

ETUDE SUR LE STYLE ET LA COMPOSITION

DU

CHEVALIER AU BARISEL

ETUDE SUR LE STYLE ET LA COMPOSITION
DU CHEVALIER AU BARISSEL

par

DAVID J. LANGDON, M.A. (Oxon.), L. ès L.

Thèse

présentée à la Faculty of Graduate Studies
en vue d'obtenir le grade de Master of Arts

McMaster University

Septembre, 1965

MASTER OF ARTS (1966)
(French)

McMASTER UNIVERSITY
Hamilton, Ontario.

TITLE: Etude sur le style et la composition du Chevalier
au Barisel

AUTHOR: David J. Langdon, M.A. (Oxford University)
L. ès L. (Université de Lille)

SUPERVISOR: Professor G. Laurion

NUMBER OF PAGES: iii, 127.

SCOPE AND CONTENTS: A study of the style and composition
of Le Chevalier au barisel, a XIIIth
century "conte pieux".

L'auteur tient à exprimer sa vive reconnaissance envers le Department of Romance Languages, et, tout particulièrement, envers son directeur d'études, M. Gaston Laurion, qui l'a constamment encouragé par ses conseils et dont les bienveillantes critiques lui ont été une aide précieuse.

INTRODUCTION

Littérature romanesque d'inspiration courtoise, dominée par l'œuvre de Chrétien de Troyes, littérature bourgeoise constituée par les fabliaux et le Roman de Renart, voilà sans doute, pour nous autres modernes, les principales richesses littéraires de ces deux grands siècles médiévaux que sont le XIIe et le XIIIe. Cependant, cette période a été en outre une grande époque religieuse et a produit une énorme quantité d'écrits de dévotion de toutes sortes. Si les œuvres d'inspiration pieuse n'occupent pas par le volume une place prépondérante dans l'ensemble de la littérature en langue vulgaire, c'est que ceux qui, par excellence, s'intéressaient aux choses religieuses, les clercs, se servaient du latin pour composer les ouvrages pieux destinés à l'édification de leurs pareils. Toutefois ceux qui ne savaient pas le latin pouvaient entendre des sermons prêchés en français, assister à des représentations de pièces dramatiques illustrant les grandes vérités de la foi chrétienne, telles que la Sainte Résurrection ou le Jeu d'Adam, lire enfin, ou se faire lire, des textes français sur des thèmes pieux, dont nous avons conservé un nombre considérable.

Parmi ces textes français d'inspiration religieuse,¹ figuraient des récits hagiographiques dont certains remontaient aux origines de la littérature en langue vulgaire, témoin la Séquence de Sainte Eulalie du VIII^e siècle. Depuis le début du XIII^e siècle l'expansion du culte de la Vierge avait favorisé la compilation de recueils de légendes mariales,² dont celui de Gautier de Coincy est l'exemple le plus intéressant. Ce clerc à la piété naïve et fervente a rimé dans un style fleuri et parfois trop maniéré des légendes illustrant le pouvoir de Marie d'intervenir miraculeusement en faveur de ceux qui, même pécheurs, lui vouent un culte sincère. La plupart des légendes de Gautier sont tirées de la collection latine d'Hughes Farsit³. En effet une grande partie de la littérature pieuse écrite en français provient de la traduction ou de l'adaptation de sources latines. C'est également le cas de certains contes dévots qui illustrent par un récit quelque vérité théologique ou morale. L'un des plus attachants de ces contes est le Chevalier au barisel⁴. C'est l'histoire d'un pécheur endurci qui, par moquerie, accepte d'un saint ermite une pénitence consistant simplement à remplir d'eau

1. Pour un bref aperçu de la littérature narrative d'inspiration religieuse, voir R. Bossuat, Le Moyen Age, Paris, de Gigord, 1955, p. 123-33.

2. Gautier de Coincy (1177-1236 ou 1238) a été moine à Saint-Médard de Soissons, puis prieur de Vic-sur-Aisne. Cf. Bossuat, Ibid., p. 128-30.

3. Le recueil latin d'Hughes Farsit, mort en 1143, contient des miracles attribués à Notre-Dame de Soissons. Cf. Bossuat, ibid., p. 128.

un barillet, et qui, lorsque cette tâche s'avère miraculeusement impossible, s'y obstine néanmoins par entêtement et, au cours d'une année de voyages épuisants et d'amères épreuves, ne réussit qu'à ruiner sa santé; sentant sa mort prochaine, il retourne chez son confesseur, dont la compassion désintéressée le touche tellement que son cœur enfin s'attendrit; une seule des larmes qu'il verse abondamment suffit à faire déborder le barillet.

Le mérite littéraire de ce petit chef-d'œuvre de narration rapide, de pénétration psychologique et de pathétique nous semble justifier une étude détaillée. Nous avons décidé de ne traiter à fond que de l'art de l'écrivain tel que le révèle l'étude du texte même, car notre sujet risquait de devenir trop vaste si nous abordions de façon approfondie la question des rapports du Chevalier au barillet avec l'ensemble de la littérature médiévale de dévotion, en français et en latin, et avec les courants de la pensée religieuse du temps. Nous croyons toutefois utile de donner d'abord ici quelques renseignements sur les autres versions qui existent du même

-
4. Ce texte a été édité trois fois; dans Méon, Fabliaux et Contes, Paris, 1808, t. I, p. 208-32; dans O. Schultz-Gora, Zwei altfranzösische Dichtungen, Halle, Max Niemeyer, 1899; enfin dans F. Lecoy, Le Chevalier au barillet, conte peux du XIIIe siècle, Paris, Champion (CFMA), 1955. Nous avons utilisé le texte établi par M. Lecoy.

conte et sur ses sources probables dans les exempla⁵ latins.

Il existe de notre conte trois versions en vers français. Celle que nous étudions est anonyme et généralement connue sous le titre du Chevalier au barisel⁶. Une autre version, dont l'auteur se nomme lui-même Jouhan de la Chapelle, a été publiée par R. C. Bates sous le titre de Conte dou barril⁷. Enfin une troisième version, de moindre valeur littéraire, a été publiée par O. Schultz-Gora en appendice à son édition du Chevalier au barisel⁸.

La version de Jouhan de la Chapelle et celle de notre auteur anonyme sont en étroit rapport. Elles ont même un nombre considérable de vers en commun. La principale différence, c'est que Jouhan raconte plus brièvement l'histoire du chevalier, mais intercale dans ce récit deux longs sermons, l'un sur la chute et la rédemption, l'autre sur l'armure spirituelle, ce qui fait que les deux versions ont à peu près la même longueur. Il paraît probable que l'une d'elles a été la source

5. Pour tout ce qui concerne les sources du conte et les exempla latins, nous renvoyons à l'édition de F. Lecoy, Introduction, p. xvi-xxv.

6. Le vers 1080 contient le titre choisi par l'auteur: li contes du baril. Cf. l'édition de F. Lecoy, Introduction, p. xxvi.

7. R. C. Bates, Le Conte dou Barril, poème du XIII^e siècle, par Jouhan de la Chapelle de Blois, New Haven, Yale Romanic Studies, IV, 1932.

ce de l'autre. Si l'on accepte les arguments⁹ assez convaincants, quoique non tout à fait concluants, de F. Lecoy, qui soutient, contre l'avis de R. C. Bates, que notre texte a servi de modèle à Jouhan de la Chapelle, la date du poème de Jouhan, 1218, donne un terminus ad quem pour la composition de notre version. D'autre part celle-ci contient une allusion à la branche XIV (éd. M. Roques) du Roman de Renart, ce qui semble indiquer qu'elle n'est pas antérieure de beaucoup à la version de Jouhan¹⁰.

8. Op. cit., p. 131-44, La version de la Vie des anciens pères est peut-être une version dégénérée provenant de notre texte, peut-être une traduction ou une adaptation d'une source latine. Elle date de 1250 environ.
9. L'argument de M. Lecoy est le suivant. Notre poème et celui de Jouhan de la Chapelle présentent, comme nous allons montrer (infra, p. 7-8), une version du conte qui est essentiellement différente, en ce qui concerne l'intention moralisatrice, des versions latines que nous connaissons. Dans celles-ci les thèmes de la "pénitence facile" et de la "larme expiatrice" servent à souligner que le repentir n'est efficace que s'il vient du fond du cœur, tandis que, dans notre poème et dans la version de Jouhan, la "pénitence facile" est entreprise par un pécheur qui ne ressent aucun repentir, même superficiel, et les pleurs du chevalier symbolisent non plus le repentir profond par rapport au repentir superficiel, mais la contrition par rapport au refus orgueilleux de regretter ses péchés. Ces modifications de la signification symbolique des deux données fondamentales de l'action représentent une déviation de la tradition qui doit être due à une initiative individuelle. Cette nouvelle interprétation a pu se trouver déjà dans quelque texte latin, mais, puisqu'il n'y en a pas trace, il faut considérer l'hypothèse qu'elle serait due ou bien à notre poète ou bien à Jouhan de la Chapelle. On peut supposer que celui qui a imaginé une modification aussi essentielle en aura été tout à fait conscient et qu'il l'aura mise en œuvre d'une façon cohérente; il ne serait pas surprenant, au contraire, que celui qui n'a fait que l'imiter ne l'ait pas si bien comprise ou qu'il ait commis certaines inconséquences en

F. Lecoy fait remarquer¹¹ que dans les contes dont nous parlons se trouvent combinés deux thèmes qui sont assez répandus dans les exempla latins consacrés à la pénitence. Le premier thème est celui de la pénitence, en apparence légère, qui se révèle en fait impossible à accomplir. Le second est

l'adaptant à ses propres besoins. Or, M. Lecoy relève effectivement dans la version de Jouhan certains traits qui s'accordent mal avec la nouvelle interprétation, que ce poète adopte, pourtant, en général. Son chevalier, par exemple, après avoir d'abord refusé toute pénitence, accepte néanmoins immédiatement l'épreuve du barillet comme une pénitence méritée (v. 434, 483); l'auteur publie qu'il s'agit de montrer l'orgueil d'un pécheur endurci et sans repentir. M. Lecoy en tire donc, quoiqu'avec une certaine hésitation, la conclusion que Jouhan aura pris notre texte comme modèle, en déplaçant par inadvertance la valeur de certains détails et en y introduisant quelques petits changements contraires à l'esprit de l'original.

Que notre poète ait eu assez de talent pour concevoir l'interprétation nouvelle du conte, on peut s'en convaincre non seulement en lisant sa version et en la comparant avec celle de Jouhan, mais encore en étudiant la manière dont il tire un autre conte d'un court texte latin. L. Allen a démontré dans De l'Hermite et del Jogleor, a thirteenth century "conte pieux", Paris, Solsona, 1925, que deux autres contes pieux sont attribuables à notre poète. Ce sont Del Tumber Nostre Dame et De l'Hermite et del Jogleor. M. Allen reproduit un texte latin, provenant des Vitae Patrum, qui semble bien avoir été la source du second de ces contes. Il suffit de comparer ce texte latin avec le texte français pour se convaincre que notre poète était bien capable d'améliorer une source banale et qu'il se souciait à la fois de psychologie et de réalisme.

10. Pour la question de la datation de ces deux versions nous renvoyons aux éditions de F. Lecoy et de R. C. Bates.
11. Pour la matière de ce paragraphe et du suivant nous renvoyons à l'édition de Lecoy, Introduction, p. xxii-xxv.

celui de la pénitence qui consiste à trouver une eau coulant en amont, la seule eau qui remplisse cette condition étant celle des larmes que fait couler la contrition et qui montent du coeur aux yeux. Une combinaison de ces deux thèmes se rencontre dans quelques récits latins qui offrent une étroite ressemblance, quant aux données essentielles de la narration, avec les trois versions de notre conte français. M. Lecoy cite un texte provenant du Speculum laicorum¹² et un autre tiré d'un certain Etienne de Bourbon¹³. Il est vrai que les manuscrits contenant ces textes sont postérieurs aux versions françaises; il n'est même pas impossible qu'un conte français ait été la source de ces textes latins. Mais, puisque les recueils d'exempla latins reprennent volontiers des textes plus anciens, il est tout à fait vraisemblable qu'un texte latin, celui reproduit par le Speculum laicorum ou un texte apparenté, ait servi de modèle à l'auteur du Chevalier au barisel. Ce texte serait d'ailleurs également la source de la version de la Vie des anciens pères.

F. Lecoy distingue deux types parmi les différentes versions latines et françaises dont nous venons de parler. Dans

12. Lecoy, ibid., Introduction, p. xxii. Le Speculum laicorum a été publié par l'abbé J.-Th. Welter, Paris, Picard, 1914. C'est un recueil d'exempla d'origine anglaise rédigé entre 1279 et 1292.

13. Lecoy, ibid., Introduction, p. xxiii, note 2. Le recueil d'exempla d'Etienne de Bourbon reste inédit, mais ce texte a été signalé par l'abbé J.-Th. Welter dans son édition du Speculum laicorum, p. 121.

les versions du premier type, celles du Speculum laicorum, d'Etienne de Bourbon et de la Vie des anciens pères, le pécheur vient se confesser de son propre gré, mais demande une pénitence légère; lorsque celle-ci se révèle en fait très difficile, il essaie pourtant de l'accomplir, mais n'y réussit que lorsqu'enfin une larme de repentir coule de ses yeux. La morale que l'on veut démontrer là, c'est qu'il faut un repentir véritable et non superficiel: si le pécheur demande une pénitence légère, c'est qu'il ne se repent pas assez profondément; lorsqu'il pleure, cela prouve que son repentir n'est plus superficiel, mais vient du fond du coeur. Dans les versions du second type, celle de notre auteur et celle de Jouhan de la Chapelle, ces mêmes thèmes de la pénitence facile et de la larme de repentir sont adaptés pour démontrer une vérité morale assez différente. Il s'agit cette fois de montrer comment la grâce de Dieu peut opérer la conversion d'un pécheur tellement endurci et orgueilleux que non seulement il ne manifeste aucun repentir, même superficiel, mais encore n'accepte que par plaisanterie la pénitence en apparence facile que veut lui imposer le confesseur et ne persévère à essayer de l'accomplir que par entêtement ou par orgueil.

Ainsi le Chevalier au barisot est non pas un simple exemple servant à illustrer l'inutilité des pénitences non accompagnées d'un repentir sincère et profond, mais un véritable drame où l'orgueil et la grâce se trouvent en conflit.

Dans l'introduction de son édition du Chevalier au barisel, F. Lecoy porte sur ce texte le jugement suivant¹⁴.

On pourra relever dans ses développements une remarquable discrétion et un désir évident d'éviter tout ce qui pourrait ressembler, même de loin, à un sermon ou à un enseignement direct. Les discours sont sobres, ce qui n'exclut ni la vigueur ni le pathétique, les situations nettement indiquées en quelques traits de description ou en quelques brèves répliques, les caractères fermement tracés, avec le souci des tons et des valeurs. Même les personnages secondaires, comme les compagnons du chevalier, participent à la vie de l'ensemble. Le conte donne ainsi une impression tout à fois de ramassé, de rapide et d'efficace, rare dans les oeuvres du Moyen Age. Ajoutons, enfin, que les qualités de notre auteur sont des qualités de fond, de sérieux, de réflexion, plus que de forme ou d'élégance. C'est par le soin de son analyse précise, poussée, curieuse des détails ou des nuances, que vaut le Chevalier au barisel, non par la recherche du style, qui reste sobre et coulant sans plus.

Ce jugement nous paraît très juste; pourtant, même les styles simples et sans recherche peuvent être dignes d'intérêt et d'étude. Certes, celui de ce conte ne brille ni par la richesse du vocabulaire ni par l'abondance des figures et il est facile d'en relever les négligences. Mais ce style "sobre et coulant" reste malgré tout le moyen qui a permis à l'écrivain d'éveiller l'intérêt du lecteur et de faire vibrer sa sensibilité.

Le but de l'étude stylistique que nous envisageons sera de dresser un inventaire aussi complet que possible des

14. Ibid., Introduction, p. xxv-xxvi.

ressources phonétiques, lexicales et syntaxiques qu'exploite le poète pour exprimer des idées avec une force particulière ou pour susciter chez son lecteur des réactions affectives appropriées. Cependant, le choix qu'exerce un écrivain pour réaliser ses fins artistiques ne s'arrête pas à celui qu'il opère entre les différentes manières d'exprimer une unité de pensée: la pensée même qui constitue l'objet de chaque phrase doit être également choisie pour contribuer à l'effet d'un ensemble artistique plus grand. Aussi bien avons-nous décidé d'étudier non seulement le style proprement dit, mais encore l'invention et l'ordonnance des idées et des thèmes mis en oeuvre. Nous nous proposons ainsi d'embrasser dans cette étude tout ce qui relève de la création artistique, telle qu'elle se révèle dans le texte dont nous traitons.

Notre étude comportera cinq chapitres. Dans les trois premiers nous étudierons successivement les procédés d'expression relevant de la phonétique, de la sémantique et de la syntaxe, en écartant toute considération purement linguistique; le quatrième traitera de l'invention et du développement des idées; le cinquième, enfin, sera consacré à une analyse de l'affabulation qui nous permettra de faire ressortir la structure de l'oeuvre et son unité artistique.

Nous ne connaissons aucune étude consacrée au style ou à la composition de notre texte. Il n'y en a même aucune

qui embrasse d'une façon complète tous les aspects du style poétique du XIIe et du XIIIe siècle. Nous tenons cependant à mentionner trois ouvrages qui nous ont aidé plus particulièrement dans notre travail. L'étude de G. Biller sur le Style des premiers romans français en vers (1150-75)¹⁵ nous a apporté une aide précieuse en nous permettant de comparer l'emploi des figures de rhétorique, chez notre auteur et chez les poètes de la grande époque courtoise. L'ouvrage d'E. Faral sur les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle¹⁶ nous a fourni plusieurs indications utiles, notamment sur les procédés d'amplification enseignés par les théoriciens médiévaux. Enfin, l'Histoire du vers français de G. Lote¹⁷, dont la première partie traite du moyen âge, nous a renseigné utilement sur la versification médiévale.

15. G. Biller, Étude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75), Göteborg, Elander, 1916.

16. E. Faral, Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Paris, Champion, 1958.

17. G. Lote, Histoire du vers français, première partie : Le Moyen âge, Paris, Boivin, t. I, 1949, t. II, 1951, t. III, 1955.

CHAPITRE PREMIER

LES PROCÉDES PHONÉTIQUES

Les sons dont se compose le langage, tout comme la valeur sémantique des mots qui le constituent, peuvent jouer un rôle expressif, et depuis la Renaissance les poètes français ont donné tant de soins à la physionomie phonétique de leurs vers que M. Grammont a pu consacrer plus de la moitié de son étude sur le Vers français¹⁸ aux sons considérés comme des moyens d'expression et à l'harmonie du vers. Les poètes du moyen âge, au contraire, se préoccupent peu d'harmonie imitative, voire d'harmonie tout court. Il n'est donc pas étonnant qu'en étudiant le rôle des allitérations et des assonances dans le Chevalier au barisel, nous ayons abouti à des résultats généralement négatifs.

Un lecteur moderne, accoutumé à percevoir les rappels de consonnes et de voyelles, trouvera de temps à autre dans notre texte un vers qui charme l'oreille ou qui semble tirer un surcroît de vigueur de quelque allitération. En voici quelques exemples :

Pres de la marce sor la mer (v. 5);
 et char mengier a mal estrine (v. 85);
 et no gapele et no gouvent (v. 343);

ouïtes solidés et deportés
de pechiés et de penitance (v. 416-17);

Poyerte ert souvent sa voisine,
agés ara paine et travaux (v. 542-43).

Dans le dernier de ces exemples la répétition de y et de s produit une impression de douceur qui renforce heureusement le pathétique de ces vers. Il est possible que le poète et ses lecteurs médiévaux l'aient senti. Mais les exemples d'harmonie imitative ou de mise en relief par le moyen d'allitérations sont trop rares dans notre conte pour qu'on y voie autre chose que l'effet du hasard. Les seuls cas où intervient incontestablement la volonté du poète sont ceux où il emploie des expressions allitératives ou assonantes consacrées par l'usage: pain ne paston (v. 486), mal fus et male flame (v. 519), desi en son (v. 1012), ne tant ne quant (v. 816), etc. Il faut ajouter les répétitions de sons occasionnées par l'emploi de l'anaphore et de l'annomination, figures que nous traiterons au chapitre III¹⁹. En somme, le jugement que porte G. Lote²⁰ sur la poésie médiévale en général s'applique bien à notre conte: "C'est seulement dans le domaine de la rime, dit-il, ... que le Moyen Age a fait preuve de curiosité auditive. Quant à sa

18 M. Grammont, le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris, Delagrave, 2e éd., 1947.

19. Voir infra, p. 64-67 et 70-72.

20. Op. cit., t. III, p. 70.

technique de l'assonance et de l'allitération, elle est encore dans l'enfance..."

o

o o

La versification du Chevalier au barisai est conforme au système généralement adopté par les romanciers des XII^e et XIII^e siècles, à savoir, celui des vers octosyllabiques rimant deux à deux, sans alternance régulière de rimes masculines et féminines²¹.

Suivant la coutume de son époque, notre poète ne pratique pas systématiquement la rime riche²². Cependant les rimes riches sont sensiblement plus fréquentes que les rimes suffisantes²³. On doit remarquer en outre que dans un texte médiéval

21. Sur 542 rimes, 354, soit 65%, sont masculines, et 188 féminines. On trouve assez souvent trois ou quatre rimes féminines à la suite, mais là non plus il n'y a rien de systématique. Malgré quelques apparitions sporadiques au moyen âge, ce n'est qu'au début du XVI^e siècle que l'alternance des rimes masculines et féminines devient la règle. Cf. Lote, op. cit., t. II, p. 119-24.

22. Nous entendons par rimes riches celles où l'homophonie embrasse non seulement la voyelle tonique et ce qui la suit, mais encore la consonne qui la précède immédiatement, et par rimes suffisantes celles qui n'ont pas cette consonne d'appui. Le mot riche n'était pas utilisé dans ce sens au moyen âge; on distinguait des rimes pauvres et des rimes léonines selon un système de classification qui ne correspond pas aux terminologies modernes et dont nous reproduisons le tableau dressé par Lote (op. cit., t. II, p. 145):

la rime féminine, qui comporte une finale atone prononcée, est de nature plus riche que la rime masculine, et que par conséquent le fait que les rimes masculines suffisantes ne sont présentes dans notre conte que dans la proportion de 20% révèle un effort marqué pour obtenir la richesse de la rime²⁴.

Rimes pauvres ou suffisantes

	Masculines	Féminines
{ Assonantes	-ent : -ent	
{ Consonantes	-ment : -ment	

Rimes léonines

Simple	-ement : -ement	-ente : -ente
Parfaites	-rement : -rement	-mente : -mente
Plus-que-parfaites	-airement : -airement	-ement : -ement

Nous n'avons pas cru utile d'établir des statistiques d'après cette classification médiévale et nous avons évité l'emploi du terme léonine comme prêtant à confusion, à cause des différentes acceptations où il est employé.

23. Dans l'introduction de son édition du Roman de Tristan, par Thomas, p. xxxii, J. Bédier remarque que la proportion de rimes riches qu'on trouve dans cette œuvre, soit 12%, "doit représenter exactement celle que la langue française offrirait d'elle-même à tout poète qui n'aurait nul souci ni de consonne d'appui, ni de jeu de rimes, ni d'aucune recherche de versification." (Cité dans Lote, op. cit., t. II, p. 139). Or, dans le Chevalier au barisel, il y a 329 rimes riches, soit 61%, contre 213 suffisantes. Le progrès marqué vers la richesse de la rime est frappant.

Parmi les rimes riches se trouvent un assez grand nombre de rimes où l'homophonie s'étend au-delà de la syllabe tonique pour embrasser aussi la voyelle de la syllabe précédente ou cette syllabe entière; ainsi, dementoit : sentoit (v. 601-2), essillié : desconseillié (v. 1034-35), etc.²⁵. On en trouve même quelques-unes où l'homophonie embrasse trois syllabes : t'a presté : tout apresté (v. 937-38), remanoir : autre manoir (v. 971-72), etc.

24. Voici les chiffres exacts :

Rimes suffisantes masculines	: 110 - 20%	{ 39%
Rimes suffisantes féminines	: 103 - 19%	
Rimes riches masculines	: 244 - 45%	{ 61%
Rimes riches féminines	: 85 - 16%	

25. Nous avons compté 48 rimes où l'homophonie s'étend jusqu'à la voyelle de la syllabe prétonique et 42 où elle embrasse la syllabe prétonique entière. La plupart de ces rimes très riches sont obtenues par l'emploi de mots ayant le même radical : nervelle : emervelle (v. 813-14); confortés : desconfortés (v. 831-32). Pour le lecteur moderne ces rimes ont quelque chose de désagréable, sans doute parce que nous n'admettons la répétition d'une idée sous le même revêtement phonétique que lorsqu'il s'agit de produire un effet stylistique déterminé. Or, dans les cas dont il est question, le rappel de l'idée nous paraît souvent n'être qu'un accident entraîné par le désir de trouver une rime plus riche. Les auteurs médiévaux ignorent ces scrupules et semblent plutôt rechercher de telles rimes.

On remarque que dans les deux exemples que nous venons de citer l'homophonie ne se borne pas au dernier mot du vers. Ce fait, tout aussi bien que l'extrême richesse de la rime, attire l'attention du lecteur. C'est un phénomène qui se manifeste dans notre conte à divers degrés. Il y a d'abord un certain nombre de rimes riches où la consonne de la syllabe tonique est fournie par le mot qui précède celui qui rime : d'ire : dire (v. 221-22), de tang : set ans (v. 375-76), etc.; ou bien le mot précédant la rime fournit une voyelle prétonique homophonique : le mont : contremont (v. 851-52), etc. De telles rimes produisent un effet de surprise, fort atténué il est vrai, mais qui devient bien plus sensible lorsqu'il s'agit d'une rime embrassant deux syllabes et associant un mot unique avec une expression formée par deux mots : baston, bas ton (v. 705-6), fina : fin a (v. 1081-82). Nous avons affaire ici à la rime équivoque, tant affectuonnée par Gautier de Coincy, et dont notre auteur ne fait qu'un usage modéré. Une autre espèce de rime équivoque, qui se présente une vingtaine de fois sous la plume de notre poète, est celle qui associe des mots homophones²⁶. Ainsi, aux vers 419-20, moi (modium) rime avec moi (me). L'emploi de rimes équivoques peut facilement dégénérer en jeu de mots, mais nous devons souligner qu'avec le Chevalier au barisel nous n'en sommes qu'aux débuts de cet engouement pour les rimes équivoques qui ne cessera d'augmenter jusqu'aux Grands Rhétoriciens. Chez notre poète

les rimes, tout en étant suffisamment riches pour marquer agréablement les fins de vers, ne le sont en général pas assez pour que le lecteur en reçoive des impressions étrangères à la matière que les vers doivent lui communiquer.

o

o o

-
26. Il y a, en outre, 7 cas de rimes du même au même : faire (v. 291-92 et 367-68), salu (v. 401-2), irai (v. 483-4), pièce (v. 617-18), fin (v. 933-34), jugier (v. 1077-78). Il est vrai que le mot salu est pris dans deux acceptions différentes ; il en est de même de pièce. Fin est employé dans deux locutions ayant une signification différente ; on peut même admettre que faire se trouve utilisé dans deux emplois assez différents. Mais il semble que rien n'excuse notre poète dans les deux cas suivants :

et tout a pié en fin irai
et sans monie m'en irai (v. 483-84) ;

fors Diex, qui les gens set jugier.
Il set et puet a droit jugier (v. 1077-78).

Remarquons, toutefois, que de telles rimes ne semblent pas avoir choqué même les plus grands poètes médiévaux. M. Roques relève, par exemple, trois cas de rimes identiques dans Yvain de Chrétien de Troyes. Cf. Le Chevalier au Lion (Yvain) publié par M. Roques, Paris, Champion, (CPMA), 1960, Introduction, p. xxviii.

Nous devons mentionner encore une espèce de rime assez curieuse et dont le Chevalier au barisel nous offre un exemple :

Si dfent comment il ovra
et coment Diex le recovra.
Encor set Diex ensi ovrer
et les pecheours recovrer (v. 1067-70).

Quand la rime marque nettement pour l'oreille la fin des vers et qu'il est naturel de les séparer par une légère pause, on a précisément les conditions qui rendent possible l'emploi de l'enjambement comme procédé stylistique. Selon L. Allen²⁷ il y a 13 cas d'enjambement dans le Chevalier au harisiel. Pour notre part, nous renonçons à une telle précision, car il nous semble que le chiffre doit varier selon la conception que l'on se fait de l'enjambement.

Nous citerons comme point de départ la définition que donne le Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique de H. Morier²⁸ : "Procédé rythmique consistant dans une non-coïncidence de l'unité de syntaxe et de l'unité de vers, la phrase ou la proposition débordant la rime et s'achevant sur l'une des premières syllabes du vers suivant." Cette définition semble distinguer deux aspects de l'enjambement : d'abord, et c'est la condition essentielle, la liaison syntaxique entre la fin du vers et le début du vers suivant doit être suffisamment étroite pour que l'on sente que la pause qui se fait régulièrement à la fin du vers n'est pas justifiée par le sens,

Il s'agit de la rime grammaticale, procédé qui a connu une vogue considérable au moyen âge.

Sur les rimes équivoques, les rimes du même au même et la rime grammaticale voir Lote, op. cit., t. II, p. 148-56.

27. Op. cit., p. 26.

28. Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 158.

autrement dit, qu'il y a discordance entre le mètre et la syntaxe; ensuite, et c'est l'aspect dont se préoccupe M. Grammont²⁹, la partie de l'unité de syntaxe qui déborde sur le vers suivant, et qu'on appelle le rejet³⁰, se trouve, pourvu qu'elle soit assez courte, fortement mise en relief.

Prenons, à titre d'exemple, les vers suivants :

Bien voi que ceste demouree
ne taurra toute ma journee (v. 173-74).

Il y a là enjambement, car on sent que la pause qui sépare les deux vers ne correspond pas à une coupure syntaxique; mais la seconde condition de la définition, la mise en relief d'un rejet court n'est pas remplie. Au contraire, aux vers 554-55, bien que la liaison syntaxique entre la fin du premier vers et le début du suivant soit de même nature que dans les vers que nous venons de citer, il se trouve que le rejet, portant sur un seul mot de deux syllabes, donne à celui-ci une force particulière :

et quant il voit que la famine
l'assaut, qu'il ne se puet deffendre...]

quelle intensité cette mise en relief ajoute au pathétique de la situation!

29. Op. cit., p. 33-58.

30. Voir infra p. 23 note 33.

Voici encore deux exemples d'enjambements qui produisent des effets de mise en relief très heureux :

Or l'estevra a force aprendre
a cruander, s'il veut mengier (v. 608-9);

Diex! ne souffrés que sa povrece
soit perdue, par vo pitance (v. 800-1).

Dans le premier exemple la mise en relief porte sur l'idée de la mendicité, qu'un homme aussi orgueilleux que le chevalier doit sentir comme une honte énorme et une terrible épreuve morale, ce qui éveille pour lui la pitié du lecteur, bien que celui-ci réprouve ce même orgueil dont il plaint les blessures. Dans le second exemple, la mise en évidence du rejet soit perdue fait ressortir la compassion que ressent l'ermite pour le chevalier et l'ironie du sort de ce malheureux, dont les épreuves seraient une pénitence amplement suffisante s'il les avait seulement subies dans un esprit de repentir.

Les trois derniers vers du poème sont intéressants en ce qu'ils offrent deux cas consécutifs d'enjambement :

Or prions Dieu, ki sains fin a
tous biens en lui, qu'il nous maint
en la gloire la u il maint (v. 1082-84).

On peut supposer que le poète aura apporté un soin tout particulier à la facture de ces vers qui terminent son oeuvre³¹. Il est donc très probable que les effets stylistiques qu'on y

remarque ont été consciemment recherchés par l'écrivain et qu'il en était satisfait. Les deux enjambements semblent étroitement liés à la recherche de rimes originales, mais la mise en relief du rejet produit dans les deux cas un effet très heureux; celle du premier rejet fait ressortir une idée essentielle au conte, à savoir que la grâce de Dieu est toute-puissante, pourvu qu'on la sollicite; celle du second attire l'attention du lecteur sur une vision radieuse et pleine d'espérance³².

Voici enfin quelques exemples où l'enjambement met en relief non pas l'expression qui commence le second vers, mais celle qui termine le premier :

Ore ens! fait il. A male joie
fust lui emprise ceste voie! (v. 251-52);

Dont fu li barisiaus respains
en le fontaine de rechief (v. 454-55);

que li bareus fut ai empli
de cele larme et raempris (v. 891-92).

Dans le premier exemple il n'y a aucune coupure au vers 252 qui permette à un élément de ce vers de recevoir une emphase particulière; celle-ci tombe donc entièrement sur la locution

31. Cf. Gautier de Coincy, qui accumule les annominations et les polyptotes à la fin de ses poèmes. Voir infra, p. 72, où nous citons en note un passage de Gautier.

32. On trouvera d'autres exemples d'enjambement, à la vérité moins remarquables comme effet stylistique, aux vers suivants: 191-92, 516-17, 810-11, 820-21, 946-47, 979-80.

A male joie, rehaussant ainsi l'expression de la colère du chevalier. Dans les deux autres exemples, les expressions en le fontaine et de cele larme pourraient être mises en relief si le sens le permettait; mais dans les deux cas l'idée exprimée est purement accessoire, et l'emphase retombe par conséquent sur les contre-rejets³³ que nous avons soulignés. Respains exprime une action dont la vigueur doit traduire l'impatience du chevalier³⁴. Quant à l'importance de l'expression si empli, il s'agit d'annoncer non seulement que le miracle s'accomplit, mais encore que telle en est la plénitude que l'eau déborde par la bonde du barillet, car autrement l'ermite ne saurait pas tout de suite que le miracle a eu lieu. Le poète renforce encore cette idée par le mot raemplis, qui enchérit sur la forme simple, et en répétant³⁵

33. Cf., pour le sens des termes rejet et contre-rejet, Grammont, op. cit., p. 52: "On dit qu'il y a rejet quand un élément syntaxique dépasse l'élément rythmique dans lequel il est contenu pour la plus grande partie, et l'on dit qu'il y a contre-rejet quand un élément syntaxique commence dans le vers ou dans l'hémistiche qui précède celui où il est contenu pour la plus grande partie." Grammont continue ses remarques (p. 53) en observant que le contre-rejet a en réalité moins d'importance que le rejet long qu'il annonce. Cette observation ne semble pourtant pas s'appliquer aux cas que nous considérons ici.

34. Cf., en revanche, l'exemple suivant, où l'on ne voit pas qu'un effet stylistique soit produit :

Certes, s'tuns enfes l'ellist mis
en le fontaine et ademis (v. 491-92).

l'idée aux vers 895-97, où d'ailleurs le mouvement rythmique est le même qu'aux vers 891-93.

Or nous raconte l'escriture
 que li barons fu si empris
 de cele larme et raemplis
 que li combles de toutes pars
 en est expandus et espars.
 Cele larme fu si ardans
 de repentance et si boillans
 que li boullons en vint deseure;
 et li hermites li keurt seure... (v. 890-98).

o

o o

Quelles conclusions pouvons-nous tirer de nos remarques sur le rôle stylistique que jouent dans notre poème les procédés phonétiques ? Dans le domaine de l'harmonie imitative il y a peu de chose à signaler. Quant à la rime, nous avons vu que le poète, tout en se permettant encore un assez grand nombre de rimes suffisantes, recherche les rimes riches; ses rimes équivoques, qui, heureusement, ne sont pas très fréquentes, semblent sacrifier la gravité de son thème à une mode de versificateurs. Nous avons montré, enfin, qu'il a pu tirer d'un emploi, toutefois assez restreint, de l'enjambement des effets de mise en relief très heureux.

Le mot nig est de nature plus abstraite et moins pittoresque que respains et ne soutient pas une mise en relief. Cet enjambement semble être là surtout pour les besoins de la rime.

35. Voir nos remarques sur l'interprétation, infra, p. 96-98.

CHAPITRE II

LE ROLE STYLISTIQUE DES RESSOURCES SEMANTIQUES

Les remarques que nous allons faire sur les ressources sémantiques dont dispose notre auteur et leur mise en oeuvre dans le Chevalier au harigsel portent sur deux aspects du style individuel qu'il importe de distinguer. En relevant la fréquence ou la rareté de certaines catégories de moyens lexicaux, nous décrivons la langue de notre auteur telle qu'elle se présente dans le conte que nous étudions. Au contraire, ce sont des faits de parole qui nous occupent lorsque nous analysons le mécanisme par lequel tel moyen expressif, que ce soit la valeur évocatrice d'un mot ou un effet de mise en relief obtenu par l'emploi d'un trope, contribue, dans un contexte déterminé, à la réalisation des intentions artistiques de l'auteur³⁶.

o

o o

36. Cf. P. Guiraud, La Stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 69: "L'étude du style individuel (auteur, oeuvre)... est conçue dans une double perspective: --- une étude de la langue, corps d'habitudes linguistiques spéciales à l'individu, somme d'exemples considérés abstraitement et hors de leur situation concrète dans le texte; par exemple la métaphore chez Victor Hugo! --- une étude de la parole, du langage dans son contexte et 'en situation'."

Le caractère général du vocabulaire de notre conte appelle d'abord quelques remarques. Sa pauvreté relative et son manque de variété n'échappent pas au lecteur moderne. Ce n'est pas dans le Chevalier au barisel qu'il trouvera "ces beaux mots, si chers aux poètes, ces mots qu'ils aiment à sertir dans leurs vers comme on ferait dans l'or fin une pierre précieuse"³⁷. L'auteur emploie peu de termes qui ne soient pas très courants. Le seul qui soit digne de mention pour sa rareté relative est gramie (v. 504), terme que l'on retrouve dans les deux autres contes que L. Allen attribue à notre poète³⁸. Nous verrons en revanche que certains mots très courants reviennent constamment sous sa plume.

On peut facilement se rendre compte de la pauvreté du vocabulaire de notre poète si l'on étudie la façon dont il exprime les phénomènes affectifs. Il n'emploie qu'un petit nombre d'adjectifs: esbahi, tristre, mari (v. 71-72); pria, soupris, honteus (v. 331-33); dolereus (v. 715); poins (v. 784); adolés (v. 827) desconseillié (v. 1034). Les seuls adverbes qu'il utilise sont fierement (v. 163, 507) et iresement (v. 502, 744). Nous trouvons aussi quelques verbes: aïrer (v. 443), se dementer

37. F. Brunetière, "La Littérature française au Moyen Age" (1880), dans les Etudes critiques, p. 15. Cité par Lote, op. cit., t. III, p. 5.

38. De l'Hermite et del Jogleour, v. 591; Del Tumbour Nostre Dame, v. 550. Pour l'attribution de ces deux contes à notre poète, voir supra, p. 6, note 9.

(v. 601), esmerveiller (v. 603), haïr, desdaignier (v. 660), se desconforter (v. 1036), mais, le plus souvent, l'état d'âme des personnages est exprimé au moyen de substantifs abstraits³⁹. Généralement, ces substantifs entrent dans des locutions adverbiales construites avec la préposition par et servant à caractériser une action. Le mot ire est ainsi employé quatre fois:

Par ire met tout en la mine (v. 553);

Lors li commence par grant ire
tous ses pechiés a une tire (v. 339-40);

Por Dieu, voir, ne le faic jou mie,
ains le fac par fine aramie
et par grant ire et par anui (v. 503-5);

Cil ki d'angoisse estraint les dens 40
par mout grant ire se leva (v. 458-59).

Les données psychologiques du conte exigent que le poète exprime souvent la colère du chevalier lorsque celui-ci trouve sa volonté contrecarrée par celle de l'ermite ou par celle de Dieu, et la joie qu'il éprouve après avoir reçu la grâce. Mais le fait que le mot ire apparaît au total dix fois et joie quatre fois révèle une indigence lexicale marquée.

39. Notre poète utilise ainsi les substantifs abstraits suivants: ire (v. 745 et passim), joie (v. 909) et passim, aïr (v. 449, 616), anui (v. 597 et passim), paour (v. 301), desdaing (v. 421), angoisse (v. 458), doleurs (v. 863), pité (v. 826), mautalent (v. 746).

40. Voici encore quelques exemples de ces expressions adverbiales: par grant aïr (v. 449, 616), par fine aramie (v. 504), par anui (v. 505), par mautalent (v. 746).

On remarque la même pénurie si l'on examine l'emploi des adjectifs désignant des qualités morales permanentes. Le poète en utilise une dizaine, il est vrai, mais par un seul qui ne soit tout à fait courant. Certains reviennent plusieurs fois, les plus fréquemment employés étant crueus et fel⁴¹.

Une autre catégorie de mots dont l'emploi fréquent est signe de la pauvreté du vocabulaire de notre auteur est celle qui est constituée par les adverbes de quantité. Mout est employé 36 fois, bien 35 fois, tres 16 fois, et trop 13 fois. Assez souvent sans doute l'emploi de ces mots aide le versificateur à remplir son octosyllabe. Mais il révèle surtout le désir de frapper le lecteur par l'intensité des faits décrits, en renforçant un vocabulaire qui manque d'originalité et de pittoresque. Or il est douteux que ce soit un bon moyen pour atteindre ce résultat; car, quoique l'emploi itératif d'un adverbe de quantité, comme celui de n'importe quel vocable, pourvu qu'il se présente à de courts intervalles et dans un

41. Voici la liste complète : deboinaire (v. 16, 143); fel, felons (v. 17, 161, 266, 300, 588); fiers (v. 19, 161), orgueilleus (v. 19); crueus (v. 20, 160, 588); desloiaus (v. 17); traîtres (v. 18); faus (v. 18); estout (v. 448); entires (v. 326); embrons (v. 587). Voir *infra*, p. 102-104 nos remarques sur le portrait moral du chevalier qui se trouve aux vers 16-21.

même contexte, mette en relief la notion qu'il exprime⁴², en soi ces adverbes de quantité sont complètement neutres du point de vue stylistique. D'ailleurs l'emploi fréquent des mêmes vocables dans des contextes différents produit à la longue une impression de monotonie, et même l'effet d'intensité s'affaiblit à mesure que le lecteur s'habitue à trouver partout des adverbes de quantité. C'est sans doute pour cette raison que notre poète éprouve lui-même souvent le besoin de renforcer ces mots, en employant des combinaisons du type mout tres ou si tres⁴³.

En relevant la pauvreté lexicale du Chevalier au barisel, nous ne devons pourtant pas perdre de vue qu'il en est de même des poètes et des prosateurs du moyen âge en général. G. Lote porte sur cette question le jugement suivant⁴⁴:

42. On remarque, par exemple, dès les premiers vers du poète, l'emploi itératif de mout, qui met en relief la notion générale de l'intensité, donnant ainsi l'impression que l'action du conte aura un caractère extraordinaire:

Entre Normendie et Bretaigne,
en une tere mout estraigne,
mancit jadis uns mout haus hom,
ki mout estoit de grant renom (v. 1-4).

43. La première de ces expressions se rencontre trois fois, la seconde, quatre fois.

44. Lote, op. cit., t. III, p. 5.

Les auteurs de nos anciens poèmes épiques ont usé d'une langue assez indigente, sans grande originalité et généralement sans couleur; elle n'est guère plus riche dans notre poésie lyrique, tout au moins jusqu'au XIVe siècle, et elle ne deviendra plus abondante qu'à partir de cette époque, sans que le goût aille toujours de pair avec une opulence parfois trop affectée.

o

o o

Afin de renforcer l'expression d'une idée, notre poète a encore recours à deux procédés qui sont d'ailleurs extrêmement courants chez tous les poètes du XIIe et du XIIIe siècle. Le plus important de ces procédés est la tautologie⁴⁵, qui consiste à rendre une idée non par un vocable unique, mais par l'accumulation de synonymes. Dans notre conte, comme dans tous les autres textes de l'époque, on trouve le plus souvent des groupes de deux synonymes seulement; en voici quelques exemples: tristre et mari (v. 72), carpentés ne fais (v. 476), sueffre et endure (v. 571), paines et anuis (v. 581), ramproanes et lais dis (v. 584), dit et revelé (v. 1056). Il n'est pas rare, pourtant, de trouver une suite de trois ou quatre synonymes. Les citations suivantes serviront à illustrer ce procédé :

il ne leur fait fors dire anui,
fors ramproaner, pinchier et poindre (v. 150-51);

45. Cf. Biller, op. cit., p. 40-43.

Si s'en issi toute escurée,
si nete et si tres esmerée (v. 997-98);

Bien reconurent s'estature,
sen cors et toute sa faiture (v. 1029-30).

Billier observe⁴⁶ que souvent l'emploi de synonymes sert non seulement à mettre en relief une idée, mais encore à remplir le vers et à fournir une rime commode. Cette remarque s'applique bien au deuxième et au troisième des passages que nous venons de citer. Notre poète emploie la tautologie à peu près aussi fréquemment que l'auteur du Roman de Troie, où, selon Billier⁴⁷, ce procédé est plus fréquent que dans tous les autres romans; il est vrai, toutefois, que les séries de plus de deux synonymes se rencontrent moins souvent dans notre conte que dans le Roman de Troie. Quant à l'originalité de son choix de synonymes, notre poète ne se distingue pas de la plupart de ses contemporains: il ne fait en général que puiser dans le stock de synonymes commun à tous les poètes du temps.

Pour rendre les idées de portée générale, comme "toujours", "rien" ou "personne", notre poète a parfois recours

46. Ibid., p. 43.

47. Ibid., p. 41 et 42. Nous avons compté dans le Chevalier au barisel, qui a 1084 vers, quelque 90 cas de tautologie; Billier (ibid., p. 41) en a trouvé plus de 900 cas dans les 12000 premiers vers du Roman de Troie; en revanche, notre texte ne contient que 15 cas où il y a plus de deux synonymes, tandis que Billier en a compté quelque 200 cas dans la partie du Roman de Troie qu'il a dépouillée.

à un autre procédé, qui consiste à opposer deux mots de signification contraire⁴⁸. Ainsi, pour remplacer "personne", nous trouvons ne Dieu ne home (v. 21), povre ne riche (v. 39) et sage ne niche (v. 40)⁴⁹, et, au lieu de "jamais", ne jour ne nuit (v. 470) et nuit ne jour (v. 478). Trois fois dans notre conte un vers entier se compose d'une combinaison de deux de ces expressions :

ne un ne el ne chou ne quoi (v. 513);

et nuis et jours et soirs et mains (v. 537);

et sus et jus et cha et la (v. 662).

Billier fait remarquer⁵⁰ que de tels vers ne se trouvent ni dans les premières chansons de geste, ni dans les romans de Thèbes et d'Enéas, ni chez Bérout, mais qu'ils se rencontrent de temps en temps dans le Roman de Troie, ainsi que chez Wace, Thomas et Marie de France; ils sont particulièrement fréquents chez Chrétien de Troyes.

o

o o

48. Ce procédé constitue la première espèce de distribution dont traite Billier (ibid., p. 98-103). Nous considérons la seconde espèce, qui consiste à énumérer des exemples pour exprimer une idée générale, comme un procédé d'invention; nous en traitons, par conséquent, au chapitre IV. Voir infra p. 98-100

49. Cf. nos remarques sur le vers 21, infra, p. 79 et sur les vers 39-40, infra, p. 66

50. Ibid., p. 99.

En abordant la façon dont notre poète exploite à des fins artistiques les ressources stylistiques que lui offre le lexique, nous devons malheureusement avouer que l'on connaît actuellement trop mal l'ancienne langue pour savoir toujours avec précision quelle était pour un lecteur médiéval la valeur évocatrice de tel mot ou telle expression. Prenons quelques exemples. Tout au début du poème ce château qui domine la mer à la limite de la Normandie et de la Bretagne semble rappeler l'atmosphère des romans bretons⁵¹. Or on aimerait savoir si, comme on le soupçonne, le mot estraigne, qui signifie "écartée", "lointaine", évoque aussi l'idée d'un pays fabuleux, et à quel titre. On se demande encore dans quelle mesure le mot courtoisie, qui désigne au vers 879 l'action que fait Dieu en remplissant miraculeusement le barillet d'une larme du chevalier, évoque le monde des raffinements courtois, ou si ce mot, à l'époque où écrit notre poète, a rompu ses attaches avec les milieux aristocratiques. De même, on se doute qu'il n'y a aucune distinction de valeur stylistique entre les expressions long devenres, venredis grans et grant venredi⁵², mais on n'en a pas la preuve. On voudrait surtout savoir avec plus de précision quels mots utilisés par notre poète sont spécifiquement littéraires et quels sont ceux

51. Voir supra, p. 29 note 42, où nous citons le début du conte.

52. Ces expressions se trouvent respectivement aux vers 63, 80 et 1025.

qui appartiennent aussi à la langue quotidienne. La sémantique historique pourra peut-être un jour résoudre ces doutes; il faudrait étudier les mots dont il est question dans beaucoup de contextes différents et s'enquérir de leur fréquence relative dans différentes catégories d'écrits et à des dates différentes. En attendant, nous préférons éviter autant que possible les conjectures et nous borner à l'examen de certaines classes de vocables dont la valeur évocatrice n'est pas en doute. Il s'agit en premier lieu du vocabulaire savant qu'emploie notre poète. Nous avons relevé un grand nombre de termes qui appartiennent au langage de la théologie et de la morale chrétiennes. En voici la liste: passion (v. 81), redemption (v. 82), descepline (v. 86), abstinence (v. 87), penitance (v. 88), confession (v. 130), humilité (v. 140), repentanche (v. 296), omnipotent (v. 306), pitanche (v. 497), saintisme (v. 710), veritables (v. 840), esperance (v. 848), contrition (v. 931), acumeniées (v. 963), esperiteus (v. 1013), parmanable (v. 1046), gracient (v. 1060), glore (v. 1084). Ces vocables à résonance latine sont le patrimoine des clercs et évoquent une atmosphère de dévotion. Dans notre conte, ils se présentent avec la plus grande densité dans le récit⁵³ de la conversion du pécheur, où le poète emploie des substantifs abstraits désignant les différentes vertus dont est remplie l'âme du pénitent.

53. V. 843-48.

Tandis que les mots savants émaillent les discours des vassaux et de l'ermite, leur conférant un ton sobre et relevé, le chevalier, nullement soucieux de garder un langage grave et respectueux et tenant au contraire à marquer son mépris pour la dévotion, utilise nombre d'expressions populaires. En voici quelques exemples:

Plerer? fait il, est ce gahois?
Je n'ai cure de tel harnois (v. 101-2); ⁵⁴

Mex ameroie deus marlars,
voire deus bien petits moissons,
ke toutes leur confessions (v. 128-30) ⁵⁵;

Mex ameroie un cras oison (v. 234) ⁵⁵;

Puis c'autrement estre ne puet,
maugrés men nos les vos dirai (v. 336-37);

Estes vous ore bien refais?
Or estes vous bien enraissiés! (v. 345-47) ⁵⁶.

Nous verrons plus loin ⁵⁷ l'importance du conflit de personnalités qui oppose le chevalier et l'ermite. Le poète se montre habile à tirer parti des différentes possibilités évocatrices du langage pour maintenir la distinction des tons employés par ces deux personnages, rehaussant ainsi le réalisme des caractères et les mettant en contraste d'une façon plus piquante.

La rhétorique ancienne et médiévale classe sous le nom de tropes les figures qui consistent à prendre des mots dans une acception autre que leur sens propre⁵⁸. Ces procédés éveillent l'attention du lecteur en exigeant de lui un certain effort pour percevoir le lien logique ou formel entre le sens propre du terme et la notion désignée par le sens figuré. Il s'ensuit que plus le trope sera courant, plus ce lien sera évident, jusqu'au moment où le sens figuré est aussi intimement associé au terme que le sens propre; alors on a affaire non plus à un trope, mais à un nouveau sens lexical. La valeur stylistique d'un trope dépend donc dans une large mesure de son originalité. Or, malgré les enseignements des théoriciens et l'exemple de la littérature latine classique, les poètes français des XII^e et XIII^e siècles font assez peu d'usage des tropes et surtout y montrent très peu d'originalité. Dans la poésie du moyen âge, les métaphores sont loin d'occuper la place centrale qui leur revient dans la poésie moderne. Nous n'aurons donc qu'un petit nombre de remarques à faire sur la métaphore, la métonymie et la synecdoque⁵⁹.

54. Cf. Infra, p. 38

55. Cf. Infra, p. 82, note 126.

56. Cf. Infra, p. 38

57. Cf. Infra, p. 107-108 et 112-14.

Si l'on écarte les métaphores⁶⁰ qui sont tellement courantes qu'elles sont devenues des images mortes⁶¹, on peut dire que notre auteur emploie peu cette figure. Il n'y a aucune originalité dans les métaphores relatives au coeur, en tant que siège des sentiments, qu'on trouve aux vers suivants :

k'aïne ne se puet humeliiier
ne sen las cuer acollier (v. 599-60);

dont fu ses cuers si parfont poins (v. 784).

Plus remarquable est le passage suivant :

Dont se prist ses cuers a confondre
et par les iex en larmes fondre,
lors jeta puer trestout le mont,
et larmes rampent contremont
de son cuer, qui onques n'estance (v. 849-53).

L'idée que les larmes viennent du coeur est courante dans les exempla latins⁶². De plus, nous sommes en présence plutôt d'une conception miraculeuse que d'une véritable métaphore, comme le prouve les vers suivants, où il est déclaré explicitement que c'est Dieu qui fait monter les larmes du coeur comme d'une source jaillissante:

58. Cf. Faral, op. cit., surtout p. 89-90, où l'auteur traite de l'ornement difficile, qui se caractérise par l'emploi des tropes.

59. Nous ne traitons ici que des tropes qui nous semblent relever strictement de la sémantique stylistique.

60. La métaphore "applique le nom d'un objet à un autre, grâce à un caractère commun qui permet de les rapprocher, de les comparer." (Darmesteter, Cours de grammaire historique, t. III, p. 130. Cité par Billier, op. cit., p. 62). Cf. encore Morier, op. cit., p. 258-59.

mais or oliés que Diex fist donques
 por son ami reconforter;
 de son cuer fait l'aigue monter
 par ni son oel a grant destrece,
 et une larue grans s'adrece,
 que Diex atraist de vrai serjon (v. 882-87).

On trouve plusieurs métaphores intéressantes dans
 le discours direct du chevalier:

Je n'ai cure de tel harnois (v. 102);
 Tels confesse ohiet a un souffle (v. 136);
 Or estes vous bien enraissiés! (v. 347);
 Vous n'avés bien batu sans plaie (v. 356).

Ces métaphores étaient sans doute courantes dans la langue
 parlée, et c'est de leur allure populaire, encore plus que de
 leur caractère métaphorique, qu'elles tirent leur valeur
 stylistique⁶³.

61. Cf. C. Bally, Traité de stylistique française, Genève,
 Georg, et Paris, Klincksieck, 3e éd., 1951, vol. I,
 p. 195. L'affaiblissement de l'image qui résulte
 inévitablement de l'usage explique sans doute la
 métaphore suivante, qui peut paraître bizarre:

et uns flueves de repentance
 li a si ruiste cop donné (v. 990-91),

L'incohérence n'a probablement pas frappé le poète,
 l'expression "donner un coup" ayant perdu beaucoup de
 sa précision primitive.

62. Voir supra, p. 6-7

63. Voir supra, p. 35

Nous avons relevé deux exemples de métonymie⁶⁴.

En parlant de l'hostie qu'il présente au chevalier, l'ermite dit:

Doux fiex, vois chi ta sauveté,
vois chi ta vie et ta santé (v. 951-52).

Ici l'objet lui-même est désigné par des mots qui expriment ses effets. Ces métonymies traditionnelles expriment d'une façon très concise la signification spirituelle de l'eucharistie. Mais leur principale valeur stylistique consiste à créer une atmosphère de dévotion en rappelant la tradition théologique chrétienne⁶⁵. Le second exemple de métonymie se trouve au vers 989:

Sor son cuer gist sa penitance.

Ici le barillet est désigné par ce dont il est l'instrument ou le signe. Le vers 989 est une transposition du vers 985:

et ses bareus gist sour son pis.

Le mot pis est remplacé par cuer, qui, tout en désignant la partie du corps, fait allusion à la vie spirituelle du chevalier, tandis que, par la métonymie qui substitue au mot

64. La métonymie est une "figure aux aspects multiples et qui, dans l'ensemble, consiste dans un changement de catégorie logique ..." (Morier, op. cit., p. 259-60; on y trouvera des détails sur les différentes espèces de métonymie.)

65. Voir supra, p. 34 .

barons celui de penitance, l'auteur indique que le chevalier est plein de reconnaissance envers Dieu de l'avoir amené au repentir et de lui avoir accordé un signe de son pardon par deux miracles où le barillet a joué un rôle.

On ne trouve de la synecdoque ⁶⁶ aucun exemple un peu frappant ⁶⁷.

o

o o

Pauvreté du vocabulaire, surtout dans le domaine de la caractérisation morale et des phénomènes affectifs, rareté et manque d'originalité des tropes, voilà le côté négatif du bilan que nous devons dresser au terme de ce chapitre. En revanche, nous avons remarqué que le vocabulaire savant, en créant un climat de gravité et de dévotion, et les expressions populaires, en soulignant l'attitude récalcitrante et irrespectueuse du chevalier, jouent des rôles stylistiques importants.

66. La synecdoque est un cas particulier de la métonymie, consistant à exprimer le moins pour le plus ou le plus pour le moins. Pour plus de détails voir Morier, op. cit., p. 439-41.

67. La synecdoque suivante est si usuelle qu'elle n'a plus guère de valeur stylistique:

Puis qu'il va par estranges ains (v. 538).

CHAPITRE III

LES PROCÉDES SYNTAXIQUES

Fidèle au principe que nous avons énoncé dans notre introduction⁶⁸, nous n'envisageons l'étude de la syntaxe de notre texte que du point de vue stylistique. Or la syntaxe consiste dans une large mesure en servitudes linguistiques sans valeur stylistique particulière. Ce n'est que lorsque l'écrivain est en mesure d'opérer un choix entre divers moyens syntaxiques que la syntaxe peut être l'objet d'une étude stylistique. C'est le cas dans une certaine mesure pour l'ordre des mots, pour la longueur et la structure des phrases et pour l'emploi des temps verbaux. Ce sont donc là les catégories syntaxiques que nous étudierons ici. Nous y ajouterons des remarques sur l'emploi de figures consistant en diverses sortes de répétitions, car elles nous semblent relever plutôt de la syntaxe que de quelque autre division de la grammaire.

o

o o

68. Voir supra, p. 10

L'ordre des mots

Dans sa Petite syntaxe de l'ancien français⁶⁹,

L. Foulet explique comment la déclinaison à deux cas permet en ancien français une plus grande variété de constructions que dans la langue moderne. Tandis qu'en français moderne l'ordre sujet-verbe-complément est le seul qui soit courant dans les phrases affirmatives, on trouve très souvent en ancien français, à côté de cette construction devenue depuis normale, d'autres possibilités dont les auteurs tirent un grand parti. L'inversion du verbe et du sujet, qui ne se rencontre plus guère aujourd'hui que dans les phrases interrogatives, est très fréquente dans l'ancienne langue, se présentant chaque fois que la phrase débute par un régime quelconque, que ce soit un objet direct ou indirect ou un complément circonstanciel. Un troisième ordre, sujet-complément-verbe, se rencontre fréquemment dans les subordonnées.

Cette liberté plus grande a de l'importance au point de vue stylistique, car elle offre aux poètes un choix qui leur est utile, non seulement pour les besoins de la versification, mais aussi pour ceux de la mise en relief. En effet la faculté de mettre en vedette au début de la phrase un

69. L. Foulet, Petite syntaxe de l'ancien français, Paris, Champion, 3e éd., 1930, p. 36-44 et 306-18.

objet direct, un régime circonstanciel ou un attribut permet de donner une grande emphase à cet élément. Dans l'exemple suivant l'inversion permet de mettre en évidence un mot important, fel, plutôt que de commencer par le verbe incolore estoit:

et si pareit a son viaire
qu'il mont n'est plus deboinaire.
Mais fel estoit et desloiaus (v. 15-17).

On remarque dans les vers suivants la force accrue que la mise en vedette des expressions Por vous et por Dieu donne à l'antithèse:

Por vous, fait il, irai jou bien,
ke ja por Dieu ne ferai rien (v. 123-24).

Considérons encore le cas suivant :

Lors le regarde li tirans,
qui fel estoit et mal querans.
Li preudom ot paour mout fiere,
ne garde l'eure qu'il le fiere (v. 299-302).

La peur de l'ermite contre que c'est d'un regard plein de menaces que le chevalier le fixe. La place de le regarde augmente la force de l'expression. Un autre exemple de ce même procédé se rencontre aux vers suivants:

Or m'avés, fait il, bien paiiet,
que peneant ne voles faire! (v. 366-67).

En mettant l'attribut peneant au début de la proposition, le chevalier souligne son mépris pour une pratique religieuse qu'il juge indigne de lui.

Il arrive même parfois qu'un régime ou un adverbe se trouve placé en vedette en dehors de la proposition à laquelle il appartient:

arriere dist qu'il s'en rira (v. 701);

Et cel bareil qui vous kerca? (v. 728).

Dans le premier exemple la position de arriere marque l'importance de la décision que prend le chevalier, qui se résigne enfin à abandonner la quête et à se reconnaître vaincu. Dans le second exemple la mise en vedette de cel bareil traduit l'étonnement de l'ermite, qui reconnaît bien son barillet, mais non celui qui le porte.

A toutes les époques, les poètes, soit par archaïsme, soit par néologisme, ont eu l'habitude de mettre quelquefois les éléments d'une phrase dans un ordre qui ne serait pas normal en prose. C'est le cas en ancien français, selon L. Foulet⁷⁰, de la construction sujet-complément-verbe dans une phrase principale. Nous en avons relevé quelques exemples dans notre texte:

Li preudom le bareil li baille (v. 427);

Cil del país grant joie en orent (v. 1058).

A en juger par le sens de ces deux vers, il ne semble pas que l'ordre des mots produise ici d'autre effet stylistique que

70. Ibid., p. 328

de donner à l'expression un certain cachet poétique; il s'agit probablement d'une licence qui permet au poète de trouver une rime. On trouve cependant dans notre poème des exemples d'un autre type de phrase qui semble avoir une allure nettement lyrique. Dans ses observations sur le cas où l'omission du sujet dans la construction sujet-verbe-complément produit une phrase commençant par le verbe, L. Foulet observe⁷¹ que de telles phrases deviennent de plus en plus rares à mesure qu'on s'éloigne du XIII^e siècle. Il est donc probable que ce type de phrase est déjà archaïque et poétique à l'époque où écrit notre poète. Nous en avons relevé les exemples suivants:

Passe les tertres et les vaus (v. 544);

Oirre par pluïe et par vent (v. 563);

Oirre par frois, oirre par caus,
oirre par mi ces sauevecines (v. 576-77).

Le début⁷² du récit de la quête, où les vers que nous venons de citer apparaissent comme une sorte de refrain, a un caractère nettement lyrique. Il n'est donc pas étonnant de constater que le poète y emploie des tournures propres à donner un accent plaintif à la mention des souffrances du chevalier

71. Ibid., p. 320

72. V. 544-80.

73

L. Allen⁷³ relève dans notre conte, ainsi que dans les deux autres qu'il attribue au même poète, plusieurs exemples d'un trait de syntaxe qu'il considère comme caractéristique de l'auteur, mais qui, en réalité, est assez fréquent au moyen âge⁷⁴; lorsqu'un rapport syntaxique (sujet-verbe, verbe-objet, verbe-adverbe, antécédent-proposition relative, etc.) relie un mot ou une expression à deux autres mots ou expressions, le mot ou l'expression unique se place assez souvent entre les deux autres. Il n'est pas facile de déceler l'exacte valeur stylistique de ce procédé. Dans un certain nombre de cas, il fournit une rime comode, comme dans les deux exemples suivants:

Certes, s'uns onfes l'eüst mis
 en le fontaine et aderis (v. 491-92);
 que li barons fu si emplis
 de cele larme et racemlis (v. 891-92).

Mais surtout la séparation des deux éléments parallèles, en produisant une légère pause après l'expression qui les sépare, met en relief le second, qui renchérit souvent sur le premier. Voici quelques exemples tirés de notre conte:

73. Op. cit., p. 27-28.

74. On le rencontre, par exemple, dans le fabliau De Saint Pierre et du Jongleur, publié dans M. Walters-Gehrig, Trois fabliaux, Tübingen, Max Niemeyer, 1961:

qu'il n'est si forz ne si granz
 con sains Piere, ne si poissanz (v. 259-60).

Tous jours croist s'irë et enforce (v. 646);
 ains het tout le mont et desdaigne (v. 660);
 li nerf li perent et les vaines (v. 683);
 je le carcai au plus bel home
 qui fust en l'empire de Romme
 et au plus fort, ce m'est avis (v. 731-33)⁷⁵.

Avant de quitter le sujet de l'ordre des mots, nous devons signaler une absence, celle du chiasme⁷⁶. Selon Biller⁷⁷ il y a dans le Roland 43 exemples de chiasme sur 4000 vers. Si notre poète employait cette figure dans la même proportion, on en trouverait dans le Chevalier au barisel une dizaine de cas. Biller ajoute que le chiasme est encore fréquent dans les romans antiques, et nous savons que les écrivains latins en ont fait grand usage: Wace, Bérout, Thomas et Marie de France l'affectionnent; Gautier d'Arras ne l'emploie guère, mais il est assez fréquent dans certains romans de Chrétien de Troyes. Vu la popularité de cette figure chez des auteurs que notre poète a sans doute lus, il est curieux de constater qu'il l'ignore ou l'évite.

o

o o

75. Nous avons relevé encore des exemples de ce procédé aux vers suivants : 571, 738-39, 820-21, 895-96, 1058-59.

76. Cf. Morier, op. cit., p. 77.

77. Op. cit., p. 29.

Longueur et structure des phrases

Nous abordons maintenant deux questions connexes, mais qu'il est important de distinguer: l'emploi de la subordination et la longueur des phrases.

Nous avons comparé notre conte avec quatre autres textes médiévaux de dates et de caractères différents, en observant dans chacun la fréquence des propositions subordonnées. D'après les résultats de cette enquête, ces cinq textes se rangent, par ordre croissant de fréquence des subordonnées, comme suit: la Chanson de Roland, le Fabliau De Haimet et de Barat et Travers, le Chevalier au harisiel, le Perceval de Chrétien de Troyes, le Lai de l'Ombre de Jean Renard⁷⁸.

En étudiant l'emploi de la subordination dans l'ensemble du Chevalier au harisiel, nous y avons compté 311 propositions subordonnées, dont 105 relatives, 65 complétives, 35 consécutives, 28 conditionnelles, 22 temporelles, 8 causales, 3 finales et 45 d'espèces variées. Le poète emploie les relatives à des fins très diverses: on remarque qu'il les

78. Nous avons utilisé les éditions suivantes: La Chanson de Roland, publiée par J. Bédier, Paris, Piazza, 1960; De Haimet et de Barat et Travers, publié par H. Walters-Gehrig dans Trois fabliaux, Tübingen, Max Niemeyer, 1961; Der Percevalroman, publié par A. Hilka, Halle, Max Niemeyer, 1932; Le Lai de l'Ombre, publié par John Orr, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1948.

utilise en particulier pour intercaler une courte description⁷⁹, pour faire allusion à des articles de foi en parlant de Dieu et du Christ⁸⁰, pour indiquer l'état d'âme d'un personnage⁸¹. Les complétives sont pour la plupart des compléments d'objet de verbes de déclaration, de volonté ou de sentiment. Elles seraient sans doute plus nombreuses, n'était la fréquence du discours direct. Les conditionnelles sont relativement nombreuses, ce qui s'explique surtout par le fait que très souvent les personnages examinent les conséquences possibles d'une action avant de la faire ou les représentent à un autre personnage pour le persuader de la faire⁸². La fréquence relative des consécutives s'explique principalement par l'emploi fréquent de l'hyperbole, qui s'exprime souvent sous la forme d'une conséquence⁸³.

La subordination est nettement moins fréquente dans le Roland que dans notre conte. En examinant les 430 premiers vers de la chanson de geste, qui sont d'une étendue équivalente à la moitié de notre texte, nous avons relevé 103 propositions subordonnées. Ce chiffre, multiplié par deux, donne 206, contre 311 pour le Chevalier au barisiel. Ce résultat ne surprend pas, car on sait qu'une partie de la vigueur

79. Cf. v. 4, 7, 559-60.

80. Cf. v. 138, 294, 324, 786.

81. Cf. v. 76, 160-61, 266-67, 300, 745.

82. Cf. v. 370, 424.

épique du Roland provient de l'accumulation de phrases indépendantes, où la liaison logique est sous-entendue. Nous avons remarqué en effet que les subordonnées qui explicitent un rapport logique entre deux faits y sont rares, la grosse majorité étant des relatives ou des complétives.

Dans les 271 premiers vers du fabliau De Hainet et de Barat et Travers, équivalents au quart de notre texte, nous avons relevé 71 subordonnées; multiplié par quatre, cela donne 284. Si ce chiffre est bien plus élevé que pour le Roland, c'est que l'auteur du fabliau ne fait rien pour éviter la subordination, tandis que celui du Roland semble l'éviter autant que possible. La subordination n'est pas beaucoup moins fréquente dans ce fabliau que dans notre conte pieux, mais elle est d'un caractère un peu différent. Les relatives y sont les plus fréquentes, comme d'ordinaire, et les complétives sont aussi relativement nombreuses, mais les espèces de subordonnées qui expriment des rapports logiques plus compliqués, comme les conditionnelles, les concessives, les finales et les causales y sont très rares. La raison en est que l'action du fabliau se déroule sur le plan matériel et non sur le plan psychologique; les personnages et les motifs qui déterminent leurs actions sont des plus simples.

83. Voir infra, p. 79-80.

Nous avons examiné 550 vers du Perceval⁸⁴. Le nombre des subordonnées, multiplié par deux, donne 376. Elles sont donc sensiblement plus fréquentes que dans notre conte. Cette différence s'explique surtout par la plus grande fréquence des relatives descriptives dans le Perceval, qui résulte d'une part du besoin qu'a le poète de caractériser un plus grand nombre de personnages, d'autre part des nombreuses descriptions d'objets matériels dont il parsème son roman.

L'examen des vers 53-595 du Lai de l'Ombre nous a donné le chiffre de 205 pour les subordonnées, ce qui donne 410 contre 311 pour le Chevalier au barisel. Le grand rôle joué par la subordination dans le poème de Jean Renard s'explique par le fait que l'action se déroule sur le plan psychologique et que les pensées des personnages sont souvent exprimées en discours indirect: ainsi nous y avons trouvé autant de complétives que de relatives, un grand nombre de conditionnelles et une assez grande variété d'autres espèces de subordonnées marquant diverses sortes de liaisons logiques.

Il ressort des remarques que nous venons de faire que la fréquence de la subordination dépend dans une large mesure du caractère de la matière traitée; en revanche, la longueur moyenne des phrases dépend surtout de la préférence individuelle de l'auteur et de l'influence de la mode en matière de style. Elle est, par conséquent, plus importante

du point de vue du style que de la fréquence de la subordination⁸⁵.

Il n'est pas toujours facile de préciser l'effet stylistique produit par telle longueur moyenne de phrases, car celui-ci dépend pour une bonne part de leur rythme et de leur construction; mais on ne niera pas que le style coupé de Voltaire, par exemple, n'agisse autrement sur l'esprit du lecteur que les périodes ronflantes de Bossuet. De même, au moyen âge, il y a un contraste énorme entre les vers détachés des chansons de geste et les longues phrases complexes du Roman de la Rose de Jean de Meung.

Sous le rapport de la longueur moyenne des phrases, le Chevalier au barisel se place à mi-chemin entre ces deux extrêmes. Les phrases courtes n'y manquent pas, mais il y en a beaucoup qui dépassent quatre vers et un assez grand nombre qui sont bien plus longues. Nous avons comparé notre conte à cet égard avec les mêmes textes que nous avons étudiés pour la subordination. Dans le Roland la phrase coïn-

84. V. 2998-3544.

85. Il va sans dire que l'emploi fréquent de la subordination n'implique pas nécessairement des phrases longues, car un écrivain peut utiliser beaucoup de subordonnées très courtes ou peu de subordonnées par phrase. D'autre part, pour construire des phrases longues, on peut avoir recours à d'autres procédés, comme la coordination et les énumérations. Ainsi, dans notre conte, on trouve des exemples de phrases longues construites à l'aide d'accumulations de substantifs (v. 619-27, 757-62) ou d'adjectifs (v. 17-21). Le plus souvent, dans les longues périodes, l'auteur a recours non seulement à de telles accumulations, mais encore à l'entassement de propositions subordonnées et coordonnées (v. 475-86, 510-19, 632-44, 673-86).

cide le plus souvent avec un vers ou deux vers, sauf là où il y a une liste de noms de personnes ou de lieux. Souvent, il est vrai, toutes les phrases d'une laisse sont embrassées dans un même mouvement oratoire; mais on sent tout de même leur indépendance grammaticale. Dans le fabliau De Haimet et de Barat et Travers nous avons trouvé que la longueur moyenne des phrases est sensiblement inférieure à celle des phrases de notre conte et que très peu d'entre elles dépassent quatre vers. Les phrases du Perceval et du Lai de l'Ombre ont à peu près la même longueur moyenne que celles de notre poème.

Nous avons parlé jusqu'ici surtout de la longueur moyenne des phrases. Mais la longueur des phrases de notre conte varie beaucoup. Cette variété permet plusieurs espèces d'effets stylistiques. Les phrases longues, parce qu'elles permettent le développement d'un mouvement oratoire d'une certaine ampleur, se prêtent à l'expression d'émotions fortes ou de tentatives de persuasion. Citons, à titre d'exemple, la phrase où l'ermite adjure le chevalier au nom des saints et des martyrs de se confesser:

Je vous conjur de cele mort,
qui l'anemi destruit et mort,
de sains, de saintes, de martires,
que vos cuers ne soit plus entires;
ains vos commande, dist li hermites,
que vous tous vos pechiés me dites,
et si n'alés plus atendant (v. 323-29)⁸⁶.

Les phrases courtes, au contraire, se prêtent bien à l'expression d'une idée satirique ou d'un mouvement d'impatience. C'est le cas des brèves répliques du chevalier dans ses entretiens avec ses vassaux et avec l'ermite; ainsi, aux vers 101-4, cette répartie mordante:

Plorer? fait il, est ce gabois?
 Je n'ai cure de tel harnois.
 Mais vous plourés, et je rirai, 87.
 Ke ja certes n'ti ploueraï.

Une phrase courte qui suit une phrase longue ou une série de phrases longues peut produire un effet de contraste qui renforce l'opposition entre les idées exprimées. Les vers 165-68 nous offrent, par exemple, une phrase de trois vers, où les vassaux cherchent à persuader le chevalier de descendre de cheval devant l'ermitage, puis une phrase d'un seul vers, où le chevalier refuse net:

Sire, font il, car descendés,
 venés ens, se vous amondés,
 si priferés viaus Dieu merci.
 — Je ne me mouveraï de chi.

De même, dans le passage suivant, l'ermite emploie une phrase de quatre vers pour persuader le chevalier de parler avec lui:

86. Pour d'autres exemples du même phénomène, voir les vers 475-86, qui traduisent la colère du chevalier et sa volonté de remplir le barillet, les vers 510-9, où il congédie ses vassaux en se plaignant amèrement de son sort, et les vers 820-27, qui expriment l'émotion du chevalier lorsqu'il entend la prière de l'ermite; dans le récit des souffrances qu'endure le chevalier au cours de sa quête, la longueur de certaines phrases contribue à l'effet pathétique de la description (cf. v. 553-60, 581-95, 646-54).

le refus catégorique du chevalier s'exprime en trois courtes phrases:

Je sui prestres, si vous requier,
 por celui qui por nous s'offri
 quant en le crois le mort souffri,
 ke vous parlés un poi à moi.
 — Parlés? dyable! Jou, de quoi?
 Qu'avéz vous a moi a partir? (v. 226-31)⁸⁸

On remarque des effets de contraste semblables à l'intérieur d'une période, lorsqu'une pensée faisant contraste avec une autre qui est exprimée par une suite de plusieurs propositions est contenue dans une proposition unique. En voici un exemple:

Il est quaresmes et sains tans,
 et si est li venredis grans,
 que Diex souffri la passion
 por la nostre redemption,
 ke tous li mons doit lui juner;
 et vous vous volés desjuner
 et char mangier a mal estrine! (v. 79-85)⁸⁹.

Nous devons signaler enfin certains cas de parataxe⁹⁰.

Dans les vers suivants la liaison logique, concessive ou causale, est sous-entendue:

Li boins hom l'ot, n'en ot point d'ire (v. 221);

Li sires l'ot; de desdaing riat (v. 421);

L'eraite l'ot, tenrement pleure (v. 487).

87. Cf. encore v. 113-14, 168-70, 219-20, 230-34, 249, 311 et les remarques sarcastiques du chevalier aux vers 345-57.

88. Cf. encore v. 216-20.

L'absence de toute conjonction donne une certaine vigueur à ces phrases. Remarquons qu'on a affaire à une espèce de formule à laquelle notre auteur a recours pour exprimer la réaction affective provoquée chez un personnage par les paroles d'un autre. Nous avons trouvé de nombreux exemples de ce procédé chez Béroutl⁹¹.

o

o o

L'emploi des temps verbaux⁹²

Le grand fait qui nous retiendra ici, c'est l'équivalence du passé simple, du présent et du passé composé dans le récit. Cette équivalence s'observe dans les parties narratives de tous les textes médiévaux en vers⁹³, mais non dans le discours direct, où l'on ne trouve pas le présent de narration et où une distinction nette est maintenue entre le passé simple et le passé composé⁹⁴.

89. Cf. encore v. 86-89, 491-94, 774-78, 815-18. On remarque chaque fois l'emploi du et adversatif (que nous avons souligné dans notre citation) pour introduire la courte proposition faisant contraste.

90. Cf. Morier, op. cit., p. 296

91. Cf. Béroutl, Le Roman de Tristan, poème du XIIe siècle, édité par Ernest Muret, Paris, Champion, 1928, v. 610-11, 1896-97, 3842 et passim.

92. Pour toute cette partie de notre travail nous avons consulté avec profit Tatiana Fotitch, The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes, A Study in Syntax and Stylistics, Washington, University Press, 1950.

Dans le récit, notre poète emploie à peu près indifféremment le passé simple et le présent de narration pour raconter des événements accomplis dans le passé. Cet emploi du présent pour narrer des faits révolus crée une impression d'intensité et de vie, car on demande au lecteur de se figurer que ce que l'on raconte se déroule devant ses yeux au moment actuel. On remarquera que dans le Chevalier au harisiel, comme dans les autres textes poétiques du moyen âge, le passé simple et le présent de narration sont mêlés avec la plus grande désinvolture. Nous trouvons fréquemment ce mélange à l'intérieur d'une phrase, comme on le voit dans les cas suivants:

-
93. Dans les textes en prose, l'emploi des temps est moins libre: on y emploie bien le présent de narration à côté du passé simple dans le récit, mais, quant au passé composé, il n'est utilisé à la place d'un passé simple ni dans le discours direct ni dans le récit.
94. Cette distinction est la suivante: les faits qui sont envisagés comme ayant encore des effets qui subsistent dans le présent sont exprimés par le passé composé, tandis que le passé simple est employé s'il s'agit d'un fait considéré comme s'étant accompli dans le passé et comme ne gardant pas d'attaches avec le présent. On doit dire, toutefois, que cette distinction peut paraître dans certains cas assez subtile. Prenons, par exemple, les vers suivants, où le chevalier s'indigne de ce que l'ermite veut l'obliger à se confesser:

Ja, fait il, ne m'en merlerai.

M^hamenastes vous por ce chi? (v. 282-83).

On pourrait penser que le passé composé serait ici plus logique, car le fait que le chevalier est devant l'ermite est le résultat de l'action exprimée par le verbe amenastes. Sans doute le chevalier pourrait-il choisir ici l'un ou l'autre temps; mais il préfère le passé simple, car ce qui

Li kieu furent tout esbahi,
si respondent tristre et mari (v. 71-72);

L'ermite li ot, tenrement pleure (v. 486).

P. Dembowaki remarque⁹⁵ que dans les parties narratives de la chronique de Robert de Clari on trouve presque toujours qu'une phrase débute par le passé simple pour passer ensuite au présent, et non l'inverse. Il est peut-être possible de discerner la même tendance dans le Chevalier au barisel, mais les exceptions sont nombreuses et l'impression qu'on reçoit en fin de compte est plutôt celle d'un mélange de temps sans système. Voici deux exemples où une phrase commence au présent et finit au passé simple:

El moustier vont devant l'autel,
si parlerent au saint hermite (v. 184-85);

Li preudon le baril li baille,
et cil, ausi com lui nen caille,
priest le baril mout vivement (v. 427-29).

le préoccupe, c'est l'intention qu'avait l'ermite en l'amenant devant son autel, plutôt que le fait qu'il se trouve devant l'ermite au moment où il parle. D'une façon générale, si certains passés simples surprennent dans les passages du discours direct de notre poème, c'est que nous trouverions plus naturel en français moderne d'indiquer que les effets de l'action subsistent dans le présent, même dans les cas où ce fait n'a guère d'importance.

95. P. Dembowaki, La Chronique de Robert de Clari, étude de la langue et du style, Toronto, University Press, 1963, p. 50-55.

D'ailleurs, si l'on considère non pas chaque phrase isolément, mais l'ensemble d'un passage narratif, il est certain que le poète passe très librement du passé simple au présent ou inversement.

Le passé composé se rencontre moins fréquemment dans le récit que le passé simple ou le présent de narration, et son emploi soulève des questions assez compliquées. Il convient de distinguer d'abord les cas où l'emploi de ce temps est exigé pour marquer l'antériorité d'un fait par rapport à un présent de narration, lorsque le fait en question ne s'insère pas dans une suite d'événements racontés dans l'ordre chronologique. C'est ce qui explique l'emploi du passé composé dans les passages suivants:

Tant a souffert et enduré
k'il aent mout bien que plus ne puet (v. 698-99);

..... Lors li raconte
de son voiage tout le conte
et des païs et des contrées
et des terres qu'il a outrees (v. 757-60);

Li barisiaus a son col pent
ki li a fait si grans anuis (v. 870-71).

Dans ces emplois le passé composé équivaut à un plus-que-parfait ou à un passé antérieur.

En revanche, lorsque le passé composé exprime un fait qui est intégré dans une série chronologique d'événements, on peut le considérer comme une variante stylistique remplaçant un passé simple ou un présent de narra-

tion. En voici quelques exemples:

Tant vont le droit chemin anté
k'il sont venu sans nul arest
a l'ermitage en le forest (v. 154-56);

A le fontaine est tost venus,
le bareil tout de plain i houte (v. 438-39);

A tant s'en va sans nul deport,
si est issus fors de la porte
et le bareil a son col porte (v. 526-28).

On remarquera que dans ces citations les actions exprimées par le participe passé sont des mouvements d'où résulte un changement de lieu. On peut supposer que l'auteur, en ne s'arrêtant pas à considérer l'action dans son déroulement, mais en exprimant immédiatement l'état qui en résulte, veut produire une impression de rapidité. C'est ce que semble confirmer l'emploi des expressions sans nul arest et tost. Il y a pourtant d'autres exemples où l'emploi du passé ne marque pas que l'action s'est produite avec une rapidité particulière; dans le passage suivant il est même précisé que le chevalier regarde longtemps l'ermite qui pleure:

Lors pleure mout tres tenrement.
Li chevaliers mout longement
l'a resgardé sans dire mot,
et dist en bas, que nus ne l'ot (v. 809-12).

Il est possible que le poète, en employant le passé composé a resgardé, ait voulu marquer l'antériorité de cette action par rapport à celle exprimée par dist, mais le fait même qu'un

de ces verbes précède l'autre indique suffisamment l'ordre dans lequel les deux actions se produisent. On soupçonne que le poète vise ici quelque effet stylistique, mais il est difficile de déterminer précisément lequel.

On remarque enfin que notre poète aime employer le passé composé au lieu du passé simple ou du présent de narration dans certaines formules introduisant un passage en discours direct; ainsi:

Adont l'apela li sains pere,
si li a dit: (v. 725-26);

Lora apela le saint hermite
et li a sa volenté dite (v. 913-14);

Dont apela le saint hermite,
si li a sa volenté dite (v. 967-68).

Ce n'est là pourtant qu'une tendance, car on trouve bien d'autres cas où le discours direct est introduit par un passé simple ou un présent de narration. Ici encore l'exact effet stylistique produit est difficile à déterminer.

Nous poursuivrons cette étude des temps verbaux en relevant quelques particularités concernant l'expression de l'action habituelle et la description d'états permanents.

L'action habituelle est exprimée par l'imparfait. Nous trouvons, comme P. Dembowski le remarque⁹⁶ dans le cas de Robert de Clari, que dans cet emploi notre poète ne se

sert pas du passé simple. Il y a toutefois quelques cas où la distinction est assez subtile. En voici un exemple:

Il gaitoit si pres les chemins
qu'il tuoit tous les pelerins
et desreuboit les marcheans,
mout en i fist de moscheans (v. 27-30).

Les imparfaits expriment ici des actions habituelles, tandis que le passé simple ramasse, pour ainsi dire, en un seul fait tous ces méfaits du chevalier. Le passé simple houni s'explique de même dans le passage suivant:

Il n'esparnoit povre ne rice,
il n'esparnoit sage ne niche
qu'il ne caçast tous jours a honte;
tant on houni, n'en sai le conte (v. 39-42).

Pour ce qui est de la description, en revanche, nous trouvons tantôt l'imparfait, tantôt le passé simple et tantôt le présent. L'exemple suivant montre clairement l'équivalence de l'imparfait et du passé simple dans les phrases descriptives:

N'avoit mance ne manceron
n'il n'ot capel ne caperon (v. 561-62).

Voici maintenant quelques vers descriptifs où le présent voisine avec l'imparfait:

li norf li perent et les vaines;
tres les orteus jusques aa aines
n'avoit ne tissu ne fillé,
mais tout est noir, taint et harlé (v. 683-86).

Il ne nous reste plus que quelques observations à faire sur l'emploi du futur dans les passages narratifs. Il semble naturel que le poète, une fois établie l'habitude d'employer le présent de narration, utilise le futur là où logiquement on s'attendrait à un futur du passé. Nous en trouvons les exemples les plus clairs dans des passages comme le suivant, où le poète exprime en discours indirect les pensées du chevalier⁹⁷ :

arriero dist qu'il s'en rira.
 Mais ja l'ermite n'en rira,
 ains plouerra, mais qu'il le voie (v. 701-3).

Plus intéressant est l'emploi que fait le poète du futur quand il arrête un instant le déroulement de l'action pour prédire ce qui va se passer⁹⁸. C'est là encore un emploi qui découle naturellement de l'emploi du présent de narration, en vertu de quoi poète et lecteur se placent à l'époque où se déroulent les événements du récit.

o

o o

97. Nous interprétons les vers 702-3 non pas comme un commentaire du poète, mais comme les raisons que se donne le chevalier pour rentrer auprès de l'ermite.

98. Voir Infra, p. 106-107.

Figures de construction

Nous traiterons maintenant de quelques figures qui consistent à répéter un mot ou une expression dans des conditions déterminées, avec ou sans changement formel, pour produire un effet stylistique. Ces procédés nous semblent relever de la syntaxe de l'expression, car ils servent à mettre en relief les relations logiques de parallélisme ou de contraste qui existent entre des propositions ou des membres de phrase. Les figures dont il est question sont les suivantes: l'anaphore, l'anadiplose, l'épizeuxis, l'épanalepse et l'annomination.

L'anaphore⁹⁹ consiste à répéter un mot ou une expression au début de plusieurs propositions ou membres de phrase. Elle sert surtout à rehausser l'effet de toutes sortes d'accumulations. Selon Biller¹⁰⁰, on trouve assez souvent l'anaphore dans les chansons de geste, mais elle connaît une grande extension dans les romans, où elle tend à dégénérer en maniérisme. L'auteur du Chevalier au harisol n'en abuse pas. Les exemples les plus frappants sont ceux où il répète l'adverbe or¹⁰¹. Aux vers 345-52, l'anaphore souligne admirablement le sarcasme du chevalier, qui, plein de colère, tourne en dérision la confession inefficace que l'ermite vient d'obtenir de lui:

99. Cf. Morier, op. cit., p. 26-27.

Or vous ai conté tous mes fais.
 Estes vous ore bien refais?
Or estes vous bien engraissiés!
 Je cuit, ja mais ne finissiés,
 s'efface dit trestout a fait
 quanques jou ai el monde fait.
Or ai tout dit. Et qu'en ert ore?
 Lairé me vous en pais encore?
Or m'en puis jou viaus bien aler¹⁰².

La répétition de or se rencontre aussi aux vers 581-85:

Or a paines, or a anuis,
or a maus jours et males nuis,
or est povres, ore est mendis,
or a ramproses et lais dis,
or n'a ne reube ne catel.

L'anaphore souligne ici le contraste entre la vie agréable que le chevalier avait menée et ses souffrances actuelles; mais surtout la répétition de or ponctue l'énumération des misères du chevalier et sert à renforcer l'effet de l'accumulation. Dans un tout autre contexte, la répétition de peres aux vers 915-18 souligne fort heureusement les relations nouvelles entre le chevalier, qui vient de se repentir, et l'ermite, pour qui il est plein de reconnaissance et d'amour:

100. Cf. Biller, op. cit., p. 23.

101. La répétition anaphorique de ce mot est très fréquente dans les romans. Cf. Biller, op. cit., p. 22.

102. On remarquera que le mot or n'est pas placé chaque fois au début de la proposition. On pourrait peut-être voir ici une combinaison de l'anaphore, de l'épistrophe et, pour le vers 351, de l'épanadiplose. (Pour ces figures voir Morier, op. cit., p. 24-25, 164). Mais, si l'on en juge d'après l'effet stylistique produit, il s'agit bien ici d'une seule figure. D'ailleurs, Biller (op. cit., p. 33, note 2) fait remarquer

Peres, fait il, jo sui tous tiens.
Peres, tu m'as fait tous les biens.
 Tres dous pere¹⁰³, se jo peüsse,
 com volentiers avec vous fuïsse!

Aux vers suivants, au contraire, l'effet produit n'est pas très heureux:

Il n'espargnoit povre ni rice,
il n'espargnoit sage ne niche (v. 39-40).

C'est que le vers 40 n'est que du remplissage, le sens des éléments de la distribution sage et niche n'étant pas approprié au contexte. Le plus souvent, pourtant, l'emploi de l'anaphore dans notre poème est bien réussi. Il y en a quelques exemples fort bien trouvés dans le récit de la quête. Voyons comment la répétition de pirre met en relief ici l'obstination avec laquelle le chevalier poursuit ses inutiles voyages et les souffrances qu'il endure:

Pirre par frois, pirre par caus,
pirre par ni ces sauevoines,
 par ni roïnes, par ni espines (v. 576-78).

On remarque que dans le passage que nous venons de citer la répétition de la préposition par ni contribue à l'effet stylistique que nous y avons relevé. On peut en effet considérer comme une espèce d'anaphore les cas où une pré-

que les romans contiennent beaucoup de répétitions qui résistent à toute tentative de classification.

103. L'expression tres dous peres revient plusieurs fois dans le passage qui suit cette citation. Cf. v. 923, 952, 969, 972, 975.

position, un adverbe de quantité ou un adjectif est répété devant chaque élément d'une énumération. Voici quelques exemples de ce procédé, qui est très fréquent dans notre poème :

por ce qu'il le voient si nu,
si grant, si fort et si membru,
si lait, si taint et si harlé (v. 589-91);

car tu l'as fait sans repentance
 et sains amour et sains pitance (v. 781-82);

par vo vertu, par vo pitance (v. 830);

or a maus jours et males nuis (v. 581);

Trespassee a mainte valee
 et maint grant tertre tous descaus (v. 574-75).

On peut rapprocher de ces procédés celui qui consiste à répéter la copule et devant chaque élément d'une énumération. C'est une habitude presque constante chez notre auteur¹⁰⁴. En voici un exemple où cette répétition souligne l'étendue des voyages que le chevalier raconte à l'ercite :

. Lors li raconte
 de son volage tout le conte
 et des pais et des contrees
et des terres qu'il a outrees
et de le mer et des rivieres
et des eves grans et plenieres (v. 757-62).

104. Le procédé contraire, la disjonction (cf. Morier, op. cit., p. 144), se rencontre pourtant ça et là; on en trouvera un exemple au vers 830, que nous venons de citer.

Selon Biller¹⁰⁵ l'anadiplose¹⁰⁶, figure qui consiste dans la reprise au début d'un vers ou d'une phrase d'un mot ou d'une expression se trouvant à la fin du vers ou de la phrase précédente, est presque tout à fait absente des chansons de geste, mais assez courante dans certains romans. Notre poète ne l'utilise pas dans le récit, mais dans les dialogues on en trouve une dizaine d'exemples. C'est une des raisons de la vivacité du dialogue où l'ermite réussit à persuader le chevalier d'abord d'entrer chez lui, ensuite de se confesser et enfin d'accepter une pénitence. Nous citons de ce dialogue quelques extraits contenant des exemples de cette figure:

Sire, bien soiiés vous venus.
 On doit lui metre tous mais jus
 et repentir et confesser
 et doucement, a Dieu penser.
 — S'i pensés bien! qui vous desfent?
 Car je n'i penserai nfent (v. 215-20);

Je sui prestres, ei vous requier,
 por celui qui por nous s'offri
 quant en le crois le mort souffri,
 ke vous parlés un poi a moi.
 — Parler? dyable! Jou, de quoi? (v. 226-30);

Pour tous vos pechiés desconfire,
 vous junerés un poi de tans,
 les venredis dusqu'a set ans.
 — Set ans! fait il, non ferai trois! (v. 374-77).

105. Op. cit., p. 28.

106. Cf. Morier, op. cit., p. 24-25.

Ce procédé a sans doute toujours été courant dans la langue parlée, car, surtout dans une discussion entre deux personnages hostiles, il est naturel que l'un d'entre eux reprenne un mot ou une expression de l'autre qui lui offre l'occasion d'une raillerie ou qui excite son indignation. C'est précisément ce qui se passe dans les passages que nous venons de citer. Notre auteur semble affectionner plus que certains poètes médiévaux cet emploi de l'anadiplose dans les dialogues, car, selon Biller¹⁰⁷, Bérout ne l'emploie que deux fois, Thomas, Marie de France et Benoît de Sainte-Maure qu'une fois; en revanche, l'auteur de Pyrame et Thibé l'emploie extrêmement souvent.

Au vers 771 de notre conte, l'indignation de l'ermite se traduit par la répétition de l'exclamation leres:

Leres, leres, fait li hermites,
tu es pires ke sodomites (v. 771-72).

La répétition d'un mot ou d'une expression deux ou plusieurs fois de suite s'appelle épizeuxie. Cette figure n'est fréquente ni dans les chansons de geste ni dans la plupart des romans¹⁰⁸. Wace, cependant, en fait grand usage. Biller cite¹⁰⁹ du Brut de cet auteur un exemple frappant de l'emploi réitéré de cette figure:

107. Op. cit., p. 25.

108. Cf. Biller, ibid., p. 31.

109. Ibid., p. 32.

Or tost, or tost, montez, montez,
Poignez, poignez, corez, corez (Brut, v. 12174-75).

Notre conte n'offre aucun exemple aussi recherché.

Très semblable à l'épizeuxis est la répétition de amaine au vers suivant:

Amaine mon cheval, amaine! (v. 126).

A parler strictement, c'est une épanalepse¹¹⁰, puisque le mot qui se trouve au début du vers est repris à la fin. Mais par son effet stylistique, qui consiste à souligner l'animation du chevalier, le procédé s'apparente aux exemples d'épizeuxis que nous venons de citer.

Les théoriciens médiévaux entendent par annominatio¹¹¹ le rapprochement de mots ayant des éléments formels en commun. Cette figure peut concerner des mots qui n'ont aucun lien étymologique: tels, en latin, dolus et dolor, amans et amens, et, en français, amer (amare) et amer (amarum), cuers et cors¹¹². Il peut s'agir de mots identiques, mais de signification différente. Nous avons vu¹¹³ que notre poète aime à faire rimer des mots homophones, mais autrement il ne cherche pas à rapprocher de tels mots. L'annominatio peut consister

110. Cf. Morier, op. cit., p. 160.

111. Cf. Faral, op. cit., p. 93-97.

112. Cf. Le Chevalier au barisel, v. 994.

113. Voir supra, p. 17.

encore dans le rapprochement de différentes formes flexionnelles du même mot¹¹⁴. Le Chevalier au barisel en offre quelques exemples:

Quant li preudom vit qu'il fu termes
de lui assaure, si l'assaut (v. 1946-47);

Et li preudom mout doucement
l'a embrachié, et cil s'estent.
Devant l'autel s'est estendus (v. 979-81).

L'annomination peut consister enfin à rapprocher des mots différents, mais qui ont le même radical. Notre poète emploie à deux reprises cette espèce d'annomination. Dans les vers suivants, où le poète déclare que la justice appartient à Dieu seul, le rappel formel semble rehausser la gravité de l'expression:

Il set et puet a droit jugier,
car si jugement sont acutiel (v. 1078-79).

Un effet semblable est produit dans le passage suivant, où salveres rappelle sauveté et saner rappelle santé:

Doux fiex, vois chi ta sauveté,
vois chi ta vie et ta santé.
Crois le tu, frere? — O je, dous peres.
Je croi que chou est mes salveres
et est cil qui tout saner puet (v. 951-55).

Malgré ces exemples très heureux, on ne saurait dire que l'annomination soit fréquente dans notre poème, surtout en

114. Pour désigner cette figure, qu'il distingue de l'annomination, Billier (op.cit., p. 34-35) emploie le terme de polyptote.

comparaison de certains autres textes médiévaux. Notre poète ignore complètement les longues suites d'annominations que l'on trouve dans certains romans¹¹⁵ et qui sont si fréquentes chez Gautier de Coincy, dont les Miracles de la Vierge¹¹⁶ sont contemporains de notre conte. On ne peut trop louer la sobriété stylistique de notre poète à une époque où la poésie commençait à faire de plus en plus de place à des ornements stylistiques qui ne sont très souvent que jeux de mots.

o

o o

115. Cf. Biller, ibid., p. 37.

116. Voici, à titre d'exemple, la fin du miracle "D'un riche et de la veuve fême" de Gautier de Coincy, publié par V. F. Koenig dans Les Miracles de Notre Dame, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1961, t. II, p. 158-80:

De male mort seront demors
 Quant tant mainfient de malz mors.
 La mors mordanz toz les puiet mordre,
 Car ne s'en vuelent desamordre.
 Bien maische et bien englout sa mort
 Qui a si malz morsiaus s'amort.
 S'il ne laissent tele amorsure,
 La mors, qui a male morsure,
 A aus mordre s'amordera
 Et si grans mors i mordera
 Que tuit de male mort morront.
 Chastfient s'en cil qui m'orront (v. 561-72).

CHAPITRE IV

LES PROCÉDES D'INVENTION ET D'AMPLIFICATION

Dans les chapitres précédents, nous avons parlé de la façon dont l'auteur du Chevalier au barisel exploite les possibilités grammaticales et lexicales de la langue pour exprimer des pensées conformément à un but artistique. La manière dont il le fait et la mesure de son succès définissent en partie le caractère et la qualité de son style. Mais ce qu'on entend d'ordinaire par le style d'un écrivain embrasse non seulement la façon dont il revêt de formes linguistiques des unités de pensée, mais encore le choix même de ces unités de pensée, leur nature et leur combinaison dans des ensembles artistiques plus grands, qui sont disposés à leur tour de manière à contribuer au dessein artistique de l'oeuvre totale¹¹⁷. Pour serrer de plus près la personnalité artistique de notre poète, nous nous proposons donc de consacrer le présent chapitre et le suivant aux aspects de la création littéraire qui transcendent le fait de couler dans un moule grammatical une pensée donnée. Réservant pour le chapitre V l'étude de l'agencement de la matière dans une structure destinée à faire ressortir le dessein esthétique et didactique de l'auteur, nous traiterons d'abord de l'emploi que fait

117. Cf. Guiraud, op. cit., p. 91-92.

notre poète de certaines formes de pensée qui ont à divers titres une utilité artistique particulière et ensuite de certains procédés d'amplification permettant d'imprimer telle idée avec plus de force dans la conscience du lecteur.

o

o o

Les traités de rhétorique et de poétique anciens et médiévaux désignent sous le nom de figures de pensée des manières de parler qui affectent la forme des idées elles-mêmes¹¹⁸. Nous allons examiner le rôle expressif que jouent dans notre poème certaines de ces figures, à savoir la personnification, la comparaison, l'hyperbole, la litote, l'ironie, l'antithèse, l'exclamation, l'interrogation oratoire, la sentence et l'allusion.

Il est quelquefois difficile de distinguer la personnification de la métaphore, mais c'est pourtant une distinction importante. Nous poserons donc en principe que, lorsque l'effet produit est celui d'une image complète où une qualité abstraite ou une chose inanimée se présente sous une apparence humaine, il y a personnification, mais que lorsque l'image est localisée dans un seul mot, généralement un verbe, et n'affecte pas la forme totale de la pensée, il y a métaphore. Nous considérons, par exemple, comme une métaphore

118. Cf. Guiraud, ibid, p. 20-21.

et non comme une personnification l'emploi du verbe demeine dans le vers suivant:

Se grans ire si le demeine (v. 549).

En tenant compte de cette distinction, nous constatons que notre conte n'offre que deux cas de personnification:

Poverté ert souvent sa voisine (v. 542);

et quant il voit que la famine
l'assaut, qu'il ne se puet deffendre (v. 554-55).

Il est à remarquer que ces deux images interviennent à un endroit où le poète semble vouloir frapper particulièrement son lecteur par le caractère pathétique de ce qu'il raconte, c'est-à-dire lorsque le chevalier commence sa quête. La première image semble être courante; nous l'avons rencontrée en particulier dans le fabliau Estula¹¹⁹:

Povretez ert molt lor amie
qui toz jors est en lor compaigne (Estula,
v. 4-5).

Nous classerions l'emploi du verbe assaut dans le second exemple comme une métaphore, si ce n'était que le poète ranime l'image par l'emploi de se . . . deffendre. C'est un bon exemple de la façon dont un écrivain peut revivifier une image morte¹²⁰.

119. Publié dans M. Walters-Gehrig, Trois fabliaux.

120. Cf. Bally, op. cit., vol. I, p. 193-200.

Les comparaisons ne sont pas très nombreuses dans notre conte. Nous n'en avons pas compté plus de huit, et aucune n'est originale. Le seul exemple où le poète cherche à tirer parti d'une ressemblance entre les deux termes de la comparaison pour caractériser un phénomène est celui où il compare à une flèche d'arbalète la larme qui coule dans la bonde du barillet et le remplit :

et une larme grans s'adrece,
que Diex atraist de vrai sorjon;
ausi com on trait de boujon,
vole el baril tout a droiture (v. 886-9).

Malheureusement, l'effet produit par cette comparaison est presque comique si l'on pense en même temps aux deux objets comparés plutôt qu'au seul point de ressemblance, à savoir, leur vol en droite ligne. Sans doute la comparaison était-elle courante: le poète l'aura appliquée à ce cas sans se rendre compte de l'inconvenance. Les autres comparaisons ont pour but de marquer l'intensité d'un phénomène, et sont en même temps des hyperboles. En voici d'abord deux exemples où l'emploi de la forme comparative d'un adjectif, plus irous et pires, limite le point de comparaison à une seule qualité, à savoir, la rage dans le premier exemple et la méchanceté dans le second. Le poète compare le chevalier, lorsque, plein de colère, il refuse d'entrer dans l'ermitage, à un chien enragé et à un loup-garou :

et leur sire est remés cha fors,
 qui mout estoit crueus et fors
 et fel et fiers et plus irous
 ke ciens dervés ne leus warous (v. 157-60).

Aux vers 771-73 l'ermite marque sa réprobation du chevalier en déclarant qu'il est pire qu'un homosexuel ou que n'importe quelle bête:

Leres, leres, fait li hermites,
 tu es pires ke sodomites,
 ne chiens ne leus ne autre beste.

Ce dernier exemple peut paraître saugrenu au lecteur moderne, qui ne considère pas les chiens ou les animaux en général comme particulièrement méchants; mais l'ermite les envisage du point de vue théologique, comme des êtres qui, n'ayant pas d'âme, ne peuvent pas connaître Dieu. Les deux exemples que contient le passage suivant sont nettement hyperboliques et prennent même la forme syntaxique d'une proposition consécutive, comme nous le ferons remarquer pour d'autres hyperboles¹²¹:

et jete uns si tres grans souspirs
 que ce sanle que ses espirs
 a cascun caup li saille fors.
 Se repentance fu si fors
 que ses cuers fust par mi crevés,
 s'en larmes ne fust escrevés (v. 855-60).

La première de ces deux comparaisons est inspirée par un lieu commun de la théologie et même une idée très ancienne, à savoir, que l'âme est un souffle et qu'à l'instant de la

121. Voir infra, p. 79-80.

mort elle sort du corps par la bouche. L'idée qui est à la base de la seconde comparaison, comme nous l'avons déjà remarqué en parlant de certaines métaphores, est aussi très courante et se rencontre souvent dans les exempla¹²²; d'ailleurs le poète va tirer parti de cette idée que les larmes viennent du cœur en décrivant le second miracle.

Nous en venons maintenant à l'hyperbole proprement dite. Notre poète fait un assez grand usage de cette figure. La plupart du temps ce sont des formules courantes:

et si paroît a son viaire
qu'el mont n'estust plus deboinaire (v. 15-16);

A poi qu'il n'ist hors de son sens (v. 442);

mais s'il deüst perdre le chief,
n'en entraist il goute dedens (v. 456-57);

je le carrai au plus bel home
qui fust en l'empire de Rome
et au plus fort, ce m'est avis (v. 731-33).

Souvent les hyperboles que nous trouvons dans notre texte appartiennent au style parlé et contribuent dans les dialogues à caractériser les interlocuteurs. Ces paroles du chevalier en contiennent deux exemples:

Pres va que je ne vous ochis,
s'en seroit li siecles delivres.
U vous estes u sos u yvres
ki mon estre volés savoir (v. 284-87)¹²³.

122. Voir supra, p. 7.

123. Cf. encore v. 262-65 et 267-69.

On remarque que certaines hyperboles courantes tirent une grande force du fait qu'il faut les prendre non comme de vraies hyperboles, mais à la lettre. Ainsi, au vers 21, le poète dit du chevalier:

k'il ne cremoit ne Dieu ne home.

Cette affirmation paraît d'abord hyperbolique, mais le lecteur comprend bientôt qu'en effet le chevalier ne craint pas Dieu. Les vers suivants encore, malgré leur allure hyperbolique, ne disent que la stricte vérité:

Certes, s'uns enfes l'eüst mis
en le fontaine et ademis,
se l'eüst il puchié tout plain (v. 491-93).

De même, nous lisons aux vers 663-96 que le chevalier est tellement changé qu'on ne le reconnaîtrait plus. C'est une formule hyperbolique courante; mais, lorsque le chevalier retourne chez l'ermite, celui-ci effectivement, ne le reconnaît pas. On ne sait trop si c'est par une hyperbole que se termine le récit des voyages du chevalier ou s'il faut comprendre littéralement les vers 629-41, où le poète affirme qu'il n'y a pas une seule rivière ou pièce d'eau dans toute l'Europe que le chevalier n'ait essayée dans ses efforts pour remplir le barillet.

Souvent notre poète se sert d'une proposition consécutive pour exprimer une hyperbole portant à un haut degré d'intensité l'affirmation contenue dans la principale. Voici

deux citations qui illustreront ce procédé:

Mais il les (ses larmes) rend a tel fuison
que ce n'est se merveille non (v. 861-62);

Lors eut li chevaliers tel joie
que je ne cuit que ja mais voie.
faire tel joie a un seul home (v. 909-11) ¹²⁴.

Remarquons encore comment le poète renforce parfois une idée jusqu'à la rendre hyperbolique au moyen d'une proposition subordonnée ou principale contenant une idée concessive. Voici d'abord quelques exemples de subordonnées:

Por tant me feries decoler
ke vous ja mais m'escapisciés,
por rien que faire peüssiés,
si m'arés dite vostre vie (v. 262-65);

mais s'il deüst perdre le chief
n'en entrast il goutte dedens (v. 456-57);

k'a grant paine le counellist
nus hom, tant vell ne l'eüst (v. 665-66). ¹²⁵.

Ce procédé n'a rien d'original. Il s'agit dans chaque cas de locutions courantes. C'est sans doute le caractère stéréotypé d'une de ces expressions qui explique que le poète

124. Cf. encore v. 17-21, cités *infra*, p. 103. Cet emploi des propositions consécutives se rencontre aussi dans les cas où la pensée exprimée n'est pas, à proprement parler, hyperbolique, puisqu'il n'y a aucune exagération. Cela arrive assez souvent dans le récit de la conversation du chevalier et du miracle de la larme qui fait déborder le barillet. Ainsi:

Quant il fu acumeniés,
si fu si purs et si niés
k'il n'i reüst goutte ne lie
ne de pechié ne de folie (v. 963-66).

L'emploie dans un contexte où, pour peu que l'on ne fasse attention à son sens exact, elle paraît mal placée:

se li couvint sa robe vendre
 et cangier, quel que nus en die,
 pour une povre hiraudie
 qui mout estoit povre et hideuse
 et a tel home trop honteuse (v. 556-60).

L'expression "quel que nus en die" servait sans doute couramment à souligner le caractère pressant d'une nécessité qui pouvait choquer les idées de certaines gens. Mais ici il se trouve que le chevalier est tout seul et que les gens qu'il rencontre, ne sachant pas son identité, ne lui reprocheraient guère la honte de porter une mauvaise casaque au lieu d'un beau manteau. Ce qui s'est passé, c'est que la signification propre de l'expression en question a été obscurcie par sa fonction principale, qui est de marquer l'inévitabilité d'une action qui va à l'encontre de certaines convenances.

Les propositions principales peuvent également contenir une idée concessive dont la vraie raison d'être est de renforcer une autre idée. En voici un exemple:

Non voir, a tout cest duel morrés,
 ja moi pechiet dire n'orrés (v. 315-16).

Cf. encore v. 891-94, 895-97, 998-99.

125. Cf. encore v. 317, 569-70.

ici l'expression que nous avons soulignée renforce la négation, en précisant un cas extrême où cette négation serait encore valable. Dans les deux passages suivants les vers soulignés mettent en relief à la fois la réalité et le caractère étonnant du fait que l'eau refuse d'entrer dans le barillet:

mais ainc dedens n'en entra goutte,
et se l'assale de tous sens (v. 440-41);

Par les sains Dieu, je n'en ai goutte,
et si ai mis m'entente toute (v. 463-64).

Tandis que l'hyperbole souligne une idée en l'exagérant, la litote consiste à dire moins que ce qu'on laisse entendre¹²⁶. Notre poème offre une demi-douzaine de cas de cette figure. Voici d'abord quelques exemples où la litote consiste dans la négation de l'idée contraire:

Li boins hom n'ot talent de rire,
ains en pleure mout tenrement (v. 358-59);

En lui n'avoit ne ris ne cans,
mais tres grant ire et grant anui (v. 596-97);

126. Voir Morier, op. cit., p. 232. Remarquons que la première espèce de litote dont traite Billier (op. cit., p. 147-48), à savoir, l'expression de quelque chose d'insignifiant sous la forme de la comparaison ou de la synecdoque, constitue, à notre avis, plutôt une hyperbole qu'une litote. A part l'emploi de mots comme goutte après la négation, notre conte n'en offre que les deux cas suivants:

Mex ameroie deus marlars,
voire deus bien petis moissons,
que toutes leurs confessions (v. 128-30);

Mex ameroie un cras oison (v. 234).

ke ja mais aise n'avera,
mais mal assés, tant com vivra (v. 611-12).

On remarque que chaque fois le poète explicite le sens de la litote en répétant la pensée sous une forme affirmative. Nous aurons l'occasion de reparler de cette habitude¹²⁷. Signalons dès maintenant, toutefois, qu'elle tend à affaiblir l'effet produit par la litote, comme c'est le cas notamment dans le premier des exemples que nous venons de citer. Cet affaiblissement se fait moins sentir lorsqu'il y a moins de parallélisme entre l'expression de la négation et de l'affirmation. Ainsi, l'effet pathétique produit par l'exemple suivant est remarquable:

il ara pau de ses delis,
mais durs osteus et povres lis
et peu pain et froide cuisine (v. 539-41).

Voici maintenant deux cas où la litote résulte non de la négation de l'idée contraire, mais de l'emploi d'un adjectif banal que ne renforce aucun adverbe de quantité:

Qui tant poroit dire ne faire
k'il le peüst a bien atraire,
il aroit fait boine journée (v. 201-3);

Je ne sai dont tu es venus,
mais tu as trouvé male gent (v. 742-43).

127. Voir infra, p. 98.

Dans les deux cas l'attention du lecteur est mis en éveil par le contraste entre la forme atténuée de l'expression et la véritable situation qu'il connaît par le contexte; car dans le premier cas nous savons déjà combien le chevalier est hostile à la pratique du bien, et dans le second cas l'ermite lui-même vient de s'étonner de l'état pitoyable où se trouve le chevalier.

L'ironie ressemble à la litote par le contraste qui se présente dans les deux cas entre le sens littéral de la phrase et le sens réel. La différence entre les deux figures, c'est que, dans la litote, le sens littéral n'est qu'atténué par rapport au sens réel, tandis que dans l'ironie le sens réel est le contraire du sens littéral, ou du moins tout différent. Les vers 366-67 de notre poème en offre un exemple clair et très réussi, quoique sans originalité; le chevalier exprime sa colère et son mépris pour l'ermite et ses pratiques religieuses en s'exclamant que le saint homme lui donne une belle récompense en essayant de faire de lui un pénitent:

Or m'avés, fait cil, bien paillet,
que peneant me volés faire!

L'ermite, bien plus intelligent que le chevalier, use d'une ironie plus subtile en réponse à des remarques méprisantes du chevalier:

Qu'avés vous a moi a partir?
Je sui legiers a departir
de vous et de vostre maison.
Miex ameroie un cras oison.

____ Sire, fait il, ce croi je bien (v. 231-35).

Le chevalier comprend peut-être que l'ermite trouve naturel qu'un homme aussi puissant fasse peu de cas d'un humble prêtre; le lecteur comprend que le chevalier est d'un caractère si fermé aux choses spirituelles qu'il préfère effectivement un oison gras.

Il y a deux passages de notre conte où les paroles d'un personnage, quoique sans ambiguïté pour lui-même, sont susceptibles d'une tout autre interprétation lorsqu'on les voit dans la perspective totale du conte. Dans ces cas la phrase a deux sens: celui qu'entend le personnage qui la prononce, et celui que sous-entend ironiquement l'auteur. Aux vers 430-32, lorsque le chevalier affirme qu'il ne se reposera pas avant d'avoir rendu à l'ermite le barillet plein d'eau, il veut dire simplement qu'il accepte cette pénitence et non pas qu'il y prévoit la moindre difficulté. S'il s'exprime avec tant de force, c'est ou bien parce qu'il est encore en colère, ou bien, et c'est plus probable, pour se moquer de la légèreté de la tâche. Mais ses paroles prennent une signification bien différente si le lecteur relit ce passage ou s'il devine quel miracle va se produire. Il en est de même du vers 420:

Or avés penitance a moi.

Lorsque l'ermite prononce cette phrase, il entend seulement que la tâche est assez légère pour que le chevalier puisse

l'accepter, lui qui ne veut supporter aucune pénitence un peu lourde. Mais, quand on sait que cette pénitence est en réalité impossible à accomplir, on prête à ces paroles un autre sens, à savoir, que la pénitence qu'accepte le chevalier convient à l'énormité de ses crimes.

Si l'on définit l'antithèse comme une figure qui oppose d'une manière frappante des mots ou des expressions pour faire ressortir un contraste, on peut dire que notre poète ne l'emploie guère. Son poème contient beaucoup de contrastes entre des idées, mais ils ne sont pas exprimés en général d'une façon vive et concise: il oppose d'ordinaire le sens de deux phrases entières sans faire porter l'opposition sur deux mots ou deux expressions. Les quelques exemples qu'on peut citer sont exprimés d'une façon trop lâche, pour ainsi dire, pour paraître fortement antithétiques:

Cil en cui fu li anemis
vâ derrière aus trestout cantant
et cil vont devant lui plourant (v. 146-48);

Or ne faites donc por moi rien,
fors que tant seulement por Dieu (v. 236-37).

Il est remarquable que dans le cas le plus clair de l'emploi de l'antithèse, la force de la figure se trouve diminuée du fait que le vers suivant reprend la même idée:

Mais vous plourés, et je rirai,
ke ja certes n'i ploueraï (v. 103-4).

Notons que l'annomination plourés - ploueraï affaiblit encore l'effet de l'antithèse.

Un des plus grands mérites des dialogues qui constituent l'essentiel de la première moitié du conte est le contraste entre la sobriété relative des propos des vassaux et de l'ermite et le langage vigoureux du chevalier. Cette impression de vigueur est due en partie au fait que le chevalier rejette constamment et catégoriquement ce que lui proposent ses interlocuteurs. Mais deux procédés d'expression y contribuent aussi. Celui qui est employé le plus fréquemment est l'exclamation. Il s'agit souvent de locutions exclamatives parenthétiques dont voici quelques échantillons: cent dyable (v. 113), dyable (v. 230), par saint Remi (v. 180), par saint Abrehan (v. 382), par les sains Dieu (v. 463-)¹²⁸. Quelquefois ce sont des phrases complètes introduites par des formules exclamatives; le chevalier utilise ainsi deux fois l'expression Mal dehait qui . . . (v. 115-16, 368-69)¹²⁹. Le second procédé qui contribue à la vigueur du langage du chevalier est l'interrogation oratoire. Il est naturel que la forme interrogative de la

128. Il est assez piquant d'entendre celui qui se glorifie de ses crimes invoquer non seulement le diable, ce qui peut paraître logique, mais encore les saints!

129. Cf. encore v. 251-53.

phrase provoque une réaction plus forte chez l'auditeur que la forme affirmative: l'interrogation oratoire consiste à tirer parti de ce fait même lorsqu'on ne veut pas de réponse, celle-ci étant sous-entendue. Les propos du chevalier en offrent des exemples nombreux¹³⁰.

L'utilisation de proverbes dans une oeuvre littéraire peut produire des effets stylistiques divers. L'effet fondamental est celui de la gravité, bien que, utilisé ironiquement, un proverbe puisse créer un effet comique. Nous ne trouvons qu'un seul proverbe, au sens strict du terme, dans notre conte: grant cose a u faire l'estuet (v. 700); F. Lecoy traduit ainsi¹³¹: "c'est un maître impérieux que la nécessité." L'emploi de ce proverbe marque l'importance d'un tournant décisif de l'action du conte, lorsque le chevalier se sent si affaibli par ses épreuves qu'il se décide à retourner chez l'ermite. Un auteur peut produire des effets semblables à ceux qui résultent de l'emploi de proverbes en exprimant sous une forme sentencieuse des pensées générales de son cru. Il n'est donc pas surprenant, vu le caractère moralisateur du conte, de trouver, soit dans le récit, soit dans les discours des personnages, des phrases d'un tour sentencieux. C'est ainsi que s'expriment les vas-

130. Cf. v. 101, 114, 169-70, 219, 283 et passim.

131. Voir le glossaire de son édition, p. 50, sous le mot estuet. Le proverbe moderne "Nécessité fait loi" a le même sens. Cf. encore le proverbe anglais "Needs must when the devil drives".

saux en reprochant au chevalier son refus de faire maigre
et de se confesser le vendredi saint;

On ne doit pas tous tans mal faire,
ains se doit on a Dieu retraire (v. 111-12).

Tout ce passage tire son effet du contraste entre la
gravité des propos des vassaux et la manière brutale dont
le chevalier accueille leurs remarques:

___ Confesser, fait il, cent dyable!
Entenrai jou de chou en fable?
Mal dehait qui por chou ira
ne qui ses piés i portera (v. 113-16).

Il va sans dire, enfin, que la gravité de la conclusion du
conte, où l'auteur explique la portée de l'exemple, est
inséparable de la forme sentencieuse de la pensée.

Un écrivain peut condenser une pensée compliquée
en une courte phrase évoquant succinctement un fait connu
du lecteur. Le procédé est courant chez la plupart des
auteurs. Les allusions que l'on rencontre dans le Chevalier
au barisel sont de plusieurs espèces. Nous ne nous arrête-
rons pas à celles qui se rapportent à des circonstances
politiques ou sociales du temps ou à des pratiques religieuses
courantes au moyen âge¹³². Toute oeuvre littéraire suppose
chez le lecteur une connaissance suffisante de la société au

132. Notons toutefois les allusions aux pèlerinages de Rome et
de St. Jacques-de-Compostelle (v. 395) et aux Sarrasins
(v. 740).

sein de laquelle elle a été écrite. Quant aux allusions à d'autres oeuvres littéraires, il n'y en a qu'une qui soit explicite; la voici:

Quant il seront fait confesser
 s'irons reuber par mainte part;
 c'est li confessions Regnart,
 k'il fist entre lui et l'escouffle.
 Tels confesse chiet a un souffle (v. 132-36).

Le chevalier se moque de la dévotion de ses vassaux, en assimilant leurs confessions à celle que Renart fait au milan. Dans la branche XIV du Roman de Renart¹³³, le goupil, au moyen d'une confession hypocrite, réussit à s'emparer de son confesseur, le milan, et à le manger¹³⁴. En fait de réminiscences implicites, il paraît probable que dans les premiers vers du conte le poète veut évoquer l'atmosphère des romans bretons. Ce château qui domine la mer rappelle celui de Tintagel¹³⁵. Peut-on parler d'allusion lorsque l'auteur invoque, aux vers 1063-66, l'autorité des "saints pères"? Les poètes médiévaux aiment à attester la vérité de leur matière

133. Cf. Le Roman de Renart, Branches XII - XVII, éditées d'après le manuscrit de Cangé par M. Roques, Paris, Champion (CFMA), 1960, v. 14167-14842.

134. Cette allusion semble être devenue proverbiale. F. Lecoy, dans son édition du Chevalier au barisel, p. 47, cite Jacques de Vitry, Exempla (Crane), CCXCVII, p. 125: "Hec est confessio vulpis, que solet in Francia appellari confessio renardi."

135. Cf. les vers 8623-28 du Roman de Brut de Wace (éd. I. Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938):

en invoquant une source, souvent gratuitement; mais, dans le cas de notre poème, il est possible que l'auteur ait adapté une source latine.

Il y a une autre espèce d'allusions qui donne lieu à un certain nombre de remarques: nous parlons des allusions à un autre passage du conte. Celles-ci se répartissent en plusieurs catégories. Signalons d'abord qu'une lecture un peu attentive décèle toutes sortes de ressemblances d'idées et d'expression entre des vers ou des passages séparés par des intervalles plus ou moins longs. Un grand nombre de cas s'expliquent par le fait que le poète répète des formules consacrées qui se retrouvent chez tous ses contemporains. Ainsi le mot pechiés, qui termine les vers 99 et 273, appelle chaque fois au vers suivant la formule dont vous estes si entechlés (v. 100 et 274). De même, les vers 502 et 744 sont presque identiques¹³⁶. Dans certains cas, il est difficile de dire si la répétition résulte d'une négligence ou si

Tintajuel ert bien defensables,
N'esteit par nul engin pernables,
De faleise est clos et de mer;

Ki sul la porte puet garder
Mar avra dute ne reguart
Que huen i entre d'autre part.

136. Cf. encore v. 725-26, 913-14, 967-68. Remarquons que la réapparition d'une formule après un intervalle assez court est particulièrement désagréable si le lecteur y cherche un effet stylistique qui en fait ne se produit pas. C'est le cas des vers suivants, que sépare un intervalle de huit vers:

l'auteur l'a faite pour insister sur une idée qu'il considère comme importante. Que penser, par exemple, de l'emploi de la même formule par le chevalier à la fin de sa prière à Dieu et par l'ermite lorsqu'il accepte d'entendre la seconde confession du chevalier? Voici les deux passages:

Merchi vous pri, rois veritables.
Or en faites vo volenté,
et vos me chi tout apresté (v. 840-42);

Dist li hermites: "Biaus dous fieurs,
loés en soit li tres vrais Diex,
qui cest corage t'a presté,
et voïs mechi tout apresté.
Or les di donc, et jes orrai." (v. 935-39).

Il est toujours possible que le poète ne se soit pas rendu compte de cette répétition; en revanche, lorsque l'ermite reprend presque dans les mêmes termes aux vers 775-78 les propos qu'il avait tenus aux vers 491-94, ce ne peut guère être une inadvertance de l'auteur. L'hypothèse qu'il s'agit là d'une répétition intentionnelle est confirmée par le fait que le second passage renchérit sur le premier en remplaçant enfes par chiens:

Certes, s'uns enfes l'eüst mis
en le fontaine et ademie,
se l'eüst il puchié tout plain,
et vous n'en avés neis un grain! (v. 491-94);

Li chevalier grant joie en eurent (v. 1049);

Cil del pais grant joie en orent (v. 1058).

Cf. comme exemples du même défaut, les vers 964-66, 997-99; 592, 668 et 676.

s'uns chiens l'eüst tant traîné,
 par tantes aigues, par tant gué,
 si l'eüst il puchié tout plain,
 et tu n'en as mie un seul grain! (v. 775-78).

F. Lecoy considère¹³⁷ avec raison cette reprise comme "assez désagréable". Soulignons cependant que ce n'est pas la répétition elle-même qui déplaît, mais plutôt le fait que l'ermites s'exprime en des termes méprisants qui cadrent mal avec le mouvement de compassion qui provoque sa prière à Dieu. Déjà aux vers 488-501, on remarque que chez l'ermites la réprobation voisine avec la compassion, mais aux vers 769-82 la colère cache trop la pitié.

Il arrive que des reprises fréquentes d'une formule, avec ou sans modifications, agissent comme un refrain pour insister sur un phénomène qui se répète continuellement. Ainsi, le fait que l'eau n'entre pas dans le barillet est exprimé plusieurs fois en des termes similaires, mais non identiques¹³⁸. Pour souligner que ce n'est pas faute d'efforts de la part du chevalier que l'eau n'y entre pas, le poète a encore recours à une formule. Ainsi, au vers 464, nous lisons:

137. Cf. son édition du Chevalier au barisel, Introduction, p. xix.

138. Voici les vers en question:

mais ainc dedens n'en entra goutte (v. 440);
 mais ainc goutte n'en i entra (v. 451);
 n'en entrast il goutte dedens (v. 457);
 mais il n'en puet nia goutte avoir (v. 569);
 n'enques dedens n'en entra grains (v. 643).

et si ai mis m'entente toute.

Cette expression apparaît encore à deux reprises, avec des variations intéressantes: au vers 645 force est substitué à entente, et au vers 766 vie remplace force:

et si ai mis ma vie toute,
que bien sai que par tans morrai
et que plus vivre ne porrai (v. 766-68)¹³⁹.

Notre texte offre en outre certains cas très intéressants de rappels d'autres passages où la comparaison des deux contextes fait ressortir un contraste important. Aux vers 213-14, par exemple, nous voyons l'ermite s'appuyer sur un bâton à cause de sa faiblesse; aux vers 690-91 et 704-5 c'est le chevalier qui, affaibli par ses épreuves, doit s'aider d'un bâton. Au cours du récit de ces épreuves que le chevalier subit de son plein gré, on se souvient constamment du passage où, refusant les pénitences que l'ermite lui propose, il s'indigne de l'idée qu'il pourrait être amené à endurer la moindre souffrance physique. Dans cet entretien avec l'ermite, le chevalier refuse de jeûner, d'aller nu-pieds, de porter par pénitence des vêtements de laine, de se donner la discipline, de faire un pèlerinage; mais, une fois la pénitence du barillet acceptée, voilà que notre chevalier n'a pas de quoi manger, qu'il n'a plus de chaus-

139. Les vers 545-47, 566-69 et 638-42, où le chevalier plonge en vain le barillet dans l'eau, et les vers 544, 562, 574 et 576-77, qui expriment succinctement le fait qu'il ne cesse de voyager, apparaissent encore comme des espèces de refrains.

sures, qu'il est contraint de vendre son beau manteau et de porter un vêtement de pauvre, qu'il s'écorche tellement aux ronces que son sang coule de mainte blessure.

o

o o

En parlant des théories médiévales de l'amplification, E. Faral fait remarquer¹⁴⁰ que pour les rhéteurs de l'antiquité amplificatio signifiait le rehaussement d'une idée, mais que les théoriciens des XIIe et XIIIe siècles entendent par ce terme l'allongement d'un sujet. Pour ce qui est de notre conte, cependant, les procédés d'amplification qui y sont employés servent toujours à mettre en relief une idée importante: on ne peut guère taxer notre poète de prolixité gratuite.

Prenant pour base la Poetria Nova de Geoffroi de Vinsauf, Faral énumère¹⁴¹ huit procédés d'amplification: l'interpretatio, la périphrase, la comparaison, l'apostrophe, la prosopopée, la digression, la description et l'oppositum. Parmi ces procédés, quelques-uns seulement ont une certaine importance dans notre poème. Ni la prosopopée ni la digression ne figurent parmi les procédés de composition de notre auteur; les seules périphrases dont il use sont celles qui

140. Op. cit., p. 61.

141. Ibid., p. 62-85.

désignent le Christ en rappelant quelque vérité théologique¹⁴²; enfin les comparaisons peu nombreuses que contient notre poème sont de trop petite étendue pour être considérées comme des procédés de composition¹⁴³. Ce qui nous concerne ici, ce sont d'abord les moyens grâce auxquels notre poète met en relief une idée, soit par sa répétition sous une forme plus ou moins modifiée, ce qui correspond à l'interpretatio et à l'oppositum des traités médiévaux, soit par l'accumulation d'exemples; nous examinerons ensuite le rôle de la description et de l'apostrophe au lecteur; nous ajouterons enfin des remarques sur un procédé d'amplification dont les traités médiévaux ne font pas état, mais dont notre poète, comme tant d'autres auteurs médiévaux, fait un large emploi, à savoir, le discours direct.

Le procédé nommé interpretatio¹⁴⁴ dans les traités médiévaux coïncide avec ce que Biller¹⁴⁵ appelle le parallélisme, mais ce philologue se préoccupe surtout des cas où la répétition de mots ou d'expressions accompagne la répétition de l'idée. Les exemples que nous trouvons dans notre conte ne comportent pas en général une telle répétition formelle. En voici d'abord deux où la répétition de l'idée tient dans un seul vers:

142. Cf. 227-28, 954.

143. Voir supra, p. 76-78.

144. Cf. Faral, op. cit., p. 63-65.

145. Op. cit., p. 43-51.

mais tenés pais, si soiliés coi (v. 514);

Or soies liés, si te rehaite (v. 907).

Le cas de deux vers consécutifs exprimant la même idée est assez fréquent. C'est un des moyens dont use le poète pour donner plus de vigueur au langage qu'il prête au chevalier; ainsi, aux vers 346-47, c'est en employant une telle répétition que le chevalier fait remarquer à l'ermite qu'il n'a rien accompli en le forçant à se confesser:

Estes vous ore bien refais?

Or estes vous bien encraissiés!

On remarque que la seconde phrase renchérit sur la première. C'est en effet très souvent le cas. Nous lisons, par exemple, aux vers 987-88:

Ains ne l'en vaut laisser oster,
et mors et vis l'en veut porter.

quelquefois la répétition est plus étendue; ainsi, dans le passage suivant, les vers 45-46 expriment la même idée que les vers 43-44:

n'lonques ne vaut prendre moillier,
car trop se cuidast aveillier;
s'a une femme se fust vis,
il cuidast bien estre honia (v. 43-46).

Voici un cas encore plus frappant, où les trois derniers vers ne font que répéter l'idée exprimée par les trois premiers, répétition justifiée par l'importance exceptionnelle du fait raconté:

que li bareus fu si emplis
 de cele larme et raemplis
 que li combles de toutes pars
 en est esendus et espars.
 Cele larme fu si ardans
 de repentance et si boillans
 que li boullons en vint deseure (v.891-97)¹⁴⁶.

Une espèce d'amplification très fréquente dans notre poème est celle qui consiste à exprimer une idée sous une forme affirmative après l'avoir exprimée par la négation de l'idée contraire. Ce procédé correspond au huitième moyen d'amplifier dont parle la Poetria Nova de Geoffroi de Vinsauf, l'oppositio ou oppositum¹⁴⁷. Citons à titre d'exemples quelques passages du Chevalier au barisel:

Li boins hom n'ot talent de rire,
 ains en pleure tout tenrement (v. 358-59);

ne leur en dites ja parole,
 ne un ne el ne chou ne quoi,
 mais tenés pais, si soiliés coi (v. 512-14);

ki ne mescontent ne mesdient,
 mais au voir dire tout s'accordent (v.1064-65)¹⁴⁸;

Un autre procédé d'amplification auquel notre poète a souvent recours consiste à énumérer des exemples précis pour illustrer une idée plus générale. Quelquefois l'idée générale elle-même n'est pas exprimée explicitement, mais seulement impliquée; nous avons alors la deuxième espèce

146. D'autres exemples d'interpretatio se rencontrent dans les passages suivants: v. 79-89, 109-12, 463-67, 969-72.

147. Cf. Faral, op. cit., p. 84-85.

148. Cf. encore v. 111-12, 323-28, 500-1, 539-41, 702-3.

de distribution décrite par Biller¹⁴⁹. Ainsi, dans chacun des passages suivants, une catégorie de personnes est désignée au moyen d'une énumération d'exemples¹⁵⁰:

k'il ne cremoit ne roi ne conte
ne duc ne prince ne visconte (v. 9-10);

Il n'esparnoît abbé ne moine,
enclus, hermite ne canone (v. 31-32);

et les dames et les puceles
et les veves et les anceles (v. 37-38).

Un seul substantif générique ne créerait pas une impression aussi vive que cette façon analytique de rendre l'idée. C'est encore le même procédé qui se présente aux vers 619-27, où le poète énumère vingt pays par où passe le chevalier en cherchant une eau qui puisse remplir le barillet. De telles listes sont fréquentes dans les chansons de geste et dans les romans historiques, quoiqu'on les trouve beaucoup moins souvent dans les romans d'aventures de Chrétien et de Gautier d'Arras¹⁵¹. Si notre poète sacrifie à cette mode, c'est sans doute en partie pour emprunter au climat des romans et des épopées une certaine atmosphère d'aventure, mais c'est surtout pour souligner de façon hyperbolique l'étendue des

149. Op. cit., p. 101-3. Nous avons déjà parlé, à propos des procédés sémantiques, de la première espèce de distribution dont traite Biller; voir supra, p. 31-32.

150. On trouve le même procédé aux vers 51-52, 86-87, 240-41, 242-43, 325, 540-41, 846-48. Noter que ce procédé se combine quelquefois avec la tautologie (voir supra, p. 30-31) ou se confond avec elle.

151. Cf. Biller, op. cit., p. 101-3.

voyages du chevalier. On peut trouver néanmoins que cette liste est trop longue de la moitié. Plus heureuse est l'énumération des espèces d'eaux où le chevalier essaie de remplir son barillet:

ne riviére qu'il n'ait temptée,
 lai ne vivier, rui ne fontaine,
 aigue enferme ne aigue saine
 k'il n'ait et cerkie et fustée (v. 638-41).

Nous n'avons cité jusqu'ici que des énumérations de substantifs, mais le procédé peut s'étendre à des propositions. Ainsi les vers 22-53 ne sont qu'une suite d'exemples illustrant la dépravation du chevalier et la gravité de ses crimes, et le portrait aux vers 667-86 consiste en une série de détails contribuant à une impression générale de déchéance physique. On peut même dire que tous les passages descriptifs un peu étendus de notre conte utilisent ce procédé.

Cette dernière remarque nous amène opportunément à la question du rôle de la description dans le Chevalier au barisel. Le caractère distinctif d'une oeuvre narrative est de présenter une suite chronologique de faits, qui peuvent être soit des actions ou des événements, soit des pensées ou des sentiments; mais, dans la pratique, toute oeuvre narrative comporte aussi au moins le minimum de description matérielle ou morale nécessaire pour que le lecteur puisse se représenter avec une certaine précision les circonstances

où l'action se déroule et le caractère des personnages. La nature et l'importance de ces éléments descriptifs varient selon l'intention artistique de l'auteur. Tel écrivain entend charmer son lecteur par l'évocation de scènes pittoresques, tel autre se désintéresse de l'aspect visuel ou matériel des événements qu'il raconte et n'en retient que le côté psychologique ou les implications spirituelles.

La plupart des auteurs connaissent, dans des proportions très diverses, ces deux préoccupations; chez notre poète la seconde prédomine, et nous trouvons peu d'indications descriptives matérielles. Le cadre où évolue l'action n'est indiqué que très sommairement: d'abord un château solidement fortifié qui domine la mer dans une région fort lointaine à la limite de la Bretagne et de la Normandie; ensuite un ermitage au milieu de la forêt; lorsque le chevalier part pour sa quête, nous savons seulement qu'il traverse des pays montagneux et des endroits sauvages et pleins de ronces; il y a bien une liste de régions qu'il traverse, mais on ne trouve aucune peinture un peu réaliste d'un lieu précis. Quant à l'apparence physique des personnages, peu de détails encore: il n'y a aucun portrait de l'ermite ni des vassaux; au début du conte nous apprenons que le chevalier est "trop biaux de cors et de visage (v. 13)", mais le portrait¹⁵² du chevalier à la fin de son année d'épreuves

est le seul passage où le poète fait une description à peu près complète. Il est intéressant de noter qu'il adopte la méthode enseignée par les théoriciens médiévaux et qui consiste à décrire le corps humain en descendant de la tête aux pieds¹⁵³. Les détails que donne le poète aident le lecteur à se former une image mentale du personnage, mais il n'y en a aucun qui ne s'applique à n'importe quel homme vêtu de guenilles et mourant de faim, rien qui individualise strictement le personnage. Cela est vrai, du reste, de presque tous les portraits qu'on trouve dans les textes médiévaux; ce n'est que depuis quelque deux cents ans que les écrivains s'appliquent à tracer des portraits moins généralisés. D'ailleurs le manque de précision qui marque le portrait dont nous parlons se justifie du point de vue artistique, car, comme nous l'avons déjà fait remarquer, tout ce que le poète désire mettre en lumière, c'est le pitoyable état physique de son héros.

Notre poète ne fait pas non plus de longues descriptions des caractères de ses personnages, préférant les laisser se manifester par des actions et dans le discours direct. Toutefois le court portrait moral du chevalier qu'il trace au début du poème nous permet de tirer quelques conclusions

152. Cf. v. 667-86.

153. Cf. Faral, op. cit., p. 79-81.

sur le rôle qu'il attribue à la description. Le chevalier, nous dit-il, est un homme extrêmement beau, et, à le voir, on lui croirait autant de bonté que de beauté; mais il n'en est rien:

Mais fel estoit et desloiaus
et si traîtres et si faus
et si fiers et si orgueilleus
et si estoit si tres crueus
k'il ne cremoit ne Dieu ne home (v. 17-21).

Le poète accumule dans ces vers sept adjectifs, que l'on peut répartir d'après leur sens en plusieurs groupes: fel est un terme très général, désignant celui qui enfraint gravement les lois morales; desloiaus, traîtres et faus, termes à peu près synonymes et d'un sens plus restreint que fel, désignent celui qui manque de bonne foi, qui ne remplit pas ses engagements; fiers et orgueilleus sont ici probablement des synonymes ayant à peu près leur valeur actuelle¹⁵⁴; crueus enfin désigne celui dont la violence ne connaît aucune pitié. Dans le passage qui suit immédiatement notre citation et qui décrit le genre de vie du chevalier, celui-ci apparaît bien comme fel, fiers, orgueilleus et crueus, mais

-
154. Fiers et orgueilleus sont souvent employés ensemble dans les textes médiévaux. Bien que fiers signifie normalement "féroce" en ancien français, certains emplois semblent bien exiger qu'on lui donne son sens actuel. Cf. Gautier de Coincy, "D'un archevesque qui fu a Tholete" (publié par V.F. Koenig dans Les Miracles de Nostre Dame, Genève, Droz, et Paris, Minard, 1961, t. II, p. 5-94), v. 661-63:

Aprez lui vint Syagrius,
qui mout fu fiers et qui mout plus
cuida valoir de son ancestre.

Dans ce texte le défaut de l'archevêque Syagrius est bien l'orgueil et non la férocité. On sait d'ailleurs que dans

qu'il soit perfide aussi, nous n'en apprenons rien, pas plus que dans le reste du conte. Comment expliquer cette légère inconséquence? C'est sans doute que dans ce portrait moral le poète vise moins à individualiser le personnage de son héros qu'à éveiller l'antipathie du lecteur devant l'excès de ses vices. Son choix d'épithètes est en grande partie gouverné par les habitudes littéraires traditionnelles dans la caractérisation des personnages antipathiques. Or, à l'époque féodale, c'est surtout un système de relations sociales fondé sur des contrats personnels qui freine la brutalité toujours prête à sévir, et celui qui ne respecte pas les contrats s'appelle desloiaus, traiftres et faus. Le personnage antipathique par excellence joint donc la brutalité à la fausseté. Une remarque de Faral¹⁵⁵ mettant en lumière le caractère surtout affectif de la description dans la littérature médiévale s'applique très bien au portrait dont nous venons de parler;

L'objet principal du genre oratoire que les anciens ont appelé démonstratif est l'éloge ou le blâme, et le moyen par lequel on y atteint est la description. Cette vertu de la description est expressément énoncée par les théoriciens du moyen âge, et c'est la fonction essentielle qu'ils lui assignent. En apparence, l'idée est accessoire; elle est, en fait, d'importance considérable; elle explique que, dans toute la littérature du moyen âge, la description ne vise que très rarement à peindre objectivement les personnes ou les choses et qu'elle soit toujours dominée par une intention affective qui oscille entre la louance et la critique.

notre poème le péché capital du chevalier est l'orgueil.

155. Op. cit., p. 76.

Comme tous les romanciers du XII^e et du XIII^e siècle, l'auteur du Chevalier au barisel apostrophe fréquemment le lecteur¹⁵⁶. C'est là une tradition qui remonte à l'époque où les poèmes narratifs étaient récités au lieu d'être lus. Les romanciers courtois et ceux qui, comme notre poète, ont subi leur influence l'ont conservée, car elle aide à établir un rapport entre le narrateur et le lecteur, celui-ci se trouvant ainsi associé aux réactions affectives du poète devant les personnages qu'il présente et les événements qu'il raconte. Notre poème offre certains exemples d'apostrophe au lecteur qui ont un intérêt particulier. Aux vers 56-58, par exemple, le poète invite son lecteur à compléter pour lui-même le portrait du méchant chevalier qu'il vient d'esquisser:

Pensés tous mauls qu'è on puet faire
en dis, en fais et en pensés:
tous les eut en lui amassés.

Nous avons déjà fait remarquer¹⁵⁷ qu'en traçant ce portrait l'auteur vise surtout à déterminer chez le lecteur une attitude désapprobatrice envers le personnage. Une fois cette attitude établie, le poète peut inviter le lecteur, par l'hyperbole que nous venons de citer, à la renforcer à souhait. L'apostrophe au lecteur peut aussi servir à créer un climat d'attente. Ainsi les vers suivants préparent le récit du miracle de la larme qui remplit le barillet:

156. Cf. Biller, op. cit., p. 154-56

157. Voir supra, p. 104.

lors fist Diex une grant franchise
 et une bele courtoisie.
 Et porchou ne le di jou mie,
 vilanie ne fist il onques;
mais or oliés que Diex fist donques
por son ami reconforter:
 de son cuer fait l'aigue monter . . . (v. 878-84).

Les vers 878-79 annoncent déjà un événement extraordinaire; les vers 880-81 font attendre encore le lecteur; les deux vers suivants, où le poète s'adresse directement au lecteur, portent l'impatience de celui-ci à son comble. De même, aux vers 1018-19, après avoir raconté la mort du chevalier et l'ascension de son âme en paradis, le poète emploie l'apostrophe pour préparer le lecteur à un rebondissement de l'action à un moment où il pourrait croire que rien ne reste à dire:

Mais or oliés quele aventure
 avint a son definement.

L'auteur amène ainsi le récit du retour des vassaux chez l'ermite.

Un autre procédé par lequel notre poète invite son lecteur à s'associer à sa propre émotion devant les événements qu'il raconte est celui qui consiste à prédire ce qui va être raconté par la suite. C'est une sorte d'amplification par avance. Tout comme les prédictions du chœur dans la tragédie grecque, celles de notre poète soulignent l'inéluctabilité des décrets de la volonté divine et servent à rehausser le pathétique des faits racontés; qu'on en juge par le passage suivant, qui se place à l'endroit où le

chevalier vient de partir tout seul pour sa quête:

Or sachiés que par tans sara
 quels privances il trouvera
 et nuis et jours et soirs et mains.
 Puis qu'il va par estranges mains,
 il ara pau de ses delis,
 mais durs osteus et povres lis
 et peu pain et froide cuisine.
 Poverte ert souvent sa voisine,
 assés ara paine et travaux (v. 535-43)¹⁵⁸.

Nous terminerons nos remarques sur les procédés d'amplification par quelques observations sur l'emploi que fait notre poète du discours direct. Biller fait remarquer¹⁵⁹ que les monologues et les dialogues, déjà assez courants dans les chansons de geste, connaissent une grande extension dans les romans. Le fait qu'une bonne partie de notre conte est dialoguée n'a donc rien de très original. Pourtant, nous ne devons pas négliger le rôle que joue le discours direct dans l'économie artistique de l'oeuvre, car c'est peut-être là que le poète déploie le mieux son talent.

Le thème du conte se prête admirablement au traitement par dialogues. Il consiste d'un point de vue en une lutte entre le bien et le mal, lutte dont l'enjeu est l'âme du chevalier, mais qui se trouve d'abord extériorisée en des conflits opposant successivement le chevalier à ses cuisiniers, à ses vassaux et à l'ermite. Chacune de ces opposi-

158. Cf. encore v. 608-12.

159. Op. cit., p. 159-70.

tions s'exprime en un dialogue. Un des plus grands mérites du conte est la vivacité de ces dialogues, qui résulte principalement du contraste entre les manières différentes de s'exprimer du chevalier et de ses interlocuteurs. Nous avons déjà parlé de la vigueur du langage du chevalier; l'ermite, en revanche, s'exprime d'ordinaire en un style empreint de douceur et d'onction, mais qui s'élève toutefois par occasion à une sainte colère.

160

Quant aux monologues¹⁶⁰, ce sont pour la plupart des prières à Dieu. Que l'ermite, dévot personnage qui a l'habitude de la prière, plein d'angoisse et se tenant pour responsable de la détresse du chevalier et du péril que court son âme, s'épanche en une longue prière à haute voix, quoi de plus naturel? L'agencement de l'action demande d'ailleurs que le chevalier soit frappé par la compassion de l'ermite: or, celui-ci ne saurait s'exprimer comme il le fait s'il s'adressait directement au chevalier lui-même. En revanche, puisqu'il ne serait guère vraisemblable que le chevalier imite tout de suite l'ermite en priant Dieu, le poète le fait d'abord réfléchir à part soi en un monologue intérieur où nous voyons le pécheur enfin devenir conscient du conflit entre le bien et le mal et sa volonté pencher du côté du bien. Désirant ardemment que ce bien triomphe en lui, il sait que

160. Les remarques que contient ce paragraphe portent sur les vers 785-842.

Dieu seul peut l'aider. Aussi le monologue intérieur se transforme-t-il en une prière, prononcée toujours en silence.

o

o o

Tels sont donc les procédés artistiques exploités par notre poète au niveau de l'invention et de l'amplification. Il nous reste à voir comment la disposition de la matière du conte aboutit à la création d'une structure logique et harmonieuse propre à traduire les intentions esthétiques et didactiques du poète. Ce sera le sujet de notre dernier chapitre.

CHAPITRE V

LA CONSTRUCTION DU CONTE

Nous nous proposons dans ce dernier chapitre d'étudier la structure du conte en montrant par une analyse de l'affabulation comment chaque partie contribue au dessein total. Nous ferons ressortir les divisions de l'oeuvre au moyen de rubriques soulignées.

L'exposition (v. 1-58).

Nous avons déjà fait remarquer¹⁶¹ que le portrait du chevalier tracé au début du conte en manière d'exposition le peint en des termes très généraux et sert moins à individualiser ce personnage qu'à déterminer chez le lecteur une attitude réprobatrice envers lui. Nous apprenons que c'est un homme riche et puissant dont la beauté physique masque la noirceur de l'âme. Suit une description encore assez générale de ses méfaits envers les diverses catégories de personnes sans défense que l'Eglise médiévale cherchait à protéger contre les déprédations et les brutalités. Aucun récit détaillé de ces crimes: le poète ne se permet pas d'épisodes dans ce poème de mille vers, où l'action n'a jamais pour but de divertir le lecteur, mais sert toujours à marquer les étapes d'un drame spirituel.

161. Voir supra, pp. 101-104.

Le chevalier accompagne ses vassaux à l'ermitage (v. 59-183).

La fin de l'exposition est marquée par une transition du général au particulier: le poète prend un moment précis de la vie du chevalier, le matin d'un vendredi saint. Jusqu'à ce jour-là, il semble que rien ne se soit opposé à sa volonté de mal faire. Or nous voyons maintenant les débuts d'une opposition, celle des cuisiniers, que le chevalier scandalise en réclamant de la viande et en se promettant d'aller faire du brigandage. Leur opposition reste sourde toutefois, car ils doivent obéir. Par contre, l'opposition des vassaux est bruyante: liés à leur seigneur par un contrat de services mutuels¹⁶², ils ont le droit, et même le devoir, de lui parler sans détour, et ils en profitent pour le tancer rondement.

Le dialogue qui s'engage entre le chevalier et ses vassaux se signale par une remarquable vivacité, due en grande partie à la façon intransigente dont le chevalier prend toujours le contrepied de ce qu'avancent ou suggèrent ses interlocuteurs. Son procédé habituel est d'abord de rejeter formellement leur demande, ensuite de faire quelque raillerie destinée à les scandaliser. Comprenant qu'il ne leur sert de rien de morigéner cet obstiné, les vassaux adoptent un ton conciliateur pour suggérer à leur seigneur

162. Parmi les devoirs du vassal envers son seigneur étaient non seulement l'aide militaire ou auxilium, mais encore le conseil ou consilium.

de venir se confesser chez un saint ermite. Le chevalier ne veut pas entendre parler de confession, mais il ne refuse pas de leur tenir compagnie jusque chez l'ermite. Chemin faisant, il les raille, convaincu de leur hypocrisie; mais une fois devant l'ermitage, où il refuse d'entrer, son humeur change; il se raidit en une belle colère et on le sent déjà sur la défensive. Lorsque ses vassaux l'adjurent d'entrer chez l'ermite et d'y implorer la miséricorde de Dieu, sa réponse révèle non seulement son refus total de se conformer aux règles de la religion chrétienne, mais encore sa volonté de se mettre au-dessus de ces règles; il entend garder vis-à-vis de son créateur une entière indépendance, le traitant d'égal à égal.

Le chevalier devant l'ermite (v. 184-433).

Grands pécheurs eux-mêmes et soupçonnés d'hypocrisie par le chevalier, ce ne sont pas les vassaux qui pourront diriger le chevalier dans le chemin du repentir. Une fois qu'ils ont réussi à attirer le chevalier à l'ermitage, leur rôle est terminé. Sur leur demande l'ermite accepte d'essayer d'amener le chevalier au repentir.

Aucun portrait de l'ermite, aucune description de son genre de vie. Il semble d'abord que l'intention de l'auteur soit simplement de rappeler un type suffisamment connu du lecteur. Mais notre poète est trop bon psychologue pour ne pas déceler des nuances de caractère même dans la sainteté,

et, dans le dialogue entre le chevalier et l'ermite, ce dernier apparaît bientôt comme un personnage intéressant et vivant. Pour mener à bien sa mission, il compte employer les moyens traditionnels de la confession et de la pénitence, mais, devant la résistance du pécheur irrévérencieux et in-traitable, il doit déployer tous ses talents de confesseur et de connaisseur de l'âme humaine. Il rappelle avec onction au chevalier la haute signification spirituelle de l'anniversaire de la Crucifixion. Mais la mordante réplique du chevalier le fait vite changer de tactique, et il fait appel au sens de l'honneur du chevalier, mêlant la flatterie au reproche. Il croit un moment pouvoir lui imposer son autorité de prêtre, mais le chevalier déclare hautement le peu de cas qu'il fait de lui et de sa dévotion; l'ermite se rend donc compte que l'orgueilleux ne se soumettra jamais à l'autorité d'un autre homme. Se défendant par une légère ironie, l'ermite souligne que si le chevalier consentait à parler avec lui, ce ne serait pas une soumission à sa volonté personnelle. Le chevalier accepte alors d'entrer chez l'ermite, tout en stipulant qu'il ne se livrera à aucune pratique religieuse. Ici l'ermite, estimant avoir gagné un point, n'hésite pas à ruser; que le chevalier vienne seulement voir l'intérieur de l'ermitage, libre de s'en aller quand il voudra. Mais une fois le chevalier devant l'autel, l'ermite reprend la lutte, cette fois pour obtenir une confession de son hôte. Celui-ci

résiste tant bien que mal jusqu'au moment où l'ermite juge nécessaire de le sommer péremptoirement, et en invoquant toutes sortes de puissances spirituelles, de confesser ses péchés. Mais, malgré toute sa patience et toute son habileté, le saint ermite ne réussit qu'à tirer du chevalier une confession inefficace parce que sans repentir. Il essaie néanmoins de lui imposer une pénitence, mais la seule que le chevalier veuille accepter est dérisoirement légère et celui-ci ne l'accepte que par moquerie.

Le premier miracle (v. 434-525).

Si l'ermite lui impose comme pénitence de remplir un barillet au ruisseau, ce n'est pas qu'il prévoie le miracle qui va se produire ou qu'il juge une telle pénitence suffisante, c'est parce qu'il compte prendre sur lui les péchés du chevalier. Mais il est clair que même alors il ne pourrait assurer le salut du chevalier si celui-ci continuait à pécher autant que par le passé; en définitive, rien n'est gagné si le chevalier ne se repent pas. Les efforts de l'ermite, comme ceux des vassaux, échouent donc en fin de compte. C'est alors que le combat change encore de plan et que le chevalier se trouve face à un adversaire autrement puissant que l'ermite. Par l'intervention divine, la pénitence du chevalier s'avère impossible à accomplir. Malgré son premier échec, le chevalier déclare toutefois son intention de poursuivre la quête d'une eau qui puisse remplir le barillet, acceptant ainsi le défi lancé contre sa volonté.

Il a bien le sentiment qu'il y va de tout son être et prévoit que le combat sera héroïque. Même, comme pour tendre au maximum sa volonté, il renouvelle son serment en appelant sur lui les pires privations dans sa quête. L'ermite a beau lui expliquer le vrai sens du miracle et le conjurer de soumettre son orgueil à la volonté de Dieu, il repousse cette exhortation: s'il refuse d'abandonner la tâche qu'il s'est imposée, c'est par arrogance, c'est-à-dire par refus d'admettre qu'il ne pourra pas faire une chose qu'il a entrepris de faire.

La quête (v. 526-701).

Le chevalier s'en va à pied, sans argent et portant le barillet attaché à son cou. Il parcourt ainsi tous les pays d'Europe, essayant son barillet à toutes les eaux, toujours sans succès. Lui qui, dans son château fortifié, entouré de serviteurs obéissants et de vassaux fidèles, pouvait toujours dominer les autres, trouve sa volonté constamment contrecarrée par ce miracle; lui qui n'avait connu que l'abondance connaît la misère et la faim. Et non seulement il souffre dans son orgueil et dans son corps, mais il fait l'expérience de la cruauté des autres. Il continue longtemps à mépriser ceux qui lui refusent leur charité, mais à la longue il est forcé de reconnaître implicitement qu'il a besoin de la compassion d'un autre, que tout seul il ne se suffit pas: il se décide à rentrer chez l'ermite, pensant

que celui-là du moins ne rira pas de lui.

Ce récit des souffrances que le chevalier endure au cours de sa quête a une importance toute particulière dans la physionomie artistique de l'oeuvre, car l'auteur prépare ainsi le lecteur à accepter sans sentiment d'injustice que Dieu pardonne à ce grand pécheur. Au cours de ce récit, l'horreur et l'indignation cède la place chez le lecteur à la pitié.

Retour chez l'ermite et conversion du chevalier (v. 704-869).

Lorsque le chevalier rentre chez l'ermite, celui-ci ne le reconnaît pas, tant il est changé. Le chevalier lui reproche d'avoir causé ses souffrances, façon indirecte de solliciter sa pitié et son aide. L'ermite en accuse les péchés du chevalier, mais, rempli de compassion, il prie Dieu de sauver le pécheur, même aux dépens de son propre salut. La compassion charitable de l'ermite provoque chez le chevalier un mouvement de honte et de reconnaissance. Il prie Dieu de lui accorder assez de repentir pour que la douleur et la prière de l'ermite ne soient pas inutiles. Ainsi la demande que le chevalier adresse à Dieu est pure de tout égoïsme. C'est cela qui justifie la grâce que Dieu opère alors en lui, en le vidant de tout vestige d'orgueil et en le remplissant d'humilité et de repentir.

Le second miracle: la larme qui remplit le barillet
(v. 870-912).

Dieu a déjà accepté le repentir du chevalier, mais veut lui accorder un signe miraculeux de son pardon: une larme du chevalier tombe dans le barillet et le remplit. Ce second miracle est nécessaire logiquement: l'eau qui refuse d'entrer dans le barillet symbolise la volonté de Dieu s'opposant à celle du chevalier, et, une fois l'orgueil du chevalier effondré, il faut que la réconciliation aussi se manifeste sur le plan symbolique. D'ailleurs le lecteur, aussi bien que le chevalier lui-même, désire voir se remplir le barillet: ce second miracle satisfait donc une attente sentimentale: le lecteur a pitié du chevalier et veut le voir réconforté.

La seconde confession du chevalier et sa mort (v. 913-1017)

Le chevalier, sentant sa mort prochaine, veut se confesser avec une contrition véritable. L'ermite l'absout; il communique, pur maintenant de tout péché. Il meurt, et l'ermite voit les anges emporter son âme.

Cette seconde confession contribue à l'équilibre de la composition, car elle fait pendant à la première, qui, étant faite sans repentir, n'avait aucune valeur.

Retour des vassaux chez l'ermite (v. 1018-60).

Les vassaux retournent chez l'ermite faire leurs pâques. Ils y apprennent le sort du chevalier et le racontent dans leur pays, où tout le monde en conçoit une joie profonde.

Cette réapparition des vassaux contribue, comme la seconde confession du chevalier, à l'équilibre de la composition, car elle répond au passage où éclate le conflit entre eux et le chevalier. Leur retour dans leur pays assure la propagation de l'histoire édifiante du chevalier et ramène le lecteur aux lieux d'où il est parti; on a ainsi l'impression d'un cercle qui s'achève.

Conclusion du poème (v. 1061-84).

Dans sa conclusion, l'auteur atteste d'abord la vérité du conte en invoquant l'autorité des "saints pères". Ensuite il explique la portée de l'exemple:

Encore set Diex ensi ovrer
et les pecheours recovrer
ki a Dieu se veulent retraire,
car nus ne set tant de mal faire,
mais k'a Dieu se voelle doner,
ke Diex ne voelle pardonner,
ne nus ne doit autrui despire,
car nus ne set qui est li pire,
fors Diex, qui les gens set jugier.
Il set et puet a droit jugier,
car si jugement sont soutil (v. 1069-79).

Ce que Dieu a fait pour sauver le chevalier, il peut encore le faire pour ramener les pécheurs à lui, car il pardonne

même aux plus grands pécheurs pourvu qu'ils sollicitent son pardon; et on ne doit mépriser aucun de ses semblables, car Dieu seul sait juger les hommes équitablement.

o

o o

Dans l'intention didactique de l'oeuvre, telle que le poète la définit dans sa conclusion, on peut distinguer deux éléments. Il s'agit d'illustrer, d'une part, l'immense miséricorde de Dieu et, d'autre part, sa parfaite justice. Seule cette justice limite la miséricorde divine, car il faut que le pécheur montre une contrition sincère. La justice de Dieu dépasse celle des hommes, car elle seule pénètre au fond des âmes, là où se livre le conflit entre le bien et le mal.

Comment le poète a-t-il procédé pour illustrer ces vérités? Pour montrer l'étendue de la miséricorde divine, il nous peint un homme chargé des crimes les plus affreux et qui s'en félicite avec arrogance. Dieu se sert d'abord de moyens naturels pour agir sur le coeur de ce pécheur; par l'entremise des vassaux, il amène le chevalier devant le saint ermite. Lorsque tous les efforts de celui-ci ne prévalent pas contre l'orgueil du pécheur, alors Dieu intervient par un miracle. Le chevalier s'obstine, par entêtement, à tenter l'impossible, mais à la fin de l'année, devant l'obstacle

inébranlable de la volonté de Dieu, son orgueil est prêt à s'effondrer. Les souffrances qu'il endure dans ses voyages et le mépris et la cruauté des hommes qu'il y rencontre lui apprennent enfin sa propre insuffisance et la valeur de la compassion d'un de ses semblables. C'est la pitié charitable de Hermite qui l'amène finalement à un mouvement de reconnaissance et de honte et enfin à la prière et au repentir.

Pour conclure, réfléchissons un instant à la nature de cette intervention miraculeuse dans la vie du chevalier. Rien là-dedans qui force le chevalier à se repentir. Rien, même, dans ce miracle, qui l'oblige à y voir la volonté de Dieu, car il l'attribue à des démons. C'est d'une façon indirecte que le miracle agit sur lui, en élargissant son expérience de la condition humaine. La liberté de sa volonté reste intègre, et, lorsqu'il se soumet enfin à la volonté de Dieu, c'est de son plein gré. Le premier mouvement de repentir vient du pécheur, ainsi que l'exige la justice divine.

o

o o

CONCLUSION

L'essentiel de cette étude est constitué par l'examen détaillé des procédés d'expression et de composition, considérés dans le contexte où ils sont mis en oeuvre et par rapport aux intentions artistiques du poète. Pour conclure, il sera pourtant utile de résumer brièvement ce que nous avons constaté sur les caractéristiques du style et de la composition de notre texte.

Dans les détails de l'expression, notre poète ne montre pas une grande originalité. Il ne paraît pas se préoccuper beaucoup de l'aspect auditif de ses vers, sauf en ce qui concerne la rime. Ses efforts dans la recherche de la rime riche ne sont pas négligeables, quoique certains de ses contemporains vont plus loin que lui en ce sens. Il emploie de temps en temps l'enjambement et sait en tirer des effets heureux. Son vocabulaire est assez pauvre: non seulement il emploie peu de termes pittoresques, mais les mêmes mots reviennent fréquemment sous sa plume. Il supplée à cette pauvreté lexicale par l'emploi de la tautologie, procédé courant dans toute la littérature médiévale. Du côté positif, nous avons relevé le parti qu'il tire du vocabulaire savant et des expressions populaires. En revanche,

les métaphores sont rares dans son poème. En syntaxe, nous avons signalé certains cas heureux de mise en relief facilités par la liberté de l'ordre des mots que l'on trouve en ancien français. Nous avons montré que notre poète sait adapter la longueur et la structure de ses phrases à la matière qu'il traite. Son emploi des temps verbaux ne diffère pas de celui qu'on trouve dans les autres poèmes du temps. Nous avons fait remarquer, enfin, l'emploi modéré, mais efficace, de l'anaphore et le rôle important de l'anadiplose dans les dialogues.

Passant du domaine de l'expression à celui de l'invention et de la composition, nous avons constaté que certaines formes de pensée, telles que l'hyperbole, la litote et l'ironie, jouent un rôle important dans notre conte. Certains procédés d'amplification, comme l'interpretatio, sont employés par notre auteur, mais avec modération et toujours dans un but artistique. Il ne fait que peu de place à la description. Le cadre où se déroule l'action n'est indiqué que très succinctement. Nous avons vu que le portrait moral du chevalier au début du poème et son portrait physique à la fin du récit de la quête jouent des rôles surtout affectifs, le premier en provoquant l'antipathie du lecteur, le second en éveillant sa pitié. Le poète montre un grand talent dans les dialogues, qui se distinguent par le réalisme du langage des interlocuteurs et la vérité du

développement psychologique. Nous avons fait remarquer, enfin, l'équilibre et l'unité de la composition: aucun hors-d'oeuvre, aucune digression; tout contribue à la démonstration d'une vérité à laquelle l'auteur croit, non pas naïvement, mais avec une intelligence profonde, à savoir, que la miséricorde divine n'abandonne jamais même celui qui semble la mériter le moins.

Le style du Chevalier au barisiel n'est pas original ou brillant, mais il a le mérite de ne pas tomber dans l'affectation ou le maniérisme; d'ailleurs, il s'adapte à l'expression d'un contenu affectif allant de l'ironie au pathétique. Mais ce n'est que lorsqu'on étudie l'élaboration des idées, la création des personnages et la structure du conte que l'on se rend compte du vrai talent de l'auteur de cette oeuvre si attachante et si émouvante.

BIBLIOGRAPHIE

- L. Allen, De l'Heracle et del Jogleor, a thirteenth century "conte pieux". Paris, Solsona, 1925.
- C. Bally, Traité de stylistique française, Genève, Georg, et Paris, Klincksieck, 3e éd., 1951.
- Béroul, Le Roman de Tristan, poème du XIIe siècle, édité par E. Muret, Paris, Champion (CFMA), 3e éd., 1928.
- G. Biller, Etude sur le style des premiers romans français en vers (1150-75), Göteborg, Elander, 1916.
- R. Bossuat, Le Moyen Age, Paris, de Gigord, 1955.
- La Chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par J. Bédier, Paris, Piazza, 1960.
- Le Chevalier au barisel, publié par D. M. Méon dans Fabliaux et contes, Paris, 1808, t. I, p. 208-42.
- _____, conte pieux du XIIIe siècle, édité d'après tous les manuscrits connus par F. Lecoy, Paris, Champion (CFMA), 1955.
- _____, publié par O. Schultz-Gora dans Zwei altfranzösische Dichtungen, Halle, Max Niemeyer, 1899, (4e éd., 1919).
- Chrétien de Troyes, Der Parzivalroman, publié par A. Hilka, Halle, Max Niemeyer, 1932.
- _____, Le Chevalier au lion (Yvain), publié par M. Roques, Paris, Champion (CFMA), 1960.

- T. F. Crane, The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry, London, Nutt, 1890.
- P. Dombowski, La Chronique de Robert de Clari, étude de la langue et du style, Toronto, University Press, 1963.
- E. Faral, Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Paris, Champion, 1958.
- T. Fotitch, The Narrative Tenses in Chrétien de Troyes, a Study in Syntax and Stylistics, Washington, University Press, 1950.
- L. Foëlle, Petite syntaxe de l'ancien français, Paris, Champion, 3e éd., 1930.
- Gautier de Coinci, Les Miracles de Notre Dame, publiés par V. F. Koenig, Genève, Droz, et Paris, Mainard, 1961.
- M. Grammont, Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris, Delagrave, 2e éd., 1947.
- P. Guiraud, La Stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Jehan de la Chapelle, Le Conte du baril, poème du XIIIe siècle, édité par R. C. Bates, New Haven (Yale Romanic Studies, IV), 1932.
- G. Lote, Histoire du vers français, première partie: Le Moyen Age, Paris, Hatier, t. I, 1949, t. II, 1951, t. III, 1955.
- H. Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

Jean Renart, Le Lai de l'Ombre, édité par J. Orr, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1948.

Le Roman de Renart, branches VII-IX, publiées par M. Roques, Paris, Champion (CFMA), 1953.

Speculum laicorum, édité par J.-Th. Welter, Paris, Picard, 1914.

Del Tumbeor Nostre Dame, édité par E. Lommatsch, Berlin, Weidmann, 1920.

Wace, Le Roman de Brut, édité par I. Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, t. I, 1938, t. II, 1940.

M. Walters-Gehrig, Trois fabliaux, (Saint Pierre et le Jongleur, De Hainaut et de Barat et Travers, Estula), Tübingen, Max Niemeyer, 1961.

J.-Th. Welter, L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge, Paris, Toulouse, Occitania, Guitard, 1927.

TABLE DES MATIERES

	Pages
Introduction	1
Chapitre Premier - Les procédés phonétiques	12
Chapitre II - Le rôle stylistique des ressources sémantiques	25
Chapitre III - Les procédés syntaxiques	41
Chapitre IV - Les procédés d'invention et d'amplification	73
Chapitre V - La construction du conte	110
Conclusion	121
Bibliographie	124