

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



Marie de France

Marot

Scarron

Marivaux

Balzac

Beauvoir

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

**MARIE DE FRANCE,
LAIS**

Anne Paupert

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

Yannick Mosset

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

Agnès Rees

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

Jérémié Bichuë

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

**PAUL SCARRON,
LE ROMAN COMIQUE**

Élodie Bénard

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

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

Alice Dumas

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

Julien Rault

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

Virginie Yvernault

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

**HONORÉ DE BALZAC,
LE COUSIN PONS**

Laélia Véron

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

Alice De Georges

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

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

Isabelle Serça

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



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

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

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

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

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

V De Georges – 979-10-231-2116-2

VI Serça – 979-10-231-2117-9

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

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

Marie de France

Lais

« E JEO L'AI TROVÉ EN ESCRIT » : DE LA VOIX
À LA LETTRE DANS LES *LAIS* DE MARIE DE FRANCE

Anne Paupert

Plusur le m'unt cunté e dit,
E jeo l'ai trové en escrit...

Marie de France, *Lais*, *Chievrefoil*, v. 5-6.

De lur amur e de lur bien
Firent un lai li auncien,
E jeo, ki l'ai mis en escrit,
Al recunter mut me delit.

Marie de France, *Lais*, *Milun*, v. 533-534¹

On a souvent souligné la place et l'importance de l'oralité dans les *Lais* de Marie de France, à un double titre. D'abord, comme elle prend soin de le préciser dans le prologue général ajouté après coup qui précède le recueil complet des douze lais conservés dans le manuscrit Harley², Marie a choisi délibérément, pour se distinguer de ses prédécesseurs et contemporains, d'ancrer son écriture dans une source orale³ : « Des lais

- 1 Toutes les citations sont faites d'après l'édition de référence, *Lais bretons (xii^e-xiii^e siècles)* : Marie de France et ses contemporains, éd. et trad. Nathalie Koble et Mireille Séguy (d'après le texte édité par Jean Rychner), Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018. Pour les différents lais, nous utiliserons dans les notes les mêmes abréviations que dans cette édition, indiquées p. 866.
- 2 Nous ne mentionnerons pas ici toutes les études qui reprennent cette hypothèse, généralement admise aujourd'hui par les critiques. Voir par exemple Philippe Ménard : « Le prologue général des Lais [...] a sans doute été écrit en dernier, au moment où Marie mettait la dernière main à sa collection. » (*Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge* [1973], Paris, PUF, 1995, p. 23.)
- 3 Elle est peut-être même la première à le faire, si l'on admet, comme le suggèrent des études récentes, que les *Lais* sont de peu antérieurs au premier roman de Chrétien de Troyes, dont l'auteur dit dans son prologue avoir tiré d'un « conte d'aventure » une « moult bele conjointure » (*Érec et Énide*, v. 13-14), en distinguant son travail de celui des conteurs professionnels qui ne font que « depecier et corrompre

pensai, k'oïz aveie. / [...] Plusurs en ai oï conter, / Nes voil laissier ne oublier » (P 33 et 38-39). Comme le rappelle Roger Dragonetti, dans « le projet littéraire du Prologue », de fait, « l'audition [l'*oïr*, dans le texte] est posée comme fondamentale dans l'invention littéraire⁴ ». D'autre part, l'oralité est inscrite dans le texte des *Lais* à travers la voix d'une narratrice qui intervient dès l'ouverture du recueil et à intervalles réguliers, notamment au début et à la fin de chaque lai ; Marie se situe ainsi dans la continuité de ses devanciers bretons, mais elle contribue aussi à entretenir l'illusion d'une oralité qui était encore très largement, au XII^e siècle, celle de la réception des œuvres, comme on le sait depuis les travaux de Paul Zumthor⁵. On peut citer l'exclamation sur laquelle s'achève l'adresse au roi, à la fin du prologue général : « Ore oëz le commencement ! » (P 56) ; ou la formule emblématique du prologue de *Guigemar* : « Oëz, seignurs, ke dit Marie... » (Ga 3). Le lecteur moderne ne peut manquer d'être frappé par cette présence insistante de la voix dans les *Lais*.

Mais il ne faut pas oublier que cette voix n'est jamais qu'un effet d'écriture, comme le souligne aussi Roger Dragonetti : « Lire le prologue des lais narratifs de Marie de France [...] c'est apprendre à l'écouter dans ce qu'il nous donne à penser aujourd'hui de l'inscription de la "voix" comme effet d'écriture » ; le recueil des *Lais* fournira ainsi au lecteur « les

l'histoire » (v. 21) (*Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 28). Voir l'introduction des *Lais bretons*, éd. cit., p. 50-51.

- 4 Roger Dragonetti, « Une fleur dans l'oreille », introduction au livre de Milena Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996, p. 31.
- 5 Voir notamment *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987. C'est à ce livre bien connu que je fais référence dans le titre de cette brève étude, mais en inversant les termes – de la voix à la lettre. Voir aussi Michael T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2^e éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993, qui rappelle qu'à cette époque, « la lecture continuait à être perçue en termes d'audition plutôt que de vision ». Il cite le passage où un auteur de la fin du XII^e siècle renvoie son lecteur au *Brut* de Wace en ces termes : « Qui l'estoire savoir voldra / Lise le Brut, illoc l'orra » (là où un lecteur moderne attendrait bien évidemment un « verra ») (p. 268). Le *Prologue* des *Lais* en fournit aussi un exemple, puisque les références aux œuvres des Anciens (« es livres ke jadis feiseient ») et aux œuvres de valeur (les « granz biens »), passées ou présentes, et à la lecture, sont développées avec des termes qui renvoient à l'oralité (« oïr », v. 5, et « dire », v. 12).

multiples mises en scène de l'oralité et de l'écriture »⁶. Il met ensuite l'accent sur la prééminence de la voix. Je voudrais souligner ici la place de l'écriture, en rappelant d'abord qu'à plusieurs reprises, notamment dans ce même prologue général, Marie présente explicitement son activité comme celle d'un écrivain⁷, ainsi que l'illustre près d'un siècle plus tard la belle miniature souvent reproduite du manuscrit de l'Arsenal où « Marie » est figurée par une femme occupée à écrire avec une plume ou un calame sur une page d'un livre placé sur une écritoire⁸. Dans l'ensemble des *Lais*, les mots et expressions relatifs à l'écrit ou à l'écriture – *escrire, escrit*, ainsi que quelques autres – sont certes beaucoup moins nombreux que ceux qui ont trait à l'oralité – *oïr, dire, cunter, parler, parole* –, mais ils ont une place plus importante qu'on ne pourrait le penser de prime abord, et renvoient à deux types de représentations : l'activité d'écriture de Marie, ou les textes, lettres et inscriptions à l'intérieur même des *Lais*.

Il m'a paru utile de faire une mise au point sur les différentes modalités de l'oralité et surtout de l'écriture dans les *Lais*. Cette question a été souvent abordée dans des travaux récents sur les *Lais*⁹, mais je voudrais

- 6 Roger Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* », paru en 1973, repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121. Voir aussi, du même, « Une fleur dans l'oreille », [vwa]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128. Ces réflexions très suggestives ont été souvent reprises et développées dans des études plus récentes.
- 7 Dans l'introduction de son édition des *Lais*, Jean Rychner parle du « travail d'un écrivain » (*Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, Paris, Champion, 1966, p. xv). Voir aussi Stephen G. Nichols, « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16 (mais les *Lais* sont désignés à tort comme des « poems »).
- 8 Cette miniature se trouve en tête du texte des *Fables*, manuscrit de l'Arsenal 3142, fol. 256r (fin du XIII^e siècle) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003999w/f523.image>. Elle illustre par exemple la couverture d'une édition bien connue : Marie de France, *Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.
- 9 Voir en particulier le chapitre consacré à Marie de France par Matilda T. Bruckner dans *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, chap. 5 (notamment la dernière partie, « Orality and writing, orality in writing », où elle note qu'en proportion, les interventions du narrateur dans les *Lais* de Marie de France sont plus nombreuses que dans les romans de la même époque) ; ead., « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit.*, *revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13 ; voir aussi Rupert T. Pickens, « La poétique

la reprendre en m'appuyant sur une étude précise du vocabulaire¹⁰, afin d'esquisser une réflexion sur le statut et la place respective de l'oral et de l'écrit dans la poétique de Marie de France, et sur l'importance qu'elle accorde à l'activité d'écriture, mise en relief dans la formule citée en exergue¹¹.

« OËZ, SEIGNURS, KE DIT MARIE » : OÏR, DIRE ET CUNTER,
OU L'ORALITÉ DANS LES LAIS

12

Dans les *Lais*, les termes ayant trait à l'oralité sont beaucoup plus nombreux que ceux qui se rapportent à l'écriture. Un simple comptage, effectué grâce à l'outil devenu indispensable qu'est le concordancier des *Lais* établi par Denis Hüe¹², permet de s'en assurer, et de corroborer l'impression générale des critiques qui se sont intéressés à cette question : l'*oïr* est non seulement premier dans l'élaboration des *Lais*, comme on l'a rappelé, mais le verbe est aussi quantitativement plus important,

de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384 ; ou l'analyse que fait Michelle A. Freeman des lais du *Laüstic* et du *Chievrefoil* dans « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883. La question est souvent abordée dans des études plus générales sur l'œuvre de Marie de France. P. Ménard, en analysant « l'Art de Marie de France » (*Les Lais de Marie de France*, op. cit., chap. V), met l'accent sur « l'art du conteur », mais parle aussi, plus loin, de la façon dont Marie associe « la technique du conteur et l'art de l'écrivain » (p. 240). Plus récemment, R. Howard Bloch insiste davantage sur la mise en scène de l'écriture dans certains lais (*The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003, p. 98-108). Voir aussi M. Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 237 et 256-257.

- 10 Comme l'écrit Glynn Burgess dans la conclusion de son livre, « [i]l ne peut y avoir de meilleur guide que le vocabulaire pour indiquer au lecteur les préoccupations d'un auteur », et il poursuit : « ou le contexte social de la période à laquelle l'œuvre littéraire a été créée » (*The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987, p. 179 ; nous traduisons).
- 11 Le point de départ de cette étude (pour son sujet général et les parties 2 et 3) est une communication non publiée que j'avais présentée à l'ÉNS de Fontenay en mai 1996, et que j'ai développée ici en m'attachant plus particulièrement au vocabulaire, dans une perspective linguistique et stylistique. Pour le v. 6 du *Chievrefoil*, j'avais déjà avancé l'idée, reprise ici, qu'il ne renvoie pas à une source écrite comme on le dit presque toujours, mais bien au travail d'écriture et de composition de Marie.
- 12 « *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par D. Hüe, http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf.

avec son corrélatif, *dire*, dans le texte même des *Lais*. On relève ainsi 101 occurrences du verbe *oïr* à différentes formes, et plus de 200 du verbe *dire*¹³; même sans prendre en compte d'autres termes significatifs comme *parler* ou *parole* (du côté du *dire*), *escouter* ou *entendre* (beaucoup moins représentés, du côté de l'*oïr*), la disproportion apparaît écrasante, si l'on fait la comparaison avec le nombre d'occurrences des termes *escrire*, *escrit* ou *escriture*, qui ne figurent que 12 fois dans l'ensemble des *Lais*.

Dans la majorité des cas, ces verbes font référence à l'activité des personnages des *Lais* engagés dans des échanges de paroles, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné l'importance des dialogues au discours direct et de la parole dans les *Lais*¹⁴. Comme c'est généralement le cas en ancien français, *oïr* signifie le plus souvent « percevoir des sons par le sens de l'ouïe », n'impliquant aucune attention particulière de la part du sujet. Mais il peut aussi impliquer parfois une participation active du sujet, se rapprochant ainsi du sens d'*escouter* (voire même, d'*entendre*)¹⁵. *Escuter*, qui signifie comme en français moderne « s'appliquer à entendre » (en prêtant attention à ce qui est dit), ne figure que 6 fois dans l'ensemble des *Lais*¹⁶. On peut rapprocher le vers où Guigemar s'adresse à Mériaduc et à ses gens en réclamant leur attention – « Seignurs, fet il, ore escutez ! » (Ga 838) – de ce vers déjà cité du prologue du même lai, où la narratrice

13 J'en ai relevé 203 au total grâce au concordancier. Denise McLelland en avait trouvé 198 (*Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 140). Elle ne s'était pas intéressée aux verbes *oïr* ou *escouter*. On pourrait mentionner aussi le verbe *parler* (93 occurrences selon D. McLelland), que je ne prendrai pas en compte ici.

14 Voir par exemple Anne Paupert, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.

15 Je m'inspire ici d'études de vocabulaire non publiées, réalisées par Geneviève Joly, que je remercie.

16 Lc 147, M 303 (deux vers identiques, « E il l'aveit bien escuté », se rapportant dans les deux cas à la réception attentive d'un message, après deux vers très proches, avec le même verbe à la rime : « Quant tut li a dit e mustré », Lc 146, message du serviteur qui apporte au chevalier la chässe contenant le rossignol mort ; « Quant la dame li ot mustré », M 302, révélations de sa tante au fils de Milun) ; Ec 498 ; M 469 ; Ga 839 ; F 467.

s'adresse à son public avec une intention similaire, mais en employant le verbe *oïr*: « Oëz, seignurs, ke dit Marie! » (v. 3).

Quant au verbe *entendre*, on le trouve avec les trois principaux sens qu'il peut prendre en ancien français: d'abord, celui de « tendre vers, s'appliquer à » (« Estudier deit e entendre / A grevose ovre comencier », P 24-25; « Ki amur ad a sun talent, / N'est merveille s'il i entent », Lc 63-64; « Del chevalier vus dirai veir: / Il i entent a sun poeir », Lc 66-67); ensuite, celui de « comprendre » (« La dame entent que veir li dit », Ga 527; ou dans un sens proche, la locution « reisu entendre », E 308, M 83); enfin, le sens qui s'est développé en français moderne, *entendre* ayant peu à peu supplanté le verbe *oïr*: celui de « percevoir par l'oreille », que l'on trouve à plusieurs reprises, en particulier au passé composé (« Quant la dame l'ad entendu », B 58 ou Lc 112); dans ce dernier cas, le sens de « comprendre » se superpose souvent à celui de « percevoir par l'ouïe », surtout lorsque le verbe est renforcé par un adverbe: « Quant ele l'at bien entendu, / Avenaument ad respundu » (Ga 507-508), où l'on comprend que la dame a non seulement entendu (voire même, écouté avec attention) la requête de Guigemar, mais qu'elle l'a également bien compris¹⁷. Avec la construction « entendre à » et employé en apostrophe, il prend aussi à plusieurs reprises le sens d'« écouter en prêtant attention »: « Sire, fet-il, entent a mei! » (B 240); ou deux vers presque identiques: « Amis, fet il, entent a mei! » (M 180), « Amis, fet il, a mei entent! » (M 433).

Je voudrais m'attacher surtout aux emplois de ces verbes relatifs à l'écoute ou à la parole lorsqu'ils sont en lien, non plus avec les personnages des lais, mais avec l'activité de l'auteure-narratrice. Pour le verbe *entendre* dont il vient d'être question, il figure deux fois dans des interventions de la narratrice, avec le sens de comprendre. Dans *Bisclavret*, c'est dans une sorte d'incise, un bref commentaire à la première personne inséré dans le récit qui rappelle indirectement que l'auteure rapporte un récit

17 Voici la liste complète des occurrences du verbe *entendre* dans les trois sens mentionnés ci-dessus: sens 1 (« tendre vers », « s'appliquer »): P 24, E 61, C 156, Lc 64, 66; sens 2 (« comprendre »): P 18, E 308, M 83, 248, Ga 527, B 220, Ec 3; sens 3 (« entendre »): DA 102 (ou sens 1), Ga 507 (et sens 2), 586, 725, B 58, Lc 112; sens 3 bis (« écouter en prêtant attention »), B 240, M 180, 433.

antérieur : « Ceo m'est avis, si cum j'entent » (B 220). La référence à la source bretonne est plus explicite et développée dans le prologue d'*Eliduc*, où l'on trouve non seulement *entendre*, mais d'autres termes en rapport avec l'oralité, *dire* et *cunte* :

D'un mut ancien lai bretun
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai, si cum jeo entent,
La verité, mun escient. (Ec 3-5¹⁸)

Les termes employés inscrivent la démarche de la narratrice dans le droit fil de celle des anciens Bretons, ainsi que le dit M. Bruckner : « Marie souligne le caractère oral de sa *persona* narratrice qui maintiendrait ainsi sans interruption la tradition des conteurs qui commémorent l'aventure originale¹⁹ ». Dans le prologue général, Marie a exposé clairement le schéma de transmission qui aboutit à ses propres compositions en vers (*ditié*, P 41), que l'on a très tôt pris l'habitude de désigner comme des « lais narratifs », mais qu'elle-même ne désigne pas ainsi²⁰. Il est repris dans des termes très semblables au début ou à la fin de chacun des lais, où figure très souvent le verbe *oïr*, qu'on ne trouve pas dans la citation ci-dessus. D'après le prologue général, Marie a « oï » des lais (P 32), elle les a « oï cunter » (v. 39) et elle ne veut pas les laisser tomber dans l'oubli ; mais avant Marie, ceux qui firent les lais (« cil ki primes les

18 « Je vais vous faire le récit [*le cunte... vus dirai*] d'un très ancien lai breton et je vous en dirai l'histoire [*la reisun*] et toute la vérité, telle que je l'ai comprise » (sauf pour la fin, traduction de L. Harf-Lancner, *Lais*, éd. cit., p. 271) ; N. Koble et M. Séguy traduisent « (dire) tute la reisun », en suivant Martin de Riquer, par « développer l'argument », et « si cum jeo entent » par « telle que je l'ai comprise », qui reprend le sens indiqué ici pour *entendre* (note 1 p. 545 ; Martin de Riquer, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19).

19 M.T. Bruckner, « Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 7.

20 Malgré les arguments avancés par certains critiques, à la suite de Martin de Riquer, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », art. cit. ; voir par exemple les articles de M. Freeman et de R. Pickens cités à la note 9 ; pour M. Freeman le texte de Marie serait volontairement ambigu, relevant de la « poétique du silence » qu'elle évoque dans son article). Les traductions proposées par N. Koble et M. Séguy dans leur édition pour les vers où le mot peut sembler renvoyer au texte de Marie (B 1, Y 1, Cf 118) lèvent l'ambiguïté, les « lais » désignent bien les sources bretonnes de Marie (le cas de *Fresne*, v. 1 est moins clair).

commencierent », v. 37), désignés au début du prologue de *Guigemar* comme « li Bretun » (Ga 20, indication reprise plusieurs fois par la suite – E 311, L 642...), avaient eux-mêmes entendu des aventures (« Des aventures k'il oïrent », v. 36) dont ils avaient voulu perpétuer le souvenir en composant leurs lais (« pur remembrance », v. 35), et en les diffusant (« avant les enveierent », v. 38). Marie à son tour s'adresse à un public d'auditeurs : le roi du prologue général (« Ore oëz le commencement ! », P 56), les seigneurs du prologue de *Guigemar* (« Oëz, seignurs », Ga 3). Ce que Marie « cunte » (Ga 21, Cf 118, Y 4), ou « recunte » (M 534), ce n'est pas le lai breton lui-même, une composition musicale sans doute accompagnée de paroles et surtout dotée d'un titre (voir l'épilogue de *Guigemar* ou du *Chievrefoil*), mais l'aventure qui en a été l'origine, l'événement exceptionnel commémoré par le lai : « L'aventure d'un autre lai, / Cum ele avint, vus cunterai » (L 1-2)²¹.

La voix de la narratrice n'apparaît pas seulement dans les prologues et épilogues, mais aussi dans diverses interventions à la première personne dans le cours des lais. Le verbe *oïr* apparaît 10 fois dans ce type d'emploi : 5 fois pour l'impératif *oëz* (ou *oïez*, B 234)²², 5 fois pour d'autres formes (*oï*, passé simple ou participe passé dans une forme de passé composé, *oïe* au féminin). Il est plusieurs fois associé au verbe *cunter*, comme dans le prologue (« Plusurs en ai oï conter », P 39) ; dans des termes très proches, par un effet de mise en abyme, la dame d'*Yonec* évoque des « aventures », des histoires d'amours merveilleuses arrivées « jadis [...] en cest païs » et qu'elle a « mut [...] sovent oï cunter » (Y 91-93).

21 Ce processus qui va de l'aventure originelle au lai musical composé par les Bretons, puis au récit en vers de Marie de France, a été analysé par M. de Riquer (« La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », art. cit.) et souvent repris (*Lais bretons*, éd. cit., p. 17 ; voir en particulier Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », publié en 1961, repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 20-22 ; ou P. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, op. cit., p. 52-59).

22 Outre les deux occurrences déjà citées dans les prologues, on le trouve 3 fois dans des interventions à l'intérieur des lais, en forme d'appels directs à la participation des lecteurs-auditeurs aux péripéties de l'« aventure », en termes très proches d'un lai à l'autre : « Oëz après cument avint ! » (B 185) ; « Oëz cument est venu » (Y 468) ; « Mes ore oëz cum l'en avint ! » (M 252).

Dans quelques autres cas, le verbe *oïr* renvoie à l'audition du lai musical (Ga 886) ; ou aux aventures entendues par les anciens Bretons qui ont composé les lais « pur remembrance » (E 5-8 ; P 36 ; Y 555-556 : « Cil ki ceste aventure oïrent / Lunc tens après un lai en firent ») ; ou dans un cas, dans *Bisclavret*, à d'anciennes légendes, celles relatives aux loups-garous (« Jadis le pooit hum oïr », B 5). Il peut enfin renvoyer à l'audition de l'histoire racontée par Marie, comme dans l'épilogue de *Guigemar* :

De cest cunte k'oï avez
 Fu Guigemar li lais trovez,
 Que hum fait en harpe e en rote ;
 Bone en est a oïr la note. (Ga 883-886)

Comme on le voit par ce dernier exemple, les mots *cunte* et *cunter* font un lien entre les histoires qui ont inspiré la composition des lais par les anciens Bretons et celles que Marie raconte à son tour²³. Le mot *cunte* a en ancien français le sens général de récit ou narration, mais dans la plupart des cas il renvoie à un récit oral, ou à un texte lu et entendu par des auditeurs. Dans les *Lais*, comme on l'a vu, il renvoie parfois au *cunte* entendu par Marie elle-même²⁴. Mais le plus souvent, il renvoie au texte composé par Marie : « Dit vus en ai la verité / Del lai que j'ai ici cunté » (Cf I 17-118)²⁵, « Del Bisclavret vus voil cunter » (B 14), « la vérité vus cunterai » (Ga 313), « La verité d'un autre lai / Cum ele avint, vus cunterai » (L 1-2)²⁶. ... Notons aussi que dans plusieurs des passages que nous venons de citer, l'oralité – qu'il s'agisse de celle de la source

23 D'une manière analogue, Chrétien de Troyes désigne comme « un cunte d'aventure » la source d'*Érec et Énide* (v. 13), mais dans le prologue de son dernier roman, alors que dans les précédents il emploie le mot *roman*, il désigne son œuvre comme « li contes do Graal » (v. 64), après avoir annoncé qu'il a pris la peine « d'arimer lo meillor conte / qui soit contez en cort real » (v. 62-63) (*Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990, p. 30).

24 P 9, 39 (déjà cité) ; F 2 : « Selunc le cunte que jeo sai » ; E 9 : « Un ent firent, k'oï cunter » ; ou Cf 5.

25 La traduction de N. Koble et M. Séguéy explicite bien cette formulation quelque peu elliptique : « Je vous ai dit la véritable histoire / de ce lai que je viens de mettre en récit » (*Lais Bretons*, éd. cit., p. 543).

26 Voir aussi Ec 2, L 646 (voir ci-dessus, note 21), Y 4, C 240, Ec 27.

(le lai breton et/ou le bref récit qui l'accompagne) ou de celle du récit de Marie – est souvent dotée d'un caractère de vérité²⁷.

Le verbe *cunter* est souvent relayé par le verbe *dire*, qui figure dans un bon nombre d'interventions à la première personne de la narratrice²⁸, le plus souvent au présent ou au futur ; pour ne citer que quelques exemples : « Li chevaliers dunt jeo vus di » (L 39), « Mes li vallez dunt jeo vus di » (M 405), « Une aventure vus dirai » (Lc 1), « Le veir vus en dirai sanz faile » (L 63)... Marie, narratrice des *Lais*, emprunte donc volontiers la voix du conteur. C'est particulièrement remarquable à la fin de deux lais où elle a recours à des formules qui s'apparentent indéniablement à ce que les spécialistes des contes ou des littératures orales désignent comme des « formules de conteurs » – ainsi, lorsqu'elle conclut le lai de *Lanval*, après avoir évoqué la disparition du héros, par ces mots : « Nuls hom n'en oï plus parler / Ne je n'en sai avant cunter » (L 645-46) ; ou de façon plus nette encore, la fin du *Chaitivel* : « Ici finist, nen i ad plus, / Plus n'en oï ne plus n'en sai / Ne plus ne vus en cunterai » (C 238-240).

18

Ainsi l'oralité semble bien davantage inscrite dans le texte des *Lais* et dans les préoccupations de son auteur que ne l'est l'écriture. Cependant, selon la formule de Matilda Bruckner, « Marie donne la primauté à l'oralité sur l'écriture (mais dans l'écriture)²⁹ ». Elle présente avec force son travail comme un travail d'écriture, et donne à voir dans ses récits diverses représentations de l'écriture.

27 Voir M.T. Brucker, « Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 6 : « Quand Marie constate que les lais bretons sont vrais parce qu'ils se fondent sur les aventures vécues des personnages, elle fait appel à une croyance importante du public médiéval, sa foi dans le reportage des témoins oculaires[...] ». Seuls *Chievrefoil* et *Chaitivel* mettent en scène la transformation de l'aventure en lai. Les autres lais « reflètent avec fidélité la vérité d'une expérience humaine vécue ». Mais cette « vérité » est fortement mise en doute dès l'époque des *Lais* par Denis Piramus, le premier à avoir attesté le succès des lais de « Dame Marie » (voir ci-dessous, p. 23-24) ; il ajoute aussitôt après les avoir mentionnés « Ke ne sunt pas del tut verais » (« qui ne sont pas entièrement vrais », ou « qui ne comportent pas beaucoup de vérité »).

28 On en compte 23 dans l'ensemble des *Lais*.

29 M. Bruckner, *Shaping Romance*, op. cit., p. 191. Ou comme elle le dit encore ailleurs : « Marie prend soin de s'identifier à la tradition des conteurs, mais elle le fait par écrit : un jeu complexe qui lie l'oralité et la littérature dans ses lais » (« Conteur oral/recueil écrit », art. cit., p. 6).

Comme on le sait, le mot *écrivain*, très peu employé aux XII^e et XIII^e siècles, n'a pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui. Il désigne le scribe ou le copiste. C'est ainsi que dans un passage du prologue de son *Roman de Rou*, écrit en 1160, Wace, un clerc anglo-normand au service du roi Henri II Plantagenêt (celui-là même à qui Marie dédie très probablement ses *Lais*), se plaint d'avoir du mal à trouver un mécène qui lui donne de quoi se payer un *escribein* pendant un mois (v. 156). Mais ce même prologue commence par un bel éloge de l'écriture :

Pur remembrer des ancesurs
Les feiz e les diz e les murs,
Les felunies des feluns
E les barnages des baruns,
Deit l'um les livres e les gestes
E les estoires lire as festes.
Si escripture ne fust faite
E puis par clers litte e retraite
Mult fussent choses ubliees,
Ki de viez tens sunt trespassees³⁰.

Wace présente sa propre activité, un peu plus loin, comme une activité d'écriture : « livres escrire e translater » (v. 152), rapportant les éloges qui lui sont faits (mais sans être accompagnés des dons qu'il attend) : « [...] mult dit bien Maistre Wace ; / Vus devriez tuz tens escrire, / Ki tant savez bel et bien dire [...] » (v. 158-160). Lui qui se présentera un peu plus loin comme « clerc lisant » à la cour des rois d'Angleterre « rappelle [...] que l'écriture n'existe que dans et par la lecture, que le texte ne prend corps que lu, retrait, reformulé par la parole vive du clerc » ; mais « le clerc fait de son dire, nourri, informé par le contact avec l'écriture du passé, la source même de l'écriture à venir »³¹. Cette conception de l'écriture

30 Wace, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », t. 1, 1970, v. 1-10.

31 Emmanuèle Baumgartner, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47 ; repris dans *De l'histoire de Troie au*

n'est pas si éloignée, on le verra, de celle que Marie de France formule dans le prologue général de ses *Lais*, avec une différence notable, puisque Wace se fonde en grande partie sur des sources écrites pour composer sa chronique. Il en va de même pour son rival et successeur auprès du roi Henri II, Benoît de Sainte-Maure, auteur du *Roman de Troie*, l'un des premiers « romans antiques » composé vers 1165³².

En dehors de ces deux clercs, il est rare que des auteurs en langue romane de cette époque présentent leur activité comme une activité d'écriture³³. C'est pourtant ce que fait Marie de France, qui emploie à plusieurs reprises le mot *escrit* pour désigner son travail. Elle ne le fait pas seulement dans quelques passages des *Lais*, auxquels nous reviendrons, mais dans des termes proches de ceux que l'on trouve dans le prologue de *Guigemar*, au moment d'inscrire son nom, dans les épilogues de deux autres œuvres qui lui sont attribuées. L'épilogue des *Fables* s'ouvre par ces vers, souvent cités pour la signature qu'ils contiennent : « Al finement de cest escrit / que en romanz ai treité e dit, / me numerai pur remembrance : / Marie ai nun, si sui de France » ; Marie ajoute un peu plus loin, après avoir nommé son dédicataire (un certain « cunte Willame ») : « m'entremis de cest livre feire / e de l'engleis en romanz treire »³⁴. À la fin de *La Vie seinte Audree*, dont l'attribution à la même Marie que celle des *Lais*, des *Fables* et de *L'Espurgatoire Seint Patriz* paraît maintenant bien établie³⁵, l'auteure

20

Livre du Graal. Le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles), Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25, ici p. 18-19.

- 32 Dans un passage de son prologue, il insiste plus encore sur son activité d'écriture, présentée même dans sa matérialité : « Mais Beneiez de Sainte More / La continue e fait e dit, / E o sa main les moz escrit, / Ensi taillez e si curez, / E si asis e si posez / Que plus ne meinz n'i a mester » (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998, p. 46, v. 132-137).
- 33 Ainsi Chrétien de Troyes, qui lui aussi « signe » ses romans et développe dans ses prologues une réflexion élaborée sur ce qu'on pourrait appeler une poétique du roman, n'utilise pas cette référence à l'écriture.
- 34 Marie de France, *Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1991, p. 366, v. 1-4 et 11-12 (dans cette édition, les vers sont numérotés à partir du début de chaque partie).
- 35 Voir les récents travaux de June Hall McCash, en particulier « *La Vie seinte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777, dont les conclusions sont reprises et présentées par Carla Rossi, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 13 et 151-156.

achève ainsi son livre: « Issy ay ceo livre finé, / En romanz dit et translaté / De la vie seinte Audree / Si com en latin l'ay trové [...] / Mut par est fol ki se oblie. / Ici escriis mon non Marie, / Pur ce ke soie remembre³⁶ ». Dans ces deux œuvres, de même que dans l'*Espurgatoire*, Marie, tout comme Wace et Benoît, *translate* à partir de sources écrites (en latin ou en anglais). C'est pourtant dans le prologue général des *Lais*, qui n'ont pas le même caractère savant, se fondent sur des sources orales et sont atypiques à bien des égards, qu'elle va développer assez longuement des réflexions théoriques sur la lecture, l'interprétation des textes et l'écriture qui ont souvent été citées et admirées.

Le « projet littéraire » de Marie dans les *Lais*

Les deux prologues successifs – le prologue général qui précède le recueil complet des douze lais dans le ms Harley, puis le prologue de *Guigemar* (qu'on a parfois appelé « premier prologue » car sa composition est antérieure) – comportent, nous l'avons vu, de nombreuses références à l'oral, la parole originelle, celle des « contes [...] / Dunt li Bretun unt fait les lais » (Ga 20), étant relayée par celle de la narratrice (« Vos conterai assez briefment », v. 21). Mais dans le prologue général, la réflexion sur la parole esquissée dans les premiers vers, qui se prolonge par une métaphore florale évoquant la réception et l'audition de cette parole portée par l'œuvre de valeur (« Quant uns granz biens est mult oïz », P 5), est suivie sans transition par une réflexion sur les livres composés par les anciens, qui invitent leurs successeurs à « gloser la lettre » (v. 15). Comme on l'a souvent dit après Leo Spitzer, cette réflexion sur la lecture peut être appliquée aussi au livre que Marie est en train de composer et dont elle inviterait ainsi les lecteurs-auditeurs à « gloser la lettre ». Marie s'inscrit dans une double tradition : celle des conteurs, qu'elle prolonge, mais aussi une tradition savante. Et si elle n'a pas voulu pour une fois traduire « du latin en romaunz » (v. 30), son texte emprunte aussi à des sources savantes.

36 *La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII^e siècle*, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955, v. 4606-4609 et 4618-4620.

Dans un article ancien souvent repris, Leo Spitzer, ayant commenté sa référence à Priscien et aux Anciens, souligne que Marie, quoique femme, est elle aussi un clerc, qu'il désigne comme « *poeta philosophus et theologus* »³⁷. Et bien qu'on en soit encore réduit à des hypothèses en ce qui concerne son identité³⁸, le texte même des *Lais* prouve sa culture et sa connaissance de sources savantes (Priscien, Ovide, cité dans *Guigemar*), tout aussi bien que de textes contemporains des siens, comme le *Brut* de Wace et le *Roman d'Eneas*³⁹.

Marie insiste aussi sur son travail d'écrivain. Après une autre réflexion générale sur la « grevose ovre » à laquelle on doit « estudier » et « entendre » pour s'éloigner du vice (P 23-25), elle évoque plus précisément ce travail : « Rimé en ai e fait ditié, / Soventes fiez en ai veillié » (v. 41-42), et plus encore au moment de présenter au roi l'œuvre achevée : « m'entremis des lais assembler, / par rime fere e reconter » (v. 47-48). Les termes employés, s'ils ne font pas de référence directe à l'écriture, renvoient à un travail de composition et de mise en forme (le *ditié* est une composition poétique), un travail sur la rime qui n'est plus celui du conteur (le verbe *reconter* est ici intéressant), un travail d'*assemblage* enfin pour la

-
- 37 Leo Spitzer, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102. Il reprend cette formule à Ernst Robert Curtius, qui a montré que « li philosophe » ne désignait pas ce que nous entendons par « philosophes », mais les grands poètes, antiques ou modernes, qui sont aussi philosophes et « théologiens » (voir *Lais bretons*, éd. cit., note 3 p. 165, sur « li philosophe » du v. 17 du prologue). M.T. Bruckner insiste à son tour sur le fait que Marie est femme et clerc, une « identité tant soit peu paradoxale » (« Conteur oral/ recueil écrit », art. cit. p. 8).
- 38 L'identification avec Marie Becket, abbesse de Barking, sœur de Thomas Becket, l'archevêque de Canterbury assassiné sur l'ordre d'Henri II en 1170, proposée de façon très argumentée par Carla Rossi (*Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, op. cit., p. 177-192), est très intéressante, mais elle ne fait pas l'unanimité. Quoi qu'il en soit, il semble très probable que « Marie » a été en contact avec le milieu des intellectuels gravitant autour de la cour d'Henri II (p. 17-47), et que l'on trouve des échos, dans son prologue, de textes savants comme le *Metalogicon* de Jean de Salisbury (p. 63).
- 39 Nous n'entrerons pas ici dans le détail des sources ou analogues, souvent étudiés par les critiques. Les notes des différentes éditions des *Lais* en donnent une idée : Voir *Les Lais de Marie de France*, éd. J. Rychner, p. xiv ; *Lais bretons*, éd. cit., introduction, p. 47.

constitution d'un recueil⁴⁰, ce qui renvoie à une conception du livre qui n'est plus liée à une transmission orale.

Déjà, dans le « premier prologue », celui de *Guigemar*, avant le « Oez, seignurs » cité plus haut, les premiers vers semblaient faire référence à un travail de composition et d'écriture : « Ki de bone mateire traite, / Mult li peise si bien n'est faite » (Ga 1-2). De manière plus nette, les vers que l'on trouve au tout début de *Bisclavret* – « Quant de lais faire m'entremet, / Ne voil ublier Bisclavret » (B 1-2) – ou d'*Yonec* – « Puis que des lais ai commencié, / Ja n'iert pur mun travail laissié; / Les aventures que j'en sai / Tut par rime les conterai » (Y 1-4) – renvoient à une entreprise en cours de réalisation, portant sur un ensemble de lais. Il en va de même des premiers vers de *Milun* : « Ki divers cuntes veut traitier, / Diversement deit comencier / E parler si rainablement / K'il seit pleisibles a la gent » (M 1-4), même si dans ce cas où le plaisir du public est pris en compte, le registre est celui de la parole (*parler*).

Dans le célèbre passage où Denis Piramus, un clerc presque contemporain de Marie, évoque le succès de ses *Lais*, ce qui constitue la plus ancienne attestation extérieure à l'œuvre de l'existence de l'auteure qu'il appelle Dame Marie, les termes qu'il emploie renvoient à un travail d'écriture et de composition, même si la réception est essentiellement orale :

E dame Marie autresi,
 Ki en rime fist e basti
 E compassa les vers de lais
 Ke ne sunt pas del tut verais;
 E si en est ele mult loee,
 E la rime par tut amee,
 Kar mult l'aiment, si l'unt mult cher
 Cunte, barun e chivaler;
 E si en aiment mult l'escrit

⁴⁰ Voir, sur ce sujet, l'article important de Marie-Louise Ollier, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Pamela D. Stewart (dir.), *La Nouvelle : genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.

E lire le funt, si unt delit,
 E si les funt sovent retreire.
 Les lais solent as dames pleire :
 De joie les oient et de gré,
 Qu'il sunt sulum lur volenté [...] ⁴¹.

On notera la juxtaposition de l'*escrit* (fort apprécié par les nobles) et de la lecture à haute voix : « lire le funt », « de joie les oient ».

« E jeo l'ai trové en escrit » : Marie et la « mise en écrit »

24 Les deux brefs passages cités en exergue sont les seuls où Marie emploie le substantif *escrit* pour faire référence à son propre texte. Dans le premier cas, dans l'épilogue de *Milun*, cela ne fait aucun doute. Marie mentionne successivement, selon le schéma de transmission évoqué précédemment, le lai composé par les anciens (les Bretons) pour commémorer « l'aventure » – ici l'amour et le bonheur des deux héros –, puis son propre texte, « mise en écrit » de la même histoire, qu'elle prend grand plaisir à *re-cunter*, à conter à nouveau et d'une nouvelle manière :

De lur amur e de lur bien
 Firent un lai li aunciën,
 E jeo, ki l'ai mis en escrit,
 Al recunter mut me delit. (M 530-34)

Il me semble évident que dans le second cas, aux vers 5 et 6 du *Chievrefoil*, où la construction de la phrase est très similaire, le sens est le même pour le vers 6 que pour le vers 533 de *Milun*. Marie a annoncé son intention de « cunter la verité » du lai ainsi nommé, « pur quei fu fez, coment e dunt » (Cf 1-4), et elle ajoute : « Plusur le m'unt cunté e dit, / E jeo l'ai trové en escrit » (v. 5-6), *le* étant une forme neutre qui renvoie à ce qui précède (les circonstances de la composition du lai)

41 Denis Piramus, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII^e siècle*, éd. Hilding Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974, p. 4-5, prologue, v. 35-48 (entre 1189 et 1194).

ou à ce qui suit (l'histoire de Tristan et de la reine et de « lur amur tant fine » qui a entraîné tant de souffrances puis leur mort à tous deux le même jour). Presque toutes les traductions donnent, pour ce vers 6, « et je l'ai aussi trouvée dans un livre » (L. Harf-Lancner) ou « dans les livres » (N. Koble et M. Ségu) ou « et moi, je l'ai lue dans un livre » (P. Jonin)⁴², et la plupart des commentateurs y voient une référence à une source écrite dont Marie aurait eu connaissance, en plus des sources orales auxquelles elle fait explicitement référence juste avant. Je pense au contraire qu'il faut comprendre : « Plusieurs me l'ont racontée, et moi, je l'ai composée par écrit ». Tout comme dans les vers cités de *Milun*, il y a une opposition entre le travail d'écriture de Marie et la composition du lai par les anciens (*Milun*) ou les récits oraux entendus par Marie (*Chievrefoil*). Cette interprétation avait été suggérée par Roger Dragonetti, qui ne l'explique pas, mais la commente très bien : « Trouver, au sens fort du terme, signifierait alors avoir une illumination à partir du mot lui-même qui met en branle l'écriture narrative⁴³ [...] ».

Le verbe *trover* est bien attesté en ancien français, comme on le sait, dans ce sens de « composer ». C'est même le premier sens que donnent

42 *Lais*, trad. L. Harf-Lancner, éd. cit., p. 262 ; *Lais bretons*, éd. cit., p. 533 ; *Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982, p. 133. Une exception notable : la traduction de Philippe Walter, qui propose « Et moi, je l'ai composé par écrit » (Marie de France, *Lais*, éd. bilingue de P. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000, p. 319). Il précise à juste titre dans une note (p. 473) qu'il faut donner ici au verbe *trover* le sens de « composer (une œuvre poétique) », concluant que « Marie de France est ainsi à l'école des trouvères ». Mais la construction de sa phrase (et le participe passé au masculin) semble indiquer que Marie a entendu le lai, et qu'elle l'a elle-même composé par écrit (« Plus d'un me l'a raconté, et moi, je l'ai composé par écrit, au sujet de Tristan et de la reine, de leur amour si parfait... » : *le* a ici pour antécédent le lai dont il est question dans la phrase précédente). Or Marie ne dit pas qu'elle compose elle-même un lai ; ce qu'elle a entendu et qu'elle reprend à son tour, c'est l'histoire des circonstances de la composition du lai.

43 R. Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France », art. cit., p. 114. Il poursuit : « Telle serait la "trouvaille" de Marie, découvrant d'abord dans le nom célèbre de Tristram l'idée de "triste branche" *Trist(e)-ram*, idée que supporte l'écriture même du nom [*Tristan gravant son nom sur la branche de coudrier*]. Si bien que l'image du chèvrefeuille a pu naître de cette double invention de l'*oir* et de l'*escrit*. » L'idée est ingénieuse et poétique, mais j'avoue ne pas être entièrement convaincue par le « triste ram ».

les différents dictionnaires⁴⁴. *Trobar* et *trover* désignent, respectivement en ancien provençal et en ancien français, l'art des troubadours et des trouvères, un art de la composition poétique et musicale. Le verbe figure dans ce sens à trois reprises dans l'épilogue ou le prologue d'un lai, pour faire référence à la composition du lai (une forme musicale, peut-être accompagnée de paroles, composée pour perpétuer le souvenir d'une *aventure*): « De cest cunte k'oï avez / Fu Guigemar li lais trovez / Que hum fait en harpe e en rote; / Bone en est a oïr la note » (Ga 883-886, épilogue); « Quant l'aventure fu seüe, / Coment ele esteit avenue, / Le lai del Freisne en unt trové: / Pur la dame l'unt si numé » (F 515-518, épilogue); « Ici comenceraï Milun / E musteraï par brief sermun / Pur quei et coment fu trovez / Li lais ki issi est numez » (M 6-8, prologue). Il peut être employé aussi pour la composition d'un livre ou d'un texte écrit. Marie de France l'emploie dans ce sens dans le prologue des *Fables*, à propos des bons auteurs de l'Antiquité (« li philosophe »): « Es bons livres et es escriz / E es essamples e es diz, / Que li philosophe troverent / Et escritrent et remembrerent » (*Fables*, prologue, v. 5). Les dictionnaires citent d'autres exemples de textes des XII^e et XIII^e siècles où il est question de « trover » un « romanz »⁴⁵, ou même « un livre » (Philippe de Beaumanoir au début de ses *Coutumes de Beauvaisis*); ou plus fréquemment, des chants ou des pièces musicales.

Il me faut reconnaître cependant que je n'ai pas trouvé d'autre attestation de l'expression *trover en escrit* dans ce sens de « composer par écrit », et que j'en ai trouvé deux exemples, en revanche, où le verbe est employé dans son sens 2 et où l'*escrit* renvoie à une source écrite⁴⁶. Mais

44 En particulier, l'*Altfranzösisches Wörterbuch* de Tobler-Lommatzsch (accessible en ligne), et le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW) de Walter von Wartburg (s.v. « tropare », qui est l'étymon), où nous avons trouvé le plus d'exemples. Le FEW donne successivement : 1. apr *trobar*, afr *trover*: faire des vers, inventer ; composer, écrire. 2. *Trover*: rencontrer qqn ou qqchse qu'on cherche ; découvrir, trouver (le sens qui est resté en français moderne).

45 « Ainc mes si bons romanz ne fu faiz ne trovez; / A Cantorbire fu e faiz e amendez » (Guernes de Pont-Sainte-Maxence, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, 1936, v. 6161-6162).

46 Ils se trouvent tous les deux dans le dictionnaire de Tobler-Lommatzsch : « Veritez est, en escrit le trovon » (Aymeri de Narbonne, 62); « Si com a Saint Denis en escriz le trovai » (Berte, 1387).

dans les deux cas, le contexte permet de le préciser. Dans la formule de Marie de France, il me semble que ce n'est pas le cas, et qu'au contraire, l'opposition (« plusur » « cunté e dit » / « E jeo » « trové en escrit ») et le parallélisme avec la formule employée dans l'épilogue de *Milun*, où l'on trouve le même type d'opposition (« li ancien » « firent un lai » / « E jeo » « mis par escrit ») justifient la traduction que je propose.

Ce vers du *Chievrefoil* et les trois exemples cités plus haut sont les seuls cas d'emploi du verbe *trover* dans ce sens de « composer » dans les *Lais*. Dans toutes les autres occurrences (j'en ai compté 81), le verbe *trover* est employé avec le sens courant qu'il a encore en français moderne (le sens 2, « découvrir, trouver »). Mais à propos du lai de *Fresne*, où elle note la récurrence du verbe *trover* (répété douze fois dans le lai) et de la thématique de ce qui est *celé* puis trouvé, Milena Mikhaïlova souligne que la *troveüre* de la jeune fille fait écho à celle du lai qui porte le même nom (au v. 515, « Le lai del Freisne en unt trové ») : « Trouver, selon l'histoire de *Fresne* [...], c'est découvrir *ce qui est celé*, c'est aussi *composer*⁴⁷. »

Il nous reste à mentionner un autre vers souvent considéré comme une seconde référence à des sources écrites : c'est le v. 23 de la brève introduction au lai de *Guigemar* : « Sulunc la lettre e l'escriture », qui contient l'unique occurrence du mot *escriture*. Plutôt que la traduction parfois donnée, « conformément au texte écrit⁴⁸ », je préfère retenir l'interprétation proposée très prudemment par Jean Rychner, qui, sans exclure toutefois la possibilité d'une source écrite pour *Guigemar*, dit qu'il pourrait s'agir d'« une formule de référence, d'authenticité, comme nous dirions encore “littéralement, à la lettre”⁴⁹ ».

47 M. Mikhaïlova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 134-135.

48 « En me conformant à ce qui a été écrit » (trad. P. Jonin) ; « conformément au texte écrit » (trad. L. Harf-Lancner).

49 *Les Lais de Marie de France*, éd. cit., note p. 239 : « La référence à une source écrite, dans les chansons de geste et dans les romans, est traditionnelle et constitue comme un lieu commun d'authenticité [...] elle vient de dire qu'elle va conter des contes *verrais* et il ne serait pas surprenant qu'à l'appui de cette vérité elle eût employé une formule de référence, d'authenticité, comme nous dirions encore “littéralement, à la lettre” ». Voir la note 3 de *Lais Bretons*, éd. cit., p. 169, qui signale l'ambiguïté du texte et les différents sens que l'on peut donner ici au mot *escriture*. Je propose de traduire ainsi les v. 22-23 : « au début, pour commencer, je vous rapporterai par écrit, en toutes lettres ».

Il me reste à mentionner les représentations de l'écriture et de la lecture dans les *Lais*, qui sont relativement nombreuses et significatives, ce qui mérite d'être souligné⁵⁰, à une époque où le nombre de lecteurs est encore assez réduit, mais où le texte écrit commence à prendre une place importante⁵¹.

Les livres

28 On trouve deux mentions de livres dans les *Lais*. Dans *Yonec*, tandis que sa jeune belle-sœur enfermée dans la tour par son mari jaloux rêve aux contes qu'elle a « mut sovent [...] oï cunter » (Y 91), la « vieille » chargée de la garder porte « sun psautier / U ele voleit verseiller » (v. 59-60). Le livre est ici du côté de l'autorité, de la religion et de la loi répressive, tandis que la parole des contes ou de la dame est du côté de la liberté, du rêve, du désir.

Dans *Guigemar* (v. 233-244), sur les peintures qui ornent la chambre de la dame (une autre malmariée dans la même situation que celle d'*Yonec*), on voit Vénus qui jette en un feu ardent « le livre Ovide » (sans doute les *Remedia Amoris* puisque le texte précise au v. 240 qu'il s'agit de celui où il enseigne à réprimer l'amour) et excommunie tous ceux qui liraient le livre ou suivraient son enseignement (v. 243-244). Le livre est ici aussi symbole d'autorité, mais d'une autorité rejetée par Vénus, grande prêtresse d'une religion de l'amour (elle « excommunie »). On peut y voir une représentation curieuse et intéressante, par un effet de mise en abyme, de l'espace où naît l'écriture de Marie, à la croisée des cultures, de l'oral et de l'écrit, des Bretons, de l'Antiquité classique et de la culture courtoise : elle s'est plu à représenter à l'intérieur même d'un

50 Elles mériteraient une analyse beaucoup plus détaillée, mais cela dépasserait le cadre de cette étude, et les plus importantes ont été bien étudiées ; voir par exemple R. Dragonetti, « Le lai narratif de Marie de France », art. cit. (*Chievrefoil*) ; M.A. Freeman, « Marie de France's Poetics of Silence », art. cit. (*Chievrefoil* et *Laüstic*), ainsi que M. Mikailova, *Le Présent de Marie*, op. cit., p. 237 ; R.H. Bloch, *The Anonymous Marie de France*, op. cit., p. 98-108 (*Milun* et *Chievrefoil*).

51 Outre les ouvrages de P. Zumthor (*La Lettre et la Voix*, op. cit.) et de M.T. Clanchy (*From Memory to Written Record*, op. cit.), voir Brian Stock, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.

conte « breton », dans la chambre de la dame, qui est tout à la fois prison et lieu privilégié de l'amour, non seulement Vénus, mais aussi Ovide⁵², une image de la culture antique et de sa réception médiévale.

Les lettres

Les lettres servent de messages, substitués à la communication orale lorsqu'elle n'est pas possible (l'exemple le plus développé étant celui des amants de *Milun*), ou sont parfois utilisées de façon complémentaire, pour renforcer un message oral. Qu'ils soient oraux ou écrits ou les deux, Marie s'attarde plusieurs fois à décrire la préparation et la réception de ces messages. Ils peuvent être uniquement verbaux, transmis par des messagers (F 22 et 57-59 : il y est question de porter le message, de le « cunter », de l'« oïr dire et retraire » ; voir aussi le début de *Milun*). Parfois un message écrit renforce le message oral, apportant une garantie supplémentaire d'authenticité, comme on l'observe à l'époque dans l'évolution des pratiques, en particulier dans le domaine du droit. La jeune fille des *Deux Amants*, lorsqu'elle envoie son ami à sa tante, lui confie aussi une lettre d'elle (DA 110-111) ; le jeune homme parle à la tante et lui remet le *brief*, et cette tante lettrée et savante – d'une certaine façon, un double de la narratrice ? – le lit de part en part (« Quant el l'ot lit de chief en chief », v. 140) avant d'accueillir le jeune homme. De la même façon, l'amie de Milun lui recommande de faire porter leur enfant à sa sœur avec une lettre préparée (écrite ?) par elle (un *brief*) ; ici encore, l'écrit renforce les paroles : « Si li manderez par escrit / E par paroles e par dit / Que ceo est l'enfant sa serur » (M 71-73) ; « Vostre anel al col lo pendrai / E un brief li enveierai ; / Escriz i ert li nuns sun pere / E l'aventure de sa mere. / Quant il sera granz e creüz [...] / Le brief et l'anel li deit rendre » (v. 77-84) ; ce que la tante ne manquera pas de faire, des années plus tard, tout en disant au jeune homme « ki est sa mere / E l'aventure de sun pere » (v. 294-295), révélation qui entraînera la suite de l'histoire et sa résolution heureuse. Fresne abandonnée par sa mère ne dispose que d'objets (le « paille » et l'anneau) qui attestent « qu'ele

52 Il est l'un des auteurs antiques les plus lus au Moyen Âge et les plus souvent cités dans les romans. Voir *Lais bretons*, éd. cit., note p. 187.

est nee de haute gent » (F 210), mais ne permettent pas directement de l'identifier, même s'ils serviront plus tard de signes de reconnaissance. Mais dans le lai de *Milun* une certaine importance est accordée au message (oral et écrit) et à sa réception (voir aussi les v. 96-98, puis 294-296).

30 Comme on le sait, l'échange de lettres entre Milun et son amie occupe toute la partie centrale du lai. La préparation et la réception des deux premiers messages, transmis par l'intermédiaire du cygne « messagier » (M 279), sont longuement décrites (v. 157-288). On ne peut manquer d'être frappé par l'importance accordée à l'écriture et à la lecture dans tout ce passage, et d'être tenté de voir là encore un effet de mise en abyme, qui renvoie à l'écriture même des lais et au déchiffrement des signes auquel sont conviés les lectrices et lecteurs de Marie. Lorsque la dame trouve la première lettre dissimulée sous le plumage du cygne et qu'elle l'ouvre, elle y lit d'abord le nom de Milun : « Al premier chief trovat "Milun" ; / De sun ami cunut le nun : / Cent feiz le baisè en plurant » (v. 227-229). Certes, au début des lettres, au Moyen Âge comme dans l'Antiquité, dans la *salutatio*, on commence par inscrire le nom du destinataire avant celui du destinataire. Mais ce moment n'est pas sans évoquer le moment similaire où la reine aperçoit le nom de Tristan sur la baguette de coudrier dans le lai du *Chievrefoil* : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les letres i conut » (Cf 80-81) – les lettres étant celles du nom de Tristan qu'il a gravées peu de temps avant sur la baguette : « Quant il a paré le bastun, / De sun cutel escrit sun nun » (v. 53-54). Ce n'est d'ailleurs pas le seul écho entre les deux lais⁵³. Dans les deux cas, l'importance que prend le nom écrit rappelle la place du nom inscrit par Marie de France au début de chacun de ses « lais » (le nom du lai breton, qui est souvent aussi celui du héros ou de l'héroïne, et qui devient le nom du récit qu'elle en a tiré), comme si le nom contenait l'essence même du lai.

53 On peut noter aussi l'ingénieux stratagème amoureux imaginé par Milun pour prévenir son amie de son retour dans le pays (v. 157-159), ainsi que le contenu de la lettre où Milun évoque « Les granz peines e la dolur / Que Milun seofre nuit e jur » (v. 233-234), aux accents tristaniens.

À l'évidence, cet échange de messages par l'intermédiaire du cygne constitue le cœur du lai de *Milun*, tout comme le message de Tristan (à la fois le nom gravé sur le bâton et la rêverie qu'il suscite) est le cœur du lai du *Chievrefoil*.

Les inscriptions

Évoquons brièvement pour finir d'autres formes d'*escrit*, les inscriptions gravées sur des objets chargés d'une valeur symbolique particulièrement forte. Ce n'est pas toujours le cas ; ainsi, pour l'inscription gravée sur l'anneau de Fresne, dont il est dit que « La verge entur esteit lettree » (F 131), le mot est intéressant, mais la précision n'est guère utile puisqu'elle ne facilitera en rien l'identification précise de la jeune fille⁵⁴. Il en va tout autrement du nom de Tristan gravé sur la baguette de coudrier dans le *Chievrefoil*, et de l'inscription brodée en lettres d'or sur l'étoffe de soie dans laquelle la dame enveloppe le rossignol mort dans le *Laüstic*. Ils ont été longuement commentés par la critique. Je m'en tiendrai, dans le cadre de cette étude, à souligner la place qu'y occupe l'*escrit*.

Pour le *Chievrefoil*, c'est d'abord, on l'a vu, le nom de Tristan « écrit » sur le « bastun ». C'est aussi la formule quelque peu mystérieuse qui ouvre le long passage au discours indirect, puis au discours indirect libre qui développe la signification du message de Tristan, avant la belle envolée poétique des deux vers au discours direct (Cf 61-78) : « Ceo fu la summe de l'escrit / Qu'il li aveit mandé e dit » (v. 61-62), où je pense que l'*escrit* désigne uniquement le nom de Tristan qu'il a lui-même écrit, mais qui, avec le bâton de coudrier autour duquel il s'enroule, semblable à la trace laissée par une branche de chèvrefeuille (qui est en réalité absente du lai, tout comme le nom d'Iseut), résume, contient toute la substance du message qui suit, et qu'Iseut comprend à la seule vue du bâton et du nom : « Le bastun vit, bien l'aparceut, / Tutes les lettres i connut » (v. 80-81), ce que Tristan pouvait espérer

54 On peut comprendre, comme le font Nathalie Koble et Mireille Séguy (*Lais bretons*, éd. cit.), qu'il est gravé sur cet anneau que la petite fille était « nee de bone gent » (v. 133), mais la richesse du « paille » et de la bague suffisent à l'indiquer.

puisqu'il leur était déjà arrivé d'utiliser un signal semblable (v. 55-58)⁵⁵. Selon l'interprétation proposée il y a longtemps par Jean Frappier et souvent reprise ensuite, il faut comprendre « tel était l'essentiel (le sens fondamental) du message de Tristan » :

En gravant son nom dans le « bâton », Tristan s'identifie au chèvrefeuille qui s'enroule autour de « la coudre »-Iseut, et ne peut pas être séparé d'elle sans mourir : il matérialise le symbole. Qui voudrait effacer son nom gravé détruirait aussi « la coudre » [...] En d'autres termes, la *summe de l'écrit* – l'essence et la totalité du message – est signifiée par l'ensemble, le « complexe » coudrier-nom de Tristan : l'écriture, le nom écrit, n'existe pas en-dehors de son support matériel, de même que le chèvrefeuille ne peut vivre sans le coudrier⁵⁶.

32

La parole d'amour composée par Tristan – « Bele amie, si est de nus [...] » –, « entendue » (comprise) par Iseut, qui constitue le point culminant du lai, ainsi que tout le message de Tristan, sont contenus dans un *écrit* elliptique qu'il faut savoir interpréter, l'objet-support étant aussi important que l'inscription. À la fin, c'est cet « écrit » qui sera commémoré (« remembré ») par le lai musical composé par Tristan, en même temps que les paroles échangées (v. 109-111).

À la fin du lai du *Laüstic*, l'*écrit* de la dame – le tissu de soie « a or brusdé e tut escrit »⁵⁷ dans lequel elle a enveloppé le rossignol mort qu'elle envoie à son ami – est redoublé par le message oral du valet (Lc 145-146). Comme Philomèle/Philomena, elle a écrit ce qu'elle ne pouvait dire, et ce faisant, elle a l'initiative du geste qui va transfigurer

55 Il n'est pas besoin de supposer, comme on l'a parfois fait, qu'un message plus long était inscrit sur le bâton, ou qu'il est fait allusion, à travers les verbes *mandé et dit*, à une lettre envoyée auparavant par Tristan à Iseut. Voir *Lais Bretons*, éd. cit., notes p. 537 et 539, qui résumant quelques-unes de ces interprétations.

56 Jean Frappier, « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance*, op. cit., p. 67-75 (pour le *Chievrefoil*, p. 71 et note 19 p. 72). Il est longuement cité et commenté par M.A. Freeman, « Marie de France's Poetics of Silence », art. cit.

57 Voir *Lais bretons*, éd. cit., note 1 p. 467, qui fait le rapprochement avec les lais de *Milun* et du *Chievrefoil* : « Dans les trois lais, la portée symbolique de l'objet est accompagnée d'un signe scripturaire, lettre, signature ou inscription brodée, qui en scelle l'interprétation ».

l'aventure amoureuse, et qui sera parachevé par la narratrice des *Lais* après toute une succession de transmissions et de transformations. Plus encore que l'écriture, c'est le geste qui compte ici – la transmission de l'oiseau devenu objet précieux et signifiant ; il sera répété et amplifié en une série d'« enchâssements » successifs : le chevalier entend le message de la dame et y ajoute un « surplus de sens », la châsse précieuse qu'il fait toujours porter avec lui ; les Bretons entendent l'aventure et en font un lai ; Marie enfin entend le lai et redit l'aventure à son tour. « Comme pour le *Chèvrefeuille*, l'aventure [du lai] est avant tout une aventure poétique⁵⁸. »

Dans le dernier chapitre de *La Lettre et la Voix*, Paul Zumthor met à part « le cas du roman », qui « surgit [...] vers 1160-1170, à la jonction de l'oralité et de l'écriture. Posé d'emblée comme écrit, transmissible par lecture seule (à l'attention, il est vrai, d'auditeurs), le "roman" récuse l'oralité des traditions anciennes [...] » ; il conclut que « seul, parmi les pratiques poétiques du XII^e siècle, du XIII^e, du XIV^e encore [...] [le roman] entre dans le cadre à la fois idéal et pragmatique de ce que désigne notre terme de *littérature* »⁵⁹. L'écriture de Marie de France relève tout autant de cette « littérature » en langue romane qui naît au XII^e siècle.

Cependant, même si Chrétien de Troyes, comme P. Zumthor le dit ensuite, fait une place dans son écriture à la « parole vive », tout comme Marie de France et les auteurs des lais à la même époque, il faut rappeler en quoi les lais de Marie se distinguent sur ce point des romans. Dans son prologue, on l'a vu, elle marque bien la différence et l'originalité de son projet : alors que Chrétien, dans le prologue d'*Érec et Énide*, s'oppose aux conteurs qui ne font que « depecier et corrompre » leur matière⁶⁰, l'écriture des lais s'inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix. Le travail d'écriture qui consiste à « [faire] par rime e reconter » (v. 48) implique la recherche d'une forme susceptible

58 A. Paupert, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », art. cit., p. 186.

59 P. Zumthor, *La Lettre et la Voix*, op. cit., chap. 13, « Et la "littérature" ? », p. 299-311, ici p. 300 et 311.

60 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. cit., v. 21.

de restituer la parole vive originelle, de retrouver sa vérité (« que la vérité vus en cunt », Cf 3), et de la faire échapper à l'oubli. Marie n'assigne pas d'autre fin à son écriture que celle des lais musicaux composés par les Bretons et utilise les mêmes termes : de même qu'ils ont fait leurs lais « pur remembrance [...] / Des aventures » (P 35-36) – et ce seront aussi les derniers mots du recueil, à la fin d'*Eliduc* (v. 1181-1184) –, elle écrit pour « remembrer » (C 1 ; « Nes voil laissier ne obluer », P 40). Dans cette poétique, la voix reste première, mais il m'a semblé important de souligner aussi la place de l'écrit, et la conscience qu'a Marie, « ki en son tens pas ne s'oblue » (Ga 4), de sa singularité. C'est bien d'une écriture qu'il s'agit, figurée par la baguette de coudrier et le rossignol enchâssé que l'on peut lire comme des métaphores de l'inscription de la voix en une forme écrite qui la transfigure et la transmet à la postérité. En lisant les *Lais*, il importe d'entendre cette voix singulière, mais il importe aussi de s'attacher à la *lettre*, une lettre dont les nombreuses gloses n'ont pas encore réussi à épuiser toutes les richesses.

BIBLIOGRAPHIE

MARIE DE FRANCE

Édition de référence

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

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

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

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

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

Études critiques

236

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CLÉMENT MAROT

Édition de référence

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

Autres œuvres et éditions de Marot citées

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

Autres œuvres citées

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

Études critiques

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

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

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

PAUL SCARRON

Édition de référence

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARIVAUX

Édition de référence

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

Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

Études critiques

244

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HONORÉ DE BALZAC

Édition de référence

246

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

Autres œuvres et éditions de Balzac citées

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

Études critiques

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

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

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

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

SIMONE DE BEAUVOIR

Édition de référence

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

Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

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

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

Autre œuvres citées

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

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

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

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

Études critiques

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

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

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

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

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

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

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

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

RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, LAIS

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

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

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

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

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

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

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

CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

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

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

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

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

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

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

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

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

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

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

MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

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

254

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

Julien RAULT (Université de Poitiers)

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

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

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

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

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

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

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

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

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

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

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

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

256

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

LAIS

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

CLÉMENT MAROT

L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE

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

PAUL SCARRON

LE ROMAN COMIQUE

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : La mise en intrigue dans <i>Le Roman comique</i> Élodie Bénard	99
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

MARIVAUX

LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE

La représentation d'une langue naturelle dans <i>La Double inconstance</i> et <i>La Dispute</i> Alice Dumas	117
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

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

HONORÉ DE BALZAC
LE COUSIN PONS

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

SIMONE DE BEAUVOIR
MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE

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