept de maître sculpteur appliqué aux chapiteaux du rond-point de Cluny III et aux portails de la nef de Vézelay », À l'ombre des mots : dire et penser le Moyen Âge. Actes des II^e Journées Jeunes Chercheurs de Janua (association des étudiants du CESC), Poitiers, CESC, 2007, <http://janua.blog4ever.com/blog/lirarticle-68850-380168.html>. Voir aussi E. Lafuente Ferrari, *La Fundamentación de los problemas de la Historia del Arte*, Valencia, Instituto de España, 1985, notamment p. 94-97 ; J. Plazaola, *Modelos y teorías de la Historia del Arte*, San Sebastián, Publicaciones Universidad de Deusto, 1985, p. 23 et p. 61-63 ainsi que I. Gaskell, « Historia de las imágenes », *Formas de hacer Historia...*, op. cit., p. 209-239.

9. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (1^{re} éd. 1931), p. 232-234.

10. L'étude des rapports entre la sculpture romane de la basilique de Saint-Sernin de Toulouse et une série de sculptures localisées dans le nord de la péninsule ibérique a été un des thèmes classiques des recherches faites pendant le XIX^e et le XX^e siècle. On considère généralement l'étude de G. Gaillard comme une des premières à avoir abordé le sujet : G. Gaillard, *Les Débuts de la sculpture romane espagnole. León-Jaca-Compostelle*, Paris, P. Hartman, 1938, notamment p. 168-219. Nonobstant les prémisses formalistes

appliquées par l'auteur à l'établissement des relations entre les œuvres, il n'a jamais remarqué la particularité des visages aux « joues gonflées ». Actuellement, les spécialistes continuent à parler de l'échange de formules stylistiques entre les deux territoires. Sur ce point, voir M. A. Castiñeiras, « Verso Santiago ? La scultura romanica de Jaca a Compostella », *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, Milano, Electa, 2007, p. 387-396 et Q. Cazes, « La escultura en Toulouse entre 1120 y 1180 », *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 69-78. Consulter également J.A. Moráis Morán, « Nuevas reflexiones para la lectura iconográfica de la Portada del Perdón de San Isidoro de León : el impacto de la Reforma Gregoriana y el arte de la tardoantigüedad », *De Arte* 5, 2006, p. 63-86.

11. Le rôle du chemin de Saint-Jacques dans le développement de l'art roman espagnol a été surestimé par certains auteurs. Sur cette question, voir I.G. Bango Torviso, « El paisaje monumental... », art. cit., p. 37.

12. A. K. Porter, « Spain or Toulouse ? and Other Questions », *The Art Bulletin* 7, 1924, p. 2-25 et P. Deschamps, « Études sur les sculptures des Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et Saint-Jacques de Compostelle », *Bulletin monumental* 100, 1941, p. 235-264, notamment p. 242.

13. T. W. Lyman, « The Pilgrimage Roads in Toulouse revisited », *Gesta* 8, 1969, p. 30-44 ; M. Durliat, « The Pilgrimage Roads Revisited ? », *Bulletin Monumental* 129, 1971, p. 113-120 ; S. Moralejo, « Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII) », *Patrimonio artístico...*, op. cit., II, p. 75-96 ; M. Poza Yagüe, « Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* XV, 2003, p. 9-28 et T. Martin, *Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain*, Leiden-Boston, E. J. Brill, 2006, notamment p. 79-118.

14. M. Durliat, *La sculpture romane de la route...*, op. cit., p. 80-116. Cette publication avait mis sur la table un des problèmes historiographiques de l'étude de la sculpture romane en Espagne : le phénomène des pèlerinages et l'existence d'un « art du Chemin ». Ceci aurait pu justifier l'existence de certaines connexions formelles entre la sculpture des principaux centres du Chemin avec la France. Cependant, sous un titre aussi général, et dès le début de l'ouvrage, l'auteur remarque que la diffusion de l'art roman dans la péninsule ibérique ne pouvait pas seulement se justifier à partir du pèlerinage. Certains auteurs ont exprimé leur désaccord avec Durliat. Dans ce sens, consulter I.G. Bango Torviso, « La peregrinación jacobea... », art. cit., p. 20-23.

15. J. Williams, « Generationes Abrahae : iconografía de Reconquista en León », *El Tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, éd. R. Sánchez-Ameijeiras y J. Luis Senra Gabriel y Galán, Xunta de Galicia, Consellería de cultura, Comunicación Social e Turismo Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Santiago de Compostela Santiago de Compostela, 2003, p. 155-180, précisément p. 173-174. La chronologie proposée pour l'auteur pour le portail du Pardon de San Isidoro suit les arguments traditionnels défendus aussi par M. Durliat, qui admettait une date légèrement postérieure par rapport à la porte de Miégeville. Voir M. Durliat, « L'apparition du grand portail roman historié dans le Midi de la France et le Nord de l'Espagne », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 8, 1977, p. 7-24. Nous tenons à signaler brièvement que la position historiographique qui défend la postériorité de l'ensemble léonais par rapport au toulousain a été acceptée par d'autres auteurs. Sur cette question, voir M. A. Castiñeiras González, « Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les centres de pèlerinage : Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas-de-Sil », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 34, 2003, p. 27-49, notamment p. 42. Voir aussi T. Martin, « Decorar, aleccionar, aterrorizar. Escultura románica y gótica », *Real Colegiata de San Isidoro. Relicario de la monarquía leonesa*, dir. C. Robles Gracia y F. Llamazares Reodríguez, León, Edilesa, 2007, p. 106-143, notamment p. 131-132 et J. A. Moráis Morán, « Nuevas reflexiones... », art. cit., p. 63-86. Certains auteurs avaient défendu auparavant la primauté du portail léonais, mais cette théorie n'aura pas de retour dans les études spécialisées. Voir M. Poza Yagüe, « Entre la tradición... », art. cit., p. 9-28.

16. J. Williams, « La mujer del cráneo y la simbología románica », *Quintana* 2, 2003, p. 13-27, précisément p. 19.

17. F. García Romo, *La Escultura del siglo XI (Francia- España) y sus precedentes hispánicos*, Barcelona, Planeta, s.d., c.1973, p. 10-39 et « Orígenes y cronología de nuestro románico », *Revista de Ideas Estéticas* 117, 1972, p. 23-47.
18. A. K. Porter, *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 vol., Firenze, Pantheon, 1928, vol. 1, p. 62.
19. Nous n'avons pas abordé jusqu'à présent le cas exceptionnel de la sculpture de Jaca. Dans les textes d'H. Focillon que nous avons mentionnés, l'auteur paraît passer à côté du type des « joues gonflées ». Revenons, à titre d'exemple, au chapiteau déplacé de l'église Saint-Jacques de Jaca, qui aurait fait hypothétiquement partie du cloître de la cathédrale. Il présente plusieurs figures ayant le même type facial ; on reviendra sur ce chapiteau. En ce qui concerne les relations possibles entre le chapiteau d'Isaac de l'église romane et le sarcophage d'Auch, les auteurs ont fait référence à la représentation de Sarah sur le sarcophage, qui aurait été réinterprétée dans la figure féminine placée à côté de l'autel des sacrifices du chapiteau roman, au portail sud de la cathédrale. Le sarcophage est conservé actuellement au Musée des Augustins de Toulouse (on conserve une œuvre identique provenant de Lucq-de-Bearn). Sur cette question, consulter S. Moralejo, « La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval », *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg, 1984, p. 187-203 ; M. Durliat, *La Sculpture romane de la route...*, op. cit., p. 241-242 ; G. Fabre, « Inscription et sculptures à caractères religieux d'époque romaine découvertes à Iluro (Oloron, Pyrénées-Atlantiques) », *Aquitania* 19, 2003, p. 67-80. Dans une étude plus récente, il insistait sur cette question : D. Cazes, « Sarcófago paleocristiano llamado de Saint-Clair », *El románico y el Mediterráneo...*, op. cit., notice 67, p. 330-331. À nouveau, l'auteur considère que la scène du sacrifice d'Isaac du sarcophage aurait pu inspirer le chapiteau de la cathédrale de Jaca représentant le même thème. De la même façon, il pense que l'une des scènes latérales de l'œuvre paléochrétienne – le péché originel – aurait pu être prise comme modèle pour un chapiteau de la cathédrale de Gérone.
20. M. Durliat, *Haut Languedoc roman, Zodiaque, La-Pierre-qui-Vire*, 1978, p. 394-396.
21. H. Focillon, *L'Art des sculpteurs*, op. cit., p. 207. Concrètement, il fait référence aux personnages sculptés sur les plaques de marbre du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse, où l'on voit un « type épanoui, imberbe, au menton lourd, à la chevelure descendant bas sur le front et délibérément ornementale. Elle rappelle par le type et par l'exécution l'art des diptyques consulaires où survit encore quelque chose des habitudes hellénistiques alourdies par la décadence. Surtout le modelé des visages est plus rond et plus plein. »
22. S. Moralejo, « Modelo, copia... », art. cit., plus précisément p. 98-100 ; J.A. Moráis Morán, « Nuevas reflexiones... », art. cit., p. 68-68. Même l'organisation tripartite du tympan de ce portail léonais suit le système composite des triptyques en ivoire. Voir aussi J. Arce, *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 153, « Morte e apoteosi del principe », *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, dir. E. Serena, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, p. 244-248 et « Dittico dei Simmaci », *Aurea Roma...*, op. cit., notice 207, p. 551-552. Sur l'ivoire du Bargello, Cf. X. Barral i Altet, « The Roman World », *Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages. From the Eight Century B. C. to the Fifteenth Century*, Geneva, Taschen, 1991, p. 147- 239, notamment p. 232.
23. S. Moralejo, « La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago », *Patrimonio artístico...*, I, p. 21-46, en particulier p. 45.
24. B. Taracena, « Arte romano », *Ars Hispaniae* 2, Madrid, 1947, p. 11-179, notamment p. 130. L'auteur signalait que l'œuvre avait été réutilisée comme sépulcre pour le roi Ramiro II le Moine. Par les caractéristiques du relief et son iconographie, cette sculpture peut remonter à l'époque des flaviens. Voir aussi S. Moralejo, « La reutilización... », art. cit., p. 191-192. Selon cette étude le emploi serait intervenu en 1157. La question des emplois de sarcophages antiques a été reprise par certains auteurs : M. Claveria Nadal, « La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña », *AnMurcia* 13-13, 1997- 1998, p. 241-250. Sur le type iconographique des génies ailés portant le clipeus, Cf. du même auteur « El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción », *El sarcófago romano*.

Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 19-50, précisément p. 41.

25. S. Moralejo, « La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions », *Patrimonio artístico...*, op. cit., I, p. 141-160, précisément p. 148-150, même si l'auteur admettait que la parenté stylistique des deux œuvres pouvait s'expliquer par une coïncidence ou par leur patine lors de leur étude.

26. Le travail a été réalisé par Mme le professeur L. Barrado : L. Diego Barrado, « Capitel de la iglesia de Santiago a Jaca », *Sancho III el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, 2 vol., Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra 2006, II, notice 208, p. 698-699. En ce qui concerne le dernier état de l'œuvre, on lit qu'elle avait été modifiée dans cette dernière étude.

27. Ce qui suppose très clairement l'utilisation d'une méthode de comparaison stylistique, même si elle ne dit passson nom. Sur le chapiteau de l'église de Saint-Jacques, voir S.C. Simon, « Iconografía de un capitel del Claustro de la catedral de Jaca », *Jaca en la Corona de Aragón (siglos XII-XVIII)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educacion y Cultura, 1994, III, p. 423-436 et « Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca représentant la psychomachie », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 12, 1981, p. 151-159.

28. S. Settis, « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico », *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1986, p. 373-486 ; E. Esch, « Reimpiego », *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 9, Roma, Istituto Treccani, 1998, p. 876- 883 ; L. de Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano, Longanesi, 1995, en particulier p. 23-55 et D. Kinney, « The concept of spolia », *A Companion to Medieval Art : Romanesque and gothic in Northern Europe*, ed. C. Rudolph, Oxford, Blackwell, 2006, p. 233-252.

29. Th.W. Lyman, « La table d'autel de Bernard Gilduin et son ambiance originel », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 13, 1982, p. 53-75 ; D. Cazes, « Toulouse, Musée des Augustins, acquisition d'un morceau de la corniche romane provenant de la basilique de Saint-Sernin », *Bulletin Monumental* 143, 1985, p. 152-153 et Q. Cazes, « La escultura en Toulouse... », art. cit., particulièrement p. 74.

30. Th.W. Lyman, « Le style comme symbole chez lessculpteurs romans : essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la porte Miégeville de Saint-Sernin », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 12, 1981, p. 161-180.

31. R. Grousset et J. Auroyer, « Oreste », *Enciclopedia dell'arte antica, classica, e orientale. Secondo supplemento*, vol. 5, Roma, Istituto Treccani, 1997, p. 740-741.

32. Sur le sarcophage d'Husillos, voir les études qui suivent : A. Balil Illana, « Arte de la época romana », *Historia del Arte de Castilla y León. Prehistoria, Edad Antigua y Arte Prerrománico*, vol. 1, Valladolid, Ambito Ediciones, 1994, p. 71-102 et M. A. Castiñeiras González, « Sarcófago da Orestíada », *Lucas de Peregrinación, Santiago de Compostela, Xacobeo*, 2004, p. 248-250, où sont réunis une bonne partie des études portant sur la pièce en question et ses relations avec la sculpture romane. En ce sens, le travail le plus important a été celui du prof. Moralejo, qui a découvert la copie d'une partie de la sculpture du sarcophage sur un des chapiteaux de l'église de Fromista : S. Moralejo, « Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca », *Patrimonio artístico...*, op. cit., vol. 1, p. 65-69 et « La reutilización... », art. cit., p. 196-197. Nous ne pouvons pas citer ici toute la bibliographie suscitée par ce thème. On citera donc les ouvrages consultés pour la présente étude : E. Berteaux, « La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle », *Histoire de l'art*, vol. 2, Paris, 1906, p. 244 ; S. Settis, « Continuità, distanza... », art. cit., p. 402-403 ; H. Bredekamp, « Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer », *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, Franckfurt-am-Main, Städtische Galerie Liebighaus, 1994, p. 263-274 ; M. A. Castiñeiras González, « Capitel románico inspirado na Orestíada do sarcófago de Husillos », *Lucas de Peregrinación*, op. cit., p. 252-254 ; H. Bredekamp et F. Seehausen, « Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in León », *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 139-164 ; M. del Amo de la Hera, « Capitel com nú clássico », *O Românico e o Douro*, Lisboa, Fundacion Rei Afonso Henriques, 1998, p. 182-184 et J.J. Fernández, « Capitel inspirado en La Orestíada », *Los Caminos de Santiago...*, op. cit., p. 318. Enfin, consulter M.A. Castiñeiras,

« Verso Santiago ?... », art. cit., p. 388. L'auteur expose ici une nouvelle série de théories sur la diffusion des motifs provenant des sarcophages au sein des ateliers de Fromista et Jaca.

33. Actuellement le débat se centre sur la transmission et la diffusion des modèles et les formulations stylistiques à partir de l'étude des hypothétiques itinéraires des artistes romains. Voir M. Guardia, « Una región meridional de la pintura románica », *El románico y el Mediterráneo...*, op. cit., p. 148-157.

34. À titre d'exemple, voir l'étude suivante sur le portail : O. Testard, « La porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse : proposition d'analyse iconographique », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France* 63, 2003, p. 273-274.

35. Sur ce type de monnaies voir L. Laurenzi, « Colosseo », *Enciclopedia dell'arte...*, op. cit., vol. 2, p. 773-774 (il est daté de 408 ap. J.-C.). Consulter aussi L. Breglia, « Aretusa », *ibid.*, vol. 1, p. 616-617 et « Kimon », *ibid.*, vol. 4, Roma, 1961, p. 361-362 ; J. Penny Small, *The Parallel worlds of classical art and text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 347 et H.P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, New York, Aristide D. Caratzas, 1982 (1^{re} éd. 1947), p. 30-35. Le type facial caractéristique de ces figures, avec des joues rondes était bien connu par les artistes antiques, au moins dans les dernières années du V^e siècle ap. J.-C.

36. Parmi les contributions les plus récentes, consulter : J. Williams, « La mujer del cráneo... », art. cit., p. 13-27 et C. Sastre Vázquez, « La portada de las Platerías y la Mujer Adúltera : una revisión », *Archivo Español de Arte* 79-314, 2006, p. 169-186.

37. Jusqu'à présent, nous ne connaissons aucun exemple de ce type conservé dans la péninsule ibérique. Après l'analyse des œuvres conservées et des études qui leur sont relatives, le plus plausible est que ce type de monnaies ne sortait pas des hôtels de monnaies ibériques de l'Antiquité. À ce sujet, voir M.-P. García-Bellido, « Dalla moneta iberica alla moneta ispanica », *Hispania romana. Da Terra di conquista a Provincia dell'Imperio*, Milano, Electa, 2007, p. 31-43.

38. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos...*, op. cit., p. 30.

39. Ce même problème se présente, par exemple, lorsqu'il s'agit d'expliquer le passage de motifs issus de la mosaïque antique dans l'art médiéval, car on sait que de nombreuses mosaïques n'étaient plus visibles dès avant la fin de l'Antiquité.

40. S. Biay, « Entre l'œil... », art. cit. ; J. Plazaola, *Modelos y teorías...*, op. cit., p. 40-58 et E. Lafuente Ferrari, *La fundamentación...*, op. cit., p. 82-83.

NOTES DE FIN

1. Cette étude a été possible grâce aux bourses de recherche du Programme de Formation du Professorat Universitaire du Ministère espagnol de l'Éducation et des Sciences (FPU) et de la Fondation du Patrimoine de Castille et León. Je voudrais aussi exprimer mes sincères remerciements à mes amis et collègues du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers (UMR 6223) Renée Del Porto et Sébastien Biay pour l'aide prêtée à l'élaboration, la documentation et la traduction de ce travail.

AUTEUR

José Alberto Moráis Morán

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental – Universidad de León

Les chinoiseries à l'époque timouride, mode ou effets de style ?

Anna Caiozzo

p. 245-254

- 1 Lorsqu'au début du XIII^e siècle les Mongols déferlent sur le monde musulman, les Turcs Saljoukides installés depuis 1038 ont déjà développé des formes d'art originales¹. Après trois décennies de ravages et de conquêtes, les Mongols se sédentarisent enfin dans le nord de l'Iran puis en Irak, et participent à l'émergence de nouvelles formes artistiques dont certaines issues d'apports stylistiques extrême-orientaux. Par ailleurs, d'autres descendants de Gengis Khân guidés par Khubilâi Khân (1260-1294) soumettent les Song en Chine et fondent la dynastie des Yuan (1271-1368²).

Les chinoiseries ou l'héritage artistique des Mongols

La multiplication des contacts entre Mongols et Yuan

- 2 Une fois installés en Chine, les Yuan mettent en place une politique commerciale dynamique³ en améliorant le statut des artisans chinois, et se montrent d'actifs commanditaires de toutes leurs productions⁴. La qualité est en outre contrôlée : textiles⁵, métaux ou jades taillés⁶, mais aussi porcelaines⁷, ivoires, etc. Jusqu'à l'islamisation officielle de la cour sous Ghazân (1295-1304), Mongols et Yuan entretiennent des liens étroits (diplomatiques et matrimoniaux). Durant cette courte période d'une quarantaine d'années marquée par la tolérance religieuse, la circulation des personnes (artistes, administrateurs, commerçants) et des marchandises s'effectue dans les deux sens assez librement. Ainsi des communautés permanentes de marchands iraniens venant de Tabriz, Ispahan, Boukhara, s'installent même à Quanzhou au XIV^e siècle.
- 3 C'est ainsi qu'un grand nombre de pièces chinoises atteignent les capitales musulmanes en échange de denrées animales ou d'épices.

Les textiles, vecteurs de nouveaux motifs décoratifs

- 4 Comme l'explique Linda Komaroff, ce sont les textiles massivement importés de Chine (soieries) et présents de choix de la part des Yuan, qui servirent les transferts culturels sous forme de modèles stylistiques et thématiques⁸. On peut observer sur diverses pièces, une tapisserie de la dynastie Song⁹ ou une broderie d'époque Yuan entre autres, une grande variété de motifs décoratifs qui purent inspirer les artistes persans : bestiaire chinois où dominant dragons et phénix, végétaux (lotus), pagodes, nuages¹⁰, etc.
- 5 Les productions locales tissées à Bagdad, Shiraz, Tabriz, Nichapour, SamarKand, etc. offrent aux XIII^e et XIV^e siècles la confirmation d'une influence chinoise patente par la présence de thèmes nouveaux : lions ailés à crinières bouclées, dragons, lotus, phénix¹¹, traités de façon innovante (inscriptions en arabe, associations surprenantes d'animaux¹²). Une appropriation certaine du bestiaire chinois a déjà lieu, y compris sous forme d'hybridation (dragon et phénix, oiseau et dragon¹³, etc.), sans compter les styles régionaux (Asie centrale) où de grands sujets allient thèmes chinois et ceux issus de l'art des steppes¹⁴.
- 6 De façon générale, ces contacts permettent, tant côté chinois que côté oriental musulman, l'apparition de styles hybrides ne permettant plus d'identifier au seul regard l'origine d'une pièce textile¹⁵ !

Diffusion et transposition des thèmes sinisants : céramiques et arts du livre

- 7 Installés en Azerbaïdjan, les Mongols se font bâtir de splendides palais conciliant dans leurs décors les traditions de l'Iran préislamique et celles, entre autres, des bestiaires chinois. Les carreaux de céramiques de TaKht-i Sulaymân sont décorés de vers persans de l'épopée iranienne, le *Shâh Nâmeh*¹⁶ et d'animaux traités à la chinoise¹⁷ (lion, cerf et poney) ou mythiques¹⁸ (dragons et phénix). Ces derniers, symboles de souveraineté et de bonne fortune dans le monde chinois¹⁹, furent adoptés par les Yuan et confisqués à leur profit²⁰. D'ailleurs, il semblerait que des prototypes impériaux furent envoyés en modèles comme l'atteste le dragon à cinq griffes²¹.
- 8 Par ailleurs, les Mongols deviennent d'ardents commissionnaires de manuscrits illustrés, tant à Shiraz sous les Indjous (1325-1357) puis sous les Mouzzafarides (1357-1401), qu'à Tabriz, la capitale, où un certain nombre d'œuvres furent enluminées : Grand *Shâh Nâmeh*, peintures des Albums Diez, et l'*Histoire universelle* de Rashîd al-dîn peinte vers 1314. Cette dernière, commanditée par Ghazân puis Öljeitü, devait promouvoir l'histoire du monde et la rattacher à celle des Mongols. Des groupes d'artistes de différentes origines furent affectés à des décors et à des sujets précis, car ce *compendium* inaugure un style particulier dans lequel se conjuguent des influences byzantines et surtout chinoises, tant dans les techniques picturales (lavis) que dans les thèmes ou les ornements²². Certaines miniatures (Montagnes de l'Inde, Montagnes entre Inde et Tibet) semblent directement issues de modèles chinois²³. Certains éléments mobiliers, tels les trônes ornés de dragons célestes, sont aussi représentatifs de cette influence²⁴.

- 9 Les albums Diez de Berlin confirment ce goût pour les peintures délavées et les contrastes de couleurs (entre tons bruns, rouges et noirs²⁵) ; quant au Grand *Shâh Nâmeh* mongol de 1330, il reproduit toutes les formes caractéristiques des décors « à la chinoise » dans l'ornementation des troncs d'arbre, rochers, vagues ou nuages²⁶.

Le renouveau timouride

- 10 Mais au cours du ^{xiv}e siècle, les liens entre la Chine et l'Iran se distendent : les Ming triomphent des Yuan, et les Mongols eux-mêmes sont progressivement éliminés d'Azerbaïdjan et de Bagdad par Timur Leng (Tamerlan). Ce dernier, issu d'une modeste tribu turque d'Asie centrale, s'empare du pouvoir en 1371 à BalKh. Il conquiert en vingt ans les Khanats mongols, le nord de la Syrie, et il bat en 1402 le sultan ottoman Beyâzît. Timur projetait en outre (à la veille sa mort) de s'emparer de la Chine, idée abandonnée par ses héritiers au profit de relations plus fructueuses.

Guerre, diplomatie, commerce : des facteurs essentiels

- 11 Sous les Timourides, trois sources expliquent le renouveau de thèmes chinois dans l'art princier : la victoire sur la Horde d'or, les ambassades fréquentes jusqu'en 1450 et l'existence de courants commerciaux via le TurKestan chinois.
- 12 En 1391, en soumettant le dernier Khan de la ligné de BerKé, ToKtamish, Timur confisque un trésor considérable en objets précieux d'inspiration chinoise²⁷. En outre, à SamarKand, il tient captifs tous les artistes razziés au Proche-Orient, certains venant des cours jalayrides et connaisseurs des techniques picturales dites « à la chinoise ».
- 13 En 1405, peu avant de disparaître, Timur projette la conquête de la Chine, projet abandonné par son fils Shâh RuKh qui préfère quant à lui, normaliser les relations avec l'empereur Yong-Le (m. 1424). Dès 1412, une ambassade chinoise atteint Hérat menée par l'ambassadeur Zhen Zheng qui y revint entre 1416 et avril 1417 porteur de présents constitués de textiles (soie, brocards), porcelaines et objets d'argent²⁸. En décembre 1420, une délégation timouride à laquelle participe le peintre Ghiyyâth al-dîn Naqqâsh parvient à PéKin : il décrit émerveillé les fresques observées dans les temples bouddhistes du TurKestan chinois traversé par l'ambassade²⁹, et les palais chinois dont celui de PéKin où le dais surmontant le trône de l'empereur décoré de dragons, de phénix et d'autres animaux fabuleux, le fascine³⁰. Il y aurait eu ainsi, durant vingt ans, près de soixante-seize missions échangées entre PéKin et Hérat³¹.
- 14 De plus, en 1420, Tabriz, ancienne capitale des IlKhânides tombe aux mains du prince Baysunghur permettant sans doute la razzia d'albums de dessins et l'acquisition de modèles et de techniques acquises au ^{xiv}e siècle³². Des courants commerciaux mineurs continuèrent en outre de fonctionner tout au long du ^{xv}e siècle entre les mondes musulman et extrême-oriental³³ comme l'attestent certaines miniatures turKmènes de la fin du ^{xv}e siècle offrant le spectacle du transport de ces précieux objets convoités des princes : les porcelaines blanc-bleu³⁴.

L'engouement princier pour les chinoiseries au xv^e siècle

- 15 Au cours du xv^e siècle, sous l'impulsion des princes timourides, les arts mineurs en général, et les arts du livre en particulier, connaissent un remarquable essor, révélant le goût prononcé de l'aristocratie timouride pour les « chinoiseries ».
- 16 Les tissus chinois sont toujours appréciés, comme le montre l'Anthologie de Lisbonne où les personnages arborent de magnifiques manteaux bruns marrons brodés de motifs zoomorphes en or (dragons, ours, singes³⁵). Selon l'ambassadeur castillan Clavijo, l'un des petit-fils de Timur portait une robe brodée de roues ou de cercles en fils d'or « à la chinoise³⁶ ».
- 17 Certains princes possèdent des objets personnels chinois, sinon de facture chinoise, tels les jades d'Ulugh Beg³⁷. En effet, l'origine de certaines pièces est difficile à établir car beaucoup d'entre elles étaient gravées, « à la chinoise » en Asie centrale même³⁸, alors que d'autres étaient importées³⁹. En outre, les porcelaines blanc-bleu exercent une fascination particulière sur la cour timouride. Clavijo note l'existence de ces pièces dont certaines issues de la razzia du palais de Tughluq Khan à Delhi en 1398⁴⁰, d'autres de présents chinois, d'autres encore achetées. Ces vaisselles décorées de dragons (jarres, coupes, vases) sont peintes dans la plupart des scènes de cour, tels le *Zafar Nâme* d'Alî Yazdî de 1436⁴¹, l'Anthologie de 1434⁴², le *Shâh Nâme* de 1444⁴³. Mais le goût de la porcelaine semble dépasser l'usage de la vaisselle de cour pour devenir l'un des éléments de l'esthétique timouride car, selon Babûr, le prince Ulugh Beg aurait fait élever à SamarKand, dans l'un de ses jardins, un pavillon entier en porcelaine chinoise, le *Chini khâna* en grande partie issu de pièces importées de Chine. Par ailleurs, dans les miniatures timourides, les panneaux de céramiques des palais montrent un goût certain pour le blanc-bleu et les thèmes exotiques⁴⁴, et l'on peut observer leur transposition sur d'autres type de supports tels les tentes et pavillons princiers⁴⁵.

La diffusion d'un style : les albums de modèles

- 18 Outre les objets rapportés et les artistes razziés par Timur, il semblerait que les arts du livre aient bénéficié de modèles conservés dans des albums tels les fameux albums « Siyah Qalam », cotés Hazine 2152 à 2160 conservés à la bibliothèque de TopKapi Sarayi à Istanbul. Constitués à l'époque timouride ou turkmène⁴⁶, intéressants à plus d'un titre, ils regroupent du matériel d'époques très variées (du xiv^e siècle à la fin du xv^e siècles) et de nombreuses miniatures, dont certaines encore énigmatiques. Les miniatures issues de styles très différents ont été classées par les historiens d'art⁴⁷, certaines provenant de modèles religieux ou mythologiques⁴⁸ chinois d'époques Tang et Ming, souvent issues de modèles antérieurs copiés dans les cours Ouighours⁴⁹, peintures qui servirent de modèles à leur tour et furent ensuite diffusées en Asie centrale, d'autres, de peintures imitées à l'époque Yuan dont les copies purent servir de modèles à certains dessins de ces albums⁵⁰.
- 19 Par ailleurs, l'une des innovations des ateliers timourides rapportées par l'*Arzadasht* de Ja'far Tabrizî, bibliothécaire de Baysunghur, fut la multiplication des albums de prototypes circulant de cour en cour, pérennisant les modèles de Shiraz à Hérat⁵¹ et collectionnant certaines scènes, le bestiaire et les éléments de décors⁵² : ainsi des dragons⁵³, aux traits spécifiques (corps très allongé, gueule énorme développant une

sorte de trompe mobile⁵⁴) ou des animaux nouveaux tels le *qilin* inhabituel dans l'art ilKhanide⁵⁵ quoique déjà visible dans les céramiques Yuan⁵⁶.

Les chinoiseries timourides : style ou mutation des goûts ?

Le style chinois dans les arts du livre

- 20 Les chinoiseries sont omniprésentes dans les miniatures timourides tant au niveau des miniatures que de l'illustration des marges ou des reliures⁵⁷. Shiraz et Hérat, capitale des Timourides, en furent les centres actifs avant la conquête Aqqoyunlu et leur installation à Tabriz⁵⁸.
- 21 Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple significatif, la copie du *Livre des étoiles fixes* d'Abd al-Rahmân al-Sûfi conservées à Paris⁵⁹, réalisée probablement à Hérat vers 1440 pour le prince Ulugh Beg, représente quarante deux constellations du ciel des fixes sur le modèle fixé au XI^e siècle par l'astronome lui-même ; on peut y observer l'adaptation des décors voire de certaines figures au goût chinois. La technique du lavis est adoptée pour cette chaque miniature décorée de couleurs pâles dans les bruns-rosés, et certains objets de style chinois introduits comme en témoigne la représentation d'une coupe blanc-bleu, utilisée pour figurer la constellation de la Couronne boréale (fol. 45), ou celle de « la Coupe » (fol. 228) située dans l'hémisphère sud. De la même façon, les dragons Yuan (d'essence Tang) sont peints en lieu et place des habituels serpents de la constellation de l'Hydre (fol. 224v-225 ; 225v-226) et de celle d'Ophiocnus (fol. 81v-82). D'autre part, la constellation de la Baleine (fol. 187v-188) a pour traits ceux d'un animal fabuleux chinois : le *qilin* !
- 22 Les décors à la chinoise sont fréquents, mais visiblement remises au goût du jour : rochers brodés, nuages et vagues travaillés en boucles, ailes des animaux, contours des gueules qui paraissent animés de flammes, lavis de couleur ; tous ces traits hérités des ateliers jalayrides visibles dans certains manuscrits issus de l'école de Shiraz (anthologies de Londres, d'Istanbul, destinées à Iskandar Sultân⁶⁰, *Shâh Nâmeh* d'Ibrâhîm Sultân⁶¹, *Diwân* de Sultân Ahmad⁶²).

La production de chinoiseries

- 23 Comme le souligne Ernst Grube, dans les miniatures d'époque timouride, telles les anthologies d'Iskandar Sultân, il est difficile de savoir si les miniaturistes représentent des objets chinois ou des imitations timourides d'objets chinois⁶³. Ces derniers étaient désormais totalement intégrés à la vie de cour ; et pour cause : certains princes avides de « chinoiseries » font exécuter des objets de luxe de cette facture en grande quantité.
- 24 Les arts mineurs offrent cependant parmi les thèmes sinisants, une dominante de lotus, phénix et dragons, sortes d'invariants. Le dragon en particulier est un thème récurrent accommodé sur tous les supports par l'artisanat local : chandeliers à anses de dragons, tasses en jade⁶⁴, objets de bois sculpté tel le coffre d'Ulugh Beg conservé au TopKapi Saray Museum⁶⁵. Ces dragons revêtent les traits donnés par l'école de Shiraz, fin

xiv^e siècle, début xv^e siècle, comme le montre l'Anthologie d'IsKandar Sultân du British Museum⁶⁶.

- 25 Par ailleurs, les Timourides, grands amateurs de porcelaines, développèrent des centres de fabrication des « blanc-bleu » décorés de dragons et de phénix d'une facture visuelle très voisine des pièces chinoises⁶⁷, tels ces petits bols issus de modèles créés à Nichapour, puis réalisés en Asie centrale au début du xv^e siècle⁶⁸. Quant aux jarres chinoises en porcelaine d'époque Ming décorées d'anses à tête de dragons⁶⁹, elles servent d'inspiration à toute une série de jarres en métal de forme voisine, à panse ventrue et col plus étroit fabriquées en Asie centrale à partir de 1440⁷⁰.

Mutation des imaginaires ?

- 26 Toutefois, dépassant le simple penchant pour des formes particulière, les chinoiseries ne furent-elles pas promues à un rang bien supérieur : celui de composantes permanentes de l'imaginaire timouride ? Deux éléments peuvent incliner en ce sens : la constitution d'un style syncrétique et original et le détournement du bestiaire.
- 27 Si les dragons font désormais partie des thèmes de prédilection des objets d'art timourides, un autre thème, importé de Chine au viii^e siècle, triomphe comme élément décoratif dans les arts mineurs : le *waq-waq*. Ce dernier dérive de l'arbre à têtes d'enfants, appartenant à une légende chinoise importée par les Arabes après la bataille de Talas en 751 ; il devint un arbre à fruits zoomorphes décorant à la fois les métaux, les manuscrits, les tissus, etc. Il orne en guirlande les marges⁷¹ ou l'espace central des poèmes à l'image de l'Anthologie de Yazd (1431), combinant têtes d'aigles, d'anges, de dragons, de renards et de poissons⁷², et réapparaît parfois de façon marginale sur d'autres supports, tel le parasol de Timur dans le *Zafar Nâme* de la Garrett Collection⁷³.
- 28 Quant au phénix, introduit au xiii^e siècle et décorant massivement les objets ilKhânides, on le voit prêter ses traits d'oiseau fabuleux à un tout autre oiseau mystérieux et hautement symbolique : le *sîmurgh*. Son importance est à la fois liée à son rôle dans le *Shâh Nâme* comme oiseau sauveur, mais aussi à la mystique musulmane qui assura, via Attâr, sa promotion comme avatar de l'esprit saint. Ainsi, le symbole chinois du pouvoir trouva-t-il sa consécration dans celui de l'âme universelle.
- 29 Ainsi, issus des productions spécifiquement chinoises appréciées des milieux aristocratiques du monde musulman, les éléments de style chinois apparus au xiii^e siècle étaient encore visibles jusqu'à l'époque séfévide⁷⁴, signe non pas d'un engouement passager mais de l'intégration durable d'éléments issus d'une autre culture. Les chinoiseries de provenance diverses dans le temps et dans l'espace culminent au xv^e siècle sous les Timourides d'Hérat. Elles traduisent à la fois l'acculturation des nouvelles dynasties aux goûts de leurs prédécesseurs, les Mongols dont ils revendiquent la filiation, mais aussi un phénomène de mode, tout en signalant que certains éléments des décors dits « à la chinoise » relèvent désormais de thématiques propres à l'imaginaire oriental.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Abréviations : BL : British Library ; BM : British Museum ; TSM : Topkapi Saray Museum, MMA : Metropolitan Museum of Art. Les miniatures des Shâh nâmeh sont consultable sur le site <http://shahnama.caret.cam.ac.uk>. *The Art of the Saljûq in Iran and Anatolia*, éd. R. Hillenbrand, *Proceedings of a Symposium Held in Edinburgh in 1982*, Magda Publishers, 1994.
2. M. Rossabi, « The Mongols and their Legacy », dans *The Legacy of Genghis Khan, Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*, éd. L. Komaroff, S. Carboni, MMA, New York, Yale University Press, 2003, p. 17-19.
3. Ibid., p. 22
4. A. K. Swynford Lambton, *Continuity and Change in Medieval Persia : Aspects of Administrative, Economic, and Social History, Eleventh-Fourteenth Century*, *Columbia Lectures on Iranian Studies*, 2, Albany, New York, Biblioteca Persica, 1988, p. 271-96.
5. *The Legacy*, op. cit., p. 23, fig. 20, Lampas aux griffons, Chine, Yuan (1271-1368), Mongolie intérieure, Hohhot.
6. Ibid., fig. 23, Tête de dragon, Chine, Yuan, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C., Arthur Sackler Gift, S1987.819.
7. Ibid., p. 71, cat. 17, *The Cleveland Museum of Art : Jarre à vin, Chine, Yuan*, John L. Severance Fund, 1962.154. cat. 18 et Coupe, Chine Dynastie Yuan, John L. Severance and Greta Millikin Collection (1964.169).
8. T. T. Allsen, *Culture and Conquest in Mongol Eurasia*, Cambridge, New York, 2001, p. 41-46.
9. *The Legacy*, op. cit., p. 181, fig. 214 : Album Louhui jijin ce, Song du nord, XII^e siècle, Taipei, Musée national.
10. Ibid., p. 183, fig. 216, L'accueil du printemps, Broderies, Yuan, New York, MMA, The Dillon Fund Gift, 1981.410.
11. Ibid., p. 64, fig. 58, Textiles aux lions et griffons, The Cleveland Museum of Art, J. H. Wade Fund (1989.50).
12. A. R. Wardwell, « Panni Tartarici », *Islamic Art*, III, p. 98-99.
13. Ibid., p. 100.
14. A. E. Wardwell, « Indeginious Elements in Central Asian Silks Designs of the Mongol Period, and their Impact in Italian Gothic Silk », *Bulletin du CIETA*, 77, 2000, p. 86-98.
15. *The Legacy*, op. cit., p. 72, fig. 76, p. 176, fig. 206 : tissus en soie, Berlin, Kunstgewerbemuseum, 00.53 Iran, XIII^e siècle, et, Chine, Yuan, *The Cleveland Museum of Art*, Edward L. Witthmore Fund, 1995.73.
16. S. A. Melikian-Chirvani, « Le Livre des Rois : Miroir du destin », *Studia iranica*, 17, 1988, p. 7-46 et « Le Livre des Rois : Miroir du destin II. Takht-i Soleyman et la symbolique du Shâh Nâmeh », *Studia iranica*, 20, 1991, p. 33-148.
17. *The Legacy*, op. cit., p. 97
18. E. Naumann, R. Naumann, « Ein Kösk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf den Tacht-i Suleiman und seine Dekoration », in *Forschungen zur Kunst asiens : In Memoriam Kurt Erdmann*, 1964, p. 35- 65 et Takht-i Suleiman : Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran, Munich, Prähistorische Staatssammlung, 1976. *The Legacy*, op. cit., fig. 59, p. 65 ; fig. 120, p. 102, fig. 97 ; p. 95, fig. 101 ; fig. 95, p. 93.
19. T. T. Allsen, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire : A Cultural History of Islamic Textiles*, *Cambridge Studies in Islamic Civilization*, Cambridge New York, 1997, p. 107-108.
20. *The Legacy*, op. cit., p. 96 et fig. 95, p. 93 ; fig. 97, p. 94 ; fig. 101, p. 95 ; fig. 120, p. 102 ; fig. 100, p. 95 ; fig. 102, p. 95 ; fig. 106, p. 97.
21. G. Curatola, « The Viar Dragon », *Sultaniyye III*, Venise, 9, 1982, p. 71-88.

22. B. Gray, *The Illustrations to the « World History of Rashîd al-Din*, Edinburgh, University Press, 1976 et S. S. Blair, *A Compendium of chronicles, Rashid al-Din's illustrated history of the world*, vol. xxvii Collection of Islamic Art, éd. J. Raby, The Nasser Khalili, Oxford, The Nour Foundation – Oxford University Press, 1995
23. *Ibid.*, p. 76-77.
24. D. Donovan, « *The Evolution of the Throne in Early Persian Painting : The Evidence of the Edinburgh Manuscript Jâmi' al-tawârîkh* », *Persica*, 1988-1989, p. 1-76.
25. *The Legacy*, op. cit., p. 80, fig. 84, Scène de trône, Iran, Tabriz, début xiv^e siècle, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Diez A, fol. 70, S. 22. *Ibid.*, fig. 122, p. 106 et Diez 1 fol. 71, S.55 : à noter outre les lavis, les fleurs de lotus et les laques des meubles.
26. *Ibid.*, p. 155, fig. 182, bouquet d'arbre, Cambridge, Harvard University Art Museum, Bequest of Abby Aldrich Rockefeller, 1960.190 ; et *Gift of Edward W. Forbes*, 1958.288, rochers, *Ibid.*, p. 159, Angleterre, Keir Collection, PP3 et les montagnes, *ibid.*, p. 160, nuages, *Ibid.*, p. 156, Worcester, Worcester Art Museum, Jerome Wheelock Fund, nuages, *Ibid.*, p. 161, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Grace Rayney Rogers Fund (1943.658). *The Legacy*, op. cit., p. 155-167.
27. T. Lentz, G. Lowry, *Timur and the Princely Vision*, Los Angeles, 1989, fig. 30, p. 105, *Zafar Nâmeh*, 'Alî Yadî, Shiraz, 1436, folio 293v, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum, 1960.198.
28. Y. Crowe, « *Some Timurid Designs and their Far Eastern Connections* », dans *Timurid Art and Culture, Iran and Central Asia in the the Fifteenth Century*, éd. L. Golombek, M. Subtelny, Leyde, Brill, 1992, p. 167-169.
29. « *Ghiyathuddin Naqqash : Report to Mirza Baysunghur on the Timurid Legation to the Ming Court at Peking* », in W. Thackston, *A Century of Princes : Sources on Timurid History and Art*, Cambridge, Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989, p. 285-287.
30. *Ghiyathuddin Naqqash Report*, op. cit., p. 279-297 et p. 288.
31. M. Rossabi, « *The Silk Trade in China and Central Asia* », dans J. C. Y Watt, A. E. Wardwell, *When Silk was Gold : Central Asian and Textiles, Exhibition of Cleveland Museum of Art, MMA, New York*, 1997, p. 7-19.
32. B. Gray, « *The Chinoiserie Elements in the Paintings in the Istanbul Albums* », *Islamic Art*, III, p. 85-86.
33. Y. Crowe, *Some Timurid Designs*, op. cit., p. 168-178.
34. Scène de cortège, Tabriz (?), Iran, 1470-1490, Istanbul, TSM, H2153, fol. 130^o, fig. 217, *The Turks*, p. 252 et B. Gray, *The Chinoiserie*, op. cit., p. 87-88.
35. Lisbonne, Fondation Gulbenkian, *Anthologie d'Iskandar, Shiraz, 1410*, fol. 47, dans B. Gray, *La peinture persane*, Genève, 1977, p. 77.
36. Ruy Gonzáles de Clavijo, *La route de Samarkand au temps de Tamerlan, Relation du voyage de l'ambassade de Castille à la cour de Timour Beg, 1403-1406*, éd. L. Kehren, Paris Imprimerie nationale, 1990, p. 231.
37. Ulugh Beg fit venir à Samarkand en 1425 un monumental bloc de néphrite noire pour orner le tombeau de son grand-père le Gûr-i Amîr, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 3, p. 28.
38. Plaque de jade sculptée, Iran ou Asie centrale Dublin, The Chester Beatty Library, n° 29, dans T. Lentz, *Timur*, fig. 123, p. 224 et diverses pièces gravées en jade, fig. 127 : sceau pour Miranshâh ibn Timur, Iran, vers 1408, Chrysolite, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, SA-8481, fig. 128 : Sceau, Hérat, 1457, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, SA-136-50. Jarre à vin en jade noir, Iran ou Asie centrale, Londres, The Trustees of the British Museum, 1945-10-17-257, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 126, p. 225.
39. Tasse de jade, Chine ou Asie centrale, inscrite au nom d'Ulugh Beg, 1420-49 (?), Londres, The Trustees of the British Museum, OA 1959-11-20.1 (36), T. Lentz, op. cit., *Timur*, fig. 124, p. 224.
40. T. Lentz, *Timur*, op. cit., jarre blanc bleue, ill. fig. 125, Chine, Ming, période Xuande (1426-35), Londres, The Trustees of the British Museum, Gift E.B. Havell, OA 1950.4-3.1 (57).
41. *Zafar Nâmeh*, Shiraz, 1436, Cambridge, University Art Museum, Arthur M. Sackler Museum, Harvard, 1960.198, dans *The Turks*, fig. 168, p. 218.

42. *Anthologie*, 1434-40, Hérat, Cambridge, Harvard University Art Museum Art, Arthur M. Sackler Gallery, 1939.225, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 45, p. 130.
43. *Cleveland, Museum of Art*, N° 56.10 et 45.169, *Shâh Nâmeh*, Shiraz, 1444, B. Gray, *La peinture*, op. cit., p. 162-163.
44. *Istanbul*, TSM, H 781, *Khamsa*, Nizami, Hérat, 1445-46, copiée pour *Ismât al-Dunya*, illustrée par Khwaja 'Alî al-Tabrizî, fol. 111v°, et fol. 62r°, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 32, p. 219, et fig. 32, p. 108.
45. *Anthologie*, Londres, BL, Add. 27261, Shiraz, 1410-11, fol. 362v°-363r°, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 35, p. 118.
46. *Islamic Art I traite des problèmes de datation et d'attribution des peintures*.
47. W. Watson, « *Chinese Style in the Paintings of the Istanbul Albums* », *Islamic Art*, I, 1981, p. 69-84.
48. *Ibid.*, scènes mythologiques sont d'inspiration des fresques de Yong-lê-gong, le dieu de la mer, fig. 95, H. 2154, fol 136r°, fig. 96, H. 2160, fol 61v°, fig. 97, H. 2154, fol 95r°, fig. 98, H. 2154, fol 74v°.
49. *Ibid.*, p. 71, p. 172.
50. *Ibid.*, fig. 105 à 109, école de Tourfan, Dames sur un banc, H. 2153, fol 150v°, fol 148r°, fol 42r°, fol 146v° *Ibid.*, fig. 174 et 175, type théâtral : Hazine 2153, fol 15r° et H. 2160, fol 75v° ; *Ibid.*, types de personnes âgées, fig. 256 277 283 308 316 317. Les figures féminines ont été étudiées par Nancy Steinhardt, « *Chinese Ladies in the Istanbul Albums* », *Islamic Art*, I, 1981, p. 77-84.
51. W. M. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Supplement to *Muqarnas*, 10, Leyde, Brill, 2001, et texte publié dans T. Lentz, *Timur*, op. cit., p. 364- 365.
52. Folio d'album, *Istanbul*, TSM, H 2152, fol. 86r, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 53, p. 164 ; Nuage et flore, Iran, 1400-1450, encre sur papier, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung : *Diez Album*, f. 73.S.67, #3 ; *Ibid.*, cat. 90 ; *Album*, Iran, 1400-1450, *Diez Album*, f. 73.S.49, #1, *Ibid.* cat. 91 ; Médaille lobé, *Diez Album*, f. 73.S.71, #8, *Ibid.*, cat. 92 ; Dessin aux phénix, Iran, 1400-1450, *Diez Album*, f. 73.S.63, #2, *Ibid.*, cat. 93, p. 192-193.
53. Modèle de dragon, Encre sur papier, Iran, 1450-1500, *Istanbul*, TSM, H 2153, fol 133r°, *The Turks*, op. cit., fig. 183, p. 231.
54. *Album*, Guerrier combattant un dragon, Hérat, 1425, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, *Diez Album*, f. 70.S.24, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 82, p. 184
55. *Album de modèles*, *Istanbul*, TSM, H 2152, fol 86r°, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 53, p. 164, et *Albums de modèles, nuages et créatures fantastiques*, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, *Diez Album*, f. 73.S.54, #1, Iran, 1400-1450, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 96, p. 194.
56. Vaisselle, Chine, *XIV^e siècle*, *Istanbul*, TSM, 15/7035, *The Turks*, op. cit., fig. 181, p. 230.
57. *Jacquette, décor intérieur*, Attar, Sitta, *Istanbul*, Ahmet III 3059, Hérat, 1438, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 40, p. 191.
58. B. Gray, *The Chinoiserie*, op. cit., p. 85-89.
59. On peut visionner ces miniatures à la cote « arabe 5036 » sur la base de données Mandragore des maucritS de la BnF. (<http://mandragore.bnf.fr>).
60. B. Gray, « *Some Chinoiserie Drawings and their Origins* », *Forschungen zur Kunst asiens : in Memoriam Kurt Erdmann*, 1964, 1969, p. 159-171 et p. 169 et B. Gray, *The Chinoiserie*, op. cit., p. 87.
61. *Shâh Nâmeh*, Ibrâhîm Sultân, Shiraz, 1435, Oxford, Bodleian Library, Ouseley Add. 176, f° 3r°, B. Gray, *La peinture*, op. cit., p. 100. B. Gray, *The Chinoiserie*, op. cit., p. 87
62. *Diwân de Sultân Ahmad*, Washington Freer Gallery of Art, N° 32.35, Junayd, Bagdad, 1405, B. Gray, *La peinture*, op. cit., p. 49.
63. *Shîrîn et sesssuivantes*, *Khamsa*, Nizâmî, Hérat, 1494, fol 39v°, Londres, BL, Add. 6810 ; bol et coupe blanc bleu, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 140, p. 277, et *Bustân*, Sa'adî, Hérat, 1488, f° 1v° et 2r, Le Caire, General Egyptian Book Organization, Adad Farsi 908, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 146, p. 260-61.
64. *Chandelier*, Copenhague, Tasse en jade, Londres, BM, Jarre, Lisbonne, voir E. J. Grube, « *Notes on Décorative Arts in Timurid Period* », *Islamic Art III*, p. 177-178.

65. Coffre en bois au nom d'Ulugh Beg, Istanbul, TSM, 2/1846, ill. *The Turks*, op. cit., p. 235 et E. J. Grube, « Notes », op. cit., p. 179.
66. Anthologie, Iskandar Sultân, Shiraz, 1410-11, Londres, BL, ms. Add. 27261, consultable sur la base iconographique en ligne de la British Library, Images Online.
67. Koweït, al-Homaizi, Bol, Iran ou Asie centrale, xv^e siècle, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 130, p. 228 et New York, MMA, V. Everit Macy, 1932, 32.33, Bol au dragon, Iran ou Asie centrale, xv^e siècle, fig. 131, p. 229.
68. E. J. Grube, *Notes*, op. cit., p. 180-181.
69. Jarre en porcelaine, dynastie Ming, Chine, Londres, BM, E.B. Havell, 1950.0403.1, *The Turks*, op. cit., fig. 185, p. 231.
70. *Ibid.*, p. 232, jarres, 186 à 189, Istanbul, Turk ve Islam Müzesi, Iran ou Asie centrale, 2/2149, 289, 2961, 29.
71. *L'Étrange et le Merveilleux en terres d'islam*, Paris, RMN, 2001, « Arbres des waq-wâq et rinceaux animés », p. 165-175. Profusion de décors waq-waq sur différents supports et jusqu'à des périodes récentes.
72. Londres, BL, Anthologie, Or. 8193, Yazd, 1431, T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 26.
73. Baltimore, John Hopkins University, Milton S. Eisenhower Library, John Work Garrett Collection, Zafar Nâmeh, Hérat, calligraphié en 1467-68, enluminé vers 1480, f^o. 82v-83r^o. T. Lentz, *Timur*, op. cit., fig. 147, p. 265.
74. Hâfiz, Diwân, peint pour Shâh Mirza, 1533, Cambridge Collection privée, B. Gray, *La peinture*, op. cit., p. 137 (nuages, porcelaine).

AUTEUR

Anna Caiozzo
Université Paris Diderot

Une nouvelle réflexion sur le style de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons au xv^e siècle¹

Mégumi Tanabe

p. 255-262

- 1 L'ornement végétal a connu une évolution considérable dans les manuscrits français au xv^e siècle, tant sur le plan quantitatif que qualitatif. Cantonnés auparavant à l'initiale ornée ou au cadre prescrit aux époques précédentes, les rinceaux s'étendent progressivement sur les marges et se diversifient en compositions et en couleurs. À aucune autre époque les enlumineurs n'ont aussi volontiers montré leur habileté à interpréter ce thème de manière si inventive et variée.
- 2 En général, ce développement extraordinaire de l'ornement végétal fait partie intégrante des travaux d'identification de l'école, de l'atelier ou de l'artiste qui a produit l'enluminure. Cependant, une difficulté se présente : l'intervention d'un grand nombre d'ornemanistes dans un manuscrit peut entraîner la cohabitation de différents styles d'ornement végétal.
- 3 Devant la complexité du contexte stylistique, une question s'impose : ne faut-il pas envisager la valeur symbolique des motifs végétaux au lieu de leur fonction décorative pour expliquer son importance dans l'enluminure² ? C'est à partir de cette problématique que nous envisageons un nouveau critère d'analyse stylistique de l'ornement végétal. Nous la développerons en examinant les contextes des livres d'heures bretons, avant de nous pencher sur l'examen plus précis de quelques motifs végétaux des *Heures de Marguerite d'Orléans*³.

Diversité stylistique de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons

- 4 La complexification du style de l'ornement végétal se fait clairement ressentir dans les livres d'heures bretons du xv^e siècle. Quatre courants artistiques principaux s'y

distinguent. Il s'agit d'abord du style attribuable à un atelier provincial⁴. Il se caractérise au début du xv^e siècle, par de simples rinceaux piquetés de fleurettes et de feuilles [ill. 33⁵]. Ce style dépouillé se modifie ensuite par l'introduction de motifs floraux, mais la vivacité de la couleur et l'expression grossière rappellent indéniablement l'origine régionale de certains manuscrits [ill. 34⁶].

- 5 L'influence des ateliers parisiens apparaît sous des formes différentes tout au long du xv^e siècle⁷. L'ornement végétal y est constitué de vignettes piquetées de fleurettes, notamment au début du xv^e siècle⁸. Par la suite, plusieurs styles inspirés tantôt directement tantôt indirectement de la production parisienne apparaissent tout au long du siècle : des médaillons superposés sur un fond chargé de feuilles d'acanthé et de fleurs, fortement apparentés à un style de décoration marginale propre à l'atelier du Maître de Bedford [ill. 35⁹]; de grandes fleurs peintes dans un style naturel sont caractéristiques du Maître de Marguerite d'Orléans [ill. 36¹⁰]; enfin un encadrement peint d'une seule couleur et parsemé d'une grande variété de fleurs¹¹ ou un encadrement compartimenté dont les espaces sont occupées par des motifs végétaux [ill. 37] témoignent de l'influence prépondérante des modèles parisiens dans les livres d'heures bretons à la fin du xv^e siècle¹².
- 6 En raison du rattachement au xv^e siècle des évêchés bretons à la province de Tours, la reprise de caractéristiques de la production tourangelles dans les manuscrits bretons est incontournable. Cette influence artistique apparaît à travers les bordures constituées de beaux feuillages, de fleurs et de feuilles d'acanthé dominées par deux couleurs : l'or qui alterne avec l'azur¹³.
- 7 Enfin, l'influence flamande se ressent également avec autant d'importance¹⁴. Elle se caractérise essentiellement par l'emploi de la grisaille dans l'ornementation ou de rinceaux pour l'encadrement de la miniature en pleine page [ill. 38]¹⁵. Rappelons d'ailleurs l'importance considérable de l'école ganto-brugeoise dans le dernier quart du siècle concerné par notre enquête¹⁶.
- 8 Ces principaux courants stylistiques des livres d'heures bretons ne sont toutefois pas clairement classifiables. Ils se mêlent en raison de la collaboration d'artistes différents à la réalisation d'un même manuscrit, parfois avec un grand décalage dans le temps¹⁷. Après avoir établi la complexité du contexte artistique, nous devons maintenant nous pencher sur l'évolution stylistique du motif végétal durant le xv^e siècle.

Les connaissances botaniques des artistes

- 9 Longtemps soumise à la tradition du modèle copié par des générations d'enlumineurs, les motifs végétaux témoignent, au Moyen Âge tardif, d'une volonté d'individualisation à un degré jamais atteint auparavant. Au regard du développement du savoir botanique grâce à l'influence scientifique¹⁸ et technique¹⁹ des Arabes, il est intéressant de déterminer dans quelle mesure les artistes ont fait appel à leurs connaissances directes du règne végétal dans leurs œuvres.
- 10 Dans le cadre de cette enquête, nous pouvons nous référer aux recherches menées au xviii^e siècle sur les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*²⁰ et qui furent motivées par l'évolution considérable des sciences botaniques²¹. Ce manuscrit, achevé au début xvi^e siècle par le peintre tourangeau Jean Bourdichon²², s'apparente à un véritable herbier où figurent près de trois cent trente-sept espèces représentées avec une

extrême précision. Il nous montre la flore de l'époque, encore vierge de toute intrusion de plantes venues des tropiques et d'Extrême Orient²³.

- 11 Vu le temps consacré à la réalisation de cette impressionnante description picturale de végétaux²⁴, on peut supposer que celle-ci a été réalisée par l'observation directe de la flore tourangelles. Cette hypothèse s'appuie sur l'analyse scientifique des plantes mentionnées, entamés au XVIII^e siècle par Antoine de Jussieu²⁵ et complétés par Jules Camus²⁶ et M.-J. Décaisne²⁷. Malgré la présence d'aspects schématiques, voire fantaisistes dans la représentation de certaines plantes, leur remarquable fidélité à la nature y est incontestable²⁸.
- 12 En ce qui concerne les manuscrits antérieurs aux *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, il est moins évident que leurs enlumineurs se soient réellement appuyés sur une observation directe de la flore locale dans le cadre de leur travail. Les motifs végétaux des *Heures de Marguerite d'Orléans* [ill. 36²⁹], par exemple, sont peints dans un style dont le naturalisme permet d'y reconnaître quarante-six espèces³⁰. Toutefois, force est d'admettre que nombre d'identifications restent incertaines en raison du manque de précision, voire de la déformation totale dans la représentation de certaines espèces ou encore de la confusion morphologique entre des motifs proches.
- 13 En croisant les données qui nous renseignent sur le règne végétal de l'époque³¹, nous pouvons expliquer en partie ces imprécisions et tenter de retrouver la référence de l'artiste. En effet, certains arbres peu familiers en France sont répertoriés dans les ouvrages comme le *Livre des simples médecines*³² et *Tacuinum sanitatis*³³, véritables recueils de botanique, richement illustrés et mentionnant, outre la flore commune à toute l'Europe, des végétaux exotiques et certaines espèces en provenance d'Italie. Ces sources potentielles nous amènent à penser que les enlumineurs ont pu s'inspirer directement de ces ouvrages savants sans se référer au modèle réel.
- 14 Citons comme exemple le grenadier. Son identification est permise dans notre exemple grâce à la représentation de gros fruits sphériques contenant des grains rouges. Mais sa morphologie peu fidèle à la réalité révèle une connaissance limitée de la part du Maître de Marguerite d'Orléans.
- 15 Cet arbre exotique fut, avec la vigne et le figuier, l'un des premiers arbres cultivés par l'homme. Il est apprécié non seulement pour ses propriétés thérapeutiques³⁴ mais aussi pour le goût doux et sucré de ses fruits³⁵. Malgré cette importance dans la culture humaine, la présence du grenadier est assez limitée dans l'iconographie des imagiers éloignés du bassin méditerranéen jusqu'au Moyen Âge tardif. Pourtant, ce fruitier occupe une place importante dans les *Livres de simples médecines* et le *Tacuinum sanitatis*. Cette dichotomie s'explique par la faible diffusion géographique du grenadier en raison du climat qu'exige sa culture.
- 16 Il reste donc à s'interroger sur la raison de cette inhabituelle présence du grenadier dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*. Pour cela nous allons examiner l'ensemble de la composition de la page où cet arbre apparaît.

La dimension symbolique des motifs végétaux

- 17 Le grenadier apparaît dans la marge de la page de l'*Obsecro te*, dont l'iconographie principale montre Marguerite d'Orléans³⁶ en prière devant la Vierge à l'Enfant³⁷. Par ailleurs, l'iconographie marginale est constituée d'une scène de pèlerinage qui débute

dans la partie gauche de la marge inférieure et se poursuit en suivant un cheminement sinueux pour atteindre le sanctuaire figuré à droite de la marge supérieure de la page³⁸. La présence de la statue de saint Jacques le Majeur au trumeau du portail de l'église nous permet d'identifier le sanctuaire de Saint-Jacques-de-Compostelle.

- 18 Ce programme iconographique est à relier à l'iconographie principale qui montre la Vierge à l'Enfant. Ce lien s'explique d'abord par l'augmentation, tout au long du Moyen Âge, de l'importance d'un sanctuaire dédié à la Vierge situé non loin de Compostelle³⁹. Par ailleurs, rappelons qu'on avait coutume de prier la Mère de Dieu avant de partir en pèlerinage, afin qu'elle intercède auprès de son fils pour qu'il accorde ses grâces au pèlerin. Cette coutume est d'ailleurs fidèlement traduite par l'image de Marguerite d'Orléans en train de réciter les Psaumes devant la Vierge à l'Enfant⁴⁰.
- 19 Dans ce contexte, la prédominance du grenadier dans l'espace marginal prend tout son sens. Régulièrement associé à l'iconographie de la Vierge à l'Enfant⁴¹, cet arbre dont les fruits contiennent un grand nombre de graines est effectivement associé à la multitude des bienfaits apportés à l'humanité par Marie à travers son fils⁴².
- 20 Il apparaît donc que l'artiste a choisi de figurer le grenadier pour son lien avec la symbolique mariale, en lien avec l'iconographie principale. Ainsi, cette prédominance pour la dimension symbolique du végétal peut expliquer en partie son manque de réalisme, dans la mesure où cette dimension figurative apparaît finalement comme secondaire dans les objectifs de l'enlumineur.
- 21 Ce manque de réalisme dans l'ornementation végétal des *Heures de Marguerite d'Orléans* est également illustré par la difficulté de distinguer trois fleurs bleues figurées dans la marge supérieure du folio que nous étudions, mais qui reviennent aussi régulièrement dans le reste du manuscrit. Leur morphologie générale, permettrait d'y voir à la fois des véroniques⁴³, du mouron⁴⁴ ou encore des myosotis⁴⁵. On constate donc une imprécision générale des caractéristiques morphologiques de chacune de ces fleurs.
- 22 Dans la mesure où ces plantes étaient très répandues à l'époque, il semble difficile de mettre cette imprécision sur le compte d'une méconnaissance de l'artiste. Nous ne pouvons donc pas nous appuyer sur une éventuelle similitude de morphologie dans la réalité pour expliquer leur confusion dans l'iconographie. Il semble en effet plus probable que cette similitude de représentation soit due à une valeur symbolique partagée par les trois fleurs concernées. Cette identité symbolique rendant la précision morphologique inutile, à la condition que l'objectif principal soit de faire sens et que ce sens soit obtenu quelle que soit l'espèce choisie parmi les trois concernées.
- 23 Par ailleurs, aucune de ces trois fleurs n'est mentionnée dans les saintes Écritures. Mais la diversification et la vulgarisation de l'enseignement chrétien au Moyen Âge tardif, tant sur le plan iconographique que littéraire, permet de supposer l'utilisation d'une riche connotation profane du règne végétal articulée autour de la doctrine chrétienne. Bien qu'aucune source n'embrace la totalité du symbolisme profane de la flore, sa dimension considérable dans la tradition antique, son association à l'iconographie des saisons, ses nombreuses allusions dans les œuvres littéraires et enfin ses multiples emplois dans la vie quotidienne sont autant d'indices qui éclairent la dimension symbolique des végétaux dans l'iconographie religieuse.
- 24 À ce titre, nous pouvons évoquer par exemple les associations symboliques permis par la double signification du terme latin *salus* qui désigne à la fois la santé et le Salut. C'est en vertu de ces valeurs sémantiques que les végétaux possédant des propriétés

thérapeutiques ont été naturellement associés à la symbolique du Salut. Sous cet éclairage, le myosotis⁴⁶ et la véronique⁴⁷, plantes prenant la place dans la pharmacopée, apparaissent lourds de sens dans leur association à des iconographies relatives au Salut. De même, les vertus purgatives du mouron⁴⁸, expliquent aussi son emploi symbolique, compte tenu de la croyance médiévale que la guérison s'opère généralement par la purgation des excès d'humeurs dans le corps⁴⁹.

- 25 Les trois fleurs bleues, disposées tout au bout de chemin de sanctuaire apparaissent donc comme le symbole de la finalité du pèlerinage : l'obtention du Salut par la purification de l'âme. Cette signification fondée sur leur valeur thérapeutique est par ailleurs renforcée par leur nombre qui évoque la Trinité. Cette approche permet d'enrichir l'interprétation du décor marginal de la Vierge à l'Enfant des *Heures de Marguerite d'Orléans* et de compléter magistralement la dimension symbolique du vaste programme iconographique que constitue cette mise en page.
- 26 Jusqu'à présent, le problème de l'identification des espèces végétales avait empêché les commentateurs de s'interroger sur la valeur symbolique de l'ornementation marginale des manuscrits français au xv^e siècle, en dépit de son extraordinaire diversité et de la grande finesse de son exécution. Ainsi, depuis le travail d'Henry Martin en 1910, consacré aux *Heures de Boussu*⁵⁰, on ne se penche sur la valeur symbolique des végétaux en lien avec l'iconographie principale que dans les manuscrits de style ganto-brugeois⁵¹. Nous espérons avoir ouvert la voie à une nouvelle réflexion sur l'analyse stylistique et iconographique de l'ornementation végétale des marges, en ayant démontré que le manque de fidélité à la morphologie réelle de végétaux dans leur représentation ne s'explique pas nécessairement par un éventuel manque d'habileté de l'enlumineur ou par l'absence totale de volonté de reproduire la nature : le traitement iconographique reflète la primauté donnée par les artistes de cette époque à la dimension symbolique religieuse des motifs végétaux.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Je remercie Karine Brutin pour son conseil efficace et Rémy Cordonnier pour sa relecture toute minutieuse de ce texte.

2. La valeur symbolique de l'ornement végétal est au cœur de la réflexion dans le cadre de ma thèse préparée sous la direction de Mme Colette Deremble à l'Université Paris X : M. Tanabe, *La Signification et la fonction symbolique de l'ornement végétal dans les livres d'heures bretons au xv^e siècle*, thèse inédite, Université Paris X-Nanterre, 2008.

3. BnF ms. lat. 1156B.

4. Sur la présence d'ateliers d'enluminure à Nantes ou à Rennes, Cf. E. König, « Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Fouquet », *Revue de l'art* 35, 1977, p. 64-75 ; E. König, « Enluminure à Rennes à la fin de la Guerre de Cent Ans », *Artistes, artisans et production artistique en Bretagne au Moyen Âge*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1983, p. 121-126. Toutefois, l'absence totale de sources concernant cette production nous oblige à n'y voir qu'une supposition.

5. Ce style se retrouve dans d'autres manuscrits : Bibliothèque de l'Arsenal ms. 616 ; Bibliothèque Mazarine ms. Faralicq 5 ; BM Rennes ms. 1277 ; BM Rennes ms. 1510 ; BM St-Brieuc ms. 2.

6. À titre d'exemple, nous pouvons citer BnF ms. n.a.l. 588 ; BM Rennes ms. 29.
7. Dans l'hypothèse défendue par E. König de la présence d'ateliers d'enluminure en Bretagne, l'influence parisienne sur cette production s'explique par l'arrivée d'artistes fuyant la guerre de Cent Ans. E. König, « Enluminure à Rennes... », art. cit.
8. Nous relevons ce style dans les manuscrits BnF ms. lat. 1158 et Bibliothèque de l'Arsenal ms. 636.
9. Ce style caractérise l'ornement végétal du manuscrit de BM Rennes ms. 33.
10. L'influence du Maître de Marguerite d'Orléans se retrouve dans les manuscrits de la BnF ms. lat. 1159, BM Rennes ms. 28, BM Rennes ms. 34 et ms. 34b.
11. Ce style que l'on retrouve dans le manuscrit de la Bibliothèque Mazarine ms. Faralicq 5. f° 82, est remis au goût du jour sur le territoire franco-bourguignon vers 1470 et continue dans les enluminures parisiennes dans la décennie suivante. Voir : I. Delaunay, *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris (vers 1480-1500)*, thèse inédite, Université Paris IV-Sorbonne, octobre 2000, t. IV, p. 110.
12. Ce modèle se retrouve dans les manuscrits : BnF. ms. 1402 ; BnF. ms. lat. 10551 ; BnF. ms. n.a.l. 3201 ; BM Rennes. ms. 1219.
13. BnF ms. n.a.l. 3187, BM Nantes ms. 21 et BM St-Brieuc ms. 4 sont ornés avec ce style d'ornement végétal.
14. Parmi les rapports fructueux que la Bretagne a pu avoir avec d'autres contrées, la Flandre se distingue grâce à un resserrement des liens économiques au XV^e siècle. Dans ces conditions, des artistes flamands ont naturellement contribué à stimuler l'activité artistique de la Bretagne. Un peintre flamand du nom de Henner Wiccingnier et son influence sur les artistes sous le règne de Jean V est effectivement bien connu. Cf. J.-P. Leguay, *Un Réseau urbain au Moyen Âge. Les villes du duché de Bretagne aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Maloine, 1981, p. 279.
15. Nous pouvons reconnaître ce style dans les manuscrits : BnF ms. lat. 10534, BM Rennes ms. 1510 ; BM Rennes ms. 1557.
16. Bibliothèque de l'Arsenal ms. 638 et ms. 639 et BnF ms. lat. 9474 sont luxueusement ornés dans ce style.
17. Dans les Heures à l'usage de Rennes (Bibliothèque Mazarine, ms. Faralicq 5), nous décelons trois types d'ornement végétal nettement différents. L'exemple le plus ancien est constitué d'ornements géométriques piquetés de feuilles d'or (f° 83). Nous observons également un autre modèle caractéristique de l'atelier local dans les feuilles d'acanthé, les rinceaux de feuillages et de fleurettes colorées (f° 91). Enfin, l'encadrement peint en bordeaux et parsemé d'une grande variété de fleurs se distingue nettement des autres (f° 82). Ce style en vigueur dans les ateliers parisiens au cours du dernier quart du xv^e siècle témoigne de l'exécution postérieure de ce folio.
18. Le Moyen Âge tardif se distingue d'une part par la dernière vague de traductions arabo-latines qui ont largement contribué à transmettre le savoir botanique des Anciens. D'autre part, il est intéressant de noter que les récits des voyages d'exploration offrent des descriptions de plus en plus détaillées concernant lesssciences naturelles.
19. Certes, il fallait encore attendre la découverte de l'Amérique en 1492 voit apparaître des espèces américaines en Europe, mais la comparaison de deux documents d'époques différentes met en évidence l'enrichissement du répertoire végétal au Moyen Âge tardif. Il s'agit de la liste des plantes promulguée par Charlemagne, dite le *Capitulaire de Villis*, et des plantes mentionnées dans le *Mesnagier de Paris* écrit entre 1392 et 1394 par un bourgeois anonyme. Bien que ce témoignage précieux de la vie quotidienne urbaine de l'époque recoupe le répertoire végétal de l'époque carolingienne, quelques espèces comme l'épinard, l'estragon, la laitue et la giroflée y apparaissent comme de nouvelles espèces. Cf. *Jardin du Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1995, p. 113.
20. BnF ms. lat. 9474. Sur ce manuscrit, Cf. les travaux suivants : L. Delisle, *Les Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon*, Paris, Librairie Damascène Morgan, 1913 ; É. Mâle et E. Pognon, *Jean Bourdichon et son atelier*, Paris, *Gazette des Beaux-arts* 32, 1904 ; R. Limousin, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier et son école 1954* ; M. Bilimoff, *Promenade dans les jardins disparus*, Rennes, Ouest-France, 2001.

21. C'est la vogue des cabinets de curiosités qui a suscité l'intérêt croissant pour la botanique des naturalistes, scientifiques et découvreurs. Sur ce point, voir J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1963 ; P. Mauries, *Cabinet de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.
22. Né en 1457, Jean Bourdichon résida principalement à Tours et mourut en 1521. Il était connu comme peintre de chevalet, enlumineur, miniaturiste, botaniste, entomologiste et latiniste. Cf. R. Limousin, *Jean Bourdichon...*, op. cit., p. 10.
23. É. Mâle, « Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon », *Gazette des Beaux-Arts* 27, 1902, p. 187.
24. Cela a été illustré entre 1500 et 1508.
25. Antoine Jussieu (1686-1758), professeur de botanique au jardin du roi a utilisé cet ouvrage comme objet de communication lue à l'Académie des sciences, le 14 novembre 1722. Ce court mémoire intitulé *Réflexions sur diverses dénominations françaises des plantes qui sont dépeintes dans un manuscrit du Cabinet du Roi* n'a pas été inséré dans le *Recueil de l'Académie*. Ce cahier, acquis par la BnF (ms. fr. 5052) a été publié par M.-L. Lalanne en 1886 sous le titre *Mémoire inédit d'Antoine de Jussieu sur le livre d'Heures d'Anne de Bretagne*. Sur ce travail, voir L. Audelin, *Les Jussieu, une dynastie de botanistes au XVIII^e siècle*, diplôme de l'École des Chartes, 1986.
26. J. Camus, « Les noms des plantes du livre d'heures d'Anne de Bretagne », *Journal de botanique* 8, 1894, p. 327-328.
27. Son travail accompagne la reproduction luxueuse des Heures d'Anne de Bretagne publiées en 1859 par M.-L. Curmer.
28. Cette tendance caractérise l'ensemble du style ganto-brugeois qui s'est largement diffusé depuis son apparition vers 1480 jusqu'au début XVI^e siècle.
29. BnF ms. lat. 1156B.
30. Voici la liste des espèces traitées dans les Heures de Marguerites d'Orléans : abricotier, acacia, acanthe, amandier, ancolie, aspérule odorante, aubépine, blé, bleuet, calebasse, campanule, cerisier, chardon, châtaignier, chêne, chicorée, citronnier, figuier, fraisier des bois, giroflée, grenadier, groseillier, houx, jonc, laurier, mouron, mûrier, myosotis, nénuphar, nielle des blés, œillet, olivier, oranger, palmier, pâquerette, pêcher, pervenche, poirier, pommier, ronce, rose, silène, souci, véronique, vigne, violette. Certaines identifications restent toutefois douteuses.
31. Afin de mettre en évidence le répertoire végétal de l'époque, nous pouvons nous appuyer sur les données suivantes : documents concernant l'alimentation constitués par les travaux archéologiques, par le livre de cuisine, par les listes d'achat et les inventaires de succession destinés aux administrations princières, aux monastères importants ou aux maisons seigneuriales ; renseignements sur les jardins médiévaux fondés sur des fouilles archéologiques, des comptes et des ouvrages littéraires. Les travaux de Barthélemy l'Anglais, d'Albert le Grand et de Pierre de Crescens ou encore d'Ibn al-Awwam de Séville nous renseignent également le règne végétal de l'époque.
32. Issu du *Circa insans* de Mattaeus Platearius, cet ouvrage constitue une somme de l'histoire des connaissances médicales des plantes. Copiés à multiples reprises et enrichis tant dans le texte que dans les illustrations, ces nombreux exemples nous sont parvenus augmentés de répertoires de végétaux diverses provenances. Parmi les nombreux exemplaires manuscrits de ce livre des simples médecines, nous en retrouvons quinze à la Bibliothèque nationale de France. Voir le catalogue de l'exposition *la Médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, BnF, 1982.
33. Ce recueil de conseils d'hygiène et de santé, rédigé à la fin du XI^e siècle par un physicien musulman, a connu une immense célébrité comme en témoignent les nombreuses copies exécutées à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle en Italie du nord. Citons quelques exemplaires illustrés : BnF ms. lat. 9333 ; BnF ms. n.a.l. 1673 ; BM Rouen ms. 3054 ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek Cod. S. n. 2644 ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek Cod. S. n. 5264 ; Grenade, Biblioteca Universitaria, ms. C. 67.
34. Sa prescription comme vermifuge est mentionnée par Dioscoride, Pline l'Ancien et Barthélemy l'Anglais. Cf. M. Bilimoff, *Promenade...*, op. cit., p. 49.

35. On trouve un témoignage de la valeur accordée à ses fruits dans le *Livre des Simples médecines* de Platearius : « les grandessont meilleures à manger qu'à utiliser en médecine ». M. Platearius, *Le Livre des simples médecines d'après le manuscrit français 12322 de Bibliothèque nationale de Paris*, trad. G. Maladine, Paris, Ozalid et Textes cardinaux, 1986, p. 256.
36. L'identification de Marguerite d'Orléans est rendue possible par la présence de ses armes – un semis d'hermine noire sur fond argent et fleur de lis sur fond d'azur avec lambel – sur la bande d'étoffe déployée derrière elle.
37. BnF ms. lat. 1156B., f° 25.
38. J. Porcher la considère comme une simple scène de promenade à cheval dans la campagne. Cf. *Les Manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Tournon, 1955, p. 113, n° 241.
39. En effet, l'apparition de Notre-Dame-du-Pilier à Saragosse fut rattachée à la légende de Saint Jacques de Compostelle. Cf. L. Réau, *Iconographie chrétienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, t. II, p. 633.
40. Le manuscrit présenté sur le pupitre est ouvert sur l'incipit du psaume pénitentiel (Ps. 6) : « Domine ne in furore tuo arguas me ».
41. M.-B. Freeman, *La Chasse à la licorne*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1983, p. 131.
42. Ce symbolisme se fonde sur la tradition antique qui associe la grenade à Héra, mère des dieux, protectrice du mariage et de la naissance ainsi qu'à Aphrodite. H. Baumann, *Le Bouquet d'Athéna. Les plantes dans la mythologie et l'art grecs*, trad. de l'allemand R. Barbiers, Paris, Flammarion, 1984, p. 50-51.
43. Dès le début du xv^e siècle, cette plante apparaît fréquemment, sous la forme d'une fleurette très stylisée dans les manuscrits enluminés. Même si elle n'est pas toujours aisément reconnaissable, la véronique occupe une place remarquable tout au long du siècle et même au-delà.
44. Le mouron bleu, *Anagallis coerulea* Schreb, est dit « mouron femelle » alors que celui à fleurs rouges, *Anagallis phoenicea* Scop, est dit « mouron mâle ». Si sa morphologie peu reconnaissable entraîne facilement la confusion du mouron avec d'autres espèces, bon nombre d'exemples de cette plante dans la production artistique semblent néanmoins confirmer la dimension familière de cette espèce à la fin du Moyen Âge.
45. Commune dans bien des régions, cette jolie fleur annuelle était déjà mentionnée par les Anciens. Sa fréquente apparition dans la littérature, dans l'art figuratif ou encore dans la parure témoigne suffisamment de la popularité du myosotis à l'époque médiévale. En général, le myosotis est facilement identifiable grâce à ses feuilles longues et étroites qui lui ont valu son nom grec : « oreille de souris ».
46. A. de Gubernatis, *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, t. I, Milan, Archè, 1976, p. 171-172.
47. Sur l'histoire de sa valeur thérapeutique, Cf. H. Leclerc, « Les Vieilles panacées : "la véronique" *veronica officinalis* L. », *Bulletin des sciences pharmacologiques*, 7 juillet 1932, p. 445-453.
48. Cette valeur thérapeutique déjà indiquée par les Anciens comme Théophraste, Dioscoride, Galien et Pline l'Ancien. Cf. P. Fournier, *Le Livre des plantes médicinales et vénéneuses de France*, Paris, P. Lechevalier, 1947, 3, p. 44.
49. P. Lieugati, *Jardin des savoirs, jardin d'histoire*, Marseille, Les Alpes de Lumière, 1992, p. 30-31 : « l'ancienne médecine repose sur une image d'un corps régi par les quatre humeurs cardinales : sang, lymphe (dite aussi "flegme" ou "pituite"), "bile jaune" du foie, "bile noire" (ou atrabile) supposée provenir de la rate. » Les plantes thérapeutiques sont donc employées pour régir le bon équilibre entre les quatre humeurs cardinales.
50. H. Martin (H.), « Les Heures de Boussu », *Gazette des Beaux-Arts* 632, 1910, p. 115-138.
51. Voir notamment A.-P. de Mirimonde, « Les Instruments de musique et le symbolisme floral », *La Revue du Louvre et des musées de France* 13, 1963, p. 269-282, P.-G. Giraut, « Le Langage symbolique de la flore : héritage flamand et expression dynastique dans l'œuvre du Maître de saint Gilles », *Flore et jardin. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*, Paris, Léopard d'or, 1997, p. 145-176 ; C. Fisher, *Flowers in medieval manuscripts*, London, The British Library, 2004.

AUTEUR

Mégumi Tanabe
Université Paris X – Nanterre

Quelques remarques sur le style et ses effets en musique : de Baude Cordier à Pierre Schaeffer

Jean-François Trubert

p. 263-276

- 1 Le terme de style a d'abord désigné la manière de s'exprimer en littérature avant d'être appliqué à la musique. Aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, la notion s'entendait comme description des codes et des modes d'expression musicaux, alors qu'au ^{xix}e siècle, elle s'appliquait aux traits distinctifs propres à caractériser l'originalité d'un compositeur : l'idée même du style en musique a ainsi été régulièrement soumise aux aléas d'une tension opposant l'écart et la norme. Cette notion de style demande donc une réinterprétation qui soit élaborée en termes de « rapports associatifs »¹, et qui s'attache dès lors à la description d'un choix – certes arbitraire – d'un ensemble de caractéristiques. Ce dépassement peut s'effectuer de différentes manières : soit l'œuvre est pensée derrière un réseau de « rapports associatifs » qui lui sont préexistants ; soit l'observation de ces « rapports associatifs » permet de définir un objet idéal – forcément insaisissable – en dehors des œuvres ; soit enfin, l'œuvre se pense par définition comme une entité unique, qui par sa seule présence *défini de nouveaux espaces de création* – elle possède alors un « effet » en ceci qu'elle s'érige en catalyseur et possède un impact qui dépasse sa sphère d'action propre.
- 2 Ce moment de basculement entre le modèle, l'objet transhistorique et l'entité se suffisant à soi, le motet de Baude Cordier *Tout par compas suis composé* nous en fournit un exemple caractéristique. Partition « à voir », motet à entendre dans le style du rondeau, « canon » dessinant son *perpetuum mobile*, son style se fonde sur des relations qui dépassent la codification du son, par l'imbrication de la temporalité objective de l'image – détachée de la pure succession temporelle – et de la temporalité subjective. Après avoir posé le contexte méthodologique, on confrontera le motet à ses référents historiques. La valeur unique de cet « effet de style » réside dans sa capacité à renvoyer à d'autres réalités dans l'histoire, notamment au ^{xx}e siècle, où la question des « rapports associatifs » est envisagée sous un angle nouveau.

Quel style, quels effets ?

- 3 La réflexion développée par Nicolas Méeus qui est à la base de cet essai s'appuie sur la définition que Saussure a donnée des « séries associatives » dans son cours de linguistique générale, que l'on rappelle ici :

En dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports très divers. Ainsi le mot enseignement fera surgir inconsciemment devant l'esprit une foule d'autres mots (enseigner, renseigner, etc., ou bien armement, changement, etc.. ou bien éducation, apprentissage) ; par un côté ou un autre, tous ont quelque chose de commun entre eux. On voit que ces coordinations sont d'une toute autre espèce que les premières. Elles n'ont pas pour support l'étendue ; leur siège est dans le cerveau ; elles font partie de ce trésor intérieur qui constitue la langue chez chaque individu. Nous les appellerons *rapports associatifs*².

- 4 Derrière cet ancrage dans la méthodologie saussurienne, Méeus défend l'idée d'une approche analytique de la question du style :

Les pages qui précèdent ont montré, je l'espère, combien la notion de style est inséparable de celle d'analyse. [...] Tel qu'il a été défini ci-dessus, en effet, le style n'est accessible que par un processus de mise en relation qui est nécessairement d'ordre analytique³.

- 5 Il est donc possible de déterminer des unités particulières, qui se forment à partir de rapports associatifs – hors de toute continuité temporelle subjective – c'est-à-dire dans le temps de l'observation qui existe en dehors de l'objet musical – puisque c'est de cela qu'il est question ici. Ces rapports associatifs sont de diverses natures et s'appliquent partout où la mémoire et la prégnance de diverses occurrences permettent des comparaisons : cette notion dépasse donc l'idée traditionnelle de modèle et permet de « déterminer » un style. Celui-ci ne se définit pas comme écart – c'est-à-dire en tant que style individuel – ni comme norme – avec une forme prédéfinie – mais plutôt comme un processus dynamique échangeant de l'un à l'autre ses propriétés. Penser en terme de « rapport associatif » ou de « séries associatives » apparaît nettement plus fécond pour l'analyse car cela permet d'objectiver un choix d'observation et de légitimer ces échanges comme le souligne Méeus : « le style est bien une fiction [...] en ce sens qu'il n'existe que dans l'idée de celui qui l'observe⁴ ». Autrement dit, comme Saussure le précisait lui-même :

Les groupes formés par association mentale ne se bornent pas à rapprocher les termes qui présentent quelque chose de commun ; l'esprit saisit aussi la nature des rapports qui les relient dans chaque cas et crée par là autant de séries associatives qu'il y a de rapports divers⁵.

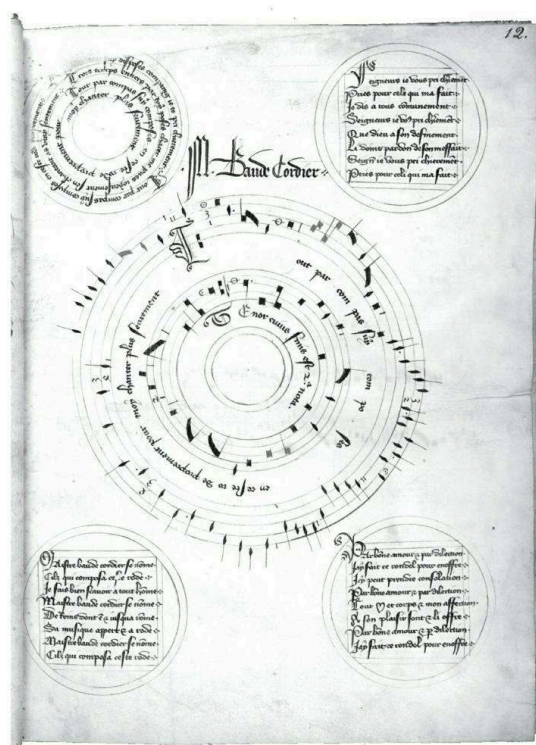
- 6 Il semble évident qu'une telle entreprise déborde dès lors de l'aspect purement synchronique d'une étude de style au sens romantique du terme et l'inscrit dans un domaine structural. Ainsi ces « séries associatives » permettent de rattacher une série d'objets à un paradigme particulier, qui peut être soit interne, soit externe à l'œuvre considérée. Pour Méeus c'est dans le moment de l'analyse paradigmatique « externe » que se situe le renvoi à une possible définition et analyse du style : dans sa relation aux autres œuvres d'un même compositeur ou bien d'autres compositeurs. Composée aux alentours de l'an 1395, le rondeau *Tout par compas suy composé* de Baude Cordier possède des caractéristiques fascinantes dont la spécificité et la portée dépassent sa propre sphère historique, créant des « liens » à distance.

Inscription du motet

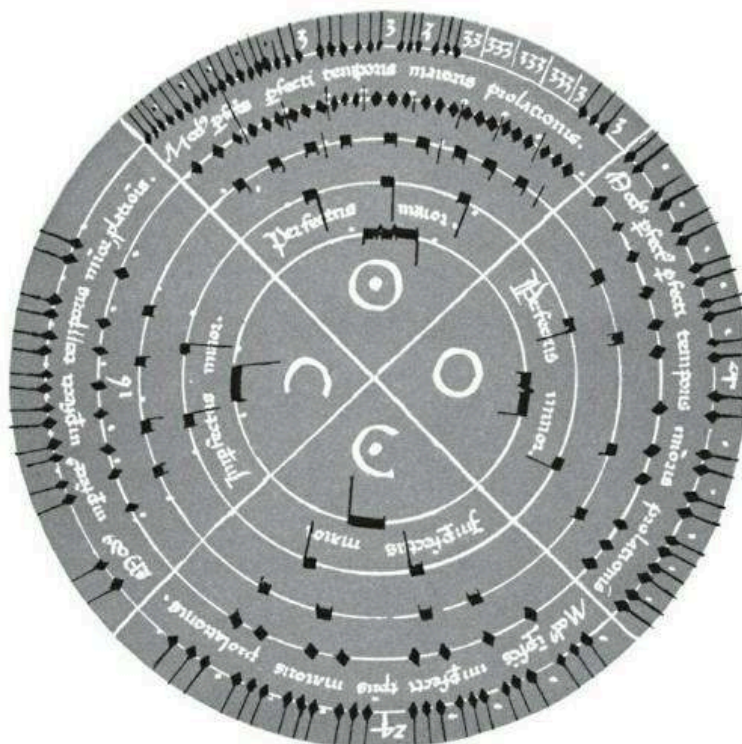
- 7 La problématique soulevée par cette notion est particulièrement pertinente en ce qui concerne la musique de la fin du ^{xiv}^e siècle, car la notation est en train de subir une mutation radicale. Depuis Jean de Murs (milieu du ^{xiv}^e siècle), le statut du signe musical change et gagne en autonomie :
- D'ailleurs la diversité n'est pas un obstacle pour la figure puisqu'une figure ne rend pas une autre figure imparfaite, toute figure étant formellement parfaite⁶. Mais cela même qui est signifié par le nom d'une figure, rend imparfait ce que désigne le nom d'une autre. La figure est le signe, la chose musicale le signifié.⁷
- 8 La fin du ^{xiv}^e siècle marque donc une étape cruciale dans un processus qui « transforme la nature de la notation de support de la mémoire en la fixation du document comme se suffisant à lui-même⁸ ». C'est une période de transition où les compositeurs exploitent toutes les possibilités de l'*Ars nova*, mais en revendiquant fermement leur individualité. Définie comme *Ars subtilior* chez Günther⁹ ou *Art maniéré* chez Apel¹⁰, tour à tour apogée de l'*Ars nova* et annonciatrice des nouvelles pratiques mensuralistes du ^{xv}^e siècle, cette période aboutira après une période de complexité vers une plus grande concision des moyens et une tendance au rapprochement entre systèmes italien et français. Baude Cordier y occupe une place à part car en plus de maîtriser les règles mensuralistes, il organise la partition de telle sorte qu'il soit possible d'interpréter le sens sémantique du texte du motet dans son organisation visuelle, se retrouvant ainsi face à un « cas limite de la culture graphique, une réflexion sur la forme et le sens¹¹ ». En composant ce qu'il est convenu d'appeler des calligrammes, pour reprendre le terme qui s'applique aux poésies d'Apollinaire, Baude Cordier s'offre une place de choix dans la sphère de l'« image-musique¹² ».
- 9 Le motet *Tout par compas suis composé* fait partie du manuscrit de Chantilly 564 et compose la deuxième partie d'un diptyque, l'autre partie étant constituée par le motet *Belle, bonne et sage*, célèbre calligramme en forme de cœur – le cœur pour « Cordier ». Dans le manuscrit, ces deux motets se font face puisque *Belle, bonne et sage* est disposée sur le verso du folio 11 et *Tout par compas suis composé* sur le recto du folio 12. L'ensemble du manuscrit est composé de 72 folios répartis en 6 cahiers de 12 folios. Le premier cahier ayant disparu, il a été remplacé par un bifolio écrit par une main différente du reste du manuscrit dans lequel se trouvent ces deux motets.
- 10 La mise en page du motet est frappante car il y a une « double lecture possible, celle qui s'éloigne du texte et regarde de loin, et celle qui approche les différents éléments dans le détail »¹³. Le *titulus* de la page renvoie à l'auteur, Maître Baude Cordier ; la mélodie et la teneur, ainsi que la première strophe, sont représentées de manière circulaire, la fin rejoignant son début¹⁴. Elles se déploient dans des cercles de diamètres différents dont la disposition sous-entend un rayonnement concentrique à partir d'un centre unique. La disposition circulaire est reflétée par les quatre angles dans lesquels se trouvent les quatre couplets.
- 11 La structure du motet développe 33 unités temporelles en trois révolutions. La clé de lecture du canon est inscrite dans le poème : « Trois temps entiers par toy posee / Chacer me pues joyeusement », mais on trouve également dans l'aspect visuel des structures (mélodie et première strophe en haut à gauche) le reflet de la prolation parfaite majeure dont le symbole est un cercle marqué d'un point qui apparaît au tout

début du motet : $\odot$. On trouve dans un recueil de traités musicaux, *De Cantu mensurabili* (xiv^e siècle), conservé à la bibliothèque de Bruxelles un détail des différents signes de proportions qui est également représenté de manière circulaire – symbole d'unité et de perfection. Jean de Murs signale en effet la perfection du chiffre *trois* et du chiffre *un* renvoyant respectivement à la trinité et à l'unité parfaite divine, symbolique présente dans la majeure partie de la production musicale de cette période, ce qui permet de hiérarchiser les différents signes de mensuration et de proportion :

En Dieu en effet, l'être le plus parfait, l'unité est dans la substance, la trinité dans les personnes ; le trine est donc l'un et l'un est trine.[...] Donc puisque le ternaire se retrouve en quelque sorte en toutes choses, il est parfait. [...] L'un, en revanche, puisqu'il est un nombre comme les autres, et de par son affinité avec le ternaire, peut à juste titre être tenu pour parfait.



Baude Cordier, *Tout par compas suis composé*, ca. 1395, Musée de Condé, Château de Chantilly, ms. Chantilly 564, f^o 12r.



De Cantu mensurabili, (anonyme), Tableau représentant la subdivision des notes mesurées, recueil de traités musicaux, Bibliothèque Albert 1^{er}, Bruxelles, ms. II 785, f^o 14r.

- 12 L'un, en effet, puisqu'il est continu, est divisible non seulement en trois, mais à l'infini – sans arrêt.¹⁵
- 13 La disposition particulière des différentes strophes, dans chaque coin de la page, révèle une asymétrie car la strophe du coin supérieur droit est mise en exergue. Les paroles sont ici inscrites en cercles concentriques, alors que les autres strophes se présentent de manière horizontale. L'association du motet écrit et de sa strophe en haut à droite reflète le jeu de proportions qui sont effectives au niveau du motet : trois (petits cercles) pour deux (proportion *sesquialtera*) et trois pour une (pour les strophes). Enfin, le « petit » cercle du texte du coin supérieur gauche possède un rayon dont la longueur correspond à la moitié de celui du grand cercle central dans lequel est enchâssé le motet. Cette occurrence binaire n'est cependant pas signe d'imperfection : la surface du grand cercle central est donc quatre fois plus grande que celle des petits cercles périphériques dont l'addition des surfaces respectives permet de retrouver l'unité, autre chiffre parfait. Toute la structure de construction visuelle du motet met en évidence le métier et la perfection de l'art du « Maistre Baude Cordier », en même temps que l'hommage à Dieu qui y est implicitement contenu.
- 14 Le poème est constitué de quatre couplets de huit vers de huit syllabes chacun, excepté la dernière strophe qui comporte des vers de neuf syllabes (table 1) et dont les vers sont mis en exergue par l'apparition d'un cœur qui renvoie au nom de l'auteur, marque individuelle qui apparaît également dans le motet du folio qui fait face à celui-ci, *Belle, bonne et sage*. L'ensemble est rythmé par des refrains qui structurent les différentes strophes en suivant la forme type du rondeau : une strophe avec des vers de huit syllabes sur deux rimes, avec un refrain de deux vers au début et à la fin, le quatrième

vers reprenant le premier. Mais dans la première strophe, la structure des rimes et l'emplacement asymétrique des refrains ou des parties de refrain est ici remarquable et l'isole de la même manière qu'elle est mise en relief dans sa disposition dans le folio.

(Tout par compas suy disposee A

Compaing je te pri chierement : B)

Tout par compas / suy composee A

En ceste ro[n]/de proprement B

Trois temps entiers / par toy posee a

Chacer me pues / joyeusement b

S'en chantant as / vray sentement **b**

Tout par compas / suy composee A

En ceste ro[n] / de proprement B

Pour moy chanter / plus seurement. **b**

Maistre Baude / Cordier se nomme A

Cilz qui compo/sa ceste ro[n]de a

Je fais bien sca/voir a tout homme A

Maistre Baude / Cordier se nomme A

De Reims dont est / et jusqu'à Romme A

Sa musique ap/pert et a rode a

Maistre Baude / Cordier se nomme A

Cilz qui compo/sa ceste ro[n]de. a

Seigneurs je vous / pri chierement A

Pries pour ce/li qui m'a fait B

Je dis a tous /communement a

Seigneurs je vous/ pri chierement A

Que Dieu a son /definement a

Li doint pardon /de son meffait b

Seigneurs je vous/ pri chierement A

Pries pour ce/li qui m'a fait. B

Par bonne amour/ et/ par dilection A

J'ay fait ce ron/del pour en offre B

Icy peut pren/dre/ consolation a

Par bonne amour et dilection A

Tout coeur et corps /et/ mon affection A

A son plaisir /sont et li offre	B
Par bonne amour /et/ par dilection	A
J'a fait ce rondel pour en offre.	B

- 15 Si cette première strophe se déploie bien en 8 vers (on laisse de côté les deux vers d'introduction du canon), l'ordre des rimes est ici tout à fait original : **AB/ab/bA/Bb**. Il s'agit d'une inversion de la structure du rondeau tercet¹⁶, employée notamment par Machaut¹⁷ : **ABaA/abAB**, où les rimes du début et de la fin viennent encadrer le reste de la strophe. De plus, les rimes correspondant aux deux premiers vers et le déplacement de la ritournelle aux vers 6 et 7 rompent la symétrie traditionnelle du rondeau en permettant un découpage particulier de la strophe soit 2 puis 3 puis 3 : **AB abb ABb**, soit 5 puis 3 : **ABabb ABb**. D'autant que les vers enchâssés dans la portée au sein du grand cercle vont également par trois : « Tout par compas suy composé / En ceste ronde proprement / Pour moy chanter plus surement ». Une autre référence à Machaut se trouve dans la construction en canon qui n'est pas sans évoquer le motet *Ma fin est mon commencement* :

Ma fin est mon commencement
 Et mon commencement ma fin
 Est teneüre vraiment
 Ma fin est mon commencement.
 Mes tiers chans trois fois seulement
 Se retrograde et ainsi fin.
 Ma fin est mon commencement
 Et mon commencement ma fin.

- 16 On y retrouve en effet la référence au chiffre trois qui dans le texte de Cordier devient : « Trois temps entiers par toy posee / Chacer me pués joyeusement », ainsi que la structure du rondeau tercet, **ABaA/abAB** (structure qui est rétablie dans les trois autres strophes du rondeau de Cordier). Par ces inscriptions et ces allusions, Cordier se réfère clairement à l'usage de son histoire, en trouvant une nouvelle voie dans la virtuosité de l'écriture. Comme le précisait déjà Jean de Murs :

Nous supposons : que toute science et tout savoir résultent de connaissances préexistantes ; qu'il n'existe aucune connaissance antérieure à la connaissance par les sens ; que les positions pour ainsi dire définitives reposent sur un grand nombre d'expériences ; que l'expérience des choses sensibles est à l'origine de l'art.¹⁸

Figure et sens : rapports paradigmatiques externes

- 17 Le calligramme lui-même – en tant que référent pictural – ne forme pas une exception et renvoie au rapport entre image et musique, comme le motet *Dame a vous sans retollir* de Machaut¹⁹. Dans le manuscrit de Chantilly, un autre auteur use de techniques semblables à celles de Cordier : le motet de Jacob de Senleches, *La Harpe de mélodie*²⁰, est enchâssé dans une harpe. Olivier Cullin montre ainsi que dans la musique du Moyen Âge – et c'est peut-être là une donnée paradigmatique faisant référence à un nouvel usage – le manuscrit tient un rôle fondamental. À l'exemple du *Roman de Fauvel*, l'acte de composition se conçoit quasiment comme un art total, depuis les relations de mensuration, la relation au poème jusqu'à l'écriture musicale et la représentation

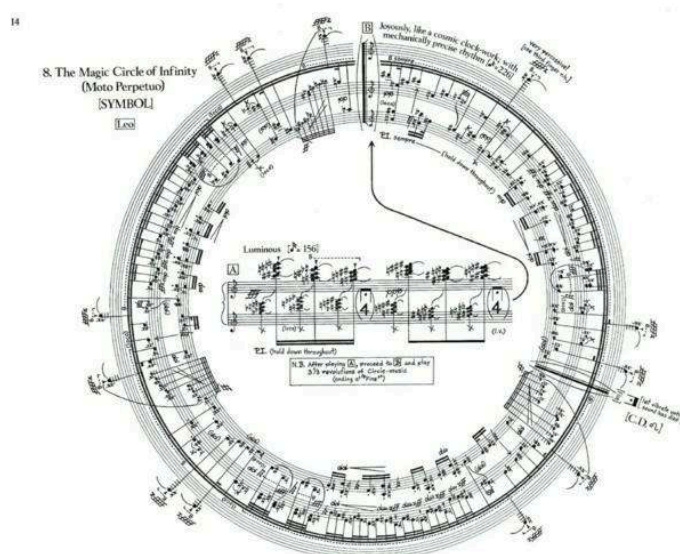
matérielle sur le folio, question qui habite particulièrement *Tout par compas* de Baude Cordier :

Image à voir ou à entendre ? Le solipsisme de l'artiste engage non seulement le texte poétique mais aussi la notation. L'image-musique consacre ici l'apogée de l'écriture puis de la lecture méditative, seule voie par laquelle on peut accéder au sens plein de l'œuvre. Comble d'ironie : ce n'est pas l'auditeur mais bien le lecteur qui peut embrasser l'entière subtilité du manifeste artistique²¹.

- 18 Effectivement, force est de constater que la dimension de la « figure » élargie ici à l'échelle du manuscrit tout entier revendique sa présence et se conçoit comme objet artistique tout autant que le son qu'elle est censée signifier. Pour autant, il ne s'agit nullement de considérer ici que cette conquête se ferait au prix d'un abandon de la dimension sonore, ou pire, qu'il faille forcément envisager un hiatus entre l'image et la musique. Dans cet espace que constitue la page manuscrite, la place qui était jadis dévolue au texte et à l'iconographie est désormais conquise à son tour par la musique : elle se charge désormais de tout y signifier, à la fois dans le texte et dans sa mise en forme, grâce à la « figure ».
- 19 L'organisation des signes de la notation et surtout leur disposition laisse présager d'un dépassement qui s'est soudainement ouvert sur la partition pour transcender le « temps » : le « temps musical » se meut en « temps objectif », celui de la lecture, celui de l'histoire elle-même. Cet art *maniéré* ou *subtilior* possède une identité propre, dans l'utilisation de ces « effets » de style, dont les figures renvoient à une autre époque :
 Considérant l'ensemble de l'histoire de la musique occidentale, on pourrait aussi bien utiliser le superlatif *ars subtilissima*. La musique en effet n'a plus atteint avant le 20^e siècle à un niveau de raffinements subtils et de complexités rythmiques comparable à celui du style *maniéré*²².
- 20 Considérées sous cet angle, certaines « séries associatives » s'imposent de manière flagrante. Il en est ainsi de *La Passion selon Sade* (1966) de Bussotti²³. Dans cette pièce, des fragments de partitions volant en éclats redessinent des images et évoquent de manière particulièrement suggestive l'atmosphère de la pièce. Tout comme dans les calligrammes d'Apollinaire, la disposition graphique provoque la rencontre avec le sens.
- 21 Le concept de style peut ainsi être posé en dehors de toute notion d'époque et de genre historique ou sociologique. Et ce même en ce qui concerne une figuration aussi particulière que celle du rondeau *Tout par compas suis composé*. Ainsi, à la suspension temporelle sous-entendue par la rotation perpétuelle de la mélodie du canon s'ajoute la suspension dans le temps du style esthétique lui-même, celui du canon, du canon circulaire ou encore du cycle fermé, norme d'un usage récurrent dans toute l'histoire de la musique.
- 22 On la retrouve chez Janáček – pour représenter l'atmosphère répétitive de la gare²⁴ – ou bien encore chez Kagel dans *Transición II* (1959), où l'usage de la circularité est associé à des règles définissant de nouveaux choix à chaque exécution, et dans *Refrain* (1961) de Stockhausen. Mais la mise en « série » la plus directe associe au motet la pièce *Makrokosmos* (1974) de George Crumb. La 8^e pièce de ce cycle est présentée de manière circulaire, comme le motet de Cordier, et s'intitule « Magic circle of infinity ». On doit jouer la pièce plusieurs fois de suite en suivant le cercle. On y retrouve, outre le symbole de l'unité parfaite du cercle, la symbolique de la trinité et de la perfection du

chiffre 3 : sur la partition de Crumb est inscrite comme instruction de jeu « *maKe 3 1/3 revolution* ».

- 23 Mais le motet circulaire, *perpetuum mobile*, peut devenir un véritable modèle, et être catalyseur de nouveaux usages au sein d'une norme différente. Le cas le plus étonnant se trouve chez Pierre Schaeffer. En 1948, Pierre Schaeffer entame à Paris des recherches sur ce qui va devenir la Musique Concrète, une forme musicale attachée à renouveler derrière le concept d'objet sonore, la manière d'écouter le son, en admettant dans le monde de la composition les sons triés non pas à partir de leur nature harmonique – leur hauteur par référence à une échelle – mais bien plutôt leur qualité acoustique, et notamment la forme de leur enveloppe sonore. Pierre Schaeffer devient très rapidement le fer de lance de toute une génération de compositeurs d'avant-garde, comme Pierre Henry, StocKhausen, mais aussi Pierre Boulez. Ses travaux ont donc eu une influence considérable sur toute la musique de la seconde moitié du xx^e siècle. Pierre Schaeffer en vient ainsi à manipuler toute sorte de bruits en les hiérarchisant à partir d'une constatation : « Comment isoler l'en-soi du phénomène sonore ? Le répéter. Répétez deux fois le même fragment sonore : il n'y a plus événement, il y a musique ».
- 24 Le compositeur va concrétiser sa réflexion en enregistrant un son sur un disque vinyle à sillon fermé de manière à répéter la même boucle indéfiniment. Cette réflexion sur le disque vinyle à sillon fermé s'appuie sur un exemple puisé par Schaeffer dans l'histoire de la musique : *Tout par compas* de Baude Cordier.



Dès que le sillon se sera "mordu la queue" il aura isolé un "fragment sonore" qui n'aura plus ni début ni fin, un éclat de son isolé de tout contexte temporel, un cristal de temps aux arêtes vives, d'un temps qui n'appartient plus à aucun temps. À la lecture, le sillon fermé peut débiter en A, B, C ou D. Mais bientôt, ce début est oublié et l'objet sonore se présente dans son entier, sans commencement ni fin²⁵.

- 26 Quel est cet exemple musical que donne Schaeffer ? En regardant de près les quelques notes qui dessinent ce contour mélodique, on reconnaît ce qui n'est pas autre chose que l'amorce du rondeau de Cordier. Il n'est jamais cité par Schaeffer, qui s'en garde bien. Ultime plaisanterie pour un texte qui a ouvert la voie à la musique nouvelle : *Tout par compas* orne fièrement la couverture du livre : hommage ou geste iconoclaste, le péri-texte dessine ici une véritable trajectoire à travers les âges. Même s'il est probable que Schaeffer n'y ait vu rien de plus qu'une étonnante et singulière homologie, à quelques six siècles d'intervalle, un nouveau style de musique, la musique concrète, voit le jour à partir d'une relecture d'un effet de style novateur – le style subtil et maniéré de Baude Cordier.

PREMIER JOURNAL

peut devenir cause, et moye de découverte. Cette dernière tient dans une différence symbolique : différence entre la spirale et le cercle. Il se trouve que la machine de gravure du son est une mécanique qui dessine son propre symbole (fig. 3). La spirale du graveur est non seulement la réalisation matérielle, mais l'affirmation du temps qui passe, qui est passé, qui ne reviendra jamais. Si le graveur referme sur lui son cercle magique, il peut se passer de choses : ou bien c'est un accident, et l'opérateur étourdi, lorsqu'il s'en apercevra trouvera la machine détériorée, le graveur ayant rayé le disque jusqu'à l'âme (car tout disque a une "âme" métallique, bientôt atteinte quand la mince couche de vernis est traversée), — ou bien il l'aura fait exprès, et, relevant habilement le graveur, dès que le sillon se sera "mordu la queue" il aura isolé un "fragment sonore" qui n'aura plus ni début ni fin un éclat de son isolé de tout contexte temporel, un cristal de temps aux arêtes vives, d'un temps qui n'appartient plus à aucun temps (fig.4) — A la lecture, le sillon fermé peut débiter en A, B, C, ou D. Mais bientôt, ce début est oublié et l'objet sonore se présente dans son entier, sans commencement ni fin.

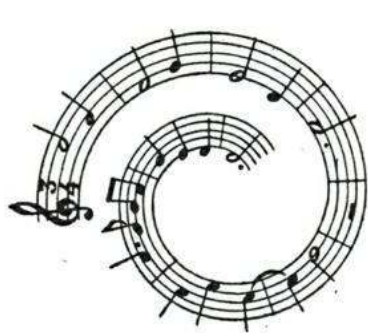


fig. 3.

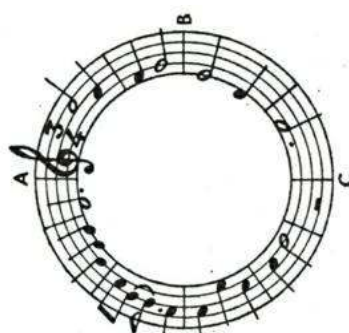


fig. 4.

P. Schaeffer, *À la Recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1952, p. 40.

- 27 La problématique du style se pose d'une manière extrêmement fine en musique, même si elle croise le champ poétique et impose de prendre un recul nécessaire voire de dépasser les clivages de genre ou d'époque. Cette notion y apparaît bien comme le résultat d'un processus dialectique, et donc par là-même, la conséquence d'une logique dynamique, d'une forme en mouvement : « le style, en réalité, c'est le processus dynamique, le *travail*²⁶ ». Il n'est donc pas question de nier la notion de style, mais de l'interroger, de procéder à ce que l'on a appelé l'*inscription* de l'œuvre dans un ou plusieurs champs. Il existe non pas un mais des styles, qui éclairent l'histoire comme autant de phares dont les halos restent cependant imprécis.



P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, coll. « Pierre Vives », Paris, Le Seuil, 1952, couverture de l'édition originale de 1952.

- 28 Enfin, il semble indéniable que cette notion s'appuie également sur l'idée de singularité liée à l'œuvre elle-même, contre toute volonté normatrice. Ainsi, un style, et *a fortiori* son « effet », n'émergent pas forcément d'un paradigme et n'en crée pas forcément, au contraire. Le motet de Cordier est à la fois une œuvre unique, en même temps qu'elle possède suffisamment de poids pour imposer son style. Autrement dit, pour reprendre le texte de Méeus, il ne suffit pas d'inscrire une œuvre au sein de rapports paradigmatiques « externes ». L'analyse d'une pièce *per se* peut dévoiler une aura qui lui est propre, une concentration de moyens esthétiques suffisamment efficaces pour lui conférer une haute valeur symbolique. Dans le domaine littéraire, Todorov a bien souligné ce phénomène :

L'action de l'organisme individuel sur l'évolution de l'espèce est si lente qu'on peut en faire abstraction dans la pratique. [...] Il n'en va pas de même dans le domaine de l'art ou de la science. L'évolution suit ici un rythme tout à fait différent : toute œuvre modifie l'ensemble des possibles, chaque nouvel exemple change l'espèce. On pourrait dire que nous sommes en face d'une langue dont tout énoncé est

agrammatical au moment de son énonciation. Plus exactement, nous ne reconnaissons à un texte le droit de figurer dans l'histoire de la littérature ou dans celle de la science, que pour autant qu'il apporte un changement à l'idée qu'on se faisait jusqu'alors de l'une ou l'autre de ces activités²⁷.

- 29 En musique, il règnera toujours entre le signe écrit et sa réalisation matérielle un « conflit de temporalité »²⁸, dont nous retrouvons à grande échelle les échos dans l'histoire. L'effet de style est l'enjeu de ce conflit, il en reflète les contours et les cristallise, il en devient lui-même en quelque sorte l'objet, ou encore, pour reprendre les mots de Pierre Schaeffer, « un cristal de temps aux arêtes vives, un temps qui n'appartient plus à aucun temps²⁹ ».

NOTES DE BAS DE PAGE

1. N. Méeus, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale* 32, juillet 1993, p. 9.
2. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. crit. T. de Mauro, Paris, Payot, 1967, p. 171.
3. N. Méeus, art. cit., p. 13.
4. *Ibid.*, p. 13.
5. F. de Saussure, op. cit., p. 174.
6. « *Nec obstat figurae diversitas, quia figura figuram non imperficit, cum omnis figura sit formaliter perfecta* » : l'emploi du terme « figura » est tout à fait intéressant, car il désigne bien ici la convention graphique, le signe concret tel qu'il se présente sur le papier.
7. Jean de Murs, « *Notitia Artis Musicae* », livre II, chapitre IX, *Écrits sur la musique*, trad. et comm. Ch. Meyer, Paris, CNRS Edition, 2000, p. 97.
8. Ph. Vendrix, « La notation à la renaissance », *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, vol. 1, dir. M.-N. Colette, M. Popin, Ph. Vendrix, Paris, Minerve, 2003, p. 135.
9. U. Günther, « *Das Ende der Ars nova* », *Die Musikforschung* 16, 1963, p. 105-120, cité par R. H. Hoppin, *La Musique au Moyen Âge*, vol. I, trad. M. Haine et N. Méeus, Liège, Mardaga, 1991, p. 562.
10. W. Apel, *The Notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1961, p. 403-404, (trad. fr. chez Mardaga).
11. É. Anheim, « Les calligrammes musicaux de Baude Cordier », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque des 2 et 3 avril 2004 organisé par le Musée de la Musique de Paris, éd. M. Clouzot, coll. « Les cahiers du musée de la musique 6 », Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 46.
12. Terme emprunté à O. Cullin, *L'image-musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 9.
13. É. Anheim, art. cit., p. 47.
14. Pour la transcription, Cf. G. Reaney, « *Corpus mensurabili musicae* », vol. 11, *Early Fifteenth-Century Music*, t. 1, Rome, American Institute of Musicology, 1955, p. 11-12. Cf. également la transcription faite par John Bergsagel, reposant sur une interprétation différente du texte de la strophe dans J. Bergsagel, « *Cordier's circular Canon* », *The Musical Times*, 113-1558, décembre 1972, p. 1177.
15. Jean de Murs, « *Notitia artis musicae* », livre II, chapitre II, op. cit., p. 77.
16. Fr. Ferrand et al., *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, p. 548.
17. Notamment dans le rondeau *Douce dame, tant com vivray*, *ibid.*, p. 498-499.
18. Jean de Murs, « *Musica speculativa secundum Boetium* », 1^{ère} partie, op. cit., p. 137.
19. Voir O. Cullin, op. cit., p. 128.

- 20. R.H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, Norton, 1978, couverture du livre.
- 21. O. Cullin, *op. cit.*, p. 141.
- 22. R.H. Hoppin, *La Musique...*, *op. cit.*, p. 536.
- 23. Cf. S. Bussotti, *La Passion selon Sade*, tableau 8, Ricordi 130957, Milan, Ricordi, 1966.
- 24. G. Erismann, *Janáček ou la Passion de la vérité*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 228.
- 25. P. Schaeffer, *À la Recherche d'une musique concrète*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 40.
- 26. N. Méeus, *art. cit.*, p. 12.
- 27. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 10.
- 28. O. Cullin, *op. cit.*, p. 9.
- 29. P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 40.

AUTEUR

Jean-François Trubert
 Université de Nice – Sophia Antipolis

Permanences stylistiques

« Cum l'arc del cel est sa manere : Ruge est e verte e inde e blanche¹ ». Rhétorique de la couleur dans les lapidaires

Valérie Gontero-Lauze

p. 279-288

- 1 Le lapidaire médiéval se présente comme une succession d'articles à vocation encyclopédique : les gemmes sont décrites et estimées à l'aune de leurs vertus médicales et magiques. Le lapidaire de référence pour toute la période médiévale est celui rédigé par l'évêque Marbode de Rennes au XI^e siècle, *De Lapidibus* ; le texte latin a donné lieu à de nombreuses traductions et adaptations en roman aux siècles suivants ; toutes en reprennent peu ou prou les soixante gemmes. Philippe de Thaon rédige au XII^e siècle deux traités : le *Lapidaire alphabétique* (seul, il faut le souligner, à adopter cet ordre de présentation) et le *Lapidaire apocalyptique*, qui traitent des douze gemmes du Pectoral d'Aaron et de la Jérusalem Céleste². Au XIII^e siècle, sans doute sous l'influence du roi Louis IX, apparaît le *Lapidaire chrétien*, texte bipartite qui présente les douze gemmes bibliques et leurs vertus, puis leur *senefiance* chrétienne. Enfin au XIV^e siècle le *Lapidaire* de Jean de Mandeville, qui fait écho aux *Voyages* du même auteur, ajoute aux pierres traditionnelles un grand nombre de gemmes exotiques et fantasmagoriques³.
- 2 La couleur de la gemme est fréquemment précisée, tantôt par un vers laconique, tantôt par de longues phrases qui passent en revue toutes les nuances chromatiques que peut prendre la variété minérale. Comment la couleur des gemmes est-elle décrite ? De quels outils stylistiques le clerc dispose-t-il et surtout comment les exploite-t-il ? La couleur est bien évidemment décrite tout d'abord par des adjectifs de couleur, mais ces termes généraux s'avèrent souvent trop imprécis et les clercs ont recours à la comparaison afin de donner à voir la nuance chromatique de la pierre. En utilisant cette figure de style, ils respectent les préceptes des arts poétiques qui leur enjoignent d'accompagner chaque adjectif de couleur d'une comparaison⁴. Cette obéissance n'est cependant en rien servile ; elle permet même aux poètes de libérer progressivement la comparaison

de son carcan adjectival. La figure d'analogie n'en devient que plus libre et les rapprochements visuels se font plus variés et audacieux. Ces comparaisons donnent naissance à de nouveaux adjectifs de couleur dérivés des comparants, enrichissant d'autant la palette lexicale.

- 3 La rubrique qui ouvre le *Lapidaire apocalyptique* de Philippe de Thaon insiste sur le projet de décrire la couleur des gemmes – couleur mise sur le même plan que les vertus :

Coment hom deit conustre peres preçouses et de lors color et de lor vertues.

- 4 Comme son nom l'indique, ce lapidaire traite des douze gemmes bibliques⁵. Il faut noter que 81 vers sur 297 sont consacrés à la couleur (le terme *color* apparaît sept fois dans les articles), soit près d'un tiers du texte. Peu variée, la palette chromatique s'organise essentiellement autour des trois couleurs fondamentales au Moyen Âge blanc-rouge-noir ; notons la forte prédominance du rouge (11 adjectifs sur 24), couleur par excellence dans la mentalité médiévale :

<i>blanc</i> 5	<i>vermeil</i> 4 <i>rujur</i> 3 <i>rouge</i> 2 <i>purprin</i> 2	<i>neir</i> 2	<i>vert</i> 2 <i>verdur</i>	<i>jaune</i>	<i>gris</i>	<i>bloye</i>

- 5 La répartition des adjectifs qualificatifs dans le texte se révèle très inégale : certains articles n'en comporte aucun (le diamant), d'autres présentent des énumérations :

De neir de blaunc et de rujur.
Desus le neir en mi le blanc,
Li ruges est desus le blaunc. (v. 115-117)

- 6 Conformément à ce que préconisent les *arts poétiques* de l'époque, les adjectifs de couleur sont le plus souvent accompagnés d'une comparaison⁶ :

Sardine est vermeile tute
Cum si ço fust sanguine gute. (v. 124-125)
Ametistus il est purprin
Cume gute de vermail vin, (v. 254-255)

- 7 Le sang et le vin sont fréquemment associés, selon la tradition poétique, à la couleur rouge. Les comparants, empruntés aux quatre éléments et aux trois règnes (avec une récurrence du règne minéral, notamment de l'or), sont peu variés et le plus souvent attendus.

- 8 Philippe de Thaon semble vouloir dénoncer cette pratique des formules toutes faites qui donne à penser que les comparaisons sont interchangeable. À quelques vers d'intervalle, il utilise mot pour mot la même proposition comparative pour le jaune et le vert, qui ne sont pas si éloignées dans la perception médiévale mais néanmoins visuellement différentes⁷ :

Ascune jasje ad vert color
Com s'ele fust teinte a flur ;
[...]
Et jaune jasje est de tel color
Cum s'ele fust teinte de flur ; (v. 9-10 & 13-14)

- 9 Le clerc refuse l'emploi systématique de l'adjectif de couleur : aussi c'est parfois le terme *color* seul qui appelle la comparaison. Implicite, la couleur est simplement

suggérée par le comparant, à l'instar de la couleur du ciel qui sert à décrire la nuance bleue du saphir :

D'itel manere est sa culur,
Cum li cels est saunz tenebrur. (v. 52-53)

- 10 Le *Lapidaire alphabétique* présente un emploi des adjectifs de couleur encore plus limité. Ce deuxième texte, qui couvre plus de 1700 octosyllabes, ne comporte que 29 adjectifs de couleurs (alors que le *Lapidaire apocalyptique*, rappelons-le, en présente 24 occurrences en 297 vers). L'article final sur la *trisites*, aux couleurs de l'arc-en-ciel, donne lieu à une énumération de quatre adjectifs, sorte de pied-de-nez au lecteur ou à la tradition :

Cum l'arc del cel est sa manere :
Ruge est e verte e inde e blanche ; (v. 1662-1663)

- 11 En revanche, le nom *colur* apparaît seize fois, comme pour compenser cette pauvreté adjectivale. Philippe de Thaon ne se contente pas de limiter le nombre des adjectifs de couleurs ; il refuse également de les utiliser dans le moule syntaxique traditionnel. En effet, un seul de ces adjectifs est accompagné d'une comparaison : « Neire est cum fer e obscure » (v. 935). Le clerc montre que, s'il sait se plier à l'exercice de style, il entend renouveler l'usage de la comparaison dans son lapidaire. Ce renouvellement prend d'abord la forme d'une simplification syntaxique, qui fait l'économie de l'adjectif de couleur, remplacé en premier lieu par le nom *colur*, plus systématiquement que dans le *Lapidaire apocalyptique* ; la proposition subordonnée tend à s'alléger avec l'emploi des verbes *avoir* et *estre* dans des formes monosyllabiques :

Et de tel colur la trovum
Si cum est la pel del lion (v. 33-34)
E si ad [en] sei tel colur
Cum est la maile del ostur. (v. 1185-1186)

- 12 La proposition se présente le plus souvent sous sa forme averbale :

Ele est tute de tel manere
Cume chevroil [...] (v. 1028-1029)

- 13 Les termes *manere*, *façon* ou bien encore *semblance* remplacent facilement *colur* pour amorcer la comparaison. L'analogie est parfois construite par un complément de détermination du nom, complément de caractérisation :

Adamas ad de fer culur
Et de cristal la resplendur (v. 5-6)

- 14 Les comparant sont originaux et sortent des sentiers battus : la faune et la flore, souvent sollicitées dans les comparaisons, sont ici renouvelées. Les exemples ci-dessus évoquent le lion, le chevreuil, l'autour ; on peut également citer la grêle (v. 1162), le verre (v. 1306), l'olive (v. 1651) ou bien encore la pourpre (v. 938 et 1266) – notons que le clerc utilise ici le nom de l'étoffe précieuse et non l'adjectif de couleur. Philippe de Thaon utilise souvent des gemmes pour évoquer les couleurs, tissant ainsi un réseau de correspondances chromatiques entre les pierres :

Astrion est, ço dist Evax,
Piere semblable a cristax (v. 167-168)
el resplendist cum fu ardant
U cum escharbucle lusing ; (v. 177-178)
De cristal manere ad colur. (v. 656)
El' est semblable a saphire, (v. 668)
D'une pere de tel faün

Cumme beril, en vérité (v. 680-681)

Cum esmaraude est /sa/ façon (v. 827)

- 15 Si les comparants chromatiques constituent un véritable inventaire à la Prévert, ils ne sont pas systématiques : plus de la moitié des articles (41/78) passent sous silence la couleur de la gemme. Une fois de plus, le clerc montre qu'il sait comment (d)écrire, mais conserve la liberté de s'en abstenir.
- 16 Le cheminement stylistique que nous venons de décrire semble convaincant, à ceci près que le *Lapidaire apocalyptique* a été rédigé après le *Lapidaire alphabétique*⁸ ; comment comprendre dès lors ces divergences d'écriture ? Doivent-elles remettre en cause la paternité des textes, tous deux attribués à Philippe de Thaon ? Il est certes possible que ces deux textes aient été écrits par deux clercs différents – les quelques vers sur lesquels nous nous fondons pour l'attribution peuvent très bien renvoyer à un lapidaire perdu, ou jamais écrit. À moins que Philippe de Thaon n'ait choisi la voie de l'originalité avant de revenir à une pratique plus académique – les cheminements d'écriture ne sont pas forcément linéaires. Au-delà de la question de l'attribution, ces lapidaires nous donnent à voir des jeux d'écriture, des reprises et des innovations stylistiques qui serviront de base – comme modèle ou repoussoir – aux traités à venir.
- 17 Si la description de la couleur des gemmes évolue d'un texte à l'autre pour un même auteur ou une même période, qu'en est-il des lapidaires envisagés dans la diachronie ? Les couleurs et les comparaisons perdurent-elles ou sont-elles remises au goût du jour ? Nous allons comparer des lapidaires du XII^e au XVI^e siècle pour voir comment la couleur d'une même gemme y est dépeinte. Notre choix s'est porté sur le diamant et l'améthyste, qui figurent dans l'immense majorité de ces textes.
- 18 Le diamant, également appelé *adamas*, voit ses vertus longuement développées dans les lapidaires. Considérée comme l'une des pierres les plus importantes dans la hiérarchie minérale du fait de ses qualités de dureté et d'inaltérabilité, elle ouvre la plupart des traités.

Lapidaire	DIAMANT
<i>Lapidaire alphabétique</i>	Adamas ad de fer culur Et de cristal la resplendur (v. 5-6)
<i>Lapidaire apocalyptique</i>	⁹ –
1 ^{re} traduction de Marbode	Aïmas est pierre ital K'el est clere cume cristal, E de fer brun a la culur (v. 49-51)
Adaptation en vers	Diamant est pere ital Ke ele est clere cum cristal ; D'espee burni ad color. (v. 60-62)
1 ^{re} version en prose	Adamas est clere cume cristal, mais que ele ad color de fer brunit
2 ^e version en prose	Li diamaunt masle est bruns, semblable de culur a oylle. Li diamaunt femele est plus blaunc et ressemble a culur de cristal.
3 ^{ème} version en prose	Diamans est une pierre clere comme cristal, mais ele n'est pas si blanche. Ele a couleur de fer bruni.

Lapidaire de Cambridge	Cume cristal est lur clarur, Cum ruil de fer est lur culur. (v. 9-10)
Lapidaire de Jean de Mandeville	Dyamont est d'essence de eaue en la septentrionale partie d'Ymde, ou les eaues se assemblent et muent en cristal et est de couleur de fer poly /... / Ilz croissent aussi sur diverses montaignes et sur roches de cristal et iceulx sont de blanche couleur si conme de cristal maiz ilz sont troubles ; et aultres croissent sur roches de magnesie et sont de couleur de fer ; et les aultres croissent sur montaignes esquelles il a vaines en manieres d'or et ceulx sont de couleur violé, les aultres subnoyres, les aultres pales, les aultres tres clers, les aultres troubles et blanc en maniere de sarmonac.

- 19 L'ensemble des textes établit une distinction entre la couleur et la lumière de la gemme, ce qui prouve que, contrairement à ce qu'affirment souvent les traités d'esthétique¹⁰, le spectateur médiéval pouvaient effectuer un tel clivage visuel. La description du diamant se fait par une double analogie : couleur = fer // lumière = cristal. Dans le *Lapidaire apocalyptique*, cette double analogie est rendue par deux compléments de caractérisation – la complémentation est antéposée, signe d'un style soigné. La première traduction romane du *De Lapidibus* de Marbode de Rennes conserve une syntaxe plus traditionnelle et plus en conformité avec les *arts poétiques* en utilisant des adjectifs de couleur : le texte utilise l'adjectif *clere* pour la structure comparative adjectif + cum + comparant et l'adjectif *brun* qui qualifie le nom *fer*. Notons qu'il s'agit de propositions verbales, au style plus lourd que celui de Philippe de Thaon. La première adaptation en vers du *De Lapidibus* hésite entre tradition et innovation : l'analogie lumière = cristal reprend mot pour mot la traduction romane ; l'analogie couleur = fer s'en démarque avec l'image de *l'espee burni*, empruntée à la chanson de geste. Dans la mesure où le diamant, du fait de son étymon *adamas*, procure l'invincibilité, l'image du combat établit un parallèle avec les vertus prophylactiques de la gemme. La première version en prose réécrit le traité précédent, à ceci près qu'elle souligne une opposition (*mais que*) entre la clarté de la gemme et sa couleur brune (rappelons que le diamant brut est en effet de couleur sombre, et le plus souvent opaque). La deuxième version en prose résout cette aporie en établissant une typologie qui distingue le diamant mâle, brun, du diamant femelle, blanc – les deux teintes sont comparées entre elles par les adjectifs qualificatifs attribués : *bruns/plus blaunc*. La comparaison qui accompagne l'adjectif de couleur est introduite par l'expression *semblable de*, puis *par ressemble a* – variation sur le même lexique qui insiste syntaxiquement sur la ressemblance chromatique des deux variétés de diamant. La troisième version en prose refuse de dissocier les deux teintes en deux catégories ; le texte essaye de décrire la couleur du diamant brun, en apportant des nuances : on retrouve la conjonction *mais* qui avance des réserves sur la comparaison avec le cristal ; la couleur du fer est elle-aussi nuancée par l'adjectif *bruni*. Ce que le lapidaire a du mal à traduire, c'est en fait l'opacité de la gemme, la brillance sans la transparence, d'où ces multiples reprises et hésitations. Le lapidaire de Cambridge revient à la double analogie (couleur = fer // lumière = cristal), qui facilite la visualisation, et utilise deux structures comparatives similaires : cum + comparant + est + comparé. Notons l'évocation de la rouille pour peindre la couleur brune du fer. Toujours plus prolixe, le *Lapidaire* de Jean de Mandeville, dans sa version longue du xvi^e siècle, catégorise les variétés de diamant en fonction de leur couleur, qui dépend du lieu où ils *croissent*. On retrouve les comparaisons traditionnelles avec le fer et le cristal, mais la distinction couleur/lumière a disparu. Les multiples nuances

chromatiques du diamant donnent lieu à une énumération, où les comparaisons et les adjectifs traduisent une fois de plus une volonté de donner à voir la nuance, la teinte précise.

- 20 L'améthyste est surtout fameuse au Moyen Âge pour sa vertu principale : comme l'indique son étymologie grecque *a-méthystos*, cette pierre empêche de s'enivrer¹¹.

Lapidaire	AMÉTHYSTE
<i>Lapidaire alphabétique</i>	–
<i>Lapidaire apocalyptique</i>	Ametistus il est purprin Cume gute de vermail vin, U cum est rose culuree Par matin oue la rusee. E de luy ist simple luur De flaumbe medlee od rujur ; Ne pert mie de feu a estre : Tel cume vermeil vin poet estre. (v. 254-261)
1 ^{re} traduction de Marbode	Ametiste a culur purprin, O tel cume gute de vin, O altretel cum violete, Ou cume rose monde e nete ; L'une turne alKes a blanchiur, L'autre a de vin meslé rovur. (v. 381-386)
Adaptation en vers	Amatiste ad color purprin, Autel cume gute de vin, Ou autel come violette, Ou come rose monde e nette ; L'une turne auKes a blanchur, L'autre ad de vin meslé rvur. (v. 381-386)
1 ^{re} version en prose	Ametiste ad purprin colur et cume viole u altretele cume gutte de vin u cume rose monde.
2 ^e version en prose	Ametiste ad purpre culur
3 ^e version en prose	Amatiste a porpre coleur come violete, ou comme goutte de vin vermeil chawe sour un blanc drap, et cel i a qui tourne a blancheur autresi come vin rouge meslé(e) a yaue.
<i>Lapidaire de Cambridge</i>	Li amatiste est en colur Purpre com est viole flur Ou si cum est gute de vin : De rose trait vers le porprin. Une en i a d'autre colur, Purpre, pale et en blanchor (v. 401-406)
Lapidaire de Jean de Mandeville	Amatiste est pierre violete de couleur et en est d'autres si conme goutte de rouge vin Amatiste est pierre subrouge en couleur de fer meslée de vaines sanguines

- 21 Comme dans l'article sur le diamant, Philippe de Thaon dissocie la couleur de la lumière : le rayonnement lumineux de l'améthyste est comparé à la flamme. Cette

comparaison ne sera pas reprise par les autres traités, qui s'intéressent uniquement à la couleur de la gemme. Philippe de Thaon utilise l'adjectif *purprin* pour décrire la couleur de l'améthyste : ce rouge qui tire vers le violet est volontiers comparé au vin ou à une rose. La syntaxe reste traditionnelle, avec l'emploi de la conjonction *cum*. Regardons plus en détail la comparaison avec le vin : il s'agit d'une *gute de vin*, image très précise qui sera reprise dans l'ensemble des lapidaires. Ici la couleur rouge est surnotée avec l'adjectif *vermail*, épithète de vin. La traduction romane du *De Lapidibus* de Marbode de Rennes qualifie également la gemme de *purprin*, et construit une triple comparaison, soulignée par l'anaphore en *o* : *o tel cume/ o altretel/ ou cume*. À l'instar de la conjonction, le comparant se construit chaque fois différemment : nom + complément de détermination / nom / nom + adjectifs épithètes. Jouant des variations sur la même figure, le clerc se livre là encore à un exercice de style. Ce triptyque comparatif *vin/violette/rose* se retrouve dans les lapidaires suivants, à l'exception de la deuxième version en prose, qui opère une simplification syntaxique en limitant la description à l'adjectif *purpre*. Comme en réaction, la troisième version en vers étoffe la comparaison avec le vin avec deux images empruntées à la vie quotidienne (vin renversé sur un tissu, vin mélangé à l'eau), afin de faire visualiser les nuances chromatiques de la gemme. Le *Lapidaire de Cambridge* reprend les trois comparaisons et tente de préciser les nuances de couleur à l'aide d'une énumération d'adjectifs. Se démarquant toujours de ses prédécesseurs, le *Lapidaire* de Jean de Mandeville consacre deux articles à l'améthyste, sans aucun renvoi entre les textes. On retrouve dans le premier les comparaisons traditionnelles avec la violette et le vin ; le second établit des analogies avec le fer et le sang. Pourquoi deux articles pour la même gemme ? Ces pierres possèdent des vertus très différentes (sauf la protection contre l'ivresse, commune aux deux), ce qui laisse à penser que Jean de Mandeville présente deux pierres qui portent le même nom, et non pas deux variétés d'une même gemme. À moins qu'il ne s'amuse à apporter des variations dans la tradition descriptive de l'améthyste et laisse au lecteur attentif le soin de mettre en relation le doublet d'article.

- 22 L'étude de ces deux gemmes montre bien le poids de la tradition : les clercs se contentent de broder à partir d'un faisceau de comparaisons d'une étonnante pérennité. Les variantes stylistiques ne modifient que très peu la base comparative. Il s'agit sans doute de ne pas décevoir le lectorat, qui s'attend à retrouver des comparaisons connues, à (re)connaître les images qui jalonnent ce savoir encyclopédique. En s'inscrivant dans la continuité des réécritures, le clerc dispose finalement d'une marge de manœuvre stylistique relativement réduite.
- 23 Regardons de plus près le lexique nominal et adjectival utilisé dans les tableaux ci-dessus. Les traductions romanes du *De Lapidibus* évoquent la *rose munde e nete*, alors que le *Lapidaire de Cambridge* compare deux couleurs, le rose et le pourpre. De même le terme *violete* désigne d'abord la fleur, puis la couleur. Dès le XII^e siècle, les noms de certaines fleurs ont donné naissance à des adjectifs de couleur – les clercs cultivent ici l'ambiguïté en utilisant tantôt le nom, tantôt l'adjectif. L'adjectif *pourpre* ou *purprin* connaît une histoire similaire : le nom *pourpre* désigne tout d'abord un coquillage (murex), puis la teinture naturelle rare qu'on en tire, d'un rouge profond, et enfin les tissus rares et précieux qui en sont teints. Le nom du comparant connaît ainsi une transformation adjectivale, d'où un enrichissement lexical pour la palette de couleur. Le même processus s'observe avec les noms de gemmes, qui donnent naissance à des adjectifs de couleur d'une nuance très précise. Le *Lapidaire apocalyptique* présente un

usage grammatical original du terme *esmeraude*, au carrefour de l'usage nominal et adjectival :

Ascunes unt crasse color,
Esmeraude d'ewe color (v. 11-12)

- 24 L'absence de préposition devant le complément du nom *esmeraude* (sans doute pour éviter la répétition) l'assimile à un adjectif qualificatif construit comme une épithète, créant ainsi une ambiguïté syntaxique¹². Il s'agit d'une exception notable, dans la mesure où l'adjectif dérivé du nom de gemme est le plus souvent suffixé : le dictionnaire Godefroy relève ainsi l'adjectif *esmeraudin*, traduit par « couleur d'émeraude¹³ ». De même *cristallin* évoque la blancheur du cristal, *esmarbré* la pâleur du marbre. Cette transformation adjectivale des noms de gemmes, qui permet de décrire très précisément une teinte et sa luminosité, reste cependant marginale dans le vocabulaire des couleurs. Pourquoi un tel creuset de termes n'a-t-il pas été davantage exploité ? C'est que, si ce jeu d'écho entre les pierres fonctionne bien à l'intérieur du lapidaire, il reste néanmoins difficile à transposer dans d'autres textes (épiques ou romanesques par exemple), où le lectorat ne connaît pas forcément la couleur de la gemme adjectivée.
- 25 En définitive, existe-t-il un style propre aux lapidaires pour la description des couleurs des gemmes ? Dans la mesure où les auteurs sont des clercs, voire les mêmes clercs que ceux qui écrivent les romans, les outils stylistiques repérés sont de fait similaires et leur évolution d'emploi converge¹⁴. Comme les romans de l'époque, notamment les romans antiques et les œuvres de Chrétien de Troyes, les lapidaires préfèrent évoquer la couleur plutôt que de la décrire directement, d'où cette myriade d'analogies visuelles qui parsèment les textes, comme autant de raccourcis poétiques. Tout au long des lapidaires, les clercs manifestent le souci de varier l'expression, de dépasser les simples adjectifs de couleur pour trouver la comparaison juste, celle qui permettra de saisir précisément la nuance de couleur et de lumière. Si une réelle liberté stylistique existe pour les précurseurs, comme Philippe de Thaon, ou les auteurs tardifs, comme Jean de Mandeville, les autres clercs, pris entre les exigences des arts poétiques et du lectorat, disposent d'une marge de manœuvre limitée. La comparaison est sans conteste la figure-maîtresse du lapidaire, envisagé comme un genre à part entière ; la *similitudo* ouvre la voie de la *translatio*, de la métaphore qui prendra son essor avec le genre romanesque.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. Philippe de Thaon, *Lapidaire alphabétique*, Trisistes, v. 1162-1663.
2. Voir les textes bibliques : Exode, 28, 15-20 & xxxix, 8-13 et Apocalypse de saint Jean, 21, 19-20.
3. Pour les différentes éditions de notre corpus de lapidaires, voir respectivement : *Les lapidaires français du Moyen Âge des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, éd. L. Pannier, Genève, Slatkine Reprints, 1973 ; *Anglonorman lapidaries*, P. Studer & J. Evans, Paris, Champion, 1924, Genève, Slatkine reprints. Pour le lapidaire chrétien, voir ma transcription de ce lapidaire sur le site de l'Université de Rennes 2 – Haute Bretagne : <http://www.uhb.fr/alc/medieval/lapidaire/Lapidairechretien.htm>. Pour la version longue du

Lapidaire de Jean de Mandeville, voir ma transcription sur le site du CIELAM / CUERMA de l'Université d'Aix-Marseille : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/>

4. Couleur de rhétorique, la similitudo est classée parmi les figures de pensée dans les Arts poétiques, voir l'ouvrage d'HDR de D. James-Raoul, *Approche du style de chrétien de Troyes*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 2002, Annexe II, Inventaire des figures de style, p. 728-735. Cette annexe n'a pas été conservée par l'auteur dans *chrétien de Troyes, la grille d'un style*, Paris, Champion, 2007.

5. Les pierres 1 et 14 et 15 (cristal, perle et diamant) sont interpolées (même si ce n'est passuggéré par l'éditeur pour le diamant), ce qui ramène le nombre de gemmes à 12, selon le modèle de la Jérusalem céleste (cf. v. 219), dont l'ordre des pierres est fidèlement respecté.

6. Les notations de couleur font partie intégrante de la description. Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles règlent l'usage des teintes jusqu'à faire de chaque couleur l'épitheton ornans de mots précis. Voir également l'article de May Plouzeau, « Vert heaume : approche d'un syntagme », *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, PUP, 1988 (Senefiance n° 24), p. 589-650.

7. Voir l'article de Denis Hüe, « Du crocus au jus de poireau. Remarquesssur la perception des couleurs au Moyen Âge », *idem*, p. 153-169.

8. Philippe de Thaon fait le lien entre ses deux lapidaires ; il annonce le *Lapidaire apocalyptique* dans l'épilogue du *Lapidaire alphabétique* : *E ço dirrai en l'autre livre, / Se Jhesu Christ me leisse vivre, /... / Ci fine le livre terrestre / E si comence li celestre.* (v. 1699-1700 & 1709-1710)

9. On notera que le diamant et l'améthyste sont décrits dans un seul des lapidaires de Philippe de Thaon, afin d'éviter les doublets, ce qui peut faire considérer les deux traités comme un tout, une « somme minérale ».

10. Umberto Eco affirme que « immédiateté et simplicité, telles sont donc les caractéristiques du goût chromatique médiéval. A telle enseigne que l'art figuratif de cette époque ignore le colorisme des siècles suivants, et joue sur une gamme élémentaire de couleurs, sur la juxtaposition de teintes éclatantes, sur des espaces chromatiques nettement tracés et excluant la nuance, qui produisent l'effet lumineux grâce à un accord d'ensemble qui les envelopperait dans des clairs-obscur, ou qui ferait déborder la couleur au-delà des limites de la figuration », *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1987, p. 78-79.

11. La légende raconte que « après de nombreuses libations, Bacchus, dieu du vin, croisa la chemin de la fort jolie nymphe Améthyste, qui se rendait au temple de Diane. Il la poursuivit et la pressa tant que celle-ci, effrayée de ne pouvoir échapper aux assiduités de Bacchus, appela Diane à son secours. Répondant à son appel, Diane métamorphosa Améthyste en un pur et froid cristal dans les bras de Bacchus. Celui-ci, furieux et vexé, versa sa coupe de vin sur ce cristal qui prit une couleur violette. Alors dégrisé, Bacchus lui donna le pouvoir de préserver de l'ivresse ceux qui le porteraient », *Larousse des pierres précieuses*, P. Bariand & J.-P. Poirot, Paris, Larousse, 1998, article Améthyste, p. 88.

12. Rare en ancien français, cet usage s'est généralisé à partir du XVIII^e siècle avec l'expression *vert émeraude*.

13. Une erreur fréquente fait traduire grenat par « rouge comme le grenat ». A. G. Ott précise que grenat utilisé comme adjectif signifie « rouge de la couleur de la graine ». Il s'agit de la teinture issue de la cochenille du Chêne, *Etude des couleurs en vieux français*, Paris, Librairie E. Bouillon, 1899, p. 128, notes 1-2.

14. Pour la description des couleurs dans les romans antiques, voir V. Gontero, *Parures d'or et de gemmes. L'orfèvrerie dans les romans antiques du XII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2002, chapitre VIII, C. Un art poétique « orfévré », p. 199-220.

AUTEUR

Valérie Gontero-Lauze
Aix-Marseille Université

Existe-t-il un style littéraire alchimique au Moyen Âge ?

Antony Vinciguerra

p. 289-301

- 1 L'alchimie est un savoir lié à une idée particulière : la recherche de la purification par la transmutation, mais ce savoir se décline sous deux aspects bien distincts. Il implique, d'une part, un postulat philosophique qui est la possibilité de changer une chose en une autre. Renvoie, d'autre part, à un exercice manuel qui est la confection d'une substance aux propriétés « transmutantes ». Il faut ajouter que ce savoir, quel que soit son aspect, n'est quasiment connu que par des textes. Cette situation, due à la volonté des alchimistes de préserver le secret de leurs activités mais également au fait qu'il reste très difficile de trouver des traces archéologiques d'une transmutation, fit de l'alchimie un savoir presque exclusivement livresque. En cela il peut, et à mon sens il doit, être considéré comme un objet littéraire. Pour autant, les formes littéraires qu'il prend – le discours philosophique et la recette – semblent si éloignées l'une de l'autre, l'idée de purification elle-même est déclinable dans tellement de genres littéraires, qu'il paraît difficile d'identifier un « profil type » de textes ayant pour sujet la transmutation, et par conséquent de définir de manière précise les contours d'une littérature proprement « alchimique ».
- 2 Peu d'études ont été consacrées à cette question. Robert Halleux peut être considéré comme un précurseur en la matière avec son livre *Les textes alchimiques* paru en 1979. L'ouvrage reste une mine d'informations sur les textes alchimiques et en particulier sur les liens entre alchimie et littérature¹. On y trouve, outre le répertoire systématique des textes ayant pour sujet la transmutation, une première tentative de classer les textes ayant pour sujet l'alchimie par forme littéraire, en distinguant la recette, la somme (*summa*), le traité dialectique (*theorica-practica*), l'allégorie et les commentaires². Pour autant, il faut noter que ces formes, qu'elles soient prises séparément ou dans leur ensemble, ne sont pas propres aux textes alchimiques (textes médicaux et magiques notamment, peuvent combiner les mêmes formes).
- 3 À la suite des travaux de Robert Halleux, Didier Kahn consacra à Paris un cycle de conférences entier sur les rapports entre alchimie et littérature³. Au cours de ces

conférences, il posa la question de la nature d'un texte alchimique. Voici les conditions qu'il considéra comme indispensables pour pouvoir identifier un texte comme alchimique : la présence d'un vocabulaire spécialisé, un contexte littéraire particulier, une réception vécue comme telle par les contemporains et la connaissance du contexte d'écriture, voire de l'auteur⁴. Cette tentative de définition, si elle eut le mérite d'être posée, reste pour plusieurs raisons, imparfaite pour la période médiévale. Tout d'abord, la connaissance du contexte d'écriture de la plupart des textes se présentant comme alchimiques antérieurs au ^{xiv}^e siècle restant très lacunaire, il est rare de pouvoir remplir la dernière condition. De plus, celle-ci sous-entend de définir également ce que peut être un auteur « alchimique », ce qui amène à d'autres difficultés. Il faut encore ajouter que l'un des postulats de départ de Didier Kahn, le fait qu'il n'existe pas de « textes alchimiques qui se cachent de l'être⁵ », doit être relativisé, puisque que Danielle Jacquard a montré que certains textes médicaux pouvaient être considérés comme de véritables « jeux littéraires » visant à développer de manière implicite un langage et une pensée alchimiques⁶. À l'inverse, des études récentes indiquent que le *Livre des secrets de la nature*, traité traduit de l'arabe au milieu du ^{xii}^e siècle et considéré par Didier Kahn comme alchimique⁷, est avant tout une œuvre de cosmologie hermétique⁸.

- 4 Sur la base des travaux d'Halleux et de Kahn sur la forme et la nature des textes alchimiques, mais en tenant compte des nuances que je viens d'apporter, je voudrais utiliser un nouveau critère pour définir un texte alchimique, celui du style littéraire. Pour cela je voudrais d'abord faire une distinction entre genre et style littéraire. À mon sens, un genre littéraire renvoie à une catégorisation de textes selon une thématique ou une forme d'écriture générale. Le genre littéraire alchimique peut ainsi être l'ensemble des textes ayant pour sujet l'alchimie. Le problème est que l'idée de la transmutation véhicule des représentations philosophiques et symboliques tellement répandues, que ce soit au niveau de l'acte de changer une chose impure en une chose pure ou de la simple idée de métamorphose, qu'elle peut se décliner dans un très grand nombre de contextes littéraires. De même l'idée de l'*élixir* ou de la *pierre philosophale*, c'est-à-dire l'attribution de vertus extraordinaires à une substance composée, est largement relayée par la littérature des talismans, des poisons, de la thériaque et des lapidaires.
- 5 Par conséquent, à peu près tous les textes peuvent être, si on les regarde bien, considérés comme alchimiques⁹ : les textes liturgiques (le rite de l'eucharistie ne relève-t-elle pas d'une sorte de transmutation¹⁰ ?), les traités de minéralogie (lorsqu'ils suivent la théorie de l'origine commune de tous les métaux, ce qui sous-entend qu'il est possible d'en changer un en un autre¹¹), les recettes d'orfèvre (quelle différence entre la réalisation d'une dorure et la fabrication de l'or¹² ?), les recettes magiques (lorsqu'elles exposent des procédés visant à composer une pierre aux pouvoirs surnaturels¹³), les romans de chevalerie (dans lequel l'action mène les héros à se purifier intérieurement¹⁴), les traités théologiques (qui affirment qu'en Jésus Christ le saint Esprit purifia la chair¹⁵), ou encore les textes poétiques et hagiographiques (qui mettent en valeur l'idée de métamorphose¹⁶).
- 6 À partir de ce constat, ma question n'est pas d'exposer une nouvelle manière d'aller « débusquer » toutes les traces d'alchimie dans la littérature médiévale, mais au contraire de restreindre l'appellation d'« alchimique » à une certaine catégorie de textes ayant en commun non pas un thème particulier, mais un style. Cette notion m'a en effet paru être un critère de catégorisation intéressant, pour deux raisons. La

première est que la notion de style littéraire renvoie à l'existence d'une esthétique particulière, c'est-à-dire une combinaison de procédés d'écriture qui contrairement à une thématique aisément identifiable mais trop générale, permet par sa complexité une catégorisation précise des textes. La deuxième est que le style, parce qu'il est une notion plus artistique que scientifique, apparaît *a priori* très adéquat pour approcher un savoir qui se définissait originellement non pas comme une science, mais bien comme un art, l'art divin, l'art de fabriquer de l'or. C'est donc un juste retour des choses que de chercher une touche artistique dans les textes qui parlent de cet art.

- 7 Dans l'état des recherches actuelles, quasi inexistantes sont les textes latins traitant ou se référant explicitement à la transmutation de la matière avant le XII^e siècle. Pour autant, le corpus de textes pouvant être considérés comme alchimiques est à partir du siècle suivant tellement vaste que je ne peux ici tous les prendre en compte. Je me contenterai donc d'étudier les textes les plus diffusés, espérant y trouver des éléments littéraires communs. Pour choisir ces textes, j'ai procédé à un tri en trois temps. Dans un premier temps, j'ai consulté le fameux inventaire de la bibliothèque du frère Dominique du monastère Saint Procul de Bologne, constituée autour de 1300¹⁷. Il s'agit d'une liste d'ouvrages traitant exclusivement du sujet de l'*alchimia*. Le Nord de l'Italie¹⁸ et plus particulièrement Bologne¹⁹ étaient au début du XIV^e siècle parmi les principaux centres de diffusion du savoir alchimique en Occident. Avec cet inventaire nous avons ainsi un bon marqueur des traités alchimiques les plus diffusés. Cependant, le nombre de livres mentionnés, soixante douze, ne permet pas de sélectionner un ensemble de textes rapides à étudier. J'ai donc dans un deuxième temps recoupé ces informations avec celles que contiennent dans les manuscrits les plus anciens consacrés au sujet alchimique. J'ai retenu une quinzaine de manuscrits, datés du XIII^e au XIV^e siècle et originaires de Grande-Bretagne, d'Italie, de France et d'Allemagne²⁰. Le catalogue de Dominique et ces manuscrits ont seulement une vingtaine de traités en commun. À partir de ceux-ci, j'ai opéré un dernier tri en ne gardant que ceux qui étaient mentionnés comme « alchimiques » dans les textes du XIII^e siècle et du XIV^e siècle. Au final, j'obtiens cinq traités.
- 8 Ce sont ces traités que je vais étudier à présent. Le fait qu'ils furent perçus comme alchimiques dans les textes dès le XIII^e siècle, puis regroupés dans des manuscrits et des bibliothèques consacrés à l'alchimie au siècle suivant, montre l'étendue de leur renommé et de leur diffusion. En cela, ils représentent un noyau de textes que l'on peut indéniablement qualifier d'« alchimiques ». Voyons donc si l'on peut y déceler des éléments littéraires communs qui permettraient de dresser un « portrait type » de texte alchimique.
- 9 Le premier de ces textes est le *Livre de Morienus (Liber Morieni)*²¹. Il s'agit sans doute du texte alchimique le plus diffusé au Moyen Âge et à la Renaissance. Il figure sous trois titres différents dans l'inventaire du frère Dominique et est contenu dans trente six manuscrits datés du XIII^e au XVI^e siècle²². Si l'on suit sa préface, il serait le premier livre d'alchimie à avoir été rédigé en latin, le 11 février 1140 très exactement²³. Son auteur serait un certain *Robertus Castrensis*, à identifier sans doute avec le traducteur Robert de Chester travaillant en Espagne au XII^e siècle pour le compte de Pierre le Vénérable. Le traité connut une rapide diffusion puisqu'au XIII^e siècle, il existe déjà six manuscrits le contenant. Outre la préface (qui ne se trouve pas dans toutes les versions du texte), le texte se compose d'un long dialogue entre le moine chrétien Morienus et le roi musulman Khalid, portant sur l'acquisition d'un grand secret, celui de la création. Le

mot *alchimia* n'apparaît qu'une seule fois, pour nommer une substance liée d'après Morienus à ce secret. Mais aucune description précise n'est donnée à propos de cette substance. En revanche, Morienus use de nombreuses métaphores différentes pour expliquer à Khalid la nature de la substance et les lois de la transmutation.

- 10 Le deuxième texte, la *Table d'émeraude* (*Tabula smaragdina*) apparaît pour la première fois dans le monde latin vers le milieu du XII^e siècle²⁴. Par la suite, il fut considéré par le biais de différentes versions et de nombreux commentaires, comme la source même de la doctrine alchimique²⁵. Il s'agit pourtant d'un bref ensemble de phrases allégoriques qui expliquent comment produire une substance mystérieuse, jamais nommée. Le mot *alchimia* n'apparaît pas. La nature du propos elle-même n'était originellement pas « alchimique » : même si ce propos était imprégné d'une doctrine cosmologique hermétique qui permettait la transmutation de la matière, l'objet du discours n'était pas spécifiquement tourné vers la réalisation de celle-ci²⁶. Le tout est présenté comme les paroles d'Hermès lui-même, gravées sur une table d'émeraude et trouvées au fond d'un antique temple par le sage Apollonius. Jean-Marc Mandosio a bien montré comment les différents remaniements opérés sur le texte, puis les différents commentaires de celui-ci avaient fait de la *Table d'émeraude* le modèle même du texte alchimique. En somme, trois grandes modifications ou précisions ont été apportées au texte originel : la suppression des passages faisant des références trop explicites à la magie (notamment ceux relatifs aux incantations et aux talismans²⁷), l'ajout de développements pour décrire la substance mystérieuse comme un agent « transmutant » ou comme un remède universel²⁸, l'insertion d'une ou plusieurs recettes visant à fabriquer de l'or et de l'argent²⁹.
- 11 Le troisième texte est appelé le *Livre du magistère parfait* (*De perfecto magisterio*), mais on peut aussi le rencontrer dans certains manuscrits sous une version différente portant le nom de *Lumière des lumières* (*Lumen luminum*³⁰). Il figure d'ailleurs sous les deux titres dans l'inventaire du frère Dominique. Son auteur est tantôt présenté comme Aristote, tantôt comme al-Razi. En réalité, l'auteur vivait sans doute au tournant du XII^e et du XIII^e siècle. Tout comme le *Livre de Morienus* et la *Table d'émeraude*, il a fait l'objet de plusieurs remaniements. Le texte originel semble avoir été un développement des *Météorologiques* d'Aristote et de ses commentaires arabes. Il se présente comme un traité structuré autour d'un propos théorique sur les lois cachées de la nature qui permettent la transmutation et d'un propos pratique sur la manière de réaliser cette transmutation à partir de diverses substances. Les ajouts postérieurs sont tous du même ordre : des recettes de transmutation et des descriptions de produits à utiliser dans celles-ci³¹. L'attribution au traité d'un titre tel que la *Lumière des lumières*, accentue encore ce côté pratique, puisqu'il est directement lié à l'idée de coloration³².
- 12 Enfin, j'ai relevé un quatrième texte intitulé *Somme de la perfection* (*Summa perfectionis*). Il fut élaboré dans la deuxième moitié du XIII^e siècle par le moine franciscain et universitaire, Paul de Tarente, qui prit comme pseudonyme Geber d'après le nom du plus célèbre alchimiste arabe, Djabir ibn Hayyan³³. Comme il réalisa la réflexion la plus aboutie sur la possibilité théorique de la transmutation et comme il présenta un exposé des différents produits et procédés « transmutants » très ordonné, il fut le traité le plus cité et le plus utilisé par les textes alchimiques postérieurs³⁴. Le texte lui-même se trouve dans plus de soixante manuscrits datés du XIV^e au XVIII^e siècle et figure sous plusieurs versions dans l'inventaire du frère Dominique. L'argumentation y est clairement scolastique, avec une série de *quæstiones* ou *sermones*, utilisés pour aborder

tous les aspects et problèmes du savoir alchimique : statut épistémologique, valeur doctrinale, langage, efficacité pratique et surtout nature du résultat de la transmutation elle-même³⁵.

- 13 Au premier regard, il semble difficile de trouver des points communs entre ces quatre textes, que ce soit dans le vocabulaire, l'organisation de l'argumentaire, la structure du discours et même le contenu du propos lui-même. S'il est clair que le propos central des textes touche aux lois de la transmutation et à leur utilisation, la manière de le mettre en place et de le développer reste différente : un dialogue métaphorique, des formules allégoriques, une présentation thématique, une argumentation scolastique. Cependant, ces textes présentent un autre point commun, celui d'avoir été révisés, et on peut s'interroger sur le rôle joué par ces révisions dans le succès de leur diffusion. Peut-être y trouvera-t-on des éléments permettant de définir un style littéraire particulier.

- 14 Le *Livre de Morienus* comprend trois textes de différentes origines : la préface, un dialogue traduit de l'arabe, un dialogue latin original. Il est difficile de dire si le premier et le troisième textes ont été réunis d'abord par le traducteur lui-même ou par un compilateur. Mais le choix de ces textes nous apporte d'intéressants éléments pour comprendre comment les premiers textes alchimiques latins ont été construits. Au propos de départ, un dialogue traduit directement d'un traité arabe sur « la culture de l'or³⁶ », s'est superposé un autre dialogue apportant des précisions sur les personnages mis en scène et fournissant un cadre précis à l'histoire : un roi musulman est instruit d'une révélation divine par un moine chrétien. Cette révélation est celle du secret de la création, et si rien de précis n'est ajouté pour la définir, elle devient clairement le sujet principal du dialogue, étant tour à tour nommée *res*, *scientia* et *sapientia*. Le tout apparaît comme un discours moralisateur sur la recherche du savoir, centré sur la dévotion à Dieu source de tous les savoirs et sur l'humilité nécessaire au travail intellectuel, ce qui en définitive pouvait passer pour une topique de la littérature philosophique latine³⁷. Quant à la préface, elle insiste sur la nouveauté du propos qui va suivre, invoque Hermès et surtout fournit une définition détaillée de l'alchimie³⁸. Cette préface n'est pas une simple tentative de rendre le texte plus attractif : la cohérence des définitions données et la référence à d'autres textes alchimiques témoignent d'une véritable connaissance du sujet alchimique et d'une volonté de la diffuser.

- 15 Parmi les textes utilisés dans cette préface, on retrouve d'ailleurs la *Table d'émeraude*, qui elle aussi est liée à la figure d'Hermès et qui elle aussi présente l'alchimie comme un secret révélé par Dieu. Comme nous l'avons vu plus haut, elle fut également remaniée pour donner une définition plus précise de ce secret. Le *Livre du magistère parfait* quant à lui est moins explicite sur la notion de secret révélé. La transmutation est bien une connaissance cachée, mais on peut y accéder par la raison : le mot *ratio* est utilisé et l'argumentaire ne contient ni métaphore ni allégorie. De la même manière, il se réfère non pas à l'autorité d'Hermès mais à celle, plus philosophique, d'Aristote ou d'al-Razi. Cependant, il apparaît clair que son arrière-plan doctrinal est très proche de celui du *Livre de Morienus* et de la *Table d'émeraude* et qu'il procède d'une vision du monde dans laquelle la matière est une et où des liens de correspondance existent entre toutes les choses de la Nature. La *Somme de la perfection* place également son propos sur un plan philosophique même si l'autorité choisie est une référence explicite et exclusive au savoir alchimique. Il faut préciser en effet que Geber n'est connu que comme un nom d'alchimiste arabe dans le monde latin médiéval, alors qu'Hermès, Aristote et al-Razi sont des figures bien connues respectivement des littératures magique, philosophique

et médicale. La notion de secret est évoquée brièvement dans le prologue du texte mais tout comme dans le *Livre du magistère parfait* seule la raison est invoquée pour comprendre ce secret. Aucun plan cosmologique n'est détaillé, les parties théoriques s'attachant surtout à résoudre les problèmes posés par la transmutation au cadre didactique de la science aristotélicienne scolastique³⁹. Mais si celui-ci est clairement présenté comme le cadre de référence du raisonnement dans la partie du texte qui traite des arguments *contra*, c'est bien la doctrine de l'unité de la matière qui sert de support à la théorie de formation des métaux exposée⁴⁰ et qui est la source de l'argumentation en faveur de la transmutation.

- 16 Il me semble donc tenir ici quelques éléments pouvant servir à définir un style littéraire commun à ces textes. Nous avons tout d'abord l'usage de la pseudépigraphie, qui témoigne à la fois de la volonté des auteurs de ne pas afficher ouvertement leur intérêt pour l'alchimie et de la recherche d'une notoriété particulière pour leur ouvrage par le choix d'autorité reconnue par tous. Nous trouvons ensuite l'affirmation implicite de l'unité de la matière. Celle-ci constituait une doctrine cosmologique adéquate à la théorie de purification des corps par la transmutation : la transmutation n'était en réalité qu'un retour à la matière première suivi d'une nouvelle création. Mais d'une manière plus générale, comme elle introduit l'existence d'une hiérarchie des êtres et d'une émanation divine permanente dans tous les êtres créés, cette idée fit l'objet d'une vive polémique théologique dans la deuxième moitié du XII^e siècle : fermement condamnée par saint Bernard, elle a trouvé ses partisans dans les lecteurs de Platon, de Macrobie ou de Chalcidius⁴¹. La traduction de nombreux textes hermétiques arabes qui affirmaient l'existence d'êtres intermédiaires entre Dieu et l'homme⁴² offrit un nouveau support à cette idée et la rendit sans doute plus « sulfureuse », du fait que ces textes avaient le double inconvénient de traiter de magie et de provenir du monde musulman. Au final, le problème théologique posé par la nature de la matière fut réglé par le concile du Latran en 1215, qui établit plusieurs points de cosmologie comme doctrine définitive⁴³. Pour la question qui nous concerne, deux de ces points me semblent d'une importance capitale : les corps spirituels et corporels ont été faits à partir de rien et non à partir d'une matière originelle, l'acte divin de Création est unique et fixé dans le temps. Nous trouvons ici l'affirmation de l'impossibilité de la purification par transmutation : impossibilité de retrouver une matière première et impossibilité de réaliser à nouveau un acte de création. On comprend dès lors l'ingéniosité et la diversité des procédés littéraires employés pour masquer la croyance en cette idée, tandis qu'étaient clairement mis en valeur des éléments consensuels : le don par Dieu de tout savoir, l'humilité nécessaire à la compréhension des lois de la Création, le dialogue entre un sage et un prince, l'allégorie poétique sur la Nature ou encore l'argumentation dialectique aristotélicienne. Tous ces éléments n'apportaient rien à la compréhension de l'alchimie, mais ils servaient de support littéraire pour en présenter l'aspect le plus utilitaire et le plus attractif : la transmutation des métaux vils en métal noble, autrement dit la fabrication de l'or. Cet aspect « manuel » était lui aussi tout à fait familier de la culture savante latine depuis le milieu du XII^e siècle et la valorisation des arts mécaniques à Chartres et Saint-Victor⁴⁴. Le meilleur témoignage de ceci est le nombre de recettes de transmutation ajoutées au fil du temps à la suite des traités alchimiques. Il faut également ajouter que cet aspect était aussi le moins condamnable théologiquement, la fabrication de l'or relevant plus d'une activité de faux-monnayage et de charlatanisme que d'une attaque contre les dogmes religieux⁴⁵.

- 17 En somme, le style littéraire alchimique pourrait se définir comme la mise en œuvre de procédés discursifs particuliers pour masquer une doctrine de la création théologiquement douteuse, tout en mettant en valeur sa conséquence pratique : un travail manuel visant à fabriquer de l'or.
- 18 L'aboutissement de ce style se trouve dans la *Somme de la perfection* qui reprend et systématise le langage dialectique du *Livre du magistère parfait* et qui élimine l'élément le moins défendable du *Livre de Morienus* et de la *Table d'émeraude* : l'existence d'une entité intermédiaire, en l'occurrence Hermès, entre Dieu et l'homme dans le don de la connaissance. Ce style réside donc dans l'usage qui est fait du discours et non dans sa forme : l'usage par l'auteur d'une forme littéraire répandue (dialogue, formules, argumentation scolastique) amène le lecteur à insérer sa pensée dans des schémas de réflexion qui lui sont familiers. L'arrière-plan « théologiquement douteux » du texte peut ainsi se diluer dans ces schémas et apparaître moins provoquant. À l'inverse, l'auteur peut faire ressortir certaine teneur de son propos en adoptant une forme littéraire inhabituelle, la description de produits et de procédés manuels.
- 19 Voyons à présent si ce style peut se retrouver dans d'autres textes. J'ai choisi d'étudier ici trois traités qui me semblent caractéristiques du problème de la définition d'un texte alchimique.
- 20 *L'Art de l'alchimie* (*Ars alchimie*), qui passe pour l'un des premiers textes alchimiques latins⁴⁶ semble posséder ce style. Une préface y présente l'alchimie comme le secret de la Création révélé aux hommes, annonce le caractère novateur du texte et se réfère à Hermès. Suit une définition de l'alchimie, un court exposé théorique sur les métaux et sept recettes visant à fabriquer de l'argent et de l'or. Le texte se termine par des listes de produits utiles à la transmutation. Nous avons donc tous les éléments relevés plus haut. Cependant, ils sont utilisés de manière désordonnée, ce qui explique sans doute le peu de postérité de ce traité (présent seulement dans quatre manuscrits et quasiment ignoré des textes postérieurs, il ne figure pas dans l'inventaire du frère Dominique). La préface n'est en effet qu'une pâle copie de celle du *Livre de Morienus* à laquelle a été ajouté un texte cosmologique tiré mot pour mot d'un traité de géomancie⁴⁷. Si le tout n'avance aucune doctrine douteuse, c'est sans doute moins par calcul que par méconnaissance du sujet alchimique. La définition de l'alchimie quant à elle reste confuse : des bribes d'un traité sur la préparation des sels et des aluns⁴⁸ ont été rassemblées pour donner un propos qui pourrait passer pour mystérieux au premier abord, mais qui en réalité n'est que le résultat d'un « copier-coller » maladroit. Pour toutes ces raisons, *L'Art de l'alchimie* peut donc être considéré comme une première ébauche de construction d'un texte destiné à être perçu comme alchimique - plus que comme une véritable tentative manquée, car il n'existait pas à l'époque de la rédaction du texte, la première moitié du XIII^e siècle, de modèle stylistique « alchimique » déjà affirmé. Aucune esthétique particulière, sinon celle de la compilation, ne peut être tirée de l'ensemble du texte, mais on y trouve tous les éléments qui constitueront dans les textes plus récents le style que nous avons défini plus haut.
- 21 *Le Secret de secrets* (*Secretum secretorum*) ou *Lettres d'Aristote à Alexandre*, a quant à lui connu une tout autre diffusion. Il s'agit de l'un des textes les plus diffusés au Moyen Âge (on le trouve dans plus d'une centaine de manuscrits datés du XIII^e au XVI^e siècle). Le fait qu'il ait été utilisé par plusieurs auteurs traitant de la transmutation et qu'il soit présent dans plusieurs manuscrits consacrés à l'alchimie⁴⁹ pourrait indiquer que nous avons affaire à un texte alchimique. Le texte se présente sous la forme d'une lettre

adressée par le philosophe Aristote à son élève Alexandre. Cette lettre contient toute une série de recommandations politiques, éthiques et médicales, ainsi que l'enseignement de diverses sciences naturelles parmi lesquelles on trouve des passages tirés de la *Table d'émeraude* et des développements sur la purification des corps⁵⁰. C'est cette partie du traité qui a donné à l'ensemble sa réputation alchimique. Peut-on pour autant en faire un traité alchimique ? Un élément de réponse nous est donné par l'inventaire du frère Dominique, dans lequel le traité ne figure pas. Un autre élément pourrait être l'examen de son style littéraire. Si on peut constater la présence de certains traits du style défini plus haut – comme l'effacement par la forme littéraire adoptée de l'arrière-plan doctrinal de l'unité de la matière et de la purification par la transmutation, la lettre divisée en recommandations thématiques – on ne trouve pas en revanche de référence aux produits et aux procédés concrets qui permettent la transmutation. Le traité s'en tient aux recommandations pratiques et ne développe pas le déroulement des activités pratiques elles-mêmes. Il est donc possible de conclure que, même s'il traite de la transmutation selon une doctrine et un langage caractéristiques, le *Secrets des secrets* n'est pas un texte alchimique.

- 22 Le dernier texte que j'ai retenu a également connu une grande diffusion : le *Livre des minéraux* (*De Mineralibus*) d'Albert le Grand. Il s'agit d'un vaste traité sur les pierres et les métaux dans lequel l'auteur ne se contente pas de compiler des informations recueillies dans d'autres textes, mais use de sa raison et de son expérience pour bâtir une véritable théorie de la génération des minéraux. Pour cela, il cite de nombreux passages traitant de la transmutation et tente de les replacer dans le contexte épistémologique des *Météorologiques* d'Aristote⁵¹. Ces passages furent repris dans de nombreux ouvrages postérieurs tandis que le traité entier fut incorporé dans plusieurs manuscrits consacrés à l'alchimie⁵². On peut ajouter qu'Albert lui-même passa pour un alchimiste en son temps et que toute une littérature sur la transmutation des métaux se développa sous son nom⁵³. Il faut préciser *a contrario* qu'il ne figure pas dans l'inventaire du frère Dominique, dans lequel on trouve pourtant plusieurs textes mis sous son nom. Le traité présente tous les aspects du savoir alchimique – une doctrine de la transmutation et les applications pratiques découlant de cette doctrine – mais n'utilise jamais le style que nous avons défini. En effet, tous ces aspects sont formulés dans un langage et une problématique clairs. Le problème de l'unité de la matière est discuté et affirmé, mais sur un plan non pas cosmologique mais dialectique⁵⁴. Il met en avant qu'un métal peut être changé en un autre métal puisque théoriquement deux choses d'une même espèce ne se distinguent que par des caractéristiques extérieures – ce qui montre que le propos d'Albert n'est pas lié au vieux fond de philosophie hermétique duquel est sortie l'idée de la purification par la transmutation. Dans le même temps, il expose des procédés manuels, les met en relation avec des expériences de laboratoire et le cas échéant les critiques⁵⁵. Nous avons donc ici un auteur connaisseur à la fois de la science aristotélicienne scolastique et des procédés métallurgiques, qui tente de concilier les deux en une théorie des métaux innovante et non de proposer de dévoiler les aspects théoriques et pratiques d'un savoir fini, secret et universel. Par conséquent, le *Livre des minéraux* ne peut être considéré comme un texte alchimique.
- 23 Pour conclure, je dirais que le style littéraire alchimique, tel que je l'ai trouvé dans les quatre premiers textes étudiés ici, est avant tout le résultat des remaniements effectués sur des textes originels aux styles très différents. Sur des textes traduits de l'arabe comme le dialogue du *Livre de Morienus* et la *Table d'Émeraude* elle-même, le travail avait

été facilité par les choix effectués par les traducteurs et leurs commanditaires : un texte posant explicitement des problèmes théologiques n'avait que peu d'intérêt à être traduit, si ce n'est pour servir à un exercice d'argumentation contre les pensées hérétiques⁵⁶. Quand bien même de tels textes auraient été traduits par des esprits curieux, peu de scribes auraient œuvré à leur diffusion. Il faut donc bien noter que les textes alchimiques qui furent les plus diffusés furent également les plus acceptables d'un point de vue théologique. Par comparaison, on peut citer le cas de la littérature des poisons qui ne se développa dans le domaine médiolatin qu'autour de valeurs médicales et curatives affichées (c'est-à-dire autour de la volonté de faire connaître les remèdes de ces poisons), alors que son *credo* originel (dans la littérature arabe et les traductions latines qui en ont été faites) était au contraire de provoquer le mal d'autrui et avait partie liée avec la magie et la philosophie hermétique⁵⁷. La construction du style littéraire alchimique fut donc plus une entreprise de promotion d'un thème littéraire nouveau et théologiquement suspect, la transmutation, qu'un exercice rhétorique impulsé par une volonté artistique consciente.

- 24 Dans le courant du XIV^e siècle, cette situation s'inverse peu à peu. La constitution de véritables corpus de manuscrits et de bibliothèques alchimiques, telles celles du frère Dominique, codifie le style littéraire alchimique. Après cela, la littérature alchimique devient de moins en moins pseudépigraphique et présente une forme de plus en plus homogène, tournant autour de l'aspect théorique de la préparation de la transmutation⁵⁸. En cela, elle perd son style et devient un genre, qui pourrait même passer pour un simple exercice rhétorique sur une thématique littéraire attractive⁵⁹. Dans le même temps, les « faiseurs d'or » deviennent de plus en plus visibles dans la société⁶⁰. Le roi d'Angleterre envoie même ses gardes chercher des alchimistes dans les rues de Londres afin de louer leurs services⁶¹. Il semble qu'à cette époque, l'alchimie soit sortie du champ littéraire où elle semblait confinée jusqu'alors, pour investir le champ social et économique dans lequel les alchimistes et leurs activités apparaissaient comme bien réels. En cela, les textes qui lui étaient liés ont sans doute perdu une part de leur mystère. Si style littéraire alchimique il y eut au Moyen Âge, il ne fut donc que celui d'une époque, celle allant du milieu du XII^e siècle au milieu du XIV^e siècle.
- 25 L'exemple du développement de la littérature alchimique est la preuve que le succès d'un texte doit autant à son style qu'à son contenu. Mieux, la manière dont a été élaboré ce qui fit la marque du style littéraire alchimique – l'articulation entre le fait de cacher par le discours la vraie nature du savoir alchimique et le fait de proposer par sa mise en œuvre des lois qui lui sont liées, de la découvrir – montre que le style peut même constituer, au-delà de l'attrait artistique qu'il apporte, une véritable clef pour comprendre le sens d'un texte.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. R. Halleux *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979, p. 144-148.
2. *Ibid.*, p. 73-86.

3. Année 1992-1993, École pratique des hautes études, V^e section.
4. Annuaire EPHE, V^e section, tome 101, 1992-1993, p. 350.
5. *Ibid.*, p. 350.
6. D. Jacquard, « Calculs et pierres », *Alchimia e medicina nel Medioevo*, a cura di Ch. Crisciani e A. Paravicini Bagliani, coll. « *Micrologus* 9 », 2003, p. 264.
7. La Table d'émeraude et sa tradition alchimique, Paris, Les Belles Lettres, 1955. L'ouvrage réédité en 2006 ne tient pas compte de ces études.
8. Cf. la bibliographie de J.-M. Mandosio, « La Tabula Smaragdina e i suoi commentari medievali », *Hermetism from Late Antiquity to Humanism*, dir. P. Lucentini, I. Parri e V. Perrone Compagni, Turnhout, Brepols, 2003, p. 681, n. 3. et p. 693-696 et P. Travaglia, *Una cosmologia ermetica. Il il kitāb sirr al-ḥaliqa / De secretis naturae*, Liguori, Napoli, 2001.
9. Ces propos sont volontairement provocateurs car il existe une tendance à voir de l'alchimie partout dans toute une littérature contemporaine fantaisiste et même dans certaines études. La liste d'ouvrages qui va suivre sous forme de notes de bas de page mêle d'ailleurs études sérieuses et moins sérieuses.
10. J.-F. Marquet, *Philosophies du secret. Études sur la gnose et la mystique chrétiennes (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Le Cerf, 2007.
11. S. Hutin, *L'alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1999 (1^{re} éd. 1951).
12. Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, fragments de recettes, éd. R. Halleux, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Alchimistes grecs », 1, 2002.
13. Maslamah ibn Aḥmad al-Faraḍī Abū al-Qāsim al-Maḡrītī, *Picatrix, un traité de magie médiéval*, éd. B. Bakhouché, F. Fauquier et B. Pérez-Jean, Turnhout, Brepols, 2003.
14. P. Duval, *La pensée alchimique et le Conte du Graal. Recherches sur les structures (Gestalten) de la pensée alchimique, leurs correspondances dans le Conte du Graal de Chrétien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe de l'Ebre sur la pensée symbolique de l'œuvre*, Paris, Champion, 1979.
15. J.-F. Marquet, *Philosophies du secret*, op. cit.
16. Comme les Métamorphoses d'Ovide.
17. Édité par Th.S. Harrison, « The text of Michael Scot's Ars Alchemie », *Osiris* V, 1938, p. 325-328.
18. Cf. par exemple le nombre d'auteurs de recettes de transmutation cités par les manuscrits BnF 6514 lat. f° 55-58 et BnF lat. 7156 f° 154-173.
19. Cf. le nombre de manuscrits provenant de cette ville dans L. Thorndike, « Some alchemical manuscripts at Bologna and Florence », *Osiris* 7, 1939, p. 85-110.
20. Pour une bibliographie complète des catalogues de manuscrits alchimiques, R. Halleux, *Les Textes...*, op. cit., p. 11-13. Voir aussi L. Thorndike et P. Kibre, *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*, London, Medieval Academy of America, éd. revue et augmentée, 1963 (1^{ère} éd. 1937).
21. Édité dans L. Stavenhagen, *A Testament of Alchemy, being the Revelations of Morienus to Khalid ibn Yazid*, Hanover, University Press of New England, 1974.
22. Recensés dans L. Stavenhagen, *A Testament...*, op. cit., p. 70-72.
23. R. Lemay, « L'authenticité de la Préface de Robert de Chester à sa traduction du Morienus », *Chrysopoeia* 4, 1993, p. 3-32.
24. Le manuscrit le plus ancien contenant le texte, le BnF lat. 13951, est daté du XII^e siècle. Il donne Hugues de Santalla comme son traducteur.
25. D. Kahn, *La Table...*, op. cit., éd. 2006, p. IX.
26. J.-M. Mandosio, « La Tabula Smaragdina... », art. cit., p. 680-683.
27. *Ibid.*, p. 683-685.
28. *Ib.*, p. 685-689.
29. I. Caiozzo, « Note sulla fortuna della Tabula Smaragdina », *Hermetism...*, op. cit., p. 700.
30. Il n'existe pas d'édition moderne du texte. Pour ses manuscrits, voir L. Thorndike et P. Kibre, *A Catalogue...*, op. cit., p. 344.
31. L'Anonyme de Zuretti ou l'art sacré et divin de chrysopée par un anonyme, éd. A. Colinet, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Alchimistes Grecs », 10, 2002, p. XLVII.

32. Plusieurs traités médiévaux de teinture et de coloration des métaux portent d'ailleurs ce titre. Voir les occurrences de *Lumen luminum* dans L. Thorndike et P. Kibre, op. cit.
33. W. R. Newman, « New Light on the Identity of Geber », *Sudhoffs Archiv* 69, 1985, p. 76-90.
34. *The Summa perfectionis of Pseudo-Geber, a critical Edition*. ed. and trad. W.R. Newman, Leiden, E. J. Brill, 1991.
35. Ch. Crisciani et M. Pereira, *L'Arte del sole e della luna. Alchimia e filosofia nel medioevo*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1996, p. 39-41.
36. L. Stavenhagen, *A Testament...*, op. cit., p. 61.
37. A. Vinciguerra, « Dieu, l'alchimiste et le marchand », *Les échanges. Actes des journées Ange Guépin*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 311-315.
38. R. Halleux, « La réception de l'alchimie arabe en Occident », *Histoire des Sciences arabes III*, R. Roshdi, dir., Paris, Le Seuil, 1997, p. 147.
39. Ch. Crisciani et M. Pereira, *L'Arte...*, op. cit., p. 41.
40. H.H. Kubbinga, « La théorie de la matière de Geber », *Alchemy revisited: proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen*, ed. Z. R. W. M. von Martels, Leiden, E.J. Brill, 1990, P. 133-138.
41. M.-D. Chenu, *La Théologie au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1957, p. 19-51.
42. CH.S.F. Burnett, *The Introduction of Arabic Learning into England*, London, British Library, 1997.
43. CH.A. Riggs, « Prophecy and Order. Mysticism and Cosmologies in the Twelfth and Thirteenth Centuries », *The Devil, Heresy And Witchcraft in the Middle Ages. Essays in honor of Jeffrey B. Russell*, Dir. A. Ferreiro, coll. « Cultures, Beliefs and Traditions », 6, Leiden, E.J. Brill, 1998, P. 161-162.
44. M. Lejbowicz, « Cosmologie, traditions culturelles et innovations », *Langages, sciences, philosophie au XII^e siècle*, dir. J. Biard, Paris, Vrin, 1999, p. 39-59.
45. Ch. Crisciani et M. Pereira, *L'Arte...*, op. cit., p. 240-261.
46. R. Halleux, « La réception... », art. cit., p. 150-151.
47. A. Vinciguerra, « Sept recettes de transmutation », *Cahiers du Centre Viète*, Nantes, sous presse.
48. Il s'agit du *De Aluminibus et Salibus*, édité par Robert Steel dans « *Practical Chemistry in the 12th Century* », *Isis* 12, 1929, p. 10-48.
49. Comme le manuscrit 119 de la bibliothèque Riccardiana de Florence, le manuscrit 253 de la bibliothèque du Hunterian museum de Glasgow ou le manuscrit 1122 d de la bibliothèque du Trinity College de Cambridge (tous datés des XIII^e-XIV^e siècles).
50. Pseudo-Aristotle. *The Secret of Secrets. Sources and Influences*, éd. W. Ryan et Ch. Schmitt, London, Warburg Institute-University of London, coll. « Warburg Institute Surveys », 9, 1982.
51. R. Halleux, « Albert le Grand et l'alchimie », *Revue des sciences philologiques et théologiques* 66, 1982, p. 57-80.
52. Comme le manuscrit 119 Digby de la Bodleian Library d'Oxford ou le manuscrit lat. 6514 de la BnF dans lequel il figure même en première place.
53. P. Kibre, « Further manuscripts containing alchemical tracts attributed to Albertus Magnus », *Speculum* 34, 2, 1959, p. 238-247.
54. G. Allard, « Réaction de trois penseurs du XIII^e siècle vis-à-vis de l'alchimie », *Cahiers d'études médiévales* 2, « La Science de la nature. Théorie et pratique », 1974, p. 100-102.
55. R. Halleux, « Albert le Grand... », art. cit.
56. Le meilleur exemple de cette situation fut la traduction et la diffusion des principaux textes religieux musulmans, entreprise impulsée par les clunisiens. Voir D. Iogna-Prat, *Ordonner et Exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, Aubier, 1998, p. 332-359 ; J. Tolan, « Peter the Venerable on the diabolical heresy of the Saracens », *The Devil...*, op. cit., p. 345-367.
57. Pour cette question, voir *Le Corps à l'épreuve. Poisons, remèdes et chirurgie : aspects des pratiques médicales dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, dir. F. Collard et E. Samama, Langres, Guéniot, 2002.
58. Ch. Crisciani et M. Pereira, *L'Arte...*, op. cit., p. 69-70.

59. En témoigne le nombre de commentaires d'œuvres plus anciennes : Ch. Crisciani, « *Commenti in alchimia : problemi, confronti, anomalie* », *Il Commento filosofico nell'Occidente latino, : secoli XIII-XV : atti del colloquio Firenze-Pisa, 19-22 ottobre 2000*, dir. G. Fioravanti, C. Leonardi e S. Perfetti, coll. « *Rencontres de philosophie médiévale* », 10, Turnhout, Brepols, 2002, p. 61-97.
60. W.H.L. Ogrinc, « *Western society and alchemy from 1200 to 1500* », *Journal of Medieval History* 6, 1980, p. 103-132.
61. D.W. Singer, *Catalogue of Latin and Vernacular Alchemical Manuscripts in Great Britain and Ireland Dating from Before the XVI Century*, Bruxelles, Lamertin, 1931, p. 777-797.

AUTEUR

Antony Vinciguerra
Université de Nantes

Hétérogénéités stylistiques

De l'archéologie du style à la rhétorique des formes : pour une nouvelle analyse des chapiteaux du rond-point de Cluny III¹

Sébastien Biay

p. 305-314

- 1 Les chapiteaux du rond-point de Cluny III ont fait l'objet d'une production scientifique très abondante, et il peut paraître risqué – voire impertinent – de prétendre renouveler leur analyse formelle. Pour que cette nouvelle analyse soit aussi une analyse nouvelle, cet exercice doit s'appuyer sur une réflexion méthodologique en profondeur. Après avoir présenté quelques aspects de cette réflexion, j'examinerai deux des chapiteaux du rond-point, ceux des « tons de la musique grégorienne ».
- 2 Le titre du colloque recèle un présupposé important : le style produit des « effets », c'est-à-dire – selon Littré – qu'il opère, qu'il réalise, qu'il imprime. Le style s'imprime d'abord dans la matière, sous le ciseau du sculpteur, au terme d'un processus conceptuel et technique. Il s'imprime ensuite dans l'œil et la pensée de celui qui regarde l'image, à supposer que celle-ci soit visible.
- 3 Les médiévaux ont laissé peu de textes relatifs à des images matérielles conservées. Ceux-ci sont rarement contemporains des œuvres qu'ils évoquent, encore moins souvent de la main des artistes eux-mêmes et ne répondent finalement jamais aux attentes des auteurs de monographies. Toute étude iconographique devrait donc partir de la question : « comment voyons-nous ces images ? » Question fort simple en apparence ; mais, comme l'a écrit Merleau-Ponty, « si l'on se demande ce que c'est que nous et ce que c'est que voir » – et j'ajoute dans un lieu donné et à une époque donnée –, « on entre dans un labyrinthe de difficultés et de contradictions¹. » C'est ce labyrinthe, qui devrait nous mener de « l'archéologie du style » à « la rhétorique des formes ».
- 4 Il faut tout d'abord préciser ce qu'on entend par « archéologie ». Il ne s'agit pas de la discipline du même nom mais d'un type de questionnement de l'objet iconique : celui

qui consiste à en restituer la genèse formelle suivant l'étymologie du mot (discours sur les origines). L'étude « archéologique » d'un style consiste par différents moyens (datation, attribution, etc.) à établir une histoire des formes, ce pour quoi elle n'a pas à s'encombrer de la signification des « choix formels » opérés par l'artiste. Au fond, elle ignore que c'est la forme qui *signifie*, qui *se* signifie – car l'image ne signifie rien autrement que par ses formes. Bien plus, il n'y a pas d'image sans processus de signification, et de même qu'un fait historique n'existe pas sans une « intrigue », comme l'a si bien écrit P. Veyne², un signe iconique n'est rien sans le processus sémiotique qui l'engendre. La déconnexion de la forme et du fond est pourtant un lieu commun des études d'histoire de l'art médiéval. L'historiographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III en est un exemple patent. Je ne détaillerai pas cet aspect ici, souhaitant plutôt éclaircir les causes de ce phénomène historiographique.

- 5 Le portrait de l'artiste médiéval dessiné par É. Mâle il y a plus d'un siècle n'a rien de très flatteur. Malgré une certaine ambiguïté, présente notamment dans *L'art religieux du XIII^e siècle* (1898), c'est l'image de l'artisan illettré et dirigé par les théologiens – ignorant par conséquent le signification de ses propres œuvres – qui est passée à la postérité. Or, la signification des images chrétiennes dérivant *naturellement* des textes sacrés ou exégétiques, il eut été aberrant pour Mâle et ses successeurs d'en analyser le style et l'iconographie dans le même mouvement discursif³.
- 6 L'ethnocentrisme post-tridentin que reflète sa conception d'un art dirigé par les ecclésiastiques n'est certes pas la cause unique du raisonnement de Mâle. Il s'agit plutôt de l'une des multiples actualisations historiques d'un phénomène plus profondément ancré dans la pensée occidentale : le logocentrisme⁴. Le principal symptôme de ce phénomène en histoire de l'art est la pensée de l'image comme « système second de signes » par rapport au(x) texte(s). Ainsi a-t-on défini l'image comme le supplément du texte – comme sa métaphore – de même que la philosophie occidentale définit l'écriture comme une métaphore du langage. Pour paraphraser J. Derrida, *la rigueur « philologique » du contenu (chrétien) des images chrétiennes a en effet pour condition que le champ iconographique soit un système réglé par une nécessité interne et que d'une certaine façon sa structure soit close. Si l'image n'est que la figuration du texte on a le droit de l'exclure de l'intériorité du système*⁵, ainsi l'image n'est liée aux itinéraires spirituels, que le cosmos de la pensée chrétienne organise et constitue comme savoir que, sur le mode parasite de l'illustration. La dichotomie style/iconographie montre de ce fait une édifiante homologie avec la linguistique saussurienne dont on sait l'impact qu'elle a eu sur les sciences humaines au XX^e siècle, tout particulièrement sur le plan de leur scientificité⁶. Cela explique peut-être que l'histoire de l'art qui définit depuis si longtemps ces deux termes de manière exclusive, limitant l'implication du style au champ « archéologique », jouisse d'une telle longévité et d'une rigueur méthodologique dont l'analyse critique n'a aucun mal à faire éclore le caractère illusoire.
- 7 Quel(s) rapport(s) cette histoire de l'art établit-elle entre les textes et les images au sein de la société médiévale ? Dans la plupart des études, la présence du texte justifie une certaine lecture de l'image : elle apporte une légitimité à son herméneutique par l'identification et la mise en relation des thèmes⁷. Une telle pratique de l'iconographie se fonde sur le mythe d'une possible traduction non-résiduelle d'un contenu textuel dans le domaine visuel. Maintenant, si l'on tente d'analyser les images autrement qu'en les subsumant sous le contenu des textes chrétiens, il redevient fondamental de s'interroger sur ce qu'elles donnent à voir dans leur propre contexte socio-historique :

les images ne nous livrent pas simplement *quelque chose* des textes chrétiens mais au-delà — ou en dehors de cela — elles produisent des effets proprement visuels (adressés à un spectateur hypothétique), qui doivent constituer le véritable objet de l'analyse formelle.

- 8 Les deux chapiteaux figurés du rond-point de Cluny III auxquels K. J. Conant a donné les numéros VII et VIII (Ill. 39-40 et 41-42) portent des inscriptions relatives aux huit tons de la musique grégorienne. Les observations qui vont suivre sont grandement redevables aux travaux d'I. Marchesin⁸ ; je tenterai pour ma part d'observer encore plus précisément la trame des relations visuelles tissées entre texte, « décor » et figures humaines, afin de mieux cerner l'intention artistique qui est à la source de ces images.
- 9 Ces deux chapiteaux sont indiscutablement liés par la thématique musicale qu'explicitent leurs inscriptions, mais ils se distinguent l'un de l'autre par la mise en forme de cette thématique. On se demandera par conséquent si la représentation des personnages dans des mandorles ou dans un milieu végétal dont on précisera plus loin les caractéristiques tient du choix gratuit d'un sculpteur ou si elle vise une portée *iconographique*.
- 10 Les deux chapiteaux sont d'une grande proximité stylistique. Quelques détails précis (forme des feuilles, drapés, détail des physionomies) permettent d'avancer l'hypothèse — après d'autres auteurs⁹ — qu'ils sont l'œuvre d'un même sculpteur. La différence introduite entre les dispositifs formels de présentation des inscriptions et des figures humaines peut donc difficilement s'expliquer par un changement de main. Du reste, je m'efforcerai de montrer que ces « choix formels » participent pleinement de la signification de ces chapiteaux.

Éléments signifiants

- 11 Les motifs végétaux qui couvrent le fond des corbeilles peuvent être considérés comme des variantes de la forme corinthienne classicisante que représente le chapiteau I du rond-point¹⁰. La structure des corbeilles suit l'étagement des couronnes d'acanthes, des crosses d'angles, de l'échine et du tailloir à cornes (qui a disparu pour le chapiteau VIII). En revanche, les deux chapiteaux montrent une interprétation différente de cette structure fondamentale.
- 12 La partie inférieure de la corbeille du chapiteau VIII, constituée d'une couronne de huit feuilles d'acanthes terminées par deux pétales recourbés, est fidèle au schéma corinthien. On note la présence d'une forte rupture visuelle entre les deux registres de la corbeille, cette rupture étant matérialisée par le bandeau qui sert de champ aux inscriptions. La partie supérieure s'abstrait largement du type corinthien, et les grandes palmes placées aux angles de la corbeille sont visuellement déconnectées des feuilles d'acanthes du registre inférieur. Il en va de même pour les motifs floraux qui émergent entre les crosses.
- 13 Le rythme de l'unique couronne de feuilles du chapiteau VII n'est pas celui du chapiteau VIII. Une nervure paraît dans l'axe médian des mandorles, suggérant la présence d'une acanthe au centre des faces, là où le chapiteau VIII — à l'image du type corinthien — montre une césure entre deux acanthes. De même, les grandes feuilles d'angle du chapiteau VII, qui font partie intégrante de la couronne végétale inférieure, n'ont pas lieu d'être dans le corinthien. Le dessin particulier des éléments végétaux du

chapiteau VII se comprend dans la relation que ceux-ci entretiennent avec les mandorles. Chacun des trois chapiteaux à mandorles du rond-point (IV, V et VII) présente une configuration végétale particulière ; la spécificité du chapiteau VII est l'occupation des angles de la corbeille par une feuille unique, montant très haut et terminée par un bourgeon éclo. La structure tripartite de cette feuille ainsi que la forme de ses lobes rappellent l'acanthé, mais sa forme triangulaire atteste la recherche d'une adéquation avec la forme des mandorles.

- 14 Les inscriptions du chapiteau VII se développent sur la bordure des mandorles qui accueillent les quatre premiers tons. Celles du chapiteau VIII se déploient quant à elles sur un bandeau continu qui ceinture la corbeille à peu près à mi-hauteur¹¹.
- 15 Le fractionnement des vers sur les mandorles du chapiteau VII est compensé par la répétitivité du schéma de présentation des éléments graphiques et le contenu des vers : la numération d'une part et les termes *subsequitur* et *succedit* d'autre part. De tels verbes connecteurs sont absents des inscriptions du chapiteau VIII ainsi que des formules désignant les tons dans le traité musical attribué erratiquement à l'abbé Odon de Cluny (942) que J. Evans puis K. Meyer ont rapprochées des inscriptions des chapiteaux¹². Les hexamètres inscrits sur les chapiteaux ont donc sans doute été spécifiquement composés pour y prendre place. L'adverbe *hic* placé au début du premier vers du chapiteau VII atteste une relation étroite entre le texte et son environnement par son emploi déictique d'une part, sa riche polysémie d'autre part¹³. Le rapprochement proposé avec le traité musical attribué à Odon paraît pertinent par rapport au contenu des inscriptions, sauf pour celles des quatrième, cinquième et sixième tons. Les formules du traité associent aux mêmes tons une numérologie christologique tandis que les cinquième et sixième hexamètres relèvent d'un discours plus clairement moralisant. De cet « écart » entre les textes découle une thématique reliant l'ensemble des inscriptions du chapiteau VIII, à savoir la disposition morale nécessaire à l'élévation spirituelle du chrétien.
- 16 Les huit personnages occupant les deux chapiteaux portent pour la plupart des instruments de musique non liturgique. Leurs costumes sont également d'apparence profane ; il s'agit donc probablement de jongleurs. La variété de leurs attitudes crée différents rythmes visuels : sur le chapiteau VII se succèdent des personnages assis et debout, et la courbe des corps porte successivement à gauche et à droite. Le chapiteau VIII met en scène d'autres choix rythmiques : les jambes des personnages sont présentées soit de profil soit de face – et pour les premières, elles s'orientent vers la droite ou vers la gauche. Leurs pieds flottent dans le vide ou sont posés sur des folioles recourbées.
- 17 Ces rythmes visuels ne sont pas propres aux chapiteaux de la musique : ils interviennent dans la composition des autres chapiteaux du rond-point mais le même schéma ne se répète jamais deux fois.

Syntaxe

- 18 L'adéquation recherchée entre le végétal et les mandorles sur le chapiteau VII est certes poussée mais elle reste relative puisque les extrémités des folioles se fondent dans la masse de ces mandorles. Ces dernières s'interposent donc entre les figures humaines et un milieu végétal dans lequel elles flottent immatériellement.

- 19 Les figures sont quant-à elles en relation physique avec les mandorles. Le siège du premier et du troisième jongleur s'inscrivent sur le fond de la mandorle mais leur repose-pied couvre la bordure inférieure. Les pieds du deuxième et du quatrième s'appuient directement sur elle¹⁴. D. Bogner a insisté sur l'intérêt plastique des mandorles dans la composition des chapiteaux du rond-point ; un tel choix traduit selon lui une recherche de tridimensionnalité novatrice dans la sculpture bourguignonne¹⁵. Vraisemblablement, ce dispositif formel intègre plastiquement une relation signifiante entre la figure humaine et le vers qui la cerne : les mandorles sont en quelque sorte la caisse de résonance du mouvement des musiciens dans l'espace tridimensionnel, et leur bordure, le support bidimensionnel du texte, lui aussi déployé dans un espace à trois dimensions.
- 20 La relation des personnages aux figures textuelles est loin de se limiter au choix d'un dispositif formel : il y a interaction à plusieurs titres. Les corps accompagnent de leur courbe le mouvement du regard qu'entraîne la lecture de l'inscription. Elle épouse en effet le côté gauche de la mandorle pour le premier et le troisième ton, et le côté droit pour le deuxième et le quatrième ton. Bien plus, l'extension de certaines parties du corps ou du costume des jongleurs ponctue la métrique des vers tandis que la disposition des lettres sur la bordure des mandorles joue avec le sens des mots. Par exemple, pour le troisième ton, l'extrémité du manteau désigne sans débordement la césure des deux premiers pieds de l'hexamètre (entre *tertius* et *impingit*), et le texte est disposé de telle manière que le mot *Christum* s'achève au faite de la mandorle. Sur l'ensemble des inscriptions, un seul mot est coupé (mais pas oblitéré) par le geste d'un jongleur : pour le quatrième ton, la première syllabe (longue) du mot *carmine* est séparée des deux autres (brèves) par une cloche que le jongleur semble agiter de la main, figurant ainsi le « chant » de la quatrième cloche au cœur de sa forme littérale.
- 21 Toutes les inscriptions du chapiteau VIII partagent le même bandeau, qui ceinture la corbeille à mi-hauteur en reliant les quatre personnages. Il repose sur le sommet des acanthes sans phénomène de fusion ni de déformation.
- 22 Les jambes des personnages apparaissent dans un milieu végétal homogène, marqué par la répétitivité du motif de l'acanthé. Des sortes de pétales poussent aux extrémités des acanthes, complétant ainsi le motif classique par une innovation formelle très probablement due à la présence des figures humaines. En effet, ces pétales recouvrent les jambes des jongleurs : la raison de cette innovation serait donc l'établissement d'une relation physique entre l'humain et le végétal, également illustrée dans ce chapiteau par la présence de folioles soutenant les pieds des sixième et huitième jongleurs. Les personnages du chapiteau VIII sont donc pleinement intégrés dans le milieu végétal, contrairement à ceux du chapiteau VII, dont les mouvements sont circonscrits par les mandorles. Cette intégration leur confère la possibilité non seulement de se mouvoir dans un tel milieu, mais aussi de s'y déplacer. L'unité visuelle créée par la couronne inférieure et le bandeau d'inscriptions ainsi que les attitudes des cinquième et septième jongleurs renforcent la transitivité visuelle de l'ensemble. *A contrario*, l'encadrement des personnages par les grandes feuilles d'angle les isole nettement les uns des autres dans la partie supérieure du chapiteau.

Sémantique

- 23 J'aborde à présent la sémantique des chapiteaux à partir de la théorie musicale qui est – en toute hypothèse – inhérente aux figures représentées. Il faut rappeler préalablement qu'une relation de dualité unit les huit tons du plain-chant : à chaque ton aigu (authentique) est associé un ton grave (plagal). L'ensemble des tons s'organise donc en quatre couples : le premier et le deuxième, le troisième et le quatrième, etc.
- 24 Les positions des jongleurs du chapiteau VII illustrent non seulement l'alternance des modes authentiques et plagaux, mais aussi la hiérarchie de ces modes, le plagal étant subordonné à l'authentique de même que la position debout est subordonnée à la position trônante. En outre, les corps des jongleurs figurant les authentiques décrivent une courbe ascendante (vers l'aigu), tandis que les deux autres décrivent une courbe descendante (vers le grave)¹⁶. Or, le son produit par les instruments en action, le mouvement des corps et, dans une certaine mesure, la métrique des vers constituaient pour les médiévaux autant d'aspects d'une même théorie musicale¹⁷. Ils sont réunis ici dans une composition qui actualise cette théorie sous une forme tridimensionnelle.
- 25 La séquence des deux premiers tons décrit la dynamique de l'ensemble, dans laquelle s'inscrivent ensuite le troisième et le quatrième ton qui font allusion respectivement à la Résurrection et au chant plaintif qui pourrait évoquer, par contraste avec le triomphe du Christ sur la mort, le passage de vie à trépas du commun des mortels¹⁸.
- 26 L'alternance des modes majeurs et mineurs trouve un écho formel différent sur le chapiteau VIII, en association les thèmes de l'élévation et de l'abaissement spirituel. Les pieds des personnages associés aux authentiques flottent dans le vide – comme en lévitation. Seuls ceux des personnages associés aux plagaux reposent sur des folioles.
- 27 À partir de la condamnation de l'orgueil, la lecture du bandeau fait cheminer le chrétien jusqu'aux béatitudes. Il n'est sans doute pas fortuit que la posture du cinquième personnage (associé à l'orgueil) contrarie le mouvement de cette lecture, alors que le septième (associé aux sept dons de l'Esprit) en épouse le mouvement vers les béatitudes. La syntaxe de l'image développerait ainsi une dialectique du cheminement et de la station – parcours de l'*homo viator* dont le texte constituerait la véritable dynamique de révélation¹⁹. L'iconographie du chapiteau VIII pourrait se lire dans les termes d'une topographie figurant l'éloignement/rapprochement de Dieu (provoqué par la *dissemblance* morale de l'homme) auquel fait écho l'inscription du cinquième ton²⁰.
- 28 En tout état de cause, les conditions de visibilité de l'œuvre imposées par sa position liminaire entre le déambulatoire et le sanctuaire n'empêchaient pas de la voir sous tous les angles, mais elle contraignait le spectateur à effectuer physiquement une « déambulation » autour du sanctuaire pour parvenir à une perception globale de l'image²¹. La circularité de ce parcours spirituel en image – indissociable de la forme du chapiteau – pourrait donc constituer une image du déplacement de l'*homo viator* dans l'espace consacré.

Conjectures

- 29 La réalité invisible du plain-chant – audible presque en permanence dans l'abbatiale – subsume dans les deux chapiteaux deux réalités visuelles présentées comme

dissemblables : l'une ayant pour thème principal l'économie christique du Salut (que synthétise l'allusion à la Résurrection) et l'autre, le parcours spirituel du chrétien. C'est peut-être comme dissemblance fondamentale que l'on peut interpréter la dualité formelle de ces chapiteaux, cette dissemblance introduite entre l'homme et Dieu par le péché originel, et que seule la commémoration du sacrifice christique (raison essentielle de la liturgie grégorienne) est en passe de racheter²².

- 30 Étant donnée leur localisation originale à plus de neuf mètres du sol, il faut admettre que la complexité iconographique de ces images allait bien au-delà de leur possibilité réelle de déchiffrement. Cela dit, les structures sémantiques que j'ai tenté de restituer attestent, par la surdétermination qu'elles trouvent dans la théorie musicale et ses implications anthropologiques, une appropriation profonde – en termes de figurabilité – de ces enjeux « théologiques » par le(s) sculpteur(s). Dans ces conditions, la composition de ces images devrait être entendue dans un sens fort. L'extrême attention dont elle a fait l'objet dans sa dimension plastique pourrait se rapprocher de la *compositio* monastique²³.
- 31 Il va de soi que les conditions de visibilité que je viens d'évoquer excluent toute fonction catéchétique pour ces images : quel est donc le sens de cette complexité ? (A-t-elle-même un sens ?) De telles conditions de visibilité rendraient cette description caduque si on rejetait les éléments considérés ici comme signifiants dans le domaine des « contingences stylistiques », du hasard, du « sans importance ». Ce serait faire abstraction de la double fonction constructive et esthétique du chapiteau dans l'architecture ecclésiale à l'époque romane. L'édification de l'église – figure de l'Église à partir de l'âge roman, comme l'a montré D. Iogna-Prat²⁴ – fait alors l'objet d'une monumentalisation au sein de laquelle le rôle du support semble prépondérant au regard des attentions esthétiques qui se portent sur sa « tête » (le chapiteau). La métonymie de l'église-Église trouve d'ailleurs à s'illustrer dans le chapiteau VIII : en tant que support de l'abside, et donc élément-clé de l'église-bâtiment, celui-ci met en image la communauté ecclésiale (au sens premier plutôt que strictement clérical), dont les différents membres sont reliés par le poème et la pratique du chant qu'elle évoque. L'image sculptée boucle ainsi la métonymie sur elle-même, faisant de l'Église (des fidèles) une pièce de l'église (bâtiment). La fonction édifiatrice de l'image dépassant ici largement sa lisibilité, c'est peut-être avant tout comme *support* de l'é/Église qu'il faudrait envisager (par extension) l'ensemble des chapiteaux du rond-point de Cluny III, car c'est dans cette perspective que l'on pourrait mieux saisir la subtilité de leur esthétique « saturée de significations », pour reprendre les mots de J. Baschet²⁵.
- 32 Au final, rien ne garantit à la présente étude qu'elle puisse se prévaloir de l'objectivité chère au positivisme, et dont se réclament les analyses stylistiques traditionnelles. Cela dit, les chapiteaux de Cluny permettent de réitérer la démonstration que l'appréhension du phénomène artistique dans un contexte singulier ne peut s'abstraire de certains préjugés stériles à moins que l'analyse formelle des œuvres s'accompagne d'un questionnement de type sémiotique. R. Barthes le disait dans un autre contexte : « Le style excuse tout, dispense de tout, et notamment de la réflexion historique²⁶ ». Engager une telle réflexion sur le style impose non seulement l'abandon d'une conception strictement « archéologique » et de la fausse rigueur méthodologique qui lui sert de carcan mais aussi l'exposition des mécanismes de la description formelle et la reconnaissance (par là-même) d'une instabilité épistémologique – aveu que l'historien de l'art porte sur l'image un certain regard.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, 1964, p. 17.
2. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, 1971, p. 51.
3. J. Baschet, « L'iconographie médiévale. L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, 2005, notamment p. 277-282.
4. Voir une actualisation récente de cette critique du logocentrisme en iconographie : J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 158 et suivantes (renvoie notamment à H. Damisch).
5. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967, p. 50.
6. C'est dans le mouvement de cette scientificité que s'inscrivent toutes les vieilles coupures de la métaphysique occidentale – externe/interne, image/réalité, représentation/présence – appelées à fonder la sémiologie saussurienne. Derrida s'empresse d'ajouter : « Platon, qui disait au fond la même chose des rapports entre l'écriture, la parole et l'être (ou l'idée), avait au moins de l'image, de la peinture et de l'imitation une théorie plus subtile, plus critique et plus inquiète que celle qui préside à la naissance de la linguistique saussurienne » (*ibid.*, p. 50-51).
7. Concernant les chapiteaux du rond-point de Cluny, la restitution d'un programme iconographique fondé sur la tripartition de la musica par Boèce est probablement le meilleur exemple de cette méthode iconographique (C.E. Scillia, « Meaning and the Cluny Capitals : Music as Metaphor », *Gesta*, 27 : 1-2, 1988, p. 133-148). I. Marchesin a pourtant mis en lumière son caractère artificiel (I. Marchesin, « Les chapiteaux de la musique de Cluny : une figuration du lien musical », *Les Représentations de la musique au Moyen Âge, Actes du colloque du Musée de la musique (2-3 avril 2004)*, Paris, 2005, p. 84).
8. *Ibid.*, p. 84-90 ; voir également Id., *L'Image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800-1200)*, Turnhout, 2000. Voir aussi l'étude récente de K.T. Ambrose, « Visual Poetics of the Cluny Hemicycle Capital Inscriptions », *Word & Image*, 20 : 2, 2004, p. 155-164.
9. F. Salet, *Cluny et Vézelay : l'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995, p. 49-52 (attribue le chapiteau VII au Second maître mais ne se prononce pas sur le VIII) ; N. Stratford, « The Apse Capitals of Cluny III », *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, London, 1998, p. 87 (attribue quant à lui tous les chapiteaux au même sculpteur) ; C.E. Armi, *Masons and Sculptors of Romanesque Burgundy*, London et University Park, 1983 (attribue les deux chapiteaux au Maître d'Avenas – VII, Fig. 96, 115f, 118e, 121h et VIII Fig. 97).
10. Dans la suite du texte, l'expression « schéma/type corinthien » fera référence à ce chapiteau de Cluny plutôt qu'à ses probables antécédents augustéens ou julio-claudiens. Cf. N. Stratford, *op. cit.*, p. 85-86.
11. Transcription et traduction : *Corpus des inscriptions de la France médiévale (CIFM)*, 19, Saône-et-Loire, 33, p. 92.
12. J. Evans, *Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950, n. 3 p. 119 ; K. Meyer, « The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals », *The Art Bulletin*, 34, 1952, p. 83-84. Voir également E. Vetter et P. Diemer, « Zu den Darstellungen der acht Töne im Chor der ehemaligen Abteikirche von Cluny », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32, 1970, p. 37-48, CIFM, *op. cit.*, p. 93-94 et J. Chailley, « Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta musicologica*, 57, 1985, p. 88-90. Sur l'identité de l'auteur du tonaire attribué à l'abbé de Cluny, l'origine et la diffusion de cette œuvre, voir M. Huglo, « L'auteur du « Dialogue sur la musique » attribué à Odon de Cluny », *Revue de musicologie*, 55 : 2, 1969, p. 119-171.
13. Cf. C. Treffort, « Espace ecclésial et paysage mémoriel (IX^e-XIII^e siècle) », *Espace et liturgie au Moyen Âge. Organisation de l'espace ecclésial, Actes du colloque international de Nantua (23-25 novembre 2006)*, sous la dir. d'Anne Baud, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2010.
14. Le pied droit du quatrième ton semble reposer sur un élément que je ne parviens pas à identifier.

15. D. Bogner, « Die Chorkapitelle von Cluny – ihre stilistischen Voraussetzungen und ihre Stellung in der romanischen Plastik Burgunds », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1979, p. 9.
16. I. Marchesin, « Les chapiteaux... », *op. cit.*, n. 16 p. 88, n 16.
17. Le champ des signifiés ouvert par ces deux images est bien plus étendu qu'on ne peut le laisser paraître ici. Je renvoie le lecteur aux études précédentes, notamment à celle de J. Chailley, *op. cit.*, p. 73-94.
18. *Ibid.*, p. 78.
19. Je ne peux pas répondre ici à la nécessité d'une étude syntaxique et sémantique du contenu des inscriptions sous l'angle de cette dynamique de révélation.
20. R. Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, 1967, vol. 1, p. 267. Sur la dissemblance de l'homme, voir également *ibid.*, p. 257-259 ; D. Méhu, « Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (xi^e-xiii^e siècle) », *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Actes du XXVII^e Congrès de la SHMES (Mulhouse, 2-4 juin 2006), Paris, 2007, p. 288-291 ; O. Boulnois, *Au-delà de l'Image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, 2008, p. 156-171.
21. Sur le rapport iter/locus dans l'espace ecclésial, voir J. Baschet, *L'Iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 76-78.
22. O. Boulnois, *op. cit.*, p. 47-53.
23. Cf. M. Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, 2002.
24. D. Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, 2006.
25. J. Baschet, *La civilisation féodale. De l'an Mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2006 (3^e éd.), p. 726.
26. R. Barthes, *Les mythologies*, rééd. Œuvres complètes, I, Paris, 2002, p. 755.

NOTES DE FIN

1. Ce travail s'inscrit dans le cadre d'une thèse entreprise en octobre 2007 sous la direction de C. Andrault-Schmitt. J'adresse des remerciements particuliers à C. Treffort, V. Debiais et D. Méhu pour leur lecture attentive et leurs précieuses suggestions.

AUTEUR

Sébastien Biay

Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale – Université de Poitiers

Style et critique du discours courtois chez Christine de Pizan

Le Livre du duc des vrais amans

Dominique Demartini

p. 315-325

- 1 Poser la question du style chez Christine de Pizan soulève le double problème du style et de l'auteur au Moyen Âge. Quelle personnalité littéraire recouvre le nom de Christine¹. Faut-il fonder sur elle l'existence d'un style d'auteur ? Qu'entend-on par là ? Doit-on attribuer les choix stylistiques de Christine aux mouvements d'une subjectivité particulière, qui plus est à celle d'une femme et soulever le débat du « gender² » ? Ou plutôt rechercher, par delà la figure d'auteur, ce que ces choix doivent aux pratiques d'écriture de son temps, à l'héritage générique dans lequel elle s'inscrit³, ainsi qu'au débat d'idées auquel elle participe ? Ou bien encore, montrer en quoi ces choix relèvent du projet esthétique qui gouverne son œuvre auquel on pourrait cette fois identifier le style d'un auteur ? J'ai choisi de tenter de répondre à ces questions à partir d'une œuvre de Christine encore peu connue, le *Livre du duc des vrais amans*. Dans la tradition du prosimètre, c'est une œuvre qui reflète la diversité de la palette d'écriture de son auteur. Elle se compose d'un long récit en heptasyllabes sur le mode du dit, dans lequel Christine raconte, à la place d'un jeune duc, ses amours avec une dame mariée. Ce récit est entrecoupé de pièces lyriques à forme fixe, ballades, rondeaux et virelais, ainsi que de lettres en prose. Il se clôt sur un petit recueil poétique qui redit sur un autre mode l'histoire des amants. Pour rendre compte du style de Christine à travers cette diversité générique, je partirai de ce qu'a pu en dire la critique. Je confronterai ensuite ces premiers éléments à ce que Christine elle-même dit de ce qu'elle appelle son style et à ce qui peut s'en dégager pour le *Livre du duc*. Je montrerai enfin comment une conception particulière de l'écriture s'incarne dans la figure de la Sibylle qui condense et gouverne l'esthétique même de l'œuvre.

« Les autres dient ton stille estre trop obscur et que on ne l'entend... »

- 2 Telles sont les paroles que Christine place dans la bouche de l'Ombre dans *Le Livre de l'Avison Christine*⁴. Dans leur prolongement et à travers l'hétérogénéité formelle du *Livre du duc*, je rappellerai brièvement ce qu'on pu dire certains critiques du style de Christine, puis je tenterai de voir si, par delà l'évidente diversité formelle, on peut parler d'un ensemble de choix propres à une figure d'auteur.

Des formes, des styles ?

- 3 Les lettres échangées entre les amants du *Livre du duc* offrent un échantillon de la prose de Christine. En les abordant dans la perspective d'un style d'époque, on peut y retrouver, comme l'a fait Rasmussen, les grands traits de l'écriture en prose du xv^e siècle⁵. C'est ce qu'a fait à son tour D. Poirion en définissant la prose de Christine comme le miroir de la prose de son temps, tout en insistant sur « la confusion de la syntaxe⁶ ». Ici la prose épistolaire peut également relever du style de genre, en l'occurrence, de l'*ars dictaminis*⁷, bien que nous puissions plus loin nuancer cette idée. Entre style d'époque et style de genre, la prose de Christine présente-t-elle des choix qui la singularisent ? C'est ce que revendique Christine elle-même par la bouche de l'Ombre. En soulignant l'obscurité de « son style » et l'incompréhension de ses contemporains, elle nous invite à une démarche en rupture avec une approche contextuelle : un style est moins le reflet de son temps qu'un ensemble de choix reflétant une posture d'auteur. C'est dans cette perspective que G. Zink a relevé les traits saillants de la prose de Christine dans le *Livre de Policie*⁸. Ces traits, en particulier le peu d'attention portée à la disposition harmonieuse du discours, se retrouvent dans la prose épistolaire du *Livre du duc*. On pourra dire que les phrases de la dame de la Tour, à la syntaxe complexe et alambiquée, sont « bâties à la Piranèse, dans l'élévation vertigineuse et compliquée de laquelle l'œil du lecteur souvent s'embarrasse et parfois se perd⁹ ». G. Zink conclut : « Christine n'ignore pas règles d'or de la rhétorique cicéronienne. [...] mais le tout dans le désordre. [...]. [Elle] opte pour une expression travaillée elle aussi, mais différemment, dans le sens d'une *plus grant soubtilité*¹⁰ [...] ». Désordre et subtilité, subtilité dans le désordre, pourrait-on dire, éclaireraient l'obscurité de la prose de Christine.
- 4 Ses œuvres lyriques appellent-elles les mêmes remarques ? Dans la tradition de G. de Machaut et d'E. Deschamps, elles relèvent du style de genre, ballades, virelais, rondeaux, complaintes illustrant au mieux les contraintes qui leur sont liées d'après *L'Art de dittier* de Deschamps et *L'Archiloge Sophie* de Jacques Legrand. Cependant ces différentes contraintes rendent moins évidente la présence d'une marque propre à l'auteur. Les critiques retiennent essentiellement sa virtuosité prosodique, reprenant les affirmations de Christine elle-même dans l'*explicit* du *Livre du duc* où elle insiste sur sa *forte forge*, en particulier à propos du choix qu'elle fait des rimes léonines :

A tous ditteurs qui savoir
Ont en eulx, celle savoir
Fait, qui ce dittié ditta,
Qu'en trestous les vers dit a
Rime leonime ou livre,
Et tel tout au long le livre.

Voire, de si forte forge
 Ne sçay se nul le voit fors je,
 Que si foible rime en vers
 N'a¹¹, [...].

- 5 Les pièces insérées dans le *Livre du duc*, tout comme le recueil final, illustrent cette virtuosité : du choix des rimes, plus sophistiquées que celles de la plupart de ses contemporains, au goût des enjambements¹². On ne saurait pour autant assimiler virtuosité prosodique et style. Ce n'est donc pas dans les pièces lyriques elles-mêmes que l'on cherchera l'originalité du style de Christine. Elles font en effet partie d'un tout, d'un même ensemble poétique. Ainsi plutôt que de déduire qu'il y a un style de Christine en prose et un style de Christine en vers, d'un côté, la raisonneuse parfois obscure, de l'autre, la virtuose, précurseur des Grands Rhétoriciens, on tentera de dégager, par delà l'opposition vers/prose, une unité de style. Non pas un principe d'uniformisation ou de réduction de ses styles, mais plutôt un art commun, une continuité d'écriture qui se dégagerait par-delà les discontinuités formelles et structurelles du texte¹³. Je rechercherai la marque stylistique de cette continuité dans le récit en heptasyllabes qui m'a semblé présenter des traits communs aux pièces lyriques et à la prose de Christine.

Une œuvre, un style ?

- 6 Selon D. Poirion, « le vers doit [...] trouver une commune mesure entre la langue parlée et la tradition des genres¹⁴ [...] ». L'heptasyllabe, qui constitue le corps du récit, serait ici une mesure entre la *commune parleuse*, vers laquelle tendrait davantage la prose des lettres, dans la tradition du style *humilis*, et la sophistication des pièces lyriques, plus conforme au style *gravis*. A la prose, l'heptasyllabe emprunte un désir de dire, dans la complexité des phrases et des propositions en cascade ; aux pièces lyriques, l'art de la « couverture », à travers les images, les rimes léonines et surtout les enjambements. La récurrence de ces derniers est telle que D. Poirion parle de « déséquilibre », de « malaise que crée un vers qui ne permet pas de s'abandonner au « ronron » de la lecture courante¹⁵ [...] ». On l'interprétera plutôt dans le sens d'un rythme qui ne s'arrête pas, qui va tout droit, en dépit de la contrainte métrique, retrouvant une caractéristique de la prose, qui fait d'elle le discours droit, *prorsus*, d'où elle tirerait son nom. Si l'on peut définir le vers comme « une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles »¹⁶, ici, avec la multiplication des enjambements, le vers impair est aux limites du vers. La tension qui s'y crée, entre le désir de dire comme la prose et l'art de la « couverture » propre au vers, m'est apparue comme un trait saillant de l'œuvre.
- 7 Faut-il y distinguer pour autant la marque d'un auteur ? S'agissant de Christine, faut-il reconnaître dans ce trait de style une griffe féminine ? D. Poirion parle d'« allure sinieuse qui convient à sa féminité », G. Zink caractérise sa phrase comme une « phrase [...] bien féminine, phrase de raisonneuse impénitente, de docte avide de comprendre, de moralisatrice combative, de femme, enfin¹⁷,... ». Quelle pertinence accorder à ces affirmations ? Pour y répondre, je reviendrai sur ce que Christine elle-même dit du style et de son travail d'écrivain.

« Le stille a moy naturel »

- 8 Le mot style apparaît à plusieurs reprises sous la plume de Christine, ce qui nous invite à nous demander ce qu'elle entend par là. Dans *l'Avision*, elle raconte comment elle découvrit les livres des poètes, et à travers eux le style qui, dit-elle, lui est naturel :

Adonc fus je aise quant j'oz trouvé le stille a moy naturel, me delictant en leurs soubtilles couvertures et belles matieres mucees soubz fictions delictables et morales, et le bel stille de leur mettres et proses deduites par belle et polie rethorique¹⁸...

- 9 Dans quel sens comprendre ce style naturel à Christine ? Dans le sens peut-être de celui qui correspond à sa nature, qu'elle invoque pour expliquer son goût pour l'étude : « Me tiray au chemin ou propre nature et constellation m'encline¹⁹. » Ce style naturel serait celui qui refléterait sa nature propre. Faut-il entendre par là l'ensemble de ses qualités et dispositions naturelles, y compris sa qualité de femme ? Quel serait alors le style correspondant à cette nature ? Les deux images de la forge et de l'enfantement que Christine développe dans *L'Avision* m'ont semblé se combiner pour imprimer une double « nature » à son style, une marque originale, où se mêle une conception à la fois féminine et masculine.

La double « nature » du style de Christine

- 10 Dans la tradition de Machaut, Christine comprend le style comme un art d'écrire, un art, comme peut l'être celui de l'artisan, ou selon son terme, de l'*ouvrier* ou du forgeron. Dans *l'explicit* du LDVA, elle parlait de sa *forte forge* pour désigner l'espace de sa création artistique. *L'Avision* développe cette image en mettant en scène Nature l'invitant au travail :

Adont, me dist : « Prens tes outiliz et fier sur l'enclume la matiere que je te bailleray si durable que fer [...] si forges choses delictablesy. Ou temps que tu portoies les enfans en ton ventre, grant douleur a l'enfanter sentoies. Or veuil que de toy naissent nouveaulx volumes, [...] tout ainsi comme la femme qui as enfanté, si tost que elle ot le cry de l'enfant oublie son mal, oublieras le traveil du labour oyant la voix de tes volume. [...] Adonc me pris a forgier choses jolies, a mon commencement plus legieres, et tout ainsi comme l'ouvrier qui de plus en plus en son euvre se soubtille [...], ainsi [...] mon sens de plus en plus s'imbuoit de choses estranges, amendant mon stille en plus grant soubtilleté et plus haute matiere²⁰.

- 11 Cette *forge*, dont Nature fournit les outils, est déjà présente chez Jean de Meun comme chez Alain de Lille. Les outils y désignent ceux du laboureur, ceux du poète, mais également les organes servant à procréer. Or Christine, en forgeant ses vers, est censée forger à son image, selon sa propre nature. La *forte forge* est censée refléter le forgeron qui s'y livre. D'où le soupçon qui pèse sur Christine : une telle forgerie ne peut venir d'une faible femme : « les aucuns dient que clerks ou religieux les te forgent et que de sentement de femme venir ne puissent²¹. » La conception du style comme *forge*, comme l'impression d'un outil sur une matière, place Christine du côté des hommes, des clerks, loin du *sentement* prêté aux femmes. Derrière ce reproche, on entendra aussi l'ambition de la poétesse : écrire comme un homme, tout en étant faible femme par nature. De fait, à l'intérieur de cette métaphore du style comme forge, Christine enchâsse une autre métaphore, plus propre à sa nature de femme, celle de l'enfantement de l'œuvre poétique. Elle garde ainsi le lien entre écriture et sexualité présent chez Jean de Meun,

mais elle le déplace, en aval, pourrait-on dire, de l'acte créateur, dans un sens qu'elle juge cette fois à l'honneur des femmes. Elle lie ainsi le thème de la souffrance inhérente au travail de l'écrivain, à la douleur propre aux femmes de l'enfantement. Cette métaphore lui permet également de mettre l'accent sur la gestation nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre. Une autre métaphore, toujours tirée de *l'Avison*, combinant cette fois les deux images de la forge et de l'enfantement, nous permet de préciser l'originalité de la conception de Christine.

- 12 Au début de son récit, Christine s'endort et son esprit quitte son corps pour voyager dans une contrée où il rencontre un homme gigantesque²² du nom de Chaos. À ses côtés se tient Nature qui lui fournit sa nourriture en mélangeant divers ingrédients dans d'« infinis instrumens de divers coins et empreintes, aussi comme sont a Paris molles à faire gauffres ou autres outilz semblables. » Elle met ensuite les moules à cuire dans la gueule de Chaos, aussi large qu'une *grant fournoise*... Surgissent des « petiz corps de diverses façons selon les empreintes des instrumens », aussitôt engloutis dans le ventre de Chaos²³. Nature s'empare alors de l'esprit de Christine pour lui fabriquer un nouveau corps qu'elle choisit délibérément de sexe féminin. La narratrice est à son tour engloutie dans le ventre de Chaos, avant de renaître au pays de Libera. Dans cette métaphore, il revient à Nature, telle Gaïa, de fournir la matière naturelle, à Chaos, de lui donner forme, et tel Chronos, d'introduire avec la cuisson, la dimension du temps, de la maturation. Ce que l'on peut lire comme une double naissance de Christine, la femme et le poète, détermine une conception originale du style.
- 13 Les *instrumens de divers coins et empreintes* rappellent les outils du poète que Nature remettra plus loin à Christine : *prens tes outilz et fier*... Christine, femme selon Nature, se voit remettre, pour écrire, les instruments de Vulcain. Grâce à ces derniers elle dépasse sa condition féminine pour rivaliser avec les hommes. Le style est dans le geste du forgeron qui donne forme à la matière, la façonne, la sculpte. Mais il relève également de la maturation, dans la *fournoise* et dans les *molles à faire gauffres*, de cette matière une fois sculptée. Il ne désigne plus seulement le geste du marteau et l'empreinte qu'il laisse à la surface de la matière, de l'ordre de la *couverture* ou de la *fiction*, mais ce qui est recouvert par cette empreinte, les *belles matieres muciees* qui demeurent en gestation et confèrent au style de Christine le poids et l'autorité que n'avaient pas les *choses jolies et legieres* forgées à ses débuts. On peut se demander quelle incidence peut avoir cette conception de la création poétique sur la pratique de l'écriture de Christine. Je la relierai d'abord à la double posture de la narratrice dans *Le Livre du duc*.

La double posture de la narratrice

- 14 Christine, la veuve, adonnée à l'écriture biographique et historique, va devoir parler d'amour :
- Combien que occupacion
Je n'eusse ne entencion
A present de dittier faire
D'amours [...]
Vueil je d'aultrui sentement
Comencier presentement
Nouvel dit...²⁴
- 15 À la différence du *Dit de la Pastoure* et des deux recueils de ballades, Christine ne laisse pas ici la parole à une femme ou aux voix alternées d'un amant et de sa dame. Elle

prend la voix d'un homme pour parler d'amour, la voix de celui qui se nomme lui-même le duc des vrais amants²⁵ :

Je diray en sa personne
Le fait si qu'il le raisonne²⁶.

- 16 Elle anticipe la *Mutacion de Fortune* où elle se mettra en scène comme une femme devenue homme²⁷ ; un homme qui figurera celle qui a renoncé au statut de femme pour prétendre au statut de *vray homme*, le sage ou l'écrivain. C'est donc d'une voix d'homme que Christine forge le récit des amours du duc et échafaude le rêve courtois pour mieux le renverser.
- 17 Telle est la *haute matiere* qui se dévoile, dans la suite du débat sur le *Roman de la Rose*, qui opposa Christine aux côtés de Gerson, aux partisans de Jean de Meun²⁸. Le *Livre du duc* peut être lu à la fois comme une réécriture et un contrepoint du roman de Guillaume de Loris²⁹. On en retrouve les différentes allégories narrativisées et les étapes de la séduction de la Rose. La dame joue le rôle de la Rose, le mari celui du Jaloux, le cousin celui de l'Ami, la rumeur, la *male langue* qui finit par ruiner les amants et laisser la dame abandonnée, celui de Malebouche. L'idéologie courtoise est une illusion dangereuse qui, sous couvert du rêve allégorique de Guillaume de Loris, masque la trivialité des rapports hommes/femmes que révèle Jean de Meun. Cette réécriture du *Roman de la Rose* va de pair avec une conception originale du style qui oppose aux outils de Genius les fruits d'une expérience de mère. Pour dévoiler les pièges de Vénus, Christine se couvre des armes de Vulcain, mais également du voile de la Sibylle.

Le style de la Sibylle

- 18 Le style d'un auteur peut se dégager à travers la tradition des genres, à travers une époque et ses idées, mais également dans une confrontation avec « l'idée » de la littérature³⁰ qui peut être celle de cet auteur, le sens général qu'il donne à son œuvre et à sa mission d'écrivain. Chez Christine, cette idée serait à chercher dans une tension, au cœur de sa démarche poétique, entre la nécessité de dire et celle de se couvrir. Dans le *Livre du duc*, cette tension s'incarnerait dans une figure qui à la fois la contient et l'interprète, celle de la Sibylle, présente à travers le personnage de Sibylle de la Tour. Ce serait ainsi cette voix de Sibylle, voix à la fois de révélation et d'obscurité, qui dicterait les choix stylistiques de Christine, insufflant leur orientation idéologique et esthétique.

La voix de la Sibylle comme « couverture »

- 19 La mission de Christine est d'être celle qui dénonce ce qui est, ici l'illusion du discours courtois, et qui avertit de ce qui sera, les risques d'un tel discours pour les femmes. Ce projet passe par la dénégation dans le prologue, et par le détour, la « couverture », puisque, selon elle, *la manière de parler des pouettes est que souventesfois soubz figure de methaphore, c'est-à-dire de parole couverte, sont muciees maintes secretes sciences et pures veritez*³¹. Christine utilise la « couverture » d'une voix amoureuse masculine pour démonter de l'intérieur le discours courtois, mais c'est également d'une voix de Sibylle qu'elle parle, pour faire entendre la *pure veritez* cachée sous la fiction d'amour.
- 20 Privée de la complicité de sa suivante, la dame envoie à une vieille amie à elle, du nom bien trouvé de Sibylle de la Tour, dame du Monthaut, une lettre où elle lui demande son

aide pour continuer à voir son amant. Cette dernière lui adresse en retour une longue lettre où elle lui expose les dangers d'une relation adultère. La dame, cependant, passera outre et connaîtra le malheur annoncé par la dame de la Tour. Le nom même de cette dame, sa posture, font d'elle une Sibylle à la façon de celles qui apparaissent dans les œuvres de Christine³². Son prénom la rattache à la Sibylle de Cumes, qui, dans le *Chemin de longue étude*, prévoit l'avenir depuis les hauteurs du Parnasse. Ici, c'est depuis le Monthaut et depuis la Tour qui enserme Raison dans le *Roman de la Rose*, que parle cette Sibylle. Sa posture, comme celle de Sagesse ou d'Othéa, est celle de la verticalité. Fille d'astrologue, Christine parle par la voix de dames descendues du ciel et le discours qu'elle tient par leur voix est discours d'autorité et prophétie. Il faut ici chasser les illusions de l'amour, annoncer à la dame les périls qui la guettent. À travers la voix de la Sibylle, qui reçut le don de longévité après s'être refusée à Phoébus³³, la voix de la veuve fait entendre le renoncement à l'amour³⁴. C'est également la voix d'une femme muée en homme, non plus au sens de l'amoureux, mais, comme dans la *Mutacion de Fortune*, du sage ou du poète.

Voix de Sibylle, voix *soubtille*

- 21 Cette voix de Sibylle, voix *soubtille*, me semble animer le style même du *Livre du duc*. Elle insuffle à travers les différentes formes d'écriture, les choix stylistiques et idéologiques de Christine. L'illusion courtoise est dénoncée sous tous les tons et sous toutes ses formes jusqu'à l'épuisement. Christine recourt pour cela aux formes du discours amoureux, le récit en vers, la prose épistolaire, les poèmes à forme fixe, qu'elle détourne de leur utilisation traditionnelle. C'est dans cette *soubtille* réécriture et réinterprétation des formes que se fait entendre la voix de la Sibylle³⁵. Le choix de l'impair s'écarte de la norme imposée par l'octosyllabe dans la tradition courtoise, de Chrétien à Guillaume de Lorris jusqu'au *Voir Dit* de Guillaume de Machaut³⁶. Chrétien avait certes déjà assoupli l'octosyllabe par l'usage de l'enjambement³⁷. Dans le *Livre du duc*, le vers, devenu impair et étiré plus encore par l'enjambement, défie les lois de la métrique dans une allure proche de la prose. Octosyllabe cassé, vers à vocation grinçante et satirique³⁸ si l'on suit D. Poirion, l'heptasyllabe sert la sape de l'idéologie courtoise. Avec lui Christine casse le moule dans lequel se coule le mirage courtois. C'est dans le même sens que peut s'interpréter la liberté de l'écriture épistolaire. Bien que les critiques aient tenté d'y repérer les contraintes du *dictamen*³⁹, comme on peut le faire pour les lettres du *Tristan* ou dans une moindre mesure pour celles du *Voir Dit*⁴⁰, les lettres du *Livre du duc* ne les respectent que de très loin. Leur composition est mouvante, complexe, et l'on peine à vouloir dégager les cinq parties canoniques de la lettre. La lettre de Sibylle l'illustre parfaitement. En cassant le moule du *dictamen*, Christine fait passer avant tout son désir de dénoncer et d'avertir ; désir qui ne se traduit pas forcément dans une argumentation rigoureuse, mais plutôt dans une complexité, une prolixité au service du projet idéologique qui est le sien. Le message de la Sibylle traverse le moule épistolaire et le dépasse. Les formes lyriques entrent-elles dans ce projet ? Tout comme chez Machaut, elles s'insèrent de façon harmonieuse dans la trame narrative, si ce n'est qu'ici le duc est seul à écrire⁴¹. Insérées dans le récit du duc, elles sont, pourrait-on dire, prisonnières de sa pensée et collaborent à l'élaboration de la fiction d'amour. L'inspiration de la Sibylle se manifeste davantage dans le recueil qui clôt le dit. La subtilité est ici d'intégrer le recueil comme clôture du dit. Il fait partie de la fiction dont il est la forme ultime. Non seulement il reprend les

grandes lignes de la trame romanesque, mais il l'éclaire en mettant en scène un dialogue entre les amants. D'une pièce à l'autre les amants se répondent jusqu'à la complainte finale de la dame qui pleure son abandon. Dominé par la voix féminine, le recueil lyrique dit ce que ne disent pas le récit et les pièces qu'il enserre. Genre courtois par excellence, il lui revient pourtant de défaire la fiction d'amour élaborée par le récit, de faire jaillir les larmes que recèle la promesse courtoise. *Acme* de la fiction, les pièces lyriques en sont les larmes poétiques.

- 22 Car à la fin les larmes coulent, conformément à la prophétie de la Sibylle. La dame, cependant, y est restée sourde.
- 23 Par delà la diversité générique, le récit en heptasyllabe a révélé un trait saillant de l'oeuvre : une tension entre le désir de dire comme la prose et celui de se couvrir des ornements du vers. Les métaphores de la forge et de l'enfantement, dont Christine use pour parler de son travail d'écrivain, ont éclairé ce trait par la conception originale du style qu'elles donnent à lire. Dans une acception large, le style n'est pas seulement ce qui frappe une matière, lui donne sa marque et sa forme dans la tradition de la forgerie des clercs, mais il est également dans ce même qu'il dissimule, ce *soubtille* qui prend corps sous l'ornement du style et le voile de la fiction. La figure de la Sibylle lui prête voix. Elle insuffle la contradiction du style de Christine, voiler et dévoiler, par delà les discontinuités formelles ; elle souffle sur le carcan des genres poétiques, emportant les illusions de Vénus.
- 24 Parole subtile, la parole de la Sibylle court cependant le risque de ne pas être entendue, et *les belles matieres muciees, les maintes secretes sciences et pures verites*, celui de laisser au temps le terme de leur maturation. *Si te prophetise*, dit la Sibylle de *L'Avison* :
- [...] Les ungs sur le langaige donront leur sentence en plusieurs manieres : diront que il n'est pas bien elegant, les autres que la composicion des materes est estrange. Et ceulx qui l'entendront en diront bien. Et le temps avenir plus en sera parlé qu'a ton vivant. Car tant te dis-je encore que tu es venue en mauvais temps. Car les sciences ne sont pas a present en leur reputacion, ains sont comme choses hors saison [...] Maiz, après ta mort, venra le prince plain de valeur et de sagesce qui par la relacion de tes volumes desirera tes jours avoir esté de son temps⁴²....
- 25 Parole sibylline, le style de Christine n'est pas forcément le fruit de son époque, il peut être hors de saison. Dans une perspective téléologique, il confie au temps, « comme un bain révélateur⁴³ », le dévoilement de son propre sens. Un jour viendra le prince plein de valeur, le bon lecteur à venir ...

NOTES DE BAS DE PAGE

1. D. Lechat, « Histoire collective et histoire individuelle dans *L'Advision Cristine* », *L'individu au Moyen Âge*, [...] sous la dir. de B. M. Bedos-Rezak et D. Iogna-Prat, Paris, Aubier, 2005, p. 212-227.
2. R. Brown Grant, *Christine de Pizan and the moral defence of women. Reading beyond Gender*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

3. « Dans l'écriture des prosateurs du xv^e ce sont [...] les forces inhérentes au style de l'époque [...] et au style du genre [...] qui se font fortement valoir ». Au dépend du style d'auteur. », J. Rasmussen, *La Prose narrative française du XVe siècle : étude esthétique et stylistique*, Copenhague, Munksgaard, 1958.
4. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, éd. C. Reno et L. Dulac, Paris, Champion, 2001, p. 88. Dans sa correspondance avec P. Col, Christine évoque son « rude stile » et affirme : « faulte d'engin et de savoir me tolt biau stille », E. Hicks, *Le débat sur le Roman de la rose*, Paris, Champion, 1977, p. 115-150.
5. J. Rasmussen, *La prose narrative française du XVe siècle*, op. cit.
6. D. Poirion, *Le Poète et le Prince*, Paris, Champion, 1978, p. 447.
7. J. Laird and E. Jeffrey Richards, « Tous parlent par une mesmes bouche », *Lyrical Outbursts, Prosaic Remedies, and Voice in Christine de Pizan's Livre du duc des vrais amans*, *Christine de Pizan and Medieval French Lyric*, Earl Jeffrey Richards ed., University Press of Florida, 1998, p. 103-131.
8. G. Zink, « La phrase de Christine de Pizan dans le Livre du corps de policie », *Une femme de Lettres au Moyen-Age, Etudes autour de Christine de Pizan, Articles inédits réunis par L. Dulac et B. Ribémont*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 383-395.
9. G. Zink, art. cit., p. 389.
10. Ibid., p. 394.
11. *Le Livre du duc des vrais amans*, éd. D. Demartini et D. Lechat, Paris, Champion, 2009, v. 3557-3566.
12. Peter, V. Davis, « La rime chez Christine de Pizan : quelques cas particuliers », *Au champ des escriptures, III^e Colloque international sur Christine de Pizan*, Lausanne, 18-22 juillet 1998, p. 819- 832, et « si basssui qu'a peine / releveray : Christine de Pizan's Use of enjambement », *Christine de Pizan 2000, Studies on Christine de Pizan in Honour of Angus J. Kennedy*, John Campbell et Nadia Margolis eds., Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 77-90.
13. Sur l'œuvre comme « continué », cf. Anne Herschberg Pierrot, *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Belin, 2005, p. 69 et J. P. Goux, *La Fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
14. D. Poirion, op. cit., p. 447.
15. D. Poirion, op. cit., p. 450.
16. L. Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 116.
17. D. Poirion, op. cit., p. 253 ; G. Zink, op. cit., p. 394.
18. Christine de Pizan, *Le Livre de l'advison Cristine*, op. cit., p. 110.
19. Ibid., p. 109.
20. Ibid., p. 110.
21. Ibid., p. 88.
22. *L'Avison...*, op. cit., p. 12.
23. Ibid., p. 13.
24. *Le livre du duc...*, éd. cit., v. 1-7.
25. D. Lechat, « Discorde ou concorde des langages masculins et féminins dans *Le livre du duc des vrais amans* de Christine de Pizan », *Textuel*, 49, 2006, p. 53-71.
26. *Le livre du duc*, éd. cit., vv. 39-40.
27. *Le livre de la Mutacion de Fortune*, Ed. S. Solente, Paris, Picard, 1959, vv. 1360-1361. Cf D. Kelly, « Les mutations de Christine de Pizan », *Ainsi firent li ancessor, Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, publiés par L. Rossi avec la collaboration de C. Jacob-Hugon et U. Bähler, vol. II, Torino, Edizioni d'ell Orso, 1996, pp. 599-608.
28. E. Hicks, *Le débat sur le « Roman de La Rose »*, Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gautier et Pierre Col, éd. critique, introd., trad., notes, Paris, Champion, 1977.
29. D. Demartini, « Figures du poète dans *Le livre du Duc des vrais amans* de Christine de Pizan ou l'amour démasqué », *Bien dire et bien aprendre*, n° 25, 2007, p. 87-104. H. Arden, « *Le Duc des vrais amans ? Christine de Pizan ré-écrit le Roman de la Rose* », *De la Rose, Texte, image, fortune*, C. Bel et H. Braet eds., Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, p. 411-420.
30. L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Puf, 2002, p. 12.

31. *L'Avison...*, éd. cit., p. 3.
32. *L'Epistre Othea*, éd. G. Parussa, Genève, Droz, 1999 ; *le chemin de longue étude*, éd. A. Tarnowski, *Le Livre de Poche*, Paris, 2000.
33. *Le Chemin...*, éd. cit., v. 545 et suivants.
34. Sur le lien entre virginité et voix d'autorité, voir J. Cerquiglini-Toulet, « Echo et Sibylle, la voix féminine au Moyen-Age entre affirmation et extinction », *Equinoxe*, n° 23 Automne 2002, *Le genre de la voix*, pp. 81-91.
35. J. Cerquiglini, *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle : « Un engin si subtil »*, Paris, Champion, 1985, op. cit., p. 245.
36. D. Poirion, *ouvr. cit.*, p. 449.
37. J. Frappier « Sur la versification de Chrétien de Troyes : l'enjambement dans *Erec et Enide* », *Research Studies*, 32-2, 1964, p. 41-49, et D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, p. 680 et suivantes.
38. D. Poirion met en doute la « grandeur » de l'heptasyllabe, utilisé en particulier comme instrument de la satire. Il compare ainsi trois ballades composées par Deschamps à l'occasion du mariage de sa fille. La première, monologue plaintif est en octosyllabes, la seconde, satirique, est en heptasyllabes, la troisième, long et ennuyeux sermon du père à sa fille est en décasyllabes, op. cit., p. 451.
39. J. Laird and E. Jeffrey Richards, art. cit.
40. D. Demartini, *Miroir d'amour, miroir du roman. Le discours amoureux dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2006, et « Au vif du cœur. Les lettres du Voir Dit entre tradition et nouvel art d'écrire en prose », *Méthode 01*, Vallongues, 2001, p. 11-19.
41. *La dame n'écrit qu'une ballade*, pièce XIII.
42. *L'Avison*, op. cit., p. 89.
43. L. Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 6.

AUTEUR

Dominique Demartini
 Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Le recours rhétorique à la « barbarolexie » et l'hétérogénéité stylistique du Moyen Âge

Folke Gernert

p. 327-336

- 1 La *barbarolexis* est à l'origine, chez les rhétoriciens classiques, un terme péjoratif, utilisé pour critiquer l'impureté linguistique, et qui considère l'emploi des mots étrangers comme une violation de l'idéal de la *kathara lexis* ou *puritas*. Quintilien parle de ces « *verba peregrina*¹ » dans son *Institution oratoire* quand il aborde l'*electio verborum*. Tandis que le rhéteur latin a choisi le terme *barbarismus* pour décrire le phénomène², c'est Consentius Gramaticus qui a parlé plus correctement de *barbarolexis* :

barbaros [...] lexis [...] intelligitur, cum ex aliena lingua in nostrum usum pars aliqua orationis inducitur, ut dicimus « *cateias* » utique Gallorum hastas, « *mastrucam* » vestimentum Sardorum, « *magalia* » Afrorum casas, « *acinaces* » gladios Medorum³.

- 2 Les arts poétiques du Moyen Âge, héritiers de la tradition rhétorique classique, ne prêtent quasiment aucune attention à l'utilisation consciente du multilinguisme. Ils en parlent de façon très succincte, quand ils abordent les vices du discours poétique. On lit, par exemple, chez Gervais de Melkley : « *Rudissima est in qua includitur vitium inexcusabile, et talis introducit barbarismus vel soloecismus*⁴. » Les écrits théoriques de Gervais et des autres théoriciens comme Matthieu de Vendôme, Geoffroy de Vinsauf ou Jean de Garlande tirent leurs observations, de toute façon, de la littérature latine et ne visent pas à une production poétique en langue vernaculaire.
- 3 Dans les textes en langue vulgaire, le recours au bilinguisme poétique, ou plus précisément l'insertion de mots ou de phrases en latin dans un contexte vernaculaire se combine souvent avec un procédé intertextuel, le *versus cum auctoritate*, comme l'a bien observé Paul Zumthor⁵.
- 4 Quant à l'origine de ces citations latines, il ne faut pas la chercher dans les auteurs classiques, mais plutôt dans les textes liturgiques⁶. L'insertion de ces *versus cum auctoritate* marque dans ces textes le contraste entre le latin comme langue sacrée,

langue de la liturgie, et l'espace textuel vulgaire. C'est-à-dire que la *barbarolexie*, dans ces cas concrets, implique une relation intertextuelle avec le modèle sacré.

- 5 Je me servirai de quelques exemples pour donner une idée des principaux problèmes que pose mon approche. Il s'agit d'un corpus de textes aux limites assez floues, qui regroupe des textes écrits entre le XIII^e et le XVI^e siècle, dans lesquels je tenterai de reconnaître cette double orientation.
- 6 On trouve un grand nombre de pièces bilingues, parodies du *Notre Père* et de la profession de foi, dans le manuscrit français 837 de la Bibliothèque nationale de France. Cette collection de *fabliaux* et contes en vers, compilée vers la fin du XIII^e siècle par un copiste de l'Île de France⁷, contient le *Patrenostre du vin* (177 r-v) ; le *Patrenostre d'amour* (247) ; le *Credo au ribaut* (206 r-207 r) et un *Patrenostre* et un *Credo à l'usurier* (v 218-219 et v 281-282⁸). Les parties vernaculaires de ces pièces sont parfois écrites dans un style bas, qui passe par l'emploi du vocabulaire et de la syntaxe du langage quotidien de personnages d'une extraction sociale humble, dans un style médiocre, plus difficile à spécifier⁹. Les insertions latines d'origine sacrée se caractérisent par contre par l'emploi d'un ton beaucoup plus élevé¹⁰. Le texte qui offre le contraste le plus frappant est peut-être le *Credo au ribaut*¹¹. Dans cette petite pièce, probablement œuvre d'un clerc,¹² le ribaut, cet homme de plaisir méchant et scélérat, arrivé à la fin de sa vie veut se confesser. Étant le fils d'un homme riche, il a consacré toute sa vie à la taverne et aux jeux de hasard :

Credo mout bien en geu de dez,
Que mainte foiz m'ont gaaignié (v. 42-43)
[...]
In Deum n'ai pas volentiers
Ma cure ne m'entente mise. (v. 48-49)
[...]
Et cuidiez vous or que je croie
Mieus *in Jhesum* qu'en la taverne ?
J'aim mieus celui qui la gouverne
Que *Christum filius eius*. (v. 76-79)

- 7 L'effet recherché à travers l'emploi du contraste stylistique dans cette pièce est sans doute le rire du lecteur¹³ : il s'agit de l'exercice ludique d'un clerc, écrit pour charmer et amuser d'autres clercs, les seuls lecteurs à cette époque, susceptibles de comprendre le bilinguisme du texte et le contraste comique qui en résulte¹⁴.
- 8 De même, le *Patrenostre du vin* poursuit un effet comique en s'inscrivant dans la continuité de la tradition goliardique de l'éloge du vin, de la taverne et des jeux de hasard¹⁵.

Pater noster, biaux sire Dieus,
Quant vins faudra ce ert granz deuls
Toutes joies, toutes valors
Seront en lermes et en plours.
Qui es in celis. Clerc et lai
Quar en vin a trop de deduis :
Ne diront ja mès son ne lai,
Vins fet les sons et les conduis. (v. 1-8)

- 9 Dans d'autres pièces, le contraste comique entre les insertions latines et la narration en français ainsi que le jeu sur les différents niveaux stylistiques soit instrumentalisés au profit d'une critique satirique. C'est le cas des deux pièces contre l'usure : le *Credo à l'usurier* et le *Patrenostre à l'usurier*¹⁶. Dans ces deux satires il n'y a aucune relation

syntactique entre l'insertion latine et la narration en langue vulgaire¹⁷. L'auteur anonyme du *Patrenostre a l'usurier* déclare dès le début du texte qu'il s'est inspiré d'un sermon du prédicateur Robert de Courçon (mort en 1218), chancelier de l'Université de Paris et auteur d'une *Summa* sur le droit canonique dans laquelle il traite aussi du problème de l'usure¹⁸ :

Por chastoier la riche gent
 Qui plus aiment or et argent
 Qu'il ne font Dieu ne sainte Yglise,
 Ai ci un poi m'entente mise
 A rimoier et a conter
 Ice que j'oï raconter
 A mestre Robert de Chorson,
 A Paris, en un sien sermon, (v. 1-8)

- 10 La parodie suivante fonctionne comme un des récits exemplaires fréquemment utilisés dans la littérature homilétique. Le texte raconte un épisode de la vie d'un usurier qui va au monastère pour y prier après avoir laissé sa femme et sa bonne en charge de ses affaires. En prononçant le *Notre Père*, inséré dans sa totalité dans la narration française, l'usurier pense seulement à ses affaires et se révèle être une personne avare et méfiante :

Adveniat regnum tuum.
 Qui est cil Robert de Corchon
 Qui si va cest païs cerchant
 Et par ces mostiers prechant.
 Cuide nous il si par sa guile
 Escillier et chacier de vile ?
Fiat voluntas tua. (v. 141-147)

- 11 Le *Credo a l'usurier*¹⁹, écrit au début du XIII^e siècle, fonctionne d'une manière analogue. Il s'agit d'un récit mettant en scène un usurier qui – avant sa mort imminente – veut se confesser et doit faire sa profession de foi²⁰. Les citations du Symbole des apôtres se mêlent au récit du pécheur. De même que le *Patrenostre a l'usurier* le *Credo a l'usurier* est animé d'une intention didactique (*docere*) ; il veut montrer, au moyen d'un style humble²¹, quels sont les vices de l'usure.
- 12 Le *Patrenostre d'amours*, un *salut d'amour*²² écrit vers la fin du XIII^e siècle, poursuit une toute autre intention. C'est une composition lyrique de seize sizains (aabbcc) dans laquelle un amant malheureux implore la grâce de sa dame cruelle :

Pater noster. Dieus ! por m'amie
 Qui m'a mis en si dure vie
 Que je ne puis a li parler,
 He, Dieus, qui m'i porra aler
 Et dire li que je li mant
 Que je suis son leal amant ? (v. 1-6)

13 Les strophes commencent souvent par la citation du *Notre Père*, mais il n'existe aucune relation, ni syntactique ni sémantique, entre le texte de la prière et le contexte en langue vernaculaire :

Adveniat. Dieus, que ferai ?
 Por sa tres grant biauté morrai,
 Je le sais bien. *Regnum tuum.*
 Vers li n'ai pas le cuer felon.
Fiat. Certes veraïement
 Seroit fete delivrement

Vostre requeste, douce suer,
 Se vous m'amiiez de bon cuer.
 Commandez ce que vous plera
 Et maintenant fet vous sera.
 Jel di por voir, ma douce amie,
 Sachiez de voir, je n'en ment mie. (v. 25-36)

- 14 L'auteur anonyme de cette pièce était probablement un jongleur dépourvu d'une connaissance approfondie de la langue latine²³, mais capable, cependant, d'élever le niveau stylistique de son discours amoureux par l'insertion de mots latins. Dans ce texte, la citation latine provoque – comme écrit Paul Zumthor dans son article sur « l'utilisation poétique du bilinguisme » – une « rupture dans le déroulement du discours ou de l'effusion » [1960, 306].

- 15 Au XIV^e siècle on trouve également quelques compositions érotiques qui utilisent des citations bibliques et liturgiques pour exalter une passion amoureuse. Je vais utiliser un exemple tiré d'un chansonnier dont les textes ont été compilés dans les années soixante-dix du XIV^e siècle par Louis Malet de Gravelle, conseiller de Louis XI²⁴. Il s'agit d'une anthologie de poètes en relation avec Charles d'Orléans et la cour de Blois²⁵. Dans un *rondeau* anonyme sont insérés les derniers mots de Jésus Christ sur la croix d'après l'Évangile selon saint Luc – « In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum » (Luc 23.46) –, paroles préfigurées, à leur tour, dans le psaume 30, 6 :

*In manus tuas, ma maistresse,
 Je donne spiritum meum ;
 Donnez luy adiutorium,
 De gracia, noble deesse !*

- 16 *Teneatis michi promesse,*
 17 *Ou ie mourray per oculum*
 18 *In manus tuas.*
 19 *Nolite monstrer tel rudesse*
 20 *Que doccire seruum tuum !*
 21 *Au fort, ie metz ad placitum*
 22 *Vitam et tant que dieu me laisse*
 23 *In manus tuas.*

- 24 Au début de ce *rondeau* le poète a remplacé le Dieu chrétien par la dame aimée entre les mains de laquelle l'amoureux remet son âme. Ensuite, en utilisant les premiers mots latins tirés des heures canoniques (« Deus in adiutorium meum intende ») il la prie de l'aider. Dans les strophes suivantes, qui par le refrain « In manus tuas, ma maistresse » se rattachent à un contexte passionnel, alternent les citations latines d'origine sacrée et d'autres expressions latines d'origine incertaine, probablement inventées par l'auteur anonyme.

- 25 Le dernier exemple que je vais présenter est une parodie du psaume 129 *De profundis*, un des psaumes pénitentiels qui jouent un rôle important dans la spiritualité laïque du Moyen Âge et de la Renaissance. Ce petit poème nous est parvenu dans une oeuvre intitulé *Le Testament dung amoureux qui mourut par amours. Ensemble son epitaphe composée nouvellement. Et le deprofundis des amoureux*²⁶ – du début du XVI^e siècle. Le texte commence en imitant le début du psaume, pour le suivre dans sa totalité :

Dedans le gouffre tenebreux,
Où sont amoureux interdits,
Plungé suis, moy, pource amoureux,
[...]

- 26 *Clamavi* à celle que j'ayme
27 Par qui suis ainsi tourmenté ;
28 Las, c'elle m'y laisse en ceste flamme,
29 Secours n'ay nul, sinon *Ad te*. (vv. 1-8)
- 30 Le poète amoureux s'adresse au Dieu d'Amours en lui demandant de l'aider à obtenir les faveurs de sa maîtresse :
 Domine, Cupido, mon maistre,
 Domine est preux et ardi ;
 Las, se tu veulx, tu me peulx mettre
 Par dessus tous en *exaudi*.
- 31 *Vocem meam* bien elle escoute
32 Et me repond en sousriant ;
33 Faictz que elle et moy, somme toute,
34 Ung corps et un cuer *fiant*. (vv. 9-16)
- 35 Dans ce poème, le recours aux mots du psalmiste dote les lamentations typiques de l'amour courtois d'une certaine élaboration stylistique.
- 36 L'analyse des insertions latines dans le contexte vulgaire fournit également des informations sur la manière dont ce type de compositions a pu être lu. Je vais tenter de l'expliquer : La dixième strophe commence et se termine par une citation littérale du quatrième verset du psaume 129 (« *Quia apud te* ») : « *Quia* est d'elle bien venuz » (v. 37) et « *Cupido*, je viens *Apud te* » (v. 40). Ici, la conjonction causale latine *quia* du psaume n'a aucun sens dans le texte français et seule l'expression homographe française « qui a » permet une lecture logique de ce vers. Le vers suivant « Et qui n'a rien est debouté » (v. 38) confirme cette conjecture. Ce type de calembour ne peut fonctionner que si le lecteur a devant les yeux la disposition typographique²⁷, qui lui permet de se rendre compte de la double orientation du texte. Autrement dit, la réception ne prenait plus la lecture à voix haute, une lecture attachée à un espace social, mais celle d'une lecture individuelle dans l'espace privé.
- 37 Après avoir analysé un corpus de textes très hétérogène, aussi bien érotiques que satiriques dans lesquels sont insérées des citations liturgiques latines, on se demandera si on peut interpréter cette combinaison de différents niveaux stylistiques comme l'expression d'une vision du monde,²⁸ d'un type de perception qui permet de mélanger le sacré et le profane. Je suis d'avis que ces textes sont l'indice d'une hétérogénéité conceptuelle, d'une vision du monde différente de la nôtre, manifestations de l'altérité proclamée par Jauss. C'est sans doute ce même contexte culturel qui produit les ornements érotiques dans les églises romanes et les enluminures tendant à l'érotisme dans les livres d'heures.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

- BARBAZAN É. & Méon D.-M. (éd.), *Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV^e siècles, tirés des meilleurs auteurs*, Paris, Warée, 1808 [Genève, Slatkine Reprints, 1976].
- BAYLESS M., *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, ⁴1999.
- BÉDIER J., *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bouillon, 1893 ; Paris, Champion, ⁶1964.
- Consentii Ars de barbarismis et metaplasmas*, éd. M. Niedermann, Neuchatel, Université, 1937.
- DELGUERRA G., *L'allegria Storia degli antichi goliardi*, Pisa, Giardini, 1937.
- ELWERT, Th. W., « L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée* 34, 1960, p. 409-37.
- FARAL E., *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1982.
- GERVAIS von Melkley, *Ars poetica*, éd. H.-J. Gräbener, Münster, Aschendorff, 1965.
- GIESEBRECHT W. von, « Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder », *Allgemeine Montasschrift für Wissenschaft und Literatur* (1853), p. 10-43, p. 344-81.
- GOHEEN J., « Kulturelle Konnotation literarischer Stile : *Homo ludens* als poetische Repräsentation mittelalterlicher Memoria », *Perspektiven auf Stil*, éd. E.-M. JaKobs, A.RothKegel, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 489-510.
- GÖTTERT K.-H., Jungen, O., *Einführung in die Stilistik*, München, FinK, 2004.
- GUIRAUD P., *La stylistique*, Paris, PUF, 1967.
- HAMACHER J., « Die "Vagantenbeichte" und ihre Quellen », *Mittelateinisches Jahrbuch*, 18 (1983), p. 160-67.
- ILVONEN E., *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Âge*, Helsingfors, Société de littérature finnoise, 1914.
- LANGOSCH K. (ed.), *Die Lieder des Archipoeta. Lateinisch und deutsch*, Stuttgart, Reclam, 1993.
- LAUSBERG H., *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960.
- LEHMANN P., *Die Parodie im Mittelalter. Mit 24 ausgewählten parodistischen Texten*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1922, ²1963.
- LENIENT Ch. F., *La satire en France au Moyen Âge*, Paris, Librairie Hachette, 1877.
- LONGÈRE J., « Prière et pénitence », *Prier au Moyen Âge. Pratiques et expériences (V^e-XV^e siècles)*. Textes traduits et commentés sous la dir. de N. Bériou, J. Berlioz et J. Longère, Turnhout, Brepols, 1991, p. 175-94.
- LÖPELMANN M. (éd.), *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan (XV. Jahrh) nach d. Berliner Hs. Hamilton 674*, Halle, Niemeyer, 1923.

- MAZZONI G., « Spigolature da manoscritti », *Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova* 9 (1893), p. 49-90.
- MEYER P., « Les manuscrits français de Cambridge (Trinity College) », *Romania* 32, 1903, p. 18-120.
- MICHELANT H.-V., Deprez M., Meyer P., Couderc C. & Auvray L., *Catalogue des manuscrits français fonds ancien*, Paris, Firmin-Didot, 1868-1902.
- MOLINIÉ G., *La Stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MONTAIGLON A. (éd.), *Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles. Morales, facétieuses, historiques*, Paris, Jannet, vol. IV, 1856, [Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1977].
- MÜLLER O., *Das lateinische Einschießel in der französischen Literatur des Mittelalters*, Zürich, Leemann, 1919.
- NISARD Château., *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis le xv^e siècle jusqu'à l'établissement de la Commission d'examen des livres du colportage (30 Novembre 1852)*, Paris, D'Amyot, 1854, Paris, G. P. Maisonneuve & Larose, 1968.
- NOVATI F., (éd.), *Carmina medii aevi*, Firenze, Alla libreria Dante, 1883.
- NOVATI, F., « La parodia sacra nelle letterature moderne », *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, p. 177-310.
- OMONT H. (éd.), *Fabliaux, dits et contes en vers français du XIII^e siècle. Fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Leroux, 1932 ; Genève, SlatKine, 1973.
- PERRET P. M., *Notice biographique sur Louis Malet de Graville, amiral de France (144 ?-1516)*, Paris, 1889.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- ROBERT DE COURÇON, *Le traité « De usura »*, éd. G.-J. Lefèvre, Lille, Université, 1902.
- SCHNEYER J. B., *Repertorium der lateinischen Sermones des Mittelalters für die Zeit von 1150-1350*, Münster, Aschendorff, 1971-1990.
- SCHUSTER M., « Zur Vagantenbeichte des Archipoeta », *Philologische Wochenschrift* 49, 1929, p. 269-270.
- SUBRENAT J., « Quatre Patrenostres parodiques », *La Prière au Moyen Âge (littérature et civilisation)*, Aix-en-Provence-Paris, Université de Provence-Champion, 1981, p. 515-47.
- SUTTINA L., « Due ritmi bacchici giusta un codice volterrano », *Studi medievali* 2 (1906-1907), p. 563-67.
- SYMONDS J. A., *Wine, women, and song. Students' songs of the Middle Ages* (1884), Mineola (New York), Dover Publications, 2002.
- TILLIETTE J.-Y., *Des mots à la parole. Une lecture de la « Poetria nova » de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- WADDELL H., *The Wandering Scholars*, London, Constable, 1927, 1990.
- WALTHER H., « Kleine mittellateinische Dichtungen aus zwei Erfurter Handschriften (Amplon. Q. 12 und Q. 345) », *Mittelalterliche Handschriften. Paläographische, kunsthistorische, literarische und bibliotheksgeschichtliche Untersuchungen. Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Degering*, Leipzig, Hiersemann, 1926, p. 296-315.
- WALWORTH J., « Earthly delight : the pictorial images of the *Carmina Burana* manuscript », *The Carmina Burana. Four essays*, éd. M.H. Jones, London, King's College London, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 2000, p. 71-83.
- WATENPHUL H. & Krefeld H. (éd.), *Die Gedichte des Archipoeta*, Heidelberg, Carl Winter, 1958.
- WOLFF E., « Les *Carmina Burana* : plurilinguisme et poésie », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (1998), p. 260-71.

ZUMTHOR P., « Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme », *Moyen Âge* 66, 1960, p. 301-36 & p. 561-94.

ZUMTHOR P., *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. « *Hoc amplius, ut institutum ordinem sequar, uerba aut Latina aut peregrina sunt. Peregrina porro ex omnibus prope dixerim gentibus ut homines, ut instituta etiam multa uenerunt* », *Quintiliani Institutia oratoria* 1, 5, 55, 1975, I, 100.
2. « *Prima barbarismi ac soloecismi foeditas absit. Sed quia interim excusantur haec uitia aut consuetudine aut auctoritate aut uetustate aut denique uicinitate uirtutum (nam saepe a figuris ea separare difficile est) : ne qua tam lubrica obseruatio fallat, acriter se in illud tenue discrimen grammaticus intendat, de quo nos latius ibi loquemur, ubi de figuris orationis tractandum erit. Interim uitium, quod fit in singulis uerbis sit barbarismus. Occurrat mihi forsan aliquis : « Quid hic promisso tanti operis dignum ? » aut « Quis hoc nescit, alios barbarismos scribendo fieri, alios loquendo (quia quod male scribitur male etiam dici necesse est, quae uitiose dixeris non utique et scripto peccant), illud prius adiectione, detractatione, inmutatione, transmutatione, hoc secundum diuisione complexionis, adspiratione, sono contineri ? »*, *Quintiliani Institutia oratoria* 1, 5, 5-6, 1975, I, 88.
3. *Consentius, Ars* 2, 3 ss. Voir aussi Lausberg 1960, §476-478.
4. Voir l'édition de l'*Ars poetica* de Gräbener 1965, 6 ; à propos de la poétique médiévale voir Faral 1982 et récemment Göttert & Jungen 2004.
5. Voir à ce propos Zumthor 1963, 94 et 102 : « Cependant, à un certain point de son développement, la technique de la barbarolexie en avait rencontré et absorbé une autre, typiquement scolaire : celles de ce qu'on appelle, relativement à certains poèmes latins, les *versus cum auctoritate* ».
6. Voir Elwert 1960, 426 : « L'introduction du latin dans ces textes ne pouvait être que naturelle, vu son omniprésence comme langue littéraire, mais aussi comme langue de la liturgie, vu aussi une certaine connaissance du latin, même chez les non-lettrés. Inutile de dire que ce n'est pas le latin classique, mais surtout le latin de la liturgie et des livres saints qui est employé ».
7. Voir à propos de ce manuscrit Michelant et al., 1868-1902, I, 94-96 ; Ilvonen 1914, 59 et également la description de ARLIMA (http://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/francais/00837.html) ; une édition fac-simile fut publiée par Omont 1932 (1973).
8. Dans la suite, je citerai les textes selon l'édition de Ilvonen 1914.
9. À propos des difficultés rencontrées pour définir le style moyen voir Tilliette 2000, 120 : « Quant au style moyen ou médiocre, situé entre les deux précédents, on ne sait guère le définir qu'en termes négatifs : il est fait de mots "moins relevés" (que ne l'est le style sublime), mais toutefois "ni trop bas ni trop communs" ».
10. Pour les trois niveaux stylistiques et leur réception problématique au Moyen Âge voir Tilliette 2000, 120 : « Le Moyen Âge recueille pieusement en héritage cette typologie [...] mais ne sait trop qu'en faire. Sans doute le style sublime, à travers la lecture des poètes, se laisse-t-il encore assez aisément identifier. Mais, compte tenu du type de conscience linguistique que l'on peut avoir à partir du moment où le latin a cessé d'être *sermo quotidianus* pour devenir langue apprise, la distinction entre les deux autres devient beaucoup plus aléatoire ».
11. Voir le manuscrit Français 837, fol. 206 et à propos du texte Novati 1889, 200 et Waddell 1927 (1990), 210-211.
12. Voir pour ce texte les éditions de Bédier 1893 (1964), 390 ; Ilvonen 1914, 33-34 et Müller 1919, 193-194 pour une interprétation.

13. Voir Wolff 1998 : 271 : « Le plurilinguisme et en effet une constante de la poésie médiévale tant en latin qu'en langues vulgaires ; il est lié, aussi, à une culture scolaire qui aime le burlesque et l'érudition ».
14. À propos des effets du style voir Molinié 1989, 19 : « Une des questions de fond soulevée par la stylistique "phraséologique" se formule clairement dans le problème des effets. La méthode de Bailly décrypte des déterminations verbales isolables sur des segments de discours, classables en vastes catégories formelles : ce sont des procédés ; ces procédés sont considérés comme créant une impression particulière sur le récepteur : un effet. On peut donc apparemment, jusque-là, "faire" de la stylistique en étudiant soit un ou des procédés, soit un ou des effets : effet de tendresse, ou d'intensité, ou d'imprécision... dans tel ou tel ensemble discursif. L'étude consistera dès lors à répertorier tous les passages porteurs de cette inflexion d'effet, et à en démonter les procédés stylistiques constitutifs ».
15. Il s'agit de parodies latines du Notre père comme le *Potus noster* publié et analysé par Lehmann 1922 (²1963), 249-250 et Bayless 1996 (⁴1999), 94 ; la parodie de l'hymne « *Iam lucis orto sidere / statim oportet bibere* » dans Novati 1883, 66-67 ; Mazzoni 1893, 49 ; Suttina 1906-1907 : 563-567 et 1926- 1927 : 71-77 et la confession de l'Archipoeta « *Meum est propositum in taberna mori* », dans Watenphul & Krefeld 1958, 73-83 ; Langosch 1993 et à propos de ce *Confessio Goliae* Giesebrecht 1853, 356-360 ; Schuster 1929, 269-270 et Hamacher 1983, 160-167. Voir aussi les analyses des chants bachiques des *vagi clerici* de Symonds 1884 (2002) ; Walther 1926, 296-315 ; DelGuerra 1937, 22-53 et Walworth 2000, 76.
16. Subrenat 1981, 522 décrit la pièce comme « une œuvre qui se veut édifiante » ; voir aussi l'interprétation de cette satire de Lenient 1877, 181-183. La pièce est aussi conservée dans deux autres manuscrits, Harleien 4333, fol. 107r-108v, de la British Library et O.2.45, fol. 324-327 du Trinity College à Cambridge, manuscrit décrit par Meyer 1903, 108-115. Une version plus brève est transmise par le Ms. 354, fol. 108r-v de la Bibliothèque de la Ville de Berne.
17. Voir à ce propos déjà Ilvonen 1914, 33.
18. Voir Le traité « *De usura* », éd. Lefèvre 1902 et la mention de Robertus Courcon dans le répertoire de prédicateurs latins de Schneyer 1974, Autoren R-Schluss, 171.
19. Le *contrafactum* circulait dans les mêmes manuscrits que le *Patrenostre* à l'usurier : Français 837, fol. 281v-282v de la Bibliothèque Nationale de Paris ; Harleien 4333, fol. 109r-110v de la British Library ; O. 2.45, fol. 327-330 du Trinity College à Cambridge et dans le manuscrit 354, fol. 109r-111r de la Bibliothèque de la Ville de Berne ; je cite l'édition de Ilvonen 1914, 92-103, qui – à la différence de Barbazan & Méon 1808 (1976), IV, 106-114 – prend en compte tous les manuscrits.
20. Voir Longère 1991, 194 sur l'emploi pénitentiel du Credo : « On aura remarqué l'intérêt porté au Credo. Comme les *statutssynodaux*, les manuels des prêtres demandent sa récitation journalière, il a sa place dans chaque confession ; de manière indissociable, il est profession de foi et prière ».
21. À propos du *stilus humilis* voir Goheen 2001, 496.
22. Voir aussi Novati 1889, 200 et Subrenat 1981, 515-547.
23. Voir aussi Ilvonen 1914, 33-34.
24. Pour la biographie de cet amiral voir Perret 1889.
25. Il s'agit du manuscrit Hamilton 674 qui se trouve actuellement dans le *Kupferstichkabinett* à Berlin (78B17), édité et étudié par Löpelmann 1923.
26. Voir à propos de la datation le colophon de la réédition du XIX^e siècle : « Cette petite pièce, tout-à-fait originale, a été imprimée en caractères gothiques dans les premières années du XVI^e siècle, et forme un très mince volume in-16, sans date et sans nom d'imprimeur. Elle est excessivement rare » ; voir aussi Montaignon 1855-1878 (1972), IV, 206, 1 et Nisard 1854 (1968), I, 293.
27. Dans l'*editio princeps* qui introduit d'une manière conséquente des espaces entre les unités syntactiques du texte on trouve sans doute « *quia* » sans espace, lecture respectée par l'édition de Chartres 1832 ; Montaignon 1855-1878 (1972) : IV éditée, à son tour, « *Qui a* ».
28. Voir à ce propos Guiraud 1967, 46 : « Par l'expression la pensée s'actualise dans les formes, elle s'insère dans la substance grammaticale, comme la vie dans le corps. L'étude de l'expression est à cheval sur la langue et sur la pensée, sur la linguistique d'une part et de l'autre sur la psychologie, la sociologie, l'histoire, etc. ».

AUTEUR

Folke Gernert
Universität Kiel

Les variations formelles d'un moule stylistique : rubrique, texte et image à la charnière du *Merlin* et de sa *Suite Vulgate*

Irène Fabry

p. 337-347

-
- 1 L'écriture des rubriques se caractérise par une grande stylisation : elle tend à la concision et recourt à des modes d'expression repérables et passablement formatés. Mais si le style relève de la mise en forme artistique, les rubriques ne constituent-elles pas paradoxalement, dans leur caractère répétitif et systématique, un « degré zéro » de l'écriture ? Cet énoncé second et utilitaire qui relève du paratexte est caractérisé par des marques stylistiques distinctes et ne fait pas partie *a priori* de la création de l'auteur. Les rubriques sont élaborées par une autre instance, le scribe ou le chef d'atelier chargé de superviser la copie et la mise en œuvre manuscrite du texte. Créées au moment de la composition du manuscrit et rédigées à l'encre rouge dans une phase ultérieure à la copie du texte, elles ne font pas partie de l'écrit original, mais articulent les parties du roman, résument ou annoncent les éléments de l'action. Pourtant il existe des similitudes entre la formulation des rubriques et certains énoncés tout aussi stéréotypés caractéristiques de l'entrelacement. La prégnance de ces formules témoigne d'une conception particulière de la création textuelle puisqu'elles sont un lieu privilégié de réécritures et de variations. Mais si les rubriques prennent souvent la forme d'énoncés impersonnels, le texte qui leur succède joue de la référence au « conte » et masque le travail de l'auteur tout en permettant parfois la réapparition de sa voix. J'étudierai dans cette perspective l'inscription manuscrite du passage du *Merlin* propre à sa *Suite Vulgate*, espace de suture entre le texte et sa continuation. Il laisse aux compositeurs de l'œuvre une marge d'intervention, au niveau du choix et des modalités de l'entrelacement ainsi que par la présence ou non d'images et de rubriques insistant sur différents aspects de cette transition. Cette dernière est problématique du point de vue diégétique car à la paix annoncée à la fin du *Merlin* succède le conflit qui oppose le

jeune roi Arthur aux barons qui remettent en question la légitimité de son couronnement. Les rubriques et le texte qu'elles introduisent sont alors le lieu privilégié de variations estompées par l'adoption et la reprise de moules stylistiques attendus. Les modifications formelles révèlent alors différents choix narratifs, interprétatifs et idéologiques.

- 2 La délimitation du *Merlin* et de ses suites ne va pas de soi. La *Suite Vulgate* accompagne le *Merlin* propre dans la majorité des manuscrits conservés, ce qui explique en partie cette difficulté (seize manuscrits contiennent seulement le *Merlin*, trente six le *Merlin* et sa *Suite Vulgate*, deux manuscrits le *Merlin* et la *Suite Post Vulgate*). On associe en général la fin du *Merlin* propre avec la formule « Ensi fu Artus esleüs a roi et tint la terre et le regne de Logres lonc tans em pais » (W. 774¹). Or le début de la *Suite Vulgate* n'est pas toujours aussi marqué que l'*incipit* du *Merlin*. Dans la plupart du cas, le début de la *Suite Vulgate* est mis en page avec un degré d'ornement inférieur à celui utilisé pour le frontispice du *Merlin* propre. Parfois, le passage d'un texte à l'autre est complètement gommé dans la présentation manuscrite ou décalé vers un autre lieu de la narration. Dans le manuscrit de Bonn 526, la suite du *Merlin* propre est nettement délimitée par les inscriptions marginales « Ici fine de Merlin » et « Ici commence des premiers faiz le roy Artu », mais elle commence uniquement après la première victoire du roi contre les barons rebelles, lors de l'arrivée des rois Ban et Bohort à la cour d'Arthur.
- 3 Un tiers des manuscrits du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* soit une dizaine au total, sont rubriqués. J'étudierai BnF fr. 105, 9123, et 91, New Haven Yale 227, ainsi que BnF fr. 110, où la présence d'une miniature et d'une rubrique marque le passage d'un texte à l'autre². Dans plusieurs manuscrits cependant, l'enluminure et la rubrique qui servent de charnière entre ces deux textes sont décalées, en particulier dans Bonn 526, BL Add. 10292, et BnF fr. 117. J'étudierai les variations à l'œuvre d'un manuscrit à l'autre et ce qui détermine ces transformations. Les rubriques accompagnent généralement les miniatures, bien qu'au cours du xv^e siècle se développent les *tituli*³ qui détachés de toute illustration servent de repères au sein de l'œuvre manuscrite, à la manière de titres de chapitres parfois rassemblés dans une table des matières en tête de l'ouvrage⁴ (c'est le cas par exemple pour BL Harley 3640 et Arsenal 3350). BNF fr. 113-116, 9123 et Cologny Bodmer 147 comportent à la fois des *tituli* et des rubriques accompagnant des images. L'expression des rubriques tend à les distinguer du corps du texte : bien qu'elles reprennent sa matière et parfois certaines de ses formulations, elles constituent un réseau textuel à part, marqué par des spécificités stylistiques, grammaticales et syntaxiques.

La rubrique : un énoncé paratextuel et synthétique, matériellement et stylistiquement distinct

- 4 Dans nos manuscrits de référence, la plupart des rubriques entre le *Merlin* propre et la *Suite Vulgate* privilégient la séquence verbale [« Comment » + Sujet nominal + Groupe verbal]. BnF fr. 110 adopte le même type de construction syntaxique mais avec la locution « ensi com », de même que BL Add. 10292 qui l'emploie en alternance avec « ensi que ». Le sujet de la rubrique est toujours « Arthur » (BnF fr. 110), ou plutôt « le roi Arthur », dénomination qui confirme le personnage dans sa nouvelle position

pourtant contestée⁵. La rubrique se focalise sur le couronnement du roi ou sur les événements qui suivent immédiatement le sacre.

- 5 La rubrique de BnF fr. 110 décrit la composition de la scène du couronnement d'Arthur par l'archevêque Brice devant tout le peuple ; une triple conjonction permet d'énumérer les différentes composantes du tableau : « Ensi come Artus est a jenols devant un autel et met une espee sus et li archeveskes li met une couronne sor son chief et li pules en entour als ». La répétition du verbe « mettre » souligne la réciprocité qui se crée entre la soumission du roi à l'autorité divine, symbolisée par la remise de l'épée sur l'autel, et la reconnaissance ecclésiale du pouvoir d'Arthur qui reçoit sa couronne des mains de l'archevêque [ill. 43]. Rien n'annonce le conflit à venir, si ce n'est le personnage qui tourne le dos au miracle du perron. L'utilisation du présent fige la scène, la donne à voir dans son immédiateté, comme un instantané qui renvoie moins au texte dans son développement narratif et temporel qu'à la composition picturale synthétique de la miniature qui met en valeur le rituel politique et religieux. En cela, cette rubrique contraste avec celles des autres manuscrits qui utilisent le passé simple (les rubriques de BnF fr. 110 font alterner les temps du présent et du passé). Dans BnF fr. 110, le texte suivant les miniatures introduit le plus souvent des compléments circonstanciels de temps (l'énoncé qui suit ici la miniature commence la *Suite Vulgate* par l'indication temporelle « Et lors porta l'espee entre ses mains »), tandis que l'énoncé des rubriques suit toujours le modèle [« Ensi com » + Sujet + Verbe]. Il y a donc dans ce codex une nette distinction entre le traitement assez libre du texte et la formulation des rubriques adoptant un moule stylistique plus strict. La rubrique de BnF fr. 9123 souligne également l'importance du couronnement d'Arthur en insistant sur les différentes étapes du rituel. Elle récapitule la cérémonie : la répétition du substantif « roi » et l'utilisation de son dérivé « royaume » semblent marteler dans cet énoncé très condensé la nouvelle position d'Arthur.
- 6 La rubrique d'ouverture de la *Suite Vulgate* dans New Haven Yale 227 insiste au contraire sur la dureté du conflit qui ressurgit entre Arthur et ses barons en mentionnant l'importance de l'aide procurée par Merlin au jeune roi. Sa formulation, « *Ci après trouverés coument...* » n'est pas représentative des pratiques de ce manuscrit mais met en exergue ce passage. Les lecteurs sont pris à parti à la deuxième personne du pluriel dans un énoncé proleptique se rapportant au texte plus qu'à la miniature et mis en valeur par les jeux sonores qui soulignent le caractère providentiel de l'aide de Merlin. L'emploi traditionnel de l'adverbe « comment » contraste dans ce manuscrit avec l'emploi plus fréquent de rubriques du type « Mes atant laisse li contes a parler de... / Si se taist ore ici li contes de... et retourne a parler de... » qui participent de l'entrelacement de différentes parties du récit. La formulation des rubriques de Bonn 526 est très proche : « Mais atant / or / ici endroit se taist li contes d'aus a parler... et retournera a parler / si vous dirons de... ». L'autorité du conte cède la place dans le dernier cas à l'affirmation de la voix du narrateur engagé dans un dialogue avec son public tandis que se brouille la distinction entre la formule d'entrelacement intégrée au texte et la rubrique qui joue le même rôle. Comme le souligne Colette-Anne Van Coolput, « la généralisation de la rubrique à l'intérieur même d'un texte romanesque et pratiquant elle aussi un découpage de la matière a sans doute été facilitée par la formule conclusive incluant une anticipation⁶ ». Les rubriques correspondent alors aux passages d'entrelacement d'autres manuscrits, ou pour le dire autrement, les formules d'entrelacement sont dans ces textes écrites à l'encre rouge, ce

qui leur donne le statut de rubriques. La limite entre texte et paratexte et n'est donc pas aussi claire que ce que l'on pourrait penser parmi les étapes de la copie et de l'illustration du manuscrit.

- 7 Dans certains manuscrits, l'énoncé de la rubrique est calqué sur celui de l'extrait avant lequel elle est située. C'est généralement le cas de Yale 227, Fr. 9123 et Bonn 526 ainsi que de Chantilly Condé 643 où « Cy devise le conte comment... » introduit le texte « Or dist le conte que... », et « C'est cy endroit si comme... » annonce « Cy endroit dist le conte que... ». Le « conte » est mentionné à la fois dans la rubrique et dans la formule d'ouverture du paragraphe qui suit, la répétition permettant d'insister sur ce passage charnière.
- 8 La rubrique de BnF fr. 105 annonce également la rébellion des barons. Sa dimension formulaire est accentuée par la triple répétition de l'adverbe interrogatif « comment » : « Comment li roys Artus tint sa court après ce qu'il fu couronnez et comment li baron se desacorderent a lui par envie de ce qu'il estoit roys et comment li menuz peuples et li baron se combatirent ensamble ». Le retour du même cadre syntaxique permet, comme dans BnF fr. 91 de distinguer et d'énumérer de façon très didactique les actions qui se succèdent de façon chronologique au début de la *Suite Vulgate*. La rubrique joue bien un rôle de transition entre le récit qui précède immédiatement (« Après ce qu'il fu couronnez ») et le texte qui suit. La rubrique de BnF fr. 91 reprend presque mot à mot ce modèle : BnF fr. 105 qui date du début du xiv^e s. est sans doute l'exemplaire sur lequel a été copié ce manuscrit de la fin du xv^e s. Si dans fr. 91 toutes les miniatures prévues n'ont pas été réalisées⁷, leur situation est exactement la même que dans fr. 105 et leurs rubriques sont quasiment identiques à l'exception de légères transformations orthographiques et de modernisations du lexique. L'énoncé précise que le « menu peuple » soutient son roi et dénigre le parti des insurgés puisque « l'envie » est avancée comme leur principale motivation. La légitimité d'Arthur est donc accentuée tandis que la responsabilité de la guerre civile est attribuée à ses barons.
- 9 La rubrique constitue donc un énoncé paratextuel tendu entre le souci de synthétiser les éléments essentiels du récit et l'effort de rapporter fidèlement des étapes importantes de la narration. Entre *abbreviatio* et *amplificatio*, les rubriques recourent à différents procédés rhétoriques, parallélismes syntaxiques, jeux rythmiques et effets de répétition. L'effort de condensation y est favorisé par l'emploi de formules stéréotypées qui mettent en valeur les éléments présentés, mais leur caractère lapidaire tient aussi à des contraintes d'ordre matériel telles que l'espace laissé sur la page manuscrite pour la miniature et la rubrique⁸. Privilégiant l'adverbe interrogatif « comment », quitte à la répéter en introduction de plusieurs propositions, les rubriques à la charnière du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* témoignent du succès d'un moule stylistique qui sert à marquer et à repérer une articulation importante du texte. Cette formulation permet alors de mettre en exergue le personnage d'Arthur, en insistant soit sur le couronnement qui vient d'avoir lieu soit sur le conflit auquel le jeune roi doit bientôt faire face. Certains manuscrits procèdent aussi à une homogénéisation de la formulation de leurs rubriques et la mention du « conte » en particulier permet de former des systèmes relativement cohérents qui mettent en relation l'énoncé de la rubrique avec celui du texte qui les suit immédiatement⁹.

La rubrique et l'image : repères et emblèmes textuels

- ¹⁰ La plupart du temps, les rubriques vont de pair avec des illustrations qui peuvent varier au gré de la volonté du compositeur du manuscrit, des exigences de son commanditaire, ou encore des moyens financiers à leur disposition. Mais le sujet de la rubrique n'est pas nécessairement celui de l'illustration : la rubrique sert d'intermédiaire entre le texte et l'image et ne se borne pas à décrire cette dernière où à proposer une matière à l'illustrateur. Elle modifie donc le rapport du lecteur au texte, dont la rubrique offre une sélection, une condensation et une interprétation particulière, mais aussi à la peinture, dont elle accompagne et détermine la réception.
- ¹¹ Deux scènes sont privilégiées dans les manuscrits enluminés au début de la *Suite Vulgate* : soit le couronnement d'Arthur (BnF fr. 110, 105 et 9123), voire ce qui le précède immédiatement, la merveille de l'épée dans l'enclume, signe de son élection divine, soit la rébellion des barons contre Arthur, sous la forme d'un conseil (New Haven Yale 227, ill. 47), ou de façon plus explicite comme le combat qui a lieu entre les deux camps¹⁰. Le couronnement du nouveau roi est l'illustration adoptée dans la majorité des cas car les contraintes de l'image amènent à faire un choix alors que le texte des rubriques, bien qu'également soumis à une certaine concision, permet plus facilement d'évoquer simultanément le sacre d'Arthur et la rébellion des barons. L'énoncé de la rubrique ne correspond pas toujours non plus au sujet de l'image : il existe un espace de jeu important entre elles. L'exemple de BnF fr. 105 et 91 montre que deux rubriques identiques peuvent correspondre à deux miniatures assez différentes : alors que leur rubrique développe trois aspects de l'action (la cour plénière d'Arthur, la volte face des barons et leur conflit armé avec Arthur), BnF fr. 105 reprend l'iconographie traditionnelle du couronnement, adoptée dans son manuscrit jumeau BnF fr. 9123, tandis que BnF fr. 91 présente de façon symbolique la réunion de différents ordres de la société autour du nouveau roi [ill. 44]. Il s'agit en fait du réemploi d'une peinture montrant Alexandre et son précepteur Aristote dans un manuscrit du *Secret des secrets* (BnF Naf. 18219)¹¹, un miroir du prince dont le caractère didactique et politique est encore plus accentué. Dans BnF fr. 91, Arthur siège majestueusement sur un trône surmonté d'un dais, tenant à la main son sceptre fleurdelisé, tandis qu'à sa droite se tient un riche personnage, les mains jointes, luxueusement vêtu : c'est sans doute un des futurs barons rebelles qui prend place auprès du roi à la place d'Aristote auprès d'Alexandre. À gauche du roi, un chevalier en armes porte un bouclier orné d'une croix et en face du souverain se trouve un paysan tenant une houe et portant un couteau à la ceinture. La nudité de la pièce contraste avec la représentation détaillée de chacun des personnages. Malgré l'absence de représentant du monde clérical ou de la figure de Merlin, la miniature présente une image d'unité et d'harmonie sociale autour de la figure du roi. Cela contraste de façon implicite avec le désordre que va provoquer la rébellion des grands du royaume. Dans le contexte du *Merlin*, la figure. La disjonction de la figure du riche seigneur et de celle du combattant suggère que malgré la défection et l'hostilité de ses puissants barons, Arthur saura mobiliser les forces armées nécessaires à l'affirmation de son pouvoir politique et militaire¹². L'image, comme le texte, favorise donc ici la personne du roi.
- ¹² BnF fr. 105 et 9123 sont considérés comme des manuscrits jumeaux car ils ont été réalisés au même moment, dans les années 1320-1330, par la même équipe de scribes et d'artistes autour de l'atelier du maître de Fauvel¹³ et ils présentent une version du texte

du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* très similaire. Or si quelques-unes de leurs miniatures manifestent des ressemblances frappantes de style et de composition, elles sont de format différent (celles de fr. 105 s'étendent sur la largeur de deux colonnes contre une seule pour fr. 9123), de sujet souvent distinct, et elles ne sont pas systématiquement placées au même endroit. Si les deux manuscrits présentent des rubriques, celles-ci, quand bien même elles sont insérées en compagnie de miniatures situées au même endroit et traitent du même sujet, adoptent des formulations très variées. Au début de la *Suite Vulgate*, la rubrique de BnF fr. 105 évoque la réunion de la première cour arthurienne et annonce le conflit du roi et des barons rebelles, tandis que celle de BnF fr. 9123 se focalise sur le couronnement dont elle récapitule les étapes de façon lapidaire, au moyen d'une énumération (« Comment li roys Artus fu couronnés, sacrés et enoins a roy du royaume Logres »). Or dans les deux cas c'est bien la cérémonie du sacre qui est représentée. Le traitement de ce motif diffère cependant : tandis que BnF fr. 9123 donne à voir une scène de composition symétrique où deux évêques, chacun accompagné d'un clerc, de part et d'autre du roi assis sur son trône, le bénissent et placent sur sa tête la couronne, fr. 105 contextualise davantage l'événement [ill. 45-46]. Du côté droit de l'image, l'archevêque Brice, accompagné d'un moine, remet à Arthur ses *regalia*, la couronne et le sceptre orné d'une fleur de lys, mais à gauche de la scène, un groupe de laïcs discute du couronnement, ce qui exprime les réserves opposées par les barons au sacre d'Arthur et peut, comme dans fr. 110, annoncer leur rébellion à venir.

- 13 Le décalage fréquent entre la miniature et la rubrique apparaît dans Yale 227 dont la rubrique évoque le conflit armé entre Arthur et ses barons et, avec un effet de rupture discursif, syntaxique et rythmique, l'aide que procure Merlin au jeune roi : « Ci après trouverés coument li rois Artus si deffendi contre les barons dou païs qui ne voloît pas qu'il fust rois. Mes Melins li aida moult durement sa guere a maintenir », tandis que la miniature qui suit représente le conseil des barons rebelles. La référence à Merlin anticipe le développement du conflit en atténuant sa gravité, congédiant tout effet de suspense pour le lecteur censé adopter le parti du nouveau roi et s'identifier avec ses intérêts. La « trahison » des barons rebelles est ainsi largement dévalorisée car elle remet en cause l'élection divine d'Arthur qui a pourtant été confirmée par les autorités ecclésiastiques, approuvée par le peuple, et confortée par le comportement humble, raisonnable et généreux du nouveau roi. L'intervention de Merlin, le témoignage d'Ulfin et d'Antor, et la lecture de la lettre d'Uterpandragon qui révèle les origines d'Arthur ne suffisent pas à dissiper l'hostilité des barons¹⁴.

De la rubrique au texte : les modes et les lieux d'une insertion stratégique

- 14 À la transition du *Merlin* à la *Suite Vulgate*, les rubriques sont le plus souvent moulées sur une forme adoptée de façon relativement homogène dans le même manuscrit mais qui varie d'un codex à l'autre. Le rôle charnière de ce passage entre l'image et le texte est manifesté par l'emploi d'initiales filigrannées, champies ou ornées de plusieurs unités de réglure. Le texte qui suit la miniature et la rubrique, c'est-à-dire généralement la première phrase de la *Suite Vulgate*, fait également l'objet d'assez peu de variations. La formule privilégiée est [« Ci endroit dit li contes que » + complément circonstanciel de temps + proposition principale]. Le texte de BnF fr. 105, « Ci endroit dist li contes que après la mi aoust que li rois Artus fu couronnez que il tint grant court

et merveilleuse », a été repris en chiasme dans la rubrique « Comment li roys Artus tint sa court après ce qu'il fu couronnez », qui met en avant la figure du nouveau roi en déplaçant le complément circonstanciel de temps. Après le couronnement d'Arthur, la réunion solennelle de sa cour est la première initiative du nouveau roi.

- 15 Dans BnF fr. 110 la rubrique et la miniature sont décalées quelques lignes avant le passage habituel du *Merlin* à la *Suite Vulgate*. L'expression « Tant qu'a un jour fist asavoir a toute sa tere qu'il tenroit cour enforcie » (très proche de celle adoptée dans BL Add. 10292 f. 102 : « Et tant qu'il fit un jor asavoir par toute sa terre qu'il tenroit court enforcie ») est assez emblématique des choix de ce manuscrit où les paragraphes suivant une enluminure commencent très souvent par des énoncés à caractère temporel dont la formulation est très variée. Dans BL Add. 10292 également, les phrases d'ouverture du paragraphe qui suit la miniature sont peu homogènes, faisant alterner le tour « Or / chi endroit dist li contes » avec des indications temporelles (« Quant, Lors, Atant »). L'utilisation d'adverbes et de conjonctions à valeur temporelle permet cependant de délimiter une nouvelle section du récit tout en tissant une trame chronologique qui lui donne sa cohérence.
- 16 L'expression « Or dit li contes » ou « Ci endroit dit li contes » marque donc le début de la *Suite Vulgate* mais aussi de nombreux paragraphes situés après une miniature, et peut à l'occasion influencer la formulation de la rubrique elle-même. L'utilisation de ces formules est plus marquée dans la *Suite Vulgate* que dans le *Merlin* propre dont la rédaction est antérieure. À l'échelle d'un manuscrit, les rubriques sont généralement plus formatées et plus homogènes que la formule d'ouverture du texte qu'elles introduisent mais dont elles peuvent s'inspirer.

Du texte à la rubrique : la conclusion problématique du *Merlin*

- 17 Dans la majorité des manuscrits qui contiennent le *Merlin* propre sans continuation, la phrase « Ainsi Arthur fut-il élu roi et il tint la terre et le royaume de Logres longtemps en paix » marque la fin du texte. Certains manuscrits omettent cependant les compléments circonstanciels « long temps en paix » (Florence Bibl. Ricardiana 2759), ou « en paix » (BnF fr. 113), ce qui transforme ou élude la caractérisation du début de règne du jeune roi Arthur.
- 18 Dans les manuscrits qui présentent le *Merlin* et sa *Suite Vulgate*, la dernière phrase du *Merlin* propre est aussi l'objet de transformations. Le rétablissement d'une certaine cohérence sémantique suscite des transformations textuelles qui peuvent résulter dans une certaine maladresse d'expression. Parfois, le dernier fragment de phrase a été supprimé : c'est le cas dans BnF fr. 98. Une autre pratique consiste à annuler par une formulation négative plus visible l'énoncé de référence. Dans Berkeley BU 106 II par exemple, la dernière phrase du *Merlin* est « En tel maniere fu Artus esleu a rois et tint le royaume de Logres, mais ce ne fu mie longuement en pes », de même que dans New Haven Yale 227, Paris Arsenal 3482, BnF Fr. 105 et 9123.
- 19 BnF fr. 91 adopte la modalisation « En telle magniere fut Artus eslu a roy et tind le royaume de Logres bien pou en pais ». Environs un tiers des manuscrits du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* rectifient donc ou abrègent de façon plus ou moins adroite la phrase qui sert de transition entre les deux textes. Cela permet d'éviter la contradiction entre l'évocation de cette longue période de paix et la mention du conflit avec les barons qui

surgit au début de la *Suite Vulgate*, alors que du point de vue de la diégèse, peu de temps semble s'être écoulé.

- 20 La modification de la dernière phrase du *Merlin* n'est pas un phénomène tardif ni marginal. Elle n'est pas exclusivement caractéristique des manuscrits où la *Suite Vulgate* suit le *Merlin* ni propre à la constitution des compilations romanesques du cycle du Graal. La correction assez lourde du modèle considéré comme problématique est alors un moyen d'assurer le déroulement logique de la narration. L'évocation des difficultés rencontrées par Arthur au début de son règne à la fin du *Merlin* propre ne détermine pourtant pas une orientation similaire de la rubrique ou de la miniature : si dans New Haven Yale 227 la convergence est totale, BnF fr. 9123 corrige la phrase finale du *Merlin* tout en présentant une rubrique et une peinture concentrées sur le couronnement du roi. La tension entre reprise des mêmes formes et variation des configurations, à différents niveaux du texte et de l'image témoigne donc de l'imbrication complexe des déterminations sémantiques, stylistiques, esthétiques et idéologiques qui affectent la mise en œuvre manuscrite.
- 21 À l'échelle d'un manuscrit, la rubrique suit généralement un modèle stylistique stable : sa forme marquée, concise et efficace (même si une tendance à la surenchère et à l'accumulation contredit parfois cet effort de concentration) distingue cet énoncé paratextuel destiné à faciliter la lecture en faisant ressortir la structuration de l'œuvre. Les rubriques introduisent un passage de l'œuvre qui peut également être soumis à des modes de formulations stéréotypées, en particulier dans *Suite Vulgate*, rédigée après le *Merlin* et les textes du *Lancelot-Graal*, qui bénéficie donc de l'expérience accumulée depuis le début du XIII^e siècle en matière d'écriture en prose et d'entrelacement. La référence au conte dans les rubriques semble ainsi résulter de la projection d'un modèle d'expression textuel sur cette matière paratextuelle. Ces jeux d'échos et de répétition relèvent d'un souci didactique d'organisation de la matière romanesque mais contribuent aussi à façonner le style et l'esthétique de l'œuvre manuscrite. Entre redondance et effort de synthèse, souci de clarification et lourdeur de la formulation, les rubriques sont des énoncés rhétoriques qui entretiennent avec le texte et l'image à laquelle elles sont souvent associées une dialectique complexe. Les rubriques mettent en avant des passages signifiants du roman qui sont le lieu privilégié d'un travail stylistique qui les distingue du reste de la narration. Or le contexte manuscrit est déterminant pour voir ce qui entre en jeu dans leur élaboration et approcher les causes et les conséquences de cette mise en forme.
- 22 La question de l'affirmation politique de la souveraineté du jeune Arthur s'exprime ainsi de façon très variée à travers les formulations adoptées dans le corps du texte et la rubrique mais aussi les images situées à la fin du *Merlin* propre et au début de la *Suite Vulgate*. Comparer minutieusement les rubriques et le texte et prendre en compte la situation de la rubrique sur la page manuscrite et son caractère paratextuel manifestent la variété des solutions adoptées. Si le couronnement du jeune roi est privilégié, certains manuscrits insistent sur les contestations qu'il suscite, pour mieux les condamner. La rubrique entretient ainsi une relation complexe avec le texte mais aussi l'image, et c'est également par rapport à elle qu'elle doit être située. L'étude de ces variations, focalisée pour cette étude sur un point stratégique du texte, permet en recoupant d'autres informations textuelles, codicologiques et historiques d'affiner notre compréhension des relations entre les manuscrits et de la transmission de l'œuvre. La formalisation particulière des rubriques et leur mise en page soulignent le

caractère spécifique de cet énoncé paratextuel et déterminent sa réception. La reconnaissance formelle des rubriques, et leur constitution en système plus ou moins fixe créent ainsi une familiarité du lecteur avec ces énoncés dont la fonction varie subtilement à l'échelle d'un ou de plusieurs manuscrits. La rubrique s'impose après le texte original : elle est, comme l'image, la marque d'une réception ultérieure à partir de la sélection qu'elle opère dans la matière textuelle. Sa couleur la rapproche de l'image et la différencie du corps du texte dont elle extrait la substance. Reprenant souvent des termes et des formulations très proches de celles employées dans le roman, elle en propose non seulement une récapitulation mais aussi une interprétation.

NOTES DE BAS DE PAGE

1. *Le livre du Graal. I, Joseph d'Arimathie, Merlin, Les premiers faits du roi Arthur*. Éd. Daniel Poirion et Philippe Walter ; Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et al., Paris, Gallimard, Pléiade, 476, 2001 (= W).

L'édition du *Merlin* de Micha utilise comme manuscrit de base BNF fr. 747 et comprend un prologue où apparaît le nom de Robert de Boron. La distinction entre le *Merlin* et la *Suite Vulgate* est très nette, car le second texte ne commence qu'au folio suivant, après un espace blanc d'une colonne et demi. La question des limites du *Merlin* se pose aussi pour les deux manuscrits du cycle du pseudo Robert de Boron, Modène Estense E39 et Paris BNF Naf. 4166 (ex Didot), où le *Perceval* succède au *Joseph* et au *Merlin* avec dans chaque cas une transition différente. Robert de Boron. *Merlin*, roman du XIII^e siècle. Éd. Alexandre Micha, Genève, Droz, TLF, 281, 1979 ; *The Didot Perceval, according to the manuscripts of Modena and Paris*. Ed. William Roach, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941.

2. Les manuscrits du *Merlin* comprenant des initiales historiées, souvent les plus anciens, ne comportent pas de rubriques (contrairement au manuscrit du *Conte du Graal* et de ses *Continuations*, Mons BU 331-206, cf. Janet Doner, « Illuminating Romance, Narrative, Rubric, and Image in Mons, BU 331/206, Paris, BN, fr. 1453, and Paris, BN, fr. 12577 », *Arthuriana*, 9 (3), 1999, p. 3-26 et Keith Busby « Text, miniature and rubric in the *Continuations of Chrétien's Perceval* ». Les manuscrits de Chrétien de Troyes, *The manuscripts of Chrétien de Troyes*. Ed. Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, 2 vol. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, Faux-Titre, 71, p. 365-76. BNF Arsenal 3479-80, un manuscrit du début du XV^e s. comprend ainsi des rubriques mais pas au début du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* où la miniature est suivie d'une initiale historiée. Au début du *Merlin* et de la *Suite Vulgate* de Cologny Bodmer 147 se trouve une miniature suivie d'une initiale historiée mais pas de rubrique, contrairement au début de l'*Estoire del saint Graal* et de la *Mort le roi Artu* dans la même compilation.

3. Sur la distinction entre rubriques et tituli, voir Keith Busby, *Codex and context : reading old French verse narrative in manuscript*. Amsterdam ; New York : Rodopi, Faux titre, 221-222, 2002, 2 vol.

4. Cf. Emmanuèle Baumgartner « Espace du texte, espace du manuscrit : les manuscrits du *Lancelot-Graal* », *Écritures II*. Paris, Le Sycomore, 1985, p. 95-116 ; Maria Colombo-Timelli, « Pour une "défense et illustration" des titres de chapitres : analyse d'un corpus de romans mis en prose au XV^e siècle, Du roman courtois au roman baroque : actes du colloque des 2-5 juillet 2002. Dir. Emmanuel Bury et Francine Mora. Paris, Les Belles lettres, 2004, p. 209-32 ; Keith Busby, « Absence de l'image dans le ms Montpellier BIU, sect. méd. H 252 », *Mouvances et jointures : du manuscrit au texte médiéval*. Ed. Milena Mikhailova, Orléans, Paradigme (Medievalia, 55), 2005, p. 19-27.

5. La formulation et le fonctionnement de ces rubriques sont donc distincts des tours nominaux du type [De + nom + complément] que l'on trouve dans d'autres manuscrits. Fondés sur un syntagme nominal, ces derniers ne représentent pas à l'origine une action mais un état, même si la séquence peut être développée par l'introduction de syntagmes verbaux. Ils sont utilisés de façon privilégiée comme tituli dans des textes composés de sections ou de récits distincts, des *Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci* (cf. Sarah Chennaf, « La rubrique, une unité littéraire », *Médiévales*, 2, 1982, p. 76-85) à la *Vie des pères* et au *Roman de Renart* (cf. Keith Busby, op. cit. p. 201 s.).
6. Colette-Anne Van Coolput. « Por deviser comment : l'évolution de la formule dans le *Tristan en prose* », *Tristania*, 11 (1), 1985-86, p. 13.
7. Le *Merlin de BNF fr. 91* va de pair avec l'*Estoire de Bruxelles BR 9246*, une adaptation en prose réalisée par Guillaume de La Pierre, qui a entrepris en 1480 la rédaction d'une histoire de la Table Ronde pour l'évêque de Genève Jean-Louis de Savoie dont la mort en 1482 interrompt le projet et explique son inachèvement (les armes du commanditaire figurent dans un détail de l'image du f. 7 de fr. 91).
8. Janet Doner, art. cit., p. 6 vs.
9. Pour Emmanuelle Poulain-Gautret, l'insertion des éléments paratextuels dans la version en prose d'Ogier le Danois éditée par Vêrard en 1498 révèle une logique conservatrice « qui n'est ni celle de la rigoureuse clarté de la mise en valeur, ni celle de l'instauration du suspens », mais qui relève de la stéréotypie : « aussi bien dans les résumés titulaires que dans les gravures, l'effet de répétition est évident », qui insiste sur les passages de transition et qui privilégie une thématique épique traditionnelle. Pour l'auteur, ces éléments perpétuent dans la prose des fonctions auparavant assumées par la forme poétique. « Bandeaux, images, chapitres : l'organisation du récit dans un incunable épique », *Texte et image, Ateliers*, 30, *Cahiers de la maison de la recherche Lille 3*, 2003, p. 53-61.
10. Chaque manuscrit peut privilégier un écart différent entre le point d'insertion de l'enluminure dans le texte et la situation du passage précis auquel elle se réfère. Cf. Elspeth Kennedy, « The Placing of miniatures in relation to the pattern of interlace in two manuscripts of the *Prose Lancelot* », *Por le soi amisté. Essays in Honor of Norris J. Lacy*, ed. Keith Busby et Catherine M. Jones. Amsterdam et Atlanta, Rodopi, Faux Titre, 183, 2000, p. 175.
11. Avril, François et Reynaud, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale, Flammarion, 1993, p. 163.
12. Ce choix iconographique peut évoquer la situation à la cour de France à une époque où justement se pose la question de l'unité des trois états autour du roi (Arthur devenant implicitement une représentation du roi de France), dans la lignée des textes qui déplorent le manque d'union et recommandent le retour à l'unité, comme le *Quadrilogue invectif* d'Alain Chartier, dont le succès est attesté par la conservation de plus de quarante exemplaires manuscrits. Cette allégorie politique où la France supplie ses enfants, le Peuple, le Chevalier et le Clergé, de se réconcilier, a été écrite à la cour de Bourges en 1422, dans le contexte de la guerre de Cent Ans. Charles VII, comme Arthur, est couronné dans des circonstances particulièrement difficiles.
13. Cf. Stones, Alison. « The Artistic Context of le *Roman de Fauvel* », *Fauvel studies : allegory, chronicle, music, and image in Paris*, Bibliothèque nationale de France, MS français 146, ed. Margaret Bent et Andrew Wathey, Oxford, Clarendon press, 1998, p. 529-567.
14. Cf. mon article « De rappels en prédictions, savoir convaincre et savoir agir : le rôle ambigu de Merlin, de la naissance d'Arthur à son accès au trône de Bretagne (dans le *Merlin en prose* et la *Suite Vulgate*) », *L'Esplumoir*, 6, 2007, p. 15-23.

AUTEUR

Irène Fabry

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

Un style de composition musicale au service de la papauté : le motet politique à la cour de Clément VI

Julien Ferrando

p. 349

Résumé¹

- 1 L'installation progressive de la papauté en Avignon au début du XIV^e siècle correspond à un moment clef de l'histoire de la musique : la mise en place d'un corpus de pièces politiques uniques destiné aux papes.
- 2 Outre les productions composées pour la liturgie, un style de composition va devenir un outil particulièrement adapté au contexte d'Avignon : le motet politique d'exhortation. Il sera légitimé à partir du moment où le pontife s'éloignera d'un élément capital de son pouvoir : la chaire de Saint-Pierre, garant sur la terre, de son rôle de chef de l'Église.
- 3 Le motet s'affirme donc dans ce contexte culturel unique, comme un outil adapté au besoin de la politique pontificale avignonnaise et ce plus particulièrement sous Clément VI. Conséquemment, des compositeurs, tels que Philippe de Vitry, vont amener l'art de la rhétorique musicale à son apogée, en mettant tout en œuvre pour soutenir l'action du pontife. Il composera d'ailleurs le motet, *Petre clemens / Lugentium siccentur / Non est inventus similis illi* qui se révélera comme un exemple particulièrement singulier du terrain musical d'Avignon.
- 4 En ce qui concerne le style du motet politique il n'existe pas de cas d'école, mais plutôt des variations de cas suivant les régions, les époques. Ce sont les besoins qui ont suscité la composition de cette œuvre qui vont, semble-t-il, guider le compositeur dans son acte d'écriture. Pourtant, la musicologie jusqu'au début des années quatre-vingt a confondu les différentes pratiques du motet à travers un exemple type de teneur, calqué d'un chant grégorien antérieur, organisé par une structure isorythmique.

- 5 En considérant l'œuvre musicale comme un « document » qui se déploie en discours singulier, nous proposons de « lire » au sens herméneutique, cette production de Philippe de Vitry afin d'en déceler, les usages compositionnels et les éléments stylistiques qui ressortent de cette production. Nous souhaitons ainsi réorienter la recherche vers de nouvelles perspectives sur les rapports entre la musique et le pouvoir au sens large et plus précisément sur les différents moyens spécifiques qu'offre le musical pour dire la politique et lui donner figure.
-

NOTES DE FIN

1. Le texte intégral est consultable à l'adresse suivante : <http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/>

AUTEUR

Julien Ferrando
LESA – Aix-Marseille Université

Effets de style, effets de sens : le drame d'Adam de la Halle

María-Pilar Suárez

p. 351-362

- 1 Qu'est-ce qu'un discours qui a du style ? Quels sont les discours qui en sont investis ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous pourrions faire appel au concept d'*objet design*. Toute fabrication, en effet, présuppose un *design*¹, c'est à dire un plan, pris en charge par l'instance responsable du processus, qui détermine la forme et la structure interne d'un objet en raison de la fonction qu'il est censé remplir. Dans le domaine du discursif², nous pourrions dire que tout discours est investi d'un style à partir du moment où il répond au projet (projet discursif) d'un locuteur, et qu'il porte les traces de cette configuration particulière qu'il détermine.
- 2 Notre point de départ théorique est de considérer l'œuvre littéraire comme un discours élaboré par un auteur à partir des possibilités que la langue lui offre, et dont la configuration, façonnée par et dans les options qu'il prend en charge, est à la base des effets esthétiques qui s'en dégagent.
- 3 Tout discours en effet comporte une figure discursive capitale – le locuteur³ – instance discursive qui en considère une autre, l'interlocuteur. Le locuteur, dans l'acte d'énonciation, tisse un discours à partir de la tension créée par les instances et les points de vue. Il y convoque également les topiques pertinentes et nécessaires, et articule leur progression argumentative. Ces jeux énonciatifs/argumentatifs où interagissent différents points de vue se cristallisent dans une série d'options rhétoriques que nous envisageons à partir d'une perspective globale, car il est nécessaire de dépasser la seule considération de l'*elocutio* où l'on a trop fréquemment circonscrit les phénomènes dits « de style ».
- 4 Les phénomènes stylistiques prennent corps par et dans le discours ; ils constituent la trace de l'activité particulière d'un locuteur dans sa démarche de construction d'un univers de sens. Cette démarche obéit à une logique argumentative interne émanant d'un jeu de points de vue⁴. Une description du style relèverait donc à notre avis d'une approche systématique et intégrale de ces plans et de ces phénomènes dont

l'interrelation garantit la configuration du discours lui-même, sans privilégier certains aspects au détriment des autres.

- 5 Or, comment parlerions-nous de style (de « style d'auteur ») dans le discours dramatique, alors que l'instance considérée comme celle du locuteur principal n'y intervient que par d'autres voix, investies à leur tour d'un « style » particulier ? Et, d'autre part, quel serait le rôle de l'interaction de ces instances dans la configuration stylistique de la pièce ? Le *Jeu de Robin et Marion*⁵ d'Adam de la Halle nous semble un bon exemple pour illustrer ces questions : il s'agit en effet d'une œuvre élaborée à partir de deux types littéraires et sociaux, le chevalier et les bergers, apparentés pour chacun d'entre eux à deux « styles » (au sens traditionnel du terme) situés aux antipodes l'un de l'autre.
- 6 Dans l'énonciation théâtrale, l'action et la perspective du locuteur principal sont sensibles dans la construction des personnages⁶ : points de vue attribués à chacun, organisation des interactions verbales et dramatiques en général. C'est par cette voie que le locuteur construit son argumentation. Il y a donc différents centres d'orientation à l'intérieur de l'univers dramatique : la perspective du locuteur principal, celle des personnages, et la présence (explicite ou implicite) d'autres discours dans les différents niveaux d'énonciation d'autres instances. La polyphonie est inhérente à la langue. La fonction de l'implicite est d'autant plus importante que le tissu sémantique créé par le locuteur indique plutôt qu'il ne formule explicitement. Cependant, tout est inscrit dans le discours dramatique, qui intègre d'autres codes et s'avère être une sorte de partition⁷ que l'auteur/locuteur destine au jeu.
- 7 Le *Jeu* s'articule sur l'alternance de scènes qui présentent la rencontre chevalier-bergère et de tableaux dramatiques qui montrent, voire même magnifient, la vie et les amours des bergers, le tout organisé autour du personnage de Marion qui se révèle être une sorte de « meneuse de jeu ». Au début, la pièce n'est pas sans rappeler la pastourelle, mise en scène de la rencontre chevalier/bergère ; mais la voix du chevalier n'y apparaît pas associée à l'instance du locuteur principal, le chevalier/poète, énoncée à la première personne (Brownlee, 1989 ; Smith, 2000).
- 8 La représentation commence par les chants respectifs de Marion et du chevalier, deux compositions musicales qui diffèrent dans leur rythme, les instruments utilisés (cordes *versus* percussion) et le ton des voix qu'il faudrait leur attribuer (ce dernier aspect concerne notamment la représentation/performance de la pièce⁸). Ces distinctions préfigurent la divergence des points de vue (Rabatel, 2003) qui médiatise les relations entre les deux personnages et la disjonction communicative où ces différences se matérialisent.
- 9 C'est à travers les prises de position des personnages du chevalier et de la bergère par rapport à une série de motifs, types, situations (pas toujours présents sur scène, mais convoqués par le discours) qui revêtent une portée métonymique, que se définit la progression dramatique. Investis d'un parler identifié à un groupe social intégré dans leurs argumentations respectives (évoquons à ce sujet la notion d'*ethos*⁹), chacun d'entre eux étale des aspects de sa condition sociale devant son interlocuteur dans une entreprise argumentative dont le but, notamment chez le chevalier, est de persuader l'autre de sa propre excellence.
- 10 Tandis que Marion se définit en fonction de Robin (son amour, ses cadeaux, les jeux qu'ils partagent), le chevalier se définit par des constructions sémantiques apparentées

au tournoi et à la conquête. Dans ce cadre discursif, il convoque le personnage de la bergère envisagée comme objet appétissant et facile à obtenir en raison de la force et du pouvoir de fascination attribuées sans hésitation à un « chevalier ».

- 11 La confrontation a lieu à partir du motif de la quête de l'oiseau, introduit par une question récurrente « veïs-tu ? » accompagnée tour à tour de précisions discursives qui relient l'acte énonciatif à la scène de l'énonciation : « Di moi, veïs tu nul oisel / Voler par deseure les cans ? »
- 12 La *deixis* devient une ressource privilégiée pour la localisation du personnage et de l'action sur la scène dramatique : « je vois querant chi aval » (point de réunion / prétexte pour la rencontre) / « le long de cette haie¹⁰ ». Le discours offre les instructions nécessaires pour une scénographie qui rend possible l'énonciation de certains personnages, motifs ou situations. À la différence du décor (dans le sens de « cadre physique plus ou moins réussi où une action dramatique a lieu »), la scénographie résulte d'une élaboration « visuelle » du contenu du jeu, si sommaire soit-elle, opérée à partir des instructions fournies par le discours dramatique. Or, il n'y a pas d'indications scéniques explicites dans *Le Jeu de Robin et Marion* : seules les interventions des personnages nous permettent de dégager l'existence des déplacements et des mouvements qui créent les conditions de l'échange verbal : action physique et aspects visuels s'avèrent donc relever du discours (même dans l'implicite) pris en charge par le locuteur principal.
- 13 Et c'est dans ce cadre que se confrontent les deux points de vue : Marion, de son côté contrefait systématiquement la presque totalité des présupposés qui sont à la base de l'énonciation de son interlocuteur : là où le chevalier parle de l'oiseau comme d'une prolongation de sa force, en relation avec l'élévation (le haut rang) ou le raffinement chevaleresque et courtois, la bergère, par un principe de non-coopération et par une série de distorsions phonétiques qui créent des associations d'idées fantaisistes et hilarantes, remplace ces motifs par des configurations sémantiques renvoyant au « terre à terre » et à la fonction paysanne : des oiseaux sylvestres, des bêtes de somme (Brusegan, 1985). Le résultat est une dérive sémantique créée à partir d'un même champ lexical, celui de l'oiseau) d'où se dégagent deux réseaux de sens qui évoquent deux univers divergents, distribués selon la dichotomie haut/bas.
- 14 Cela ouvre une dynamique complétée par les questions, très peu pertinentes d'ailleurs, posées par Marion à propos de certains des éléments qui sont censés être sur scène, notamment le faucon que le chevalier porte sur son poing : « Quele beste est che seur vo main ? / Mengüe il pain ? [...] ele a de cuir le teste ! » (v. 47-50). Cet échange, toujours fondé sur la *deixis*, n'est pas sans nous rappeler Perceval¹¹, le niais le plus illustre de la littérature française, quand il exprime son ignorance à l'égard des objets qui font partie de l'équipage d'un chevalier qu'il voit pour la première fois. Or, chez la jeune fille il n'est nullement question de fascination : l'objet est convoqué par elle pour mieux faire preuve d'ignorance et de désintérêt. Et ceci se révèle d'autant plus remarquable que le faucon, comme nous venons de l'indiquer, est l'un des animaux les plus emblématiques de la *chevalerie*. Cette succession de trois courtes questions accélère le passage de l'ignorance, ou plutôt de l'oblitération, au refus explicite :

Li chevaliers :

Ameriés-vous un chevalier ?

Marions :

Biaus sire, traiiés vous arrier !

Je ne sai que chevalier sont. » (v. 57-59)

- 15 Cette attitude est répétée à propos d'un autre objet également représentatif de la chevalerie : le palefroi. L'invitation à « Jouer seur che bel palefroi (v. 70) », avec l'ambiguïté que nous pouvons reconnaître dans le verbe « jouer », est refusée à partir d'un élément qui lui est étroitement apparenté, en vertu de ce rapport métonymique que nous avons repéré dans certains des motifs et des situations énoncés :

Marions :

Aimi ! Sire, ostés vo cheval !

A poi que il ne m'a blechie.

Li Robins ne regiete mie

Quant je vois après se Karue. (v.72-75)

- 16 L'ignorance se déplace vers le refus net de la personne-même du chevalier, comme l'exprime l'emploi des impératifs qui précèdent la convocation explicite de Robin, l'instance qui est toujours à la base des énoncés de Marion.
- 17 Les gestes et les paroles pris en charge par le chevalier sont repris en vue d'établir un parallélisme antithétique entre l'attitude du chevalier et celle de Robin : « Robin n'est pas de telle maniere » (v. 52), vers lequel se voit irrémédiablement conduit l'échange verbal.
- 18 Cette dynamique devient une constante discursive lors des rencontres suivantes entre le chevalier et la bergère : l'oiseau est encore le motif déclencheur de la deuxième rencontre/disjonction entre Marion et le chevalier qui aboutit finalement à la scène où l'oiseau est massacré par Robin.
- 19 Au début de cette nouvelle rencontre il est devenu évident que Marion ne se situe pas sur pied d'égalité avec le berger : on dégage de son discours qu'elle craint de se voir surprise par lui en train de parler au chevalier ; elle a peur de son courroux ; elle a peur de perdre son amour. C'est bien la présence de Robin, en tant que garant de l'argumentation de Marion et de son univers discursif, qui parvient à rendre inefficace l'entreprise de persuasion du chevalier. Or, c'est à la fin de cet échange que les actions physiques se succèdent (entrées, sorties des personnages) et que nous pouvons dégager leurs interventions :
- Li chevaliers :
- Bergerete, a Dieu remanés ;
- Autre forche ne vous ferai.
- Ha ! mauvais vilains, mar i fai !
- Pour coi tues tu mon faucon ?
- Qui te donroit un horion,
- Ne l'aroit il bien emploiet ? (v.318-323)
- 20 Les trois personnages agissent presque simultanément : les cris de Robin (« Hareu ! Diex, hareu ! bonne gent ! » v. 328) mettent à nu sa faiblesse et préviennent Marion qui, se trouvant à un autre endroit de la scène après avoir quitté le chevalier, vient les rejoindre (« Sainte Marie ! j'oi Robin, » v. 330). L'incompétence et la couardise du berger éclatent dans sa confrontation avec le chevalier. Cette interaction est configurée par le locuteur principal à partir d'une perspective ironique où il met en relief l'*ineptie* de celui qui se révèle comme le garant de tous les discours de Marion, envisagée comme « meneuse de jeu ».
- 21 Or, la perspective de Marion ne se voit pas sensiblement modifiée, bien au contraire, lors des rencontres successives avec le chevalier ; elle n'abandonne pas sa dynamique de non-coopération. Dans le dernier des échanges, où le motif de l'oiseau est toujours

convoqué, cette fois-ci dans sa dimension alimentaire (« oiseau de rivière »), la non-coopération de Marion prend corps dans une nouvelle dérive sémantique : des motifs précédés par des déterminants possessifs qui opposent les participants de l'échange : « j'ai plus chier mon fromage¹² cras/ Et men pain et mes bonnes poumes/ Que vostre oisel atout les plumes. » (v. 382-384)

- 22 Il est toujours question du décalage posé en matière de *topoi* : la compétence et le prestige présumés être ceux d'un chevalier n'impliquent pas forcément sa capacité à fasciner Marion. L'impossibilité du « je » à l'égard de « tu », est exprimée par deux occurrences de « riens » en phrase négative, la dernière étant renforcée par une négation forte :

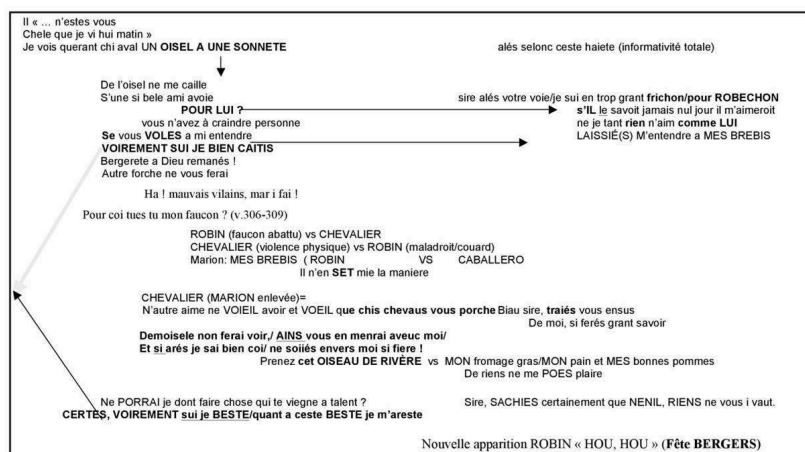
Marions :
De rien ne me poés plaire !
Li chevaliers :
Qu'est che ? Ne porrai je dont faire
Chose qui te viengne a talent ?
Marions :
Sire, sachiés certainement
Que nenil. Riens ne vous i vaut ! (v. 385-389)

- 23 Une considération globale de la fonction des modalisateurs nous permettrait en fait de remarquer cette dynamique : dans la première rencontre nous avons constaté la présence de « savoir » pour répondre à une offre : « voudriez-vous ? » *versus* « je ne sais pas que ». La bergère étale son ignorance pour se dérober à l'interaction avec son interlocuteur. Il y va de même dans la scène du faucon blessé, où Marion tient à persuader le chevalier de l'incompétence technique de Robin : « N'en set mie la manière », afin de l'exonérer de sa responsabilité. Or, à l'occasion de la dernière rencontre « pouvoir » et « savoir » portent sur l'action persuasive du chevalier en sanctionnant son inefficacité à l'égard de Marion : l'interlocution s'y voit définitivement brisée et le chevalier quitte la scène pour la céder au « pouvoir » des bergers qui font la parade de leurs vies et de leurs jeux.
- 24 Le résultat c'est l'amoindrissement définitif du personnage qui était censé être investi du prestige social au profit d'une série de scènes, banales, où les bergers chantent et dansent ensemble : un *jeu* à l'intérieur du *jeu* dont la durée constitue une disproportion par rapport aux épisodes qui concernaient le chevalier.
- 25 Et la disjonction qui médiatise le rapport – enfin subverti – entre celui-ci et les bergers, notamment Marion, rappelle le schéma traditionnel des *genera elocutionis*. Nous pourrions identifier le discours du chevalier au style *gravis* tandis que celui de Marion et ses amis s'identifie au style *humilis*. Comme cela est suggéré par la *Rota Virgilii*, en mettant l'accent sur le rapport entre un « style » et la construction d'un univers de sens par l'appréhension énonciative d'une série de motifs, situations, mœurs etc., nous remarquons l'opposition entre le cheval, les oiseaux, la nourriture et les situations évoquées par le chevalier, d'une part et d'autre part, les brebis, les oiseaux sylvestres et les occupations quotidiennes que Marion introduit dans cette dérive sémantique que nous venons d'analyser. Les locuteurs se définissent aussi bien par les topiques convoqués dans leur énonciation que par la manière de s'inscrire dans l'acte énonciatif. Et cette démarche prend corps dans des traits linguistiques, para-linguistiques, iconiques/visuels : ton des voix, instruments, cris, impertinences discursives. De même nous pouvons remarquer que, notamment dans les scènes de la fête paysanne, la

grossièreté de certains gestes et propos, ainsi que de certains de leurs jeux, en fait des répliques simiesques à des scénarios courtois.

- 26 Toujours à partir des discours des personnages et des présupposés dégagés des types dramatiques et sociaux qui sont à la base de leur élaboration, il serait aussi possible de considérer leur configuration scénique : l'élévation du chevalier, monté sur son cheval, un faucon sur le poing et un aspect extérieur éventuellement déterminé par le flamboyant et le spectaculaire, opposerait ce personnage à Marion, à pied, habillée avec la simplicité des paysans¹³.
- 27 Tous ces aspects qui figurent l'identité des personnages, sont convoqués dans et par leur argumentation parce qu'ils s'en trouvent à la base : il y serait question du concept d'*ethos* que nous avons avancé plus haut – de deux *ethè* qui se sont progressivement définis et qui concernent aussi bien des aspects linguistiques que para-linguistiques¹⁴. En effet, l'appréhension de certains aspects de l'inscription sociale des personnages s'intègre dans leur argumentation elle-même : l'*ethos* y revêt une dimension interactionnelle et une portée argumentative développée par chacun d'eux, qui tient à se faire valoir et à faire valoir son monde face à l'autre, voire même à ses dépens.
- 28 Si les essais du chevalier pour accéder à Marion se fondent sur le *topos* de sa supériorité et de sa capacité à fasciner une bergère (qualités inhérentes à son personnage de chevalier), son irritation se révèle progressive au fur et à mesure qu'il constate l'échec de son entreprise¹⁵. Sa réaction s'exprime dans une proposition articulée sur deux substantifs qui explicitent une catégorisation sociale prise en charge par le chevalier à l'égard de son opposante : « chevaliers sui, et vous bregiere ! » (v. 87). Ce dernier terme est repris par Marion dans son chant dans une tout autre orientation : « Bergeronette¹⁶ sui, mais j'ai /Ami bel et cointe et gai ! » (v. 89-90). Marion accepte son inscription sociale, avec l'infériorité que cela implique (infériorité voire même amplifiée par le concours d'un diminutif qui introduit une orientation affective positive) ; en même temps, à travers le connecteur concessif « mais », elle institue « Robin » comme garant de la supériorité qu'elle attribue à son univers de sens.
- 29 À propos de cette intervention, il est à remarquer que certaines des répliques de la bergère qui contestent l'attitude du chevalier sont soulignées par la musique¹⁷. À part la scène que nous venons de citer, nous pouvons rappeler la chanson où elle raille le chevalier l'opposant à son rival : « Vous perdés vo paine, sire Aubert : /Je n'amerai autrui que Robert ! » (v. 83-84). Nous pouvons d'ailleurs constater que les bergers ont des noms typiques, c'est-à-dire des diminutifs, ce qui ferait écho à un regard condescendant/affectif de la part du locuteur principal, non exempt d'un certain mépris. Or, ils apparaissent tout de même individualisés par des noms, ce qui n'est pas le cas du chevalier, toujours convoqué par son nom générique dans les didascalies. La seule fois où l'on fasse mention de son nom c'est dans cette chanson de Marion (« Vous perdés vo paine, sire Aubert ») et en vue de le repousser au profit de Robin.
- 30 Nous avons signalé que le style cristallisait dans les différentes options linguistiques prises en charge par un locuteur à partir d'un jeu des points de vue et des possibilités que la langue lui offre. Le personnage de Marion se définit par son inscription sociale, intégrée dans son discours : mais elle se définit surtout par l'affirmation de sa singularité dans cette condition d'appartenance. Une appropriation particulière qui détermine son « style » à elle, celui au moyen duquel elle façonne son monde.

- 31 Marion constitue l'un des vecteurs essentiels de la dynamique argumentative prise en charge par le locuteur principal : à partir d'une subversion de la logique dégagée de certains stéréotypes et de certains des *topoi* qui leur sont apparentés, elle brise l'argumentation de son interlocuteur par son attitude d'oblitération et de refus. Elle s'affirme en s'éloignant des propos du chevalier qui finissent par se perdre dans la multiplicité. Telle est la dynamique évoquée par le phénomène de la digression, du verbe latin *digredo*¹⁸ : « développement oral ou écrit qui s'écarte du sujet. » Cette option rhétorique est une voie privilégiée pour exprimer une démarche qui est à la base de la configuration de la pièce.
- 32 Marion crée de nouveaux itinéraires, crée la distance, par un discours improductif et contradictoire, dépourvu de sens. Or, cette dernière affirmation n'est vraie qu'en apparence, parce qu'à partir de la démarche argumentative prise en charge par le locuteur principal, ces détours redondants constituent une voie pour montrer la teneur des actions des personnages et les rapports qui existent entre eux. En fait, l'action du chevalier consiste aussi à se promener à la recherche de l'oiseau perdu : un prétexte pour créer des échanges verbaux pour mieux approcher Marion et entreprendre sa conquête.
- 33 Des entrées et des sorties, des gestes... l'action physique, comme nous l'avons déjà dit, se révèle elle-aussi être du discours qui érige cet univers dramatique fondé sur la confrontation de plusieurs locuteurs dont les énoncés tiennent à célébrer l'excellence de leurs mondes respectifs par rapport à l'instance que chacun d'entre eux appréhende comme son « autre ».
- 34 Au début de notre exposé nous avons précisé que le locuteur n'est nullement une entité monolithique : ses options discursives sont médiatisées par son contexte, son héritage culturel, son inconscient... C'est à partir de ce carrefour, de ces possibilités, qu'il prend en charge le geste d'appréhension/ création d'une situation communicative qui confronte deux registres, deux idiolectes dans une sorte de carnaval dramatique joué dans la forêt. Ce cadre physique, investi d'une portée symbolique, rend possible la suspension de certains des présupposés propres à des discours qui font partie du contexte culturel de l'époque. Les arguments d'excellence, de force et d'autorité de la noblesse se voient donc subvertis par l'ignorance que la bergère affiche. Son discours va du détour et de la circonlocution à un refus explicite minimisant la portée du spectaculaire et du *diaïrétique*, fondements du point de vue attribué au personnage du chevalier. La démarche de persuasion et de conquête s'avère donc impuissante face à ce que nous pourrions dénommer la perspective antiphrasique de Marion, une perspective qui concerne aussi la construction du personnage de Robin qu'elle élève au statut de garant de tous ses discours au dépit de sa si faible prestance.
- 35 Le geste, anthropologique et discursif, par lequel le locuteur principal convoque et élabore une série de types, de situations, d'arguments... se définit à son tour en fonction d'une perspective palinodique, canalisée par le mode comique, qu'il porte sur l'éventuelle position dominante du guerrier, sur le flamboyant chevaleresque. Cela laisse entrevoir un certain iconoclasme. De même que dans une autre pièce du trouvère artésien, *Le Jeu de la Feuillée*, on décèle ici un léger affadissement de certaines des valeurs qui étaient à la base des discours officiels de l'époque. Pour ce qui est des bergers, ils font pour le locuteur l'objet d'une miniaturisation (gullivérisation avant la lettre) : maladroits, mais inoffensifs, naïvement fiers de leur monde dans une articulation des voix non exempte d'ironie. L'inquiétude que la campagne susciterait



BIBLIOGRAPHIE

- BROWNLEE Kevin, 1989, « The transformation of the couple : genre and language, in *Jeu de Robin et Marion*, French Forum, 14, p. 419-433.
- BRUSEGAN Rosanna, 1985, « *Le Jeu de Robin et Marion* et l'ambiguïté du symbolisme champêtre », *The Theatre in the Middle Ages*, éd. Herman Braet et al., Leuven, Leuven UP, p. 119-29.
- CRUSE Marc, PARUSSA Gabriella, RAGNARD Isabelle, 2004, « The Aix *Jeu de Robin et Marion* : image, text and music. », *Studies in iconography*, 25, p. 1-46.
- FERRAND Françoise, 1986, « *Le Jeu de Robin et Marion*. Robin danse devant Marion. Sens du passage et sens de l'œuvre », *Revue des Langues Romanes* 90, p. 87-97.
- GOUVARD Jean-Michel, 2005, *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- HENRY Albert 1952, « Sur deux passages du *Jeu de Robin et Marion* », *Romania* 73, p. 234-38.
- PETITJEAN André, 2007, « Le style en questions », *Pratiques*, n° 135/136, p. 3-14.
- RABATEL Alain, 2003, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119/120, p. 7-33.
- RABATEL Alain, 2007, « La dialectique du singulier et du social dans les processus de singularisation : style(s), idiolecte, ethos », *Pratiques*, n° 135/136, p. 15-34.
- SMITH Geri L., 2000, « Marion's Merry Resistance : implications of theatricalization in Adam de la Halle's *Le Jeu de Robin et Marion* », *Women in French Studies*, vol. 8, p. 16.-30.
- SUÁREZ Maria-Pilar, 2004, « Visages de l'altérité dans le drame médiéval », *L'autre et soi-même*, Suárez, M.P. (edit.), Madrid, UAM, p. 345-357.
- SUÁREZ Maria-Pilar, 2008, « *Le Jeu de la Feuillée* et la dissonance du sujet », *Neophilologus*, 92, 4, p. 567-575.

NOTES DE BAS DE PAGE

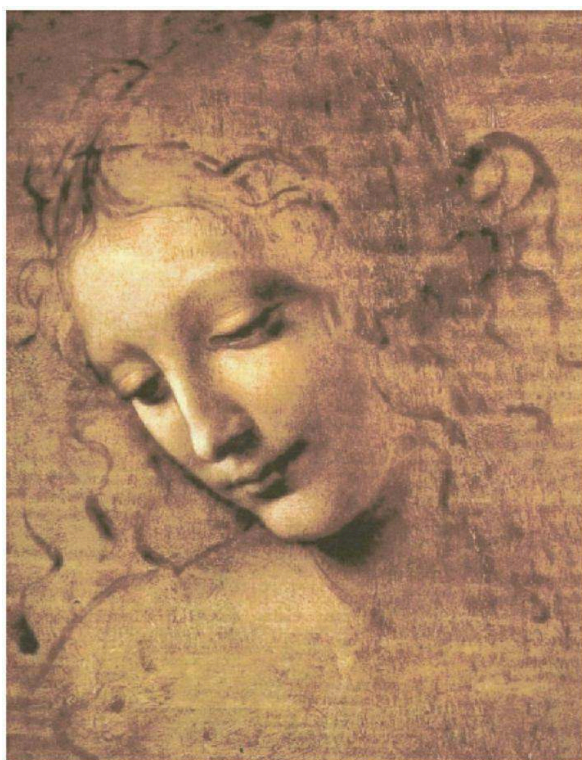
1. Le terme signifie : « dessin », « plan », « esquisse ». Par extension sémantique : « esthétique industrielle appliquée à la recherche de formes nouvelles et adaptées à leur fonction ».
2. *La langue c'est du « discours »* (Ducrot).
3. *Il faut quand même signaler que le discours peut demander la présence de plus d'un locuteur, ou considérer la présence dans le discours d'autres figures discursives (énonciateur, point de vue), dont nous parlerons au cours de notre exposé.*
4. Cf. n° 135/136 de *Pratiques*, consacré à la stylistique, notamment l'article d'A. Petitjean.
5. Adam de la Halle, 1995, *Œuvres complètes*, éd., trad., et prés. par P.-Y. Badel, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques ».
6. *Cela ne veut pas dire que cette dynamique soit exclusive du théâtre : celui-ci est un genre qui institutionnalise cette déliaison des instances du moment où il n'y a pas de co-location entre l'auteur ou le metteur en scène et le lecteur ou le public* (Rabatel, 2007).
7. L'auteur dramatique confie sa « partition » à un metteur en scène, qui, lecteur à son tour, doit interpréter ses instructions pour rendre possible la pièce.
8. Nous rappelons l'enregistrement du *Jeu de Robin et Marion*, à partir des partitions d'Adam de la Halle, mené à bien par l'ensemble Perceval dirigé par G. Robert. Il s'agit d'une reproduction presque intégrale de la pièce, y compris les parties dialoguées. Même s'il y a d'autres pièces musicales qui ne font pas partie de la pièce du trouvère arrageois, ce travail constitue un instrument utile pour la reconstruction de la pièce. Cf. *Le Jeu de Robin et Marion*, Ensemble Perceval, Arion, Paris, 1981 (rééd. 1991).
9. Il y est question de la notion d'ethos (Rabatel, 2007).
10. Les illustrations de la pièce contenues dans le manuscrit d'Aix constituent une bonne interprétation possible des instructions « physiques » dégagées du texte (Bibl. Méjanes, MS166 – Rés. Ms14), ainsi que l'étude de Cruse, Parussa et Ragnard, 2004.
11. La coïncidence est très claire. Il faudrait d'ailleurs signaler que c'est cette ignorance/fascination qui invite Perceval à agir, tandis que Marion reste spectateur passif, plutôt sceptique.
12. *Le fromage est du début de la pièce apparenté à Robin. Dans le contexte discursif médiéval, il s'agit d'un élément associé à l'univers du fou.*
13. Dans les illustrations du manuscrit d'Aix que nous venons de citer, nous observons que la taille de Marion est presque identique à celle du chevalier monté sur le cheval : cette disproportion obéirait à une interprétation du texte dramatique qui rend Marion supérieure (ou égale) au chevalier. La subversion de la logique sociale se voit exprimée dans les enluminures par une distorsion physique. Les gestes qui pourraient se dégager des paroles sont reproduits par les enluminures (le profil du cheval est altéré par le geste de Marion qui le repousse, voir f. 2).
14. Cf. *Le Jeu de Robin et Marion*. Ensemble Perceval, op. cit.
15. *Le chevalier tient à assumer la posture de sur-énonciateur par rapport à Marion, c'est-à-dire à occuper une position haute par rapport à elle qu'il envisage en sous-énonciateur.*
16. La « bergeronette » est un oiseau « à longue queue, qui vit au bord de l'eau et dans le voisinage des troupeaux » (Petit Robert). Cela ne fait que renforcer le champ lexical autour duquel cristallise l'opposition chevalier/bergère.
17. N'oublions pas la condition de musicien d'Adam de la Halle et sa contribution au développement de la polyphonie.
18. L'une des acceptions de ce terme, rapporté au domaine de l'astronomie, désigne l'éloignement apparent d'une planète par rapport au soleil.

AUTEUR

María-Pilar Suárez
Universidad Autónoma de Madrid

Cahier d'illustrations

p. 363-390



1. Léonard de Vinci, *Tête de jeune fille échevelée dite « La scapigliata »*, terre d'ombre, ombre verdie et rehauts de blanc sur bois, 24,7 x 21 cm, Parme, Galleria Nazionale. © photo Luis de Nuñez.



2. Léonard de Vinci, *La vierge aux rochers*, huile sur bois, 189,5 x 120 cm, Londres, National Gallery (détail). © National Gallery of London.



3. Filippo Lippi, *Couronnement de la Vierge*, 200 x 287 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

© Zenodot Verlagsgesellschaft GmbH.



4. Carlo Crivelli, *L'Annonciation avec S. Emidius*, huile et détrempe sur toile, 207 x 146,7 cm, Londres, National Gallery. © National Gallery of London.



5. Carlo Crivelli, *La Cène*, huile et détrempe sur bois, 26,7 x 75,3 cm, Montréal, musée des Beaux-Arts. © photo Thomas Golsenne.



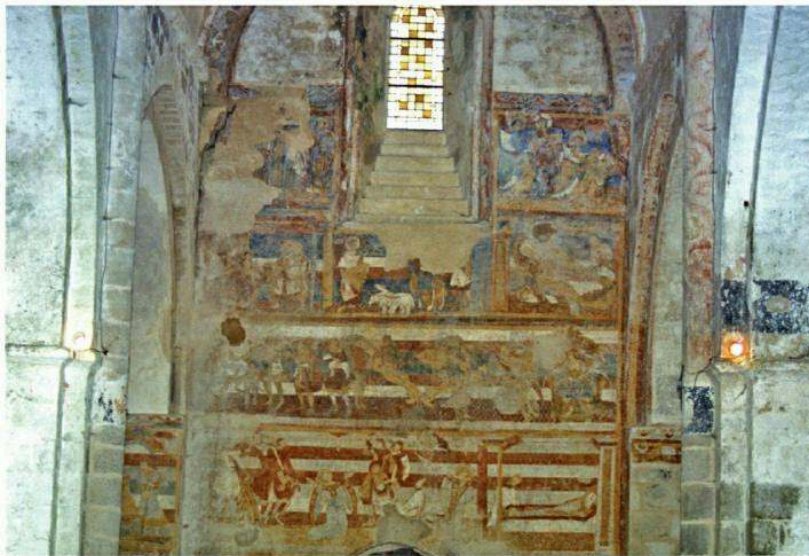
6. Conques, abbatale Sainte-Foy, portail occidental, tympan, cl. C. Voyer.



7. Autun, cathédrale Saint-Lazare, portail occidental, tympan, cl. CESC.M.



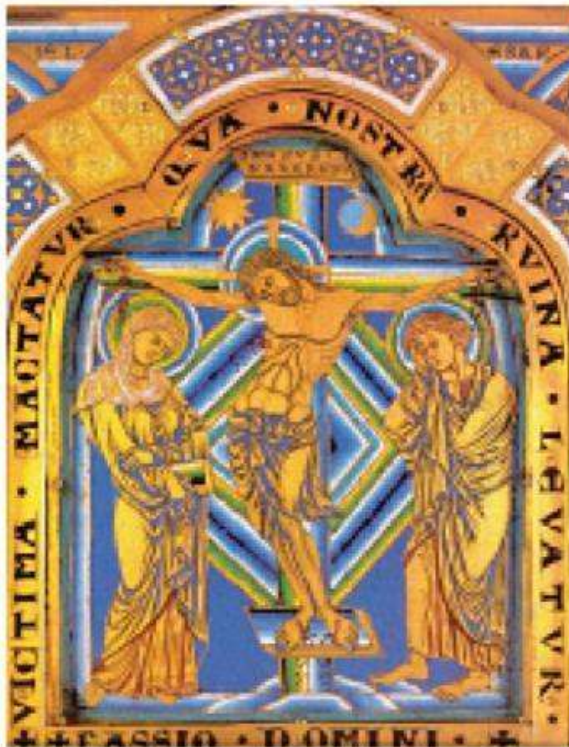
8. Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre, tympan, cl. CESC.M.



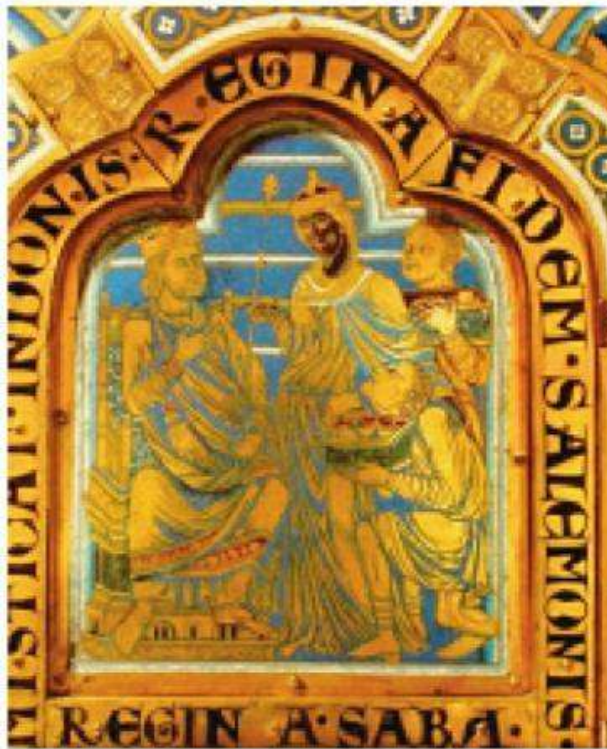
9. Les Salles-Lavauguyon, prieuré Saint-Eutrope, revers de la façade, cl. C. Voyer.



10. Les Salles-Lavauguyon, prieuré Saint-Eutrope, revers de la façade, détail, cl. C. Voyer.



11. Nicolas de Verdun, Retable de Klosterneuburg, *La Crucifixion*.



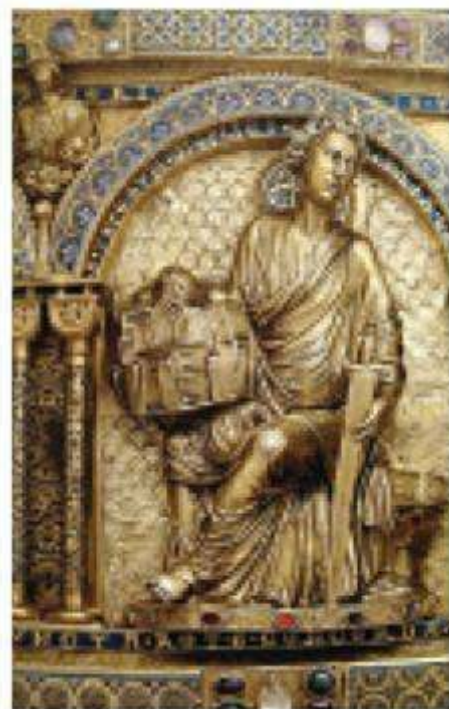
12. Nicolas de Verdun, Retable de Klosterneuburg, *La Reine de Saba chez le roi Salomon*.



13. Nicolas de Verdun, Retable de Klosterneuburg, détail, *La Circoncision du Christ*



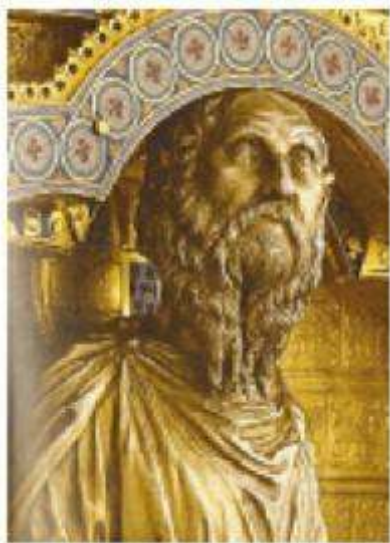
14. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Cologne, *Moïse*



15. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Cologne, *Simon*



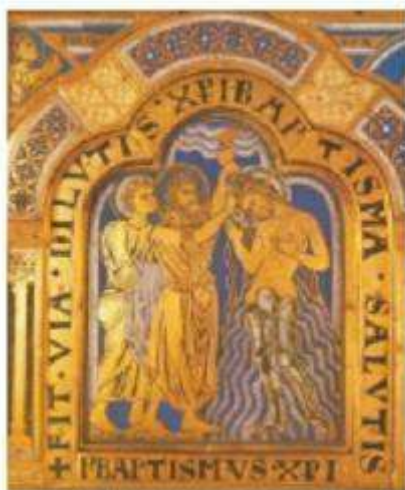
16. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Cologne, *Ange*



17. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Cologne, *Abdias*



18. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Tournai, *La Fuite en Égypte*.
Photographie Pierre Peeters, fabrique cathédrale de Tournai



19. Nicolas de Verdun, Retable de Klosterneuburg, *Le Baptême*



20. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Tournai, *Le Baptême*. Photographie Pierre Peeters, fabrique cathédrale de Tournai



21. Nicolas de Verdun, Reliquaire de Cologne, *Le Baptême*



22. Villard de Honnecourt, ms BnF fr. 19093, f° 32v, © BnF



23. Villard de Honnecourt, ms BnF fr. 19093, f° 11v, © BnF



24. Hugo d'Oignies, *Phylactère de la dent de saint André* (revers). Catalogue de l'exposition « Autour d'Hugues d'Oignies », Namur, 2003-2004, © Tous droits réservés



25. Hugo d'Oignies, *Phylactère de saint Martin* (revers)



26. Femme au crâne, Saint-Jacques de Compostelle, cathédrale.



27. Sarcophage antique, Huesca, église de San Pedro el Viejo



28. Chapiteau, Jaca, église de Saint-Jacques.



29. Sarcophage de Husillos, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, ©
Tous droits réservés



30. Modillon, Toulouse, collégiale de Saint-Sernin



31. Pièce de monnaie, Syracuse, Musée national © Tous droits réservés



32. Femme au crâne, Saint-Jacques de Compostelle, cathédrale

Image

33. *David en prière*, livre d'heures d'Yves Garnier (Bm. Rennes. ms. 27. f. 59)



34. Présentation du Jésus au Temple, livre d'heures en latin (Bm. Rennes. ms. 29. f. 56)



35. Vierge à l'Enfant. Heures d'Espinay (Bm. Rennes. ms. 33. f. 128)



36. Vierge à l'Enfant. Heures de Marguerite d'Orléans (BnF. ms. lat. 1156B. f. 25)



37. Nativité. Heures de la famille de Pontbriant (Bm. Rennes. ms. 1219. f. 21)



38. *Pietà*, livre d'heures à l'usage de Tréguier (Bm. Rennes. ms. 1557. f. 62v)



39. Cluny, musée du Farinier, chapiteau VII, le premier et le deuxième ton (de gauche à droite)



40. Cluny, musée du Farinier, chapiteau VII, le troisième et le quatrième ton (de gauche à droite).



41. Cluny, musée du Farinier, chapiteau VIII, le cinquième et le sixième ton (de gauche à droite).

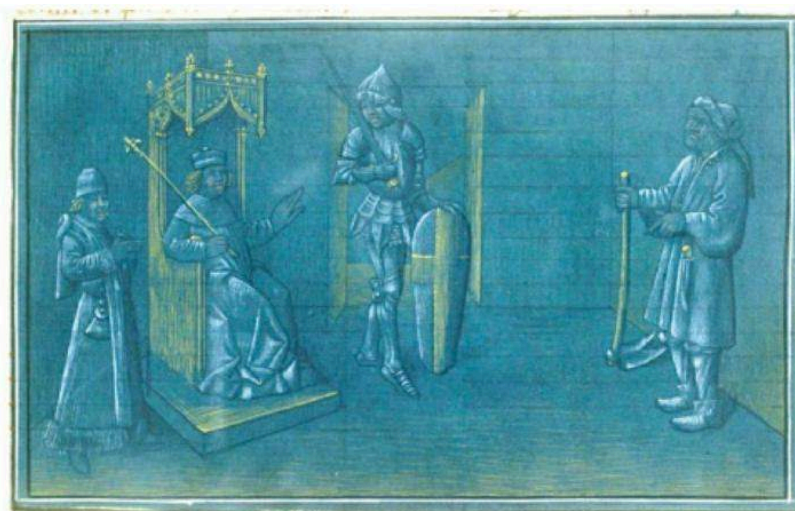


42. Cluny, musée du Farinier, chapiteau VIII, le septième et le huitième ton (de gauche à droite).

Les miniatures à la charnière du Merlin et de la Suite Vulgate



43. Le sacre du roi Arthur, BnF fr. 110 f. 67 (fin du XIII^e s.)



44. Le roi Arthur et sa cour, BnF fr. 91 f. 52 (fin du xv^e s.)





45. et 46. Le couronnement du roi Arthur, BnF fr. 9123 f. 131 (gauche) BnF fr. 105 f. 162 (droite) (début du XIV^e s.)



47. Les barons du royaume se documentent sur la conception d'Arthur Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University ms. 227 f. 172v (XIV^e s.)