

rait son ange gardien; la *fée du Lac*, la Vierge [sic]; le couple *Guenièvre-Arthur* figurerait l'homme total, âme-corps, et serait en même temps, comme les prisonniers, image de l'humanité; *Keu, Gauvain*, qui échouent dans leur quête, seraient de faux messies; *Lancelot*, qui triomphe de la peur, de la luxure, de l'orgueil, serait l'homme-Dieu qui doit se dépouiller de lui-même pour monter sur la Charrette-Croix.

Ces quelques indications suffisent. Vaines élucubrations, dira-t-on. Peut-être, mais menées systématiquement et coulées dans une interprétation globale de ce roman très riche, où les épisodes non seulement se reflètent les uns les autres dans un jeu de miroirs complexe, mais sont peut-être aussi, comme le veut Ribard, l'expression symbolique d'une réalité purement spirituelle.

L'intérêt d'une telle interprétation analogique est sans doute moins de savoir si elle est vraie ou fausse, ou du moins vraisemblable, que de savoir si un auteur médiéval, si Chrétien lui-même pouvait accepter une telle «lecture». C'est poser le problème crucial de la compréhension de la littérature profane d'une part, et de la littérature théologique d'autre part. Si c'est chose courante de «récupérer» les classiques en les interprétant comme des chrétiens avant la lettre, il est beaucoup plus rare de voir appliquer le même procédé aux œuvres profanes du Moyen Âge même, surtout en langue vernaculaire. Le «san», à quoi se réfère-t-il? Au seul sens moral, ou comprend-il aussi le sens mystique? En ce cas, il faudrait tenter des interprétations qui tiennent compte simultanément des trois plans: littéral, moral et mystique, à moins qu'on ne préfère dire, avec Jean de Salisbury: «In liberalibus disciplinis... quisquis primo sensu litterae contentus non est, aberrare videtur mihi» (*Policraticus*, VII, 12).

De toute façon, on voit combien cette

voie d'exégèse littéraire est dangereuse, parce qu'elle se dérobe à toute vérification. Elle peut néanmoins constituer une tentative intéressante pour pénétrer plus profondément dans «l'esprit médiéval», elle peut même enrichir notre compréhension de ces œuvres. Mais en dernier lieu – et c'est là sa force – le symbole reste réfractaire à toute explication logique de son mystère: «En s'offrant au regard capable de percevoir, à l'entendement en capacité de le saisir, il offre son contenu tout en demeurant une énigme indéchiffrable pour celui qui, privé des dispositions requises, est aveugle et sourd pour en saisir la vision et en discerner l'appel» (M.-M. Davy, *Initiation à la symbolique romane*, p. 101).

Hanne Lange
Copenhague

Le Jeu d'Amour. Jeu d'aventure du moyen âge, édité par Erik v. Kræmer. Commentationes Humanarum Litterarum 54. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki-Helsingfors 1975. Intr. 14 pages. Texte 36 pages. Notes et glossaire 12 pages.

1. Cette première édition du *Jeu d'Amour* est fondée sur le ms. unique fr. Q. v. XIV.5. (fin XIII^e-début XIV^e s.), conservé à la Bibl. publ. d'Etat Saltikov-Chtchédrine à Léninegrad.

Connaissant la compétence et l'expérience de M. Erik v. Kræmer (EvK) dans le domaine de l'édition d'anciens textes français (voir la publ. des *Miracles de Gautier de Coinci* dans *Ann. Ac. Sc. Fenn.*, tome 66,2 1950; tome 119 1960 et surtout tome 82,2 1953), nous avons été non pas déçue, mais surprise par certains points de vue qui se font jour dans les commentaires accompagnant l'édition du texte du *Jeu d'Amour*.

2. L'édition comprend: une description du ms. (p. 3-6), une caractéristique du poème (p. 7-9), un commentaire de la versification (p. 9-10) et des traits linguistiques (p. 10-12), une datation du texte (p. 12-14) et une étude du lexique (p. 14-16). Le texte (p. 18-54) est suivi de notes (p. 55-63) et d'un glossaire (p. 64-66), qui se termine par une table des noms propres (p. 66). L'édition ne contient ni précis historique de l'évolution du genre, ni bibliographie.

3. Après une minutieuse énumération des divers catalogues dans lesquels figure le ms. et ayant rendu compte d'une fausse attribution du texte à Jean de Meun, l'éditeur passe au caractère du poème (p. 7-9).

EvK n'hésite pas à classer *Le Jeu d'Amour* parmi les compositions de circonstance dont la valeur littéraire est minime. Ainsi, le texte appartient à un type de jeu de société, qui, quant à sa forme et à sa technique, présente une grande variété. Malheureusement, EvK n'entre pas dans les détails pour placer le poème dans son contexte littéraire. Même si les deux références que l'éditeur donne à ce sujet (A. Långfors: «Un Jeu d'Aventure», *Stud. Neophil* XI, 1938-39, p. 39-61; id.: «Ragemon le Bon», *Ann. Ac. Sc. Fenn.*, tome B 15,2 1920, p. 3-32) s'appliquent très bien au thème du texte, les similitudes sont difficiles à distinguer lorsqu'il s'agit de la forme. En effet, contrairement aux jeux que nous connaissons déjà (voir aussi: Franz Semrau: *Würfel und Würfelspiel im alten Frankreich*, *Beih. z. Z. f. rom. Phil.* XXIII, Halle 1910, p. 127 sqq.), *Le Jeu d'Amour* ne contient point de règles de jeu, de même qu'il n'est ni question de tableau, ni de mise, ni du nombre de participants. Ce serait donc plutôt un livret de sorts qui, pour son utilisation, ne demande qu'un coup de dés pour que le participant connaisse son

avenir (voir Semrau: *op. cit.*, p. 20-21). Il ne faut pas exclure que le poème puisse être une traduction ou une imitation d'un modèle latin, comme c'était le cas pour une grande partie de la littérature didactique de l'époque. Le poème tirerait son origine d'une tradition païenne purement oraculaire et serait à rapprocher des livres de passe-temps qui étaient chers au public chevaleresque pendant tout le moyen âge.

4. Passons maintenant à un point cardinal du commentaire qui traite de la structure du poème. En ce qui concerne l'ordre des titres des strophes, EvK constate que sur les 232 couplets dont est composé le texte, il n'y en a que 24 qui se rapportent à deux dés: ils occupent, en trois séries de huit quatrains distribuées à intervalles égaux, les feuillets 3v^o, 7v^o et 11v^o. Les couplets relatifs à trois dés sont donc en grande majorité. Cette constatation est correcte mais, selon nous, insuffisante. Car les titres des couplets constituent un système d'une telle rigidité que cela va nous permettre de joindre un commentaire de la plus grande importance pour la structure, l'intégralité et l'originalité du ms.. Le ms. est composé de 15 feuillets = 29 pages écrites, contenant chacune huit strophes. La combinaison des dés en tête de chaque couplet suit toujours le même principe: la valeur baisse de gauche à droite. Cette règle ne permet que 56 constellations différentes pour le groupe de trois dés et 21 combinaisons pour le groupe de deux dés. Si nous examinons uniquement la suite de trois dés, c.-à-d. si nous omettons les feuillets 3v^o, 7v^o et 11v^o, la situation se présente comme suit: du feuillet 1 au 4v^o, le poète épuise les 56 possibilités de combinaisons de trois dés, à une exception près. L'ordre à l'intérieur de cette première série est apparemment arbitraire. Ensuite, du feuillet 5 au 8v^o, l'auteur répète l'ordre de la première

série, à part quatre interversions. Le même principe est utilisé dans la troisième série de 56 combinaisons (fol. 9-12^v). Les feuillets 13 à 15 incl. reprennent fidèlement l'ordre déjà instauré, mais la série n'est pas complète, car elle s'arrête après 40 couplets. Les trois feuillets à deux dés figurent dans les trois premières séries, chaque fois après 40 strophes à trois dés. Mais il n'y a pas de feuillet à deux dés dans la quatrième série. En voici l'illustration:

sér.	str.	3 dés	2 dés	3 dés
I	64	fol. 1-3	fol. 3 ^v	fol. 4-4 ^v
II	64	fol. 5-7	fol. 7 ^v	fol. 8-8 ^v
III	64	fol. 9-11	fol. 11 ^v	fol. 12-12 ^v
IV	40	fol. 13-15	-	-

Une composition aussi rigide des titres des strophes nous amène à croire que le texte peut être incomplet: il y manquerait trois pages! Si cela était vrai, le ms. ne serait qu'une copie, puisqu'il se termine au feuillet 15^r. Car, au cas où le ms. aurait été original et que p. ex. un feuillet se serait perdu, le feuillet 15^v n'aurait pas été blanc. L'absence de la fin du poème devient évidente, surtout si l'on présume que le texte dans le ms. original commençait par un feuillet verso: dans ce cas, le texte complet de 32 pages aurait dû se terminer par un feuillet recto, de sorte que l'on comprendrait mieux qu'un feuillet et demi (soit les trois dernières pages) ait pu disparaître par suite d'un accident (reliure, p. ex.). Nous pensons donc que le texte comprenait à l'origine 32 pages avec 256 couplets, et que l'hypothèse (toute gratuite) de EvK (p. 14) suggérant l'originalité même du ms. n'est pas correcte.

5. C'est à l'étude du lexique que l'éditeur a porté un intérêt particulier. Il relève (p. 14-16, 55, 57, 59-62) un petit nombre de vocables qui, très probablement, seraient des italianismes, chose rare à l'é-

poque. Il s'agit des mots suivants: *bergamin* (v. 690), 'matière ou produit textile de Bergame'; *buseques* (v. 80), 'entrailles', 'boyaux'; *escarpes* (v. 79), 'souliers légers(?)'; *malavesie* (v. 529), 'vin de malvoisie'; *poutron* (v. 312), 'coquin', 'lâche'; *raviolles* (v. 441), 'raves farcies avec du hachis de viande'; *rustien, rustianne* (v. 857), 'entremetteur', 'entremetteuse'; *votrinasc* (v. 530), 'vin blanc doux provenant de Vernazza(?)'. Ces mots paraissent singuliers dans un texte qui, selon EvK, daterait de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e s., puisque certains de ces vocables ne sont attestés en français qu'à la fin du XIV^e s. (*raviolles, malavesie, rustien*) et d'autres seulement au début du XVI^e s. (*poutron, escarpes*). Le problème est d'autant plus énigmatique que l'influence italienne n'est perceptible que dans le vocabulaire. Pour ce qui est de ces emprunts à l'italien, l'éditeur se pose plusieurs questions: «L'auteur était-il d'origine italienne? Est-ce qu'il travaillait dans un milieu franco-italien formé par un centre commercial quelque part en France au temps de Philippe le Bel? A-t-il voulu produire des effets d'ordre stylistique?» C'est à d'autres de résoudre ces problèmes.

6. En ce qui concerne les détails, nous avons fait les observations suivantes: EvK dit (p. 9) que «en règle générale, chaque couplet contient un double pronostic, l'un destiné au sexe masculin, l'autre au sexe féminin». En réalité, il y en a exactement 50% de chaque catégorie. - L'éditeur ne distingue qu'entre pronostics négatifs et positifs (p. 9). Il aurait été intéressant d'établir une troisième catégorie «neutre», où le sort du participant ne serait pas réglé par son coup de dés (voir les strophes LIII, CXVII, CXXIX, CXXXVI, CXCVI etc.). - EvK ne parle pas de la correspondance entre les titres des strophes et leurs couplets. Quelques réflexions auraient pu être émises sur les

faits suivants: dans 191 strophes, la constellation des dés n'est pas mentionnée; 33 couplets résumant correctement leurs titres et huit strophes ont une réf. inexacte (voir str.: III, VI, XI, XLV, CLXX, CCXXIII, CCXXVII, CCXXXII). – EvK compte (p. 9) 118 strophes où le poète s'adresse à l'auditeur à la 2^e pers. du sing. et 31 couplets à la 2^e pers. du pl.. Pourtant, la distribution est la suivante: 124 cas à la 2^e pers. du sing. et 40 cas à la 2^e pers. du pl.. Mais quel intérêt EvK a-t-il à indiquer la répartition (inexacte) des pron. pers. de la 2^e pers., puisqu'il n'y joint aucun commentaire stylistique ou de genre? Et cela d'autant plus que la fluctuation entre *tu/vous* est normale en ancien français (Grevisse: *B. U.*, § 493; K. Togeby: *Précis historique*, § 113). Le poème même en fait la preuve (str. XIX, XX, CVIII, CXII etc.). Nous aurions préféré un examen de l'emploi des pron. pers. à la 2^e pers. et de leur emploi à la 3^e, puisque c'est en fait par là que se révèle l'utilisation poussée de l'apostrophe.

7. Nous n'avons pas pu contrôler l'édition par rapport au ms., mais nous nous fions à EvK pour ce qui est de la reproduction du texte. Nous tenons à souligner la valeur précieuse et unique de cette édition, qui contribue à éclairer plusieurs aspects d'un genre dont il ne nous est parvenu que peu de témoignages.

Anne Lindskov Hansen
Copenhague

Fernand Hallyn: *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*. Librairie Droz, Genève 1975. 261 p.

L'ouvrage de M. Hallyn est une étude d'un grand intérêt méthodologique en ceci qu'il se propose d'examiner une forme

littéraire bien définie, telle qu'elle se présente dans une période précise.

Vis-à-vis des problèmes posés par l'emploi du terme baroque (problèmes qui, parfois, ont dégénéré en pur jeu d'étiquettes), l'auteur adopte une attitude 'nominale': « Nous ne chercherons pas à savoir quelle étiquette, mais quel sens correspond à telle œuvre ou à telle forme » (p. 5). Disons tout de suite que nous sommes entièrement d'accord avec l'auteur là-dessus, d'autant plus que le travail qu'il se propose est l'analyse d'une forme précise, à savoir la métaphore, d'abord opposée à la comparaison, ensuite étudiée sous ses formes *in praesentia* et *in absentia* et, enfin, dans l'optique de ce qui est appelé le développement métonymique de la métaphore. Durant les discussions théoriques, M. Hallyn nous renvoie, de façon fort instructive, aux écrits des théoriciens de l'époque, et notamment à Tesauro, qui, entre autres choses, fournit à l'auteur une image dont il se sert pour la synthèse: l'image du miroir. En effet, pour M. Hallyn, les métaphores de la poésie qu'il étudie oscillent entre deux pôles: « la poésie peut apparaître comme le miroir d'un absolu ou comme le miroir de l'ingéniosité du poète » (p. 214). La conclusion, d'ailleurs, établit un parallélisme entre la nouvelle cosmologie, qui prend pied dans la première moitié du XVII^e siècle, et la nouvelle conception de la métaphore, qui semble s'affirmer dans la même période, et qui se fonde moins sur les correspondances cosmiques que sur les capacités créatrices de l'esprit humain.

Le livre de M. Hallyn mérite une réflexion attentive et des discussions approfondies. Nous sommes convaincu, du reste, que tel sera le résultat de son ouvrage, car les problèmes qu'aborde l'auteur sont à la fois objet des préoccupations de nombreux chercheurs et, paradoxalement, encore mal éclaircis jusque