



**HAL**  
open science

## LE STYLE ORALISÉ (Chapitre 5)

Corinne Denoyelle

► **To cite this version:**

Corinne Denoyelle. LE STYLE ORALISÉ (Chapitre 5). Poétique du dialogue médiéval, Presses Universitaires de Rennes, pp.151-204, 2010. hal-02561287

**HAL Id: hal-02561287**

**<https://hal.science/hal-02561287>**

Submitted on 15 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## CHAPITRE V

# LE STYLE ORALISÉ

Comme nous, les hommes du Moyen Âge ont perçu la voix comme révélatrice de la personnalité de l'individu. Dans le but de classer de manière exhaustive de tous les indices physiognomoniques, le *Secret des Secrets* détaille :

Qui a la voix grosse et sonnante, il est grant parleur et aime les batailles, et qui a la voix moienne, ne trop grosse ne trop gresle, il est sage et raisonnable, et celui qui parle tost et a la voix gresle, il se courrouce hastivement et est de mauvaise nature. Qui a la voix douce et sonnante, il est envieux et courrouceux, et qui a belle voix, il est fol et de hault corage. Celui qui s'esmeut de legier et qui en parlant meut ses mains, est mauvais grant parleur et decevant ; et celui qui parle sans ses mains mouvoir, est de parfait entendement, saige et preudomme<sup>1</sup>.

Jusqu'au vertige, ce texte classe et décrit tous les traits de caractères qui se rapportent à tel ou tel indice physique. Le corps est une vaste carte à lire et à déchiffrer pour connaître autrui. La voix, comme le nez, comme les mains, comme les cheveux correspond à la personnalité : Gornemant juge « *au parler* » que Perceval est « *nice et sot<sup>2</sup>* ».

Intonation, pauses, débit, prononciation, ton... comme le matériel non-verbal déjà analysé, ces éléments paraverbaux servent autant à la régulation de l'interaction et à son organisation qu'à la transmission des informations sur la nature, la psychologie des interlocuteurs et leurs relations. Cependant l'écrit, par essence, rend extrêmement délicate la restitution totale de ce qui est du domaine de la voix et de ses inflexions. Deux solutions s'offrent à l'écrivain pour prendre en compte ces phénomènes : la description ou l'imitation. À chaque fois, il va modifier totalement leur nature : ils étaient l'essence même de l'oral, ils deviennent

---

1. *Le Secret des Secrets*, texte en ligne sur le site [www.uhb.fr/alc/medieval/S2.htm#68](http://www.uhb.fr/alc/medieval/S2.htm#68), LORÉE D. (éd.) sur la base du manuscrit W. 308, De Ricci 508, version C.

2. *Le Conte du Graal*, v. 1313-1314.

signes écrits, mais par là même, peuvent s'intégrer au récit. L'hétérogénéité fondamentale est résolue. La description pose à côté de l'énonciation du personnage tout ce qui la rendrait particulière pour l'attribuer à la voix narrative extérieure. Elle est la première ressource des auteurs. L'imitation est une transcription des particularités de l'oral dans le code écrit habituel. Les expériences de Zola, Balzac, des frères Goncourt, Céline, Queneau ou Malraux sont connues, mais malgré leur volonté affichée de restituer la langue telle qu'on la parle, ils ont effectué un tri dans les éléments auxquels ils ont été sensibles, pour créer, alors même qu'ils cherchaient le réalisme, un style oralisé<sup>3</sup>, c'est-à-dire un artefact littéraire. Pour rendre les spécificités de la parole vivante, ils se sont limités à quelques éléments déjà connus : l'intonation telle que les signes de ponctuation peuvent l'indiquer, des modifications orthographiques (limitées à quelques personnages) pour symboliser la prononciation, ou syntaxiques pour rendre le rythme et les particularités de l'oral.

Dans le texte médiéval, il faudra chercher les éléments paraverbaux dans le discours attributif qui accompagne les dialogues ou dans les répliques elles-mêmes pour déterminer si leur construction tente de rendre compte de leur nature orale. Leur présence n'est pas systématique, au contraire elle désigne à chaque fois une particularité de l'énonciation. Devenues des signes, ces traces d'oralité, nullement gratuites, signalent une circonstance spéciale qui vaut la peine, pour des raisons psychologiques ou dramatiques, d'être mise en valeur.

## La description de la voix dans le discours attributif

Dans le discours du narrateur, les éléments paraverbaux apparaissent sous la forme de verbes de parole ou de compléments circonstanciels de manière, qui signalent que l'énonciation est signifiante.

Les mentions concernant la **prononciation** sont rares dans le corpus retenu<sup>4</sup> : Guillaume a la voix enrouée par le chagrin à la mort de son père (*Escoufle*, v. 2612-2615), Yvain par l'effort physique du combat, (*Yvain*, v. 6219-6226). L'explication donnée est physiologique : les coups reçus modifient la circulation sanguine du chevalier, sa voix en est affaiblie. Il s'agit d'une particularité accidentelle dont les personnages ne sont pas dotés de manière continue : Palamède le Sarrasin n'a pas

---

3. Voir DURRER S., *op. cit.*, p. 37-64.

4. Voir aussi Tristan déguisé en lépreux, dans Bérout, s'adressant à Marc d'une voix rauque.

d'accent particulier<sup>5</sup> et si la « *parleüre* » de Lancelot montre qu'il est de Gaule (*Lancelot*, p. 438), rien n'indique que cela a des conséquences dans sa voix. Aucune différence de milieu ou de région n'est notifiée. Les particularités vocales sont individuelles, elles ne sont pas interprétées en terme de groupe ou de communauté. À quelques rares reprises cependant, les personnages peuvent être reconnus à leur voix<sup>6</sup>. Lamorat par exemple distingue à son accent un chevalier de Cornouailles : « *Il me samble, fait Lamorat, a vostre langage que vous parlés, que vous soiiés de Cornouaille.* » (*Tristan* 4, 16 et 19.)

L'intensité articulatoire est signalée par deux verbes : « *crier* » et « *hucer* ». Ce dernier renvoie à l'interpellation d'une personne à distance. La voix est plus forte pour couvrir la distance entre les personnages dont l'un est souvent situé en hauteur, sur une galerie par exemple. *Crier* et ses composés sont beaucoup plus fréquents et renvoient à des circonstances très variées. Il peut s'agir d'interpeller un individu ou un groupe dans un but précis : appeler à l'aide ou prévenir d'un danger, donner un ordre ou lancer un défi à distance. *Crier* est aussi utilisé pour désigner la voix chorale d'une foule qui acclame ou hue un individu. Enfin, il sert à montrer la psychologie d'un personnage :

[Yvains] conte com [Lanceloz] se combatié au chevalier, et comment il l'aüst outré d'armes, s'il vousist, et com il avoit un des jaianz morz et con il coupa a l'autre lo poign et lo pié. Et Daguenez saut avant, si s'escrie :

« C'est li chevaliers que ge pris, qui tot ce a fait, fait il.

– Voire, voir, fet messire Yvains, c'est mon. » (*Lancelot*, p. 720)

La situation proxémique n'est pas en cause ici mais l'enthousiasme naïf d'un personnage en marge de cette société chevaleresque. La souffrance peut aussi justifier l'emploi de ce verbe : quand Éracle prend congé de sa mère, le verbe *crier* est utilisé pour montrer le désespoir de celle-ci, mais il est séparé de la prise d'énonciation, comme s'il ne pouvait en même temps marquer la souffrance et la prise de parole<sup>7</sup> :

5. Seule mention de sa différence linguistique : le narrateur précise que la *Beste Glatissant* est appelée « *dolce en son langage* », c'est-à-dire selon une variante « *en sarasinois* » (*Tristan* 6, 170, 13.)

6. Inversement dans *Yvain*, Arthur avoue qu'il est incapable de reconnaître Yvain à la voix : « *se je nommer ne vous ooie, ou desarmé ne vous veoie.* » (v. 2279-80)

7. Sur le choix des verbes de parole, voir PERRET M., « Façons de dire, les verbes de parole et de communication dans la *Mort le Roi Artu* », DUFURNET J. (éd.), *La Mort du roi Arthur ou Le Crépuscule de la chevalerie*, Paris, Champion, 1994, p. 181-195. Elle constate la pauvreté relative du lexique, en particulier en ce qui concerne les verbes qui peuvent introduire un discours direct. La conclusion à laquelle elle arrive, « un certain refus de l'attitude descriptive », est transposable sur les autres textes de ce corpus. Le discours attributif recherche la plus grande transparence

Li mere *crie* et li fius pleure.  
 Cent fois se baisent en poi d'eure.  
 Grans est li dues qu'il vont faisant,  
 Et li a *dit* tout en baisant... (*Éracle*, v. 567-570)

Des compléments de manière, adverbes ou locutions adverbiales, indiquent aussi une modification de l'intensité articulatoire. « *A haute voix* », « *au plus haut qu'il puet* », « *a plainne voix* », « *mout fort* »... sont parmi les compléments de manière les plus souvent utilisés : quand une personne parle à une foule (*Merlin*, 91, 24), ou s'adresse à quelqu'un malgré une grande distance. Ils peuvent aussi prendre une nuance d'agressivité (*Tristan 2*, 17, 30-31).

Inversement, une voix faible s'exprime par les adverbes ou expressions « *coieiment* », « *au plus coieiment qu'il puet* », « *tout basset* », « *au plus celement qu'il puet* ». Ces expressions sont utilisées quand les personnages veulent parler discrètement en présence d'un tiers ou de témoins importuns (*Tristan 1*, 91, 25, *Tristan 2*, 60, 11 ou *Lancelot*, p. 900...) Parler « *entre ses dents (souef)* » désigne le plus souvent une sorte d'aparté, une remarque destinée à ne pas être entendue. C'est sur ce ton qu'Yvain salue Laudine après avoir combattu pour sauver sa suivante (vers 4625) et que Lancelot prend congé de Guenièvre après qu'elle l'a gratifié du nom de « *biax douz amis* » qui le fera tant rêver (*Lancelot*, p. 458).

De même, l'intensité articulatoire peut apparaître dans la mention de **la netteté d'expression ou de l'insistance**. Les adverbes suivant expriment ces nuances : « *durement* », très utilisé, marque l'insistance et l'adhésion forte du locuteur à son énoncé (*Lancelot*, p. 598). « *Plainnement* » et « *apertement* » désignent une parole claire, audible, destinée à être bien comprise. Ces adverbes servent parfois de simples chevilles dans des locutions figées. Le *Tristan* use fréquemment de l'expression : « *dire bien tout apertement* » (*Tristan 2*, 152, 32 ; 158, 20 ; 210, 31...).

**La vitesse d'élocution** est l'un des éléments paraverbaux les plus signalés. Moins qu'au débit, c'est à la vitesse d'enchaînement des tours de parole que les narrateurs accordent de l'importance. Cette vitesse se signale par les locutions ou les adverbes « *isnel le pas* », « *errant* », « *maintenant* », « *esramment* », « *au plus tost qu'il puet* ». Le personnage parle dès qu'il voit quelque chose ou enchaîne rapidement sa réponse à la réplique de son interlocuteur. Il ne faut pas cependant leur donner plus d'importance qu'elles n'en ont : il s'agit surtout de chevilles qui marquent rarement une nuance psychologique ou dramatique particulière. Le

---

possible pour se mettre au service de l'énonciation du personnage. B. CERQUIGLINI distingue les verbes de parole qui signalent une énonciation et le verbe *dire*, déclaratif qui marque la rupture énonciative dans le récit et qui les accompagne assez souvent. *La parole Médiévale*, p. 64-71.

*Tristan* ou la *Châtelaine de Vergy* en font un usage remarqué, (31 cas des 36 occurrences relevées) sans que l'on puisse toujours y trouver une signification.

Plus remarquables sont les mentions de pause. Il ne s'agit jamais d'une pause à l'intérieur d'un tour de parole, les personnages qui ont décidé de parler vont jusqu'au bout de leur discours, mais à plusieurs reprises, ils marquent un délai avant de prendre la parole : un personnage « *pense un petit* » ou « *pense une grant pièce* », « *respont a chief de pièce* ». Cela peut lui donner le temps de la réflexion. Une intense émotion peut aussi retarder l'enchaînement des répliques :

Quant [Tristans] ot de Palamidés parler, tous li sans li fuit et esvanuist, et il mue tout maintenant coulour du grant doeil k'il a au cuer ; si respont a chief de pieche et dist... (*Tristan* 2, 136, 34-37)

La peur qui saisit Tristan quand il entend parler de son ennemi se manifeste physiquement sur son visage par une pâleur extrême et par cette lenteur à répondre. Sans doute cherche-t-il la réponse la plus habile, à moins que cette émotion ne lui ôte pour un moment la capacité de parler. L'auteur n'explique pas toujours les raisons de ces délais. Quand Hector lui parle de ce chevalier étranger qui la compare avec Yseult à son désavantage (*Tristan* 1, 93, 7-8), Guenièvre met un peu de temps à répondre. Lui faut-il un moment de réflexion pour savoir comment réagir face à cet importun ou pour trouver une réponse sans montrer qu'elle est vexée ? Cette ambiguïté psychologique vient ici donner de l'épaisseur au personnage. L'émotion peut aussi entraîner des difficultés d'élocution, allant de la lenteur d'énonciation, comme nous venons de le voir, au mutisme complet. Lancelot ainsi salue la reine « *a mout grant painne* » lors de l'entrevue que lui a préparée Galehaut dans le pré aux arbrisseaux (p. 876).

Pendant, la plupart des éléments paraverbaux mentionnés concernent le **ton** des personnages. Celui-ci peut être marqué par la tristesse ou l'humilité et le locuteur parle alors « *molt piteusement* » ou « *mout simplement* ». La sérénité du jeune Merlin mis à l'épreuve par les compagnes de sa mère se traduit par l'adverbe « *tant solement* » (*Merlin*, 11, 51). La joie s'exprimera « *mout liement* », la passion « *a l'envi* ». Le personnage qui veut se moquer ou plaisanter, parlera « *par geu* », « *par envoiseüre* » ou « *por lui gaber* »... Mais le ton qui revient le plus souvent est celui de la courtoisie. Ces personnages, nobles de naissance et de cœur, parlent « *doucement* » ou « *bonement* » à des inférieurs et s'adressent la parole entre eux « *mout courtoisement* » ou « *mout deboinairement* », « *mout cointement* », « *au plus cortoisement qu'il saut* » « *bien et bel* », « *au plus bel qu'il puet* ». Le superlatif est systématique. Là encore ces expressions sont souvent des clichés : dans le *Tristan*, le salut est toujours « *mout bel et mout courtois* ». Seul Palamède, fatigué par une

journée de tournoi et honteux de ses échecs répétés face à Tristan, se laisse exceptionnellement aller à répondre « *vilainnement* » à une demoiselle qui le dérange, (*Tristan* 2, 198, 21).

Dans le discours attributif et descriptif, les éléments paraverbaux renvoient donc le plus souvent à la hauteur ou à la force de la voix, à l'intensité articulatoire, à la vitesse d'enchaînement des répliques ou au ton utilisé. Leur rôle est plutôt psychologique, bien qu'ils soient relativement peu variés et n'aient pas forcément plus d'importance qu'une simple cheville, chez les auteurs, qui, comme celui du *Tristan*, les emploient en quantité.

### L'imitation de la voix dans les paroles de personnages

La plupart des critiques ont noté l'étonnante vivacité des dialogues des romans médiévaux, mais qu'appelle-t-on un dialogue vivant ? Cette métaphore renvoie-t-elle à une « mort » du récit, à sa fossilisation ? On présuppose là une opposition entre le style des personnages et le style du narrateur, qui dépasse la simple restitution des éléments paraverbaux. Les paroles de personnages laisseraient-elles transparaître quelque chose de leur statut fictivement parlé ?

Une telle question a-t-elle un sens dans une littérature orale où tous les textes transitaient par le souffle d'un lecteur, lisant pour un public et qui pouvait moduler lui-même sa voix pour enrichir d'émotion les paroles des personnages<sup>8</sup> ? N'est-il pas absurde de rechercher une oralité fictive dans des textes qui bénéficiaient intimement de cette chaleur ? Très tôt, les théoriciens ont insisté sur la transformation essentielle que subit le texte en transitant par la voix :

In recitante sonent tres linguae: prima sit oris,  
 Altera rhetorici vultus, et tertia gestus.  
 Sunt in voce suae leges, et eas ita serves:  
 [...] Domes ita vocem  
 Ut non discordet a re, nec limite tendat  
 Vox alio, quam res intendat; eant simul ambae  
 Vox quaedam sit imago rei. [...]  
 sic ergo feratur ad aures,

8. Quintilien notait déjà : « Quant aux discours rapportés, je ne voudrais pas non plus, contrairement à certains, qu'on les déclame comme au théâtre; il suffit de marquer une différence d'inflexion qui les distingue des passages où le poète parle en son propre nom. », *L'Institution oratoire*, livre I, section VIII, paragraphes 1-3; traduction de M. ARABYAN, « Du nouveau sur le mythe des origines de la lecture silencieuse », DE MATTIA M. et JOLY A. (dir.), *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Paris, Ophrys, 2001, p. 213-225.

Ut cibet auditum, vox castigata modeste,  
Vultus et gestus gemino condita sapore<sup>9</sup>.

La lecture orale ne se résume pas à « mettre le ton » : le jongleur donne aux textes qu'il récite leur rythme, leur couleur, leur épaisseur, bref la corporalité qui leur manque et qui sépare nos personnages de « papier » d'être de chair et de sang. La comparaison de deux exemples de transcription de la colère met en lumière deux méthodes différentes. Dans le premier cas, sans la voix du lecteur, la colère existe à peine dans le discours : seules les modulations d'une parole vivante peuvent animer les sentiments signalés par le discours attributif et expliquer la psychologie des personnages ; dans le deuxième cas, au contraire, la parole d'un personnage est en mesure de décrire par elle-même les émotions qui l'affectent directement. L'écriture prépare déjà ce que le lecteur ajoutera ensuite.

« Sire, fait ele [l'empereris], s'a çout vient  
Que ma fille l'ait a signor,  
Car me dites confaite honor  
Vos en arés et quex amis.  
Lués que cis iert en l'onor mis  
Ja puis ne trovra qui le crieme.  
– Dame, fait il, ma mendre crieme  
Si est de ce que vos me dites.  
Je sai ml't bien que vos veïstes  
Son bon pere qui tant fu sages  
Et o son sens, ses vasselages  
Fu si doutés par tot le monde,  
Ki le cerkast a la reonde  
Ne trovast il, je cuit, son per.  
En mon roïaume n'avoit per  
Ki nel doutast ml't plus que moi.  
Ce n'estoit pas, foi que vos doi,  
Ne por amis ne por parens ;  
Ains le faisoit li hardemens  
Dont il avoit plus que lupars ;  
On le doutoit plus les .c. pars

9. « Que trois langues se fassent entendre chez le récitant : que la première soit celle de la bouche ; la deuxième, celle du visage de celui qui parle ; et la troisième son geste. La voix comporte ses propres lois et tu dois les observer ainsi : [...] Soumets ta voix pour qu'elle ne soit pas en discordance avec le sujet et qu'elle ne tende pas vers un autre but que celui auquel le sujet s'intéresse. Qu'ils marchent ensemble tous les deux. Que la voix soit une sorte d'écho du sujet. [...] Ainsi donc, que l'on porte à l'oreille, pour nourrir l'écoute une voix chaste et mesurée, un visage et un geste à la fois piquants et doux. » Geoffroy de Vinsauf, *Poetria Nova*, FARAL E. (éd.), *Les Arts Poétiques du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Champion, 1923, p. 259.



Que moi, qui en sui rois et sire. »  
 La roïne ot que li rois s'ire. (*Escoufle*, 2832-2854)

La reine entend que le roi se met en colère... Cependant rien dans le rythme des phrases ou dans le lexique n'indique la colère et aucune place n'est faite à ses interlocuteurs dans son discours. Seules deux incises modalisatrices (*je cuit, foi que vos doi*) soulignent la certitude qu'à l'énonciateur de la vérité de son énoncé et participent à la forte personnalisation<sup>10</sup> de cette réplique : la présence du locuteur y est en effet très nette, par l'affirmation sans détour de son opinion (*ma mendre crieme, je sai ml't bien* où *je* est en première position et accentué) et par l'utilisation qu'il fait de sa propre personne comme comparant de la valeur du comte Richard. L'empereur réaffirme ainsi son autorité sur ses sujets et sur son épouse, une autorité fondée entièrement sur sa personne et sur sa capacité à dire la loi. Ses propos n'admettent aucune réplique et sont fermés à toute réponse. Mais la colère se limite à une construction argumentative, elle est dite par le narrateur sans être montrée.

En revanche, quand Dynadan proteste face à Tristan de la gravité de ses blessures, toute sa manière habituelle de parler se modifie :

« ... Que vous diroie je? Mesire Tristan, je sui mors, et par vous sans faille!  
 – Comment? Dynadant, fait mesire Tristans. Ne porés vous donc chevauchier?  
 – Chevauchier! Desloiaus! Ce que est que tu dis? Quides tu donc que je me faingne? Je non, voir, Tristan, je ne me faing pas! Dix vausist ore que tu sentisses ce que je sent! Tu ne m'iroies pas gabant, ensi com tu fais orendroit! »  
 (*Tristan* 2, 63, 24-29)

Cette fois, de multiples éléments imitent le débit accéléré du malheureux chevalier injustement accusé : les phrases sont courtes (huit syllabes en moyenne) et répétitives. La réplique de Dynadan commence par la reprise de la précédente, le mot *chevauchier* constituant le thème de cette nouvelle réplique. Son isolement le met en valeur et lui donne une dimension exclamative. L'appellatif est remplacé par une injure *Desloiaus*, il est répété une seconde fois, *Tristan*, mais sans aucune apposition valorisante ou respectueuse. L'emploi même du nom marque la volonté agressive de Dynadan à l'égard d'un chevalier qui lui est supérieur et auquel il doit le respect. L'idée de la feinte est reprise deux fois : sous une forme interrogative

10. « La personnalisation traduit la présence [du locuteur] dans son énoncé, ou si l'on préfère l'adhésion d'un personnage aux propos qu'il tient. [...] La personnalisation d'un énoncé est fonction de divers éléments grammaticaux, tels que les pronoms personnels, les pronoms et adjectifs possessifs à la première et à la deuxième personnes du singulier ou du pluriel, ou des formes verbales personnelles et impersonnelles. Ces indices sont aisément chiffrables et ils permettent de comparer le degré de personnalisation de différents énoncés. » CONESA G., *Le Dialogue molièresque, étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF, 1983, p. 329.

« *Quides tu donc que je me faingne?* » puis sous une forme assertive « *Je non, voir, Tristan, je ne me faing pas* ». La personne de l'énonciateur est soulignée par l'isolement du pronom personnel « *je* » accentué, et que renforce la négation forte *non*. La reprise du pronom personnel, cette fois fortement lié au groupe verbal, aboutit à une certaine dislocation de cette phrase. Des adverbes accentuent encore ces propos : *donc, ore* ont moins ici une valeur temporelle ou logique qu'énonciative et affective, voire purement rythmique. De plus, les propos de Dynadan mettent en cause les paroles de Tristan : il commence par l'interroger sur la signification de ce qu'il vient de dire : « *Ce que est que tu dis?* » pour ensuite remettre en cause l'implicite des remarques de son interlocuteur : « *Quides tu donc que je me faingne?* » La progression des idées entre chaque phrase est lente, et ces phrases ne sont pas liées syntaxiquement mais simplement juxtaposées, ce qui contribue à créer un rythme haché et répétitif. L'expression de la colère entraîne donc un style discursif spécifique qui imite le rythme saccadé de la parole sous le coup d'une émotion forte.

Deux stratégies se distinguent<sup>11</sup> : celle où, comme chez Jean Renart, il revient au lecteur d'apporter au texte les émotions, et celle des textes en prose où, peut-être parce que le mode de lecture commence à changer et que l'on entre dans une période de lecture toujours à voix haute, mais moins spectaculaire, conduite peut-être par des non-professionnels, le texte supplée la vive voix qui n'est plus chargée de rendre à elle seule la tonalité des paroles des personnages. Ce n'est pas la capacité du lecteur à donner voix aux personnages qui est en question mais la conception du dialogue : il est vu non plus comme un élément du texte recevant la même dignité que le reste du récit en ce qu'il est produit par la même parole poétique, mais comme un élément essentiellement différent qui requiert une autre écriture et se distingue du tissu narratif.

Une étude systématique des procédés d'oralisation n'est pourtant pas évidente : il est nécessaire de trouver une méthode permettant de dépasser la simple intuition et la projection de nos codes de lecture modernes sur ces textes anciens. Sylvie Durrer suit deux méthodes pour établir le style oralisé des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part, elle compare la langue des personnages avec une langue parlée authentique, d'autre part, elle la compare avec le reste de la narration. Seule cette dernière méthode est permise aux médiévistes puisque la langue parlée du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle nous restera irrémédiablement inconnue. Celle qui est utilisée

11. On pourra aussi comparer avec les jeux que la versification permet pour rendre les accents rageurs de Keu par exemple. Voir FRAPPIER J., *Études sur Yvain ou le Chevalier au lion*, Paris, Sedes, 1969, p. 255-258.

dans les textes n'a rien à voir avec la langue du quotidien, ni celle de l'époque et, évidemment, encore moins la nôtre.

Cette langue des clercs, en effet, est une construction conventionnelle, une « *scripta* transdialectale » qui permet de dépasser les obstacles posés par une trop grande quantité de dialectes : « Un texte rédigé en latin pouvait être compris de tout clerc, quelle que fût son origine. En s'appliquant à normaliser d'une façon méthodique la langue des pièces rédigées en roman, les clercs firent de l'ancien français littéraire un système de référence qui transcendait la diversité des dialectes<sup>12</sup>. » Par ailleurs, elle est archaïque : en étudiant les fautes des copistes, R. L. Wagner montre que la langue des « énoncés informatifs » a vraisemblablement évolué plus vite que la langue littéraire des manuscrits. Les déclinaisons se maintiennent alors qu'elles ont sans doute déjà disparu à l'oral depuis le XII<sup>e</sup> siècle :

Le paradoxe réside dans le fait qu'un copiste qui ne pratiquait plus la déclinaison pour son compte au XIV<sup>e</sup> siècle, la rétablit scrupuleusement dans le manuscrit sur lequel il travaille. [...] Cela signifie qu'à son sentiment, comme à celui des gens qui le rétribuent, une œuvre d'un certain genre doit être marquée de traits anciens. Sa langue témoigne d'un état dépassé, mais une certaine esthétique exige qu'elle présente quelques traits archaïques fondamentaux. Par là, certains éléments du public et bon nombre de copistes lettrés se comportent en amateurs d'antiquité<sup>13</sup>.

Cet archaïsme ne se limite pas à la morphologie mais touche aussi la syntaxe : l'ordre sujet / verbe / complément par exemple semble s'être imposé très tôt dans la langue quotidienne, dans un mouvement général de la langue qui l'a conduite d'un « branchement à gauche » à un « branchement à droite<sup>14</sup> ». Les « fautes » qu'ont pu commettre les écrivains à propos de l'ordre complément / verbe / sujet s'expliquent ainsi par la pression du modèle progressif dont ils usaient normalement<sup>15</sup>. De même, l'expression du pronom sujet a dû devenir la norme rapidement, puisque les copistes n'hésitent pas à écrire d'un seul tenant le syntagme pronom sujet-verbe qu'ils sentaient vraisemblablement comme un tout. La saisie des niveaux de langue, quant à elle, est à la limite des possibilités des chercheurs : R. L. Wagner

12. WAGNER R. L., *L'ancien français, points de vue, programmes*, Paris, Larousse, 1974, p. 22. MARCHELLO-NIZIA Ch., *Le Français en diachronie : douze siècles d'évolution*, Paris, Ophrys, 1999, p. 28.

13. R. L. WAGNER, *op. cit.* p. 36.

14. MARCHELLO-NIZIA Ch., *Le Français en diachronie*, p. 38-39. « La séquence "Verbe-Objet nominal" s'est réalisée dès l'ancien français, mais du point de vue de la fréquence, elle ne domine pas avant le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Ainsi le trait acquis le plus tardivement semble être justement celui qui concerne les éléments de plus haut niveau, verbe et objet : esquissé dès le latin tardif, le passage de Objet-Verbe à Verbe-Objet s'installe vraiment au XIII<sup>e</sup> siècle seulement. »

15. R. L. WAGNER, *op. cit.* p. 39.

montre que l'emploi des formes surcomposées du verbe n'est pas comme on l'a cru « populaire », le premier exemple attesté en effet vient du *Roman de Renart* dans la bouche d'un personnage important<sup>16</sup>. Ces phénomènes restent donc difficiles à saisir et foncièrement incomplets, toute affirmation péremptoire est particulièrement imprudente : notre méconnaissance de la langue réelle rend les comparaisons hasardeuses entre oral authentique et paroles de personnage.

L'invention du roman est indissociable de l'invention d'une langue littéraire narrative, archaïque et détachée des patois, qui cherche à obtenir la même dignité et le même respect que le latin des clercs. Elle ne se conçoit pas sans un cadre stylistique très contraignant. Le vers sert ainsi à marquer toute la distance qui la sépare de la langue quotidienne : « Ce qui n'est pas vers n'est que patois<sup>17</sup>. » Loin d'être transparent<sup>18</sup>, l'octosyllabe produit un choc auditif qui permet aux auditeurs de le distinguer de la langue non poétique : « le vers et les effets de rythme, de rime qu'il suppose, la syntaxe assez rudimentaire à laquelle il est contraint, sont en fait des moyens d'exhiber les procédures de formalisation, les contraintes que se donne alors le roman en quête d'une « diction » qui lui soit propre<sup>19</sup>. » De même, la prose n'est pas plus « l'émanation directe de l'usage linguistique pratique<sup>20</sup> ». Les prosateurs se sont, à leur tour, imposé des contraintes qui confèrent à leur écriture ce statut de langue littéraire : Jean Rychner a mis en évidence les « moules » syntaxiques de *La Mort le Roi Artu*<sup>21</sup>. Il conclut son étude en montrant que la prose est plus stricte que le vers : « liberté des rapports et des formes, d'une part

16. *Ibidem*. p. 36.

17. ZUMTHOR P., « Le Champ du romanesque », *Europe*, n° 642, oct. 82, p. 29.

18. L'octosyllabe est assurément une forme souple, que des auteurs comme Chrétien de Troyes ou Jean Renart manipulent en virtuose, mais on ne peut aller jusqu'à l'opinion de M. ZINK : « Il est vrai que cette forme métrique simple laisse, par une sorte de transparence du langage, l'attention se fixer presque toute entière sur le contenu du récit » (« Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 1, 1981, p. 8.) ou celle de R. MARICHAL : « On verrait volontiers dans l'adoption de l'octosyllabe un acheminement vers la prose, dans cette forme plus simple adoptée par des écrivains qui n'osaient pas... présenter leurs œuvres dans une forme supposée sans relief. » (« Naissance du roman », GANDILLAC M. (de) et JEAUNEAU É. (dir.) *Entretiens sur la renaissance du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Haye, Mouton, 1968, p. 458.)

19. BAUMGARTNER E., « Paul Zumthor et le roman médiéval » CERQUIGLINI-TOULET J. et LUCKEN Ch. (dir), *Paul Zumthor ou l'invention permanente. Critique, histoire, poésie*, Genève, Droz, 1998, p. 63-72.

20. ZUMTHOR P., *Essai de poésie médiévale*, Paris Seuil, 1972, p. 99.

21. RYCHNER J., *L'articulation des phrases narratives dans La Mort Artu*, Genève, Droz, 1970, p. 246. Voir aussi MARCHELLO-NIZIA Ch., « La forme-vers et la forme-prose, leurs langues respectives, leurs contraintes propres », *Perspectives médiévales*, n° 3, 1977, p. 35-42.

[dans le vers]; cheminement obligatoire de thème à prédicat, de l'autre. » Il serait donc illusoire et vain de rechercher dans les dialogues des romans médiévaux en prose ou en vers le reflet spontané des manières de parler des gens du Moyen Âge, les dialogues ne se distinguent pas en cela du tissu narratif et sont soumis, comme lui, à des contraintes stylistiques fortes :

L'inscription du verbal au sein du scriptural littéraire, pour autant qu'elle se place sous l'enseigne d'une pratique normative, est immédiatement assumée par des pratiques textuelles spécifiques et analysables, dont l'objectif est peut-être moins la mimésis que le lisible, et qui se trouvent à leur tour sous l'égide des conventions esthétiques de l'univers du discours<sup>22</sup>.

Pour un lecteur moderne, habitué à certaines conventions scolaires et littéraires traditionnelles, l'oral est bien souvent ce qui s'oppose au « lisible », ce qui s'oppose à l'écrit non seulement en fait mais en droit. Cette conception de la langue orale « illisible », rompant avec les conventions esthétiques en vigueur, ne doit pas nous entraîner vers des présupposés anachroniques. Francis Bar, dans un article consacré au *Lancelot* en prose<sup>23</sup> relève dans le texte des éléments lexicaux ou syntaxiques qui ne peuvent, selon lui, qu'être le fait d'une manière de parler : répétitions, ruptures de construction (passage audacieux de l'actif au passif, emploi d'un mode pour un autre, construction asymétrique des systèmes hypothétiques) auxquels il ajoute l'emploi des négations, l'insistance expressive, les locutions pittoresques, les figures de style comme les antiphrases, les hyperboles, les prolepses. Autant de faits qu'il isole comme « surprenants », c'est-à-dire ne relevant pas de l'usage syntaxique normal, tel que les chercheurs modernes l'ont défini. La notion de « surprise » est ainsi son seul critère de classification et le seul élément qui rassemble des faits de langues isolés et hétérogènes. Selon F. Bar, la langue orale se caractérise par son aspect « capricieux », elle comporte des « tours libres parfois jusqu'à la négligence », des tournures « qui passent encore à notre époque pour une faute » : « Le *Lancelot* n'a pas seulement, du langage parlé, le caractère souple, mais flottant et incertain ; il en a, en plus d'un endroit, la saveur. » Or, la notion de norme langagière est définie *a posteriori* pour l'ancien français, non enseigné à l'école. Langue non normative, il comporte d'innombrables variantes que les écrivains utilisent selon leur spontanéité en privilégiant l'expressivité.

22. LANE-MERCIER G., *La Parole Romanesque*, Ottawa, Paris, Klincksieck, 1989, p. 141.

23. BAR F., « Faits de style parlé dans le *Lancelot* », DUFOURNET J. (dir), *Approches du Lancelot en prose*, Paris, Champion, 1984, p. 49-57. Les tours qu'il relève caractérisent la langue du roman en général et non celle des dialogues en particulier.

Ni la « netteté », ni la « clarté », ni le principe selon lequel il existe *une* manière – et une bonne – de répondre linguistiquement à une situation n'avaient encore été élevés au rang d'idéal. Un écrivain, en d'autres termes, était en droit d'utiliser à peu près librement en fait d'expressions et de constructions, toutes les virtualités incluses dans la morphologie. Les auteurs n'abusaient pas, certes, de ce pouvoir, mais quelques-uns en tirent parti avec audace au prix d'inventions qui atteignent à la limite de l'intelligibilité<sup>24</sup>.

Peu de critiques envisagent la langue orale comme un système autonome ayant ses propres lois et sa propre organisation. Elle est « plus » ou « moins ». En général, « plus fautive » et « moins soignée ». On crée ainsi traditionnellement une assimilation entre le langage oral et le langage familier :

Parce que le discours oral, improvisé et se sachant destiné à être oublié sitôt le message reçu, tolère des fautes et des négligences, alors que l'écrit s'est identifié à une exigence de correction, tout ce qui s'écarte de la norme tend indistinctement à faire figure d'oral<sup>25</sup>.

Ce discrédit moderne de la langue parlée existait-il au Moyen Âge ? Michèle Perret remarque que les signes d'oralité se sont multipliés dans les textes médiévaux tardifs alors que leur mode de performance tendait à s'écartier du spectacle pour devenir une lecture à voix haute en petit comité : le *Roland* comporte moins de « traces d'oralité » que les épopées plus récentes ; les romans en prose<sup>26</sup> continuent à afficher des formules qui miment l'oral alors que leur public n'était plus celui d'un champ de foire :

On peut donc supposer que ces signes de communication du locuteur avec son public, inutiles tant que la récitation du texte se produisait dans un espace commun, deviennent de plus en plus importants à mesure que l'on s'éloigne d'une situation de pure oralité<sup>27</sup>.

Ce prestige d'une situation d'oralité fictivement prolongée montre que la vive voix n'est pas alors connotée négativement comme anormale dans un cadre

24. WAGNER R. L., *op. cit.* p. 46.

25. GODARD H., *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 107.

26. C'est particulièrement net du narrateur de *Tristan* qui multiplie les « *Que vous diroie je ?* » (*Tristan 1*, 57, 14) dès qu'il y a une bataille ; renvoie fréquemment à son activité narratrice : « *En tel maniere con je vous cont...* » (*Tristan 1*, 57, 21) ; apporte un détail en s'adressant directement à ses narrataires : « *Et sachiés que au caoir que il fist...* » (*Tristan 1*, 57, 32) ou commente les gestes de ses personnages : « *Or est mestiers k'il se desfende, car li besoins en est venus.* » (*Tristan 1*, 63, 16), abolissant ainsi, à la manière d'un conteur proche de son auditoire, la distance qui sépare irrémédiablement l'écrivain de son lecteur. Son activité est encore perçue, de manière fictive et artificielle, comme une activité orale et ne fait pas référence à l'écriture.

27. PERRET M., « De l'espace romanesque à la matérialité du livre », *Poétique*, n° 50, 1982, p. 176.

Récit intégré à un dialogue	Récit du narrateur
<p>« Et jou roi mis [en] l'a[u]mosniere  L'anel dont li ors ert vermaus.  Tout en jouant laste et soumaus  Fist endormir ma damoisele. »  <i>(L'Escoufle, v. 7594-7597)</i>  « Sire, fait il, en ice leu  U jou la gardai endormie,  Pour ce que jou n'avoie mie  Pavillon qui li fesist ombre,  <i>Peciés qui mainte gens encombre  Me fist devant li acoster.</i>  J'entendoie ml't oster  Le soleil [de] sour son biau vis.  En tout le mont, <i>ce m'est avis,</i>  N'avoit aussi bele cel jour.  On se peüst en sa colour  Com en .j. mir[e]oir mirer.  <i>Comment puis jou, sans moi irer,  Conter ceste mesaventure?</i>  Jou ne mis mie a ma çainture  L'aumosniere u li aniaus ert.  <i>En non Dieu, fait il, or me pert  Ce que jou ne la soi garder,  Quant j'entendoie a esgarder  La rien el mont qui plus m'amot. »</i>  En plorant dit: « Ainc n'en soi mot,  Quant .j. escoufle s'ajeta  De la amont, si emporta  L'aumosniere qui estoit rouge. »  <i>(L'Escoufle, v. 7610-7633)</i></p>	<p>Il ravoit mis en l'aumosniere  L'anel qui valoît tot l'avoir.  <i>Miex li venist, je cuit, avoir  Mis en son doit, se il fust sages;</i>  Mais la biautés et li visages  De celi qu'il garde en dormant  Li vait si tot son sens emblant  K'il en oublie l'aumosniere,  N'il ne set en quele maniere  Il la lait, ne quele devient.  <i>Cascune chose ensi avient  Com Fortune l'a destinee.</i>  La damoisele s'est tornee  En dormant sor l'autre costé,  Et ses amis a acosté  Le soleil, qu'il velt faire ombre.  <i>Ja orrés com pechiés l'encombre:</i>  Que qu'il la sert et il la garde  Uns escouffes, .j. lere, esgarde  De l'air ou il ert la desus,  L'aumosniere qu'il ot en sus  Mise de lui, desus les flors.  Il cuida que ce fust roujors  De char, mais c'estoît [de] samis  <i>De Dieu soit li siens cors maudis!</i>  K'il la velt lués, non por l'avoir.  Li voloirs qu'il a de l'avoir  Le fait joindre tot en .j. mont.  Il sagete de la amont  Tous joint, si tost et si isnel  K'il la met ou pié, et l'anel  Si que Guillaumes ne set mot.  <i>(L'Escoufle, v. 4526-4557)</i></p>

littéraire, fautive ou populaire. Cela contribue à établir une continuité entre le style du narrateur et celui des personnages. Tous participent réellement ou fictivement du même espace d'oralité: c'est particulièrement le cas de Jean Renart. Rita Lejeune montre ainsi que sa langue, souple et rythmique, ne se comprend à sa juste valeur que remise dans ce contexte d'oralité.

Il note au hasard de ses impressions d'un plein jet, sans avoir peur de bourrer sa phrase d'incidentes, de retours sur elle-même, de répétitions. [...] Sans aucun doute, les œuvres de Jean Renart, écrites dans ce style si nerveux, étaient, plus que toutes autres, destinées à être lues à haute voix et à être mimées. Leur auteur les pensait tout haut, il les composait comme on parle<sup>28</sup>.

En effet, la phrase de Jean Renart est soumise à de fortes tensions par le jeu des ellipses, des enjambements hardis, des répétitions, des pléonasmes, l'insertion d'incises, la brisure systématique du couplet... qui caractérisent aussi bien les paroles du narrateur que celles des personnages. Et la comparaison de deux extraits racontant le même événement, l'un emprunté au discours de Guillaume, l'autre à celui du narrateur montre la parenté étroite entre les deux énonciations.

Dans ces deux extraits racontant le vol de l'anneau par le milan, on ne voit guère de différences. On retrouve la même brisure systématique du couplet de vers, les mêmes tournures de phrases: « *Et jou roi mis [en] l'a[u]mosnier/l'anel dont li ors ert vermaus* » ou « *Il ravoit mis en l'aumosnier/l'anel qui valoit tot l'avoir.* », les mêmes enjambements: « *J'entendoie ml't oster/le soleil [de] sour son biau vis.* » ou « *et ses amis a acosté/le soleil, qu'il velt faire ombre.* », le même lexique: « *peciés qui mainte gens encombre/me fist devant li acoster.* » ou « *Ja orrés com péchiés l'encombre* » et « *aïnc n'en soi mot,/quant .j. escoufle s'ajeta/de la amont,* » ou « *Il sagete de la amont [...] si que Guillaumes ne set mot.* », les mêmes syllepse: « *laste et soumaus/fist endormir ma damoisele.* » ou « *Mais la biautés et li visages/li vait si tot son sens emblant.* » Les énonciateurs, dans un cas comme dans l'autre, n'hésitent pas à intervenir dans le récit. Tous deux portent un jugement sur la responsabilité du jeune homme, l'accusant d'imprévoyance: « *or me pert/ce que jou ne la soi garder,* » ; « *Miex li venist, je cuit, avoir/mis en son doit, se il fust sages* », et, de manière quelque peu contradictoire, en font la victime du destin: « *peciés qui mainte gens encombre/me fist devant li acoster* » et « *Cascune chose ensi avient/com Fortune l'a destinee.* » Ces commentaires servent d'ailleurs d'indications de régie annonçant aux auditeurs le malheur à venir. Guillaume témoigne de l'émotion que suscite en lui ce récit: « *Comment puis jou, sans moi irer,/conter ceste mesaventure?* » Il veille à garder le contact avec son auditeur principal « *Sire* ». De même le narrateur prend à témoin

28. LEJEUNE-DEHOUSSE R., *L'œuvre de Jean Renart*, Paris, Droz, 1969, p. 278 et 281.



ses narrataires: « *Ja orrés com pechiés l'encombred.* » La manière de Jean Renart ne se modifie pas selon qu'il place ses mots dans la bouche du narrateur ou de ses personnages. Cependant le récit de Guillaume a une fonction justificative plus qu'informative: il est moins important pour le jeune homme de raconter son histoire que d'expliquer et de diminuer sa faute pour se racheter aux yeux de ses auditeurs si bien que la part du récit proprement dite est assez faible dans ce passage (45 vers sur 72, soit 62,5 %) : il insiste beaucoup sur la beauté fascinante de son amie (onze vers lui sont consacrés, soit 15 % du total) qui lui a fait oublier tout le reste; il s'étend longtemps sur ses efforts pour retrouver l'anneau (neuf vers, 12,5 %). En revanche le récit du narrateur comporte 213 vers (sans compter les monologues), ce qui correspond à 79 % des vers de ce passage, la description de la beauté d'Aélis ne prend que 5 % du total et celle des efforts de Guillaume à la poursuite de l'oiseau 10 %. L'essentiel de ce passage est consacré à la description des circonstances, à l'enchaînement des événements, aux tergiversations du héros qu'il ne cherche pas à faire excuser.

Les paroles du personnage se distinguent du style du narrateur en ce que celles-ci ne correspondent pas à la même logique: le personnage se situe en général dans une perspective persuasive alors que le narrateur est dans une perspective narrative. La distinction entre les deux est nette lorsqu'un personnage fait un récit. Ce qui importe est moins l'événement raconté que la conclusion qu'il en dégage et la manière dont elle va l'engager dans une action. Adragai le Brun raconte le geste que la reine de Benoïc a eu pour lui.

Mais ceste dame, fait il, m'a fait hui trop grant pitié. Et si me fist ja un mout grant servise que *ge li voudrai* mout bien guerredoner. Et *si vos dirai* quex li servises fu, et *ge quit* qu'il l'en membra mout bien. *Il fut voirs* que ses sires li rois, dont Dex ait l'ame, tenoit une mout esforciee cort a un jor d'une Thiefaine, si dona mout robes a chevaliers et autres dons riches et biax. [*Et g'i vign* la voille de la feste si fait que pres estoit de vespres, si avoit li rois tant chevaliers a sa feste que totes avoit ses robes donees. *Et quant ma dame qui ci est vit* que ge n'avoie point de robe, si dist que mout senbloie preudome, et que ge ne devoie pas sanz robe remanoir a ceste feste. *Si me fist faire* a ma mesure une robe d'un mout riche drap de soie que ele faisoit faire a son hués, et la me fist vestir. *Si fui plus* richement vestuz que nus chevaliers de la feste.] Ce fu li servises que ma dame me fist; ne ge nel *taign* pas a petit et *ge ai droit*. Et por ce *li guerredonerai* ge de mon pooir, et mes pooirs si est de li aidier del travail de mon cors et de ma langue qui devant maint riche home avra esté escoutee. (*Lancelot*, p. 170)

Le style de ce petit *exemple* n'est pas fondamentalement différent de celui du récit du narrateur: il obéit aux mêmes moules phrastiques que le reste de la narration. Dans la partie entre crochets, qui englobe le récit du personnage proprement

dit, on retrouve les modèles de phrases contraignants que Jean Rychner a mis en évidence. Mais il est encadré par des phrases argumentatives qui se caractérisent d'une part par des verbes d'opinion à la première personne et une formulation évaluative à la forme impersonnelle: « *ge li voudrai mout bien* »; « *et ge quit* »; « *ne ge nel taigne pas* »; « *ge ai droit* »; « *Il fut voirs* »; d'autre part par des verbes à la première personne qui engagent le locuteur: « *Et si vos dirai* »; « *li guerredonerai ge* ». La progression de phrase à phrase se fait sur le mode logique: « *Ce fu li servises que ma dame me fist* » a une valeur conclusive; « *Et por ce li guerredonerai ge de mon pooir* » une valeur consécutive, alors que Jean Rychner notait la rareté « remarquable » du rapport logique, cause, explication, concession, supposition, finalité dans la narration :

Lorsqu'ils sont exprimés ces rapports restent d'habitude intérieurs à la phrase et jouent un rôle extrêmement restreint dans l'enchaînement des phrases elles-mêmes c'est-à-dire dans la conduite de la narration où dominent en revanche les rapports temporels et prédicatifs<sup>29</sup>.

La réplique d'Adragai le Brun a donc essentiellement une valeur argumentative et le récit qui y est rapporté a valeur d'*exemplum*, il est orienté vers une conclusion à laquelle il sert d'argument.

De même, dans le *Tristan 2*, quand Pelynor, l'hôte de Tristan apprend que ce grand chevalier anonyme vient de Cornouaille<sup>30</sup>, le dialogue comporte neuf attaques de phrase en complément à valeur logique (« *Se il estoit...* »; « *Et quant il le porte...* »; « *Mais vous m'avés tant dit...* »; « *Puis k'il est...* »; « *Et pour ce connois je...* »; etc.) et deux attaques orientées vers l'interlocuteur par un impératif (« *Dites moi...* »; « *or saciés tout certainement...* ») sur un total de 18 phrases. Le dialogue obéit à une logique de persuasion, c'est-à-dire d'insistance et de forte présence de l'énonciateur. Ainsi les paroles des personnages se distinguent essentiellement de celles du narrateur par leur fonction expressive et persuasive. Les modifications syntaxiques ou rythmiques du discours sont donc à évaluer dans cette perspective: quels sont les procédés d'expressivité qui rendent les paroles des personnages persuasives? Ces procédés correspondent-ils à une parole vivante et naturelle?

L'expressivité persuasive peut provenir soit des procédés rhétoriques habituels, soit de l'utilisation des éléments caractéristiques de toute communication orale. Les textes en vers privilégient la rhétorique, ceux en prose utilisent, en dehors des grands passages lyriques, une expressivité plus mimétique. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, tous les textes vont user des répétitions, des modifications

29. RYCHNER J., *L'Articulation des phrases narratives*, p. 82.

30. *Tristan 2*, 61, 27-63.

de rythme à des degrés divers pour mettre en valeur la dimension psychologique d'une réplique. C'est dans les moments de forte émotion que l'expressivité oralisée sera la plus visible. Plus la valeur expressive de la réplique s'accroît, plus sa part informative diminue tandis que sa manière se modifie.

### *L'expressivité rhétorique*

Le plus souvent, les auteurs font appel aux procédés de rhétorique traditionnels pour mettre en valeur un passage. Dans cette conception des paroles de personnage, c'est la « lisibilité » du style qui prime et non sa ressemblance avec le langage de tous les jours. L'efficacité recherchée est avant tout celle de la beauté et de la virtuosité.

Les éléments qui « ornent » les répliques des personnages relèvent avant tout des couleurs de rhétorique, du style « facile<sup>31</sup> ». On trouve en effet assez peu de tropes, hormis quelques formules lexicalisées, qui désignent les êtres divins, le cœur amoureux... et sont essentiellement utilisées dans les monologues. Les tropes semblent connotés comme trop lyriques pour les paroles ordinaires. Ornement « difficile », ils trouvent leur domaine de prédilection dans les monologues lyriques dans lesquels, comme l'écrit Marie-Louise Ollier « le *je* particularisé du personnage, par le rappel des termes et des images, fait signe au *je* indifférencié du poème lyrique.<sup>32</sup> » Morceaux de bravoure intégrés au roman mais n'en relevant pas, ils témoignent de la prégnance de la tradition au sein d'un genre nouveau.

Leur présence en dehors des monologues produit un effet de décalage qui témoigne d'une certaine outrance : dans *Éracle*, il n'est pas neutre que ce soit la vieille entremetteuse qui qualifie l'impératrice de « *Flors de rose* » (4267). Cela fait partie de son boniment de tentatrice ; inversement les personnages, même Paridès, se limitent à un simple *dame*. Jean Renart, de son côté, use de ce procédé avec humour. Le chevalier du *Lai de l'Ombre*, préparant sa stratégie de séduction, prévoit d'utiliser une métaphore classique :

Il n'i a se de l'aler non  
 Dire qu'ele a en sa prison  
 Mon cuer, qui de gre s'i es mis ;  
 Ja, devant qu'il ait non amis,  
 N'en quiert eschaper por tristece. (*Ombre*, v. 205-209)

31. FARAL E., *op. cit.*, p. 91-98.

32. OLLIER M.-L., « Le Présent du récit : temporalité et roman en vers », *La forme du sens*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 167.

Toute la présomption du jeune homme est alors visible. Aucune hésitation ne le fait reculer, il est persuadé que la seule mention de son amour, sous une forme aussi rebattue et éculée, fera céder la dame. Devant elle, il se sert donc de tels procédés :

...N'onques ne failli a amie  
 Nus, en la fin, qui bien amast,  
 Si *me sui mis en mer sanz mast*  
*Por noier*, ausi com Tristans.  
 Comment que j'ai esté lonc tans  
 Sires de ma volonté fere,  
 A ce ai torné mon afere  
 Que, se je n'ai merci anuit,  
 Jamés ne cuit que il m'anuit  
 Nule, quant g'istrai de cesti:  
*Un tel plaît m'a mon cuer basti,*  
*Qui en vous s'est mis sanz congié »*  
 Un petit en fesans ris: « Gié,  
 Fet ele, ainc mes tele n'oi!  
 Or puet bien demorer issi  
 Puis que je voi que ce n'est gas. (*ibid.*, 455-469)

Il ne reçoit qu'un succès limité: certes la dame est convaincue de la sincérité de son amour, mais elle accueille en riant les belles images de son discours. Sans doute, selon l'une des interprétations que l'on peut donner à ce conte, juge-t-elle ridicules et naïves de telles expressions exagérées. Leur emploi lui semble déplacé et elle leur oppose son langage plein de bon sens qui contraste fortement avec cet étalage de formules hyperboliques et figurées. Cependant la dame finira par se laisser toucher par ces expressions caressantes et flatteuses: le discours de séduction lyrique est désigné comme ridicule, naïf et déplacé... et cependant efficace. Toute sérieuse qu'elle ait voulu être, la dame, malgré le recul qu'elle croyait avoir sur de tels propos, ne s'est pas moins laissée prendre au piège.

Si les tropes sont peu utilisés et connotés comme trop lyriques, en revanche les couleurs de rhétorique, figures de mots ou de pensée, sont innombrables. Malgré ce que l'on aurait pu imaginer, l'apostrophe est rare dans les dialogues, elle se limite le plus souvent aux appellatifs auxquels peuvent être accolés des qualificatifs valorisants ou dévalorisants mais l'ensemble ne dépasse jamais un vers. L'apostrophe reste un procédé d'amplification limité aux monologues. L'absent auquel on s'adresse, le concept que l'on évoque, le saint que l'on prie... suscitent alors de véritables couplets où leur nom est comme psalmodié. Les dialogues, en revanche, se concentrent essentiellement sur la répétition, selon des procédés variés.

La simple répétition, éventuellement sous forme de chiasme :

Tu nel me fesis fors prester  
 Prestas le moi et jel te renç. (*Éracle*, v. 602-603)

*L'annominatio* (reprise du même mot sous des formes différentes) :

De mes conseus conselle moi,  
 Mes consillers vels que tu soies  
 Ne ferai rien que tu ne voies. (*ibid.*, v. 1848-1850)

Les gradations :

De lui vient toute loiautés  
 Et tous biens et toute beautés.  
 Se je sui biaux, n'est pas de moi,  
 Ne nus n'est biaux ne bons de soi ;  
 Ne se doit nus enorgillir  
 N'el enformer n'el envillir. (*ibid.*, v. 4800-4806)

La *correctio* : (rectification d'un terme jugé faible ou impropre) :

L'omechide, le traïtour,  
 Qui m'a ochis mon boin seignour.  
 Boin? Voire, le meïllor des boins! (*Yvain*, v. 1207-1209)

Ce procédé, explicitement relevé parmi les figures de rhétorique, se veut aussi, comme les fréquentes questions rhétoriques, transcription du langage parlé spontané. Il pourrait donc être à mi-chemin entre une expressivité rhétorique et une expressivité mimétique. Cependant son utilisation privilégiée dans les monologues signale sa nature plutôt décorative. C'est particulièrement net dans *Yvain*, quand celui-ci corrige le jugement qu'il porte sur le comportement de Laudine en larmes :

Par foi, ne cuit mie savoir  
 Qu'ele me het plus orendroit  
 Que nule rien, et si a droit.  
 D'“orendroit” ai je dit que sages  
 Que femme a plus de chent courages.  
 Chelui courage qu'ele a ore,  
*Espoir changera ele encore ;*  
*Ains le changera sans “espoir”*,  
 Si sui faus qui m'en desespoir. (*ibid.*, v. 1436-1444)

La figure rhétorique se situe dans un petit développement traditionnellement misogyne, elle signale ainsi son statut de cliché tant sur la forme que sur le fond.

La *frequentatio* (énumération ou reprise anaphorique) :

Ce fu li moz qui prodome me fera si gel suis. Ne onques puis ne vign an si grant meschief que de cest mot ne me manbrast. Cist moz m'a conforté an toz mes anuiz, cist moz m'a de toz mes maus garantiz et m'a gari de toz periz; cist moz m'a saolé an totes mes fains, cist moz m'a fait riche an totes mes granz povretez.  
(*Lancelot*, p. 888)

Sire, font il, çou est noiens;  
Nel creés pas, ralés laiens!  
Espace i metroit volontiers  
Si s'en fuïroit endementiers,  
Mais il n'en ara nul loisir  
Se il vos vient, sire, a plaisir.  
Laisiés le nos, ralés vous ent  
Si parlerons priveement;  
Le siecle en vengerons et vos  
Ralés vos ent, laisiés le nos! (*Éracle*, v. 1595-1604)

L'extrait du *Lancelot* correspond à un moment exceptionnel dans le roman. Le jeune homme avoue à la reine l'origine de cet amour fou qu'il lui porte, le mot « *biaus dous amis* » que la reine lui a dit. Lui qui a tant de mal à faire des phrases un peu longues se lance alors dans un développement lyrique et passionné. Sa langue se met à l'unisson de ses sentiments se découvre des capacités rythmique propres<sup>33</sup>, fait unique dans cet extrait du roman. En revanche, dans *Éracle*, où il s'agit de l'une des nombreuses manifestations de la haine que les mauvais courtisans éprouvent à l'égard du petit esclave, ce passage n'est guère exceptionnel. Chez Gautier d'Arras, la recherche de la beauté rhétorique est constante, elle ne se limite pas à quelques moments forts, elle imprègne la totalité du texte, même les passages les plus communs. Dans le *Lancelot* en prose, la rhétorique ne se déploie que dans les moments qui doivent être mis en valeur<sup>34</sup>.

C'est donc essentiellement par l'utilisation des couleurs de rhétorique que les personnages embellissent leurs propos, ils ne diffèrent guère en cela du narrateur. Tous les personnages sont compétents, les petits bergers dans *Aucassin et Nicolette* comme l'entremetteuse dans *Éracle*. La mise en valeur est avant tout ornementale, et les morceaux de bravoure que sont les monologues sont tout particulièrement soignés. Ceci nous montre bien deux manières de concevoir les paroles de personnages : le monologue n'est pas inséré dans l'action dramatique, il est un temps de

33. De même, le monologue de Kahedin dans le *Tristan* ou comme divers passages d'*Aucassin et Nicolette* développent de longues phrases proches de la période.

34. La réaction de la reine, d'ailleurs, manifeste la surprise qu'elle éprouve face à tant de rhétorique lyrique : « *A foi, a foi, fist la reine, ci ot mot dit de mout bone ore, et Dex an soit aorez qant il dire lo me fist. Mais...* »

pause où la poésie prime sur l'action. On l'apprécie pour ce qu'il est : un exercice de style, de virtuosité pure. En revanche le dialogue sert d'abord l'action, la rhétorique, si elle s'y exerce, n'est pas essentielle. À la différence d'un monologue sans interlocuteur qui ne se rattache à rien dans la vie réelle, le dialogue n'a pas la liberté d'atteindre une autonomie esthétique et sa fonction persuasive prime. Cependant, les monologues empruntent souvent la forme dialoguée pour mettre en scène les interrogations et le cheminement intérieur des personnages : Guillaume et Aélis dans *l'Escoufle*, Atanaïs et Paridès dans *Éracle* opposent ainsi le discours de la raison à celui du cœur sous une forme dynamique qui n'est pas sans évoquer les exercices scolaires de *disputatio*. Il faut y voir le signe que cette forme mimétique possède en elle-même une grande expressivité. C'est ce que M.-L. Ollier appelle des « débats-vérité » :

À la complexité nouvellement vécue de la nature, riposte ainsi une dialectique qui juge plus efficace que le raisonnement abstrait le jeu des réparties concrétisées par la voix<sup>35</sup>.

### *L'expressivité mimétique*

Si, après les écueils signalés précédemment, on veut retrouver dans les textes médiévaux une trace de la parole authentique, il faut la chercher dans les conditions réelles de communication qui sont les mêmes quelles que soient les époques. La parole vive est spontanée – elle se construit au moment même où elle s'énonce – et éphémère, il n'en reste aucune trace après son énonciation. Henri Godard définit à partir de là trois éléments qui la caractérisent de manière constante : l'ellipse, la redondance et la dislocation de la phrase :

Ayant son interlocuteur sous les yeux, celui qui parle peut s'assurer au fur et à mesure de sa compréhension, il n'hésite pas à faire l'**ellipse** d'un mot, à substituer une allusion à la désignation complète, ou encore à laisser une phrase inachevée...

**La redondance** est à rattacher, non plus au « contact » de deux interlocuteurs, mais à une autre des conditions d'exercice de la parole : les risques de déperdition qu'elle comporte du fait de l'évanescence des sons et de l'irréversibilité du temps dans lequel ils sont proférés... D'autre part, toute « phrase » est immédiatement recouverte par la suivante, et le locuteur n'est jamais certain que l'idée ait été saisie du premier coup... Dans la langue parlée, tout mot tend à se doubler d'un autre mot de sens voisin, voire à se répéter, toute idée à se formuler plusieurs fois.

La parole est par nature une improvisation dans le temps. Elle ne dispose que d'un minimum de ce temps pour mettre en relation logique et grammaticale les éléments

35. OLLIER M.-L., « le Présent du récit », p. 169.

du message. Au reste s'il lui faut se contenter de les juxtaposer, elle a toujours la ressource d'indiquer par l'intonation quelle relation le parleur établit entre eux... [...] Pour l'essentiel, la parole spontanée est un fondu enchaîné au sein duquel se produisent des modulations, des silences, mais aussi des chevauchements et des retours en arrière. Rien ne sépare plus les deux systèmes linguistiques de l'écrit et l'oral que la difficulté d'isoler dans le premier cette unité de **la phrase**<sup>36</sup> qui est le fondement aussi bien de la pratique que de la description théorique du second<sup>37</sup>.

Ces trois éléments vont se manifester essentiellement au niveau de la prosodie, de la syntaxe et de l'organisation des répliques. La nature spécifique du lexique sera examinée par ailleurs.

### *Marques prosodiques*

La mention des pauses est à la charge du récit qui entoure les paroles des personnages. Le manuscrit n'a pas les moyens typographiques de les insérer et elles semblent donc le plus souvent laissées au libre-arbitre des lecteurs. Seules, par endroit, quelques répétitions peuvent laisser soupçonner la représentation d'un silence :

« Biax dolz amis, fait la reine, vos iestes si juenes hom que l'an vos doit bien pardonner un tel mesfait, et gel vos pardoign mout volentiers.  
– Dame, fait il, vostre merci. Dame, fait il, se vos plaisoit, ge me tandroie en quel que leu que ge alasse por vostre chevalier. » (*Lancelot*, p. 458)

Cette réplique comporte une première partie « réactive » et une deuxième partie « initiative ». Son originalité vient de ce que la partie initiative bénéficie, elle aussi, de ces termes de démarcation que sont les appellatifs et les incises de verbes de parole<sup>38</sup>. Ce phénomène n'a rien d'exceptionnel et B. Cerquiglini a montré que la prose éprouvait le besoin de marquer fortement ce qu'elle considère comme le début d'un nouveau discours<sup>39</sup>. Nous pouvons y lire en même temps la trace d'un silence, d'une pause dans les paroles de Lancelot, nécessitant la reprise du discours attributif.

D'une manière générale, les incises prennent facilement un rôle rythmique servant à mettre en valeur un terme. Le plus souvent, elles isolent en première

36. RYCHNER J., *L'Articulation*, p. 9. et MARCHELLO-NIZIA Ch., « Ponctuation et unités de lecture dans les manuscrits médiévaux », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 32-44.

37. GODARD H., *op. cit.*, p. 38-46.

38. L'édition Micha, basée sur le manuscrit *add 10293*, écrit : « *Dame, fait il, vostre merci* » et puis li dist : « *Dame, fait il...* » Le procédé est plus classique et il confirme cette hypothèse de l'insertion d'un silence.

39. CERQUIGLINI B., *op. cit.*, p. 91-92. Voir aussi *infra* p. ???



position un appellatif ou un adverbe d'énonciation, mais il peut s'agir aussi d'une manière de renforcer le thème d'un énoncé, qu'il soit situé avant l'incise ou après :

« Vos la me lairoiz la pucelle, o vos la comparroiz mout chier.  
– Lo laissier, fait messires Gauvains, ne ferai ge mie. » (*Lancelot*, p. 636)

« Qui iestes vos, fait il, qui mon cheval me randez et abatu m'avez?  
– Ge sui, fait il, Gauvains. » (*ibid.*)

Elles peuvent également mettre en avant l'acte directeur d'un énoncé et placer en seconde position l'acte secondaire ou la justification qui l'accompagnent :

« N'aiez garde, faisoit ce Galehoz; ja de chose que vos façoiz por moi ne seroiz tenuz por vilains. » (*ibid.*, p. 840)

« Ge vos en dirai, fait Brehuz, nouvelles, par si que vos me donroiz ce que ge vos demanderai.  
– Ge l'otroi, fait messires Gauvains, se c'est chose que ge doner vos puisse et doie. » (*ibid.*, p. 636)

Dans ces deux dernières répliques, l'incise isole l'acte de langage promissif du reste de l'énoncé qui pose des restrictions à ces engagements. La place du discours attributif dans la réplique de Bréhu, situé entre le verbe et son complément d'objet direct peut surprendre au plan syntaxique mais prend un sens fort au plan énonciatif. L'incise peut aussi servir de « segment tampon<sup>40</sup> » dans la réplique pour permettre l'introduction d'un silence, d'une respiration qui donne à un terme tout l'impact dont il a besoin pour résonner dans l'oreille et dans le cœur du lecteur ou de son destinataire :

« Dame, fait il, des or m'en irai a vostre congé.  
– A Deu, fait ele, biax douz amis. »  
Et il respont entre ses danz :  
« Granz merciz, dame, qant il vos plaist que ge lo soie. » (*ibid.*, p. 458)

On connaît la fortune de ce terme amical, mis en valeur d'un côté par l'incise et de l'autre par la phrase introduisant la réplique réactive de Lancelot. Certes, cette phrase permet la mention d'un complément de manière et explique que cette réplique n'est pas destinée à être entendue de la reine, mais nous pensons que son rôle énonciatif se double d'un rôle narratif et contribue aussi à isoler le « *biax douz amis* » que l'enchaînement des répliques aurait rendu moins audible. Les incises, loin d'être des formes lourdes et convenues qui interdiraient vivacité et

40. ROSIER L., « Mise à distance et attribution du dire en moyen français: L'exemple des *Quinze Joyes de mariage* », COMBETTES B. et MONSONÉGO S. (dir.). *Le Moyen français, Philologie et linguistique, Approche du texte et du discours*, Paris, Didier Érudition, 1997, p. 344.

légèreté dans les paroles de personnages, sont utilisées avec souplesse pour rythmer l'énoncé.

Le plus souvent cependant, quand des marques prosodiques montrent une certaine imitation du parler authentique, c'est l'accélération du débit qui est mise en scène par la modification de rythme de la phrase. Dans *Ille et Galeron*, où, comme dans *Éracle*, la rhétorique ne perd jamais ses droits, des attaques dynamiques et des accélérations produisent, de manière discrète certes, des effets de rythme. Ainsi, quand Ille vient expliquer à l'empereur qu'il le quitte pour retourner en Bretagne avec sa femme :

Sire, ce dist li senescaus  
 Il est ensi que des plus haus  
 Qui sont en toute vostre honor  
 M'avés fait après vos signor.  
 Grés et mercis en aiés vous  
 De Damediu qui maint sor nous.  
 Ce que m'avés offert et fait  
 Vos rende Dix au rice plait,  
 Quant ert del tot a son commant.  
*Congié vos quier, sire, et demant,*  
*Et si vos renc ceste ballie;*  
 C'une vix gens, fausse et fallie,  
 Qui maint home ont mort et traï,  
 Ont le mien et moi envaï:  
 Çou est Bretagne la petite.  
 Je le deüsse tenir quite,  
 Car oirs en est ma damoisele.  
 J'en ai oïe tel novele  
 C'aler m'i estevra sans faille.  
 Je ne puis laissier que n'i aille  
 Sans moi honir et abaissier.  
 – Comment? Me volés vos laissier?  
 Ki avra mais pitié en soi  
 Quant vos n'avés pitié de moi?  
 Ma tere est vostre plus que moie  
 Et le riens que je mix amoie  
 Vos estoit plevie et donee.  
 Or mais ert terre abandonnee,  
 Or ira ma terre a escil  
 Et a dolor et a peril. (*Ille*, v. 4486-4515)

À la longue réplique, mesurée, argumentée et prudente d'Ille, succède la plainte véhémement de l'empereur. Le style d'Ille est ralenti par les formules de

gratitude et de justification qui s'étendent sur plusieurs vers. Il rappelle les bienfaits de l'empereur en sa faveur, demande pour lui la bienveillance de Dieu puis explique les raisons de son départ au moyen de trois arguments : sa terre est envahie par des bandits ; c'est lui, Ille, qui en est responsable au nom de sa femme ; il y va de son honneur. Sa demande de congé est ainsi encadrée par huit vers d'un côté, dix de l'autre. Les propositions sont longues et complexes. En revanche la réponse de l'empereur se caractérise d'abord par des questions rhétoriques courtes s'étendant progressivement ; d'abord deux syllabes, puis six, puis deux vers. Une seule proposition s'étend sur plus d'un vers et la technique du parallélisme et de la répétition contribue à enchaîner fortement les vers les uns aux autres en un tout vif et serré. Ces effets de rythme permettent de mettre en scène les sentiments des personnages : d'un côté la prudence respectueuse d'Ille, de l'autre l'humiliation et la colère de l'empereur.

La prose est cependant le terrain de prédilection de ces effets : les colères de Dynadan, on l'a vu, sont l'occasion de montrer toutes les possibilités prosodiques qu'elle offre. Le manque de réserve du chevalier, qui signale sa marginalité relative et recherchée dans l'univers courtois du roman, est ainsi visible au sein même de sa phrase. De même, la peur qui étreint Dagueuet après sa rencontre avec Tristan, pris de folie dans les bois du Morois, transforme son langage en plainte hachée et répétitive :

Dagueués dist au roi March, ki encore estoit devant lui :

« Rois March, se tu veus faire sens et garder que maus ne te viegne, garde toi du fol de la fontaine ! Car, s'il te prent par aucune aventure ausi com il fist moi, il te debriserà tous les os, ausi com il a hui fait a moi ! Garde toi de lui, se tu aimmes de riens ta vie, je le te lo ! »

Quant li rois March entent ceste parole, pour ce k'il n'entent mie bien ce que Dagueués voloit dire, il li demande maintenant :

« Mesire Dagueués, ki est li faus de la fontaine ? Ice me faites entendant ki est il.

– En non Dieu, rois March, ce dist Dagueués, tu le savras bien se tu i vas. Il m'a tant fait que je n'ai membre kil ne s'en doelle. Va la, si le porras veoir ! » [...]

Li rois March, ki bien voit et connoist certainement que par Dagueuet ne porroit li riens aprendre de cest affaire, se taist et le laisse iluec reposer, puis dist a ciaux ki avoec lui estoient :

« Je voi bien tout apertement que par cestui ne porrom nous riens savoir de cest fait, ne mençoigne ne verité. Li esquier ki avoec lui alerent retourneront et chil nous conteront tout le fait. Autrement n'en porrom nous reins savoir car chis n'a mie tant de sens k'il le nous die. » (*Tristan I*, 174, 6-38)

Les phrases de Dagueuet gardent une syntaxe et une régularité grammaticale : elles comprennent quelques subordonnées hypothétiques, comparatives, ou

consécutives, mais les propositions sont courtes : elles ne font jamais plus de dix syllabes, en moyenne de 6 à 7 syllabes. De plus elles sont extrêmement répétitives. Daguenet ne peut détacher son esprit de la souffrance qu'il a subie : « *ausi com il fist moi* » ; « *ausi com il a hui fait a moi!* », « *Il m'a tant fait que je n'ai membre kil ne s'en doelle* » D'autre part, l'idée forte de chacune de ses répliques est répétée deux fois, au début et à la fin de son tour de parole. D'abord « *garde toi du fol de la fontainne!* » et « *Garde toi de lui* » ensuite « *se tu i vas* » et « *Va la* ». En revanche, les propos du roi Marc diffèrent selon son interlocuteur. Face à Daguenet, il parle simplement, et répète deux fois sa question comme on parle à un enfant ; face à ses barons il utilise des phrases longues et complexes.

Les auteurs commencent à être sensibles au débit de leurs personnages et à le faire varier selon les circonstances. Si le rythme des phrases dans les romans en vers ne peut sortir du cadre du vers qui l'enserme et le domine, dans la prose les possibilités d'amplification ou de diminution sont beaucoup plus grandes. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs du *Lancelot* ou du *Tristan* n'hésitent pas à y recourir pour illustrer des phénomènes psychologiques forts.

#### *Marques lexicales*

À la différence des textes modernes, le lexique varie peu entre le style des personnages et celui du narrateur et même entre les styles respectifs des personnages. Les paroles de personnage ne se distinguent que par l'emploi de quelques termes très voyants, interjections, exclamations, apostrophes... mais sans remettre en cause le style de l'ensemble du texte.

Les interjections sont le moyen le plus simple, mais le moins original, pour donner une impression d'oralité et de spontanéité. Ph. Ménard<sup>41</sup> en dresse une liste : *Aioire!*<sup>42</sup> *Ba!* *Diva!* *Chaielles!*<sup>43</sup>, à laquelle on ajoutera *Caire!* ou plus simplement *Ahi!* Elles se rencontrent cependant dans peu de textes du corpus. Gautier d'Arras, après en avoir été friand dans *Éracle*, ne les utilise plus guère dans *Ille et Galeron*. Il n'y en a aucune dans le *Merlin*. De plus, elles ne sont pas toujours limitées aux dialogues : chez Gautier d'Arras ou chez Jean Renart, l'émotion est renforcée dans le récit par l'emploi d'interjections qui nous associent au sort des personnages. Les romans arthuriens en prose sont plus timides dans l'emploi de termes très expressifs. Dans le tome I du *Tristan*, *Ha!* (32 occurrences) est la

41. MÉNARD Ph., *Le rire*, p. 701-720.

42. ROQUES M., « Pour le commentaire d'*Aucassin et Nicolette* » *Romania*, n° 59, 1933, p. 427.

43. WOLEDGE B., *Commentaires sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, Droz, Genève, 1986-1988, tome II, p. 12.

seule interjection que l'on trouve avec *aië* (deux occurrences), accompagnant une demande pressante, la colère, la détresse, etc. Ce texte, que l'on a pu considérer comme un manuel de courtoisie, ne recherche plus les expressions pittoresques, ayant pris une connotation vulgaire et considérées désormais comme « *laidies paroles* » ou « *vilonies*<sup>44</sup> ». La valeur de modèles conférée aux personnages empêche l'utilisation de termes « bruyants » et choquants. Mots crus et jurons sont du registre des personnages les plus simples<sup>45</sup>.

L'oralité d'un énoncé se manifesterait par la présence de termes connotifs ou modalisateurs qui contribueraient aussi à briser la continuité de la syntaxe :

« De quex deus seignors, fait il, me parlez vos ?

– Ge vos parol, fait ele, des filz au roi Bohort qui de ceste cité fu sires et del païs tot anviron.

– Ha! damoisele, fait il, ençois que vos me metoiz en autre parole, dites moi s'il sont vif, li dui anfant.

– Oïl, fait ele, *ce sachiez*, tuit sain et tuit haitié. Et por ce sui ge ci venue que l'an velt bien, *la ou il sont*, que lor genz sachent comment il lor estait. Et si mandent a lor deus maîtres, qui laianz sont, tex anseignes qu'il conoistront, *ce quit*, mout bien. Por ce vos pri et requier que vos me faciez a els parler, car mout en ai grant besoin.

– Damoisele, fait il, lo parler porchaceraï ge mout bien a mon pooir, mais *por Dieu, s'il puet estre*, dites moi en quel leu sont mi dui seignor, ne s'il sont es mains Claudas ne a lor autres anemis. » (*Lancelot*, p. 294)

Des formules évaluatives, affirmatives ou circonstanciellées viennent briser le rythme de la phrase. *Ja*<sup>46</sup> ; « *Si voirement m'aït Dex* » ; « *Se Diex vous/ me doinst boine aventure* » ; « *Se Diex me saut* » ; « *En non Dieu* » ; « *Par Sainte Crois* » ; « *Pour Dieu*<sup>47</sup> »... Ces termes sont placés le plus souvent à l'attaque d'une réplique, (près de 60 % des cas) c'est-à-dire à un endroit très marqué où ils facilitent le changement d'énonciateur et illustrent tout de suite les sentiments du nouveau locuteur, quel qu'il soit. Mais ils peuvent aussi se placer sous forme d'incise à l'intérieur de la réplique, ce qui hache le rythme de la phrase. Des adverbess ou

44. ROUSSEL C., « Le Legs de la Rose », p. 50.

45. ROQUES M., « introduction » *Aucassin et Nicolette*, Paris, Champion, 1982, note 4, p. 11-12.

46. GUIRAUD P. note que *ja* et *or* ne se trouvent que dans les dialogues, que les impératifs sont toujours renforcés par *or*, ou, à la forme négative, par un *mie* facultatif. « L'opposition actuel-virtuel. Remarques sur l'adverbe de négation dans *Aucassin et Nicolette* », *Mélanges Delbouille*, Paris, Duculot, 1964, t. 1, p. 295-306.

47. Ces termes sont extraits de *Tristan*, il va de soi que l'on en trouve d'autres dans le reste du corpus. Notons que le mot *Dieu* n'apparaît que deux fois dans le *Tristan 1* hors d'une parole de personnage, témoignant d'une sorte de laïcisation du roman où les références religieuses ont disparu en dehors des interjections.

locutions adverbiales à valeur évaluative sont aussi fortement utilisés. Les recherches d'Amalia Rodriguez Somolinos<sup>48</sup> ont montré le rôle essentiellement dialogal des adverbes *certes* et *voire/voir*. Ils se situent en effet presque exclusivement dans le discours direct où ils renforcent des assertions (propositions complètes ou elliptiques comme *oïl* ou *nennil*). *Certes* et *voir*, sans occuper la même position dans la phrase, ont le même rôle illocutoire : ils constituent une réponse emphatique à un allocutaire sans pour autant créer de lien anaphorique avec le discours antérieur de celui-ci. *Voire* est un adverbe réactif qui confirme un énoncé antérieur qu'il reformule. Il peut en particulier suivre une demande de confirmation.

Des expressions sont aussi insérées pour agir sur autrui : les adverbes d'énonciation ont une valeur conative : *Or* (83 % des occurrences de *or* dans le *Tristan* se trouvent dans les paroles de personnage), *dont* pour renforcer un impératif par exemple... Ce qui renvoie à la logique de persuasion, c'est-à-dire d'insistance, de forte présence de l'énonciateur et de pression sur l'interlocuteur que nous avons analysée. B. Cerquiglioni<sup>49</sup> a montré leur présence entre la partie réactive de l'énoncé, qu'il qualifie un peu étrangement de part « fossilisée » de l'énoncé et la partie initiative, « son réel début. » De même, la multiplication, dans le *Tristan* en particulier, des formules conatives répétitives « *qu'en diriez vous...* » ; « *que vous diroie je...* » ; « *ce sachiez vos* ; » symbolise l'ouverture du dialogue sur son interlocuteur. Ces formules, qui se retrouvent aussi dans le discours du narrateur où elles miment une situation d'oralité, témoignent d'un effort pour construire le dialogue vers autrui et de ne pas se contenter de juxtaposer des monologues.

En dehors de ces interjections et formules d'insistance, peu de termes sont spécifiques aux paroles de personnage. Si le cas de *mar*<sup>50</sup>, ou de *las* par exemple sont bien repérés, il est difficile de trouver des différences de vocabulaire vraiment notables. Un sondage rapide sur quelques extraits de *l'Escoufle* et du *Lancelot* ne montre que de petites différences dans l'emploi des diverses catégories lexicales.

48. RODRIGUEZ SOMOLINOS A., « *Certes, voire* : l'évolution sémantique de deux marqueurs assertifs de l'ancien français », PERRET M., (dir.). « Linguistique de l'énonciation. Approche diachronique », *LINX*, n° 32, 1995, p. 51-76.

49. CERQUIGLIANI B., *op. cit.*, p. 93-94.

50. Le narrateur de *l'Escoufle* l'emploie cependant v. 951, témoignant ainsi de la constante confusion qu'il y a dans ce roman entre les voix et les commentaires. Voir CERQUIGLIANI B., *op. cit.*, p. 127-245.

	Récit du narrateur <sup>51</sup>	Récit du personnage <sup>52</sup>	Dialogue vif (ou polylogue <sup>53</sup> )	Argumentation du narrateur (prologue <sup>54</sup> )	Argumentation du personnage <sup>55</sup>
proportion de mots de chaque catégorie.	Escoufle: Noms: 40 % adj: 6 % verbes: 42 % adv: 12 %	Escoufle: Noms: 44 % adj: 10 % verbes: 41 % adv: 5 %	Escoufle: Noms: 34 % adj: 11,5 % verbes: 47 % adv: 7,5 %	Escoufle: Noms: 39 % adj: 8 % verbes: 47 % adv: 6 %	Escoufle: Noms: 35 % adj: 14 % verbes: 44 % adv: 7 %
	<i>Lancelot</i> : noms: 39 % adj: 13 % verbes: 42 % adv: 6 %	<i>Lancelot</i> : noms: 49 % adj: 16 % verbes: 31 % adv: 4 %	<i>Lancelot</i> : noms: 30 % adj: 6,5 % verbes: 48 % adv: 15,5 %		<i>Lancelot</i> : noms: 46 % adj: 13 % verbes: 34 % adv: 6 %
proportion de mots n'apparaissant qu'une seule fois dans chaque catégorie.	Escoufle Noms: 56 % adj: 75 % verbes: 39 %	Escoufle Noms: 52 % adj: 35 % Verbes: 41 %	Escoufle Noms: 48 % adj: 38 % verbes: 22 %	Escoufle Noms: 27 % Adj: 54 % Verbes: 40 %	Escoufle Noms: 50 % Adj: 50 % Verbes: 32 %
	<i>Lancelot</i> Noms: 32 % adj: 47 % verbes: 28 %	<i>Lancelot</i> Noms: 45 % adj: 22 % verbes: 42 %	<i>Lancelot</i> Noms: 22 % Verbes: 19 %		<i>Lancelot</i> Noms: 38 % adj: 44 % verbes: 30 %

51. Pour *l'Escoufle*: v. 4492-4556 (vol de l'anneau), pour *Lancelot*, p. 74-76 (enlèvement de Lancelot par la Dame du Lac).

52. *Escoufle*: v. 7566-7633 (Guillaume raconte le vol de l'anneau), *Lancelot*, p. 170, récit d'Adragai le Brun.

53. *Escoufle*: v. 5840-5871 et v. 5910-5962 (dispute du comte de Saint-Gilles avec sa maîtresse puis avec son épouse). *Lancelot*: p. 860-864 (deuxième conversation entre Galehot, Gauvain, le roi et la reine).

54. *Escoufle* v. 1-44.

55. *Escoufle*: v. 3395-3473 (Guillaume évoque l'amour qu'il éprouve pour Aélis et lui explique la souffrance qu'il a de la perdre). *Lancelot*: p. 164-168 (La mère de Lancelot explique à Adragai Le brun pourquoi elle pleure; il lui conseille de garder mesure).

La répartition du vocabulaire est différente entre les deux romans. Globalement, *l'Escoufle* contient un vocabulaire plus varié que le *Lancelot*<sup>56</sup>. La diversité du lexique est en général plus grande dans la narration que dans l'argumentation, plus répétitive. Dans les deux cas, les dialogues au tempo le plus rapide, le plus mimétique, qu'il s'agisse de la scène de dispute de *l'Escoufle* ou d'un polylogue du *Lancelot*, sont ceux dont le vocabulaire est le moins varié et qui emploient le plus de formules verbales. La vivacité d'un dialogue est donc liée à la diminution des substantifs et des adjectifs au profit d'une expression essentiellement verbale, l'aspect prédicatif du texte l'emporte alors sur sa dimension thématique ou référentielle : ce que l'on dit de l'objet l'emporte sur la mention de l'objet. C'est-à-dire que plusieurs propositions, donc plusieurs répliques, sont construites autour du même thème. Par rapport à un récit ou à une argumentation, la conversation piétine, elle est plus lente, elle passe moins vite d'un thème à un autre.

Par ailleurs, le dialogue se caractérise de manière très visible par l'emploi des **apostrophes** qui désignent le locuteur. Ce procédé n'est pas mimétique : une observation toute simple de nos conversations montre que l'on utilise peu ces termes d'adresse au quotidien.

L'apostrophe a essentiellement une fonction démarcative, elle se situe le plus souvent en tête de la réplique et sert de seuil pour signaler le changement de voix, le passage d'un énonciateur à un autre, qu'il s'agisse du passage de la voix du narrateur à celle d'un personnage ou de celui d'un personnage à un autre. C'est pourquoi elle est surtout présente dans les répliques introduites par des verbes de parole en incise, ou dans les répliques absolues, c'est-à-dire non introduites. Ainsi en moyenne près de 80 % des apostrophes se trouvent dans ce genre de répliques. C'est ce qui explique que les termes d'adresse soient si peu nombreux dans le *Merlin* où il n'y a pratiquement aucune réplique introduite par une incise et inversement, qu'ils soient si nombreux dans les textes où ce genre de réplique domine comme les romans de Gautier d'Arras ou dans *Aucassin et Nicolette*. Ces formules introductrices du discours sont plus légères, donc plus faibles pour indiquer le changement d'énonciateur. Leur « fragilité » est compensée par la force de l'appellatif.

B. Cerquiglini jugeait que la prose élimine le terme d'adresse ou en fait un élément « secondaire et redondant<sup>57</sup> », on peut dire plus simplement que sa

56. Ch. MARCHELLO-NIZIA avait déjà constaté la pauvreté lexicale de la prose par rapport au vers, et l'importance relative des termes employés une seule fois. Voir « La forme-vers et la forme-prose », p. 35-42.

57. CERQUIGLINI B., *op. cit.*, p. 40-42.



fonction démarcative y est sans doute moins importante, le discours direct étant soutenu de manière presque systématique par un verbe de parole. De fait, la relation entre le mode d'introduction de la réplique et l'appellatif s'inverse dans la prose arthurienne : la fonction organisatrice de l'appellatif diminue au profit d'une fonction mimétique phatique. Il a désormais un rôle différent selon sa place dans le déroulement du dialogue : ainsi il domine dans les répliques situées plutôt en début de dialogue, alors même qu'elles sont introduites par un verbe de parole situé devant. Les enchaînements de répliques, avec des verbes de parole en incise, en utilisent moins. L'appellatif participe alors au protocole d'interpellation des personnages au niveau intradiégétique.

Paradoxalement, les appellatifs ne sont pas plus nombreux dans les polylogues, malgré ce que l'on aurait pu penser. La faible quantité de termes possibles dans les textes empêche qu'ils aient véritablement un rôle attributif précis : comment qualifier en effet un chevalier noble sans recourir au traditionnel *Sire* ? Si les participants à la conversation sont trop nombreux et trop semblables, il n'y a plus aucune réelle attribution. Ainsi dans *la Fille du Comte de Pontieu*, où les appellatifs sont presque systématiques, on les trouve relativement peu dans les polylogues qui rassemblent la dame et les trois hommes de sa famille, réunis en terre sarrasine. Les trois hommes, réunis dans un même rôle conversationnel, sont appelés « *Seigneur* » collectivement par la dame. Mais alors que celle-ci est à chaque fois apostrophée par son titre quel que soit le locuteur, elle n'utilise que deux fois de « *sire* » quand elle s'adresse à l'un ou l'autre des hommes pris individuellement. La première fois, elle explique précisément à son mari les raisons de son comportement :

« *Elas, ques coupes i avoit ele? Dame, fait il, si me voelle Diex delivrer de la prison u je sui, ja por ce pieur sanllant ne l'en eusse fait.*

– *Sire, fait ele, che ne cuidoit ele mie adont. » (Pontieu, 467-471)*

La deuxième fois, elle avoue qui elle est.

La dame commença a plourer mout tenrement :

« *Sire, or poés vous dont dire ke vous estes mon pere, et que je sui vostre fille, et vous estes mes barons, et vous estes mes freres. » (ibid., 491-492)*

Des éléments protocolaires expliquent cette absence d'appellatifs. La dame parle ici à des prisonniers qu'elle n'a aucune raison de ménager. Elle les menace d'ailleurs de mort. Elle commence la conversation par « *Seigneur* » parce qu'il permet d'engager l'interaction. Le « *Sire* » qu'elle adresse à son époux est, en revanche, un signal dans cet échange où chacun explique sa vision des choses sur l'agression dont ils ont été victimes. Il resserre l'attention sur le couple à ce moment où tombent enfin les non-dits. Par ce terme d'adresse, cette conversation cruciale se

focalise un moment sur leur relation en train de se renouer. Ensuite la dame se passe de tout signe de respect jusqu'au moment où, avouant son identité, elle se situe de nouveau dans une relation filiale et conjugale, impliquant hiérarchie et affection. Cet aveu est directement adressé à son père en tant que chef du lignage, mais elle se tourne ensuite vers son mari et vers son frère pour leur révéler personnellement ce qu'elle a à leur dire. On s'attendrait à ce que d'autres appellatifs signalent le changement d'interlocuteur comme cela se fait généralement. C'est d'ailleurs ce qui se passe dans la version longue de la nouvelle :

« *Sire*, or poés vous bien dire ke vous iestes mes peres, et jou sui vostre fille et cele dont vous presistes si creusse justiche, et vous, *mesire Tiebaut*, iestes me sires et mes barons, et vos, *sire vallét*, estes mes freres. » (*ibid.*, 604-608)

Mais la version courte ne connaît pas ces termes d'adresse et l'on peut penser que l'utilisation répétée de « *sire* » pour trois interlocuteurs différents aurait été trop incongrue. La faible quantité des appellatifs disponibles empêche ici de signaler de manière appuyée les changements d'interlocuteurs. Alors que dans cette nouvelle, les appellatifs sont utilisés en moyenne à 72 %, ce taux tombe à 61 % dans les polylogues.

L'emploi des appellatifs peut varier pour augmenter leur impact : La situation du terme d'adresse en position 2 permet de diversifier les attaques de répliques sans s'écarter pour autant des formules les plus stéréotypées<sup>58</sup>. Dans *Aucassin et Nicolette*, et surtout le *Tristan* et le *Lancelot* en prose, plus de 15 % des appellatifs se trouvent ainsi en deuxième ou en troisième position après « *certes* », « *volontiers* », « *si m'ait Dex* » ou un verbe à la deuxième ou à la première personne : la réplique peut ainsi commencer par un terme plus important sémantiquement ou affectivement tout en gardant la précision et l'indication du changement d'énonciateur.

Les textes en prose s'emploient à les doubler pour donner une impression de grand empressement. Ce procédé est presque systématique et perd sa fonction psychologique au profit du rythme qu'il donne à la réplique.

Et qant vint après disner, si i furent antre Galehot et lo roi et la reine apoié a la couche o messires Gauvains gisoit, et tant que messires Gauvains dist a Galehot :  
« *Sire, sire*, or ne vos poist mies d'une chose que ge vos demanderai. »  
(*Lancelot*, p. 860)

58. Selon les textes, entre une quinzaine et une vingtaine de formules sont disponibles pour ouvrir la réplique, se combinant entre elles : attaque sur un adverbe énonciatif ou une interjection (*oïl, volontiers, certes, par ma foi, de par Dieu...*) ; sur une phrase orientée vers l'interlocuteur (interrogation, verbe à la 2<sup>e</sup> personne, impératif), vers le locuteur ou vers un tiers (avec éventuellement un pronom de la 1<sup>re</sup> ou 2<sup>e</sup> personne) connu ou inconnu, pouvant commencer directement sur le verbe ou sur un complément d'objet ou circonstanciel, nominal ou non...

L'appellatif peut n'avoir qu'un rôle de scansion pour mimer l'émotion. Le chevalier qui fait à Morgue le long récit de l'embuscade ratée contre Lancelot, rythme son récit par le retour régulier de l'apostrophe: il répète sept fois « *dame* » dans les 35 lignes que comporte sa réplique.

*Ha! (1) Dame*, fait li chevaliers, mout emprendroit cil grant cose a faire ki emprendroit a boire toute la mer et ki vauroit au ciel monter sans eles! Il en seroit pour faus tenus. (2) *Dame*, ceste parole ai je dite pour vous, ki quidiés que nous deüssiom par force metre a mort u a desconfiture Lancelot! nous avom trop grant folie emprise! (3) *Dame*, pour coi le vous celeroie je? Saciés bien tout certainement que nous le trouvasmes en celui lieu meïsmes u vous nous deïstes que nous le trouveriom. Tant avoit il voirement de confort k'il avoit en sa compaignie un cevalier estrange; ce ne sai je mie ki il estoit, mais assés li fist grant aïde a nous metre a desconfiture. (4) *Dame*, puis k'il fu venus entre nous, nous l'asalismes mout fierement, se je le voir vous en voeil dire; mais nostre assaut et nostre painne et nostre effort et nostre travail nous perdismes au daerrain, car encontre le grant pooir et le grant effort k'il avoit ne peüssiens nous durer en nule maniere du monde. Nostre assaus dura une piece, mais au daerrain il ne valut nule cose. (5) *Dame*, pour coi le vous celeroie je? A cestui point a bien moustré Lancelos k'il n'est mie cevaliers ki pour nule aventure de monde peüst estre mis au desous! Le sien pooir et le sien effort moustra il sour nous malement, car il ochist a ceste empainte .X. de nous. Nous escapames a grant painne, et certes tous nous eüst autrement ochis, que ja de nous tous n'en fust un seus escapés, se nous ne li eüssom le camp guerpi. Mais nous li guerpismes pour ce que nous veïom bien que tout estoit perdu outretement, quanques nous aviom fait et quanques nous faisïom. *Ha! (6) dame*, ne quidiés vous mie que Lancelos fust teus cevaliers com sont cis autre? Si m'ait Diex, je ne querroie pas k'il peüst estre jamais lassés ne travailliés pour ferir ne pour donner caus! Nus ne querroit la grant merveille de sa proeue ne del grant pooir que il a, se il nel veoit em besoing! On puet bien dire tout seürement que, la u il vient, vient la tempeste et li foudres. (7) *Dame*, il n'est mie cevaliers, ains est destrusion de gent. (*Tristan* 2, 35, 11-46)

Quelles sont les fonctions de ces termes répétés? On peut difficilement les qualifier de phatiques: le chevalier répond à une question qui lui est adressée, il n'a pas à attirer l'attention ni même à la retenir. Les appellatifs sont ici conatifs, ils appuient les articulations du discours pour le renforcer, et expressifs, leur utilisation montre la détresse du locuteur. Ils sont placés à chaque fois à des moments cruciaux de son récit. Après le premier qui ouvre la réplique, un second « *dame* » introduit la présentation du drame, un troisième les circonstances de la bataille (lieu, adversaires). On trouve le quatrième au moment où l'attaque est décrite; le cinquième avant de passer à la description de la déroute. Le sixième « *dame* » vient tirer la conclusion de cet échec: Lancelot est bien trop fort. Le dernier introduit une brève phrase, frappante et synthétique.

On a dit que l'apostrophe était rare dans le *Merlin*, sans doute en raison de l'importance accordée au discours attributif placé devant. Il fonctionne à ce niveau comme un texte en vers. Mais cette absence souligne aussi *a contrario* le rôle social de l'appellatif et la situation inclassable de Merlin. S'il appelle sa mère de « *Bele mère* », il ne qualifie Blaise de « *Biau maistre Blaise* » que pour indiquer un changement d'allocutaire à l'intérieur d'une réplique (22, 44). Il s'adresse aux rois qu'il conseille en les appelant « *Sire* », mais jamais de manière systématique, et le plus souvent lors d'un conseil public. Merlin emploie donc relativement peu les termes d'adresse et Ulfm encore moins. On peut comparer par exemple les chapitres 69 et 70 où ont lieu les tractations officielles pour la paix avec les chapitres 62 et 63 dans lesquels Merlin, Ulfm et le roi arrêtent leur plan. Dans le premier cas, on trouve 8 appellatifs en 17 répliques en discours direct; dans le second, 3 appellatifs sur 32 répliques en discours direct<sup>59</sup>. Ces termes semblent donc limités à l'expression d'un respect ostentatoire devant témoins. Ces deux conseillers parlent le plus souvent *a conseil* et, malgré toute l'amitié qu'ils ont pour leurs rois, ils ne jugent pas utile de multiplier ces indicateurs de respect. Eux-mêmes sont appelés par leur nom, Merlin est quelquefois appelé « *Biaus amis chiers* » par Uter ou Pendragon. Il est un peu surprenant de voir les barons qui entourent Uter appeler Merlin par son nom alors que par respect pour ce conseiller important, ils devraient user d'un « *Sire* » plus emphatique. Ceci illustre bien le statut ambigu de ce personnage, sans noble lignée et qui exerce des fonctions occultes.

L'appellatif signale ainsi la relation qui s'établit entre les personnages et son évolution., Antor appelle tout d'abord le jeune Arthur: « *Bials filz* » puis « *Biaus sire chiers* » dès que l'enfant a retiré l'épée du perron, il se place dans une situation d'hommage affectueux mais respectueux. Ils contribuent à caractériser la relation entre le locuteur et son destinataire comme ils caractérisent aussi le locuteur. Ph. Ménard<sup>60</sup> fait remarquer que les expressions injurieuses, comme *vassal* par exemple dans les romans courtois sont essentiellement employées par les personnages « brutaux » ou « méchants », comme on peut s'y attendre. Dans le *Lancelot* en prose, elles se trouvent dans la bouche de Banyng et de Lambègue, de Dynadan dans le *Tristan*, tous jeunes chevaliers impétueux, ou de quelques autres personnages dans des circonstances exceptionnelles, suite à une trahison par exemple.

59. Et ces trois répliques se trouvent dans la scène comique où Merlin se fait passer pour un homme contrefait, les appellatifs participent à la mystification dont est victime Ulfm.

60. MÉNARD Ph., *op. cit.*, p. 697.

L'appellatif<sup>61</sup> est donc, outre un terme d'insistance qui marque l'expressivité d'un discours persuasif, la principale caractéristique lexicale du discours, non pour une raison mimétique mais parce qu'il permet de rendre visible le passage d'un énonciateur à l'autre. Il participe simultanément à la caractérisation des personnages et contribue à la mise en place d'une communauté hiérarchisée dans laquelle chacun est précisément situé.

### *Marques syntaxiques*

On note peu de différences entre les paroles des personnages et le récit au plan de l'organisation syntaxique. L'ordre des mots, l'emploi des déclinaisons, la construction hypotaxique ou parataxique des phrases, le traitement du vers, la présence du pronom sujet semblent identiques dans les deux cas. Dans *Yvain*, B. Woledge relève quelques variantes de la tradition manuscrite en ce qui concerne l'ordre des mots. L'édition Guiot donne la réplique suivante : « *Comant, queriez me vos donques?* » contre tous les autres manuscrits qui utilisent la construction moderne : « *Comant, me queriez vos donques?* »

C'est peut-être Chrétien lui-même qui a écrit *me queriez vos*, mettant ainsi dans la bouche de son héros, à un moment particulièrement important, un tour de langue parlée inusité dans la langue de la littérature. [...] Voici donc un exemple de l'originalité de Chrétien dans ses dialogues : nous le voyons employer un tour qu'il devait avoir entendu autour de lui mais qui n'avait pas pénétré dans la langue littéraire<sup>62</sup>.

Dans une phrase vive exprimant la surprise, l'ordre des mots a pu ainsi se modifier pour adopter un tour mimétique et abandonner un moment la formulation peut-être archaïque et littéraire. On ne peut cependant guère généraliser cette remarque, mais d'autres phénomènes concourent à une légère oralisation.

La phrase peut être fragmentée par l'utilisation de constructions clivées. Certes, ce dernier élément n'est pas spécifique au dialogue. Jean Renart l'emploie abondamment quel que soit le passage. Cependant, si l'auteur de *l'Escoufle* ou du *Lai de l'Ombre* est en permanence à la recherche de l'expressivité de la parole vive, dans les autres textes, ces éléments se retrouvent plutôt dans le dialogue. C'est le cas par exemple du *Lancelot* pour lequel A. Micha a relevé un nombre impressionnant de ces constructions clivées qui toutes se trouvent dans les dialogues, sous forme de rejet :

61. On complètera cette analyse par les études de LAGORGETTE D., *Désignatifs et termes d'adresse dans quelques textes en moyen français*, (Thèse, Nanterre, 1998), à paraître ; et de PLET F., *La Création du Monde, Les noms propres dans le Tristan en prose*, Paris, Champion, 2007, p. 267-293.

62. *Yvain*, vers 6671 édition CFMA ; vers 6681, édition Foerster. WOLEDGE B., *op. cit.*, p. 164.

« Dites moi s'il sont vif, li dui anfant. » (*Lancelot*, p. 294)

Et li vallez li dit: « Or la verrai ge, la damoisele! » (*ibid.*, p. 478)

Le thème de l'énoncé est ainsi mis en valeur. La construction clivée peut aussi apparaître, plus rarement, sous forme d'anticipation :

« Et li chevaliers granz, fait il, qui estoit? » (*ibid.*, p. 490)

« Vos que savez, fait li chevaliers, a quant il est? » (*ibid.*, p. 470)

Cette dernière tournure est plus particulière : le pronom personnel fonctionne en fait comme une deuxième sorte d'appellatif où l'interlocuteur est désigné et détaché du reste de la phrase, c'est l'utilisation de *que*, redondant avec la particule interrogative, qui donne cette impression de clivage. Le phénomène est proche de cet exemple du *Merlin* :

Et quant li rois l'ot, s'en fu molt liez en son cuer et dist: « Et vos, qu'en loez, Merlin? » (*Merlin*, 68, 16)

Il n'y a pas, dans ces cas, répétition de l'élément mis en valeur, cette construction est l'une des possibilités expressives de l'ancienne langue où le sujet peut être omis ou séparé du verbe, mais cette souplesse semble caractéristique de la langue parlée et elle est plus particulièrement présente dans les dialogues. Ainsi Juhani Hämälä, après avoir cherché de nombreuses explications syntaxiques ou topiques à ce phénomène, est obligé de reconnaître :

Ce type de redondance est très courant dans mes exemples et s'explique difficilement, sinon par des raisons stylistiques et une imitation de la langue parlée de l'époque. Certains exemples ressemblent en effet à s'y méprendre aux constructions de la langue parlée ou familière de notre époque<sup>63</sup>.

La phrase subit aussi de nombreuses modifications elliptiques mais celles-ci ne sont pas obligatoires, ni systématiques. On peut ainsi comparer deux exemples dans *Éracle* :

*Puet cel estre voirs que m'as dit?*

– Biaus sire, oïl, se Dius m'aït.

Je ne vois querant nule alonge,

Ja ne m'ataïndras de mençoigne. (*Éracle*, v. 1569-1572)

63. HÄRMÄ J., « Les constructions disloquées en ancien français: problèmes pragmatiques », *Actes du 11<sup>e</sup> congrès des romanistes scandinaves*, Trondheim 13-17 août 1990, Institut d'études romanes, Université de Trondheim, p. 224. Voir aussi MARCHELLO-NIZIA Ch., *Le Français en diachronie*, p. 54-55 et les remarques de WOLEDGE B., *op. cit.*, t. 1, p. 85.

*Puet estre, bons biaux dous amis?*

– Sire, li biens qui m'est promis

Me soit tolus, se ce n'est voirs. (*ibid.*, v. 1873-1875)

Dans ces deux extraits, l'empereur demande confirmation à Éracle des faits extraordinaires qu'il vient de lui annoncer. Le premier cas se situe avant l'épreuve de la course des chevaux. L'empereur est méfiant et en colère. Dans le deuxième cas, après cette course, soulagé de voir se réaliser les prédictions de son protégé, il consacre l'essentiel de sa réplique à un appellatif affectueux et caressant.

*La Fille du comte de Pontieu* se caractérise par une fréquente utilisation d'ellipses verbales, sous deux formes : soit les interrogations se limitent au mot interrogatif ; soit les réponses ne comprennent que l'élément prédicatif. Ainsi sur les 118 répliques en discours direct que comporte cette nouvelle, 16 ne contiennent pas de verbe et ne s'étendent pas sur plus de six mots, soit près de 14 %. Par comparaison, ce taux n'atteint pas 10 % dans *Aucassin et Nicolette* qui comporte à peu près le même nombre de répliques en discours direct. De plus, dans la chantefable, la moitié de ces phrases elliptiques consistent simplement en des réponses positives à des interrogations totales, de type « *Sire, volentiers* » ou « *Oil, sire* », ne comportant pas de prédicat. L'utilisation extrême que fait *la Fille du Comte de Pontieu* de l'ellipse verbale a même été sentie très tôt comme étrange, peu « lisible », puisque la version longue du conte s'efforce d'explicitier ces phrases trop succinctes<sup>64</sup>.

Les modifications que les dialogues font subir à la phrase consistent, outre l'insertion d'incises énonciatives, en ellipses et en dislocations qui contribuent à mettre en valeur l'élément thématique ou prédicatif de la phrase en laissant au second plan tout ce qui comporte une charge affective moindre.

### *Marques pragmatiques*

Le dialogue dans les textes de ce corpus est progressivement compris comme une co-énonciation à deux interlocuteurs, et non plus comme la juxtaposition de deux séries de répliques. Les auteurs sont ainsi de plus en plus sensibles à ce qui se passe entre les personnages pendant une conversation.

Les répliques réactives de l'interlocuteur intègrent la prise en compte de la réplique précédente, soit en affichant par une répétition qu'elle a été entendue soit en construisant une réponse qui ne se limite pas au posé mais implique aussi le

64. Sur les rapports stylistiques entre les deux versions et les développements apportés par la version longue, voir DUBUIS R., *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 531-533.

présupposé. Elles peuvent donc commencer par **une reprise en écho** de la réplique initiatrice du premier locuteur. La réponse répète alors ce qui vient d'être dit :

Yvain refuse d'épouser la fille du seigneur qu'il vient de sauver et demande le droit de reprendre sa route.

Si m'en laissiés em pais atant,  
 Que la demoisele m'atant  
 Qui avec moi est cha venue.  
 Compaignie m'i a tenue  
 Et je la *revoil* li tenir,  
 Que qu'il m'en doië avenir.  
 – *Volés*, biau sire? Et vos commant?  
 Jamais, se jel ne vous commant  
 Et mes consax ne le m'apporte,  
 Ne vous ert ouverte ma porte:  
 Ainz remandrés en ma prison.  
 Orgueil faites et mesprison,  
 Quant je vous pri que vous preigniés  
 Ma fille et vous le *dedaignés*.  
 – *Desdaing?* Sire, non fais, par m'ame!  
 Mais je ne puis espouser fame  
 Ne remanoir pour nule paine... (*Yvain*, 5727-5743)

Ces répétitions marquent une surprise aux propos évoqués et annoncent en général une réfutation ou un refus. Elles signalent, comme le dit Jacqueline Authier-Revuz que « ces mots que j'utilise sont les vôtres, pas les miens ». Cette requalification montre que le terme utilisé par l'interlocuteur ne convient pas : « elle marque la continuité du *même* fil, à travers l'homonymie du X...X', et en même temps la *différenciation*<sup>65</sup>. » Elles se trouvent le plus souvent dans des dialogues vifs qui prennent facilement une tournure polémique. La parole d'un énonciateur est signalée comme servant explicitement de thème à l'énonciateur suivant. Le dialogue est compris comme une co-construction où les répliques ne sont pas préparées à l'avance mais se construisent les unes par rapport aux autres.

Par ailleurs, les personnages des romans de ce corpus se plient à des **règles de politesse** qui donnent un aspect naturel à de nombreuses conversations. Depuis que J. Larmat a comparé le *Tristan* en prose à un manuel de savoir-vivre<sup>66</sup>, cette

65. AUTHIER-REVUZ J., *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 212.

66. LARMAT J., « *Le Roman de Tristan en prose*, manuel de courtoisie », RUHE E.P. et SCHWADERER R. (dir.) *Der altenfranzösische Prosaroman* (Kolloquium Würzburg, 1977), München, Wilhem Fink Verlag, 1979, p. 46-67.



Version courte	Version longue
<p>« Tiebaut, fait [li qens], savés qui li chevalier fu ?          – Sire, o je bien.          – Ki fu il ? fait li qens.          – Sire, fait il, ce fui jo.          – Dont fu ce ma fille cui ensi avint ?          – Sire, fait il, voire. » (<i>Pontieu</i>, 8, 205-209)</p>	<p>« Tiebaut, fait li quens, savés vous ki li chevaliers fu ?          – Sire, fait mesire Tiebaus, <i>encor vous proie jou ke vous me deportés de noumer le chevalier a cui ceste aventure avint. Saciés por voir ke el noumer ne gist mie grans conqués.</i>          – Tiebaut, fait li quens, sachiés <i>k'il n'est pas mes gres del celer.</i>          – Sire, fait Tiebaus, dont le dirai jou, puis ke je n'en puis estre deportés, mais volontiers m'en deportaïsse, s'il vous plaisoit, car <i>el conter ne gist mie grans preus ne grans bouneurs.</i>          – Tiebaut, fait li quens, puis ke la parole est si avant menee, sachiés ke jou voel savoir entre-sait ki li chevaliers fu a cui ceste aventure avint, et <i>vous conjur, par la foi ke vous devez a Dieu et a moi apriés</i>, ke vous me dites ki li chevaliers fu, puis que vous le savés.          – Sire, fait mesire Tiebaus, jel vous dirai, sour çou que vous m'avés conjuret, et bien voel ke vous sachiés de voir ke jou sui li chevaliers a cui ceste aventure avint et <i>ke mout en sui dolans et abosmés en mon cuer</i>, et bien saciés certainement ke <i>onques mais n'en parlai a nule ame vivant</i>, et encore m'en fuisse jou volentiers atargiés dou conter, se il vous pleust. »          Li quens, quant il ot oïe ceste aventure, si fu dolans et abaubis, et se teut grant pieche et ne dist mot. Et en apriés quant il parla, si dist :          « Tiebaut, dont fu çou ma fille a cui ceste aventure avint ?          – Sire, fait il, voire. » (<i>Pontieu</i>, 8, 232-254)</p>

expression a été reprise plus d'une fois et étendues à d'autres textes. Nous ne savons pas grand-chose de la politesse médiévale mais la définition moderne de la politesse<sup>67</sup> ne la fait pas reposer sur les mœurs ou les sociétés, au contraire elle prend appui sur des composantes psychologiques de la personne. Le concept de face, établi par Goffman puis repris et développé par Brown et Levinson renvoie à la dimension interactionnelle des rapports humains en général et à leur dimension verbale en particulier. Tout individu essaye de se ménager lui-même et de ménager son interlocuteur pour maintenir l'harmonie des rapports humains, en adoucissant ses actes de langage menaçants – ses *Face Threatening Act* – d'une part, et d'autre part en produisant un certain nombre d'actes de langage valorisants – *Face Flattering Acts* – remerciements, compliments, vœux... destinés à faire plaisir à l'interlocuteur<sup>68</sup>.

Cette prise en compte explique l'essentiel des modifications observables entre les deux versions de la *Fille du comte de Pontieu*: la version longue développe les dialogues soit en y ajoutant des répliques de remerciement ou de justification, soit en explicitant les répliques trop implicites. La scène au cours de laquelle Thibaut raconte son histoire à son beau-père est celle qui a subi le plus de modifications dans la version longue. Dans cette version, les personnages connaissent et pratiquent beaucoup mieux les règles de la grammaire conversationnelle.

La version longue dramatisa ce bref dialogue afin de mettre en relief le moment où le secret des héros est révélé. On peut trouver cette dramatisation excessive ou lourde – il est vrai que la répétition à quatre reprises des mêmes formules, ainsi que l'insistance d'un côté et les prolégomènes de l'autre peuvent paraître très maladroits – mais, sans porter de jugement esthétique, on peut remarquer que cette mise en relief est écrite de manière mimétique en augmentant la part pragmatique du dialogue. La version courte se contente de quatre répliques pour annoncer le nom du chevalier. Le comte réclame une première fois ce nom sous forme de question: « *Savés qui li chevalier fu?* » Mais il semble évident que derrière cette interrogation totale, il faut comprendre une demande d'information. Thibaut, de manière étrange, se méprend ou feint de se méprendre sur le sens de cette question et répond non à la demande, qu'il pouvait accepter et accomplir

---

67. J'emprunte sa définition de la politesse à KERBRAT-ORECCHIONI C., *La Conversation*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 51. « entendue au sens large, comme recouvrant tous les aspects du discours qui sont régis par des règles, et dont la fonction est de préserver le caractère harmonieux de la relation interpersonnelle. On verra que la politesse ainsi conçue débordé très largement les fameuses "formules" dont sont friands les manuels de savoir-vivre. »

68. Pour une présentation simple de ces concepts, KERBRAT-ORECCHIONI C., *Les Interactions verbales*, t. 3, Paris, A. Colin, 1994, p. 88-113.

ou refuser, mais sur la question de ses connaissances<sup>69</sup> : « *o je bien.* » Le comte répète la question de manière plus précise et ce n'est qu'alors que la réponse arrive enfin. La maladresse de Thibaut témoigne-t-elle de sa réticence, a-t-elle une cause psychologique, essaye-t-il de gagner du temps ? ou n'est-ce qu'une maladresse, une hésitation sur les règles conversationnelles ? Dans la version longue, Thibaut ne se méprend pas sur le sens de l'acte directif, mais il refuse de donner le nom et justifie ce refus par un argument axiologique : « *el noumer ne gist mie grans conqués.* » Le comte répète cet acte directif, de manière toujours indirecte mais plus menaçante, invoquant son « bon plaisir » : « *sachiés k'il n'est pas mes gres del celer.* » Thibaut ne refuse plus mais retarde cette réponse avec le même argument. La troisième injonction du comte est enfin couronnée de succès, mais il est vrai qu'il a conjuré son gendre au nom de sa foi et de sa fidélité. Celui-ci avoue son identité et explique *a posteriori* ses réticences par des arguments psychologiques. En interrogeant son gendre, le comte « menace » sa face négative puisqu'il empiète sur ses connaissances ; il « menace » aussi sa face positive, sans le savoir, puisque Thibaut est directement concerné par cette aventure qui n'est pas à son honneur. Ces menaces sont compensées par l'aspect indirect de l'ordre et dans une moindre mesure par la contrainte utilisée qui permet à Thibaut de parler sans être responsable de cet aveu. Inversement son refus de parler est une « menace » contre la face positive du comte puisque le jeune homme remet par là en cause son autorité de chef du lignage. C'est pourquoi il compense sa provocation par des justifications, considérées comme des échanges « réparateurs ».

Le respect de la politesse influence à la fois la construction de la réplique que les locuteurs vont développer ou enrichir de compliments et de précautions, et l'enchaînement des répliques à l'intérieur d'une conversation. La structure et la progression de nombreuses conversations en dépendent.

La présence de nombreux **proverbes**<sup>70</sup> est aussi une caractéristique du discours direct. Elisabeth Schulze-Busacker remarque leur présence particulièrement importante dans les dialogues et la lie essentiellement à une fonction mimétique :

---

69. Derrière cette interrogation totale se cachait en fait une interrogation partielle portant sur le nom du chevalier. Le questionneur attend de son interlocuteur qu'il complète lui-même l'information demandée. Ne pas le comprendre passe souvent, dit C. KERBRAT-ORRECHIONI, pour une provocation. *Les Interactions verbales*, t. 1. Paris, A. Colin, 1990, p. 258-259 et APOSTEL L., « De l'interrogation en tant qu'action », *Langue Française*, n° 52, 1981, p. 23-43.

70. Sur la distinction entre les deux voir OLLIER M.-L., « Proverbe et Sentence : le discours d'autorité chez Chrétien de Troyes », *La forme du sens*, Orléans, Paradigme, 2000, p. 125-155. Pour plus de facilité, nous ne ferons pas de différence.

[Le proverbe] donne, par sa formulation concise, simple et connue, l'impression d'un discours quotidien et réaliste, tout en amusant l'auditoire par les exploits non pas guerriers mais rhétoriques de ses héros<sup>71</sup>.

Le proverbe renvoie selon elle au monde réel par son goût du concret et sa rhétorique efficace. Et peut-être, en effet, l'usage immodéré qu'en fait l'entremetteuse dans *Éracle* est-il le signe d'une grande utilisation populaire et sociale de ces proverbes. Cependant les proverbes correspondent certainement à la constitution de *topoi* liés à des scènes emblématiques. Ainsi, dans ce même roman, les trois scènes de marché qui se succèdent utilisent toutes la même proverbe, formellement dans les deux premiers cas, ou limité à son propos dans le dernier :

*Éracle face au sénéchal:*

« Sire, nel tornés a barat  
Mais qui tant m'esme, tant m'acat.  
Se li marciés ne vous contece,  
Laisieme ester car pire tece  
n'est que de povre ramproner. » (*Éracle*, v. 493-497)

*Éracle face au vendeur de pierres:*

« Por ce que t'as mestier d'avoir  
T'en ferai or vint mars avoir  
– Biaus dous varlet, bien le saciés,  
De gaber povre home est peciés;  
Il en poise Diu de lassus. » (*ibid.*, v. 869-873)

*Éracle face au vendeur du poulain:*

« Vint mars vous donrai del poulain;  
ne l'avés pas nourri en vain.  
– Biaus dous varlet, gabés me vous  
Por ce que povres sui trestous  
Et que verté vous ai gehie?  
– Non faiç, se Dius me beneie,  
Au departir le verrés bien  
Que ne vous ai gabé de rien,  
car par cel Diu qui maint lassus  
Or en averés vint mars de plus. » (*ibid.*, v. 1479-1488)

La répétition à quelques variations près d'une même formule proverbiale, plus ou moins intégrée à la syntaxe de la phrase provient-elle de souvenirs de

---

71. SCHULZE-BUSACKER E., *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Âge français*, Paris, Champion, 1985, p. 51.

véritables scènes de marchandage, comme le croyait d'Anthime Fourrier<sup>72</sup>, ou des clichés liés à ce genre de scène? Qu'elle soit imitation ou formule, elle renvoie à une certaine conception du dialogue marchand. Éracle utilise particulièrement les proverbes. Ils ont une fonction d'enseignement qui dépasse le cadre strictement diégétique. Leur présence permet à l'auteur de déléguer sa fonction idéologique à un porte-parole.

Ceci dit, l'utilisation importante des proverbes dans le discours direct provient de leur construction argumentative. Il s'agit de toucher l'interlocuteur et le proverbe fonctionne essentiellement de manière persuasive. Il est non seulement un *ornatus*, apte à emporter la conviction par sa formulation condensée, mais aussi une preuve. Il fonctionne comme un argument d'autorité, renvoyant à la sagesse populaire, à l'opinion publique, « la mémoire collective la moins limitée dans l'espace et dans le temps » :

Avancer un proverbe, c'est, en effet, assurer de l'autorité de l'usage son propre discours contre une objection éventuelle de l'interlocuteur; comme argument d'autorité, le proverbe si l'on peut dire, joue d'autorité; il en impose, sans jamais offrir prise à la mise en question de sa pertinence: [...] D'une certaine manière, le recours au proverbe, comme à toute citation, est destiné à laisser l'autre sans réplique<sup>73</sup>.

Cette fonction explique l'usage fréquent des proverbes dans les polémiques, en particulier, comme le montre M.-L. Ollier, dans les propos de Keu. Ils servent à asséner des arguments péremptoirs qui instituent des universaux que les adversaires ne peuvent contrer. C'est ainsi que les proverbes marquent à chaque fois un degré supplémentaire dans les polémiques. Si Palamède arrive à se contenir face à des interlocuteurs désobligeants, c'est quand ils lui assènent des proverbes qu'il perd sa retenue :

« Et chertes, se les aventures alaissent par droiture, vous, ki tant estes vilains cevaliers com je connois tout plainnement, ne fuissies pas escapés de ceste aigue u vous fustes orendroit, ains i fuissies remés et mors. Si fust adonc boine l'aventure, *car grant joie est, se Diex me saut, quant mauvais hom a assés honte et male aventure.* »  
Palamidés est trop courechiés durement quant il entent cheste parole. Et tout fust il sans doute uns des plus courtois chevaliers du monde, si li respont il vilainement,

72. « Gautier s'efforce d'animer la narration par l'emploi fréquent du dialogue et quand ce procédé s'allie à son don de l'observation réaliste, quelles jolies scènes il arrive à nous peindre! C'est un petit chef d'œuvre criant de vérité que celui qui, dans le conte des chevaux, nous montre Éracle à la foire en train d'acquérir le poulain. », FOURRIER A., *Le Courant réaliste dans le roman courtois*, Paris, Nizet, 1960, p. 259.

73. OLLIER M.-L., « Proverbes et sentences », p. 137.

pour le grant doeil k'il avoit au cuer et pour ce que cele l'aloit toutes voies eslongant de son penser :

« Ha! fait il, damoisele mal duite et mal enseignie, plainne de vilainnes paroles et de ramprosnes, ki estes anïeuse et deffrenece... » (*Tristan 2*, 198, 13-23)

Le proverbe lui-même constitue la pointe la plus agressive de la réplique. Il est une violence faite à l'autre, son utilisation est essentiellement affective et argumentative, c'est à ce titre qu'il fleurit tout particulièrement dans la bouche des personnages qui tentent d'agir sur leur interlocuteur.

**L'insertion de petits accidents de la compréhension**, tout en restant très rare, témoigne de la prise de conscience de la spontanéité de la parole vivante et donne l'impression que la réplique n'est pas préméditée : dans cet exemple de *l'Escoufle*, les personnages ne se comprennent pas sur le vocabulaire utilisé. La mère de Guillaume veut demander à son fils comment Aélis a réagi à la rupture de ses fiançailles. Guillaume ne comprend pas les périphrases élogieuses employées par sa mère et est obligé de poser une question méta-conversationnelle pour obtenir des précisions avant de répondre.

Et cele qui toute a enclose  
En li biauté, sens et proesce,  
Volt l'ele donc? – En es ce  
Ma damoisele dont vos dites?  
– Oïl, c'est ele. – Ainc ne veïstes  
Si dolante riens par samblant. (*Escoufle*, v. 3712-3717)

Cet échange de répliques enchâssées dans le reste du dialogue produit un effet de réel. Il n'apporte aucun élément nouveau mais donne l'illusion d'une conversation authentique.

Parfois un problème physique de compréhension auditive vient troubler la conversation : Gyrflét et Baudemagu raillent, sans le reconnaître, Palamède qu'ils jugent couard parce qu'il a quitté un tournoi.

« Sire rois Bandemagus, fait Gyrflés, dont nel vous disoie je bien que chis cevaliers est des cevaliers recreans?  
– Si m'aït Diex, fait li rois, ki a son escu prendroit garde et regarderoit la grant plenté de caus ki feru i ont esté, il ne devoit pas dire k'il fust des mauvais chevaliers.  
– Or sachiés tout chertainnement, fait Gyrflés, k'il ne portoit mie l'escu quant li caup furent donné! Che fu sans doute l'escu d'aucun boin cevalier k'il trouva par aventure en l'asamblee; si l'a pris pour soi donner los! »  
Lors dist a Palamidés, ki ja estoit venus dusques a aus:  
« Sire chevaliers, ne di je verité?  
– Certes, ce dist Palamidés, je ne sai! Que sai je se vous dites verité u mençoigne? Je n'entendi pas ce que vous desistes!

– Je di, fait Gyrfles, que vous n'estiés pas couvers de cest escu quant tout cil caup i furent donné. » (*Tristan 2*, 194, 32-46)

La distance physique qui sépare les chevaliers les empêche de s'entendre. Le phénomène est normal, mais il est exceptionnel que le cadre situationnel soit exploité dans la conversation et y produise des péripéties. Ces répliques n'apportent au demeurant pas grand chose. Elles montrent la suffisance sottise de Gyrflet qui s'en repentira assez vite, mais elles donnent aussi l'illusion d'une situation de communication réelle, dans un cadre spatio-temporel qui évolue pendant la conversation. Le lecteur perçoit l'écoulement du temps et les mouvements des personnages. La conversation n'est pas un temps mort coupé de l'histoire durant lequel les personnages se figent, elle est intégrée au temps qui passe. Le dialogue polémique entre Gyrflet et Palamède se trouve retardé par ces remarques de compréhension qui évoquent la redondance et la progression non linéaire d'une conversation de la vie quotidienne.

Si les auteurs commencent à mettre en scène des cas d'interruption de paroles, ils ne vont pas jusqu'à remettre en cause l'organisation de la réplique. La bonne éducation, de toute façon, demande que l'on ne coupe pas la parole à son interlocuteur. Dans *l'Escoufle*, l'empereur interrompt une fois son conseiller, mais la réplique du comte Richard garde son unité :

Biax dous sire, fait il, en'est ce  
 Ore raisons que je m'en aille?  
 Vés l'orguel de vo vilenaille  
 Desconfit et mis a nient.  
 Or sachiés bien certainement  
 Que ml't beent a moi veoir  
 Mes gens qui me quident avoir  
 Perdu, quant je lor demor tant.  
 Or si vos pri d'ore en avant,  
 Por Dieu, que que de moi aviegne,  
 Que jamais a vo cort ne viegne  
 Nus sers por estre vos baillius.  
 Car haus hom est honis et vix  
 Qui de soi fait nul vilain mestre.  
 Vilain! et comment porroit estre  
 Que vilains fust gentix ne frans?  
 Riches hom doit estre toustans  
 Humles et dous, et ses consaus  
 Li doit adés garder son miaus,  
 Et faire droiture et justice  
 A cascun. Ce que je devise

Ne valt riens s'or ne faites plus.  
 Metés vos haus homes desus ;  
 Si les amés et tenés chiers :  
 Por avoir paor de lor chiers  
 Ne vos faudront, s'ensi le faites.  
 Se besoins vos vient, en souhaites  
 Il aideront a amender  
 Les bas consaus et amender  
 Les communes et les vilains.  
 Se grans avois vos vient as mains,  
 S'en départés as gentix homes.  
 Cil porteront por vos les sommes  
 Es batailles et es estors.  
 Cil assaudront por vos as tors  
 Et metront le feu en l'atrait. »  
 Que que li quens Richars retrait  
 Ce que cascuns haus hom doit faire,  
*Se sire ne se puet plus taire,*  
*Ançois li recoust sa parole*  
 Et se li dist, que k'il l'acole ;  
 « C'est bien a faire quanque j'oi. » (*Escoufle*, v. 1616-1657)

On voit mal ce qui manque au cours de politique que fait le comte. Il pose la question de son départ, recommande de ne plus faire confiance à des vilains et donne des conseils pour s'attirer la gratitude des nobles. Les idées s'enchaînent rigoureusement. La prise de parole de l'empereur, si elle interdit peut-être au comte de conclure, ne gêne en rien la compréhension des idées. Dans le *Lancelot*, une parole interrompue est explicitement signalée comme incomplète, mais elle reste syntaxiquement et sémantiquement close :

Mais après [Lyoniax] rampona Pharien mout durement, si li sot mout bien dire autresin com s'il li fust enseignié :  
 « Dan Pharien, ge ne vos doi nul gré savoir se vos iestes a moi venuz, mais Bohorz doit som maistre amer, qui lo vint conforter en ses anuiz. Et s'il n'alast plus par ma dame que par moi, ja mais voir n'i fussiez mandez, car ge me consirrasse bien de vostre maistrisse des ores mais. »  
*A tex paroles dire s'estoit Lyoniax bien arotez, si an deïst a grant planté, qant la damoisele qu'il amoit tant sailli avant et jura son sairement que ja mais a nul jor ne l'ameroit s'il maintenoit plus parole de tel folie, mais gardast qu'il feïst quancque Phariens li commanderoit outreement. Et de tant com il en avoit dit en fu Phariens mout iriez et esbaubiz. (*Lancelot*, p. 368-370)*

Si quelques accidents de langage servent à donner l'illusion de la spontanéité, ces éléments ne bousculent pas réellement l'ordonnancement des répliques. En



revanche, **l'insertion de répliques gratuites et leur interdépendance** dans les romans cycliques arthuriens vont discrètement donner une illusion de naturel.

Sylvie Durrer<sup>74</sup> juge que l'écriture des dialogues s'est essentiellement modifiée au XIX<sup>e</sup> siècle par la mise en valeur de la co-énonciation, fictive, des locuteurs. Selon elle, les répliques ont perdu, à ce moment-là, leur statut d'unités closes, syntaxiquement parfaites; leur interdépendance est devenue visible. Il est indéniable que, la plupart du temps, les répliques des textes médiévaux sont construites comme des unités closes, informatives et « autonomes » même, comme on l'a vu, dans les tours de parole interrompus. À cette fermeture syntaxique et sémantique correspond souvent une fermeture poétique: chez Gautier d'Arras, par exemple, dans 42 % des cas, les répliques en discours direct se terminent sur un couplet d'octosyllabes<sup>75</sup>.

Certes, ce phénomène n'est pas permanent, il arrive qu'un dialogue soit constitué aussi de répliques plus courtes<sup>76</sup>, elliptiques, que l'on ne peut plus comprendre sans celles qui les entourent :

Li dus tramet por la pucele  
 Et se li dist: « Amie biele,  
 Je vos aim mout de bone foi.  
 Car prenés por l'amor de moi  
 Ille a mari; car entresait  
 Voel et commanc que il vos ait.  
 – Biax sire, qant? – Hui en ce jour.  
 – Et je l'otroi por vostre amour. » (*Ille*, v. 1515-1522)

Mais ce genre de dialogue est encore rare dans les textes en vers, il ne se développe que dans les romans en prose et tout particulièrement dans le *Lancelot*, roman-fleuve détaché des conditions de performance de la parole vive, à la structure lâche, qui peut s'étendre sans véritables limites.

Sylvie Durrer lie l'interdépendance des répliques à l'apparition du tiret qui a permis la diminution du discours attributif, et ainsi une plus grande continuité textuelle entre les répliques. Elle se situe ainsi dans la perspective classique des écrivains prônant la disparition des incisives. Mais le rapport entre ces deux phénomènes semble tout à fait inversé dans les textes médiévaux. En effet, ce sont les textes qui utilisent le moins de discours attributif qui ont les répliques les plus fermées. Ainsi Gautier d'Arras, dans les romans duquel on observe 57 %

74. DURRER S., *op. cit.*, p. 52-60.

75. Et dans de bien plus nombreux cas, c'est la conversation qui se ferme sur un couplet, s'isolant ainsi du récit.

76. Voir *infra* p. ???

de répliques sans verbe introducteur, est aussi l'auteur qui les ferme le plus. En revanche, le *Lancelot* en prose qui utilise en permanence des formules attributives, fort légères d'ailleurs, peut recourir à des répliques très courtes, incompréhensibles en dehors de la situation dialogale :

- Et [Lanceloz] laisse son pensé, si regarde et voit qu'il est hors do grant chemin.  
 « Q'est ce? fait il au chevalier; dont n'estoit la voie droite et plus bele par lo grant chemin que par cest petit santier?  
 – Oil, sanz faille, fait li chevaliers, mais ele n'i estoit mie si seüre.  
 – Por quoi dons? fait li vallez.  
 – Ce ne vos dirai ge pas, se ge ne voil, fait li chevaliers.  
 – En non Deu, fait il, si feroiz, car vos m'avez fait plus d'anui que vos ne cuidiez en ceste voie.  
 – Amis, fait li chevaliers, et quel?  
 – Tel, fait li vallez, que vos nel me porriez pas restorer. Mais or me dites por quoi la voie n'estoit pas seüre par dela.  
 – Nel vos dirai pas, fait li chevaliers.  
 – Non? » fait li vallez.  
 Lors prant s'espee de l'escuier qui la portoit, et revient au chevalier isnellement.  
 « Or lo me diroiz vos, fait il isnellement, o vos iestes morz.  
 – Morz? » fait il, si commence a rire. « Cuideriez me vos si tost occirre?  
 – Oil, certes, fait li vallez, morz iestes vos, se vos nel me dites orandroit. » [...]  
 « Biax sire, fait li chevaliers au vallet, or vos dirai, se vos volez, por quoi ge laissoie lo grant chemin.  
 – Dites, fait il.  
 – En cel paveillon la, fait li chevaliers, a une pucele de grant biauté, si la garde uns chevaliers qui mout est plus granz d'autres chevaliers bien demi pié, et plus forz et plus corsuz; si est mout fel et mout cruieus de toz cels dont il vient au desus, et c'est de toz cels qui a lui se meslent, car il est de si grant force que nus ne lo puet soffrir. Por ce vos destornoie ge del chemin hors.  
 – Et ge voil aler veoir, fait li vallez.  
 – Nel feroiz, fait il, se vos m'en creez.  
 – Si ferai, fait il.  
 – Par foi, fait li chevaliers, ce poise moi, et vos ne feroiz pas savoir. Ne ge ne vos convoiera en avant, ce vos di ge bien.  
 – Se vos volez, si me convoiez, fait li vallez, et se vos volez, sel laissez, que autant m'est de l'un comme de l'autre. » (*Lancelot*, p. 462-466)

Dans cet extrait, la plupart des répliques ne sont pas autonomes, leur enchaînement se fait par anadiplose, sur le mot, contribuant à faire de cette conversation un tissu textuel à la progression spécifique. Par ailleurs, elles sont souvent répétitives : la conversation piétine, illustrant par là l'opiniâtreté du jeune Lancelot et l'humour du chevalier qui l'accompagne. Le dialogue se permet ce que j'appellerai des répliques gratuites, qui n'apportent rien, qui ne font pas progresser

les informations dramatiques mais qui sont là pour elles-mêmes, pour le plaisir de montrer le jeune héros têtu et arrogant. Les informations psychologiques ne se trouvent donc plus seulement dans les thèmes du dialogue ou dans le récit qui l'accompagne mais dans sa syntaxe même. Ces répliques, sans se détacher complètement d'une fonction descriptive, contribuent aussi à la redondance propre à une conversation naturelle : on peut les assimiler à ces détails de « catalyse » que Barthes jugeait « superflus », « inutiles » au cours de la narration, relevant d'une sorte de « luxe » et qu'il baptisa « effet de réel » : « Qu'importe l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il connote "ce qui a eu lieu"<sup>77</sup>. »

Le phénomène est moins net dans le *Tristan* où les répliques sont en général plus longues et plus fermées et relèvent plus de la progression rhétorique propre à un écrit universitaire. Cependant, les conversations ne sont plus entièrement informatives, du temps est consacré à des répliques qui visent uniquement à produire une plus grande impression de naturel :

[Lanselos] li dist :

« Hestor, que avés vous ? Je voi bien tout apertement que vous n'estes pas si liés com vous soliés estre ! Dites moi l'ocoisson de vostre courous, car je le voeil savoir. »

Hestor, ki son frere redoutoit sour tous les homes du monde pour la grant amour k'il avoit a lui, li respont :

« Sire, que volés vous savoir ? [...] »

– Jou voi bien que vous estes courechies trop durement. »

Hestor li respont adont tous vergoigneus et dist :

« Sire, or sachiés k'il m'avint anuit une aventure assés honteuse... »

(*Tristan*2, 117, 10-19)

Lancelot est obligé de répéter deux fois sa remarque pour obtenir d'Hector qu'il lui raconte enfin ce qui lui est arrivé. La raison psychologique qui explique cette réticence s'exprime non par des préliminaires mais par une sorte de piétinement. La différence est visible avec l'exemple suivant du *Merlin* :

Et quant li rois gisoit une nuit avec lui, si mist sa mein seur son ventre et li demanda de cui estoit grosse, que ele ne pooit mie estre grosse de lui [...] ; ne ele ne pouvoit pas estre grosse dou duc, que il avoit grant piece devant sa mort que ele ne l'avoit veu. Quant Egerne s'oï dou roi acheisoner, si ot paor et honte et plora et dist tout en plorant :

« Sire, de ce que vos savez ne vos puis ge faire mençonge entendre ne d'autre chose ne la vos ferai je pas. Mais por Dieu, sire, aiez merci de moi, quar je vos dirai merveilles et voir, se vos m'asseurez, s'il vos plaist, que vos ne me laisseroiz mie. »

Et li rois dist :

77. BARTHES R., « L'Effet de réel », BARTHES R. et al., *Littérature et Réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 80-89.

« Dites tout seurement, que je ne vos leirai mie por chose que vos me dioiz. »  
 Quant elle l'oï, s'en fu molt liee et dist:  
 « Sire, je vos conterai merveilles. » Et elle li conte coment uns hom avoit geu a lui...  
 (*Merlin*, 72, 16-32)

Ici, comme dans l'exemple précédent, une paire de répliques s'insère avant la réponse à la question posée par le premier locuteur. Mais alors que dans le *Tristan*, la question d'Hector n'apportait rien de plus et obligeait simplement Lancelot à répéter sa requête sous forme indirecte, ici Ygerne en profite pour poser humblement une condition préliminaire à son récit. La conversation reste soumise à une mission d'information permanente. Certes les enjeux de cette conversation sont autrement importants mais il faut bien noter que toutes les répliques sont investies de sens et que la progression est constante.

### ***L'expressivité du discours indirect***

Cette expressivité mimétique ou rhétorique n'est pas limitée aux paroles rapportées en discours direct même si celui-ci semble être le plus naturellement mimétique. Sans entrer dans la discussion sur les différents types de discours rapportés de l'ancienne langue<sup>78</sup>, ni sur leur emploi<sup>79</sup>, on admettra, comme l'ont montré des recherches récentes, qu'il existe en ancien français un continuum entre le discours direct et le discours indirect, qui permet une sorte de discours « indifférencié où, dans des proportions variables, des traits de style direct se mêlent à ceux du style indirect<sup>80</sup> ».

(1) Et li seneschax dit a cels qui veilloient que il ont boenes trives, Deu merci, si les fait toz aler couchier. (*Lancelot*, p. 58)

(2) Et li chevalier demandent ou li chevaliers navrez est a ostel, et si ecquier dient que en une maison de religion. (*ibid.* p. 622)

78. CERQUIGLINI B., « Le Style indirect libre et la modernité », *Langages*, n° 73, 1984, p. 7-17 ; PERRET M., « Le discours rapporté dans le *Bel Inconnu* », *L'Information grammaticale*, n° 84, 1997, p. 29-32 ; ROSIER L., « Mise à distance et attribution du dire en moyen français », *op. cit.* p. 339-350 ; MARNETTE S., *Narrateur et point de vue*.

79. COLTIER D., « Introduction aux paroles de personnages : fonctions et fonctionnement », *Pratiques*, n° 64, décembre 89, p. 69-109, voir plus précisément les pages 75-79 où elle montre que le discours indirect a pour fonction essentielle de résumer les passages phatiques de la conversation, un événement déjà connu du lecteur, un second récit de parole ou de créer un effet de mystère. On y ajoutera la possibilité d'exprimer les paroles d'un groupe de locuteurs.

80. MEILLER A., « Le Problème du style direct introduit par que en Ancien Français » *Revue de linguistique romane*, n° 30, 1966, p. 362.

(3) Quant ele [la dame] voit les anfanz, si lor fait joie merveilleuse et est tant liee et tant joieuse que plus ne porroit estre par sanblant. Si loe mout la damoisele de ceste voie et dit que qancque ele desirroit li a rendu a ceste foiz. (*ibid.*, p. 216)

Ces trois extraits du *Lancelot* illustrent trois manières de rendre expressif le discours indirect : dans les deux premiers cas, la structure de la phrase est modifiée par l'insertion d'une incise énonciative, ou par une ellipse de la partie thématique de la proposition. Dans le dernier cas, l'utilisation d'un démonstratif de proximité, *ceste* apporte une valeur affective<sup>81</sup>. Cette proximité permet le passage très souple d'un discours à l'autre dans un même tour de parole. Le discours indirect peut ainsi facilement introduire le discours direct et faciliter, voire estomper la transition du récit au discours pour hiérarchiser les informations.

À aucun moment, les grammairiens du Moyen Âge ne se sont posés la question du discours direct ou du discours indirect en termes de plus ou moins grande proximité par rapport au réel, alors que, comme Laurence Rosier<sup>82</sup> l'a montré, cette problématique existe depuis l'Antiquité. Le discours indirect a d'abord été considéré comme l'expression du vrai avant d'être considéré comme le discours faux parce que moins mimétique. Au Moyen Âge, cette opposition n'existe pas en termes éthiques, le discours direct et le discours indirect ne sont pas en concurrence sur le plan mimétique, ils se complètent dans le mode d'introduction du discours. Leur relation est plus technique qu'idéologique. Il n'empêche que les pratiques des auteurs montrent que le passage d'un discours à l'autre prend le plus souvent une valeur affective. Le discours direct marque toujours une proximité énonciative :

Et Gasoains d'Estrangot, qui mout estoit preuz et de boenes paroles, dit que, se li aïst Dex, Galegantins n'avoit mie tort s'il voloit miauz morir que estre pris. « Car ge ne vi onques mais, fait il, si outrageuse traïson, que nos estiens herbergié, or somes pris et lié ançois que nos aiens ne mengié ne beü. » (*Lancelot*, p. 550)

La première partie de la réplique de Gasoain est donnée en un discours indirect déjà rendu fortement mimétique par l'insertion d'une incise d'insistance. Le passage au discours direct sur la justification d'un tel souhait témoigne d'une émotion qui renforce l'urgence de dire<sup>83</sup>.

81. Voir aussi l'emploi de *mar* dans le discours indirect : « *Et les femmes s'en rient et l'en tiennent por fole et dient que mar fu si biax herberjaiges et si bele terre et si bon fiez, que ores avra tot perdu.* » *Merlin*, 8, 28-30. M. PERRET montre aussi avec quelle facilité les embrayeurs du discours *cilla* passent d'un mode de discours à l'autre. *Le Signe et la mention*, Genève, Droz, 1988, p. 264.

82. ROSIER L., *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999.

83. MARCHELLO-NIZIA Ch., *Histoire de la langue française au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Bordas, 1997, p. 441 et L. ROSIER insistent sur les marqueurs *car* et *mais* pour le passage du discours

Le *Merlin* passe de manière particulièrement souple de l'un à l'autre, il semble à peine percevoir la différence entre les deux modes d'énonciation qui s'interpénètrent régulièrement :

Lors l'apelent a conseil et li content tout ensi com il ont ouvré et coment il trouverent Merlin et se il vousist, il nou trouvesient ja, « mais il vient molt volentiers a vos. » (*Merlin*, 26, 24-27)

Cet exemple montre l'impropriété des concepts modernes d'énonciation pour l'étude d'une langue qui passe en une seule phrase du discours le plus dominé par le narrateur, le discours narrativisé, au discours direct, considéré comme le plus mimétique, en tous les cas le plus fortement connoté affectivement.

Loin d'être hermétiquement coupé du discours direct, le discours indirect peut recevoir comme lui des tournures mimétiques et le passage en souplesse de l'un à l'autre est l'un des moyens de renforcer l'aspect persuasif des paroles « prononcées<sup>84</sup> ».

Quel que soit le type de discours utilisé, les dialogues tendent vers une expressivité persuasive soit plus rhétorique soit plus mimétique. Quand, vers le XIII<sup>e</sup> siècle, le mode de lecture change, la voix vive du conteur soutient moins celle des personnages et l'on voit apparaître une volonté de la remplacer par un style particulier, différent de celui qui caractérise le reste du roman. Les paroles des personnages se séparent petit à petit du récit.

Quand Albert Henry<sup>85</sup> reprochait à Gautier d'Arras la sécheresse de ses dialogues, il ne prenait pas en compte la dimension orale de la performance de ces romans.

Ce dialogue n'exprime rien de plus que ce qu'il dit explicitement. On ne peut même pas le considérer comme un catalyseur psychologique. L'expression est régie par l'articulation interrogative et la proposition impérative qui sont des dominantes respectives du langage intellectuel et du langage neutralement actif. [...] Le discours en somme reste stylisé ; on ne peut encore songer à une expressivité continûment organisée.

---

indirect au direct : « il ajoute une motivation du dire, le discours se doublant d'une justification énonciative. », « Le Moyen Français revisité par l'énonciation », *Information Grammaticale*, n° 87, 2000, p. 27.

84. Ce procédé persuasif étant cette fois orienté vers le lecteur et peut-être même surtout vers l'auditeur.

85. HENRY A., « L'expressivité du dialogue dans le roman », *La Littérature narrative d'imagination ; des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 10.

La richesse expressive des dialogues *d'Éracle* ou de *Ille et Galeron* n'est pas mimétique, elle ne recherche pas cet ordre de réalité. On observe en effet, dans la plupart des textes non contextualisés, un phénomène de stylisation : le dialogue est là pour signifier une conversation, pour montrer que les personnages ont des relations, mais son modèle de référence est le même que dans le reste du texte, celui de la rhétorique. Quand les dialogues commencent à se complexifier, d'autres valeurs que strictement narratives s'y ajoutent. Ils recherchent la vérité psychologique, l'authenticité des phénomènes. Cela passe par un jeu rythmique sur la phrase qui se disloque sous le poids des silences, des ellipses, des constructions clivées ou des incises d'énonciation, des accélérations... L'insertion de ratés dans la conversation, de reprises, de répliques gratuites remet en cause l'autonomie syntaxique et discursive de chaque tour de parole et constitue autant d'effets de réel. Ces phénomènes restent discrets : dans son ensemble, la langue des personnages diffère peu de celle du narrateur, mais ils contribuent à une impression de naturel et de vivacité, renforcée encore par la rapidité du tempo des dialogues, le respect des règles de l'enchaînement conversationnel qui prolongent leur richesse psychologique et dramatique.