Les structures syntaxiques dans les parties descriptives des *Lais* de Marie de France

Comme l'a bien montré Lars Lindvall dans un article de la *Romania*[1], l'analyse des structures grammaticales d'un texte peut fournir des indications touchant à l'attribution de l'écrit à son auteur, voire à la chronologie de rédaction des œuvres. L'établissement de propriétés essentielles à la grammaire « intrinsèque » des différentes compositions de Chrétien de Troyes habilite L. Lindvall à noter la singularité d'*Erec* en regard des autres romans du poète champenois, originalité déjà soulignée par nombre de commentateurs.

Dans ce domaine de la critique interne mise au service de la critique externe, les historiens des textes se fondent d'ordinaire sur le seul examen des phénomènes phonologiques ou morphologiques. Or, la maîtrise des réalités syntaxiques et l'organisation des modalités discursives par un écrivain se révèlent infiniment moins conscientes que le choix des mots, l'établissement des rimes, la disposition des syntagmes dans la phrase. Aussi, l'historien des textes est appelé à se muer quelquefois en une sorte de psychanalyste de la création littéraire. Il tente de retrouver, dans la profondeur inconsciente de l'expression, les données fondamentales touchant aux modes discursifs en fonction des orientations de la diégèse[2]. A l'échelle de la *linguistique textuelle*,

1 — Cf. Lars Lindvall, « Structures syntaxiques et structures stylistiques dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », dans *Romania*, CII, 1981, pp. 456-500.

2 — Pour la définition de ce concept, voir les travaux de Gérard Genette et la notice *sub nomine* dans Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Hurtubise, 1979, p. 60.

qui entend étudier les relations entre les structures de la langue et les structures textuelles[3], il cherche à mettre en évidence le rapport entre le type de discours (narration, description, dialogue, etc.) et le mode phrastique réalisé dans la parole pour déceler des analogies ou des dissemblances entre les écrits d'un même auteur ou entre des textes d'auteurs différents.

La simple évaluation des composants phonétiques, morphologiques ou lexicaux d'une production littéraire médiévale, plus sensibles à l'influence que les copistes ont pu exercer sur les réalités textuelles, n'autorise pas toujours une analyse approfondie, débarrassée de certains éléments parasites. Comme le système syntaxique subit, par sa nature même, moins de modifications extérieures — accidents ou interventions volontaires de transcripteurs —, son étude offre plus de garanties d'authenticité. Et comme ce système échappe pour une bonne part à la volonté consciente du rédacteur d'un texte, il traduit également avec plus de fidélité les habitudes expressives d'un écrivain, les usages linguistiques qui fondent sa manière personnelle d'écrire.

C'est pourquoi nous avons choisi ce mode de critique interne pour réévaluer la question de l'attribution à Marie de France des douze lais[4] repris dans l'édition de Jean Rychner[5]. On sait que la paternité de ces récits « bretons » a été naguère contestée par d'aucuns, notamment par Richard Baum[6]. Le premier argument auquel recourt le savant allemand est fondé sur l'absence de recueils de textes nommément attribués à un seul auteur. L'allusion à Marie dans le prologue de *Guigemar* serait fortuite : elle résulterait d'une interpolation dans deux copies manuscrites[7]. Enfin, les différences thématiques et factuelles entre des lais comme *Equitan, Chaitivel* et *Chievrefoil* interdisent leur attribution à un auteur unique. A ces raisons, Phi-

3 — Voir Bernard Combettes, « Une notion stylistique et ses rapports avec la syntaxe : narration et description chez Christine de Pisan », dans *Le Génie et la Forme. Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires, 1982, p. 51.

4 — Sur la définition du lai et le rôle du thème de l'Autre Monde dans la structure de ce genre littéraire, voyez Jean Frappier, « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *La Littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression (Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959)*, Paris, P.U.F., 1961, pp. 23-39.

5 — *Les Lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, Paris, H. Champion, 1983, (Les Classiques français du Moyen Age, 93).

6 — Cf. Richard Baum, *Recherches sur les œuvres attribuées à Marie de France*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1968, (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe : Philosophische Fakultät. Band 9).

7 — Sur ce point, la thèse de R. Baum est suivie par Povl Skårup « Les Strengleikar et les lais qu'ils traduisent », dans *Les relations littéraires franco-scandinaves au Moyen Age. Actes du Colloque de Liège (avril 1972)*, Paris, Les Belles Lettres, 1975, (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CCVIII), pp. 97-115. L'étude concerne la tradition textuelle des *Lais* et tend à démontrer que le ms. qui contient l'allusion au nom de Marie de France ne remonte pas à l'archétype du *stemma codicum*.

lippe Ménard[8] et Maurice Delbouille[9] ont opposé, pour l'essentiel, des faits d'histoire textuelle. Autrement dit, des preuves relatives à la critique externe. Or, comme nous allons nous efforcer de le montrer, les méthodes de la critique interne offrent, dans le cas présent, d'intéressantes conclusions.

Dans un premier temps, nous analyserons les différents genres de séquences constitutifs des *Lais*, pour montrer l'unité de composition des écrits de Marie de France face à la relative disparité des lais anonymes sur ce point. Dans un second temps, nous concentrerons notre attention sur les formes syntaxiques mises en œuvre dans les séquences descriptives.

Les types de séquences dans les *Lais* de Marie de France

Par **séquence**, nous entendons toute partie du texte constituée par un certain nombre de propositions qui relèvent d'une manière particulière de rapporter un fait ou un événement, de présenter le récit[10]. Si l'unité linguistique de base doit être la proposition (le mode narratif peut changer d'une proposition à l'autre au sein d'une même phrase)[11], l'unité de compte que nous avons retenue dans cet article est le vers, plus facilement identifiable et, d'ordinaire, parfaitement sécable au passage d'un mode discursif à un autre[12].

8 — Cf. Philippe Ménard, *Les Lais de Marie de France*, Paris, P.U.F., 1979, (Littératures modernes, 19), pp. 24-28.

9 — Cf. Maurice Delbouille, « El chief de cest comencement... (Marie de France, *Prologue de Guigemar*», *dans Etudes de civilisation médiévale (IX^e-XII^e siècles). Mélanges offerts à Edmond-René Labande*, Poitiers, C.E.S.C.M., 1974, pp. 185-196. Le savant liégeois souligne principalement que le *Prologue-dédicace* ne peut être que l'œuvre d'une femme (comme en témoignent les vv. 53-54) et que le *Prologue* de *Guigemar* vient confirmer la nature féminine de l'auteur des *Lais*.

10 — Cf. Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, Bruxelles, De Boeck, 1989, (Prisme. Méthodes, 8), pp. 23-25.

11 — Cf. Jean-Michel Adam, « L'analyse linguistique du récit : rhétorique poétique et pragmatique textuelle », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, C, 1990, p. 23.

12 — Il arrive, assez rarement il est vrai, que l'on passe d'une séquence narrative à un discours direct au sein d'un même vers (voir *Guigemar* 287, 509, 546, 795 ; *Equitan* 91, 270 ; *Lanval* 402 ; *Yonec* 177, 319 ; *Milun* 208, 425, 445, 497 ; *Eliduc* 831, 924, 997, 1055). Pour éviter d'introduire des unités fractionnées dans nos calculs, nous avons considéré qu'un vers commençant sur le mode narratif relevait entièrement d'une séquence narrative ou entièrement d'une séquence dialogale s'il commence par un discours direct et se termine en énoncé narratif (*Guigemar* 673). Quand une proposition incise (du type *fet il, fet ele, il li respunt*) n'occupe qu'un segment de vers, nous ne l'avons pas relevée comme constitutive d'une séquence narrative et avons considéré qu'elle fait pleinement partie du texte parlé (voir *Guigemar* 134, 311, 399, 445, 501, 513, 553, 773, 791, 807, 822, 838, 847 ; *Equitan* 65, 117, 241, 269 ; *Fresne* 45, 73, 162, 197, 277, 331, 420, 422, 485, 490 ; *Bisclavret* 42, 53, 79, 89, 111, 151, 240 ; *Lanval* 110, 121, 143, 159, 227, 269, 277, 291, 503, 519, 597 ; *Deus Amanz* 93, 195 ; *Yonec* 67, 121, 145, 199,

Dans un certain nombre d'occurrences peuvent se produire des superpositions de séquences, c'est-à-dire l'introduction momentanée d'un mode énonciatif au sein d'un groupe de vers relevant d'un autre type : pour l'essentiel, il s'agit de l'insertion de parties descriptives dans un discours direct, voire l'intervention de l'auteur dans une scène parlée ou l'intromission d'un dialogue dans le dialogue, en quelque sorte une mise en abyme du discours direct. Sur ce point, les *Lais* de Marie de France et les lais anonymes[13] présentent déjà une singulière opposition de facture : les écrits de la poétesse comportent peu de superpositions de séquences, alors que les autres récits en contiennent de plus nombreuses et de plus variées.

Dans cinq cas, Marie insère des séquences de description dans le discours direct : soit il s'agit d'éléments descriptifs secondaires (dans *Guigemar* aux vv. 731-733 et dans *Milun*, v. 70), soit de brèves descriptions morales (dans *Guigemar*, vv. 340-344 ; *Deus Amanz*, vv. 104-108 et *Yonec* vv. 87-90). Dans deux occurrences — si l'on suit l'édition Rychner —, notre auteur ferait intervenir des explications personnelles en discours direct : aux vv. 237-246 de *Milun* et aux vv. 59-66 d'*Eliduc*. En effet, dans son édition des *Lais* de 1983, Jean Rychner place entre guillemets[14] ces deux jugements personnels exprimés par Marie à l'égard de ses personnages : sur le comportement de la dame désireuse de trouver un stratagème pour faire savoir à Milon son désir de le rencontrer, d'une part,

> S'ele seüst engin trover
> Cum il peüst a li parler,
> Par ses lettres li remandast

243, 529 ; *Laüstic* 83, 105, 126 ; *Milun* 36, 67, 133, 167, 180, 211, 471 ; *Chaitivel* 147, 193, 229 ; *Eliduc* 163, 165, 173, 337, 355, 378, 419, 421, 433, 437, 519, 585, 633, 669, 679, 727, 843, 938, 1021, 1066, 1085).

13 — Nous avons fait choix de huit lais bretons, aussi variés que possible par la longueur, le thème et l'époque de composition. Nous avons retenu le *Lai du Conseil* (édité par Albert Barth dans *Romanische Forschungen*, XXXI, 1912, pp. 799-872), le *Lai de l'Epervier* (édité par Gaston Paris dans *Romania*, VII, 1878, pp. 1-21), le *Lai du Mantel* (publié par F.-A. Wulff dans *Romania*, XIV, 1885, pp. 343-380) et les *Lais de Doon, du Lecheor, de Nabaret, de Tydorel* et *de Tyolet* (édités par Mary O'Hara Tobin dans *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles. Edition critique de quelques lais bretons*, Genève, Droz, 1976, (Publications romanes et françaises, XCLIII), respectivement pp. 324-331, 354-357, 362-364, 213-224 et 236-252). Nous avons sciemment écarté de notre étude les lais *Graëlent* et *Guingamor*, dont la critique s'accorde à reconnaître qu'ils doivent beaucoup au *Lanval* de Marie de France (cf. François Suard, « Le projet narratif dans *Lanval, Graëlent* et *Guingamor* », dans *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 31, 1979, pp. 308-309).

14 — D'autres éditions des *Lais* ne contiennent pas ces signes marquant le discours direct. Voir Marie de France, *Les Lais*, Strasbourg, Ed. J. Heitz, s.d. (Bibliotheca Romanica, 274), pp. 67 et 160-161 ; *Les Lais de Marie de France* publiés par Jeanne Lods, Paris, H. Champion, 1959, (C.F.M.A., 87), pp. 146-147 et 123 ; *Die Lais der Marie de France* herausgegeben von Karl Warnke, Halle, M. Niemeyer Verlag, 1925, (Bibliotheca Normannica, 3), pp. 188 et 161.

E le cisne li renveast.
Primes le face bien garder,
Puis si le laist tant jeüner
Treis jurs que il ne seit peüz;
Li briefs li seit al col penduz,
Laist l'en aler: il volera
La u il primes conversa.

et sur les services qu'Eliduc a rendus au roi de Petite Bretagne ainsi que sur l'ingratitude des grands envers leurs féaux, d'autre part:

Mut li servi a sun poeir,
Ja ne deüst maugré aveir.
Li vileins dit par repruvier,
Quant tencë a sun charuier,
Qu'amur de seignur n'est pas fiez.
Cil est sages e vedzïez
Ki lëauté tient sun seigneur,
Envers ses bons veisins amur. [15]

Cette ponctuation ne se justifie pas [16] et les deux passages considérés ne doivent pas être tenus pour des témoignages de superposition de séquences.

Dans les lais anonymes, les différents genres de description s'inscrivent dans les séquences dialogales, et même dans les considérations personnelles mises par l'auteur sur les conditions de sa création (voir *Tyolet*, v. 8). Les dialogues comportent en assez grand nombre des descriptions matérielles (voir *Mantel*, vv. 254-260; *Tydorel*, vv. 383-388 et *Tyolet* vv. 152, 162, 164, 353-356) et des portraits moraux (*Conseil*, vv. 56-65, 74-87, 92-122 et *Tydorel*, vv. 115-122, 137-146). Dans un cas, le dialogue comporte un élément descriptif secondaire (*Mantel*, v. 750) et également — mode de superposition tout à fait absent dans

15 — On observera que, dans les deux cas, l'intervention de Marie comporte un emploi du subjonctif à valeur d'optatif. Dans *Milon*, c'est Marie qui décrit le stratagème consistant à envoyer la lettre en l'attachant au cou du cygne auquel on aura imposé un jeûne. De même, dans *Eliduc*, l'extrait commence par l'expression d'un souhait (*ja ne deüst maugré aveir*) et se clôt sur le rappel d'un proverbe (*Amur de seignur n'est pas fiez*). Ce proverbe se retrouve dans le receuil des *Proverbes au vilain* (cf. Samuel Singer, *Sprichwörter des Mittelalters. II Das 13. Jahrhundert*, Bern, Verlag H. Lang & Cie, 1946, pp. 16-17) et, sous une forme un peu différente (*Amor de seignor n'est mie heritaige*), dans Joseph Morawski, *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*, Paris, E. Champion, 1925, (C.F.M.A., 47), p. 4.

16 — Jean Rychner est lui-même revenu sur ses intentions premières et propose de corriger son édition en supprimant les guillemets aux vv. 59 et 74 d'*Eliduc* et aux vv. 235-246 de *Milun*. (cf. J. Rychner, « Le discours subjectif dans les *Lais* de Marie de France. A propos d'une étude récente », dans *Revue de linguistique romane*, LIII, 1989, pp. 57-83 et *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990, (Publications romanes et françaises, CXCII), p. 206).

l'œuvre de Marie de France — une intervention de l'auteur dans les propos tenus par un de ses personnages (*Tyolet*, vv. 390-392). Mais l'originalité la plus manifeste de l'imbrication des séquences tient, dans les lais anonymes, à la mise en abyme du discours direct. Dans trois des lais sur les huit que nous avons examinés en détail, un protagoniste qui parle rapporte en construction directe des propos qu'il a entendu prononcer (voir *Epervier*, vv. 157-158; *Tydorel*, vv. 451-455, 460-464 et *Tyolet*, vv. 226-227). La rareté de ce genre de construction, non seulement dans les lais médiévaux mais dans la littérature française en général, tend à souligner la singularité stylistique de ces lais, et en même temps leur relative faiblesse de composition, puisque l'« emboîtage » des énoncés en discours direct ne favorise pas la clarté dans l'expression des idées et des sentiments.

Pour l'ensemble des *Lais*, nous avons déterminé cinq types de séquences, numérotées en chiffres romains majuscules.

Nous appelons **séquences I** les **séquences métatextuelles**, autrement dit les parties du texte — très présentes dans les lais — où l'auteur précise le titre de son œuvre et la portée du titre ou même quelquefois sa traduction en anglais, les circonstances de la composition, ses sources, la localisation de l'action, l'authenticité des faits rapports, le rôle de l'écrivain, son plaisir à écrire, etc. Dénommées *embrayeurs génériques* par M. Angenot[17], ou encore *récit du récit*[18], ces séquences métatextuelles ouvrent et ferment les récits brefs de Marie de France. Chacun des lais comprend, sans exception, une partie introductive et une partie conclusive où la poétesse s'exprime en son nom propre.

La séquence finale tient d'ordinaire en quatre vers, qui rappellent le plus souvent l'inspiration « bretonne » du texte (voir *Equ* 311-314, *DAm* 251-254, *Laü* 157-160), selon le schéma suivant:

> De l'aventure de ces treis
> Li auncïen Bretun curteis
> Firent le lai pur remembrer,
> Qu'hum nel dest pas oblier. (*Eli*, 1181-1184)

Parfois, Marie nous offre des témoignages plus précieux: elle indique par exemple que les *Lais* étaient accompagnés de musique (*Gui* 883-886) ou nous confie la délectation que lui procure son métier d'écrivain (*Mil* 531-534). Dans deux cas, les parties finales excèdent qua-

17 — Cf. M. Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, p. 72.

18 — Cette expression, héritée de Tomachevsky, nous paraît moins heureuse (cf. Angenot, *op. cit.*, p. 168), car des éléments narratifs seconds peuvent s'insérer dans un récit principal et ne concerner en rien des indications fournies à *propos* de l'œuvre (structure que M. Angenot appelle *récit-dans-le-récit*).

tre vers: dans *Chievrefoil*, l'écrivain insiste sur l'authenticité de son récit (vv. 114-118) et dans *Chaitivel*, dix vers lui paraissent nécessaires pour expliquer son choix du titre et l'abandon de l'intitulé *Quatre Dols* (vv. 231-240).

La séquence métatextuelle initiale du lai est souvent plus longue que la séquence finale. Si, dans sept cas, elle n'outrepasse pas six vers (*Fra* 1-2, *Bis* 1-4, *Lan* 1-4, *DAm* 5-6, *Laü* 1-6, *Eli* 1-4, *Chi* 1-4), elle peut compter jusqu'à vingt-six vers dans *Guigemar*. Il est vrai que le début de ce lai a compté comme prologue de tous les autres récits (voir v. 22 *El chief de ces commencement*), avant que Marie ne rédige un *Prologue* général. *Milun* et *Chaitivel* sont introduits par huit vers: des considérations sur le rôle du métier d'écrivain, pour le premier, le rappel de l'hésitation sur le titre, pour le second. Dans *Equitan*, les douze premiers vers exposent dans quelles circonstances les nobles seigneurs de Bretagne ordonnaient la composition de lais et, dans *Yonec*, Marie rappelle en dix vers son souci de ne pas abandonner la tâche de rédaction de son œuvre.

Malgré quelques différences de longueur et de contenu entre les prologues et les épilogues des *Lais* de Marie, les séquences métatextuelles y présentent une certaine unité de mise en œuvre. Il en va tout autrement dans les lais anonymes, où la disproportion entre les séquences est quasi totale. A des parties de commentaire d'auteur très courtes — d'un ou deux vers (*Nab* 1-2, *Tyd* 489-498, *Tyo* 704) — répondent de longues considérations sur l'origine de la composition ou sur la portée morale des actions que les auteurs relatent. Ainsi, dans *Tyolet* (vv. 1-40), le conteur précise que l'aventure rapportée remonte au temps du roi Arthur et que le récit des prouesses des chevaliers, compagnons d'Arthur, ont d'abord été écrits en latin, puis traduits en langue vulgaire. Le prologue du *Lecheor* (vv. 1-37) fait de son côté remonter les sources du narrateur aux contes courtois que s'échangeaient les dames et les chevaliers à l'occasion de la fête de saint Pantélion. Les séquences finales d'une certaine ampleur font volontiers appel à la sagesse des auditeurs et leur proposent de réfléchir sur les thèmes moraux évoqués au cours de la narration (voir *Con* 855-870 et *Man* 904-922)[19]. Toutefois, le fait original le plus marquant des lais anonymes concerne l'introduction de courtes séquences métatextuelles au sein même du texte, ce qui ne se produit jamais dans les écrits de Marie de France. Les auteurs des lais anonymes ne mani-

19 — La finale du *Lai du Mantel* prend l'exact contrepied des propos tenus par Marie à la fin de *Guigemar*. Le conteur y précise (vv. 225-232) que son récit ne doit pas être accompagné de musique.

festent aucune volonté de se dissimuler : au contraire, ils interviennent à titre de créateurs au fil du texte où ils rappellent volontiers, par une brève allusion, leur tâche de conteur (les mots *conte, conter* reviennent souvent dans ces interventions métatextuelles). En voici deux exemples : dans le *Lai de l'Epervier*, l'auteur nous confie à propos du second héros de son œuvre, un chevalier compagnon de Ventilas, qu'il ne dévoilera pas son nom :

> Més n'oi pas l'autre nommer :
> Einsi con je l'oi conter
> Le vous dirai assez briement (vv. 27-29)

et dans le *Lai du Mantel*, le rédacteur précise qu'il entend exécuter au plus vite sa tâche de narrateur, comme l'exige la tradition :

> Ci ne veuil je plus demorer
> Ne de neient faire lonc conte
> Si com l'estoire le raconte (vv. 76-78)

Ces diverses immixtions du conteur dans le récit[20] transforment le rédacteur du lai en une sorte de *deus ex machina* qui intervient dans le *cursus* de la trame narrative au lieu de s'effacer, comme le fait davantage Marie de France.

Les **séquences II** sont les **séquences narratives**, c'est-à-dire les portions de texte où le conteur établit la ligne diégétique, l'ensemble des événements fonctionnels du récit[21]. Dans l'œuvre de Marie de France — comme nous le verrons dans un tableau ci-dessous — les séquences narratives sont invariablement les plus nombreuses et, à une exception près (*Equitan*), elles occupent toujours plus de la moitié du texte. Cette constatation vient confirmer la nature profondément expositive de l'art de Marie, même si d'aucuns lui ont parfois reproché une certaine sécheresse[22] dans la relation des faits. Pour leur part, les lais anonymes présentent de ce point de vue plus de variété, voire de disparité. La narration y occupe tantôt une place

20 — Voir aussi *Con* 20 (*Si con li contes le devise*), Man 19 et 678 (*Que vos iroie je contant*) et *Doo* 39 (*La verité vos en dirai*).

21 — D'une manière générale, les évocations d'événements ou d'actions relèvent de la narration, alors que la représentation d'états, d'attributs, de propriétés des individus, des objets et des lieux appartient au mode descriptif. Pour une définition précise de ces notions, voir Anca Măgureanu, « Description versus narration. Une remise en question ? », dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1981, fasc. 2, pp. 42-48. La détermination précise du concept de *récit* a été bien analysée par Philippe Hamon, « Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit », dans *Le Français moderne*, XL, 1972, pp. 200-221 et « Analyse du récit. Eléments pour un lexique », dans *idem*, XLII, 1974, pp. 133-154.

22 — Cf. Ph. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, pp. 190-212.

quasi exclusive (voir *Doon*), tantôt le cède en importance devant les parties dialogues (voir *Tydorel* et, surtout, le *Lai du Conseil*).

Les **séquences dialogales**[23], que nous avons dénommées **séquences III**, et qui comportent toutes les formes de discours oral[24] comprises dans le récit, occupent le second rang en ordre d'importance dans les *Lais* de Marie de France. Ces séquences présentent d'ordinaire la forme de conversations, c'est-à-dire de dialogues qui permettent l'échange d'informations, ou de discussions, formes de discours direct où s'affrontent des opinions divergentes (par recours au mode impératif, à la forme interrogative ou exclamative). Mais ces séquences dyadiques[25], qui mettent en présence deux protagonistes, sont concurrencées, dans les *Lais* de Marie, par les monologues (structures discursives à un seul personnage). Le monologue peut revêtir trois formes particulières : le monologue avec interlocuteur réel (dans ce cas, le propos tenu par un seul personnage n'est pas suivi de réplique ni de réponse apportée par l'auteur en discours indirect), le monologue avec interlocuteur fictif ou le monologue intérieur (dont on sait la fréquence dans la littérature médiévale)[26]. Le tableau qui suit nous indique avec quelle assiduité Marie recourt à la construction par monologue sans interlocuteur (**M.S.I.**), puisqu'elle met cette construction en œuvre dans sept de ses *Lais*. Sans doute, la structure dyadique de discussion (**D.D.**) demeure le type de construction le plus fréquent, présent dans tous les *Lais*, excepté *Chievrefoil* (qui ne compte que deux vers sur 118 en discours direct) où la prise de parole est purement informative et rangée dans la catégorie de la structure dyadique de conversation (**D.C.**). La discussion est aussi la forme de discours direct majoritaire dans l'œuvre de Marie, à l'exception de *Bisclavret* où le monologue avec interlocuteur réel (**M.I.R.**) occupe plus de 50% des vers en discours direct.

23 — Nous reprenons ce terme, plus général que les vocables *dialoguées* ou *dialogiques* (qui sous-entendent l'intervention de deux personnages au moins), à Jean-Michel Adam, « L'analyse linguistique du récit : rhétorique poétique et pragmatique textuelle », dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, C, 1990, p. 23.

24 — On peut classer les dialogues en fonction des moyens dont le locuteur se sert pour obtenir une réponse ou pour maintenir le contact (cf. Johannes Schwitalla, « Essais pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues », dans *Stratégies discursives. Actes du colloque du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon (20-22 mai 1977)*, Lyon, Presses universitaires, 1978, pp. 165-179) et opposer ainsi les interviews, les entretiens consultatifs, les discussions, les conversations, etc.

25 — Voir Claude H. Breteau et Nello Zagnoli, « Recherche sur les variables structurantes du récit. Vers un code narratif », dans *Fabula*, XXII, 1981, pp. 214-227.

26 — Pour Marc Angenot, le monologue intérieur est « un fragment romanesque censé transcrire fidèlement les mouvements réels de la conscience » (cf. *Glossaire*, p. 135), tandis que, pour Albert Henry, le monologue intérieur peut revêtir l'aspect d'un discours indirect libre ou bien d'un dialogue du héros avec lui-même (cf. « L'expressivité du dialogue dans le roman », dans *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959)*, Paris, P.U.F., 1961 p. 6.

proportions (en pourcentage) des types de séquences dialogales dans les *Lais* de Marie de France

	D.C.	D.D.	M.I.R.	M.I.F.[27]	M.S.I.
Gui	25	43,22	19,27	2,6	9,89
Equ	0	73,64	0	0	26,35
Fra	0	63,07	25,38	2,3	0
Bis	12,12	36,36	51,51	0	0
Lan	0	61	39	0	0
DAm	0	100	0	0	0
Yon	0	62,71	8,47	0	28,81
Laü	0	60,86	0	0	39,13
Mil	3,57	79,46	2,67	0	8,92
Cha	0	68,96	0	0	31,03
Che	100	0	0	0	0
Eli	10,96	61,61	11,93	0	0

Par opposition, l'analyse des types de séquences dialogales dans les lais anonymes montre que leurs auteurs diversifient beaucoup moins que Marie de France les modalités d'expression en discours direct. Dans trois lais (*Doon, Lecheor* et *Nabaret*), le conteur n'a recouru qu'à un seul type de discours direct (on notera que, dans deux cas, il s'agit du monologue avec un interlocuteur réel). Leur utilisation du monologue intérieur est quasi inexistante[28] (un emploi assez discret dans *Tyolet*) alors que, comme nous l'avons déjà signalé, ces auteurs introduisent la structure dyadique de discussion dans une structure de même type, mise en abyme que nous avons notée dans le tableau suivant en faisant suivre la proportion du discours dans le discours par un astérisque :

27 — Cette abréviation signifie « monologue avec interlocuteur fictif », lequel peut être un individu absent (*Gui*, 668-672) ou un personnage surnaturel comme Dieu (*Fra*, 162-164).

28 — Dans la littérature française des siècles suivants, le monologue intérieur gagnera quelque faveur auprès des écrivains. (Cf. Jens Rasmussen, *La prose narrative française du XV^e siècle. Etude esthétique et littéraire*, Copenhague, Munksgaard, 1958, p. 63). Sur les aspects syntaxiques de la question, voir Jean Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, pp. 358-369.

proportions (en pourcentage) des types de séquences dialogales dans les lais anonymes

	D.C.	D.D.	M.I.R.	M.I.F.	M.S.I.
Con	0,96	99,04	0	0	0
Doo	0	100	0	0	0
Epe	0	97,67 + 2,32*	0	0	0
Lec	0	0	100	0	0
Man	7,9	92,09	0	0	0
Nab	0	0	100	0	0
Tyd	0	86,38 + 4,25*	9,36	0	0
Tyo	0	96,61 + 0,88*	0,88	0	1,32

Les **séquences IV**, ou **séquences métanarratives**, sont constituées par des interventions du rédacteur dans le récit. Il ne s'agit pas de commentaires personnels de l'écrivain sur son œuvre ou sur l'acte d'écrire (qui relèvent des séquences métatextuelles)[29], mais d'interventions du conteur à propos du contenu de son ouvrage. Ces ingérences revêtent plusieurs aspects. Tantôt, le narrateur rappelle un proverbe ou un jugement moral (voir la colonne **P.J.**) susceptible de s'appliquer à un élément de l'action, en vue d'édifier le public, comme dans *Equitan*, où Marie remémore un conseil de mesure :

> Cil metent lur vie en nuncure
> Ki d'amur n'unt sen ne mesure ;
> Tels est la mesure d'amer
> Que nuls n'i deit reisun garder. (*Equ*, 17-20)

Tantôt, l'auteur fait un aparté explicatif (**A.E.**) sur un élément du récit. Dans ***Deus Amanz***, par exemple, Marie apporte des précisions

29 — La fin d'*Equitan* illustre bien la différence entre séquences métanarratives et séquences métatextuelles. Les vv. 307-310 contiennent une leçon morale dispensée par Marie, tandis que les vers qui suivent immédiatement (vv. 311-314) concernent l'authenticité et la source de l'histoire :

> Ki bien vodreit reisun entendre
> Ici purreit ensample prendre :
> Tels purcace le mal d'autrui
> Dunt tuz li mals revert sur lui.
> Issi avint cum dit vus ai.
> Li Bretun en firent un lai,
> D'Equitan cument il fina,
> E la dame ki tant l'ama. (*Equ*, 307-314)

sur la réalité de la ville de Pîtres (Eure) et sur l'origine du nom de cette cité normande :

> Des Pistreis la fist il numer
> E Pistre la fist apeler.
> Tuz jurs ad puis duré li nuns ;
> Uncore i ad vile e maisuns.
> Nus savum bien de la contree
> Que li Vals de Pistre est nomee. (*DAm*, 15-20)

Tantôt, le rédacteur du conte confie son sentiment personnel (**S.P.**) au sujet d'un détail du récit[30]. Ce type de confidence s'exprime souvent sous une forme exclamative, comme dans *Yonec*, où la poétesse plaint les amants auxquels leurs ennemis tendent des pièges en secret :

> Allas ! Cum ierent malbailli
> Cil ke l'un veut si agaitier
> Pur eus traïr e enginnier ! (*Yon*, 254-256)

Enfin, il arrive à l'auteur de raviver l'attention du lecteur (ou de l'auditeur) (**A.A.**) par le rappel de sa présence au cœur de la création. Ces immixtions revêtent en général un caractère assez ténu et se manifestent par l'apparition, au sein du texte, d'un verbe à l'impratif (*oiez cum*), d'un complément marquant la subjectivité (*a mun escient, ceo m'est avis*) ou d'un verbe conjugué à la première personne du singulier. Leur fonction vise surtout à relancer l'intérêt pour le récit, à provoquer une certaine tension dans les esprits. Ce passage de *Guigemar* témoigne de la volonté de Marie de remettre l'héroïne du conte au premier plan de la scène :

> De la dame vus voil mustrer
> Que Guigemar pot tant amer. (*Gui*, 655-656)

Comme nous le montre le tableau qui suit, Marie de France, cette fois encore, diversifie ses modes d'expression. Ses entrées en scène seront peut-être jugées trop nombreuses — si on les mesure à l'aune de notre goût littéraire contemporain —, mais elles s'opèrent de manières variées et sans trop de déséquilibre d'un lai à l'autre :

30 — Il est quelquefois très malaisé d'opérer le départ entre un aparté explicatif et l'expression d'un sentiment personnel, tant ces formes de jugement peuvent être imbriquées. Dans un passage de *Bisclavret*, Marie explique à la fois la haine que l'on voue au loup-garou et justifie le départ précipité du chevalier victime des attaques de Bisclavret :

> [Alez s'en est li chevaliers]
> Mien escient tut as premiers,
> Que li bisclavret asailli.
> N'est merveille s'il le haï ! (*Bis*, 216-218)

J. Rychner a raison, nous semble-t-il, de placer un point d'exclamation à la fin du v. 218, ce que les autres éditeurs ne font pas.

proportions (en pourcentage) des types de séquences métanarratives dans les *Lais* de Marie de France

	P.J.	A.E.	S.P.	A.A.
Gui	20,83	37,5	33,33	8,33
Equ	47,05	52,94	0	0
Fra	0	28,57	57,14	14,28
Bis	0	50	25	25
Lan	0	0	50	50
DAm	0	72,72	18,18	9,09
Yon	0	33,33	33,33	33,33
Laü	16,66	75	8,33	0
Mil	17,94	58,97	0	23,07
Cha	62,5	12,5	0	25
Che	0	76,47	0	23,52
Eli	33,33	51,85	14,81	0

proportions (en pourcentage) des types de séquences métanarratives dans les lais anonymes

	P.J.	A.E.	S.P.	A.A.
Con	71,42	0	0	28,57
Doo	50	0	0	50
Epe	36	40	0	24
Lec	0	0	0	0
Man	0	0	0	100
Nab	0	0	0	100
Tyd	0	90,9	0	9,09
Tyo	0	100	0	0

Comme l'indique le tableau qui précède, les lais anonymes présentent moins de diversité dans les séquences métanarratives. Un conte, le *Lecheor*, en est totalement dépourvu. Et dans l'ensemble, ces lais ne comportent jamais d'interventions où l'auteur fasse connaître son sentiment personnel. En revanche, quand il s'immisce dans sa création, c'est très souvent pour ranimer l'attention du lecteur (il n'intervient d'ailleurs que pour cette seule raison dans *Nabaret* et le *Mantel*).

Ces deux récits, avec *Tyolet*, ne contiennent qu'un seul type de séquences métanarratives. Et alors que les *Lais* de Marie présentent d'ordinaire trois genres de passages métanarratifs (*Equitan* et *Lanval* n'en comptent toutefois que deux)[31], un seul lai anonyme (l'*Epervier*) offre une variété comparable dans la composition.

Enfin, nous avons qualifié du nom de **séquences V** les **séquences descriptives**. Dans ces parties de texte, qui dénotent — sous une forme volontiers énumérative[32] — des états, des propriétés ou des attributs des entités[33] évoquées, nous avons établi trois catégories en fonction de l'ampleur de ces séquences descriptives, ou en fonction de leur contenu : les descriptions **matérielles** (qui concernent principalement les objets), les descriptions **morales** (où l'attribution touche à des réalités plus abstraites) et les éléments descriptifs secondaires, ou séquences très courtes insérées à titre subsidiaire dans une autre séquence.

Le tableau repris ci-dessous nous enseigne que la description n'est pas le mode d'écriture favori de Marie de France. Déjà, M. Philippe Ménard avait considéré son art comme une esthétique de la brièveté[34]. Et, de son côté, Mme de Combarieu a observé que les objets ne sont décrits qu'en raison de l'utilité de leur vocation pour l'action et non pour eux-mêmes[35]. Notre tableau (qui reprend pour chaque œuvre le pourcentage de séquences descriptives par rapport à la totalité des vers d'abord, puis le pourcentage relatif aux autres modes de description) révèle toutefois que la description matérielle se taille la part la plus considérable dans l'ensemble des types de description. Dans quatre cas seulement, elle ne possède pas l'indice le plus élevé (dans *Equitan, Milun, Chaitivel* et *Chievrefoil* où la description morale l'emporte en importance relative). Mais, contrairement

31 — A propos de *Lanval*, justement, Jean Rychner signale que les *Lais* de Marie de France « sont marqués par une forte présence du narrateur » (cf. « La présence et le point de vue du narrateur dans deux récits courts : *Le Lai de Lanval* et la *Chatelaine de Vergi* », dans *Vox Romanica*, XXXIX, 1980, p. 101). Notre analyse statistique des séquences vient confirmer cette assertion, fondée sur l'examen d'un conte qui, néanmoins, renferme l'indice de séquences narratives le plus bas (voir notre tableau général).

32 — Nous nous rangeons à la proposition de définition de Philippe Hamon, pour qui la description est un « ensemble textuel synechdochique (énumération des parties d'un même tout) pouvant exister seul et pouvant s'intégrer à un récit, unifié du point de vue du thème et des prédicats, et doué d'une certaine autonomie » (cf. « Analyse du récit. Eléments pour un lexique », dans *Le Français moderne*, XLII, 1974, p. 140).

33 — Le terme *entité*, propos par Anca Măgureanu, nous paraît suffisamment général pour regrouper des réalités aussi diverses que les individus, les objets, les lieux, etc. (cf. « Description versus narration. Une remise en question ? », dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1981, fasc. 2, p. 43).

34 — Cf. Ph. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, pp. 202-212.

35 — Micheline de Combarieu, « Les objets dans les *Lais* de Marie de France », dans *Marche Romane*, XXX, 1980, pp. 41 et 47.

aux deux autres types, des descriptions matérielles se lisent dans tous les *Lais*, alors que la description morale est absente de *Bisclavret* et que l'intervention d'éléments descriptifs secondaires manque à *Equitan*, à *Bisclavret*, à *Laüstic*, à *Chaitivel* et à *Chievrefoil*.

proportions (en pourcentage) des types de description dans les *Lais* de Marie de France

	description matérielle	description morale	élém. descr. secondaires
Gui	6,2 50,92	3,95 32,4	2,03 16,66
Equ	2,22 43,75	2,86 56,25	0 0
Fra	1,54 50	1,15 37,5	0,38 12,5
Bis	4,08 100	0 0	0 0
Lan	9,93 68,04	4,06 27,83	0,6 4,12
DAm	2,36 40	1,57 26,66	1,96 33,33
Yon	6,63 54,41	3,94 32,35	1,61 13,23
Laü	8,75 63,63	5 36,36	0 0
Mil	1,31 21,21	3,93 63,63	0,93 15,15
Cha	0,83 10,52	7,08 89,47	0 0
Che	2,54 25	7,62 75	0 0
Eli	1,01 41,37	0,76 31,03	0,67 27,58

Une fois encore, on constate que la mise en œuvre d'un genre de séquences offre moins de richesse dans les lais anonymes. Les descriptions matérielles y sont plus rares que dans les contes de Marie (elles sont totalement absentes de *Doon*, de l'*Epervier*, de *Lecheor* et de *Nabaret*) et les évocations morales font défaut dans *Doon*, dans *Mantel* et dans *Nabaret*. Trois lais seulement comportent les trois types de

séquences descriptives (*Conseil, Tydorel* et *Tyolet*), alors que *Lecheor, Nabaret* et *Doon* ne renferment qu'un seul mode descriptif (les deux derniers cités incluent uniquement des éléments descriptifs secondaires).

proportions (en pourcentage) des types de description dans quelques lais anonymes

	description matérielle	**description morale**	**élém. descr. secondaires**
Con	1,72 60	0,68 24	0,45 16
Doo	0 0	0 0	1,74 100
Epe	0 0	2,58 85,71	0,4 14,28
Lec	0 0	3,27 100	0 0
Man	1,51 93,33	0 0	0,1 6,66
Nab	0 0	0 0	8,33 100
Tyd	1,22 33,33	2,04 55,55	0,68 11,11
Tyo	1,98 58,33	0,85 25	0,56 16,66

Concluons sur le premier point de notre enquête. L'analyse comparative des proportions des types de séquence dans les *Lais* de Marie de France et dans les lais anonymes (voir les deux tableaux dans les pages suivantes) met en évidence deux phénomènes généraux: une certaine unité de composition des récits de Marie, avec des variétés marquantes de mode d'expression au sein de chaque type de séquences, d'une part, et à l'inverse, une disparité plus grande pour les manières de présenter la réalité dans les lais anonymes, avec moins de diversification des moyens expressifs à l'intérieur d'un même type de séquences.

Nous ne reviendrons pas de façon détaillée sur la diversité ou la relative uniformité des moyens utilisés par Marie et ses confrères anonymes pour décrire la réalité, pour intervenir dans leur création, pour donner la parole aux personnages. Nos tableaux précédents ont

souligné avec assez d'évidence la richesse des procédés littéraires employés par Marie face à la simplicité de moyens de ses contemporains. Sur ce point, déjà, notre étude des proportions entre séquences tendrait à prouver l'unité de l'œuvre de Marie dans ses tréfonds, en regard des textes narratifs comparables pour la même époque.

Mais l'examen comparatif des façons de rapporter un événement, de présenter le récit — mécanismes qui relèvent pour une large part de l'inconscient — par nos auteurs souligne l'unité de création chez Marie. La descente aux tréfonds de ses textes montre leur profonde harmonie de conception : la prédominance des éléments narratifs, la correspondance entre séquences narratives et séquences dialogales, la présence constante de parties métatextuelles et d'interventions métanarratives, le rôle assez secondaire de la description dans tous les lais, à l'exception de *Lanval*[36].

proportions (en pourcentage) des types de séquences dans les *Lais* de Marie de France

	séqu. I	séqu. II	séqu. III	séqu. IV	séqu. V
Gui	3,38	60,04	21,67	2,7	12,18
Equ	5,09	44,58	41,08	4,14	5,09
Fra	0,96	68,14	25,09	3,47	2,89
Bis	5,66	56,6	31,13	2,51	4,08
Lan	1,05	60,09	23,94	0,3	14,59
DAm	2,36	69,68	17,71	4,33	5,9
Yon	2,5	60,02	21,86	3,22	12,18
Laü	6,25	58,12	14,37	7,5	6,29
Mil	2,14	63,1	21,16	7,3	6,17
Cha	7,5	53,75	24,16	6,66	7,91
Che	12,71	61,01	1,69	14,4	10,16
Eli	1,35	67,90	26,18	2,11	2,44

proportions (en pourcentage) des types de séquences dans quelques *Lais* anonymes

	séqu. I	séqu. II	séqu. III	séqu. IV	séqu. V
Con	2,41	8,39	84,02	2,41	2,87
Doo	4,54	78,67	13,28	1,74	1,74
Epe	9,05	40,51	37,06	10,77	3,01
Lec	35,24	27,86	32,78	0	3,27
Man	3,14	47,72	46,63	0,65	1,62
Nab	10,41	62,5	16,66	0,2	8,33
Tyd	2,06	45,3	47,95	3,79	3,67
Tyo	6,81	57,24	32,24	0,28	3,4

Face à cette cohérence interne, qui nous paraît le meilleur gage d'attribution des douze *Lais* à un seul et même auteur, Marie, les méthodes de composition plus diverses exploitées dans les autres contes brefs tendraient à prouver l'existence de rédacteurs différents. Ces conteurs ne maîtrisent pas toujours aux mieux les procédés littéraires en usage à leur époque. En effet, la mise en abyme du discours direct, l'introduction de séquences métatextuelles dans le récit, la disproportion de ces séquences métatextuelles (dans *Lecheor*) ou des séquences dialogales (dans le *Lai du Conseil* et dans *Tydorel*) par rapport au reste du texte constituent des fautes de goût ou des maladresses de rédaction susceptibles d'entamer l'harmonie stylistique des œuvres. De telles erreurs échappent à l'art très maîtrisé de l'écrivain que l'on nomme, sur le témoignage de quelques prologues, Marie de France.

36 — L'indice assez haut des séquences de description dans *Lanval* s'explique par des nécessités internes à l'œuvre : la volonté de prouver l'innocence de Lanval et l'obligation d'opposer le monde des mortels aux figures surnaturelles. (Cf. Judith Rice Rothschild, « A Rapprochement between *Bisclavret* and *Lanval* », dans *Speculum*, XLVIII, 1973, p. 80).

Les structures syntaxiques dans les séquences descriptives des *Lais*.

Si l'on accepte le postulat selon lequel il existe un rapport troit entre les structures de textes et les structures de phrases[37], il est intéressant d'observer comment Marie — dont la description n'est pas le mode d'exposition préféré — construit ses énoncés descriptifs et de vérifier si la répartition des séquences descriptives en trois groupes (description matérielle, description morale et éléments descriptifs secondaires) revêt quelque pertinence.

Observons en tout premier lieu que la théorie de Paul Hopper[38] sur l'opposition entre *foreground* (la ligne du récit) et *background* (les éléments extérieurs à la narration), laquelle entraîne des conséquences notables sur l'usage des temps verbaux et sur l'ordre des mots, se confirme dans les écrits de Marie. Comme on peut s'y attendre, les séquences descriptives s'ouvrent rarement[39] sur un circonstant temporel, suivi d'un groupe verbal, mais comportent les trois structures habituelles des propositions dans les «passages d'arrière-plan»[40]: *sujet + verbe, verbe + complément, complément essentiel + verbe.*

Le tableau suivant montre la très forte proportion des propositions du type *sujet + verbe* ou *complément + verbe* au sein de chaque lai considéré isolément, par rapport aux autres formes de l'ordre des mots rencontrées (*verbe + sujet* et *verbe + complément*):

37 — Cf. Bernard Combettes, « Une notion stylistique et ses rapports avec la syntaxe : narration et description chez Christine de Pisan », dans *Le Génie et la Forme. Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean Mourot*, p. 52.

38 — Cf. Paul J. Hopper, « Aspect and Foreground in Discourse », dans *Syntax and Semantics*, 12, 1979, pp. 213-241.

39 — Les seuls cas où cette construction apparaisse concernent l'emploi d'un adverbe de temps (*unkes, ja*) suivi du verbe, du type *Unques ne volt a rien mesfaire* (*Bis*, 180 et aussi *Lan* 532, 602 ; *Yon* 6520 ; *Mil* 323, 329) ou *Ja ne sera tant travaillez* (dans *DAm*, 145) ou bien dépendent de la présence d'un complément temporel peu chargé de sens en tête de proposition (voir *Pur ceo qu'une feiz la veïst, Cha* 15). On observera également au passage que, mises à part les constructions avec *unkes* ou *ja*, les séquences descriptives ne présentent quasi jamais une forme négative, dont la fonction ironique ou euphémique convient mal au ton des écrits de Marie de France. (Cf. Jean Sareil, « La description négative », dans *Romanic Review*, LXXVIII, 1987, pp. 1-9).

40 — Cf. B. Combettes, « Une notion stylistique et ses rapports avec la syntaxe : narrration et description chez Marie de France », dans *Le Génie et la Forme. Mélanges de langue et de littérature offerts à Jean Mourot*, pp. 53-55.

	S + V	V + S	V + C	C + V				
				lieu	**manière**	**temps**	**objet**	**autre**
Gui	52,94	2,53	1,17	15,29	8,23	1,17	16,47	2,35
Equ	37,5			6,25	12,5		37,5	6,25
Fra	55,55			11,11	11,11	11,11	11,11	
Bis	35,71			7,14	28,57	7,14	14,28	7,14
Lan	63,51	4,05	4,05	8,1	4,05	2,7	13,51	
DAm	40			20	10	10	10	10
Yon	48,93	4,25		25,53	8,51		6,38	6,38
Laü	86,66	15					15	
Mil	42,85	6,66		14,28	9,52	9,52	14,28	6,66
Cha	72,72					9,09	18,18	
Che	77,77				22,22			
Eli	61,11	5,55	5,22	11,11	11,11	5,55	5,55	

La très haute fréquence (61,11%) de la construction la plus simple (*sujet + verbe*) concourt à donner au style des *Lais* une allure dépouillée, renforcée jusqu'à l'uniformité quand cet ordre des termes épouse avec exactitude la structure de l'octosyllabe.

D'autre part, pour ce qui touche à l'usage des temps verbaux, on doit noter que les séquences descriptives privilégient normalement les temps du passé sur les autres emplois temporels.

Si l'on excepte les emplois verbaux de la description morale, on peut observer que Marie joue sur un registre temporel assez limité : temps du présent et du passé. Cette particularité se justifie dans la mesure où la relation prédicative fonde la plupart des énoncés dans la description physique et dans les éléments descriptifs secondaires. Dans ces cas-là, l'auteur se contente d'ordinaire de présenter une réalité dont les éléments se rattachent pour la plupart à des actions passées. En revanche, les séquences de description morale reposent plus fréquemment sur une relation logique, où l'expression des rapports (hypothèse, cause, concession, conséquence) requiert un éventail de déterminations temporelles plus large.

Le passé simple occupe, dans chacun des trois groupes de mode descriptif considérés, une place prépondérante. Cette situation (qui correspond en toute logique à l'évocation de réalités insérées dans un récit, donc dans la narration d'actions révolues) ne remet pas en cause

la théorie de Hopper — qui voit le présent[41] ou le passé simple (valeur aspectuelle « bornée ») comme les temps du narratif ou premier plan, et l'imparfait (valeur aspectuelle « non bornée ») comme le temps du plan descriptif. Comme on le sait, le français du Moyen Age attribue, jusqu'au XIII[e] siècle, une valeur imperfective au passé simple[42]. Ce temps permet, par exemple, d'exprimer les qualités permanentes d'un individu, nécessité qui intervient fréquemment dans les descriptions[43]. C'est pourquoi, dans les tableaux qui suivent, on considérera en général le passé simple avec sa valeur imperfective propice à la description.

proportions (en pourcentage pour chaque œuvre) des emplois du verbe dans les éléments descriptifs secondaires

	nature du verbe				temps du verbe			
	être	*avoir*	*il y a*	autre verbe	présent	imparfait	passé simple	autre temps
Gui	31,25	6,25	6,25	56,25	31,25	18,75	43,75	6,25
Fra	33,33		33,33	33,33	33,33	33,33	33,33	
DAm	33,33		33,33	33,33	33,33	66,66		
Yon	33,33		22,22	44,44	37,5	25	37,5	
Mil	50			50	50	50		
Eli	66,66	16,66	16,66		20		80	

41 — De manière tout à fait conforme aux usages, Marie de France emploie le présent à valeur générale au cours du long développement moral qu'elle insère dans *Guigemar* (vv. 483-495) : selon son estime, sa définition de l'amour vaut pour toutes les époques !

42 — Cf. Guy Raynaud de Lage et Geneviève Hasenhor, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Sedes, 1990, p. 179 ; Gérard Moignet, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 236 et Lucien Foulet, *Petite syntaxe de l'ancien français*, Paris, H. Champion, 1963, p. 223.

43 — On voit bien le caractère interchangeable de l'imparfait et du passé simple dans cet exemple de *Guigemar*, où *fu* et *esteit* comportent la même valeur aspectuelle :

De vert marbre fu li muralz,
Mult par esteit espés e halz ! (vv. 221-222)

proportions (en pourcentage pour chaque œuvre) des emplois des temps dans la description physique et morale

	description physique				description morale			
	présent	impft	passé simple	autre temps	présent	imparfait	passé simple	autre temps
Gui	9,52	33,33	42,85	19,04	44,44	14,81	25,92	14,81
Equ		33,33	66,66			57,14	42,85	
Fra		33,33	33,33	33,33		66,66	33,33	
Bis					7,69	61,53	23,07	7,69
Lan	17,77	28,88	31,11	22,22	7,69	30,76	34,61	26,92
DAm	25			75			50	50
Yon	34,61	23,07	30,76	11,53	18,18	9,09	36,36	36,36
Laü	25	25	50			71,42	238,57	
Mil		66,66	33,33			40	53,33	6,66
Cha			100			30	30	40
Che					36,36	18,18	18,18	27,27
Eli		14,28	71,42	14,28	16,66	33,33	50	

La nature du verbe joue un rôle important dans les séquences descriptives. Normalement, Marie recourra plus volontiers à l'usage des verbes d'état que des verbes d'action. Cette constatation vaut surtout pour les parties du texte que nous avons rangées dans la catégorie des éléments descriptifs secondaires, où la briéveté de l'énoncé impose d'ordinaire moins d'élaboration dans le choix du verbe. Nos tableaux comparatifs viennent confirmer cette situation, avec certaines disproportions en faveur des verbes d'action, dans *Lanval, Milun, Chaitivel* et *Eliduc* pour les séquences de description physique, et dans la quasi-totalité des *Lais* pour les séquences de description morale. Dans l'évaluation du rôle de la nature du verbe, le mode de description morale révèle cette fois encore un style plus varié, plus riche que les deux autres types de séquences descriptives.

proportions (en pourcentage pour chaque œuvre) des natures du verbe dans la description physique et morale

	description physique				description morale			
	être	*avoir*	*il y a*	autre verbe	*être*	*avoir*	*il y a*	autre verbe
Gui	41,86	11,62	9,3	37,2	18,51	7,4	3,7	70,37
Equ	33,33	50		16,66	14,23			85,71
Fra	50		16,66	33,33	66,66			33,33
Bis					23,07	15,38		61,53
Lan	20,45	15,9	11,36	52,27	23,07	3,84	11,53	61,53
DAm		25		75		50		50
Yon	32	8	16	44	41,66	8,33		50
Lai	50		37,5	12,5	14,28	14,28		71,42
Mil				100	20	6,66	6,66	66,66
Cha				100	22,22		11,11	77,77
Che					18,18			81,81
Eli		14,28		85,71	50	16,66	16,66	16,66

A l'usage des verbes d'état ou des verbes copules est évidemment lié l'emploi des attributs. D'une manière générale, encore une fois, les constructions attributives, et aussi celles en apposition, se signalent par leur fréquence dans les éléments descriptifs secondaires (nous avons fait suivre de l'astérisque la mention des attributs du complément d'objet direct). Ils se font plus rares dans les autres types de description. Mais, il arrive plus souvent que les séquences de description physique ou morale associent plus de trois ou de quatre attributs ou apposés[44], construction répétitive, voire élaborée, qui confère un aspect moins dépouillé à l'expression.

44 — Les lais anonymes énumèrent volontiers les attributs : on en compte cinq dans *Doon* (vv. 69-70), *Epervier* (vv. 30-34), *Lecheor* (vv. 55-58) et *Tyolet* (vv. 95-96 et 379-382) ; quant aux attributs du complément d'objet direct, ils sont cinq aux vv. 222-231 de *Tydorel* et huit aux vv. 131-146 de la même œuvre.

proportions (en pourcentage) des attributs et apposés dans les éléments descriptifs secondaires

	attributs			apposés		
	un	**deux**	**trois**	**deux**	**trois**	**quatre**
Gui	23,52	5,88+5,88*		11,11		11,11
Fra	5,88			11,11		
Lan		6,66	5,88*		22,22	
DAm		5,88				
Yon	17,64					
Mil		5,88		22,22		
Eli	11,76	5,88	5,88		22,22	
total	58,82	29,41	11,76	44,44	44,44	11,11

proportions (en pourcentage) des attributs et apposés dans la description physique et morale

	attributs					apposés		
	un	**deux**	**trois**	**quatre**	**cinq**	**un**	**deux**	**trois**
Gui	14,6 +4,49*	4,49	1,12					
Equ		2,24			1,12*			
Fra	1,12			2,24 + 1,12*	1,12*			
Bis	2,24 +1,12*	2,24						
Lan	5,61 + 11,23*	5,61				18,18		
DAm			1,12					9,09
Yon	15,73	1,12			1,12*	9,09	9,09	9,09
Laii	5,61						9,09	18,18
Mil	4,49							9,09
Cha		1,12						9,09
Che	1,12							
Eli	1,12	1,12			1,12			
total	70,78	19,1	3,37	3,37	3,37	27,27	18,18	54,54

Enfin, la syntaxe de la phrase dans les séquences descriptives se révèle assez particulière. Dans les énoncés d'éléments descriptifs secondaires, la construction par apposition (qui autorise le raccourci ou l'ellipse) et l'usage de la relative (fonction adjectivale) occupent un rang que les autres formes de description (portant sur un nombre de vers consécutifs excédant souvent deux ou trois) ne lui reconnaissent pas. Dans les séquences descriptives plus longues, c'est aux propositions indépendantes que Marie recourt, dans tous les cas, le plus volontiers. Cette différenciation vient en partie confirmer le bien-fondé de la distinction que nous avons établie entre les séquences de description.

L'uniformité apparente du rythme de ses phrases, la sécheresse que confère à l'expression la répétition des mêmes modes phrastiques ont valu à notre poétesse la redoutable réputation d'user d'un ton monotone et d'un style *nu*[45]. Cette renommée est partiellement injuste: passant de la description physique à la description morale, on observe notre auteur aller à un usage plus abondant de la proposition coordonnée et délaisser quelque peu la construction par relative, plus utile quand il s'agit de décrire des réalités concrètes. En revanche, elle ne met pas davantage en œuvre la subordination autre que relative, pourtant reconnue comme le type de construction de phrase le plus « intellectuel » (puisqu'il permet d'exprimer diverses relations logiques: cause, but, conséquence, concession, etc.)[46]

proportions (en pourcentage) des constructions syntaxiques dans les éléments descriptifs secondaires

	apposition	proposition indépendante	proposition relative	proposition coordonnée	proposition subordonnée
Gui	4,44	20	13,33		
Fra	2,22		2,22		
Lan	4,44	13,33	2,22		
Yon		4,44	2,22	2,22	2,22
Mil	4,44		2,22	2,22	
Eli	4,44	4,44	8,88		
total	20	42,22	31,11	4,44	2,22

45 — Cf. Ph. Ménard, *Les Lais de Marie de France*, pp. 202-204.

46 — Dans les lais anonymes, l'indice de fréquence des propositions subordonnées marquant un lien logique est plus élevé, surtout pour ce qui concerne l'expression de la conséquence (voir e.a. *Conseil*, 74-87 et *Mantel*, 750).

proportions (en pourcentage) des constructions syntaxiques dans la description physique

	apposition	proposition *indépendante*	proposition *relative*	proposition *coordonnée*	proposition *subordonnée*
Gui	0,7	19,85	4,25	2,12	3,54
Equ		4,25			
Fra		3,54	0,7		
Bis					
Lan		15,6	6,38	1,41	2,83
DAm		0,7		0,7	1,41
Yon		14,18	2,83		1,41
Laü		4,25		0,7	0,7
Mil		2,12			
Cha					0,7
Che					
Eli		2,12	2,12		0,7
total	0,7	66,61	16,28	4,93	11,29

proportions (en pourcentage) des constructions syntaxiques dans la description morale

	apposition	proposition indépendante	proposition relative	proposition coordonnée	proposition subordonnée
Gui		9,28	3,57	2,85	5
Equ		2,14		1,42	
Fra		1,42		0,71	
Bis		6,42		2,14	1,42
Lan		11,42	1,42	3,57	2,85
DAm		1,42			
Yon		7,14	2,14		0,71
Laü		2,14	0,71	1,42	
Mil		7,85	0,71	2,14	0,71
Cha		2,85	1,42	1,42	1,42
Che		2,14	0,71	1,42	1,42
Eli		4,28			
total		58,5	10,68	17,09	13,53

En tête de son étude sur *L'articulation des phrases narratives dans la* Mort Artu[47], Jean Rychner rappelait que «toute œuvre est tout entière dans sa forme» et que «telle de ses formes la révèle parfois mieux que toutes les idées que l'auteur y exprime». Sans prétendre imiter le regretté savant suisse, ni le suivre jusqu'au bout sur le terrain du *fonctionnel*[48], ni surtout l'égaler dans les voies qu'il a tracées, nous serions heureux si cette modeste analyse des séquences descriptives dans les *Lais* de Marie de France pouvait mieux révéler les compositions de cet auteur. A un double titre. Dans le champ de l'histoire des textes d'abord, puisque nous avons cru pouvoir proposer un nouvel argument en vue de l'attribution des douze lais à Marie. Dans le domaine de la linguistique textuelle ensuite, qui — compte tenu de l'usage de modalités différentes de description — nous a permis de montrer la variété des procédés expressifs mis en œuvre par une «parole» parfois jugée sèche et monocorde.

Jacques LEMAIRE
Université Charles-de-Gaulle (Lille III)

47 — Cf. Jean Rychner, *Formes et structures de la prose française médiévale. L'articulation des phrases narratives dans la* Mort Artu, Neuchâtel-Genève, Faculté des Lettres-Droz, 1970, (Recueil des travaux publiés par la Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, 32e fascicule), p. 7.

48 — Cf. Albert Henry, «Eloge de Jean Rychner», dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 5e série, tome LXXV, 1989, p. 356.