

PAUL ZUMTHOR ET LE ROMAN MÉDIÉVAL

Choisir comme thème de réflexion pour cet hommage à Paul Zumthor la relation critique qu'il a entretenue avec le roman médiéval peut paraître paradoxal. Paul Zumthor s'est sans aucun doute passionné pour la pratique de l'écriture romanesque, mais en ce domaine comme dans bien d'autres, la pratique l'a fort heureusement emporté sur la théorie et l'art du récit n'occupe pas, loin s'en faut, la première place dans l'ensemble si divers de ses travaux critiques. On pourrait même parler, sans forcer le trait, d'une certaine mise à l'écart des problèmes soulevés par le roman médiéval, une mise à l'écart qui s'est faite de plus en plus systématique et polémique au fil des années et notamment dans *La lettre et la voix*, ouvrage publié en 1987. Aussi m'a-t-il paru tentant de cerner quelques-unes des motivations possibles de ce retrait critique avant d'en envisager les retombées, finalement bénéfiques, sur notre approche du roman médiéval. Que nous a finalement apporté ce regard décapant, jeté sur des récits que l'on a sans doute baptisés un peu hâtivement «romans», ce qui a trop souvent incité les historiens de la littérature médiévale à les étudier et à les évaluer en fonction de critères anachroniques et d'une conception trop classique de la littérature ?

Cette mise à l'écart, je viens de le rappeler, est particulièrement nette dans *La lettre et la voix*, ouvrage ironiquement sous-titré *De la 'littérature' médiévale*. Le treizième et dernier chapitre – qui fonctionne un peu comme supplément diabolique aux douze chapitres consacrés aux modulations de la voix, et qui est intitulé comme en écho au titre de couverture : «Et la 'littérature' ?» – s'efforce en effet de montrer l'émergence très tardive du concept de littérature, «l'écran» qu'il constitue entre «le médiéviste et l'objet de son étude»¹, principalement lorsque cette étude s'attache au 'roman' médiéval, tout en insistant sur la présence permanente de la voix au sein même de l'écriture romanesque. Manière de dénoncer une fois encore le monstre, l'écriture, qui aurait tenté en vain d'étouffer sa rivale, la voix.

¹ *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 321.

Cette prise de position (je ne peux bien entendu mesurer les raisons personnelles ou les hasards de carrière et d'enseignement qui l'ont provoquée) est ancienne. L'un des premiers ouvrages de Paul Zumthor, sa thèse de doctorat parue en 1943, s'intitule *Merlin le prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*. C'est une très vaste enquête sur les différentes incarnations de cet être de fiction dans des œuvres médiévales de registres très variés. Or il est significatif que ce soit le thème prophétique, en liaison donc avec la parole vive, qui constitue le fil directeur de l'étude, une réflexion d'ensemble sur la relation qu'entretient le personnage avec la parole et ses pouvoirs, la forme dégradée qu'en est le « thème pittoresque du magicien » n'étant envisagée que dans un second temps². Est en revanche escamoté le rapport que privilégie la critique actuelle entre la figure de Merlin et une réflexion sur la métamorphose de la parole en texte écrit, sur l'inscription du langage aux pages du livre, réflexion qui fait de Merlin, autant qu'un prophète, la figure emblématique de l'écrivain et de la mise en écrit de la légende arthurienne. Dans son *Roman de Brut*, Wace d'ailleurs avait déjà éliminé, à la différence de sa source, Geoffroy de Monmouth, la dimension purement prophétique du personnage. Avec persévérance, une vertu qui parcourt et sous-tend l'œuvre critique de Paul Zumthor, la figure de Merlin est toujours considérée dans *La lettre et la voix* en son amont le plus reculé, comme « l'acteur » premier, le premier énonciateur d'une généalogie de paroles dont nous n'atteignons, avec le texte écrit, que le dernier stade, le plus misérable, le plus pauvre, puisque tend à s'y abolir, à s'y étouffer toute trace de la voix vive³. Conception là aussi polémique, qu'il faut sans doute nuancer, dans la mesure où Merlin, et à sa suite bien des « enchanteurs-clercs » des romans arthuriens, insistent au contraire sur ce miracle dont ils sont les grands-prêtres, la nuance quasi instantanée, sans intermédiaire, de la parole en livre, en écriture, un miracle qu'ils opèrent entre les mains mêmes du clerc qui leur sert de premier scribeur.

Quant au second livre important de Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, paru en 1963, il marque définitivement la rupture. Malgré la longue période de production couverte, il ne s'intéresse qu'aux formes poétiques du langage, il privilégie très nettement tout ce qui relève de la « diction », pour reprendre une terminologie proposée par Gérard Genette, et il ignore totalement cette autre création poétique, au sens large du terme, qui émerge vers 1150, la « mise en roman »; une création où s'unissent, en des proportions qui

² *Merlin le prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne, Payot, 1943, réimpression avec une nouvelle préface, Genève, Slatkine, 1973, p. 222.

³ *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 311.

varient très sensiblement d'un auteur à l'autre, la recherche d'une « diction » propre et les forces neuves de la « fiction ». J'ajoute d'ailleurs tout de suite une critique, ou plus exactement une réserve. Il semble bien que, pour Paul Zumthor, les premières manifestations du roman médiéval soient prioritairement liées à l'œuvre de Chrétien de Troyes, comme on peut le voir par exemple dans le chapitre intitulé « Du roman à la nouvelle » de l'*Essai de poétique médiévale*, paru en 1972⁴, et il s'est fort peu intéressé (mais les temps sans doute n'étaient pas encore venus) aux romans antiques. Ces récits ont pourtant joué un rôle très important dans la « naissance » du roman comme langue et comme forme littéraires, et on n'a pas encore fini de mesurer l'influence qu'ils ont exercée sur la production de Chrétien de Troyes, soit directement, soit plus encore indirectement, dans ses refus concertés. Je pense par exemple à l'absence quasi systématique, après *Philomena*, de descriptions détaillées et de portraits canoniques, de tout ce qui pourrait rappeler le style appliqué, l'esthétique un peu compassée des romans d'antiquité.

Cette quasi exclusion du roman du champ de l'analyse (qu'on relise les pages un peu expéditives de l'*Essai sur les romans antiques*⁵) a eu aussi, semble-t-il, des raisons d'ordre stratégique. Lorsque Paul Zumthor a commencé son œuvre critique, les études médiévales étaient largement dominées par une approche post-romantique et post-bédieriste du texte. Deux principes les animaient, particulièrement sensibles dans les titres parus dans la collection « L'homme et l'œuvre », qui s'intitula ensuite « Connaissance des Lettres », dont l'heure de gloire s'éternisa, et où furent publiés aussi bien le *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre* de Jean Frappier (1957) que, plus récemment, *Le Roman de la Rose* de Daniel Poirion (1973). Deux principes donc : la quête ou la reconstruction de l'auteur, au sens le plus usuel du terme, et de ses intentions, et la quête, encore plus désespérée, de qualités de composition, de style et éventuellement d'analyse psychologique qui puissent rapprocher les œuvres médiévales des canons fixés par la critique littéraire classique. L'immense intérêt qu'ont alors suscité l'œuvre de Chrétien de Troyes et, dans une moindre mesure, les récits sur Tristan, plus difficiles à apprivoiser, a été en grande partie dû à l'illusion que ces œuvres se rapprochaient d'une conception canonique de la création littéraire, portaient comme en germe les règles classiques du récit. Selon Bédier, rappelons-le, qui d'ailleurs ne s'est nullement intéressé à Chrétien de Troyes, la *Chanson de Roland* est admirable parce qu'elle est aussi rigoureusement composée qu'une tragédie de Racine...

La chance peut-être, le mérite et l'intuition critique surtout de Paul Zumthor, furent alors de se tourner vers un autre domaine de la production

⁴ *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 339-404.

⁵ *Ibid.*, pp. 346-348.

médiévale, la poésie lyrique, dont le caractère très stéréotypé, l'art fondé sur une redoutable technicité, venaient, il est vrai, d'être fortement soulignés par Paul Guiette dans son essai, *D'une poésie formelle en France au Moyen Age* (1949), et par Roger Dragonetti dans son étude sur *La technique poétique des trouvères*, parue à Bruges en 1960, un peu avant donc *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Bien mieux que le roman en vers, chasse trop bien gardée et pour longtemps encore de l'histoire littéraire traditionnelle, bien mieux que la chanson de geste, un genre livré pour de longues années là aussi aux très épineuses recherches sur les sources et sur le rapport à l'histoire, les formes poétiques, au sens strict du terme, et la poésie lyrique des trouvères (Paul Zumthor s'est peu aventuré dans le domaine de la lyrique occitane) offraient un lieu idéal d'expérimentation. Ces textes permettaient en effet d'étudier l'élaboration, de la fin du IX^e siècle au début du XI^e siècle, d'un « français monumental »⁶ – nous dirions sans doute « littéraire », mais le terme est bien entendu banni, dès ce ouvrage –, puis les problèmes liés à la performance orale du poème, à sa « mouvance », au sens que Paul Zumthor a donné à ce terme, de dresser une typologie des figures, des types, des motifs, des registres, qui constituent autant de matériaux indéfiniment réutilisables, de s'intéresser enfin au fonctionnement de cette poésie au sein de la société pour laquelle elle fut créée. Dépréciée par ceux-là même qui l'avaient éditée avec soin ou soumise elle aussi à la mise à plat des lectures historicisantes (pensons aux travaux de H. Petersen Dyggve sur Gace Brulé et son milieu) ou psychologisantes, pour ne pas dire sentimentales, la poésie lyrique était sans doute à cette date le seul des « genres » médiévaux qui pouvait relever de ce type d'approche, iconoclaste, mais s'attaquant à des textes qui n'étaient pas des points trop névralgiques dans le monde des médiévistes. On sait en revanche combien les débats ont été beaucoup plus rudes lorsqu'il s'est agi de discuter les propositions avancées par Jean Rychner sur « l'art épique des jongleurs », et comment ce type d'approche ne s'est que très timidement étendu à l'étude du roman médiéval où il semble pourtant tout aussi légitime et fécond.

Mon propos n'est pas cependant d'étudier dans sa complexité l'immense apport de Paul Zumthor à notre connaissance de la lyrique médiévale, la réévaluation que ses travaux ont entraînée, les études critiques qu'elle a encouragées, notamment celles de Pierre Bec, mais de mesurer peut-être les effets, bénéfiques ou non, que ces travaux ont produits sur son analyse de l'écriture romanesque.

On s'interrogera d'abord sur la validité des points de vue que proposent quelques phrases capitales de *La lettre et la voix* qui visent, tendan-

⁶ *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 49.

cieusement, à faire du « roman » une sorte de machine de guerre contre le pouvoir jusqu'alors exclusif de la voix. Selon Paul Zumthor en effet, « dans un monde de la voix, le 'roman' » – qui devient sous sa plume une sorte d'être de langage quasi maléfique – « semble viser à l'étouffement de celle-ci », ne lui laissant plus guère que « le statut d'instrument asservi au texte écrit qu'elle a pour office, par la lecture à haute voix, de faire connaître »⁷. Il est dit un peu plus loin que le roman, sorte de fils ingrat et castrateur, surgit « à la jonction de l'oralité et de l'écriture », récusé à la fois l'oralité des traditions anciennes et la suprématie du latin, « support et instrument du pouvoir des clercs », et plus loin encore, que le roman se démarque de « tout ce qui, de notoriété publique, se fonde sur la seule tradition orale » et qu'il témoigne de la valeur éminente accordée à l'écriture par ses auteurs⁸. Ce qui bien entendu, dans la bouche de Paul Zumthor, marque non pas peut-être une régression, mais une sorte de retrait, de rétrécissement par rapport aux infinies possibilités qu'il prête à la voix vive. On songe parfois d'ailleurs, en lisant cette immense apologie / nostalgie de la présence et de la force de la voix dans le monde médiéval qu'est *La lettre et la voix*, à ce passage du *Phèdre* dans lequel Platon s'élève, par la biais du mythe de Teuth, contre l'invention de l'écriture, qui doit selon lui entraîner la perte ou l'affaiblissement de la mémoire humaine, qui surtout représente toujours un énorme appauvrissement des ressources de la voix.

Il me semble cependant que, comme tout texte à fonction polémique, cette prise de position peu nuancée en faveur de la voix et contre l'écrit, est beaucoup trop réductrice. D'abord, de quoi exactement parle-t-on et de quels textes ? Le roman dans ces pages est trop souvent présenté comme une masse indifférenciée, un pan d'écriture d'abord mal dégagé de l'histoire, d'où ressort de manière privilégiée un nom, Chrétien de Troyes, et une œuvre qui pourtant n'est pas absolument représentative, il s'en faut de beaucoup, du roman médiéval. Une grande absence, je l'ai dit, dans cet état des lieux un peu hâtif, est celle des romans antiques et des premières chroniques anglo-normandes, de Wace, de Benoît, du rapport très neuf qu'ils entretiennent avec la parole et l'écrit. Ces auteurs qui se présentent, le cas échéant, comme des clercs « lisants » plutôt que comme clercs « écrivants », ne méprisent nullement les pouvoirs de la voix. Tout au long du *Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure, son auteur, met en scène son perpétuel dialogue avec un écrit source qu'il ne fait que « raconter » devant son auditoire⁹. Les illustrations des manuscrits confirment

⁷ *La lettre et la voix*, op. cit., p. 299.

⁸ *Ibid.*, pp. 300-01.

⁹ Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, v. 2861 ; éd. L. Constans, Paris, SATF, 1904-12.

parfois cette chaîne de transmissions. La voix du clerc « lisant » parcourt ainsi le texte prononcé, mais partout bien entendu est assenée cette évidence : l'écrit seul est monument, mise en mémoire éternisée, sauvegarde de la parole envolée et des civilisations mortes. Quant aux lais, leur place dans l'étude de Paul Zumthor sur la voix reste bien discrète. Et pourtant, où s'est mieux énoncé, théorisé et quasiment mythifié le passage de la voix à l'écrit « lieu de mémoire » que dans les *Lais* de Marie de France et dans les *Lais anonymes*, qui ne cessent d'insister sur la complémentarité de la voix et de l'écrit et sur la chaîne qui se tisse, de la voix à l'écrit, et qu'à chaque lecture la voix renoue ?

Le roman, sans doute, mais cela, encore une fois, s'applique surtout aux romans antiques, affirme avec force son lien avec l'écriture, ne serait-ce que pour justifier par l'acte de mise en mémoire, qui revient comme un leitmotiv obsédant, son existence, énoncer sa raison d'être, du moins dans ses premières manifestations. Grâce au travail de conditionnement d'un public désormais habitué à « entendre » lire des romans, Chrétien de Troyes, lui, du moins à partir du *Chevalier de la charrette*, n'a pas à avancer d'autre justification que le désir de plaire à ses mécènes...

Pourtant, comme le concède un peu plus loin Paul Zumthor, la voix n'en perd pas pour autant son éminente dignité, son statut de « source » de l'écriture, un statut dont il n'a pas vraiment distingué les modulations des romans antiques aux lais et aux romans bretons¹⁰. De par leurs sujets mêmes, les romans antiques ne peuvent que se référer à des sources écrites, seule garantie de leur véridicité, mais tout est mis en œuvre pour y réinsérer une « vocalité fictive », qu'il s'agisse de la présence insistante du narrateur gestionnaire de son récit, de la fréquence des monologues ou de la grande variété des dialogues et des prises de parole qui interrompent la relation des actions. On pourrait tout aussi bien tracer un parcours du roman médiéval du XII^e au XIII^e siècle à partir de cette présence de la voix, en montrant comment ces « écrits », après avoir uni lyrisme et récit – un exemple remarquable en est dans la première moitié du XII^e siècle l'admirable conte de *Pyrame et Thisbé* –, puis après avoir repris presque tels quels des fragments du discours lyrique, comme le fait Chrétien dans *Le Chevalier au lion* notamment, ont de plus en plus tendu à intégrer avec ostentation la voix vive du je lyrique, grâce au procédé, qui a fait très vite effet de mode et boule de neige, des insertions lyriques. Ces insertions font alors de ces textes des « œuvres plénières », pour reprendre une belle formule de Paul Zumthor¹¹, puisqu'aussi bien le texte est donné à lire et à chanter. Dans le *Guillaume de Dole* de Jean Renart, si l'on veut bien suivre à la lettre les indications du prologue, on doit même y danser, afin

¹⁰ *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 303.

¹¹ *Ibid.*, p. 269.

d'interpréter le texte dans toutes ses dimensions, dans toutes ses potentialités. A peu près à la même date enfin, la voix vive du *je* du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris se pose comme instance énonciative et principal actant du songe. Vouée dès *Pyrame et Thisbé* à nouer le premier dialogue amoureux de la littérature, la voix garde donc bien, même au sein du roman, son éminente dignité et sa résonance est à bien des égards un trait constitutif, une dimension spécifique du roman médiéval en vers, puis au XIII^e siècle, également en prose.

Il me paraît donc plutôt abusif de dire, pour le XII^e comme pour le XIII^e siècle, et surtout pour le XIII^e siècle, une époque où les écrivains n'ont plus à se battre pour se justifier d'écrire, que l'écrit romanesque et surtout le texte en prose tendent à se libérer de la voix, «récusent le présent de la voix»¹². Une simple lecture du *Lancelot* en prose et plus encore du *Tristan* en prose et des textes qui s'en inspirent, suffit à montrer le contraire, à mettre en évidence cette présence multiple de la voix, et en priorité de la voix lyrique, seule autorisée à authentifier la «vérité» de ce qui se dit, la vérité des sentiments exprimés. Mais la voix est aussi très présente, d'une présence quasi-obsessionnelle, à travers l'insistant discours de ce *conte* qui parle, se tait et recommence, ailleurs et autrement, à proférer le texte, ou avec les interventions de plus en plus massives des narrateurs. Inutile enfin de rappeler, car Paul Zumthor aussi bien le signale, mais de manière plutôt biaisée, dans *La lettre et la voix*, comment le texte romanesque arthurien principalement met en scène sa dépendance à la voix, en se présentant non plus comme issu d'un autre écrit, ce qui était le cas du *Roman de Troie*, mais comme la mise en écrit de la parole de Merlin, puis de la parole des clercs qui en démultiplient la figure ou des chevaliers qui en prennent le relais autorisé¹³. Le XIII^e siècle d'ailleurs ne signe-t-il pas, dans un autre canton de la «littérature», l'avènement du dit, forme sans doute difficile à définir, mais qui marque le retour en force du *je* parlant et s'investissant dans sa parole?

Il me semble donc qu'il y a dans les pages sur lesquelles se termine *La lettre et la voix* des formulations un peu rapides, qui sont comme exprimées en «haine du roman», sans que l'on voie vraiment ce qui fonde pareille prévention. Ce parti-pris me paraît d'autant plus surprenant que les propositions qu'a faites ailleurs Paul Zumthor sur le roman ouvrent des pistes tout à fait neuves. On pourra relire dans cette perspective les pages qu'il a consacrées à plusieurs reprises à Chrétien de Troyes, mais dont la forme la plus aboutie, la plus condensée, me paraît l'article paru dans le numéro d'*Europe* consacré au romancier champenois, et intitulé

¹² *Ibid.*, p. 304.

¹³ *Ibid.*, pp. 310-11.

«Le champ du romanesque»¹⁴. Il s'agit en fait d'un travail de décapage, amorcé dès l'*Essai de poétique médiévale*, dont plusieurs pages sont d'ailleurs reprises dans l'article. On y retrouve sans doute l'obsession déjà dénoncée : l'insistance sur le caractère oppressif de l'écriture, présentée comme un coup de force des clercs, une prise de pouvoir par l'École, qui transforme définitivement tout savoir en écriture et toute écriture en savoir. Mais on s'attardera plus volontiers sur ce qui est dit du rapport au temps du roman médiéval, ou comment se noue, avec l'art du récit, une nouvelle manière de représenter le temps, de projeter le langage dans «une perspective temporelle» toujours ouverte. Projection inconnue, et du chant lyrique, toujours énoncé *hic et nunc*, perpétuel ressassement, et de la chanson de geste, acte commémoratif qui réinscrit en quelque sorte le passé dans le présent vif du récitant et de son public. *Carles li reis, nostre emperere magnes...*

On relira également la réflexion menée sur le choix du vers dans l'écriture romanesque. Un choix dont Paul Zumthor souligne l'effet de surprise pour le lecteur moderne, habitué à associer roman et prose, mais qui s'explique fort bien dans le contexte médiéval. Le vers y sert sans doute, comme dans toute civilisation, à distinguer la nouvelle langue littéraire de la *commune parleüre*, pour reprendre l'expression de Brunetto Latini. «Ce qui n'est pas vers n'est que patois» énonce une belle formule de Paul Zumthor¹⁵. Mais il ajoute aussi que le vers et les effets de rythme, de rime qu'il suppose, la syntaxe assez rudimentaire à laquelle il est contraint, sont en fait les moyens d'exhiber les procédures de formalisation, les contraintes que se donne alors le roman en quête d'une «diction» qui lui soit propre. Il faudrait maintenant poursuivre cette réflexion, évaluer de manière plus suivie le travail de codification des moules syntaxiques, de banalisation du lexique qui s'opère avec Chrétien de Troyes (aurait-il été le Malherbe du XII^e siècle?) et que poursuivent ses épigones, étudier non seulement la récurrence des motifs narratifs, mais aussi des clichés stylistiques, presque aussi formalisés dans le texte de roman qu'ils le sont dans la langue de la chanson de geste et que seule la croyance soigneusement entretenue dans l'originalité, très relative, de l'écriture romanesque a jusqu'à maintenant empêché de prendre sérieusement en compte. Il faudrait aussi étendre cette réflexion à la prose romanesque du XIII^e siècle, et sans doute prendre de ce point de vue le contre-pied de ce que dit Paul Zumthor sur les contraintes qui s'y dissolvent¹⁶, afin d'isoler les contraintes nouvelles qu'ont forgées les prosateurs – le procédé si délibérément artificiel de l'entrelacement est le mieux connu – pour faire accéder à son tour la

¹⁴ «Le champ du romanesque», *Europe*, n° 642, octobre 1982, pp. 27-36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*

prose au statut de langue littéraire, s'y essayer du moins. Au XIX^e siècle encore, travaillant à *Madame Bovary*, Flaubert regrette dans une lettre à Louise Colet que la prose littéraire « née d'hier » n'ait pas encore inventé ses contraintes propres, à la différence du vers, et que tout reste à faire en ce domaine¹⁷. Gageons que les prosateurs du XIII^e siècle avaient déjà constaté ce manque et ont tenté de relever le défi.

On appréciera enfin à sa juste mesure de provocation les remarques qui sont faites sur le merveilleux et les motifs « bretons » ou autres utilisés par Chrétien. A une époque où font encore rage les recherches sur les origines celtes, voire indo-européennes, de tel héros de Chrétien ou les sources de tel motif, ou sur les résurgences, à mon avis un peu trop omniprésentes pour faire sens, de la trifonctionnalité, il est assez réjouissant de lire sous la plume de Paul Zumthor, que, quelle que soit l'origine des motifs retenus par les écrivains, celte, antique, mythique, folklorique ou populaire, « le seul facteur important est le mode de transformation subie par le mythe, forme pure, lorsqu'il est assumé dans une séquence narrative dont la cohérence est d'ordre poétique »¹⁸. Sans doute faut-il d'abord cerner, tenter de le faire, la « forme pure », pour en débusquer les altérations et les réécritures... Il y a là du moins un riche programme de recherches synchroniques à mener sur le roman dit breton, si l'on veut bien y voir comme une sorte de gigantesque kaléidoscope où quelques formes simples, quelques scénarios bien répertoriés, se recomposent à l'infini ou presque pour se charger chaque fois d'un sens nouveau. *Le Bel Inconnu* de Renaud de Beaujeu est l'un des plus riches exemples de ce mode d'écriture où le remploi frise parfois le pastiche. Dans un registre sans doute différent, la vénérable *Queste du saint Graal* en offre aussi un répertoire assez étendu.

Sans doute faudra-t-il encore progresser dans la voie ainsi tracée, faire notre miel, pour l'écriture romanesque, des recherches de Paul Zumthor sur les aspects formels de la poésie lyrique, afin d'étudier de plus près encore les techniques « poétiques » sur lesquelles se fonde tout aussi bien l'écriture romanesque en vers puis en prose ; méditer surtout ces quelques lignes écrites à la plus grande gloire et non plus en haine du roman et qui me paraissent en fournir la plus dense et la plus valable des définitions, pour le Moyen Age s'entend : « Formalisé en français, mais en vertu de hautes exigences narratives et rhétoriques, le roman nie la seule autorité du latin, parlure ésotérique des clercs et support de leur pouvoir. Elaborant une fiction qu'il donne pour histoire, il oppose à l'univers de l'expérience une figure idéale dont il nous laisse imaginer qu'elle donne le visage. Contrairement aux contes dont se nourrit le populaire, il requiert de vastes

¹⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980, p. 79.

¹⁸ « Le champ du romanesque », *op. cit.*, p. 32.

dimensions : longues durées de lecture ou de parole, où les enchaînements du récit, quelque embrouillés que parfois ils apparaissent, sont projetés vers un avant jamais clos, exclusif de toute circularité»¹⁹. Tout est dit et tout, ici, a valeur programmatique : le choix du français, en rupture contre le latin, mais en quête de la « littéarité » qu'il doit conquérir ; le masquage habile de la fiction sous le vernis, plus ou moins écaillé, de l'histoire ; l'idéalisation délibérée de l'expérience quotidienne, du référent contemporain, en vertu d'une fonction modélisante du récit ; enfin et surtout, marque distinctive du roman, son inscription dans un temps ouvert, progressivement dévoilé, et dont le schème narratif de la quête et le type du chevalier errant ont été de façon très durable les supports les plus justement adaptés.

Il est évident que Paul Zumthor a préféré, au long cours d'une œuvre critique dont à bien des égards *La lettre et la voix* me semble l'aboutissement, découvrir et nous faire partager les pouvoirs de la voix, rappeler son rôle fondateur, les pulsions quasi sauvages, primitives et primaires qu'elle suscite, ressusciter les marques de son « travail » encore si actif dans une « littérature » qui n'est plus, en bien des cas, que lettre inaudible, définitivement tue, presque morte. Au risque, souvent, du parti-pris, d'annexions plus ou moins abusives, d'une dénonciation peu fondée des maléfices de l'écriture et à coup d'images vitalistes qui font parfois sursauter le lecteur. Mais à force de chasser l'écrit, il revient au galop ! Le roman médiéval, l'avènement de la littérature dans sa double signification de texte écrit et de texte littéraire, et de l'écrivain comme maître d'œuvre et de son œuvre dont ces textes sont les premières manifestations, sont les grands sacrifiés de *La lettre et la voix*, sur l'autel d'une présentation trop polémique. Parions pourtant que c'est à partir des perspectives ouvertes par Paul Zumthor sur le roman médiéval que peuvent prendre corps de nouvelles études, dégagées du poids de la quête des sources, de l'indexation stérile des motifs, du rapport si illusoire à l'histoire, d'une conception psychologisante des personnages ou d'une recherche abusive du symbolisme ; des études qui tendront plus largement encore à l'approfondissement des « hautes exigences narratives et rhétoriques » qui sont les pierres angulaires de ces romans médiévaux et qui perpétuent encore, du moins je l'espère, le plaisir de les lire.

Emmanuèle BAUMGARTNER
(Université de Paris III – Sorbonne nouvelle)

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.