

par conséquent rendre compte. A cet effet, il suggère une analyse qui conçoit l'ambiguïté comme un processus de construction-déconstruction. Dans l'étape de déconstruction, l'auteur énumère les diverses interprétations auxquelles ces verbes peuvent donner lieu; et dans l'étape de construction, dont l'analyse représente l'apport nouveau du texte, il montre qu'il s'agit, tout compte fait, de différents aspects d'une seule et même structure logico-sémantique. — L'article de G. Kleiber (p. 183-203) contient une analyse de l'emploi "sporadique" du verbe *pouvoir* en français. C'est l'emploi que l'on trouve dans les énoncés tels que *Jean peut être odieux* signifiant que Jean est *parfois* odieux. L'étude de ce problème apparemment si insignifiant a de lourdes conséquences théoriques. L'existence de l'emploi en question semble infirmer l'analyse de Sueur, mais un examen minutieux du phénomène conduit Kleiber à conclure qu'il n'en est rien. Le verbe *pouvoir* fonctionne dans cet emploi comme un adverbe de quantification existentielle modale. Ainsi la fonction de *pouvoir* dans *Jean peut être odieux* est de marquer "la possibilité de trouver à certains moments Jean odieux" (p. 194). Cet article a dûment été qualifié d'excellent par nos "avocats".

"Autant de définitions, autant d'analyses et autant de solutions" écrivent les éditeurs dans leur introduction (p. 11). Soit. Dans le présent volume, ce pluralisme fait cependant alliance avec l'entente interdisciplinaire pour enfanter une œuvre collective pleine d'analyses érudites et d'idées stimulantes. Les problèmes sont discutés à un niveau très élevé, aussi bien pour ce qui est de la matière que de la forme, et je ne crois en effet pas que ce recueil puisse servir d'introduction ni à la logique modale ni à l'analyse des modalités en langue naturelle. Mais pour le logicien et le linguiste qui s'intéressent à la notion logico-sémantique de modalité, il sera une riche source d'inspiration, en témoignant combien un échange d'idées entre chercheurs venant de domaines voisins peut être fructueux pour l'évolution des sciences concernées.

*Henning Nølke*  
Copenhague

### Littérature médiévale

*The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*, edited and translated by George Wolf and Roy Rosenstein. Garland Library of Medieval Literature, Series A, Volume 5, New York & London, 1983. 202 p.

Ce volume contient deux éditions indépendantes, mais faites selon le même schéma, et signées toutes deux par les deux éditeurs. Chacune contient d'abord une introduction sur la vie de l'auteur, son art, ses sources et ses influences, ainsi que sur les principes de l'édition et de la traduction. Il est évident que ces introductions ne visent pas à épuiser le sujet (une page sur l'art d'un Jaufré Rudel, c'est très peu). Mais ce sont des synthèses remarquablement bien faites.

Chaque introduction est suivie d'une bibliographie commentée. Celles-ci sont très riches et très utiles, sans prétendre à être complètes. Dans celle de Jaufré Rudel, ajouter Pietro G. Beltrami, "La canzone *Belhs m'es l'estius* di Jaufré Rudel", dans *Studi Mediolatini e Volgari* 26, 1978-79, p. 77-105.

Dans les éditions proprement dites, les textes sont imprimés à gauche avec en face leur traduction anglaise. Les variantes des mss sont placées à la fin de chaque chanson, à l'exception de celles qui sont indiquées dans les notes textuelles placées après toutes les chansons de chaque poète. A la fin de chaque traduction, on donne des notes à celle-ci, en renvoyant souvent aux notes textuelles placées à la fin. Il aurait été plus commode pour le lecteur d'avoir tout ce qui concerne une strophe sur la même double-page que celle-ci.

Enfin, les notes textuelles déjà mentionnées, avec une liste des mss, des notes sur chaque texte, un glossaire très succinct, un index des noms propres et un index des premières lignes.

A cela s'ajoutent des photos montrant, pour Cercamon, des pages de mss, notamment du ms. a, et pour Jaufré, des portraits du poète, la ruine de son château et une gravure de la ville de Tripoli.

A la fin du volume, on lit un article par Hendrik van der Werf sur la musique de Jaufré Rudel, avec une bibliographie et une discographie, des photos des pages des mss qui contiennent les mélodies, et des transcriptions de celles-ci. Sans avoir de compétence dans ce domaine, je trouve cette contribution très réussie et très utile. Le nom de son auteur aurait dû figurer sur la page de titre du volume.

Je reviens sur les éditions proprement dites. Elles comprennent les mêmes chansons que celles de Jeanroy (CFMA 15 et 27), sauf "Qui no sap", que W&R n'attribuent pas à Jaufré Rudel. L'ordre des chansons, qui n'est pas celui de Jeanroy, suit un principe chronologique, dont l'application est évidemment approximative et hypothétique. Sauf dans deux ou trois cas, W&R ont choisi, pour chaque chanson, le même ms. de base que Jeanroy, mais ils le suivent de plus près que celui-ci, en indiquant dans les notes textuelles les corrections proposées par Jeanroy et d'autres éditeurs. Tout a été fait avec une très grande compétence et un très grand soin. Le livre mérite autant d'être utilisé par les médiévistes qui liront les textes en consultant les traductions et les notes, que d'être lu par le grand public de langue anglaise qui désirera connaître ces deux troubadours du XII<sup>e</sup> siècle. Les deux cents pages de W&R ne peuvent évidemment pas contenir autant que les *editiones maiores* établies par Valeria Tortoreto (Cercamon, 1981) et Rupert T. Pickens (Jaufré Rudel, 1978), mais leur livre remplacera utilement les *editiones minores* établies par Jeanroy, et il n'est pas inutile à côté des *maiores* (celle de Cercamon, qui d'ailleurs a paru trop tard pour être consultée par W&R, offre un texte souvent arbitraire et des interprétations grammaticales souvent erronées).

J'ajoute enfin quelques notes de lecture portant sur Cercamon. Pour Jaufré Rudel, je ne dirai que ceci: Dans "Pro ai", il faut lire *no·n* plutôt que *non* aux vv. 16 et 24 (au v. 24, *en* est la préposition, malgré Delbouille dans *Romania* 87, 1966, p. 245). Dans "Lan quan li jorn", v. 15, *li* est datif et la traduction de Jeanroy est juste: "...quand je *lui* demanderai...". Outre ces remarques, je me contente de renvoyer à *Revue Romane* 19, 1984, p. 71-84, où j'ai examiné quelques passages de ce poète, sans avoir vu encore l'édition de W&R. Ceux-ci ont la même interprétation que moi de certains passages; pour d'autres, ils suivent l'interprétation traditionnelle. — Voici donc sur Cercamon:

"Lo plaign": La note (p. 66) sur la forme *segners* au v. 11 m'est incompréhensible.

"Car vei fenir": Le rapport syntaxique du v. 25 avec ce qui précède ne m'est pas évident et aurait mérité une note. — La solution proposée pour le v. 47 ne me convainc pas: le subjonctif *pareisa* existe-t-il? — Au v. 53, la rime imparfaite (*escota* rimant en *-osta*) aurait mérité une note; la conjecture *sosta* 'accorde un délai', proposée par Mme Tortoreto, me semble heureuse.

"Qant la douch' aura": Au v. 10, *desziran* est évidemment un participe présent (ou un

gérondif), non un infinitif comme l'indique une note. — Au v. 23, la leçon de L, *la·m des 'me la donnât*, qu'impriment W&R, n'a ni le *é* fermé qu'exige la rime, ni le présent du subjonctif qu'exige le contexte; elle doit être une faute de copiste pour *l'adés* 'je l'atteigne', la leçon du ms. a adopté par Jeanroy et Mme Tortoreto, avec un verbe que Cercamon utilise ailleurs. — Au v. 27, W&R traduisent *mesfaillis* comme un synonyme de *faillis*, mais selon Levy et Jeanroy, ce mot signifie 'mourir', et il vaut peut-être mieux lire *non/no·n falhis* avec les mss de l'autre famille. De toute façon, ce verbe n'est pas du présent du subjonctif (ainsi Jeanroy et Mme Tortoreto), mais de l'imparfait du subjonctif: le temps correspondant de l'indicatif ne serait pas le futur mais le conditionnel: à sous-entendre: 'si je la demandais'. — Au v. 42, *ve* est de la 3<sup>e</sup> pers., et c'est la traduction alternative de W&R qui est juste.

"Ab lo temps": Au v. 9, il aurait fallu corriger *laissaratz* en *-rai*. — Le v. 40 aurait mérité une note explicative.

"Per fin' amor": Aux vv. 7 et 14, *mon cor*, même corrigé en *mos cors*, signifie 'mon cœur' plutôt que 'mon corps' (= 'je'). — Au v. 32, il vaut mieux suivre le ms. D sans correction: "Que si amès, mi amèra", en attribuant *amès* à la 3<sup>e</sup> pers.: '(elle déclara) que si elle aimait (devait aimer), c'était moi qu'elle aimerait'. — Au v. 39, la rime imparfaite aurait mérité une note.

"Ab lo pascor": En trouvant dans ce poème une allusion à Aliénor d'Aquitaine, Dejeanne le place entre 1145 et 1152, et Mme Lejeune 1962, en 1148. Cette allusion précise est contestée par Mme Tortoreto, *Cultura neolatina*, 36, 1976 et 1981, qui préfère une date antérieure. W&R se contentent de citer Mme Lejeune, sans prendre position. — Au v. 8, *per que*, que W&R traduisent par 'for', peut également avoir sa fonction relative, plus fréquente, où c'est ce qui précède qui motive ce qui suit, de même que dans les deux ou trois exemples de "Pus nostre temps" (*Revue Romane* 19, 1984, p. 78). La fonction interrogative, proposée par Mme Lejeune, me paraît moins admissible. — Aux vv. 8-9, les tirets qui entourent le sujet postposé sont inutiles. — Au v. 24, *es* est de la 5<sup>e</sup> pers. (= *etz*, cf. *aves* 26 = *avetz*), non de la 3<sup>e</sup>. — Le fameux v. 38 se lit comme suit dans le ms. unique et dans l'édition de Jeanroy: *et ai n'enqer lo cor tristan* (*n'* a été ajouté après coup au-dessus de la ligne). Cela signifie: 'et j'en ai encore le cœur attristé' (Jeanroy, Delbouille 1959, 1960, 1966, Mme Tortoreto 1981). ou '... de Tristan' (Appel 1921, Cluzel 1957, 1959, 1960). La place du pronom *n'*, commentée ci-dessous, montre que pour le scribe, *enqer* n'était pas le verbe (Mme Lejeune), mais bien l'adverbe. W&R lisent: *et ai! n'encor lo cor tristan*, en traduisant: 'And ah! I gain a heavy heart because of it'. Quatre points divisent les philologues depuis Appel: (1) Le dernier mot du premier hémistiche doit rimer en *-br*. Ce fait constitue un problème qu'il faut résoudre avant de choisir entre *tristan* et *Tristan*. W&R n'adoptent pas la correction de Delbouille 1966: *encor* 'encore', rejetée déjà par Appel, parce que cette variante de l'adverbe aurait *-d-* ouvert (pour y justifier un *-b-* fermé, Mme Tortoreto, p. 151, se contente de renvoyer au substantif *ôra*: cela ne suffit certainement pas). W&R adoptent la correction de Kolsen 1921 et d'autres: *encôr*, prés. ind. du verbe *encôrre*, en réinterprétant, avec ceux-là, *ai* comme l'interjection. (2) Ils n'attribuent pas *encôr* à la 3<sup>e</sup> pers. (avec Kolsen et Mme Lejeune), mais à la 1<sup>re</sup> (avec Emilio Vuolo, dans *Studi Medievali*, Ser. 3, vol. I, 1960, p. 519, et François Pirot 1972). (3) Ils ne traduisent pas ce verbe par 'outrager' (Kolsen) ni par 'attaquer, blesser, offenser' (Mme Lejeune) ni par 'incontrare, trovare' (Vuolo). En effet, avec un régime direct qui ne désigne pas une personne, *encorre* signifie 'encourir, subir (une peine ou une maladie)'. (4) Ils ne lisent pas *Tristan* (avec, notamment, Appel, Kolsen, Cluzel, Mme Lejeune et Fr. Pirot), mais *tristan* 'triste, attristé' (avec, notamment, Delbouille

1959, 1960, 1966, et Mme Tortoreto 1976 et 1981). En effet, pour lire *Tristan* dès l'époque de Cercamon, il faut être sûr de pouvoir écarter *tristan*. Or cet adjectif (ou participe) n'est pas plus insolite que *drudejan* au v. 17 (ou *druderan*, comme le copiste l'avait écrit d'abord) ou que *deslian* au v. 31 (ms. *desliau*). D'ailleurs, *tristan* peut être une faute de copiste de même que, peut-être, *arden* au v. 29, qui ne constitue qu'une rime approximative, et que Jeanroy et W&R corrigent en *creman*. Il y a un cinquième point, qu'on ne semble pas avoir vu jusqu'ici: (5) Il ne suffit pas de corriger *enqer* en *encôr*, en interprétant *ai* comme l'interjection. L'ordre du ms. est normal: *et* + verbe + pronom. Celui de la conjecture ne l'est pas: *et* + interjection + pronom + verbe. Non seulement le pronom n'y est pas indispensable (c'est pourquoi Fr. Pirot propose de le supprimer), mais son antéposition après une interjection est agrammaticale. A cela s'ajoute que je me demande si le groupe *et ai!* est normal; sinon, il ne suffit pas de supprimer le pronom. C'est pourquoi je propose de faire accompagner la conjecture *encôr* non d'une réinterprétation de *ai* mais d'une correction de *ai* en *ar* 'maintenant' (en conservant le *n'* ou en le supprimant): *Et ar (n') encôr lo cor tristan* 'et maintenant je souffre du cœur triste'; sans le *n'*, on peut écrire *ara*, avec élision devant *encôr*. C'est là une conjecture qui n'est pas trop éloignée de la leçon du ms., tout en rétablissant la rime intérieure et en ne produisant pas une phrase agrammaticale. Mais cela reste une conjecture incertaine, qui aurait sa place dans une note plutôt que dans le texte d'une édition. Il faut bien avouer que nous ne savons pas comment Cercamon avait formulé ce vers. Tant pour cette raison que parce que *tristan* peut être un participe-adjectif, il faut donner raison à ceux qui pensent que ce vers ne prouve pas que Cercamon connaissait Tristan. — Au v. 48, le ms. lit: *pueis al jorn s'en ira conqes*, où le sujet est féminin, mais le participe, masculin. Les interprétations admises par Kolsen 1921 et Mme Lejeune 1962 étant agrammaticales, ainsi que celle de Mme Tortoreto 1981, W&R proposent une correction: *m'en irai conqes*. C'est en effet une conjecture possible. — Au v. 51, c'est la dame qui est le sujet de *passa*, non le terme, qui ne peut guère être le sujet d'une forme simple et finie de ce verbe.

"Pus nostre temps": Au v. 26, je préfère l'interprétation de Mme Tortoreto: *Pretz et Joven* sont deux régimes coordonnés, de *gequir* d'abord et de *lonhar* ensuite: il ne faut pas mettre de virgule après *Pretz* (mais peut-être après *Joven*), et il faut lire *e lonhar* en deux mots: 'Ces faux valets font que plusieurs abandonnent J. et P. et les écartent tout à fait'. — Aux vv. 31-33, le seul ms. à les contenir lit ceci: "Ves manhtas partz vey lo segle fallir, Per qu'ieu n'estauc marritz e cossiros, Que soudadiers non truep ab cuy s'apais". Jeanroy interprétait *truep* comme la 3<sup>e</sup> pers. du subjonctif et considérait *soudadiers* comme le sujet de ce verbe et de *s'apays*, et il en tirait des conclusions sur la qualité de jongleur de Cercamon (1922, p. VI). W&R suivent Jeanroy sur les deux points (p. 6), Mme Tortoreto aussi (p. 176). Même si l'interprétation grammaticale des éditeurs était juste, leurs conclusions biographiques seraient sans doute exagérées. Or *soudadiers* peut être l'acc. plur. et donc le régime de *truep* et l'antécédent de *cuy*, et le sujet de *s'apays* peut être le siècle (le monde). Dans cette interprétation, le sujet de *truep* peut être le siècle: 'le siècle ne trouve pas de mercenaires avec qui il puisse prospérer'. Cela suppose également que *truep* soit du subjonctif. Mais si le français moderne emploie le subjonctif dans des cas semblables, l'indicatif y est normal en ancien français et en ancien occitan, et à l'indicatif, ce n'est que la 1<sup>re</sup> personne qui a la forme *truep*: 'je ne trouve pas de mercenaires avec qui il (le siècle) puisse prospérer'. De toute façon, on ne saurait rien en conclure sur l'intérêt que Cercamon aurait porté à la classe des "soudadiers". C'est l'état du monde qui le préoccupe plutôt que celui des mercenaires. — Au v. 40, le subjonctif *fos* aurait mérité une note. — W&R proposent d'intervertir les deux tornades. Dans

celle qui nomme Cercamon, leur traduction ne rend pas la figure étymologique *s'irais :ira*.

Povl Skårup  
Århus

### Littérature française

Jane Merino-Morais: *Différence et répétition dans les Contes de la Fontaine*. University of Florida Humanities Monographs Number 52. Gainesville, 1981. 140 p.

Ce petit livre d'une lecture agréable se propose de soumettre les contes de la Fontaine à l'épreuve de la méthode sémiotique. L'auteur est une fidèle greimasienne, tout au plus se permet-elle d'ajouter au canon structural un zeste de postmodernisme en insistant avec Derrida et Deleuze sur le travail qui produit la différence, la différance. C'est ainsi que M.-M. veut étudier le *fonctionnement* du conte dans le sens d'une *production* de sens, le "comment" il produit de la signification" (p. 3). Il me semble d'ailleurs que l'auteur sacrifie ici un peu à la mode, car à part le chapitre sur l'intertextualité, l'auteur s'en tient rigoureusement à l'analyse greimasienne classique.

M.-M. veut illustrer le fonctionnement des contes de la Fontaine par l'examen détaillé de 5 contes particuliers. Avec la *Fiancée du roi de Garbe*, M.-M. étudie comment La Fontaine exécute l'opération narrative que Greimas appelle la circulation de l'objet de valeur, c.-à-d. la façon dont l'héroïne passe de main en main avant d'arriver au bon port du mariage. Ensuite c'est le tour du *Conte tiré d'Athénée*, texte très court qui permet à M.-M. de réfléchir sur la différence entre poésie et prose et d'étudier comment l'organisation proprement poétique de la séquence narrative engendre par ses petits décalages structuraux un jeu producteur de sens entre le même et l'autre. Dans la *Confidente sans le savoir* M.-M. étudie l'opération greimasienne de la véridiction (le jeu entre l'être et le paraître) et avec le *Faiseur d'oreilles et le raccommodeur de moules* M.-M. aborde la comparaison entre la Fontaine et ses modèles, dont Boccace. P. 90 nous trouvons un utile schéma résumant les différentes syntaxes narratives à l'œuvre dans les quatre versions étudiées. Enfin le chapitre sur la *Joconde* met l'accent sur la valeur, prise notamment dans un sens social, ce qui permet à M.-M. de dégager la manipulation subtile du conte opposant la différence sociale à l'identité humaine, et l'unicité de la beauté exceptionnelle à la force commune du sexe. La courte conclusion évoque rapidement l'importance, dans l'art de La Fontaine du niveau de l'énonciation qui est celui où le conteur instaure explicitement le jeu entre le même (la matière traditionnelle) et le différent (l'art de conter). M.-M. relève à juste titre que la plupart des contes mettent en scène deux systèmes de valeurs conflictuelles au moyen de l'opération de l'inversion des valeurs. D'où l'ironie bien connue de La Fontaine.

M.-M. sait sa grammaire sémiotique sur le bout du doigt et ses nombreux schémas et diagrammes montrent que la méthode greimasienne s'applique sans peine aux *Contes*. La question reste de savoir si ces analyses apportent aussi du nouveau à notre connaissance de l'art de La Fontaine. Il me semble permis d'en douter: elles illustrent plutôt le canon général du conte érotique artistique que l'usage particulier que fait La Fontaine de cette tradition.

Une raison à ce manque peut être que M.-M. ignore les recherches faites sur La Fontaine en dehors du domaine français et anglophone. C'est ainsi qu'elle ne cite aucun ouvrage ap-