

L'écriture du couplet d'octosyllabes dans *Cligès* de Chrétien de Troyes

Danièle JAMES-RAOUL

Cligès se présente, comme j'ai pu le montrer naguère, comme un proto-roman¹ très original au sein de la production narrative qui nous est parvenue de Chrétien de Troyes, non seulement par les structures de sa fiction gréco-byzantine (personnages, lieux, temps) qui s'échappent du cadre proprement arthurien, mais aussi par certains faits de style, très particuliers, qui rejoignent ce qui se pratiquait antérieurement dans les romans d'Antiquité et diffèrent profondément de ce que présentent ses autres ouvrages². Comme dans l'immense majorité des textes littéraires de langue française écrits en cette seconde moitié du XII^e siècle, aussi bien lyriques, narratifs, hagiographiques qu'encyclopédiques, c'est l'octosyllabe à rimes plates qui y est employé. On considère traditionnellement que ce mètre bref, rapidement dénué de césure fixe, qui semble tout de simplicité ou d'humilité, bien éloigné de la puissance sonore des décasyllabes des chansons de geste et de leur accompagnement musical, parfaitement adapté à notre capacité métrique mémorielle naturelle, est responsable d'« une sorte de transparence du langage³ » qui tend à faire oublier le cadre versifié au profit du contenu, ainsi mis en valeur. C'est à son fonctionnement par paires ou couplets, du fait des rimes, propice au déroulement d'un texte long modulé sur une mélodie reconnaissable, que je souhaiterais consacrer mon étude dans *Cligès*⁴. En effet, si, dans les plus anciens textes, la succession de deux octosyllabes en couplets constituait un ensemble solide, hermétiquement clos de seize syllabes, les exceptions qui brisaient l'unité des couplets constitués se sont rapidement

¹ Je reprends à Douglas Kelly ce terme employé à propos des romans d'Antiquité qui marquent une rupture générique considérable par rapport aux chansons de geste ou aux chroniques antérieures, mais dans lesquels le genre romanesque est en devenir, n'est pas encore tout à fait abouti (*Medieval French Romance*, New York (NY)/Toronto, Twayne Publishers/Maxwell Macmillan, 1993, p. 2).

² Danièle James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007 ; ead., « *Cligès* de Chrétien de Troyes : un style atypique entre style des autres et style d'auteur », dans M.-S. Masse et A.-P. Pouey-Mounou (dir.), *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité aux XII^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2012, p. 261-273.

³ Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, p. 6.

⁴ Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. et trad. L. Harf-Lancner, Paris, Champion, coll. « CCMA », 2016.

⁴ Chrétien de Troyes, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (*Bibl. nat.*, 2006, p. 9 (mon édition de référence). Cette étude est le pendant de celle que j'ai menée précédemment sur *Le Chevalier au lion*, roman ultérieur du maître champenois : « La brisure du couplet dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes », *Op. cit.*, 17, 2017, <https://revues.univ-pau.fr/opcit/243>, mis en ligne en 2016, consulté le 5 septembre 2025.

multipliées au fil du temps : elles se sont banalisées, instaurant des variations dans la diction des vers, mettant à l'épreuve le talent des écrivains qui ont cherché à en tirer de multiples effets. Pendant longtemps, on a considéré que Chrétien de Troyes était l'instigateur de cette innovation⁵, ce qui est assurément faux. Mais s'intéresser à la manière dont il écrit les couplets d'octosyllabes, qu'il ne les brise pas ou qu'il les brise, de façon diverse et féconde, permet, d'une part, d'attirer l'attention sur le fait que le texte de *Cligès* est aussi un poème et, d'autre part, de légitimer le constat unanime qui fait du maître champenois un excellent versificateur.

Écrire en couplets d'octosyllabes

Aux origines de son emploi, la succession des octosyllabes dans les textes s'effectue par paires : les distiques sont appelés couplets. Un couplet d'octosyllabes est un ensemble unitaire et soudé, correspondant en quelque sorte à un vers léonin long de seize syllabes⁶, refermé sur lui-même, avec une rime intérieure englobant la huitième syllabe, qui assone avec la rime placée à la fin du second bloc de huit syllabes. On s'accorde à penser que la mélodie du couplet s'élève du début du premier vers jusqu'à sa fin – la huitième syllabe tonique constitutive de la première rime –, où se marque une légère baisse de la voix et une brève pause, puis remonte depuis le début du second vers pour redescendre en sa fin dans les graves, en s'accompagnant d'une pause plus longue, plus marquée que la précédente. La résolution du couplet, signalée dans les éditions modernes par une ponctuation forte, s'effectue donc dans une convergence parfaitement harmonieuse des plans rimique (un même écho sonore), rythmique (deux inspirations, avec deux expirations, chute de la voix et pause, la seconde étant plus sensible), sémantico-syntaxique (un ensemble complet). Cette mélodie usuelle, quasi routinière, était sans doute très reconnaissable à l'oreille d'un public averti, aussi facilement que nous reconnaissons aujourd'hui la scansion musicale d'alexandrins (ou repérons les fautes de diction qui rompent la scansion attendue).

Il est certes très délicat d'appréhender la notion de phrase dans la langue médiévale du XII^e siècle : les indications représentées par la ponctuation dans les textes sont insuffisantes, extrêmement variables et fluctuantes d'un manuscrit à l'autre, d'un copiste à l'autre. Pour examiner l'unité phrastique en principe solidaire du couplet d'octosyllabes, force est de suivre les choix des éditions modernes distribuant les signes de ponctuation forte (point, point-virgule,

⁵ « Qui donc a brisé l'ancien couplet ? Quel est le novateur qui s'est permis de rompre le lien qui unissait la mesure prosodique à la construction grammaticale ? Ce novateur, ce romantique anticipé, c'est, semble-t-il, Chrétien de Troyes [...] » (Paul Meyer, « Le couplet de deux vers », *Romania*, t. 23, n° 89, 1894, p. 17)

⁶ C'est le nom que le grammairien Évrard l'Allemand lui donne dans son traité du *Laborintus*, v. 705-10 (*Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* [1924], éd. E. Faral, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1982).

deux points, point d'interrogation ou d'exclamation). Cela étant, la comparaison de diverses éditions minimise ce biais de subjectivité et prouve que la présence d'une ponctuation forte délimitant ce que l'on entend intuitivement par cette notion de phrase est relativement stable d'une édition à l'autre, par-delà les différences éventuelles de telle ou telle sorte de point. Je me suis donc fiée à notre édition de référence pour étudier la question⁷.

Parmi les premiers à s'être intéressés au couplet, Paul Meyer a souligné que « la cohésion des deux vers accouplés [était], en général, un indice d'ancienneté⁸ » et que, de ce fait, cette pratique pouvait fournir des indices pour dater les textes. Cette idée a été largement reprise ultérieurement par les historiens du vers, Otto Borrmann d'abord puis, une cinquantaine d'années plus tard, Georges Lote notamment⁹. Dans la mesure où il s'agit d'une pratique commune, cette écriture des vers relève de ce que l'on appelle le style collectif, partagé à une même époque par des écrivains contemporains et variable dans le temps. Écrire les octosyllabes deux par deux, en couplets, relève, dans la seconde moitié du XII^e siècle, de ce que l'on appellerait aujourd'hui un usage académique et semble particulièrement adéquat à l'écriture de passages sereins, fermes, rationnels, où la succession des vers s'élabore comme naturellement, sans heurts ni surprises rythmiques. La régularité métrique du couplet habille ainsi en particulier les séquences où le récit poursuit son cours comme normalement, racontant les faits en évitant de souligner rythmiquement les éventuels à-coups dramatiques, ou advient au profit d'une description ou d'une scène descriptive, aussi d'un discours argumentatif qui se veut convaincant, où la raison prévaut ou s'efforce de le faire sur l'émotion. Le procédé investit également les passages métatextuels, où l'auteur-narrateur prend le relais, commentant lui-même son texte, expliquant, développant ou précisant son point de vue : c'est comme une autorité pleine de sagesse, au-dessus de la mêlée, qui se fait entendre. Ce choix formel alimente certes la visée phatique mais révèle aussi une esthétique du contrôle et de la clarté : le rythme régulier accompagne un moment calme et posé au sein du récit.

Les brefs passages ainsi composés sont incessants dans le texte, ce qui est finalement attendu, mais certains sont particulièrement sensibles par la grâce ou la solennité qui se dégage

⁷ Il manque un point à la fin du vers 5535 et un tiret pour marquer le changement de locuteur en tête du vers 993 (bien présent dans la traduction en regard), que j'ai restitués dans mon étude.

⁸ P. Meyer, « Le couplet de deux vers », art. cit., p. 16.

⁹ Voir Otto Borrmann, « Das kurze Reimpaar bei Crestien von Troyes mit besonderer Berücksichtigung des Willhelm von England », *Romanische Forschungen*, 25, 1908, p. 287-320 ; Georges Lote, *Histoire du vers français, Première partie : Le Moyen Âge*, I. *Les Origines du vers français, les éléments constitutifs du vers, la césure, la rime, le numérisme et le rythme* [1949], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, chap. II, « Caractères particuliers de la césure et de la rime », <https://doi.org/10.4000/books.pup.1803>, § 175-201. Pour une approche synthétique sur l'octosyllabe, voir « Avant-propos », dans *Poétique de l'octosyllabe*, D. James-Raoul et Fr. Laurent (dir.), Paris, Champion, 2018, p. 7-19.

d'eux, en parfaite adéquation avec le propos tenu. Comme tels, ils retiennent l'attention. Ainsi en est-il, par exemple, de l'évocation topique de la reverdie qui fait sentir cruellement à Fénice son emprisonnement :

Au renovelemant d'esté
que flors et fuelles d'arbres issent
et cil oisel si s'esjoïssent
qu'il font lor joie an lor latin,
avint que Fenice un matin
oï chanter le rossignol. (v. 6332-37)

Ou encore du début du prologue de *Cligès* qui obéit sans surprise à ce schéma incantatoire, fort propice à asseoir une autorité et à capter l'attention :

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
et les comandemanz d'Ovide
et l'Art d'amors an romans mist,
et le Mors de l'espaule fist,
del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
et de la hupe et de l'aronde
et del rossignol la muance,
un novel conte rancomance
d'un vaslet qui an Grece fu
del linage le roi Artu.
Mes ainz que de lui rien vos die,
orroiz de son pere la vie,
dom il fu et de quel linage. (v. 1-13)

Mais c'est surtout quand la succession de couplets régulièrement scandés prend de l'ampleur que le rythme se fait mieux entendre dans sa persistance. Si l'on considère uniquement les longues séquences sans brisures du couplet sur plus de 14 vers (strictement), on compte 44 passages, dont seule une petite moitié est homogène au plan énonciatif¹⁰ : la régularité des couplets permet justement de lisser ces aspérités que pourraient constituer les changements de plans entre récit, description, commentaire et discours direct. Près d'une vingtaine de séquences dépassent les 20 vers¹¹ et la constance de l'écriture en couplets réguliers ajoute alors assurément une plus-value au contenu énoncé. Je citerai, entre autres, le portait fantasmé et allégorisé de Soredamor par Alexandre amoureux (v. 794-825), la récompense promise par le roi en échange de la prise du château (v. 1532-52), le commentaire du narrateur sur l'impossibilité de donner son cœur (v. 2828-47), la demande adressée par Thessala à Cligès de servir à son oncle le philtre préparé (v. 3272-92), la fin du combat de Cligès contre les

¹⁰ 10 séquences de récit ou de discours indirect : v. 285-303, 1214-31, 1648-63 (DI), 1716-35, 2198-2215, 2528-45, 3178-95 (DI), 3370-91, 3486-3505, 3788-3811 ; 3 de description ou scène descriptive : v. 314-29, 441-55, 794-825 ; 2 de commentaire métatextuel : v. 2804-27, 3830-63 ; 5 de discours direct : v. 3134-51, 3152-67, 4232-49, 4518-49, 5368-85.

¹¹ v. 794-825, 878-899, 1532-52, 1716-35, 2124-44, 2428-48, 2630-56, 2828-47, 2960-83, 3272-93, 3370-91, 3486-3505, 3788-3811, 3830-63, 4016-37, 4518-49, 4928-47, 5756-77.

ravisseurs de Fénice (v. 3788-3810), le commentaire sur la place de la crainte dans l'amour avec, en son début, la fameuse série d'adynatons (v. 3830-63), les préludes du combat de Cligès contre le duc de Saxe (v. 4016-37), l'introspection de Fénice tourmentée par l'amour (v. 4518-49), l'arrêt du combat entre le chevalier blanc et Gauvain (v. 4928-47). On remarquera que les deux tiers des longues séquences de 15 vers et davantage prennent place dans la première moitié de notre roman, tandis qu'une seulement (v. 6612-27) figure dans les mille derniers vers ; dans cet espace textuel, les seules séquences conséquentes occupent moins de 15 vers (v. 5830-43, 5966-77, 6370-81, 6462-75, 6506-17, 6538-51, 6552-65, 6644-55, 6694-6707, 6744-55). C'est suggérer que le rythme du récit, évidemment variable au long cours, est moins mouvementé sinon plus lent en son début et qu'il va s'accéléralant, devenant plus souvent frénétique, à mesure que l'on s'approche de la fin...

Or, cette manière d'écrire les octosyllabes deux par deux, en couplets, n'est pas la seule : il advient, et fréquemment, que le couplet soit brisé.

Écrire en brisant le couplet d'octosyllabes

Briser le couplet modifie le schéma canonique précédemment énoncé en déplaçant sur la fin du premier vers, en accord avec la syntaxe, ce qui, dans l'usage normal, se produisait à la fin du second : l'abaissement de la voix et la pause marquée qui lui fait suite. Une telle configuration induit inévitablement une variation, voire une perturbation, dans le déroulement monotone et régulier des distiques : l'anticipation qui se produit ébranle l'unité attendue, car la coïncidence habituelle entre rime, syntaxe, sens et rythme s'en trouve mise à mal ; le flux régulier du poème se trouve contrarié¹². Au plan de l'histoire littéraire, il est vrai que ce phénomène est, sauf exception, rare dans les premiers textes, mais il y est presque toujours présent¹³ et plus on avance dans le temps, plus son emploi prend de l'ampleur. Par rapport à Thomas d'Angleterre ou à Bérout qui demeurent beaucoup plus rétifs à son égard, Chrétien de Troyes apparaît comme un jalon important dans le développement ou la diffusion de ce procédé : il aurait été l'un des premiers à employer la brisure du couplet sur toute une œuvre avec fréquence autant qu'adresse¹⁴. Il a ainsi sans doute participé à en assurer la promotion.

¹² Voir, dans tous les exemples donnés précédemment, ceux qui commencent par un vers pair ou se terminent par un vers impair : j'ai choisi de borner des ensembles syntaxiquement et sémantiquement cohérents, qui, parfois, étaient délimités par une brisure du couplet.

¹³ Par exemple, au début du XII^e siècle, le nombre de couplets brisés dans le *Voyage de Saint Brendan* de Benedeit (éd. I. Short et Br. Merrilees, Paris, Champion, 2006) correspond exceptionnellement à 20 % de l'ensemble des couplets, tandis que, ultérieurement, au milieu du siècle, il est nettement plus bas : dans le *Roman de Brut* de Wace (éd. I. Arnold et trad. J. Weiss, Exeter, University of Exeter Press, 2002), il avoisine seulement les 10 %.

¹⁴ Voir Jean Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, t. 86, n° 341, 1965, p. 3.

Dans l'édition au programme de *Cligès*, j'ai relevé, sur 3384 couplets, 1316 couplets brisés, soit près de 39 % de l'ensemble. Ce pourcentage rejoint ceux observés dans les autres ouvrages de Chrétien de Troyes : 38 % sur l'intégralité du *Chevalier au lion*¹⁵ et, selon des sondages restreints aux 1500 premiers vers, donc un peu moins fiables, 30 % dans *Érec et Énide*, 45 % dans *Le Chevalier de la Charrette* et 34 % dans *Le Conte du Graal*¹⁶.

La brisure du couplet agit comme un marqueur textuel économique, sensible au niveau sonore, le plus souvent cataphorique, plus rarement anaphorique : elle augure d'une variation à suivre immédiatement ou, à l'inverse, met éventuellement en relief, à la manière d'un dièse dans une partition musicale, l'élément qui vient d'être énoncé. Elle combine ainsi fonction rythmique, fonction dramaturgique, participant à l'animation et à la théâtralisation du poème, et fonction phatique, permettant au lecteur-auditeur de mieux suivre et se repérer. C'est peut-être ce qui peut expliquer une distribution récurrente qui retient l'attention : celle où une brisure du couplet survient tous les quatre vers. Un tel agencement est aisément détectable quand il advient au beau milieu d'une séquence de vers, mais il peut être plus ou moins dissimulé, quand il s'appuie sur la fin ou le début d'une mise en série de couplets brisés. Si l'on excepte les séquences moins parlantes où 2 brisures sont ainsi espacées, on relève 45 séquences, où 3, 4, 5 et, très rarement, 6 brisures obéissent à cet agencement¹⁷. Le rythme du texte combine alors la régularité et l'irrégularité : la dissonance, qui se fait entendre toutes les 32 syllabes, empêche tout ronronnement monocorde et revient tel un refrain ; l'attention en est d'autant plus soutenue.

Jean Frappier, reprenant et complétant la typologie élaborée par Otto Borrmann¹⁸, a recensé dans le premier ouvrage conservé de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, un certain nombre de cas qui permettent d'expliquer une brisure du couplet : « Cette surprise auditive et psychologique à la fois faisait toute l'efficacité de la brisure du couplet dans la deuxième moitié du XII^e siècle¹⁹ ». Tous les changements imaginables dans le tissu narratif sont possiblement ainsi marqués, mais jamais aucun d'entre eux ne l'est de façon systématique, ce qui dit clairement que le procédé n'est qu'un prêt-à-porter à disposition. Parce qu'il possède en soi une

¹⁵ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. et trad. C. Pierreville, Paris, Champion, coll. « CCMA », 2016.

¹⁶ Chrétien de Troyes, *Les romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794)*, Paris, Champion, coll. « CFMA », I. *Érec et Énide*, éd. M. Roques, 1978 ; III. *Le Chevalier de la Charrette*, éd. M. Roques, 1983 ; V et VI. *Le Conte du Graal (Perceval)*, éd. F. Lecoy, 1975, 2 t.

¹⁷ Voir, par ex., v. 13-17-21, 413-417-421, 579-583-587-591, 2161-2165-2169-2173-2177, 4149-4153-4157-4161-4165-4169, 6101-6105-6109-6113-6117, 6685-6689-6693, etc. On observe également dans le *Chevalier au lion* cette même disposition particulière des couplets brisés.

¹⁸ O. Borrmann, « Das kurze Reimpaar bei Crestien von Troyes... », art. cit., p. 303-13.

¹⁹ J. Frappier, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », art. cit., p. 4.

valeur de rupture, je le noterai, de façon iconique, par le signe ≠ dans les exemples cités à la suite.

C'est au niveau énonciatif que le marquage est d'abord le plus notable et sans doute le plus aisément remarquable, en une époque où la lecture du texte est oralisée, sans doute animée par la performance d'un jongleur disposant près de lui d'un support manuscrit dans lequel l'appareillage typographique de la ponctuation du discours fait défaut. La brisure signale, en appont des autres dispositifs spécifiques du discours direct (verbe introducteur ou incis, déictiques, modalité jussive, forme interro-exclamative, tiroirs temporels de l'énonciation, apostrophe, interjection, adverbe prophrase, figure de l'épanorthose, etc.), aussi bien les passages du récit au discours rapporté directement ou au commentaire métanarratif – et réciproquement – que les changements de locuteur²⁰. Par exemple, l'arrivée d'Alexandre et de ses compagnons devant le roi Arthur et les présentations orales qui s'ensuivent, faisant alterner récit et discours direct, se font de manière très cadrée sur le mode de la brisure :

Devant son tref s'estut li rois ;	≠
qant il vit venir les Grezois,	
ses a devant lui apelez.	≠
« Seignor, fet il, nel me celez,	
quex besoinz vos amena ça ? »	≠
Alixandres por toz parla,	
si li a dit son desirrier.	≠
« Venuz, fet il, vos sui proier,	
si con mon seignor proier doi,	
por mes conpaignons et por moi,	
que vos nos façoiz chevaliers. »	≠
Li rois respont : « Molt volantiers [...] » (v. 1115-26)	

Ou encore, dans son long monologue délibératif où il cherche à faire le point et à comprendre ce qu'il lui arrive, Alexandre, amoureux passionné de Soredamor, en arrive à endosser le rôle de deux personnes dont l'une est le contempteur de l'autre, comme dans le cas d'une véritable *disputatio*, exercice dialectique censé permettre de trouver une solution. Le cheminement par questions-réponses, affirmations-réfutations ne manque pas de sel et les discordances sonores des brisures du couplet affichent certes les changements de locuteur mais aussi, non sans humour, la candeur du jeune homme soumis à la pression de son pseudo-interlocuteur incisif :

Comant le t'a il tret ? — Par l'uel.	
— Par l'uel ? Si ne le t'a crevé ?	≠
— A l'uel ne m'a il [rien] grevé,	
mes au cuer me grieve formant.	≠

²⁰ Dans *Cligès*, la brisure du couplet n'indique jamais seule le passage du récit au discours direct, sans marquage syntaxique immédiatement présent et perceptible au tout début du vers suivant, à une exception près, v. 1531-32 : « [...] quel don [devra] de lui avoir / cil par cui li chastiax iert pris : / “Une coupe de [molt] grant pris / li donrai de .XV. mars d'or [...]” » (v. 1530-33). L'ordre des mots jette en tête du vers 1532 le COD nominal (« Une coupe de [molt] grant pris »), qui pourrait tout aussi bien relever du récit, et il faut attendre le vers suivant pour trouver la forme de P1 *donrai* signalant le discours directement rapporté.

— Or me di donc reison comant
li darz est parmi l'uel passez [...]. (v. 698-702)

Dans l'exemple suivant, l'effet rebond du commentaire est à son tour ainsi souligné : le narrateur qui n'a cessé d'intervenir de manière plus ou moins explicite dans les vers précédents, annonce qu'il va cesser de parler des jeunes Grecs fraîchement adoubés ; on pense qu'il va alors quitter le devant de la scène, mais non ! il va simplement changer de sujet :

Chevalier sont, des or m'an tes.	≠
Del roi parlerai des or mes et de l'ost qui a Londres vint.	≠
Li plus des genz a lui se tint et contre lui an ra grant masse. (v. 1209-13)	

Plus de 11 % des couplets brisés assument une fonction uniquement liée au discours direct (signalement de son début, de sa fin, changement de répliques) dans l'intégralité du texte et ce chiffre passe à plus de 16 % si l'on fait intervenir les changements énonciatifs liés aux commentaires, mais ce chiffre s'inscrit dans la fourchette basse de la réalité, car une partie d'entre eux sont implicites, narrativisés, pas toujours aisés à déterminer en dépit d'éléments textuels comme le tiroir temporel imparfait, la focalisation zéro, l'imminence contrecarrée qui réoriente l'action. Certaines brisures du couplet marquent ces intrusions métanarratives et aident ainsi à lever le masque du narrateur, comme dans cet exemple :

[...] desoz l'escu se clot et joint, lance droite, la teste an son ;	≠
[n'ot mie coer mains] de Sanson, n'estoit pas plus d'un autre forz. D'anbes parz cuident qu'il soit morz [...]. (v. 3534-38)	≠

D'une part, la brisure du couplet est autant présente pour annoncer le passage au discours direct que pour le clore et indiquer le retour au récit (54 et 54 occurrences). D'autre part, les passages entre récit et discours non marqués par une brisure du couplet sont légèrement plus nombreux (122 occurrences) que les passages marqués, aussi parce qu'un certain nombre (37) se fait au cœur des vers. Enfin, ce marquage est deux fois plus fréquent dans la seconde moitié de l'œuvre, comme si le maître champenois trouvait, à mesure qu'il progressait dans la rédaction de son ouvrage, une façon féconde de procéder (et il est vrai que cette manière s'épanouira encore chez les écrivains ultérieurs). En revanche, le changement de répliques est non marqué par une brisure du couplet dans les deux tiers des cas tout au long du texte.

Au niveau des structures de la fiction, ensuite, les brisures du couplet sont susceptibles de notifier clairement les changements de focale aux plans actanciel, temporel et spatial, évidemment fréquents dans le sillage d'un retour au récit après un discours direct.

En ce qui concerne le personnel romanesque, la brisure du couplet note en particulier le changement de personnage sujet de l'action (par ex., v. 413-14, on passe d'Alexandre à la cour). C'est parfois une aide précieuse dans la mesure où le procédé anaphorique est beaucoup plus lâche que ce qu'impose la syntaxe française actuelle et la reprise pronominale fait parfois passer sans crier gare à un sujet différent du sujet précédent²¹... La conjonction *Et*, « coordonnant égalisateur²² » en contexte thélique opère économiquement la transition : souvent présente en tête de vers devant le nouvel actant, elle instaure une sorte de fondu-enchaîné contrariant la rupture, mais non sans un effet d'hyperbate, confortant la rupture. Les exemples sont innombrables : *Et cil* (v. 392, ici singulier, là, v. 1318, pluriel, etc.), *Et li rois* (v. 1232), *Et li Greu* (v. 1338), *Et l'empereres* (v. 2614, 2668 avec variantes graphiques), *Et Cligés* (v. 2938, 3776, 4562, 5472), *Et Tessala* (v. 5350, 5391), *Et cele* (v. 5388), *Et sa mestre* (v. 5434, 5706), *Et li troi mire* (v. 5916), *Et Jehans* (v. 5484), *Et les dames* (v. 6024), etc. Plus généralement, la brisure du couplet peut indiquer la mise en valeur d'un personnage : on veut donner une précision sur quelqu'un qui était déjà aux commandes de l'action (par ex., « Percevaux li Galois ot non », v. 4812), ou bien on veut régler le focus sur un nouveau venu objet de l'action (par ex., « Alixandre fet demender », v. 1446). Le nom ainsi projeté après la brisure est celui vers qui l'attention est dirigée, nécessairement. Surtout quand plusieurs personnages sont en présence, le procédé est très cinématographique, qui permet de faire varier le champ de vision et de passer de l'un à l'autre comme si l'on déplaçait la caméra. Si les exemples puisés dans les combats ne manquent pas (par ex., Cligés contre Sagremor puis d'autres chevaliers, v. 4677-82), on retiendra le passage où Alexandre, qui a triomphé du comte Angrès, rend visite le soir même à la reine, conformément à son habitude et aussi pour voir Soredamor. La répétition des brisures du couplet jalonne le passage d'un protagoniste à l'autre dans ce huis-clos intime où l'amour va bientôt se dire :

A ce soir i refu alez.	≠
Assis se furent lez a lez	
Alixandres et la reïne.	≠
Devant aus, prochiene veisine,	
Soredamors seule seoit,	
qui si volantiers l'esgardeoit	
qu'an paradis ne volsist estre.	≠
La reïne par la main destre	
tint Alixandre [...]. (v. 1553-61)	

²¹ Par exemple, le sujet *il* sous-entendu au vers 1328 diffère du *il* présent dans la phrase précédente : la brisure du couplet à la fin du v. 1327 indique ce changement, en l'occurrence que l'on passe des assiégés aux Grecs.

²² Claude Buridant, *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris, SEDES, 2000, p. 552.

Au plan temporel, la brisure du couplet déclenche souvent la présence immédiate de joncteurs, qui introduisent avec facilité une date, une durée, un repérage relatif dans le temps (antériorité, postériorité, contemporanéité). On citera, par ordre décroissant de fréquence, *or* (qui oppose dans l'énonciation avec force le présent au passé ; 32 occurrences), *ja* ou *ja mes* (l'orientation temporelle de *ja* est parfois tangentielle à une valeur intensive ; 30 occurrences), *lors* (qui intervient souvent après la fin d'un DD : la brisure du couplet endosse ainsi une double fonction ; 17 occurrences), *onques* ou *onques mes* (10 occurrences), *quant* (10 occurrences), *maintenant* (6 occurrences), et aussi, bien plus rares, *atant*, *après*, *puis* ou *puis que*, *demain*, *tantost*, *enuit*, *ainz*. S'y ajoutent de nombreuses possibilités de syntagmes nominaux ou adverbiaux, qui, à part *L'andemain*, sont rarement récurrents : *Tot droit a l'entree d'oitovre*, *Cell'icel jor/A ce jor*, *A l'avesprer*, *plus tost qu'il pot*, *Au plus tost qu'il pot*, *A chascun jor*, *A l'anuitier*, *Au renovelemant d'esté*, etc.

Au plan spatial, les mentions derrière brisure sont plus rares : apparaissent, ici, un toponyme qui situe l'action (par ex., *Bretaigne*, v. 438 ; *Londres*, v. 4584 ; *Galinguefort*, v. 4616 ; *Constantinoble*, v. 6110, etc.), là un syntagme nominal qui détaille le décor, indique une direction prise ou atteinte (par ex., *El plus espés de la bataille*, *jusqu'au tref le roi*, *et par terre et par mer*, *par mi la cité*, *Sor la fosse*, etc.).

Les brisures de couplet sont ici des jalons qui aident d'autant plus précisément à se repérer dans la progression du récit que les différents plans actanciel, temporel, spatial sont associés.

Enfin, les brisures du couplet remplissent un rôle dramatique ou émotionnel. Dans le premier cas, dire qu'elles interviennent comme un ressort dramatique, c'est souligner leur implication narrative : elles peuvent être des balises indiquant la progression de l'action ou du discours, opérant un découpage en plusieurs phases ou permettant de passer à un autre plan²³, introduisant une précision ou une explication²⁴, un détour imprévu ou un rebondissement qui relance l'action, une conséquence. Pour ces deux dernières fonctions, un connecteur logique peut venir en appui, pour expliciter le sens à attribuer à la brisure. C'est le cas de la conjonction *mes* (pour une nouvelle orientation de l'action plus que pour une opposition), particulièrement récurrente avec plus de 80 occurrences²⁵ (v. 208, 314, 592, 614, 640, 658, etc.), tandis que les

²³ Par ex., v. 13, 17, 21, 23, 25, 29, 35, 39 (le prologue), v. 269, 271, 275 (la traversée d'Alexandre et ses compagnons) ou v. 1091-92, 1095-96, 1105-06 (le retour du roi et de ses troupes en Angleterre).

²⁴ Par ex., v. 285 (le repos des navigateurs après leur longue traversée), v. 1157 (la confection par Soredamor de la chemise offerte par la reine à Alexandre), 1247 (le détail des fortifications effectuées pour se protéger), etc.

²⁵ Si plus du quart de ces quelque 310 occurrences en tête de vers est précédé d'une brisure du couplet, la brisure advient aussi fréquemment avec un changement énonciatif : les deux marquages se renforcent l'un l'autre.

autres connecteurs sont rarement employés après brisure du couplet, se suffisant à eux-mêmes : mentionnons notamment *ensi* (v. 524, 1374, 1832, 2290, 2546, 2560, 2946, 5792, 5936, 5984), *si* (v. 2770, 2828, 4492, 4706, 5620), *neporquant* (v. 3404, 3814). Le recours aux brisures du couplet est ici particulièrement adapté aux scènes guerrières, pour y montrer les différents combats, leur déroulement, aussi insister sur le fouillis de la mêlée et les surprises à l'œuvre. Le deuxième jour du tournoi d'Oxford, entre le camp du chevalier vert et celui de Wallingford dont Lancelot est le champion, en est un bel exemple :

[...] mes plus est biax de celui d'ier et plus de Lancelot del Lac :	≠
se cist estoit vestuz d'un sac et Lanceloz d'argent ou d'or, si seroit il plus biax ancor.	
Et trestuit a Cligés se tienent.	≠
Et cil dui poingnant s'antrevient quanqu'il porent esperoner.	≠
Cligés li vet tel cop doner sor l'escu d'or a l'yon point que jus de la sele l'enpoint et vint sor lui por la foi prandre.	≠
Lanceloz ne se pot desfandre, si li a prison fiancié.	≠
Ez vos le tornoi comancié et li bruiz et l'escrois des lances.	≠
An Cligés ont tuit lor fiances cil qui sont devers sa partie [...]. (v. 4770-87)	

Les brisures possèdent également une fonction émotionnelle proprement expressive, affective ou esthétique, qui est dotée par là d'une forte valence phatique. Leur puissance sonore, qui fait d'elles des points d'attente, retentit comme un *jingle* : le lecteur-auditeur comprend ainsi que le spectacle va redoubler d'intérêt. Ces brisures ouvrent la voie à des formulations saillantes, par exemple, un proverbe, une sentence, une exclamation, une interrogation, une intensification²⁶, voire une lexie rare ou nouvelle, par son signifié ou son signifiant²⁷. En même temps qu'elles séparent hardiment les rimes, connectées par nature, elles forcent toutes sortes de jeux poétiques qui colmatent artistiquement le ciment rimique rompu : ici, une rime

²⁶ Ex. de proverbes aux v. 558-59, 4124-4125, 5314 ; de sentences aux v. 3861-63, 3868-69, 4463, 4464. La modalité interro-exclamative est souvent marquée de façon anaphorique par la brisure du couplet : à l'intonation particulière qui la caractérise de façon essentielle, le procédé ajoute un effet théâtral qui referme la phrase et le vers comme dans un écrin. La présence de *molt* en tête de vers sert l'intensification de manière récurrente.

²⁷ Par ex. *puepleié* (v. 2960), *toche* et *essai* (v. 4230), *murmuré* (v. 5739, avec brisure anaphorique). Pour une liste de mots attestés pour la première fois dans *Cligès*, voir D. James-Raoul, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007, « Annexe VII », p. 865-74 ; il suffit de voir ensuite pour notre propos ceux qui sont annoncés ou soulignés *a posteriori* par une brisure du couplet.

équivoquée²⁸, un calembour presque parfait²⁹, là, une rime brisée³⁰, une rime batelée³¹, là encore, des rimes dérivatives agencées en quatrain, voire en sizain³², etc. Elles arment le propos – surtout le propos amoureux ! – d’une figure de rhétorique ciselée, comme une métaphore³³, une épanaphore³⁴, une litote³⁵, etc. Une touche d’ironie ou d’humour, le plus souvent dirigée sur les jeunes amoureux et sensible dans la phraséologie qui parcourt leurs propos, peut également éclore à leur suite : *de facto*, l’attente créée par la pause de la brisure confère à ces passages un air de pointe. Par exemple, alors que Fénice vient de révéler qu’elle vit sans *cuier*, aussi bien parce que celui-ci est parti avec Cligès en Bretagne, l’outrance de la réaction de Cligès, qui continue de filer la métaphore sur le cœur et le concrétise à son tour de manière absurde, fait sourire, qu’il s’agisse d’un réel étonnement ou d’une surprise feinte de la part de celui qui commence à comprendre :

« Il i fu lors quant vos i fustes
 et avec vos s’an departi. ≠
 — Dex !, je ne l’i soi ne ne vi !
 Dex, que nel soi ! » (v. 5200-03)

Mais toutes les brisures du couplet ne s’analysent pas aussi aisément que la typologie qui précède pourrait le laisser entendre. Face à telle brisure du couplet, l’interprétation un tant soit peu fondée est parfois en panne, même en dépit d’expédients auxquels on peut avoir recours comme l’analyse de la brisure à valeur rétrospective plutôt que prospective... Il est par ailleurs des passages où l’on attendrait une brisure du couplet, qui n’advient pas. C’est suggérer que l’intérêt fondamental de ce procédé est avant tout mélodique, rythmique : une brisure du couplet, c’est en soi et fondamentalement un couac qui brise l’harmonie du rythme. Que ce phénomène advienne le plus souvent en se répétant me semble en être la preuve. En effet, seul

²⁸ Fondées sur l’emploi d’homonymes ou, plus rarement, donnant naissance à un calembour, 55 rimes équivoquées sur 129 présentes dans *Cligès* sont dissociées par une brisure du couplet. Voir, par ex., v. 115, 143, 777 (*an sanble* : *ansanble*), 1157, 1407 (*en mi* : *ami*), 1553 (*alez* : *a lez*), 2425, 2581 (*et tut* : *estut*), 3071, 4663 (*Ne gié* : *negié*), 4681, 4721 (*devint* : *de vint*), 5191, 6331, 6501 (*l’oent* : *loent*), 6517, 6581.

²⁹ Voir v. 27 (*nos avons* : *savons*), 221 (*et rové* : *trové*), 665 (*savoir* : *Amors avoir*), 2899 (*adroiz* : *sera droiz*), 2999 (*vos avez* : *savez*), 3147 (*savoir* : *cors avoir*), etc. La non-coïncidence parfaite entre les mots empêche ces calembours d’être parfaits...

³⁰ Par ex. v. 5149-50.

³¹ Par ex. v. 1503-04.

³² Voir v. 493-96 (*m’aimme* : *reclaimme* / *reclaim* : *l’aim*), 549-52 (*racine* : *mecine* / *anracinez* : *mecinez*), 683-86, 715-18, 2611-14, 4163-66 et aussi 3811-16 (*refuser* : *ancuser* // *refust* : *refust* / *refuse* : *ancuse*).

³³ Ex. de métaphores aux v. 4324 (« ele ne trueve fonz ne rive... »), 4357-58 (« met sor sa leingue un po d’espece : / [un dols mot] ») : la brisure est ici à la fois rétrospective et prospective puisque l’épice en question, un mot d’amour, est elle-même métaphorique), 4846 (« De son escu a fet anclume »), etc.

³⁴ Ex. d’épanaphores aux v. 3343 (« a neant tance, a neant luite », brisure rétrospective), 5234 (« Vostre est mes cuers, vostre est mes cors »), etc.

³⁵ Ex. de litotes aux v. 2798 (« ce ne fu mie sans reison »), 3139 (« Ceste amors ne fu pas resnable »), 5158 (« A ce ne fu mie restis »), etc.

un peu plus d'un tiers des brisures du couplet (36 %) sont isolées, alors que presque les deux tiers (64 %) se produisent réitérées en séries : ces chiffres rejoignent très exactement ceux que j'avais notés dans le *Chevalier au lion*.

Placées d'affilée, les brisures semblent comme mises en série dans une nouvelle partition musicale et c'est bien là que réside leur intérêt. Qu'il y ait dans l'élaboration de ces séquences la volonté concertée de créer un autre rythme et une autre mélodie, fondés sur le contrepoint, ne fait pas de doute. Les inflexions de la voix et les pauses se déplacent durablement : la rupture dissonante s'entend certes surtout au début et à la fin de ces séquences, au moment de quitter ou de récupérer la scansion routinière du couplet, mais elle ne disparaît pas tout du long, car la syntaxe, désormais, et la respiration qui en découle, relient systématiquement à la fin des vers des mots qui ne riment pas : l'ampleur de l'association est perturbante. Plus les séries sont longues et plus la maîtrise, le savoir-faire de l'écrivain sont affichés, affirmés, plus sensible encore est le talent de l'artiste du vers. Les chiffres qui suivent sont, bien sûr, susceptibles d'erreurs, mais ce recensement précis possède de réelles valeurs indicatives.

2 brisures d'affilée : 187 séries, soit 374 couplets brisés (v. 105-07, 163-65, 215-17, 253-55, 269-71, 303-05, 311-13, 333-35, 377-79, 385-87, 401-03, 421-23, 437-39, 497-99, 557-59, 563-65, 739-41, 855-57, 875-77, 923-25, 961-63, 1093-95, 1149-51, 1155-57, 1235-37, 1261-63, 1317-19, 1351-53, 1487-89, 1503-05, 1525-27, 1553-55, 1573-75, 1707-09, 1713-15, 1749-51, 1777-79, 1829-31, 1837-39, 1843-45, 1851-53, 1861-63, 1869-71, 1879-81, 1891-93, 1911-13, 1919-21, 1953-55, 2007-09, 2041-43, 2071-73, 2187-89, 2215-17, 2227-29, 2239-41, 2245-47, 2331-33, 2375-77, 2463-65, 2481-83, 2517-19, 2545-47, 2569-71, 2621-23, 2665-67, 2673-75, 2683-85, 2733-35, 2745-47, 2757-59, 2767-69, 2801-03, 2863-65, 2893-95, 2929-31, 3007-09, 3131-33, 3167-69, 3211-13, 3225-27, 3231-33, 3293-95, 3343-45, 3359-61, 3367-69, 3391-93, 3401-03, 3409-11, 3483-85, 3535-37, 3569-71, 3611-13, 3621-23, 3689-91, 3709-11, 3785-87, 3811-13, 3867-69, 3915-17, 3975-77, 3981-83, 4009-11, 4101-03, 4137-39, 4189-91, 4213-15, 4229-31, 4253-55, 4261-63, 4271-73, 4303-05, 4309-11, 4327-29, 4337-39, 4343-45, 4363-65, 4391-93, 4413-15, 4425-27, 4451-53, 4475-77, 4643-45, 4661-63, 4671-73, 4693-95, 4745-47, 4775-77, 4799-4801, 4827-29, 4863-65, 4911-13, 4947-49, 4985-87, 5003-05, 5045-47, 5063-65, 5087-89, 5101-03, 5115-17, 5149-51, 5199-5201, 5211-13, 5221-23, 5275-77, 5385-87, 5431-33, 5457-59, 5463-65, 5483-85, 5517-19, 5533-35, 5555-57, 5565-67, 5577-79, 5607-09, 5617-19, 5739-41, 5749-51, 5805-07, 5869-71, 5915-17, 5921-23, 5929-31, 5945-47, 5981-83, 5995-97, 6137-39, 6193-95, 6199-6201, 6211-13, 6217-19, 6239-41, 6275-77, 6281-83, 6289-91, 6311-13, 6343-45, 6381-83, 6399-6401, 6455-57, 6517-19, 6535-37, 6641-43, 6655-57, 6725-27, 6759-61, 6765-67).

3 brisures d'affilée : 65 séries, soit 195 couplets brisés (v. 21-25, 91-95, 143-47, 365-69, 489-93, 613-17, 663-67, 697-701, 749-53, 789-93, 825-29, 837-41, 845-49, 915-19, 943-47, 1041-45, 1181-85, 1209-13, 1253-57, 1389-93, 1445-49, 1517-21, 1931-35, 2015-19, 2157-61, 2177-81, 2311-15, 2323-27, 2787-91, 3027-31, 3047-51, 3069-73, 3173-77, 3217-21, 3449-53, 3547-51, 3579-83, 3657-61, 3773-77, 4195-99, 4353-57, 4399-4403, 4431-35, 4597-4601, 4731-35, 4781-85, 4923-27, 4967-71, 5035-39, 5305-09, 5359-63, 5393-97, 5403-07, 5411-15, 5543-47, 5583-87, 5777-81, 5899-5903, 5953-57, 6007-11, 6117-21, 6247-51, 6421-25, 6579-83, 6631-35).

4 brisures d'affilée : 30 séries, soit 120 couplets brisés (v. 239-45, 503-09, 685-91, 899-905, 987-93, 1011-17, 2117-23, 2285-91, 2299-2305, 2469-75, 2505-11, 3721-27, 4121-27, 4373-79, 4463-69, 4485-91, 4561-67, 4617-23, 4677-83, 4805-11, 5053-59, 5069-75, 5187-93, 5657-63, 5823-29, 5877-83, 6223-29, 6475-81, 6499-6505, 6711-17).

5 brisures d'affilée : 11 séries, soit 55 couplets brisés (v. 121-29, 1113-21, 1365-73, 1401-09, 2419-27, 3669-77, 4837-45, 5175-83, 5635-43, 6019-27, 6357-65).

6 brisures d'affilée : 6 séries, soit 36 couplets brisés (v. 671-81, 2265-75, 4629-39, 5155-65, 6153-63, 6173-83).

8 brisures d'affilée : 1 série, soit 8 couplets brisés (v. 2487-2501).

9 brisures d'affilée : 2 séries, soit 18 couplets brisés (v. 1325-41, 3461-77).

11 brisures d'affilée : 1 série, soit 11 couplets brisés (v. 515-35).

12 brisures d'affilée : 2 séries, soit 24 couplets brisés (v. 459-81, 6429-51).

Par rapport à ce que proposera le *Chevalier au lion*, on remarque que, dans *Cligès*, le phénomène de mise en série est bien réparti tout au long de l'ouvrage : il y en a à peu près autant dans la première moitié que dans la seconde. À peu de choses près en revanche, la récurrence des séries courtes (2 et 3 brisures d'affilée) est similaire dans les deux ouvrages, et la distribution des séries longues ne diffère pas fondamentalement : si les séries de 4 brisures sont moins représentées dans la première moitié de *Cligès*, en revanche, le reste des séries les plus longues l'y est davantage ; l'on observe par ailleurs un plus grand nombre de séries de 5 couplets brisés d'affilée dans le *Chevalier au lion* (19, contre 11 dans *Cligès*), mais davantage de séries très longues dans *Cligès*, avec des ensembles remarquables de 9, 11 et 12 brisures d'affilée, là où le roman ultérieur n'ira pas au-delà de 8. La différence majeure réside dans cette propension qu'a Chrétien de Troyes à expérimenter dans *Cligès* sur une très longue durée (jusqu'à 24 vers !) le procédé de la réitération des couplets brisés, ce qu'il ne fera plus dans son roman ultérieur...

Dans les très longues séries, le rythme désaccordé dit de façon économique mais avec insistance l'absence d'entente, de sérénité, de calme, de lucidité ou de transparence. De multiples nuances sont possibles. En discours direct, c'est tour à tour le refus d'un roi à obtempérer et l'indignation provoquée chez son interlocuteur (v. 2487-2501), le déchirement ou le désarroi d'une jeune fille rétive à l'amour mais amoureuse (v. 671-81), la joute verbale des adversaires qui prélude à leur combat (v. 3461-77), aussi un discours pédagogique inquiétant de la reine sur l'amour « pire que la haine », destiné à pousser à l'aveu les jeunes amoureux (v. 2265-75). En récit ou dans des scènes descriptives, c'est l'hostilité, le danger palpables, comme dans l'échauffourée des Grecs contre les rebelles de Windsor (v. 1325-41) ou dans l'entreprise de sauvetage de Fénice, la fausse morte ensevelie (v. 6153-63 puis 6173-83). Parfois les séries sont composites au niveau énonciatif et permettent d'enjamber du récit au discours ou au commentaire, en unissant en quelque sorte dans la disharmonie le passage, c'est-à-dire, d'une part, ce qu'il se passe, et, d'autre part, la façon dont la situation est vécue par les protagonistes et vue par le narrateur : la maladie d'amour de Soredamor, décrite puis considérée comme une trahison (v. 459-81), mais à laquelle elle sera incapable de résister, quoi qu'elle en dise (v. 515-35), les réticences inexplicées des guerriers à aller jouter contre le premier chevalier qui s'est avancé (v. 4629-39), la découverte des amants nus dans le jardin qui

conduit Bertrand à se demander s'il n'a pas la berlue (v. 6429-51). Les retrouvailles de Cligès et Fénice, écrites sur ce moule, donnent pourtant naissance à un passage empreint de grâce et de délicatesse, très travaillé au plan stylistique : rime brisée, trois enjambements dont deux réitérés à la suite, litote, métaphore, rime homonyme, comparaison, rime brisée particulièrement audacieuse puisque donnant naissance à un calembour... Face à l'homme qu'elle aime, Fénice ose enfin poser la question qui lui brûle les lèvres, la seule qui soit importante, en fait : Cligès a-t-il aimé une femme quand il était en Bretagne ? Le jeune homme s'exécute en répondant timidement, puisque métaphoriquement, sur le mode de l'énigme. La longue série de 6 brisures du couplet suggère ici non pas le malaise, mais plutôt l'émotion haletante qui est palpable entre les jeunes gens et qui prélude – enfin ! – à l'aveu :

[...] pres d'ax ne se sist nus qui lor paroles entandist.	≠
Fenice a parole l'en mist de Bretaigne premieremant ;	≠
del san et de l'afeitemant monseignor Gauvain li anquiert tant qu'an la parole se fiert de ce dom ele se cremoit :	≠
demanda li se il amoit dame ne pucele el païs.	≠
A ce ne fu mie restis Clygès ne lanz de bien respondre ;	≠
isnelemant li sot espondre, des que ele l'en apela :	≠
« Dame, fet il, j'amai de la, mes n'amai rien qui de la fust.	≠
Ausi com escorce sanz fust fu mes cors sanz cuer an Bretaingne. (v. 5148-65)	≠

L'écriture des couplets d'octosyllabes, surtout à l'époque de *Cligès*, où les textes de fiction relèvent de l'orature et vivent leur vie dans leur transmission par les jongleurs, mérite notre attention. Que ces couplets ne soient pas brisés ou qu'ils le soient, de manière concertée, au service d'une fonction à assumer, ou, de manière beaucoup plus subjective, semblant presque aléatoire et moins pertinente, la forme choisie est une indication de lecture qui donne sa respiration au texte, insuffle à celui-ci ses variations de rythme, sollicite aussi constamment l'attention de l'auditeur-lecteur autant que sa sagacité. Entre régularité académique de la cadence, heurts isolés perturbant le rythme ou création de nouvelles mélodies fondées sur la fréquence de la dissonance, l'octosyllabe, dans la durée d'un texte long comme *Cligès*, se montre comme un *medium* bien moins négligeable qu'on aurait pu le penser. Initialement conçu pour être attaché par sa rime et sa syntaxe à un autre vers, il sait se libérer à loisir de cette entrave, il prouve sa plasticité, fait étalage d'une certaine superbe. Ici comme là, il permet de

reconnaître en Chrétien de Troyes le talent d'un artiste, romancier, versificateur et poète tout à la fois.

Danièle JAMES-RAOUL, Université Bordeaux Montaigne, Plurielles UR 24142