**Etude transversale : la répétition dans les *Lais bretons***

A lire les *Lais* proposés pour le corpus du Moyen Âge, il n’échappe pas au lecteur une certaine redondance d’un texte à l’autre. On y retrouve des personnages, aussi bien féminins que masculins, à la beauté sans pareille, des situations communes, comme la chasse ou les tournois, ou encore des histoires d’amour qui font alterner moments de joie et lamentations, et aussi des épisodes merveilleux qui se déroulent dans des espaces naturels ou dans des châteaux somptueux. On sait, par ailleurs, qu’une des caractéristiques de la littérature au Moyen Âge est de se présenter comme un acte second, une copie, et c’est bien ce qu’affirme Marie de France dans son prologue quand elle annonce avoir d’abord voulu traduire du latin en français, puis s’être décidée à mettre par écrit des lais qu’elle avait entendus : « Pur ceo commençai a penser / D’aukune bone estoire faire / E de latin en romanz traire / […] Itant s’en sunt altre entremis / *Des lais pensai, k’oïz aveie* ».

Ainsi, d’une part, l’acte d’écrire se veut-il la reprise d’une parole antérieure, et d’autre part, d’un lai à l’autre, de mêmes éléments narratifs se répètent-ils comme dans un jeu d’échos, tant et si bien qu’il paraît légitime de s’interroger sur ce motif de la répétition à l’œuvre dans les *Lais bretons*. Si par la répétition, on peut comprendre la reprise ou le retour d’un même motif, qu’il soit reflet, double, réciprocité, écho, ou imitation, alors on peut se demander comment ce motif de la répétition participe à l’écriture des *Lais*, comment il est partie prenante de l’esthétique de cette forme brève et particulière qu’est le lai.

Nous organiserons notre propos autour de trois niveaux d’analyse. D’abord, au niveau thématique, nous nous demanderons comment la répétition se mêle aux thèmes principaux de l’amour, du merveilleux et de la société de cour présents dans les textes. Puis, au niveau poétique, nous interrogerons la façon dont la répétition structure l’écriture des lais, du point de vue de la génétique, des paroles rapportées, et des effets de dramatisation. Enfin, nous approfondirons notre parcours de lecture en questionnant le niveau stylistique, en voyant l’usage particulier de la répétition lexicale, le recours à l’imitation littéraire, et pour finir, l’emploi de figures de style poétiques.

\*\*\*\*\*

1. La répétition dans les principaux thèmes

L’amour, le merveilleux la courtoisie sont des thèmes essentiels et récurrents dans les lais. Mais sous quels aspects répétitifs se présentent-ils ?

Si le sentiment amoureux domine l’ensemble du corpus, le motif de la répétition n’y paraît jamais aussi bien entremêlé que dans la fusion du couple parfait, où les amants sont chacun le double de l’autre, et où la réciprocité du sentiment crée un rapport d’équivalence, chacun répétant l’autre. Le premier lai du corpus, *Guigemar* met en scène cet aspect. Comme dans bien d’autres lais, la beauté rapproche les protagonistes, et si Guigemar n’a pas le désir d’aimer, la dame enfermée dans sa tour n’en a pas la possibilité. Puis, la même image de la navigation somptueuse dans la nef merveilleuse sert à illustrer le mouvement du désir qui les rassemble, une première fois lors de la venue du chevalier, une seconde lors de la fuite de la dame. En outre, lors de leur rencontre, chacun est, selon le *topos* littéraire, blessé par le même Amour ardent. La servante s’en aperçoit bien : « Devant sa dame en est alee, / Ki aukes esteit reschaufee / Del feu dunt Guigemar se sent » (Ga, 389-391). Ce qui provoque d’ailleurs des scènes parallèles, les deux amants ne trouvent pas le sommeil. (L’insomnie simultanée dont souffrent les amants se relit dans *Le Laüstic*, avec comme variation que c’est cela qui provoque la révélation du secret et le malheur des amants.) Et, une fois que les amants sont séparés, ils sont tous les deux mélancoliques, « pensis ». Enfin, ultime parallèle, le dénouement, au sens propre du lai, de la chemise et de la ceinture, relie paradoxalement les deux amants dans une scène d’épreuves répétées. Le vrai amour prend donc ici les contours d’une réciprocité parfaite.

Et l’on pourrait poursuivre, en disant que, si l’origine du véritable amour est la fusion de deux êtres identiques, la conséquence en est alors l’engendrement d’un être identique. Les mêmes se répètent dans la filiation. Le fils de Yonec est exceptionnel comme son père : « El regné ne pot hum trover / Si bel, si pruz ne si vaillant / Si large ne si despendant » (Y, v.461-464), et c’est lui qui réunit dans leur tombe ses parents, comme pour signifier que c’est en lui qu’ils se retrouvent. De la même manière, le fils de Milon reproduit ses prouesses et anticipe même le voyage du père, de Southampton en Normandie puis en Bretagne. Tous les deux se distinguent par leurs qualités chevaleresques de vaillance aux tournois, de générosité, d’hospitalité et de prodigalité. Et là encore, c’est le fils qui réunit ses parents, mais en les mariant cette fois : « Lur fiz amdeus les asembla / La mere a sun pere dona » (M, v.525-528).

Le motif de la répétition permet ainsi une idéalisation du sentiment amoureux et de la filiation, idéalisation qui est l’un des fondements de l’Autre Monde merveilleux.

Dans les *Lais*, l’Autre Monde se présente comme un reflet hyperbolique du monde réel, il en est une répétition fantasmée. Tout y est plus beau, plus riche, et l’image qu’il renvoie est dessinée sur un mode superlatif qui est repris d’un texte à l’autre. Avec la barque décorée d’orfèvrerie à l’instar de celle de Salomon (*Guigemar*), les bassins d’or (*Désiré*, *Lanval*), les châteaux et pavillons, d’or, d’argent et d’ivoire (*Lanval*, *Yonec*, *Guingamor*), les êtres féériques à la beauté sans nulle autre pareille (*Lanval*, *Yonec*, *Guingamor*, *Graelent*), le monde merveilleux décline tout un paradigme extraordinaire. Le lai de *Guingamor* souligne le rapport mimétique du monde réel à l’Autre Monde. La société courtoise y est reproduite dans ses divertissements. A la cour du roi où l’on se divertit : « Molt or le jor bien esploitié / Si compaingnon sont tuit hetié. / Après mengier joent et rient » (Go, v.139-141 », répond la cour de la jeune femme où le divertissement est encore plus beau : « Molt ert bele la compaingnie », et où les jeux de tables sont repris : « As tables, as eschés jouant » (Go, v. 514 et 518).

Mais sur le plan temporel, l’Autre Monde se distingue du monde réel. La succession chronologique ne paraît plus obéir aux mêmes lois. Alors que dans le monde réel la temporalité est linéaire, dans l’Autre monde les époques s’entremêlent, passé, présent et futur se répondant l’un l’autre. Ainsi, la jeune femme fée de *Graelent* entremêle-t-elle passé et futur : « Por vos ving ça a la fontaigne, / Je souferré por vos grant painne : / Bien savoie ceste aventure » (Gr, v.329-331). Les temps se répondent comme en écho, le futur est déjà inscrit dans le passé et ne viendra que répéter et actualiser une préscience. Dans *Mélion*, la femme venue d’Irlande tient un propos ambigu : « Onques home fors vos n’amai / Ne jamais plus n’en aimerai. / Forment vos ai oï loer / Onques ne volloie altre amer / Fors vos tot seul, ne ja mais jor, / Vers nul aultre n’avrai amor » (Me, v.111-116). Ici encore, passé et futur de l’amour s’entremêlent et se répondent dans les vers, et l’impossibilité de formuler la déclaration au présent sème un peu le doute sur la sincérité du sentiment éprouvé.

Enfin, si l’Autre Monde est une projection de fantasmes, une idéalisation des possibles du mode réel, certains éléments ont pour fonction de permettre le souvenir, c’est-à-dire de répéter à la mémoire ce qui lie les personnages au merveilleux. Désiré reçoit un anneau qui disparait s’il commet des écarts de conduite, et quand ce dernier disparait, le chevalier se rend compte de sa faute et comprend qu’il a perdu sa belle amie. A la fin de *Graelent*, le destrier du chevalier, dont on peut deviner qu’il s’agit du destrier blanc apporté par le serviteur de la femme fée, se met à hennir de douleur dans la forêt où son maître a franchi la rivière pour passer dans l’Autre Monde. Ce cri, le récit nous dit qu’on peut encore l’entendre : sa répétition nous rappelle l’histoire de Graelent. Dernier exemple, la tête du sanglier blanc chassé par Guingamor : elle est apportée par le charbonnier à son seigneur qui la garde comme trophée. Elle invite à redire et se rappeler l’histoire de Guigamor, comme le fragment d’une ruine qui parle de l’œuvre entière.

Ainsi, le motif de la répétition suggère-t-il bien que le monde merveilleux est un reflet embelli du monde, dont il est plaisant de se souvenir comme d’un mythe.

De l’image qui se reflète à l’écho qui résonne, il n’y a qu’un pas que le motif de la répétition franchit. En effet, un univers répétitif sonore, associé au monde de la cour, se laisse entendre dans les lais. C’est d’abord les paroles courtoises des échanges amoureux qui sont reformulées de texte en texte. L’amour y est présenté comme un don que l’on « requiert » selon une grammaire de la politesse bien établie. Désiré est celui qui s’initie justement à cette rhétorique. Lors de sa promenade dans la lande, il s’apprête à violer la première jeune fille qu’il voit sans plus de prévenances. Mais cette servante l’amène à sa maîtresse à qui il sait mieux parler pour obtenir son amour. Car déclarer son amour est aussi un art rhétorique que sait bien manier Equitan pour convaincre la femme de son sénéchal. Alors qu’elle lui oppose l’inégalité de leur condition, « Amur n’est pruz se n’est egals » (E, v.137), il lui oppose la loyauté, sa fidélité, son service selon les mêmes termes qui unissent un suzerain à son vassal : « Ne me tenez mie pur rei, / Mes pour vostre humme e vostre ami » (E, v.170-170).

Et une fois que l’échange amoureux est conclu, certains lais font retentir comme en sourdine les paroles d’amour échangées lors des multiples rencontres des amants. La temporalité narrative du sommaire prend en charge ses conversations qui ne sont alors plus qu’à peine audibles. « Lung tens durat lur durërie » est-il dit dans *Equitan* (E, v.184). Lanval peut voir souvent son amie, ainsi que la jeune femme du *Yonec*, mais c’est le *Laüstic* qui met le mieux en évidence la parole des amants car toute leur relation est construite sur le seul échange de regards et de paroles, et là encore, « Lungement se sunt entreamé » (Lc, v.57) de fenêtre à fenêtre. A ces effets de sourdine, il faut opposer les échos répétés des lamentations qui se font entendre notamment lorsque les personnages sont face à des dilemmes. Lorsque le rossignol est mort, la femme ne peut plus se lever car cela la révèlerait, mais si elle ne le fait pas, son ami croira qu’elle se dérobe. Comment Eliduc peut garder sa « lëauté », partagé entre sa femme et son amie (et son seigneur) ? La même question se pose à Equitan qui est conscient de trahir son sénéchal en aimant sa femme, et les termes sont posés dans le même registre de la plainte.

Enfin, aux personnages principaux dont on entend la voix se répéter dans les mêmes paroles, s’ajoute un autre jeu d’échos que l’on perçoit dans le phénomène de la rumeur colportée par les autres personnages des différentes cours. La calomnie de la médisante dansle *Frêne* se diffuse : « La gent ki en la meisun erent / Cele parole recorderent / Asez fu dite et coneüe » (F, v.49-51), atteint son voisin et se retourne contre sa responsable. Dans *Equitan*, la femme du sénéchal entend les reproches des vassaux qui attendent que leur suzerain se marie. L’amie de Milon tombe amoureuse par la seule évocation de son nom : « Ele ot oï Milun nomer, / Mut le cumençat a amer » (M, v.25-26). Ou encore, le roi des *Deux amants* découvre que son refus de marier sa fille alimente la rumeur : « hum en parla » (DA, v.35), il invente alors l’épreuve de la montagne. C’est ainsi une société de cour que l’on entend sur un mode mineur, mais qui participe néanmoins aux histoires contées.

Par conséquent, il ressort de cette première partie que, dans les grands thèmes du corpus, le motif de la répétition est très nettement perceptible. Cela souligne la relation que les lais entretiennent avec un même fonds culturel commun duquel ils s’inspirent, et permet aussi d’esquisser les contours d’une unité générique.

\*\*\*\*\*

1. Composition et répétition

Peut-on de la même manière saisir un principe d’écriture de la répétition dans la poétique des lais ? Il semble que l’on puisse le trouver dans l’exposition des origines des lais, dans les paroles rapportées des personnages, et enfin dans les effets de dramatisation.

Nous l’avons présenté en introduction, les lais du corpus sont des translations écrites de lais lyriques, ils portent donc dans les origines de leur composition le procédé de la répétition afin que ces histoires ne soient pas oubliées. C’est tout le travail de la « remembrance » qui se lit dans les seuils des lais. Ainsi, le lai du *Chèvrefeuille* est-il introduit par une relation de la transmission de l’histoire, à la fois orale et écrite. « Plusur le m’unt cunté et dit / E jeo l’ai trové en écrit » (Cf, v.5-6). « L’écrit » mis à la rime répond au « dit », de la même manière que le lai narratif reprend le lai lyrique. Ce même lai, dans son épilogue, met en abyme l’origine de sa composition. « Por la joie qu’il ot eüe […] / Pur les paroles remembrer, / Tristam, ki bien saveit harper, / En aveit fet un nuvel lai […] / Del lai que j’ai ici cunté » (Cf, v.111-113, 118). Tristam compose un lai lyrique pour se souvenir, et Marie de France le récrit sous forme de récit afin de perpétuer le souvenir. Il y a donc bien un geste répétitif dans la genèse des lais.

Le lai du *Chaitevel* illustre à son tour de manière particulière sa genèse sur un mode répétitif. A la fin du récit, la dame courtisée veut se souvenir de ses souffrances d’amour causées par la perte des chevaliers, elle fait donc un lai. « Pur ceo que tant vus ai amez, / Voil que mis doels seit remembrez ; / De vus quatre ferai un lai / E *Quatre Dols* le numerai » (C, v.201-204). Mais le chevalier survivant préfère l’intituler *Le Chaitivel*. Les titres sont répétés dans le texte en suivant le débat des personnages, et l’opposition des propositions interroge ici la validité du titre du lai, et donc la lecture que l’on en fait. L’épilogue conclut alors que « Chescuns des nuns bien i affert / Kar la matiere le requiert » (C, v.235-236). C’est une invitation implicite à relire le lai selon le point de vue que l’on veut, soit celui des *Quatre dols*, soit celui du *Chaitivel*. La répétition de la lecture du texte apporte aussi une variation de point de vue et donc un « surplus de sen ».

En effet la mise en récit des lais n’est pas une simple translation de l’oral vers l’écrit, elle implique aussi une composition qui passe par la subjectivité de l’auteur. Les marques de la modalisation qui se répètent dans plusieurs textes le soulignent assez : le conte entendu passe par le filtre d’une conscience avant d’être transcrit. Le prologue d’*Eliduc* le suggère bien : « D’un mut ancïen lai bretun / Le cunte et tute la reison / Vus dirai, si cum jeo entent / La vérité, mun escïent. » (Ec, v.1-4). A la « reisun » et à la « vérité » objectives, s’oppose une subjectivité insistante dans la reprise de la première personne. De même, « L’aventure de Graelent / Vos dirai si com je l’entent » (Gr, v.1-2). De la réception de l’histoire à la composition du récit, il peut y avoir une variation.

Ainsi, du point de vue de la génétique, le motif de la répétition est plus problématique. S’il y a bien une reprise initiale, il n’y a pas non plus seulement une copie.

Pourtant, ce même phénomène de reprise se lit dans les textes eux-mêmes à travers les paroles rapportées des personnages qui racontent ce qui leur est arrivé, ou ce qui va advenir d’eux, reprenant ou annonçant de la sorte le contenu du lai. Bien souvent, les discours des personnages jouent le rôle d’analepse et rapportant leur passé de façon plus ou moins résumée. Le lai de *Yonec* commence par présenter la condition difficile de la femme, enfermée dans sa tour. Puis, pour insister sur cette infortune, cette condition est répétée dans les lamentations de la femme au discours direct. De même à la fin de *Milon*, le chevalier raconte à son fils retrouvé « De sa mere cum il l’ama / E cum sis peres la duna / A un barun de sa cuntree, / E cument il l’ad puis amee / E ele lui de bon curage, / E cum del cigne fist message » (M, v.489-495). La répétition de la conjonction de subordination scande les grandes étapes de l’histoire des amants ici résumées par Milon.

Mais l’exemple le plus frappant est celui du lai de *Tydorel*. Lorsque le roi prenant conscience de sa différence, arrache à sa mère, sous la menace, la vérité de son histoire, cette dernière entreprend un récit assez long, et rapporté au discours direct. Elle rappelle les circonstances de sa naissance presque terme à terme (le divertissement dans le verger, le sommeil sur la suivante et le réveil, l’arrivée du chevalier, son portrait, la déclaration d’amour, la descente au lac, la prédiction de l’enfantement et la singularité de Tydorel). Ici, la répétition est quasiment une longue citation du texte même du récit. Il y a d’une certaine manière une composition à double détente du récit : dans un premier temps le récit proprement dit, tendu vers la révélation, et dans un deuxième temps, la révélation qui reprend les termes du récit, comme un retour aux sources qui correspond d’ailleurs au dernier voyage de Tydorel allant dans le lac de son père.

On retrouve aussi cette double détente du récit, dans les paroles rapportées qui annoncent la suite de l’histoire, à la manière de prolepses, et auxquelles le récit répondra. Ainsi, dans le lai d’*Equitan*, la femme du sénéchal élabore-t-elle un plan pour tuer son mari. Ce plan est d’abord rapporté au discours direct, puis repris dans la narration : la chasse, la saignée, le bain. La répétition permet ici de mettre en valeur le grain de sable qui enraye la machine criminelle : le sénéchal se promène et surprend les amants à son retour. De manière similaire, la naissance de Yonec, ainsi que son adoubement, le voyage dans l’abbaye, la révélation de sa naissance et la vengeance, sont d’abord annoncés par la prédiction du chevalier avant que le récit n’actualise les faits en le reprenant dans la narration. De nombreuses paroles rapportées montrent ainsi que certains lais sont construits sur le motif de la répétition.

Pourquoi ces répétitions dans la structure même des lais ? Cela répond sans doute à des objectifs de dramatisation du récit dont le lai de *Lanval* présente un bon exemple. Dans un premier temps, la répétition permet de souligner la caractérisation du personnage principal. Lanval est l’étranger, il vient de « luin », et « hum estrange descunseillez / Mut est dolenz en autre tere » (L, v.36-37). Son étrangeté est reprise dans le récit à au moins trois reprises. D’abord, Lanval rencontre la « pucele » fée qui se présente ainsi : « Pur vus vinc jeo fors de ma tere / De luin vus sui venue quere » (L, v. 111-112). Elle-même est une étrangère, et répond donc à sa singularité à lui, selon cette correspondance parfaite des amants que nous avons déjà vue. Puis, au moment du rassemblement des chevaliers sous la tour de la reine, alors que la reine amène avec elle trente demoiselles pour les trente chevaliers, « Lanval s’en vait a une part / Luin des autres […] L’autrui joie prise petit «  (L, v.253-254, 257). Enfin, lors de la première délibération du jugement, les membres de la cour « Mut sunt pensif e esgaré / Del franc humme d’autre païs » (L. v. 428-429). Le récit insiste sur l’altérité de Lanval en la répétant, il est celui que la reine ne comprend pas, et sur lequel les juges ont bien du mal à rendre leur décision.

D’ailleurs, l’imitation de la procédure judiciaire renforce le motif de la répétition. La formulation publique de l’accusation, puis celle de la défense implique que les mêmes termes soient repris (« hunir, vantez / hunte, vanta »). L’accusation de vantardise est d’ailleurs encore une fois répétée par le comte de Cornouailles, parce que c’est la seule qui puisse être retenue contre Lanval et qui exige de lui la garantie de montrer sa belle amie. Le respect de la procédure judiciaire donne ainsi à cette partie du lai un rythme assez répétitif, renforcé par l’arrivée des jeunes filles.

A trois reprises les délibérations sont interrompues par l’arrivée de belles jeunes filles créant de la sorte un effet dilatoire sur la décision des juges. Or, on peut déceler une certaine ironie dans l’opposition répétée entre la séduction que les « puceles » (dont on voit la peau nue) exercent sur les juges qui « les esgardent volentiers » (L, v.476), ou qui « grant joie en eurent » (L, v.514), et la colère du roi « curucié » (v.501) et de la reine (« la reïne s’en curuçot » (v. 545) qui ont hâte que Lanval soit condamné. Ces répétitions préparent déjà le verdict car, par leur fascination, les juges montrent qu’il peut y avoir femme plus belle que la reine. Enfin, l’arrivée de leur maîtresse obéit à une autre forme de répétition. C’est le portrait élogieux qui présente la dame telle que Lanval l’avait découverte, dans sa tunique blanche, avec sa chemise et les lacets sur les côtés, laissant entrevoir sa peau. Ce procédé permet au lecteur de l’identifier avant que le personnage ne la reconnaisse lui-même. L’effet dilatoire de ses répétitions joue donc sur deux plans au moins : retarder le jugement en créant du suspense, et préparer l’arrivée de la merveille dont la beauté subjugue tout le monde, aussi frappante que la vérité de ce que Lanval affirmait.

Par conséquent, les lais intègrent bien dans leur composition le motif de la répétition, qu’elle en soit à l’origine ou qu’elle en modèle la structure par des jeux narratifs d’annonce, de reprise, ou de suspense. Il en va de même jusqu’au style qui en est lui aussi imprégné.

\*\*\*\*\*

1. Les styles de la répétition

Au niveau stylistique, la répétition peut être perçue selon plusieurs angles de vue. Elle se lit sous sa forme la plus simple de la reprise d’unités identiques, ou sous la forme de la reprise imitative de styles différents. Enfin, on la trouve dans des figues de constructions. Elle apporte ainsi au texte rythmes et images poétiques.

Premier usage poétique, la répétition de mots, ou de syntagmes, inscrit dans le texte du lai un rythme qui s’ajoute à celui des octosyllabes et des rimes. Dans le lai de *Tydorel*, ce rythme prend même la forme d’un refrain répété par trois personnages différents. Il s’agit du proverbe qui doit ouvrir les yeux au roi sur sa différence. D’abord, la mère de l’apprenti orfèvre conseille à son fils – qui ne possède pas la matière pour tenir le roi éveillé toute la nuit – de dire : « que n’est pas d’ome / Qui ne dort, ne qui ne prant some » (T, v.289-290). Le jeune homme, parvenu devant le roi, et pressé par lui de lui raconter quelque chose, prononce donc l’expression qui agit comme une formule magique sur le roi : il se tait, est bouleversé et se met à « penser » ainsi que l’avait prévu la mère (T, v. 291). Alors, une seconde répétition de la formule achève de lui octroyer un caractère incantatoire. Tydorel la prononce à sa mère et obtient la révélation du mystère de sa naissance. En outre, à la forme répétitive de l’incantation magique, s’ajoute une structure en miroir de la transmission de la formule : la mère la transmet à son fils, qui la prononce à un autre fils, qui l’énonce à sa mère. Cette répétition renforce encore la particularité magique de la formule qui doit justement faire prendre conscience au jeune roi de son origine merveilleuse.

A moins que l’usage de la répétition soit aussi un moyen stylistique pour marquer la présence du merveilleux dans le texte, et le passage qui conduit vers l’Autre Monde. Dans le lai de *Yonec*, la jeune femme, qui vient d’assister à la blessure mortelle de son ami dans les pièges des fenêtres, le suit, trace de sang après trace de sang. Son parcours la guide ainsi du lit ensanglanté de sa chambre (« tuit li drap furent sanglent », (Y, v.316), au pavement du palais merveilleux qui « Del sanc le treve tut sanglent » (Y, v.378). Entre les deux, ce sont cinq occurrences du mot « sanc » qui sont répétées, une du verbe « seignot », et deux du nom « trace » qui fonctionne comme métonymie de la forme pour la matière. Le chemin est donc bien repéré, et le texte à son tour qui, comme le chemin, est parsemé de ses tâches du mot « sanc ». La répétition poétique tend ici à incarner les traces de sang dans l’écriture même. D’une autre manière, cette répétition permet aussi de dilater l’espace merveilleux en le fragmentant de trace en trace. La jeune femme ne parvient pas rapidement à retrouver son amie, il lui faut d’abord franchir des étapes qui rappellent sans cesse la blessure et la perte du chevalier. La fin du parcours le suggère plus nettement, il faut encore traverser deux chambres avec un chevalier endormi avant de parvenir à la bonne. Là encore, il y a un effet dilatoire qui met à l’épreuve le personnage dans sa quête de l’être aimé, pourtant déjà amené à disparaître. Tout se passe dans ce lai comme si la répétition poétique cherchait à exprimer l’élan du désir : tant qu’il y a une trace, ou tant qu’il y a une chambre qui sépare les deux amants, il y a du désir. Mais une fois que les amants se retrouvent dans la chambre, le désir meurt avec la disparition de l’être aimé. Ainsi, sous cet angle, la répétition permet-elle de lire dans *Yonec* le motif de *l’amour de loin* de la poésie lyrique courtoise, où le sentiment s’exprime dans la tension entre présence et absence qui unit les amants.

Dès lors, un autre usage de la répétition doit être souligné, c’est celui de l’imitation littéraire. Les lais puisent dans des sources variées, dont les plus importantes sont le folklore celtique et la tradition courtoise. Or, au titre de la littérature de cour, on peut relever deux emprunts imitatifs. D’abord, celui de la poésie lyrique. Dans plusieurs lais, les octosyllabes semblent entonner les vers des troubadours chantant la « reverdie ». Les indications temporelles sont habituellement assez rares dans les lais et souvent peu précises. Mais certaines renvoient à la saison printanière, ou estivale, associée aux fêtes de Pâques et de la Pentecôte. Le motif de la reverdie apparaît dans *Yonec* comme pour annoncer l’arrivée du chevalier merveilleux : « Ce fu el meis d’avril entrant, / Quant cil oisel meinent lur chant » (Y, v.51-52). L’oiseau évoqué préfigure ici la figure animale par laquelle se manifeste d’abord le chevalier. Avec le printemps reviennent les amours.

Mais à d’autres endroits, l’imitation de la reverdie se veut plus ironique. Dans *Guigemar*, à l’évocation du matin d’été, succède l’inquiétude de la dame quant à la révélation du secret. De même, dans le *Chaitivel*, l’indication temporelle du jour d’été correspond pour la dame au souvenir de sa grande douleur. Le retour de la belle saison joue ici à contre-emploi car il est associé à un retour aux contraintes du réel. Enfin, dans le *Laüstic*, l’imitation ironique est la plus approfondie. Elle prend la forme d’un petit poème inséré dans le lai : « Tant que ceo vint a un esté, / Que bruil e pré sunt reverdi / E li vergié ierent fluri : / Cil oiselet par grant duçur / Mainent lur joie en sum la flur » (L, v.58-62). L’harmonie des oiseaux dans la nature épanouie reproduit métaphoriquement la relation amoureuse idéale des amants qui s’aiment « lungement ». Mais l’insouciance des oiseaux est un danger que la suite du lai va confirmer au sens propre. L’oiseau est attrapé et tué, et les amants à jamais séparés. La reverdie n’a pas ici préfiguré l’avenir serein des amants, bien au contraire, et cela est d’autant plus surprenant que le rossignol est un *topos* de la poésie lyrique. Tout se passe alors comme si, dans les cas relevés, les lais se moquaient de la poésie lyrique et de ses stéréotypes.

Enfin, une autre imitation est identifiée par les éditrices du corpus, il s’agit des formules typiques de reprise de la chanson de geste que l’on peut lire dans le lai de *Mélion* (note p.847). Les éditrices suggèrent que ces répétitions permettent de souligner les relations qui opposent Mélion au roi d’Irlande, ou au contraire, le lien identitaire qui « noue la figure du loup-garou à son suzerain ». Ainsi en est-il du parallèle de construction des vers 475 à 478, renforcé par l’anaphore : « Quant li rois monta el doignon, / Li leus le tint par le giron ; / Quant li rois Artus fut assis, / E li leus s’est a ses piés mis. » Comme dans *Bisclavret*, le loup adopte la posture symbolique du vassal, serviteur de son seigneur. Mais aussi, on trouve une répétition qui humanise le loup-garou et rappelle que Mélion est d’abord un chevalier d’Arthur. Lorsqu’il voit le bateau d’Arthur, et les écus des chevaliers, « Mélion les a conëus » (v.352), puis quand il est près du château occupé par la troupe, « Mout les a bien reconëus » (v.394), ensuite, quand il arrive à la porte du roi, « Tos ses barons a conëus » (v.402), enfin, aux pieds-mêmes d’Arthur, « Bien conut trestot les barons » (v.420). La reconnaissance des pairs est répétée à mesure que Mélion s’en approche comme pour anticiper sur le retour du chevalier parmi les siens, et renouer avec la célébration épique d’une communauté héroïque, parmi laquelle comptent Gauvain Yvain, Yder, et à laquelle s’ajoute Mélion. Ainsi, l’influence d’autres genres littéraires se perçoit-elle également dans l’imitation de leur style.

Mais ces répétitions, si elles soulignent le lien intertextuel, sont en outre des procédés stylistiques au service des singularités de chaque lai. On trouve, par exemple, des figures de construction organisées sur la répétition qui interrogent les relations entre les personnages. Ainsi, un certain nombre de chiasmes illustrent-ils de façon mimétique le lien amoureux. Le plus célèbre d’entre eux est sans doute la formule de Tristan qui a traversé les âges : « Ne vus sanz mei, ne jeo sans vuz » (Cf, v.78) où la réciprocité des sentiments est mimée par le chiasme des pronoms, tandis que le parallèle syntaxique de la négation construit une relation égalitaire. Des deux figures naisent l’intensité et la perfection de l’amour. Dans le lai de *Bisclavret*, on peut lire une expression similaire mais rendue moins forte, à l’image de l’amour qui ne tient qu’à une révélation. Au début, le narrateur présente les amants de cette manière : « Il amot li e ele lui » (B, v.23). Dans le *Chaitivel*, la rivalité des quatre chevaliers galants qu’on ne parvient pas à départager se perçoit dans une construction complexe : « I meteit chescuns sun poeir, / Chescuns par sei le requereit / E tut sa peine i meteit » (C, v.44-46). Un premier chiasme met en miroir les vers 44-45 : verbe « meteit »/ sujet « chescuns » / sujet « chescuns » / verbe « requereit ». Mais en même temps ce chiasme déborde sur le suivant avec la répétition du verbe « meteit ». Si bien que nous avons deux constructions qui se font concurrence. Et s’ajoute encore la place des compléments d’objet « sun poeir » et « sa peine » entre les deux « meteit », qui superpose un nouveau chiasme. Les figures de répétition qui se multiplient et rivalisent entre elles semblent ici reproduire les mêmes actes accomplies par les quatre concurrents identiques.

Mais parfois, la construction en miroir ne paraît pas chercher à rapprocher les personnages, au contraire, on a l’impression qu’elle tend à creuser un espace qui les sépare et les distingue. Ainsi, dans *Eliduc*, les noms des deux personnages féminins entre lesquels hésite le héros éponyme du lai, apparaissent-ils dans une structure qui les éloigne l’une de l’autre : « Guilliadun ot nun la pucele / El rëaume ne not plus bele ! / La femme resteit apelee / Guideluëc en sa cuntree » (Ec, v.17-20). Si les prénoms font écho l’un à l’autre, les opposent néanmoins un âge, un statut social et la beauté, qui sont tous trois en faveur de la belle jeune fille non mariée. Et bien sûr le royaume de Guilliadun s’étend entre elles deux, tandis que la « cuntree » de Guildeluëc est reléguée en fin de vers et hors de la construction en miroir, comme pour mieux marquer encore cet distance qui les sépare et qui se concrétise dans le lai par la mer à franchir entre la Petite Bretagne et la Bretagne. Il faut remarquer d’ailleurs qu’il faut attendre que soit nommée Guilliadun pour prendre connaissance du prénom de la femme d’Eliduc, dont il est fait mention plus haut dans l’histoire. Dès l’ouverture du lai, le style de la répétition permet de comprendre que le cœur d’Eliduc, malgré les hésitations de sa conscience loyale, a déjà fait un choix. Comme procédé d’insistance, la répétition permet donc de créer des images en rapport avec les personnages importants, comme l’union ou la séparation.

Elle joue en outre un rôle poétique par les rythmes et la musicalité qu’elle introduit dans la versification des lais. A la fin d’*Yonec*, lors de la visite du tombeau dans l’abbaye, ceux du pays célèbrent la mémoire du chevalier défunt en le louant comme « E li plus forz et li plus fiers, / li plus beaus e li plus amez » (Y, v.516-517). L’anaphore des superlatifs scandent la louange comme un chant de gloire ancienne. On retrouve aussi cet effet dans le lai de *Lanval* où, procédé rare dans le corpus, c’est le nom du héros qui est répété dans une anaphore. « Lanval donout les riches duns, / Lanval aquitout les prisuns, / Lanval vesteit les jugleürs, / Lanval feseit les granz honours ! ». La répétition du nom s’associe à l’énumération des imparfaits itératifs pour magnifier la prodigalité du chevalier, et le rythme marque une oralisation qui pourrait suggérer la rumeur qui enfle autour des bienfaits de Lanval. Cette oralisation poétique de la répétition se perçoit aussi dans le retour de sons proches que constituent les assonances. Dans le lai de *Graelent*, le héros définit sa vision de l’amour à la reine qui le courtise, en ces termes : « Amor n’est preuz sanz compaingnon : / Bone amor n’est se de II. non, / De cors en cors, de cuer en cuer ; Autrement n’est preuz a nul fuer » (Gr, v. 99-102). L’assonance « cors / cuer » est doublée par la répétition des mots, manière de renforcer ce lien de réciprocité loyale et égale qui définit le sentiment amoureux. En dehors de ce rapport, l’« amor n’est preuz », comme le parallèle de construction le rappelle de part et d’autre de l’assonance centrale. Le jeu sur les sonorités particularise ici la conception du personnage principal et la rend plus perceptible. Pour terminer, citons les allitérations et assonances de la fin du *Bisclavret* où les nasales se font entendre justement au moment où il est question de nez : « senz nes sunt neies / E sovent ierent esnasees » (B, v. 313-314). Ces procédés de musicalité qui parlent à l’oreille correspondent sans doute à ce que Paul Zumthor a mis en évidence dans son ouvrage *La Lettres et la voix*, dans lequel il réaffirme la spécificité du texte médiéval dans la prédominance de la parole vive.

\*\*\*\*\*

Par conséquent, au terme de cette lecture des *Lais bretons* faite sous le prisme de la répétition, on constate finalement que ce motif est constant dans leur esthétique créatrice, tant au niveau thématique que poétique ou stylistique. Si la reprise de thèmes identiques renvoie à un fonds culturel commun, ils font signe également vers une unité générique des lais, malgré la fragmentation du corpus. De même, les usages poétiques et stylistiques de la répétition prouvent une réelle invention créatrice qui cherche à singulariser les personnages et leurs actions. D’un texte à l’autre, se met alors en place une dialectique du même et de l’autre qui permet d’interroger les valeurs illustrées par les lais, de l’amour, de la courtoisie, de la loyauté.