



HAL
open science

“ La phrase comme trait de style. L’exemple du roman en vers au XIIIe siècle ”, Perspectives médiévales [En ligne], 43 | 2022

Vanessa Obry

► To cite this version:

Vanessa Obry. “ La phrase comme trait de style. L’exemple du roman en vers au XIIIe siècle ”, Perspectives médiévales [En ligne], 43 | 2022. Perspectives médiévales, 2022, 10.4000/peme.42988 . hal-03843018

HAL Id: hal-03843018

<https://hal.science/hal-03843018>

Submitted on 7 Nov 2022

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

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

La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au XIII^e siècle

Vanessa Obry



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/peme/42988>

ISSN : 2262-5534

Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

Référence électronique

Vanessa Obry, « La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au XIII^e siècle », *Perspectives médiévales* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 17 octobre 2022, consulté le 07 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/peme/42988>

Ce document a été généré automatiquement le 7 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au XIII^e siècle

Vanessa Obry

- 1 Perçus dans leurs relations aux modèles antérieurs, les romans en vers du début du XIII^e siècle sont volontiers analysés comme des textes de la rupture, pour leur traitement parodique des motifs¹ ou pour les particularités de leur écriture. Jean Renart est l'exemple le plus marquant d'auteur dont le style singulier est défini comme art de la brisure et du foisonnement. Dans la première monographie qui lui est consacrée, Rita Lejeune décrit ainsi son style « nerveux »² et s'oppose au jugement négatif de Gaston Paris³, en faisant des distorsions syntaxiques une qualité. Depuis, les désarticulations contribuent à la faveur critique de l'auteur, sans doute parce qu'elles répondent au goût moderne pour le discontinu⁴. Si les études monographiques permettent de repérer des convergences, il s'agira ici de confronter plusieurs romans en vers contemporains, afin de réévaluer la pertinence de l'analyse syntaxique pour une recherche sur le style auctorial.
- 2 De fait, une étude du style centrée sur la syntaxe présente aussi des enjeux collectifs. Les travaux sur la phrase dans la prose médiévale ont souvent souligné le soin prêté à l'enchaînement, perçu comme marque de genre⁵. Face aux patrons qui émergent à la même époque dans la prose, l'adoption de l'octosyllabe narratif s'apparente au choix de la discontinuité. La rupture du rythme du vers lui-même et du couplet d'octosyllabes est définie comme un trait saillant de l'écriture de Chrétien de Troyes⁶ et peut aussi être considérée comme marque d'identité du roman en vers, jusque dans ses manifestations tardives⁷. Dans les œuvres du début du XIII^e siècle, le reflux de formules adaptées au rythme de l'octosyllabe, au profit d'une syntaxe tantôt plus heurtée tantôt plus ample, semble un trait récurrent. Or, relier ce phénomène à l'inscription d'une personnalité singulière revient aussi à affirmer un ancrage dans le siècle de la « subjectivité littéraire »⁸. Manifestation formelle d'un regard critique porté sur la tradition et expression d'une conscience littéraire nouvelle, l'écriture mise sous le

signe de la rupture et d'une instance auctoriale affirmée peut faire figure, paradoxalement, de style de genre.

- 3 En mettant en regard des exemples issus de la production de Jean Renart et de celle de Raoul de Houdenc et Gerbert de Montreuil, il s'agira de chercher à faire la part des tendances caractéristiques d'une génération. Le roman en vers du début du xiii^e siècle, semblant s'adresser à un « lecteur averti »⁹, se définit autant par les propriétés de son écriture ou du traitement des motifs que par une situation de communication littéraire fondée sur des attentes partagées. Je proposerai ainsi de réfléchir à la valeur à attribuer aux traits de régularité et d'irrégularité syntaxiques, en prenant en compte ce qu'ils peuvent indiquer d'un mode de lecture des romans. Un bilan théorique et critique tentera d'abord de cerner les enjeux d'une analyse de la phrase pour une réflexion sur le style individuel et collectif. Il exposera aussi les fondements de l'étude de cas proposée ensuite.

1. La phrase et le style d'auteur : réception critique et analyse grammaticale

- 4 La critique lie souvent l'étude de la construction syntaxique à la réflexion sur le style auctorial. Les travaux de Rita Lejeune, évoqués plus haut, s'inscrivent dans une entreprise de réhabilitation de l'auteur, dans laquelle on peut reconnaître un imaginaire de la langue littéraire informé par le xix^e siècle : la phrase, perçue comme « unité fondamentale de l'imaginaire langagier »¹⁰, témoigne d'un « tempérament »¹¹. Si la chercheuse relie aussi les traits syntaxiques qu'elle relève à l'oralité¹², elle en fait moins la trace d'un mode de diffusion des textes qu'un geste éminemment moderne, comparé à la phrase mouvante de Proust ou, citant Albert Giraud à propos de Verhaeren, à une « danse du scalp autour de la syntaxe »¹³. Ces propos s'appuient sur le relevé d'usages singuliers¹⁴ : emplois pléonastiques du pronom dans une construction disloquée, répétitions de sujets ou de compléments, fréquence inattendue des verbes à plusieurs sujets accordés au singulier, éloignement de groupes coordonnés. Ces remarques recourent certaines particularités soulignées par Joseph Bédier ; parmi les quinze caractéristiques partagées par les œuvres de Jean Renart qu'il mentionne, deux concernent en effet la syntaxe : l'accord au singulier de verbes avec plusieurs sujets et la présence de constructions inattendues de compléments directs ou indirects¹⁵. Les propriétés syntaxiques communes sont en outre souvent mobilisées comme arguments dans le cadre de recherches sur l'attribution des œuvres : c'est l'objet des remarques formulées par Bédier, mais aussi de l'étude de Lars Lindvall, qui confirme l'exclusion de *Galeran de Bretagne* du corpus des œuvres de Jean Renart par une analyse quantitative des structures syntaxiques, fondée sur l'observation de la longueur et de la complexité des phrases¹⁶.
- 5 Christiane Marchello-Nizia a récemment remis à l'honneur Jean Renart, soulignant l'originalité de son style. Ses textes signeraient l'acte de naissance du « geste littéraire », en raison de pratiques syntaxiques¹⁷ : l'absence de coïncidence entre la proposition et le vers et des signes de souplesse dans l'ordre des constituants à une époque où celui-ci semble au contraire se fixer. Ces recherches peuvent être comparées aux travaux menés pour la *Grande grammaire historique du français*, qui s'appuie sur les principes méthodologiques de la linguistique de corpus¹⁸ et où la spécificité de Jean

Renart tend cependant à être mesurée à l'aune de romans en vers antérieurs ou de productions en prose et non en relation avec le roman en vers contemporain.

- 6 Un consensus semble se dégager, pour faire du style rompu de Jean Renart une exception dans le paysage littéraire et dans l'histoire de la langue. Manifestement héritée de Chrétien de Troyes¹⁹, l'absence de concordance entre les unités syntaxiques et le couplet d'octosyllabes ainsi que les enjambements et les rejets constituent des traits communs avec d'autres auteurs²⁰, même si ces caractéristiques sont parfois mobilisées dans les débats sur les attributions des œuvres²¹. La plupart des travaux critiques reflètent cependant une vision hiérarchisée des productions des différents auteurs. Philippe Ménard associe par exemple Jean Renart et Raoul de Houdenc à un même goût du décalage, qui s'opposerait au sérieux que Gerbert de Montreuil partage avec les autres continuateurs du *Conte du Graal*²². On reconnaît ainsi dans les propos du critique sur la légèreté de *Meraugis de Portlesgues* des éléments souvent retenus – et des formulations parfois employées – pour décrire le style de Jean Renart : « le style haché, sautillant, teinté de préciosité, épris de virtuosité donne, à lui seul, une impression de désinvolture »²³. Une distinction est cependant maintenue, opposant la désinvolture de Raoul de Houdenc à la « façon de sourire »²⁴ maîtrisée de Jean Renart. Certes, dans ces analyses, le style auctorial se confond avec le registre et l'étude ne se fonde pas sur la syntaxe, mais l'observation des propos tenus par les éditeurs et critiques sur les trois auteurs confirme la représentation hiérarchique qui s'en dégage.
- 7 La langue de Raoul de Houdenc, écrivain de la « rupture »²⁵, se caractérise par des usages syntaxiques aussi relevés chez Jean Renart : emplois pléonastiques de pronoms²⁶, effets de rupture²⁷ ou « constructions alambiquées »²⁸. L'observation de deux exemples, tirés de *L'Escoufle* de Jean Renart et de *La Vengeance Raguidel* de Raoul de Houdenc, fait toutefois apparaître des pratiques communes dans l'ordre des constituants :
- De tos les jors qu'ele a esté
Ne lava mais si beles mains
La fontenele, c'est du mains,
Ne ne fist autre, que je sace. (*L'Escoufle*, v. 4440-4433²⁹)
A l'engien uns rasoirs d'acier
A une caainne d'argent
I pendoit, qui si durement
Trencoit que ço n'estoit pas geus. (*La Vengeance Raguidel*, éd. cit., v. 2138-2141)
- 8 Dans ces deux cas, l'unité phrastique constituée de propositions rattachées les unes aux autres rompt le couplet d'octosyllabe. Les exemples se caractérisent par un ordre des constituant peu fréquent au XIII^e siècle : à l'ordre *Complément non essentiel / Verbe / COD / Sujet* (que l'on peut assimiler au modèle VOS étudié par les linguistes) présent chez Jean Renart, répond chez Raoul de Houdenc l'ordre *Complément essentiel / Sujet / Complément non essentiel / Verbe* (proche du modèle OSV), très marginal³⁰. De plus, ces attestations d'une syntaxe inhabituelle alternent, dans les mêmes épisodes, avec des vers dont la régularité est plus nette. Certes, la fréquence de ces différents tours peut constituer un argument en faveur de la distinction entre des styles auctoriaux – et c'est la raison pour laquelle les recherches sur les attributions se nourrissent volontiers de statistiques – mais des irrégularités sont attestées chez les deux auteurs.
- 9 On peut trouver chez Gerbert de Montreuil des usages considérés comme fréquents chez Jean Renart : emplois pléonastiques des pronoms, accord au singulier d'un verbe à sujet pluriel ou plusieurs sujets, constructions inattendues³¹. Toutefois, la simplicité du

style de Gerbert, fondée sur la répétition, est le plus souvent mise en avant³², en relation avec des analyses faisant de lui un continuateur de modèles antérieurs. On a parfois montré qu'il s'opposait aux autres auteurs de sa génération par l'usage de phrases plus brèves et moins complexes³³ ou par des constructions paratactiques et des parallélismes³⁴.

- 10 Ce tour d'horizon critique montre que certaines caractéristiques rythmiques et syntaxiques observées individuellement se recoupent et dessinent les contours d'un moment critique de la production romanesque. Les distinctions, mises d'abord au service de la délimitation de corpus auctoriaux, servent ensuite des analyses de style qui mettent au jour des concordances entre l'usage de la phrase et la dimension plus ou moins innovante de la production : à Jean Renart, inventeur du genre à insertions lyriques et maniant partout l'ironie, correspond la syntaxe la plus surprenante, tandis qu'il est tentant de souligner les régularités de l'écriture de Gerbert de Montreuil, continuateur adepte d'un registre plus sérieux. Les représentations ainsi constituées peuvent aussi informer les principes des éditions, quant au choix de la ponctuation délimitant les unités syntaxiques : Rita Lejeune en avait conscience, lorsqu'elle affirmait, pour son édition de *Guillaume de Dole*, adopter une ponctuation qui donne « au roman une allure plus conforme à ce que nous savons par ailleurs du génie spontané de Jean Renart »³⁵. Il n'est pas lieu ici de mettre en cause les conclusions auxquelles sont parvenus les différents chercheurs ; une analyse statistique comparée, selon des critères reprenant notamment ceux que la linguistique diachronique a appliqués à Jean Renart³⁶, demanderait une enquête de plus grande ampleur. En me limitant à l'étude de quelques passages, j'adopterai plutôt une méthode d'analyse de la phrase située sur un plan local. Il s'agira de mesurer comment les caractéristiques syntaxiques s'inscrivent dans la continuité du récit et dans le rythme de la lecture.
- 11 « Notion fort commode quand on l'évoque de loin, fort suspecte dès qu'on l'examine de près »³⁷, la phrase n'est pas sans poser problème dans les analyses linguistiques. Sans revenir sur les débats qu'elle suscite, on peut souligner qu'ils sont rendus plus complexes encore dès lors que l'on cherche à appliquer au texte médiéval cette notion, entrée dans les études grammaticales à l'époque moderne. Se posent en effet des problèmes de délimitation, accentués par l'anachronisme que constituerait l'attachement à la phrase graphique. L'hétérogénéité des signes de ponctuation médiévaux par rapport aux codes modernes conduit chaque éditeur à créer des phrases à partir de séquences qu'il identifie. On ne s'arrêtera donc pas aux structurations graphiques de la phrase de l'éditeur moderne, mais celles-ci seront prises en compte comme un témoignage des effets produits par les (ir)régularités du texte. Les manuscrits seront aussi utilisés comme reflets de perception de la syntaxe. Si dans le vers la ponctuation médiévale est trop rare et trop spécifique pour être le support d'une analyse systématique de la reconnaissance d'« unités ponctuables »³⁸ – mêmes différentes de la phrase graphique moderne – elle n'en est pas moins intimement liée à un geste de réception, de nature rythmique, engageant un rapport à la continuité et à la discontinuité³⁹.
- 12 La phrase est considérée tantôt comme unité supérieure de l'analyse grammaticale⁴⁰, tantôt comme unité inférieure de l'analyse du discours. Pour l'étudier dans ses rapports aux phénomènes de continuité ou de rupture, on ne peut la détacher des relations de connexion qu'elle entretient avec l'ensemble du texte et avec les autres plans de son organisation⁴¹.

2. Le rythme de la phrase au fil de la lecture

- 13 Les extraits retenus sont tirés du *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart, de *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc et du *Roman de la Violette* de Gerard de Montreuil, tous composés dans le premier tiers du XIII^e siècle. Ils relatent la naissance de sentiments amoureux et permettent ainsi de voir comment les infléchissements du rythme de la syntaxe se combinent avec la façon dont les auteurs traitent de motifs hérités.

2.1. Jean Renart et les régularités inattendues

- 14 Pour aborder l'écriture de Jean Renart, je me fonderai sur un extrait de *Guillaume de Dole*, situé au début de ce roman⁴² conservé dans un seul manuscrit (Vatican, Bibl. Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1725) : sur le chemin du retour vers la cour de Mayence après une expédition militaire, l'empereur Conrad écoute une histoire que son fidèle jongleur, Jouglet, lui raconte pour le divertir, en présentant par la même occasion le héros Guillaume et sa sœur Liénor. L'épisode, situé entre les v. 621 et 867 de l'édition de Lecoy, inaugure le principe au fondement de la construction de l'intrigue, qui semble émaner des pièces lyriques insérées⁴³. La scène d'*innamoramento* est en effet informée par le scénario courtois de l'amour de loin, ce qui fait de Conrad le parangon de valeurs mises à distance par le roman⁴⁴.
- 15 Alors que l'on a pu montrer que, par opposition à la prose, le vers narratif se caractérise par la concordance entre unité syntaxique et unité rythmique, en association notamment à la parataxe⁴⁵, l'évocation de l'action pacificatrice de Conrad illustre la mutation de l'écriture du vers propre au roman – et déjà sensible chez Chrétien de Troyes – qui voit s'accroître la part de l'hypotaxe⁴⁶ :

Or avint que li quens de Guerre
 Avoit guerre au duc de Baiviere.
 Por nul avoir ne por proiere
 Ne voloit li dus doner triue.
 L'emperere ala en l'aiue
 Le conte, si les apesa,
 Et fist tant que li dus besa
 Le conte, mes ce fu paine.
 Mout fet bien prodom qui se paine
 De pes querre en mainte maniere. (v. 621-628)

- 16 Du fait de la relative fréquence de la subordination, peu d'unités propositionnelles correspondent à un vers. La pratique de l'enjambement s'associe à celle du rejet. La délimitation même des épisodes, soulignée par l'adverbe connecteur *or* qui ouvre une étape temporelle, brise le couplet d'octosyllabe, le premier vers de l'extrait étant ainsi isolé. Les pauses fortes ne coïncident pas avec la fin d'un couplet et le commentaire final au présent de vérité générale se répartit sur deux vers qui ne riment pas entre eux. Le texte progresse ainsi selon un rythme décalé et fondé sur des phrases complexes, qui instaure une régularité paradoxale. La présence de vers où la proposition se coule dans le moule de l'octosyllabe constitue alors un changement de rythme, comme en témoignent ces vers, situés peu après :

Et li jors eschaufa vers tierce,
Et il ot chevauchié grant piece : (v. 634-635)

- 17 La ponctuation de l'éditeur⁴⁷ relie le couplet à ce qui précède par une marque faible, la virgule, et à ce qui suit par deux points à valeur consécutive. Rita Lejeune ajoutait quant à elle un point-virgule à la fin du premier vers, conformément à sa volonté d'accentuer le style rompu de l'auteur. Mais il s'agit bien d'un couplet d'octosyllabes isolable, uni par l'anaphore de la conjonction et par une scansion isolant un complément de temps dans les deux dernières syllabes. La régularité rythmique correspond à l'évocation d'un cadre topique ; elle contribue surtout à créer un effet d'attente, avant la mention de l'ennui de l'empereur qui fait ensuite appel au jongleur (v. 636). L'introduction de Jouglet s'accompagne alors d'un retour à la complexité syntaxique :

Un sien vielor qu'il a,
Q'on apele a la cort Jouglet,
Fist apeler par un vallet.
Il ert sages et de grant pris
Et s'avoit oï et apris
Mainte chançon et maint biau conte. (v. 637-642)

- 18 La mention d'un nouveau référent, qui correspond à une bifurcation thématique, est associée à un rythme neuf⁴⁸ et surtout à un ordre des constituants qui, s'il n'est pas inhabituel en ancien français, retarde l'apparition du verbe, par la présence du complément d'objet direct en première place, suivi de deux expansions.
- 19 D'autres passages manifestent une complexité syntaxique réelle. Ainsi, le récit de l'*innamoramento* et les prises de parole de Conrad qui suivent présentent des subordonnées et des rejets parfois soulignés par un point dans le manuscrit, par exemple aux v. 835-836 : « Mais por ce qu'el n'i porroit mie / avenir »⁴⁹. Ce rythme fait ressortir au contraire l'absence de propositions subordonnées dans le portrait de Liéonor :

Sa bloie crigne recercele
En ondoiant aval le vis ;
A flor de rose, a flor de lis
Samble la face de color, (v. 695-698).

- 20 Le changement sensible de moule formel invite alors à un jugement sur le caractère convenu du portrait et de l'idéal courtois qui séduit Conrad. La complexité dominante s'oppose aussi à l'introduction de la chanson attribuée à Gace Brulé et chantée par les personnages, dans un couplet parfaitement unifié situé entre le dialogue et la pièce lyrique :

Et si chantent ceste chançon
En l'onor monseignor Gasçon : (v. 844-845)

- 21 Le récit de la fin du trajet vers la cour se fonde aussi sur l'alternance. Après des vers marqués par l'usage de la subordination et des enjambements, on lit :

L'empereres, qui ot le pris
Entor lui de chevalerie,
Erroment o grant compegnie
Est entrez el chastel après.
Par une porte de ciprés
Au palés vient, si descendent.
Li seneschal les i atendent :
L'eve aprestent, napes sont mises ; (v. 856-863)

- 22 Les trois derniers vers s'opposent aux précédents par la présence de propositions juxtaposées, coïncidant avec l'unité de l'octosyllabe ou y instaurant un rythme binaire. Contrairement à la ponctuation proposée par Lecoy, le rattachement possible du complément « par une porte de ciprés » au vers précédent accentue encore la restauration d'une régularité sans brisure du couplet⁵⁰, qui s'associe à la scène rituelle de la préparation du repas.
- 23 Si les traits souvent relevés à propos du style de Jean Renart sont présents dans l'extrait, irrégularités et régularités alternent dans le récit comme dans le discours direct. Danièle James-Raoul a montré que Chrétien de Troyes exploitait aussi des alternances de ce type, le rythme mesuré du couplet permettant de mimer la sérénité, de présenter un cadre afin de faire ressortir un bouleversement, ou encore d'accueillir les commentaires narratifs⁵¹. À cet usage qui relève de la structuration narrative s'ajoute ici la tendance à la mobilisation de la régularité lorsque des *topoi* sont convoqués : le rythme régulier pourrait alors prendre un caractère d'artifice ; il s'associe volontiers aux rituels de repas ou de récitation. L'effet de surprise se loge alors dans le choix de rythmes réguliers, de structures parallèles ou de coïncidences entre la phrase et le vers, dont la répartition semble s'expliquer par les variations du rapport à la tradition. La régularité est une invitation à la reconnaissance, au même titre que l'insertion lyrique ; elle fait appel à la mémoire collective, comme la formule de la chanson de geste sert la célébration, mais dans un geste de mise à distance de la tradition convoquée, exhibant peut-être son figement.

2.2. L'alternance rythmique chez Raoul de Houdenc

- 24 Le passage retenu pour amorcer la comparaison entre Jean Renart et Raoul de Houdenc occupe les v. 318 à 623 de l'édition de *Meraugis de Portlesgues* établie par Michelle Szkilnik. Il joue aussi avec les motifs hérités, le débat poétique constituant le modèle de la présentation de Gorvain Cadrus et Meraugis, devenus concurrents lorsqu'ils s'éprennent tous deux de Lidoine, l'un pour sa beauté et l'autre pour ses qualités⁵². Le roman est conservé dans trois manuscrits complets : Vatican, Reg. lat. 1725 (V) – qui comprend aussi *Guillaume de Dole* –, Vienne, ÖNB 2599 (W) et Turin, Bibliothèque Nationale et Universitaire, L.IV 33 (T), auxquels s'ajoutent deux fragments. Le passage illustre, comme le texte de Jean Renart, l'importance de l'hypotaxe et d'une syntaxe qui déborde volontiers le vers et le couplet, que ce soit dans le récit ou dans les propos rapportés. Les propositions sans lien de subordination sont un peu plus représentées que dans l'extrait de *Guillaume de Dole*, mais elles demeurent plus rares que les phrases complexes et tendent à être liées à des contextes spécifiques.
- 25 Les déplacements des personnages, qui font office de transitions narratives, sont souvent évoqués dans des propositions juxtaposées ou coordonnées. La simplicité relative de la syntaxe n'épouse pourtant pas le moule rythmique du vers, mais vise une forme de linéarité brisant les limites de l'octosyllabe. La transition peut ainsi s'associer à des enjambements :

Lidoine monte. Au convoier
 Li sont venu de mainte part
 Li chevalier. Atant s'en part
 Lidoine. E lors Gorsvains remaint. (v. 454-458 ; voir aussi v. 356-357)

- 26 La leçon du manuscrit V, éditée ici, accentue le décalage – sans que la ponctuation, pourtant fréquente dans les feuillets contenant *Meraugis*, en témoigne – tandis que les deux autres manuscrits tendent à le réduire, notamment W⁵³ :

Lidoine monte. Au convoier
 Des chevaliers i vindrent maint.
 Lidoine .i. petitet remaint
 Après les autres. S'en i ot
 De tiex qui ne sonerent mot. [Je ponctue, en suivant le manuscrit pour le point après « autres »]

- 27 Comme dans l'extrait de *Guillaume de Dole*, la régularité rythmique, fondée sur la répétition, peut faire écho à une tradition ou à un contexte formulaire. Une suite de propositions introduites par des présentatifs, scande ainsi les paroles où Gorvain exprime son amour naissant :

C'est la plus preuz, c'est la plus blonde,
 C'est la plus bele, quant devis.
 Ceste est la miex fete de vis
 Qui onques fust fete a devise. (v. 350-353)

- 28 La leçon est différente dans les autres manuscrits, qui présentent en particulier d'autres adjectifs mais gardent les présentatifs ; en contexte formulaire, le copiste fait manifestement plus appel à sa propre mémoire qu'au modèle. Le passage rappelle en effet la célèbre énumération présente dans les propos attribués au père d'Énide par Chrétien de Troyes :

C'est mes deduiz, c'est mes deporz,
 C'est mes solaz et mes conforz,
 C'est mes avoirs et mes tresors, (v. 543-545⁵⁴)

- 29 De même, la succession de deux vers, évoquant l'amour de Meraugis et reprenant l'adverbe *or* en anaphore, renvoie à des formulations topiques :

Or l'aime miex que ne l'amot.
 Or l'aime et charge miex e miex (v. 468-469⁵⁵)

- 30 La valeur des choix syntaxiques apparaît une nouvelle fois dans l'alternance entre une régularité accentuée et des manifestations de ruptures. Les évocations séparées des deux protagonistes présentent une syntaxe plus mesurée et plus ancrée dans le rythme du vers, tandis que les mentions collectives des deux personnages en conflit tendent à s'accompagner de distorsions. Je n'en prendrai qu'un exemple, situé juste après le dialogue lors duquel naît l'amour de Gorvain pour Lidoine, au moment où le texte en vient à la concurrence entre les deux chevaliers :

Atant s'en part, si ne dit plus.
 Einsi Gorvain Cadrus avint.
 E ses compains qui o li vint,
 Meraugis qui Gorvain amoit,
 De lui ravint que, quant il ot
 Un poi a la dame parlé,
 Se cil l'ama por sa beauté,
 Cist ama tant d'autre partie
 Sa valor et sa cortoisie
 E ses cointes diz affetiez
 Qu'il fu .C. tanz plus enlaciez
 D'amors, que ses compains n'estoit. (v. 438-449)

- 31 Le rythme binaire conclut l'échange verbal (v. 438). Le caractère isolable du vers conclusif (v. 439) est accentué par les manuscrits V et W qui le font débiter par une initiale ornée, assurant aussi l'unité du couplet d'octosyllabes. Pourtant soucieuse d'assurer la continuité référentielle, avec l'emploi du possessif *ses* et la répétition du nom de Gorvain, l'évocation de Meraugis constitue un changement de rythme, accompagnant l'augmentation de la tension narrative au moment où le duo d'opposants se forme. Le parallélisme (v. 440-441) est en réalité le point de départ d'une construction disloquée, où le sujet « ses compains », est assorti de l'apposition « Meraugis », puis repris sous une forme pronominale dans « de lui ravint ». La structure en subordonnée constitue une rupture syntaxique. La ponctuation de V apporte un éclairage intéressant sur la perception médiévale d'une telle complexité : le copiste insère en effet un point après « ravint ». Selon Christine Ruby, dans les feuillets contenant *Meraugis*, le point est employé de manière plus systématique qu'ailleurs et peut l'être pour marquer une coupure grammaticale entre deux propositions⁵⁶. S'il s'agit de délimiter la principale et la subordonnée, le point est un repère de lecture, mais l'on pourrait aussi considérer qu'il a une valeur de séparation plus nette et, dans ce cas, que le copiste perçoit un emploi intransitif peu habituel de *ravint*, puis une nouvelle unité syntaxique, introduite par *que* à valeur causale. Dans tous les cas, on peut considérer que ce point est lié à la perception d'une irrégularité, sans que l'on puisse savoir laquelle de ces versions est la plus proche de la leçon auctoriale⁵⁷.
- 32 Si l'emploi des types de structures syntaxiques n'est donc quantitativement pas identique à ce que l'on trouve chez Jean Renart, il ne semble pas différent dans sa nature : complexité syntaxique qui dépasse la mesure du vers, véritables ruptures de constructions ou enjambements et rejets inscrivant l'octosyllabe dans une logique linéaire alternent, dans les deux passages, avec des structures formulaires se fondant dans le rythme du vers. L'alternance se charge d'une fonction expressive, elle accompagne les enjeux narratifs ; les régularités rythmiques appellent la reconnaissance.

2.3. La distinction des plans énonciatifs chez Gerbert de Montreuil

- 33 Le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil, conservé dans quatre manuscrits, entretient des liens manifestes avec *Guillaume de Dole*, auquel il a probablement repris le principe de l'enchâssement lyrique. L'extrait retenu, occupant les v. 3452 à 3671 de l'édition de Buffum⁵⁸, comprend un poème inséré et reprend le motif de la naissance de l'amour, hérité cette fois de la légende tristanienne. Hébergé à Cologne chez le duc Milon, Gerart est la cible de tentatives de séduction de la fille du duc, Aiglente, et de sa suivante Flourentine. Aiglente fait préparer un philtre magique suscitant l'amour du héros ; ce dernier oublie alors la quête de son amie Euriaut qu'il avait entreprise. Il s'agit de l'un des moments où le roman articule la perte de mémoire dont est victime le personnage et la mémoire littéraire de l'auteur, qui manie les héritages romanesques⁵⁹.
- 34 Si l'on observe, comme chez les autres auteurs, des variations du rythme syntaxique, leur répartition semble cette fois correspondre à une opposition entre le récit et le discours direct. En témoigne ce passage, représentatif des pratiques présentes dans tout l'épisode :

« Pucele, fait il, nus ne set
Comment mon cuer puis justichier ;

Trop est fors chose a estanchier
 Cuers d'amour, quant il a empris ;
 Et li miens en est si souspris
 D'amer cheli pour cui me duel,
 Que ja mais partir ne m'en voel. »
 Aiglente la parolle entent,
 Au respondre un petit atent. (v. 3503-3511)

- 35 Le retour au récit, dans deux vers usant de la parataxe, contraste avec la pratique de l'enjambement, de la brisure du couplet et de la subordination dans le discours de Gerart. Trait distinctif par rapport aux deux passages précédemment analysés, la relative simplicité de la syntaxe en récit se nourrit parfois – mais pas systématiquement – d'un accord avec le rythme du couplet d'octosyllabes. Une hésitation apparaît à l'observation des variations manuscrites du passage relatant la préparation du philtre et l'arrivée de Gerart :

Ses herbes estampe et destempre,
 Sa puison tout a point atempre
 A la samblanche de mouré ;
 N'a mie gramment demouré,
 Quant Gerars est venus a court,
 Afublés d'un mantelet court
 D'escalate de fres ermine.
 Millour n'ot ne rois ne roïne. (v. 3458-3465)

- 36 La leçon du manuscrit A (Paris, BnF fr. 1533), ici éditée et ponctuée par Buffum, ne laisse pas de doute quant à la coïncidence entre la plupart des propositions et l'octosyllabe au début du passage, seulement rompue par les enjambements de la fin. Mais en intégrant un point-virgule après « mouré » et un point après « ermine », l'éditeur opte pour une brisure du couplet, qui ne semble pourtant pas s'imposer à la lecture du seul texte : certes, le manuscrit D (New York, Morgan Library and Museum, ms. 36), notant « que » à la place de « quant », confirmerait le rattachement du v. 3462 à ce qui précède, mais il est isolé et le groupe formé par B (Paris, BnF fr. 1374) et C (St Pétersbourg, NLR, fr. 4^o v. XIV 0003) confirme la leçon avec « quant »⁶⁰ et reconstitue un couplet uni : « Quant Gerars est venus a court, afublés fu d'un mantel court ». De plus, le second manuscrit associe à la conjonction une initiale ornée. Rattacher une temporelle en « quant » à ce qui précède plutôt qu'à la proposition qui suit est un usage peu courant en ancien français ; on a pu en outre souligner la relative indépendance des subordonnées en « quant », qui impliquent des structures que Bernard Combettes rapproche de la parataxe⁶¹. On pourrait dès lors ponctuer ainsi la leçon de A : « Ses herbes estampe et destempre, [...] / a la samblanche de mouré : / n'a mie gramment demouré. / Quant Gerars est venus a court, / afublés d'un mantelet court / d'escalate de fres ermine, / millour n'ot ne rois ne roïne. ». Cette proposition, qui ferait de tous les manuscrits les témoins de la régularité rythmique du passage, accentue les traits de la syntaxe, que l'on pourrait qualifier d'archaïques. Or, ce rythme s'oppose au ton donné dans le prologue par la voix auctoriale, maniant l'enjambement, la brisure du couplet, le rejet et les subordonnées (v. 4-11). Le récit lui-même use parfois plus de la brisure du couplet qu'il ne le fait dans l'épisode du philtre (voir par exemple v. 90 sq.). S'il est hors de propos de remettre en cause la tendance propre à Gerbert de Montreuil à user de structures plus régulières que les deux autres auteurs, les constats précédents peuvent amener à formuler l'hypothèse de critères d'ordre énonciatifs : le discours direct ou la parole incarnée de l'instance auctoriale se prêtent mieux à la rupture que le récit. En témoignent aussi les brisures de couplet présentes à chaque début de poème inséré,

puisque le vers les introduisant est isolé et trouve un écho dans l'une des rimes de la pièce lyrique. Si, dans l'épisode du philtre, la tendance à la régularité, aux parallélismes et à l'absence de liaison sont si importants, c'est peut-être aussi en lien avec un rapport à la tradition : la scène, qui n'a pas la valeur fondatrice qu'elle a pour Tristan et Yseut, fige la progression du héros comme elle fige le rythme syntaxique.

- 37 Alors que les considérations statistiques ne feraient que confirmer les tendances observées par les critiques à propos des œuvres de Jean Renart, Raoul de Houdenc et Gerbert de Montreuil – tout en relativisant toutefois le statut d'exception du premier auteur –, une analyse locale des variations syntaxiques fait apparaître des usages signifiants de l'alternance entre des modèles rythmiques. Le travail sur de tels échantillons est d'ampleur trop réduite pour en tirer des conclusions fermes. Au terme de ce parcours, il semble cependant permettre de formuler l'hypothèse de critères discursifs partagés, liés à la perception de types de propos et aux variations d'un rapport à la tradition comme au lecteur. Inscrits dans un *mouvement* d'évolution du rapport à la langue, qui conduit à une libération des contraintes régulières du vers, les romans paraissent s'ancrer dans un *moment* – que l'on pourrait définir, à la suite de Gilles Philippe, comme « la congruence, nécessairement incomplète et temporaire, des sensibilités langagières, des exigences esthétiques et des pratiques stylistiques »⁶². La posture auctoriale impliquée par les variations syntaxiques reflète alors une conscience littéraire propre à une génération et, si les irrégularités suscitent l'intérêt d'un regard moderne, les phénomènes de régularité constituent des appels à la reconnaissance et à la mémoire. C'est peut-être alors dans les traits les moins innovants que se logent les particularités de la communication littéraire propre au roman en vers de deuxième génération et la mise à distance des structures héritées. Le jeu clérical s'adresse incontestablement à un lecteur averti : lié aux variations d'une posture énonciative, le maniement de la phrase peut alors contribuer au plaisir de la reconnaissance ou de la surprise, manifestant les évolutions idéologiques du milieu aristocratique⁶³.

NOTES

1. Isabelle Arseneau, *Parodie et merveilleux dans le roman dit réaliste au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
2. Rita Lejeune-Dehousse, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Liège, 1935 (Genève, Slatkine Reprints, 1968), p. 284.
3. Gaston Paris, « Le cycle de la gageure », *Romania* 32, 1913, p. 481-551 (p. 490 sur le style).
4. Jean Dufournet évoque le « pointillisme » comme trait de l'esthétique du « nouveau roman » (Jean Renart, *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Félix Lecoy, trad. J. Dufournet, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 34-41).
5. Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, Paris, Minuit, 1981, p. 77. Pour un exemple d'analyse stylistique incluant la construction phrastique et qui pense, pour la prose, l'articulation entre style de genre et style de l'œuvre, voir Bénédicte Milland-Bove, « La prose de la *Queste del Saint Graal*, 'pure et nete come la flor de lis' ? », *L'Information Grammaticale* 108, 2006. p. 20-26.

6. Jean Frappier, « La brisure du couplet dans *Erec et Enide* », *Romania* 86, 1965, p. 1-21 ; Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes. La Griffes d'un style*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 518-524.
7. Géraldine Toniutti, *Les derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021, p. 339.
8. Michel Zink, *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985. Catherine Croizy-Naquet associe « esthétique du discontinu » et « mise en écrit d'une conscience » (« Nus contes rimés n'est verais », *Poésie en procès*, dir. Claude Millet, *Revue des Sciences humaines* 276, 4/2004, p. 29-44, ici p. 42).
9. Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 408.
10. Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, dir. Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009, p. 179-234 (p. 234).
11. Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart, op. cit.*, p. 277.
12. *Ibid.*, p. 281.
13. *Ibid.*, p. 283.
14. *Ibid.*, p. 270 sq.
15. Jean Renart, *Le Lai de l'ombre*, éd. Joseph Bédier, Paris, Firmin-Didot, 1913, p. XI-XVI.
16. Lars Lindvall, *Jean Renart et Galeran de Bretagne. Étude sur un problème d'attribution de textes. Structures syntaxiques et structures stylistiques dans quelques romans d'aventures français*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982.
17. *Une histoire de la phrase française, des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*, dir. Gilles Siouffi, Paris, Actes Sud, 2020, p. 60 sq.
18. *Grande grammaire historique du français*, dir. Christiane Marchello-Nizia, Bernard Combettes et al., Berlin/Boston, De Gruyter, 2020, t. 2, chap. 34.
19. Danièle James-Raoul, *La Griffes d'un style, op. cit.*, p. 518 sq.
20. Voir, à propos de Raoul de Houdenc, l'introduction de Gilles Roussineau à *La Vengeance Raguidel* (Genève, Droz, 2006), p. 112 ; sur Gerbert de Montreuil, voir l'analyse de Douglas Labaree Buffum dans son édition du *Roman de la Violette* (Paris, Honoré Champion, 1928, p. XXXV) et de Frédérique Le Nan à propos de la *Continuation de Perceval* (Genève, Droz, 2014, p. 138-139).
21. Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, éd. cit., p. 11-12.
22. Philippe Ménard, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969, p. 523.
23. *Ibid.*, p. 524.
24. *Ibid.*, p. 523.
25. Sébastien Douchet, « Introduction », *Raoul de Houdenc et les routes noveles de la fiction. 1200-1235*, dir. Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2018, p. 13.
26. *La Vengeance Raguidel*, éd. cit., p. 104.
27. Raoul de Houdenc, *Meraugis de Portlesguez*, éd. Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 70.
28. *La Vengeance Raguidel*, éd. cit., p. 106.
29. Jean Renart, *L'Escoufle*, éd. Franklin Sweetser, Genève, Droz, 1974.
30. *Grande grammaire historique, op. cit.*, vol. 2, p. 1189-1195.
31. Gerbert de Montreuil, *Continuation de Perceval*, éd. cit., p. 131-133.
32. L'étude de Charles François, sur des questions d'attribution, aborde peu la syntaxe. Le chercheur souligne cependant la présence de structures parenthétiques, faisant le parallèle avec Jean Renart. Mais les points communs de cet ordre sont en nombre réduit : Charles François, *Étude sur le style de la Continuation du Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932, p. 52.
33. Lars Lindvall, *Jean Renart et Galeran de Bretagne, op. cit.*, p. 89 sq.

34. Marina Tramet, *Un roman chansonnier dans les marges du monde arthurien : Le Roman de la Violette de Gerbert de Montreuil*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Padova / Université Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 328 et 331-332.
35. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, éd. Rita Lejeune, Paris, Droz, 1936, p. XVI. Sur les tendances éditoriales et le marquage des structures parenthétiques, voir Vanessa Obry, « La ponctuation du *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* : remarques sur le style de Jean Renart », *Ponctuer l'œuvre médiévale*, dir. Valérie Fasseur et Cécile Le Cornec-Rochelois, Genève, Droz, 2016, p. 573-590.
36. Voir les remarques précédentes sur la *Grande Grammaire historique*, *op. cit.*
37. Christiane Marchello-Nizia, « La notion de 'phrase' dans la grammaire », *Langue française* 41, 1979, p. 35-59 (p. 35).
38. L'expression est empruntée à Alexei Lavrentev, « La phrase en français médiéval : une réalité ou une reconstruction artificielle ? », *Congrès Mondial de Linguistique Française, La Nouvelle Orléans*, 2010, p. 277-289, doi.org/10.1051/cmlf/2010125.
39. Pensons ainsi au point qui peut relier des membres d'une énumération ou suivre en rejet. Voir Elena Llamas Pombo, « Réflexions méthodologiques pour l'étude de la ponctuation médiévale », *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français : ponctuation, segmentation, graphies*, dir. Alexei Lavrentev, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, 2007, p. 11-48 ; Christiane Marchello-Nizia, « Ponctuation et 'unités de lecture' dans les textes médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise », *Langue française* 40, 1978, p. 32-44.
40. Christiane Marchello-Nizia, « La notion de 'phrase' dans la grammaire », *art. cit.*, p. 36.
41. Je reprends le titre d'un article de Michel Charolles (« Les plans d'organisation du discours et leur interaction », *Parcours linguistiques de discours spécialisés*, dir. Sophie Moirand, Abdelmadjud Ali Bouacha et al., Berne, Peter Lang, 1994, p. 301-314) et, plus généralement, les perspectives de la linguistique textuelle, appliquée par exemple aux textes médiévaux par Bernard Combettes (voir « Aspects de l'évolution de la cohérence textuelle et discursive », *Le français en diachronie*, dir. Daniéla Capin, Julie Glikman et al., Strasbourg, ELiPhi, 2019, p. 153-168).
42. Felix Lecoy le date de 1228, tandis que Rita Lejeune propose une date plus précoce, entre 1208 et 1210 : voir aussi l'introduction de Jean Dufournet (p. 12-13). Sauf indication contraire, les textes cités et la ponctuation sont ceux de l'édition de Felix Lecoy, traduite par Jean Dufournet (éd. cit.).
43. Voir par exemple Michel Zink, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, Nizet, 1979, réimpression Paris, Les Belles Lettres, 2014.
44. Emmanuèle Baumgartner, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romance Philology* 35-1, 1981, p. 260-266 (p. 261).
45. Christiane Marchello-Nizia, « La forme-vers et la forme-prose : leurs langues spécifiques, leurs contraintes propres », *Perspectives médiévales* 3, 1977, p. 35-42 ; *id.*, « Parataxe et syntaxe du vers en ancien français », *Approches énonciatives de l'énoncé complexe*, dir. Isabelle Perrin, Louvain/Paris, Peeters, 1993, p. 63-71.
46. « Dans le genre romanesque, la traduction des méandres de la pensée, attermolements du cœur aussi bien que finesses conceptuelles, prend le pas sur l'expression de la pensée forte et des émotions brutes ¶...¶. L'hypotaxe prend le pas sur la parataxe, la nuance sur la formule. » (Danièle James-Raoul, *La Griffè d'un style*, *op. cit.*, p. 663).
47. Elle est identique dans *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, éd. G. Servois, Paris, Firmin-Didot, 1893.
48. Les unités constituées par des groupes de propositions subordonnées ou coordonnées sont réparties sur trois vers.
49. Le fait est notable car le point, présent quatre fois dans l'extrait, s'associe surtout à la distribution des tours de parole en discours direct. Dans les feuillets où est copié le roman, les marques de structuration délimitent des voix : les initiales ornées encadrent l'insertion lyrique et

le point marque surtout le passage d'un interlocuteur à l'autre dans les dialogues. Voir notamment l'*Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, Rome, Viella, 2003, p. XXXIV sq.

50. Servois place un point-virgule après « ciprès ».

51. Danièle James-Raoul, *La Griffes d'un style*, op. cit., p. 675 sq.

52. Sur la mise en récit du cas d'amour, dont on trouve une actualisation dans un jeu-parti opposant Thibaut de Champagne et Baudouin, voir les références données par Michelle Szkinlik dans *Meraugis de Portlesguez*, éd. cit., p. 11-12 (les citations sont, sauf indication contraires, tirées de cette édition).

53. La leçon de T est elle aussi légèrement différente, mais préserve les enjambements. Je n'ai pas pu consulter le codex lui-même, mais une édition en est donnée dans Colleen Patricia Donagher, '*Meraugis de Portlesguez*', by Raoul de Houdenc: Edition based on the Turin Manuscript, PhD Dissertation, University of Chicago, 2011.

54. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. Bénédicte Milland-Bove et Vanessa Obry, Paris, Honoré Champion, 2022.

55. On peut penser à *Erec et Enide* (v. 5186 sq.). Notons cependant que les variantes de W (qui insère une conjonction avant « or » au premier vers) et de T (où un vers sans l'anaphore se situe entre les deux qui sont cités ici) atténuent la régularité.

56. Christine Ruby, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes (XIII^e-XIV^e siècles)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2000, p. 240-242.

57. Les liens entre les témoins n'ont pas été fermement établis par la critique, même si Mathias Friedwagner considérait le copiste de V comme moins interventionniste que les autres (*Raoul de Houdenc, Meraugis von Portlesguez, Raoul de Houdenc sämtliche Werke I*, éd. Mathias Friedwagner, Halle, Niemeyer, 1897, introduction).

58. Sauf indication contraire, les citations sont tirées de cet ouvrage (éd. cit.).

59. Francine Mora, « Mémoire du narrateur et oublis du héros dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil », *Figures de l'oubli (IV^e-XVI^e siècles)*, dir. Patrizia Romagnoli et Barbara Wahlen, *Études de lettres* 2007-1/2, p. 119-137.

60. Sur les relations entre les manuscrits, voir l'introduction de l'édition de Buffum.

61. Bernard Combettes, « Aspects de la grammaticalisation de la phrase complexe en ancien et en moyen français », *Verbum* XXIII-1/2, 2002, p. 109-128.

62. Sur la double temporalité du moment et du mouvement, voir Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, p. 245 ; la notion est d'abord exploitée dans *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.

63. Sur l'ancrage social de la revendication du plaisir littéraire, voir Hélène Dupraz-Rochas, *La Revendication du plaisir littéraire. Autour de Jean Renart et Raoul de Houdenc*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016.

RÉSUMÉS

Les romans en vers du début du XIII^e siècle sont volontiers analysés comme des textes de la rupture pour le rapport qu'ils entretiennent aux modèles antérieurs. Dans ce cadre, l'étude de la syntaxe propre aux différents auteurs conduit à distinguer des styles plus ou moins rompus, que

l'on peut relier à la singularité de projets littéraires ou de rapports à la tradition. Le présent article propose de mettre en regard des exemples issus de la production de Jean Renart, de Raoul de Houdenc et de Gerbert de Montreuil, afin de réévaluer la pertinence de l'analyse syntaxique pour une recherche sur le style auctorial et de faire la part des tendances caractéristiques d'une génération. Il réfléchit à la valeur à attribuer aux traits de régularité et d'irrégularité syntaxiques et aux phénomènes de variations du rythme de la syntaxe. L'analyse, conduite à une échelle locale, montre comment ces infléchissements rythmiques se combinent avec la façon dont les auteurs traitent de motifs hérités, les phénomènes de régularité constituant des appels à la reconnaissance et à la mémoire. La posture auctoriale impliquée par les variations syntaxiques semble de la sorte refléter un mode de communication littéraire caractéristique de ces romans qui s'adressent à des lecteurs avertis.

The verse novels of the early thirteenth century are often analysed as disruptive texts in terms of their relationship to earlier models. Within this framework, the study of the syntax specific to the various authors leads to the distinction of more or less broken styles, which can be linked to the singularity of literary projects or relationships to tradition. This article compares examples from the works of Jean Renart, Raoul de Houdenc and Gerbert de Montreuil in order to re-evaluate the relevance of a syntactic analysis for research on the authors' style and identify the characteristic trends of a generation. He reflects on the value to be attributed to features of syntactic regularity and irregularity and the phenomena of variations in the rhythm of syntax. The analysis, conducted on a local scale, shows how these rhythmic inflections combine with how the authors deal with inherited motifs, the phenomena of regularity constituting appeals to recognition and memory. The authorial posture implied by the syntactic variations thus seems to reflect a mode of literary communication characteristic of these novels, which are addressed to informed readers.

I romanzi in versi dell'inizio del XIII secolo sono spesso considerati testi di rottura per il rapporto che intrattengono con i modelli precedenti. In questo contesto, lo studio della sintassi dei diversi autori permette di individuare stili più o meno frammentati, riconducibili alla singolarità dei progetti letterari o dei rapporti con la tradizione. Questo articolo propone di mettere a confronto esempi tratti dall'opera di Jean Renart, Raoul de Houdenc e Gerbert de Montreuil, per rivalutare l'efficacia dell'analisi sintattica nella ricerca sullo stile auctoriale e tenere conto delle tendenze caratteristiche di una certa generazione. L'autore riflette sul valore da attribuire ai tratti regolari e irregolari della sintassi e agli episodi di variazione del ritmo sintattico. L'analisi, condotta a livello locale, collega queste inflessioni ritmiche al modo in cui gli autori rielaborano i motivi della tradizione letteraria, che le ripetizioni regolari invitano a riconoscere e ricordare. Lo stile auctoriale dettato dalle variazioni sintattiche sembra riflettere una modalità di comunicazione letteraria caratteristica di questi romanzi, indirizzati a lettori esperti.

INDEX

Parole chiave : frase, ottosillabo, ritmo, sintasse, stile auctoriale, stile d'auteur

Keywords : auctorial style, author's style, octosyllable, rhythm, sentence, syntax

nomsmotscles Jean Renart, Chrétien de Troyes, Raoul de Houdenc, Gerbert de Montreuil

Thèmes : Erec et Enide, Galeran de Bretagne, Grande grammaire historique du français, Meraugis de Portlesguez, Escoufle, Vengeance Raguidel, Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, Roman de la Violette, Aiglente, Conrad, Euriant, Florentine, Gace Brulé, Gerart, Gorvain Cadrus, Guillaume de Dôle, Jouglet, Lidoine, Liénor, Meraugis, Milon, Tristan, Yseut

Mots-clés : octosyllabe, phrase, rythme, style auctorial, style d'auteur, syntaxe

AUTEURS

VANESSA OBRY

Université de Haute-Alsace