



HAL
open science

Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales

Christopher Lucken

► **To cite this version:**

Christopher Lucken. Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant. Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales. Didier Lett; Nicolas Offenstadt. Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge, Publications de la Sorbonne, pp.179-201, 2003, 10.4000/books.pSORbonne.13479 . hal-04135420

HAL Id: hal-04135420

<https://hal.science/hal-04135420>

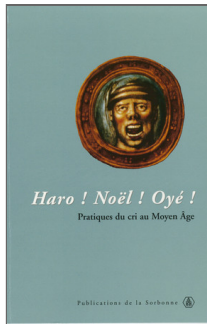
Submitted on 30 Jun 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.)

Haro ! Noël ! Oyé !
Pratiques du cri au Moyen Âge

Éditions de la Sorbonne

Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant

Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la
littérature médiévales

Christopher Lucken

DOI : 10.4000/books.pSORbonne.13479

Éditeur : Éditions de la Sorbonne

Lieu d'édition : Éditions de la Sorbonne

Année d'édition : 2003

Date de mise en ligne : 1 février 2019

Collection : Histoire ancienne et médiévale

ISBN électronique : 9791035102012



<http://books.openedition.org>

Ce document vous est offert par Université de Genève / Graduate Institute / Bibliothèque de Genève



Référence électronique

LUCKEN, Christopher. *Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant : Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales* In : *Haro ! Noël ! Oyé ! : Pratiques du cri au Moyen Âge* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2003 (généré le 16 décembre 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psORbonne/13479>>. ISBN : 9791035102012. DOI : 10.4000/books.pSORbonne.13479.

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2019. Il est issu d'une numérisation par reconnaissance optique de caractères.

Éclats de la voix, langage des affects et séductions du chant

Cris et interjections à travers la philosophie, la grammaire et la littérature médiévales

Christopher Lucken

*Ha ! pucele, oés vos crier,
Ne sai cui plaindre et souspirer ?
– Ço est fantome, al mien espoir ;
Laissiés crier, ne puet caloir ;
Jo ne pris de rien son crier ;
Dormés vos, si laissiés ester. »
[...] Et cil li dist : « Ne lairai mie
N'aille veoir ce qu'est qui crie. »¹*

- 1 Le dernier mot de Don Juan dans l'opéra de Mozart est un cri : *Ah !*² Peu auparavant, au moment où le Commandeur avait pris la main qu'il lui offrait en gage et alors qu'il venait d'affirmer ne pas avoir peur d'accepter l'invitation qui lui était faite, Don Juan avait poussé un premier cri : *Ohimè !* Mais ce cri prémonitoire ne l'empêchera pas de refuser à plusieurs reprises de se repentir. Le voici désormais emporté dans les flammes qui lui lacèrent l'âme et brûlent ses entrailles. « Quel mal ! *ohimè !* Quelle torture ! Quel enfer ! Quelle terreur ! » L'aspect diabolique que prend Don Juan disparaissant de la scène nous est décrit par Leporello : « Quel air de désespoir !... Quels gestes de damné ! Quels cris ! Quelles lamentations !³ »
- 2 Ainsi, celui dont la « lèvre fallacieuse⁴ » attirait à elle toutes celles qui se laissaient prendre à ses promesses et dont les explications astucieuses lui permettaient de se tirer de chaque mauvais pas, le séducteur par excellence aboutit à ce cri qui met un terme à son discours. Comme s'il atteignait là ses limites et que se révélait du même coup l'envers de ce langage fascinant sur lequel s'était fondé son pouvoir. Sa parole n'était que le masque mensonger de ce cri qu'il avait fini par rejoindre, ce « cri d'horreur », ce « cri endiablé » qu'avaient poussé successivement Donna Elvira et Leporello lorsqu'ils virent s'approcher la statue du Commandeur⁵, avant que Don Juan ne soit contraint de

le faire retentir à son tour : cette exclamation de terreur à laquelle se réduit désormais son chant en même temps que le désir qui le portait sans cesse de femme en femme.

- 3 Ce cri final fait écho à ceux que poussa Donna Anna lorsque Don Juan avait tenté de la ravir tout au début de l'histoire telle qu'elle nous est représentée. Ou, plus précisément, sur la répression de ces cris par Don Juan : « Femme folle ! c'est en vain que tu cries »⁶, lui dit-il. Ce sont là les premiers mots prononcés par Don Juan, qui s'efforce de faire taire celle qui s'accroche à lui en tentant de rameuter le voisinage. Ces cris, auxquels Leporello fait là aussi référence en écho à son maître (« Quel tumulte ! Oh, ciel, quels cris »), l'auditeur, lui, ne les entend pas. Ils sont en fait antérieurs au moment sur lequel s'ouvre le livret de Da Ponte, comme s'ils ne pouvaient qu'être étrangers à la musique de Mozart. Donna Anna en précisera toutefois les circonstances à Don Octavio : « Sans un mot il s'approche, Et me veut embrasser ; je cherche à m'en défaire ; Lui m'enlace plus fort ; je crie ! Mais nul ne vient. D'une main, il essaie De m'étouffer la voix, Et de l'autre il me tient Si bien serrée que je me vois déjà vaincue.⁷ » Ayant réussi à se défaire de son étreinte, Donna Anna redouble de cris, appelle au secours pour qu'on s'empare de son ravisseur et qu'on le démasque, le poursuit jusqu'à ce que son père arrive. Don Juan le tuera.
- 4 Tout l'opéra de Mozart se déroule entre ces deux cris : celui de la femme que l'on cherche à violer et celui de son séducteur précipité en enfer. Le premier est lié au sexe, l'autre à la mort. Mais ils se répondent. Cependant, ce n'est qu'à la fin qu'on entend véritablement crier, lorsque les personnages ne se contenteront plus de désigner dans leurs discours les cris exprimés précédemment, en dehors de la scène, mais qu'ils obligent les chanteurs qui les incarnent à les faire entendre. Il semble que Mozart et Da Ponte redoublent ainsi, sur le plan de l'œuvre, la nature ambiguë du personnage de Don Juan, qui ne cesse de se dissimuler. Ce dernier apparaît du même coup comme la figure emblématique de la musique de Mozart. Celle-ci s'élève en effet au moment même où son héros s'efforce de mettre fin aux cris de celle qu'il a voulu forcer. La musique fonctionne comme une véritable instance de séduction, à laquelle l'auditeur se laisse prendre jusqu'à ce qu'une série de cris surgissent et brisent l'enchantement qui dissimulait la violence de cette histoire. Et pourtant, ces cris étaient présents depuis le commencement ; ils n'avaient cessé de traverser la musique telle une menace qui gronde en sourdine : à l'instar de ces cris de vengeance qui sifflent aux oreilles de Don Juan en lui annonçant la tempête à venir mais auxquels il croit pouvoir échapper⁸, sorte de basse continue que l'on ne remarque pas avant qu'elle ne s'impose au moment où l'œuvre arrive à son terme et dont on prend tout à coup conscience qu'elle était là depuis longtemps. Le cri sur lequel s'achève le parcours de Don Juan, s'il ne dure qu'un instant, est la note finale que fait retentir le diapason désaccordé sur lequel se fonde depuis le début l'opéra tout entier de Mozart, alors même qu'il lui a d'abord fallu, pour qu'il existe, le remplacer par un autre.
- 5 Un tel paradoxe me paraît emblématique du rapport que peuvent entretenir le chant et la parole articulée avec ce cri qui non seulement voisine avec eux au sein du même organe, la bouche, mais qui leur est également apparenté du fait d'être porté par la voix. On peut certes le nommer, le décrire, en faire un des principaux thèmes d'une œuvre particulière ou lui accorder une fonction déterminante au sein de sa structure narrative. Mais peut-on vraiment le faire entendre, même occasionnellement ou de façon exceptionnelle ? Comment réaliser une œuvre musicale ou littéraire, sans que celle-ci ne se défasse aussitôt, en convoquant un élément qui est le contraire même du

matériau sonore ou linguistique nécessaire à sa composition ? Et pourtant, le chant, la littérature et même le langage en général, sont-ils si éloignés de ce cri qui en menace l'ordonnance ou l'intelligibilité ? Si l'on rencontre, à l'époque moderne, un certain nombre de tentatives artistiques qui ont pour ambition explicite de réaliser une œuvre relevant de la poésie, de la littérature ou de la musique à partir de cette manifestation sonore intempestive – *d'écrire le cri*⁹ –, comment celui-ci peut-il prendre forme sans contredire sa nature même, sans perdre cette altérité radicale qui, à l'instar du bruit, le rend foncièrement étranger à toute création ?¹⁰

- 6 Cela vaut plus encore pour la littérature médiévale dont je parlerai (brièvement) au terme de cette étude. Le cri ne lui est pas entièrement étranger. Il incarne notamment l'origine même du langage. Mais, qu'elle soit orale ou écrite et quel que soit le genre concerné, la *litteratura*, au Moyen Âge, apparaît généralement caractérisée par l'utilisation d'un langage compris comme un instrument soumis à la raison et produisant du sens, susceptible aussi bien de conserver la mémoire du passé que de fonder savoir et sagesse, et par une esthétique musicale dont le principe harmonique assure la *conjointure*. Une telle conception de la création littéraire s'avère indissociable de la tradition philosophique selon laquelle l'homme se définit avant tout par l'exercice de la *ratio* – de la pensée comme du langage qui lui donne forme – et par la présence, en lui, d'une âme accordée au Nombre divin. Je commencerai par préciser le statut que reçoit le cri dans la pensée des philosophes, des théologiens et des moralistes. Après quoi, avant d'interroger le rôle qu'il occupe dans la littérature et la manière dont il y est représenté (notamment dans son rapport au chant), je m'intéresserai aux commentaires que la tradition grammaticale a consacrés à l'interjection, cette partie du discours qui est à la fois présence du cri au sein du langage et sa figure privilégiée.

L'enfance de la langue

- 7 Dans le *Jeu d'Adam* (XII^e siècle), le premier mot lâché par ce dernier après avoir mangé le fruit défendu est *Allas*¹¹. Cette exclamation ne cessera désormais de se répéter au cours de la vie humaine, avec d'infinies variations. Chacun commence d'abord par y retourner. Si l'enfant à peine sorti du ventre maternel se met à crier, à vagir ou à pleurer, comme on ne cesse de le souligner depuis Aristote, les Pères de l'Église, saint Augustin en tête, y voient un souvenir de la Chute et le signe annonciateur d'une existence dominée par la douleur¹². Aussi, affirme Pierre le Mangeur dans son *Histoire scolastique*, les garçons débutent-ils dans la vie en disant *e* et les filles *a*, comme si tous ceux qui allaient naître d'Ève devaient d'abord dire *e vel a*. Le nom d'Eva anticipe ainsi les vociférations de douleur – *heu ah*, précisera Innocent III – auxquelles est désormais destiné un genre humain séparé du Verbe divin¹³. Et si, ainsi que le soutient Dante dans le *De Vulgari Eloquentia* (I, iv), le premier mot prononcé par Adam avait été *Deus*, ou plutôt *El*, c'est en disant *heu* que l'homme commence désormais à parler – comme si le nom de Dieu avait perdu ses consonnes à la sortie du Paradis pour se transformer en cri.
- 8 Afin de libérer sa bouche de la nécessité de chercher sa nourriture à même la terre comme le font les autres animaux, de lui permettre surtout de consacrer à la parole le temps que ces derniers passent à mâcher et de lever la tête vers le ciel en se dressant sur ses pieds, l'homme a été pourvu de mains. Si cela n'avait pas été le cas, affirme par exemple Guillaume de Saint-Thierry dans son traité sur *La nature du corps et de l'âme*, « la

voix articulée formée par la bouche ferait défaut, puisque la disposition de celle-ci n'aurait pas été conformée pour le besoin des sons. L'homme serait contraint de bêler, de mugir, d'aboyer, ou encore d'émettre quelque cri animal (*bestialem fremitum*) »¹⁴. Grâce à ses mains, l'homme peut échapper aux cris auxquels est réduite la bouche des êtres dépourvus de raison, accéder à un *langage articulé* et transformer du même coup son corps en un instrument de musique permettant à l'âme de faire résonner l'harmonie intérieure qui l'habite.

- 9 Le cri apparaît désormais comme le signe d'une régression : retour à l'âge d'avant la raison, quand l'infans se met à hurler plutôt que de se taire alors qu'il n'a pas encore appris à parler, et déchéance à l'état d'animal privé de langage. Le sage, lui, selon Platon, s'efforce au contraire « de garder le plus possible son calme dans le malheur et de ne point s'irriter ». « Nous ne passerons pas [...] notre temps à crier parce que nous nous sommes cognés, comme font les enfants en collant leur main sur la partie de leur corps qui a reçu le coup. »¹⁵ Plutôt que de proférer des plaintes en cédant à cet « élément inférieur de notre âme » qui se nourrit de « pleurs » et de « lamentations congrues », véritable « pleureur professionnel » voué aux passions, au lieu de laisser remonter les bouffées de colère de la partie irascible ou le « tumulte » et le « bruit » de la partie concupiscible qui se partagent cet élément inférieur de l'âme, et de les voir ruiner « l'élément capable de raisonner », le philosophe doit mettre fin à ce « chant de déploration » qu'il hérite de son enfance¹⁶. De même, souligne le stoïcien Sénèque, il ne doit pas réagir aux cris qui parviennent à ses oreilles : « Offenses, insultes, affronts, avanies de toute sorte, supportez cela comme les cris de l'ennemi, comme les traits lancés de trop loin et les pierres qui, sans vous blesser, crépitent autour de votre casque. Quant aux injures, endurez-les comme des coups dont les uns percent vos armes, les autres votre poitrine, sans tomber, sans même reculer »¹⁷. Le sage ne doit ni se laisser perturber par les cris qui lui sont adressés ni s'abandonner à des plaintes larmoyantes, ainsi que Boèce commence par le faire avant que Philosophie ne vienne lui prodiguer sa *Consolation*.
- 10 Il en est de même dans la tradition chrétienne. Aussi saint Jérôme s'efforce-t-il d'atténuer la nature exclamative des cris qui sont mentionnées au sein de la Bible. « La *clamor* dans les Écritures n'est pas l'émission d'une grande voix », affirme-t-il par exemple à propos de l'esprit du fils de Dieu qui crie dans le cœur des hommes le nom du Père (Gal. IV, 6). Et si « chaque discours du Sauveur est appelé un cri », c'est « parce qu'il prêche au sujet de grandes choses ». Ou, lorsqu'on dit que Suzanne « cria d'une grande voix » en s'adressant au Seigneur lorsqu'elle était injustement accusée, « ce n'était pas en frappant l'air et par un cri de la gorge, mais par la grandeur de sa pudeur ». Il n'y a de *clameur* autorisée que si elle est intérieure et comme silencieuse : *non vocis, sed cordis*¹⁸.
- 11 Aussi, l'onagre auquel se compare Job au moment où il se lamente sur son sort, cet âne sauvage qui rugit (*rugiet*), qui brait quand il manque d'herbe pour se nourrir (VI, 5), Grégoire le Grand l'identifie dans ses *Moralia in Job* au peuple des Gentils qui, se retrouvant à l'état de nature hors de l'étable de la discipline à vaquer dans le champ de ses voluptés, gémit (*gemit*) parce que la grâce de son Rédempteur ne le nourrit pas encore, qu'il lui manque en quelque sorte la révélation du Verbe divin¹⁹. Le cri est l'envers du *Logos*. Le *Physiologus*, auquel fait écho Grégoire le Grand, assimile d'ailleurs cet animal au diable qui hurle au moment où le peuple dont il tirait sa pitance se convertit à Dieu. C'est pourquoi, selon le *Bestiaire* français de Pierre de Beauvais (XIII^e

siècle), qui cite à son tour le passage du *Livre de Job*, l'âne sauvage « est la beste del monde qui plus s'esforce de braire, et qui plus a laide vois et orible » – au point que celle-ci finira par se briser²⁰.

- 12 À cet âne sauvage dont le cri, dépourvu de beauté, fait perdre la voix, s'oppose l'animal qui a rompu ses chaînes infernales pour aller vivre dans la solitude (XXXIX, 5-8), loin des bruits extérieurs provoqués par les désirs terrestres, préférant s'entretenir seul avec Dieu dans le silence du cœur²¹. *Clamorem exactoris non audit*. Cet âne n'entend plus les cris de celui qui était chargé de le surveiller, ce diable qui, après avoir séduit l'homme par des paroles suaves lorsque celui-ci était encore au Paradis, le tente toujours plus intensément : la *clamor* de ce dernier « n'est point légère, mais une violente tentation ». Le diable « crie quand il nous tente avec force ». Certains, remarque Grégoire le Grand, en font une figure du ventre, dont il faut réprimer les cris de gourmandise qui prennent le masque de la faim si l'on ne veut pas être voué pour l'éternité aux cris infernaux. Si « le *sermo* du diable est une habile persuasion avant la mort, sa *clamor* est ce rapt violent qu'il effectue après la mort. Ceux qu'il a séduit secrètement avant la mort, il les emporte ensuite violemment pour qu'ils participent à son tourment. »²² Tout cri échappant de la bouche apparaît à la fois comme l'écho du cri de la chair auquel l'homme aurait prêté une oreille trop complaisante, le signe d'une nouvelle Chute et l'annonce des cris et des grincements de dents auxquels il sera condamné une fois plongé dans la gueule d'enfer. Da Ponte ne manquera pas de s'en souvenir.
- 13 Cette *clamor* (terme préféré des Latins pour désigner le cri) ne fait pas l'objet d'une analyse spécifique dans l'ouvrage que Carla Casagrande et Silvana Vecchio ont consacré aux *Péchés de la langue*. On ne le trouve d'ailleurs pas parmi la liste des vingt-quatre vices du langage qu'énumère le *De peccato linguae* de Peyraut (XIII^e siècle), traité auquel ces deux auteurs accordent une place privilégiée²³. C'est que le cri est en-deçà des différentes manifestations verbales auxquelles s'adonne une langue pécheresse. Il excède toute classification cherchant à distinguer les divers types de fautes que peut commettre la parole et qui se fondent nécessairement sur des expressions dont on peut dégager la signification. Mais il apparaît en même temps comme la composante commune aux nombreux péchés auxquelles la langue cède au gré des circonstances, telle une source profonde, irrationnelle, d'où chacun d'eux tire sa première impulsion. Comme l'écrivent Carla Casagrande et Silvana Vecchio, « ce qui se présente au moine, protégé par les murs épais du monastère, comme *clamor* indistincte, écho confus et fastidieux d'un monde dont les pièges ne peuvent plus l'atteindre, résonne à l'oreille du prédicateur comme une série de paroles coupables, bien distinctes entre elles : blasphèmes, mensonges, parjures, offenses, etc. Il lui faut les reconnaître comme telles, les étudier une à une, définir pour chacune d'elles un pécheur sociologiquement déterminé, les cerner et les combattre dans les lieux mêmes où il lui arrive de les rencontrer »²⁴. Inversement, par-delà la typologie du prédicateur nécessaire à son entreprise pastorale, qui s'efforce de distinguer les formes particulières de culpabilité que peut prendre le verbe humain, résonne le cri singulier qui hante au plus intime d'elle-même toute langue vouée au diable.

Grammaire du cri

- 14 Porté par la passion et dégagé de la raison, le cri, *a priori*, ne relève pas du langage : il ne saurait y prendre une forme signifiante déterminée, se plier aux contraintes de la lettre et être régi par les lois de la grammaire. Il est par excellence ce qui ne peut ni s'écrire ni se soumettre aux lois et aux règles de politesse qui fondent la correction de la langue. Il va pourtant se trouver représenté dans les traités grammaticaux sous l'espèce de l'interjection. C'est à cette dernière que je vais m'intéresser maintenant, afin de mettre en évidence les analyses susceptibles d'éclairer la nature du cri chez l'homme ou, plus précisément, la conception qu'on s'en fait, la place qu'il occupe parmi les différents phénomènes vocaux, sa fonction signifiante ainsi que la relation qu'il entretient avec un langage qui lui est apparemment étranger mais avec lequel l'interjection établit, justement, une sorte de jonction²⁵.
- 15 C'est aux grammairiens latins que l'on doit l'attribution à l'interjection de l'une des huit parties du discours, la dernière, en remplacement de l'article auquel est consacrée l'une de ces parties chez les Grecs, alors que ceux-ci associaient l'interjection à l'adverbe²⁶. Selon l'*Ars Maior* de Donat (IV^e siècle), sur lequel je commencerai par m'appuyer, « l'interjection est une partie du discours placée entre (*interiecta*) les autres parties du discours afin d'exprimer les affects de l'âme (*ad exprimendos animi adfectus*) : soit lorsqu'elle a peur, comme *ei*, ou lorsqu'elle souhaite, comme *o*, ou lorsqu'elle souffre, comme *heu*, ou lorsqu'elle se réjouit, comme *euax* ». Après avoir remarqué que l'interjection est réunie à l'adverbe chez les Grecs et que l'on peut considérer comme des interjections des exclamations employant des mots appartenant par ailleurs à d'autres parties du discours, comme *nefas* (au sens de « ô impiété ! », « ô honte ! »), Donat constate que « les accents ne peuvent être placés avec certitude sur les interjections, comme c'est également le cas pour la plupart des autres “sons vocaux” (*vocibus*) dont on trouve qu'ils sont informes (*inconditas*) »²⁷.
- 16 Donat commence par définir l'interjection comme un élément qui surgit *entre* les autres parties du discours, en faisant donc référence à son étymologie. Auparavant, ce terme était généralement employé pour désigner une parenthèse, ou une incise qui, comme le dit Quintilien, « consiste dans l'insertion d'une pensée au milieu d'un développement », au risque d'ailleurs d'en gêner l'intelligence²⁸. Isidore de Séville ne manquera pas d'affirmer à son tour que « l'interjection est appelée ainsi parce qu'elle [...] vient se placer, c'est-à-dire s'interposer, entre les paroles »²⁹. Dans un des nombreux commentaires de l'œuvre de Donat rédigés à l'époque carolingienne et tout au long du IX^e siècle, Rémy d'Auxerre souligne à nouveau que ce terme est composé de *inter* et *iacio* (jeter) et précise qu'il « a été tiré de *interjaciendo* parce que, lorsque nous parlons au moyen des autres parties du discours, nous proférons tout à coup une interjection entre elles. C'est pourquoi les autres parties du discours, lorsque nous les proférons d'une voix soudaine, sont imputées à l'interjection, comme *pro dolore* [...]. L'interjection, affirme-t-on, veut même quasi dire *interius iacens ratio* [parole gisant à l'intérieur], tandis que la voix émerge à l'extérieur de manière le plus souvent imprévue »³⁰.
- 17 L'interjection paraît ainsi pourvue d'une nature singulière qui lui donne un statut radicalement différent des autres parties du discours. Plutôt que de s'inscrire dans le fil de la parole comme le font couramment les autres mots, elle s'interpose entre ces derniers sans avoir été annoncée au préalable, sans même avoir été prévue par la pensée. « Lorsque nous parlons au moyen des autres parties, poussés par la joie ou la

tristesse, la crainte ou la douleur, nous éclatons en un "son vocal" interjectif (*erumpimus in interiectivam vocem*) »³¹. L'interjection naît d'une brusque rupture dans le discours. Telle une syncope. Elle ouvre une brèche, un intervalle à travers lequel s'exprime soudainement (*subito*) quelque chose d'imprévu (*improvisé*), d'impensé (*inconsiderate*), qui n'a été l'objet d'aucune préméditation de l'esprit (*nulla praemeditatione mentis*), comme le dit l'*Ars Lavreshamensis* (IX^e siècle) en employant une terminologie tout à fait significative et parfaitement récurrente³². Elle répond à quelque chose qui n'a pas été amenée par les signifiants qui s'enchaînent les uns aux autres selon une syntaxe gouvernée par une logique rationnelle, telle une impulsion inattendue qui ne saurait être véritablement prise en charge par le mouvement linéaire de la phrase et la construction progressive du sens qu'elle suppose. Elle est le résultat d'un sentiment qui n'a pu se manifester à travers les autres mots. À l'instar d'un cri. C'est pourquoi l'interjection est pourvue d'une relative indépendance : elle n'a pas besoin de s'inscrire dans une phrase pour faire sens. C'est la raison pour laquelle, selon Priscien (VI^e siècle), elle a été séparée de l'adverbe par les grammairiens romains : plus que tout autre mot, « elle semble avoir en elle l'affect du verbe et démontrer la pleine signification du mouvement de l'âme même si elle n'est pas ajoutée au verbe »³³.

- 18 Ce qui s'exprime ainsi au moyen de l'interjection, plutôt que la raison, c'est donc un affect de l'âme. Comme l'affirme Diomède dans son *Ars grammatica* (IV^e-V^e siècles), « presque tout ce que le mouvement de l'âme insère dans le discours qui, s'il en était retiré, laisserait un texte intact (*integer*), est à mettre au nombre des interjections »³⁴. Ceux-ci regroupent dès lors les mots relevant du langage spécifique des affects qui sont à distinguer des termes appartenant à un langage rationnel. Selon Pompeius (V^e-VI^e siècles), on ne laisse pas aux affects la possibilité de se manifester si on n'interpose pas une interjection au milieu d'une phrase annonçant, par exemple, la mort de Virgile : « Tout ce qui peut exprimer le mouvement de l'âme [...] doit être dit au moyen d'une interjection. »³⁵ Les autres parties du discours ne sont d'aucune utilité pour cela et on ne saurait se contenter de désigner un affect pour que celui-ci se fasse entendre. Comme plus tard Rémy d'Auxerre, Smaragdus affirme que l'interjection signifie *quasi interiora iacens*, dans la mesure où, précisait-il, elle provient des pensées de l'âme intérieure : née « des arcanes de l'esprit, elle est proférée en public afin de manifester ouvertement l'affect de l'homme intérieur » – « puisque les choses cachées de l'esprit interne ne peuvent être connues d'un autre sans l'usage de la voix ou de quelque signe, mais seulement de Dieu. »³⁶ L'interjection apparaît ici comme le vocable propre à cet homme intérieur que saint Augustin avait mis en valeur. Elle permet de révéler dans le langage extérieur d'un être doué de raison cette part secrète de lui-même qui est gouvernée par les affects et n'est connue que de Dieu.
- 19 Le lien étroit qu'entretient l'interjection avec les affects ou, comme le dira Priscien, avec les *passions* de l'âme, l'apparente au cri tel que le conçoit la tradition philosophique et théologique, et met donc en cause son appartenance au langage gouverné par une pensée rationnelle. Interrompant le cours de la phrase, surgissant de manière spontanée sans que l'esprit n'ait eu le temps de la prévoir, cette particule ne semble pas vraiment pouvoir être assimilée aux autres mots. Le grammairien Probus (II^e siècle) la considérait comme un soupir (*suspiratio*), au point que tous les termes appartenant aux autres parties du discours sont susceptibles de devenir des interjections lorsqu'ils sont prononcés avec émotion en soupirant³⁷. Cette partie du discours désigne en quelque sorte les composantes d'un langage réduit à l'activité

physiologique qui le sous-tend, au souffle brut de la voix avant que la raison ne la découpe en lettres. Ce qu'incarne de manière emblématique la lettre *h*, si souvent employée dans les transcriptions graphiques des interjections – une lettre, ou un son, sur laquelle aucun mot ne devrait s'achever si l'on en croit les règles phonétiques habituelles du latin, ce qui amène Priscien à supposer que des interjections comme *vah* et *ah* sont le résultat d'une apocope provoquée par l'*aspiratio* du *h* resté attaché à la voyelle précédente parce qu'il s'agit de mots proférés d'une voix indistincte (voce *abscondita*)³⁸.

- 20 Dans son *Ars Minor*, Donat précisait que l'interjection est caractérisée par un « son vocal » informe (voce *incondita*)³⁹. Et, affirmait-il dans l'*Ars Maior*, c'est la raison pour laquelle, à la différence des autres parties du discours, elle ne serait pas pourvue d'accent. Priscien le souligne à son tour : étant donné que les interjections « sont proférées au moyen d'un "son vocal" indistinct (*abscondita*), c'est-à-dire exprimé d'une façon qui n'est pas claire (*plane*), et à cause de la nature même de l'affect mis en branle, les accents y sont confondus (*confunduntur*) »⁴⁰. L'*Ars Lavreshamensis* rattache une telle caractéristique au fait que l'interjection est proférée de manière soudaine et improvisée⁴¹.
- 21 *Incondita, abscondita, non plane expressa, irregularis, informata*⁴² : les termes, toujours négatifs, employés pour qualifier le « son vocal » qui caractérise l'interjection, ne sont pas sans l'apparenter à un des deux types de voix selon Donat. « Tout "son vocal", affirme ce dernier, est soit articulé (*articulata*) soit confus (*confusa*). Est articulé celui qui peut être enfermé dans des lettres ; confus celui qui ne peut être écrit »⁴³. Par exemple, selon Probus, sont *confus* les cris des animaux, les sons provoqués par des objets inanimés comme le bruit d'un fléau ou, en ce qui concerne l'homme, le rire et le sifflement qui sortent de sa bouche ou le grognement de sa poitrine⁴⁴.
- 22 Ainsi que le remarque très justement Ineke Sluiter, on peut penser que Donat, Priscien et leurs premiers commentateurs ont soigneusement évité d'employer l'adjectif *confusus* à propos de l'interjection afin de ne pas générer une contradiction avec le fait qu'elle est reconnue comme une partie du discours. On ne saurait en effet accorder un tel statut à un « son vocal » inarticulé ne pouvant être transcrit au moyen de lettres⁴⁵. Reste que la proximité de sens entre ces termes – *incondita* est virtuellement synonyme de *confusa*, souligne Sluiter – nous invite à rapprocher l'interjection de la vox *confusa* et à se demander si la contradiction ainsi soulevée ne met pas justement le doigt sur un aspect tout à fait essentiel de cette partie du discours, dont la nature problématique et pour le moins ambivalente l'apparente étroitement au cri. D'ailleurs, le terme de *confusa* finira quand même par être appliqué directement à l'interjection par plusieurs grammairiens⁴⁶.
- 23 Dans son *Institutionum grammaticarum*, Priscien remarque que l'interjection, séparée de l'adverbe par les grammairiens romains, ne désignait pas seulement ce que les Grecs avaient rangé sous cette catégorie, mais également « les "sons vocaux" qui, sous l'impulsion de quelque passion de l'âme, s'interposent au moyen d'une exclamation (*per exclamationem intericiuntur*) ». Parmi eux, précise-t-il, se trouvent inclus « des imitations de sons qui ne peuvent être écrits (*sonituum illitteratorum imitationes*), comme le rire *ha ha hae*, ainsi que *phy, euhoe* et au »⁴⁷. Ce qui n'empêche pas Priscien de les figurer par des lettres. Mais il laisse entendre que de telles transcriptions ne sauraient rendre compte de ces sons dont elles ne sont que des imitations (aussi, par exemple, le *Ah!* qu'on peut lire dans le livret de Da Ponte n'est que la graphie conventionnelle d'un cri qui

nécessite toute l'intensité d'une voix pour que soit exprimée l'horreur ressentie par Don Juan). L'interjection s'apparente ainsi à l'onomatopée et, par conséquent, n'appartient pas en toute rigueur au langage (et les dictionnaires n'auraient pas à en offrir le répertoire). Priscien paraît en effet douter qu'elle puisse être une véritable partie du discours, puisque l'interjection comporte notamment des sons propres à cette vox *illitterata* qu'il oppose à la vox *litterata* lors du chapitre traditionnellement consacré à la voix sur lequel débute son traité. Pourtant, il n'identifie pas la vox *illitterata* avec la vox *inarticulata* comme le fait Donat avec la vox *confusa*. Ce qui donne quatre combinaisons possibles. Les « sons vocaux » *inarticulés* peuvent être soit *illitteratae*, tel un craquement, un grognement et autres sons analogues (comme les cris des animaux, ainsi qu'on le précise parfois⁴⁸) soit *litteratae*, tel le cri de la grenouille et du corbeau (coax et cra) ; ceux qui sont articulés, apparemment propres à l'homme, peuvent être soit *illitteratae*, tels le sifflement et le gémissement de l'homme (bien qu'ils signifient quelque chose pour ceux qui les profèrent et peuvent être compris, ils n'ont pas d'équivalent écrits), soit *litteratae* comme c'est le cas lorsqu'on parle. Les interjections semblent appartenir aux « sons vocaux » articulés mais *illitteratae*, en partie tout au moins, et différer par conséquent des autres mots⁴⁹. En effet, affirme par ailleurs Priscien, « qu'est-ce qu'une partie du discours sinon un « son vocal » indiquant un concept de l'esprit, c'est-à-dire une pensée (*cogitationem*) ? Tout « son vocal » pouvant être écrit (vox *litterata*), proféré en signifiant quelque chose, doit être à juste titre compris comme une partie du discours »⁵⁰. Priscien fait référence à la célèbre définition d'Aristote selon laquelle la voix, à la différence du bruit (serait-il produit par la langue ou en toussant), est « un son pourvu de signification » – *cum imaginatione significandi*, d'après la traduction de Boèce⁵¹. À l'instar des gémissements d'un homme en proie à la douleur, l'interjection apparaît comme une voix constamment menacée de se réduire à un bruit étranger à la parole : elle est certes articulée, mais d'une voix plutôt indistincte (au risque de sonner de façon confuse et de s'apparenter aux cris des animaux), elle surgit de façon impromptue tel un soupir sous le coup des affections ou des passions de l'âme, elle est dépourvue, sinon de toute signification, du moins, ainsi que l'entend Aristote, d'un concept imaginé préalablement par l'esprit, et ne peut être écrite qu'en imitant les sons *illettrés*. D'ailleurs, selon saint Augustin (et, à sa suite, Isidore de Séville), de tels « sons vocaux » « sont propres à chaque langue et ne peuvent être facilement traduits », comme s'ils n'étaient pas associés à un concept définissable de manière précise auquel appliquer un autre mot dans une autre langue et que nous avons là des idiotismes qui ne sont pleinement compréhensibles qu'à l'intérieur d'un seul et même système⁵². Nous sommes à la limite de l'idiolecte. Les *Règles de saint Augustin*, apocryphes, l'affirment sans détours : les interjections, appelées ainsi parce qu'elles « interrompent le discours (*interrumpant orationem*) », ne sont « pas une partie du discours, mais l'affection d'une âme qui éclate en un « son vocal » (*affectio erumpentis animi in vocem*) »⁵³. Nous n'aurions là, finalement, que des *cris* : productions vocales irrationnelles conservant la mémoire des borborygmes illettrés de l'enfance, dont les clameurs confuses ne sont pas sans rappeler Babel. Ces éclats de voix trouveront cependant moyen de s'écrire et d'appartenir malgré tout, formellement, au langage.

24 Dans son commentaire du *Sermon sur la montagne*, saint Augustin distingue trois degrés dans le péché de la colère⁵⁴. Tout d'abord, celui qui se fâche retient dans son cœur l'émotion (*motum*) qu'il a conçue. Ensuite, plutôt que de se taire, il peut manifester sa colère au moyen d'une expression vocale qui ne signifie rien en elle-même (*vocem... non significantem*) mais dont l'irruption atteste de l'émotion qui l'a produite. C'est le cas de

racha, terme hébraïque employé par le Christ dans le passage du Nouveau Testament (écrit en grec) commenté ici par saint Augustin. L'Hébreu, que celui-ci a interrogé au sujet de ce mot conservé tel quel par l'évangéliste et dont il ne comprend pas le sens, lui a répondu qu'il s'agit « d'un "son vocal" qui ne signifie rien, mais qui exprime le mouvement de l'âme de celui qui est indigné ». Saint Augustin l'identifie dès lors « aux parties du discours que les grammairiens appellent des interjections, qui signifient l'affect d'une âme émue, comme *heu*, que dit quelqu'un qui souffre, ou *hem*, celui qui est en colère. Ces "sons vocaux" sont propres à chaque langue et ne peuvent être facilement traduits ». Enfin, on peut exprimer sa colère au moyen d'un mot (*verbum*) utilisé de manière explicite en vue d'insulter quelqu'un.

- 25 *Motum – vocem non significantem – verbum* : si l'on suit le processus qui se dessine ici, qui va de la sensation ou de l'émotion intérieure au langage articulé et qui n'est pas sans correspondre aux principaux moments qui caractérisent l'acquisition du langage chez l'enfant⁵⁵, l'interjection se trouve dans une position intermédiaire. De manière analogue, chez Donat, elle semble se situer entre la *voix articulée*, dont elle relève puisqu'elle est une partie du discours et peut être écrite, et la *voix confuse*, dans la mesure où elle est *informe*. Chez Priscien, elle regroupe des mots qui pourraient appartenir aux adverbes et d'autres qui ne semblent pas susceptibles d'être écrits. L'interjection paraît ainsi constamment à l'intersection du cri (ou des émotions qu'il manifeste) et du langage. Non seulement elle participe de l'un et de l'autre, elle constitue entre eux un véritable point de jonction : et si, à travers elle, le langage risque de retourner au cri d'où il est issu, celui-ci pourra être accueilli au sein du langage articulé en épousant une forme répertoriée par l'une des parties du discours.
- 26 L'interjection ne signifie rien, mais signifie... On aura remarqué l'apparente contradiction dans la définition proposée par saint Augustin. D'après Palaemon cité par Charisius (IV^e siècle), « les interjections n'ont rien qui soit susceptible d'être appris (*nihil docibile*) ; elles signifient seulement l'affect de l'âme »⁵⁶. Dans son *Ars Minor*, Donat proposait une définition plus courte et relativement différente de l'interjection que celle que contient son *Ars Maior*. C'est, affirme-t-il, « une partie du discours signifiant l'affect de l'esprit au moyen d'une voix informe ». Elle n'intervient qu'en tant qu'élément pourvu d'une *signification (tantum significatio)*⁵⁷. Ainsi, en même temps qu'elle *exprime* les affects d'une âme aux prises avec les émotions, au point de surgir comme un cri au milieu d'un discours et de l'interrompre, l'interjection les *signifie*. Cependant, elle ne le fait pas sur le même mode que le reste du langage. À l'instar du gémissement de l'homme malade (c'est-à-dire d'une *voix articulée et illitterata*, selon Priscien) ou de l'aboïement du chien en colère, l'interjection, en tant qu'elle représente le cri de l'homme, relève plutôt des signes « naturels » que la sémiologie médiévale oppose aux signes conventionnels⁵⁸. Raison pour laquelle on ne saurait la traduire. Elle ne signifie pas de la même manière que les autres éléments du discours (qui sont fondés sur un concept), ne dit pas la même chose et n'a pas les mêmes effets sur celui qui l'entend. On se souvient que plusieurs grammairiens lui attribuent une fonction que les autres mots ne peuvent remplir à sa place. Comme le remarque un certain Magister Johannes (au XIII^e siècle), lorsqu'un enfant « dit "je pleure", nous ne nous attendons pas à ce qu'il pleure ou souffre véritablement, et il ne suscite pas en nous douleur et pitié. À l'inverse, s'il emploie une expression du second type, à savoir une expression non scriptible de souffrance (*vox illitterata plorantis*), il suscite en nous douleur ou pitié. En effet, cette expression signifie qu'il y a en lui de la douleur qui y subsiste en tant que

douleur, et donc de la douleur réelle et non de la douleur conçue »⁵⁹. C'est ainsi que le Bel Inconnu, dans la citation placée en exergue à cette étude, sans connaître l'identité de la personne qu'il entend crier ni la raison qui la pousse à le faire, ira voir d'où viennent ces plaintes qui l'ont ému et ce qu'elles peuvent bien signifier. À défaut de véhiculer un sens identifiable de manière autonome, le cri a valeur indicielle, ou référentielle. Il demande qu'on y réponde en en cherchant la cause dans la réalité plutôt que d'en identifier la signification en se fondant sur le seul système linguistique.

- 27 Mais l'interjection peut tout aussi bien fonctionner comme un signe conventionnel. Selon Roger Bacon, en accord avec d'autres philosophes et grammairiens du XIII^e siècle qui semblent s'être particulièrement intéressés à ce sujet, les interjections sont des signes naturels lorsqu'elles sont produites par les affects de manière involontaire (tels des cris analogues à ceux des animaux), et des signes conventionnels lorsqu'elles sont émises de façon délibérée (raison pour laquelle elles forment une des parties du discours)⁶⁰. Ce qui permet d'affirmer que l'interjection ne signifie pas simplement les affects de l'âme (comme l'écrivait Donat), mais qu'elle « signifie un concept sur le mode de l'affect »⁶¹.
- 28 Donat le disait déjà d'une certaine façon dans son *Ars minor* : « Nous signifions la joie avec *euax*, la douleur avec *heu*, l'admiration avec *papae*, la crainte avec *attat* [...] ». L'emploi de ces différentes interjections implique non seulement une passion, mais également la raison qui en choisit en quelque sorte une parmi celles qui sont à sa disposition (sauf à penser bien sûr qu'elles ont un rapport naturel avec l'affect signifié). L'interjection s'apparente du coup à l'exclamation (*exclamatio*) telle que la conçoit la tradition rhétorique, qui permet à l'orateur de signifier les sentiments censés animer son discours ou susciter les réactions passionnées de son auditoire⁶². Au lieu d'être une expression purement spontanée provoquée par les affects de l'âme (ce qui produit toutefois le même résultat comme dans l'exemple de l'enfant cité ci-dessus), elle relève désormais d'une rhétorique, ou d'une grammaire des affects. Elle est d'autant plus légitimée à former une partie du discours. D'ailleurs, même lorsqu'il ne cherche pas à s'inscrire dans le langage, un cri s'exprime souvent d'emblée à travers une forme lexicale prédéterminée (par exemple, *ai*) : avant même que le cri ne surgisse, la langue est là, prête à le recevoir au moment où il va jaillir.
- 29 Les interjections pourront donc être distinguées en fonction des significations respectives qui leur sont attribuées. Les exemples que l'on trouve chez Donat se transforment ainsi en véritables catalogues de cris. Ceux-ci ont été en quelque sorte identifiés (vraisemblablement à partir des emplois habituels du langage courant, mais aussi de textes littéraires), pourvus d'une graphie reconnaissable et d'une valeur spécifique qui en font des mots appartenant de plein droit au langage articulé. On ne saurait les confondre, par conséquent, avec les autres formes prises par des exclamations voisines. Voici, par exemple, la liste des interjections (latines) attribuée à Cominianus (IV^e siècle) par plusieurs grammairiens postérieurs qui la lui empruntent (dont Charisius, qui accompagne chaque interjection d'une citation tirée d'un écrivain afin d'en illustrer le sens). Je synthétise : on dit « *echo* quand on manifeste un signe d'approbation, *trit* et *pop* quand on est frappé de stupeur, *but* quand on sonne dans une corne, *ei*, *atai*, *attat* et *atate* quand on a peur, *mu*, *cucurru* et *eni* quand on invective, *euax* quand on est content, *o* quand on est étonné, *em* quand on menace, *en* et *oche* quand on montre quelque chose, *mutmut* quand on blâme quelqu'un avec des paroles mordantes, *sputro*, *fufe* et *phi* quand on manifeste du dédain, *euchoe* pour appeler, *au* quand on jure,

hem quand on adresse une réprimande, *ath* quand on déploie un effort, *butabuta* quand on examine quelque chose avec attention, *pape* et *eu* quand on est admiratif, *pro* quand on se plaint ou qu'on est étonné, *uaha* est le rire des Romains, *pathe* quand on souffre, *tux* et *pax* pour remercier, *heu* quand on se plaint, *ua* quand on exprime un souhait, *o* quand on loue et *atateht* quand on fuit »⁶³. On comprend dès lors que saint Augustin, alors qu'il jugeait difficile de traduire les interjections, pouvait néanmoins suggérer que *racha*, donné tel quel dans le texte biblique, avait comme équivalent latin *hem*.

- 30 Au XIII^e siècle, on s'efforce même de répartir les interjections en fonction des différentes puissances de l'âme. D'une manière comparable à ce que font à la même époque les traités consacrés aux péchés de la langue, il s'agit d'assurer en quelque sorte la valeur signifiante de ces exclamations verbales (en s'appuyant principalement, ici, sur la signification accordée aux diverses interjections par la tradition grammaticale), de les pourvoir autant que possible d'une forme de rationalité (puisqu'elles correspondent aux catégories de la psyché humaine) et d'exercer ainsi une certaine maîtrise à leur égard. Je me contente de citer ici, en exemple, la classification que proposent les *Questions sur l'interjection* anonymes⁶⁴ : Affection de la partie irascible de l'âme causée par un désagrément :

Désagrément présent :	<i>douleur</i>	<i>heu, ue</i>
Désagrément futur :	<i>crainte, peur</i>	<i>attat</i>
Désagrément passé :	<i>pudeur</i>	<i>proh</i>
Désagrément sans délimitation temporelle	<i>indignation</i>	<i>uah</i>

- 31 Affection de la partie concupiscible de l'âme due à quelque chose d'agréable :

Agrément présent :	<i>joie</i>	<i>euge</i>
Agrément futur :	<i>espérance, cupidité</i>	<i>eya, hay</i>
Agrément passé :	<i>joie</i>	<i>euax</i>
Agrément sans délimitation temporelle	<i>amour</i>	<i>ha</i>

- 32 Affection de la partie rationnelle de l'âme :

Dans sa partie inférieure :	<i>admiration</i>	<i>pape</i>
Dans sa partie supérieure :	<i>contemplation</i>	<i>euax</i>

L'enchantement du cri

- 33 Il n'est de loin pas certain que les interjections que l'on rencontre dans la littérature latine médiévale correspondent toutes aux significations qui leur sont attribuées par les traités de grammaire, ni, à plus forte raison, celles que contient la littérature en langue vernaculaire.
- 34 On y trouve bien sûr des cris. Comme, par exemple, dans les vies de saint⁶⁵ ou la chanson de geste. Ainsi, dans la *Chanson de Roland*, l'on mentionne à plusieurs reprises les chevaliers remplis d'ire qui poussent, « a halte voix », le cri des armes – « Grant est la noise de “Munjoie !” escrier » – ou encore Roland qui « escriet » afin d'encourager ses compagnons, « le hue e le cri » des combattants qui s'affrontent sur le champ de bataille et les « humes braire » au moment de mourir⁶⁶. Mais, soit on se contente de désigner ces cris, soit, lorsqu'ils prennent la forme d'un terme comme *Munjoie*, l'enseigne des Francs, ou même d'une sentence entière que les verbes *crier* ou *escrier* ont servi à introduire, ces cris qualifient davantage la manière dont les mots sont prononcés que des exclamations venant interrompre le discours. Les interjections, qui permettraient de traduire plus directement ces manifestations sonores et de les rendre ainsi plus présentes, semblent même relativement rares. En outre, elles se limitent le plus souvent à [h]ai (selon les variantes graphiques), suivi parfois de l'adjectif *las* (qui permet de signifier la lassitude ou la souffrance qui justifie une telle exclamation)⁶⁷. Jamais, en tout cas, ces cris ne menacent le langage et les œuvres qui les accueillent. Seule, peut-être, la farce se laisse emporter par l'effet déstructurant des cris qu'elle met dans la bouche de ses personnages, notamment dans celle de la femme qui apparaît généralement sous les traits d'une mégère acariâtre incapable d'entendre raison – et encore, la farce n'abandonne jamais la forme métrique dans laquelle s'insèrent les écarts de langage et les invectives que se lancent les époux, d'autant que de tels clameurs donnent le plus souvent naissance à une forme poétique fixe, un triolet⁶⁸.
- 35 C'est le chant qui domine, en effet, la littérature médiévale. Les titres donnés aux premières œuvres en témoignent : *Cantilène de sainte Eulalie*, *Chanson de sainte Foy* (en langue d'oc), *chansons de gestes* et, bien sûr, le *grand chant* de la lyrique « courtoise ». Le roman lui-même, en vers d'octosyllabes, se fonde sur une *conjointure* qui en fait une œuvre de nature musicale. Aussi n'est-il guère étonnant qu'au moment de redécouvrir cette littérature, ce ne sont pas les clameurs de guerriers ignares et barbares qu'ont retenues les premiers philologues, contrairement aux humanistes de la Renaissance et de l'Age classique, mais les chansons dont ils semblaient accompagner leurs combats, comme si le chant, plutôt que le cri, était la forme que prenait spontanément la parole humaine des origines⁶⁹. Ce chant rêvé des temps primitifs continue d'ailleurs à manifester auprès des médiévistes un pouvoir de séduction qui n'est pas sans rappeler l'effet que produit sur le roi Elinas le chant merveilleux de la fée Présine qu'il rencontre assise sur le rebord d'une fontaine au début du *Roman de Mélusine* de Jean d'Arras. Mais, derrière la voix enchanteresse de la « seraine », se dissimule le « cry » et le « grant escroiz » que jettera Mélusine après s'être transformée en serpente et avoir ainsi révélé sa nature diabolique⁷⁰. Ne serait-elle pas, d'ailleurs, une parente de Mélusine, cette jeune fille, messagère de la fée Blonde Esmerée qu'il finira par épouser, qui cherche à empêcher le Bel Inconnu d'aller voir d'où vient ce cri qu'il entend et qui soutient qu'il ne s'agit là que de la voix d'un fantôme ?

- 36 Selon Paul Zumthor, « la *canso* est voix pure, geste sonore émanant des pulsions primordiales ; elle prolonge, en le sémantisant de jour en jour, un cri natal »⁷¹. Une telle description n'est pas sans rappeler les définitions médiévales de l'interjection. Mais cette voix qui, selon Zumthor, résiste au langage dans lequel elle est prise afin de manifester sa pure présence corporelle, physiologique, et de nouer autour d'elle une communauté humaine et sociale par-delà les significations attachées à la lettre ; cette voix apparaît moins comme un cri que comme un chant. Le cri a disparu pour céder sa place au silence qui fonde l'esthétique musicale de la tradition antique et médiévale⁷².
- 37 Il arrive pourtant que les amants affirment crier, comme c'est le cas par exemple dans la strophe suivante d'une *canso* de Guiraut de Borneil :

*Dompn', aissi co.l frevols chasteus
 Q'es asetgatz per fortz seignors
 Qan la peiriera fraing las tors
 E.l calabres e.l manganeus,
 Et es tant greus La gerra devas totas partz
 Qe no lor ten pro geins ni artz,
 E.l dols e.l critz es grans e fers
 De cels dedinz, qe ant grans gers,
 Sembla, us ni. us par
 Quez aian merce a cridar,
 Aissi.us clam merce humilmens,
 Bona dompna pros e valens!*

« Dame, de même quand le frêle château est assiégé par de puissants seigneurs, quand le pierrier en brise les tours en même temps que la catapulte et la baliste, que la guerre fait rage de tous côtés de sorte que ni la ruse ni l'art ne sont d'aucune utilité à ceux qui sont à l'intérieur, que leurs plaintes et leur cris s'élèvent puissants et âpres car ils vivent dans une grande angoisse, il vous semble juste qu'ils aient merci à force de crier, de même je vous réclame merci avec humilité, chère et noble dame de valeur. »⁷³

- 38 Ce cri auquel se compare la voix de celui qui parle, on peut l'imaginer mais on ne l'entend pas, d'autant que ce poème était interprété musicalement. Le cri de l'amant a été réduit au silence afin de donner naissance au chant du troubadour. On le rencontre parfois sous forme d'interjection : notamment *Allas*, comme dans la célèbre *canso* de Bernard de Ventadour, *Quand vei la lausetta mover*⁷⁴. Souvent, d'ailleurs, lorsque les textes narratifs décrivent l'irruption de l'amour, les soupirs et les lamentations précèdent la plainte verbale de l'amant. Par exemple dans le roman d'Eneas, alors qu'elle vient d'être blessée par la flèche du dieu Amour, Lavine « crie et ploie et gient et brait » avant de se mettre à « parler » (en commençant par *lasse*, qui ponctue par ailleurs son monologue et qui fonctionne comme une sorte d'adjectif interjectif)⁷⁵. Les cris apparaissent comme un symptôme tout à fait conventionnel de la maladie amoureuse. Pourtant, le chant commence par les effacer de sorte à en assurer la métamorphose musicale et poétique.
- 39 Une semblable transformation du cri en chant se retrouve, par exemple, dans un texte comme le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (xv^e siècle). Lors d'une scène qui se déroule en enfer, Lucifer demande aux démons qui le servent de lui *chanter* « *ung silete / en vostre horrible deablerie* »⁷⁶ :

*La dure mort eternelle,
 C'est la chançon des dampnés.
 Bien nous tient a sa cordelle
 La dure mort eternelle.*

*Nous l'avons desservie telle
Et a luy sommes donnéz.
La dure mort eternelle,
C'est la chançon des dampnés.*

- 40 Après quoi, Lucifer se retrouve tout « estonnez », tant ses suppôts, auxquels il demande de cesser, ont mené, dit-il, un « cry espouventable ». Ce cri a cependant pris la forme d'un rondeau ; d'ailleurs, un des diables l'avait désigné précédemment comme une « belle chanterie ». Pourtant, on peut se demander si d'authentiques cris n'auraient pas été plus conformes à la nature diabolique de tels chanteurs ? Certes, lors des représentations théâtrales, il est possible que ce texte ait été chanté de manière cacophonique ou peut-être même en criant ; il demeure qu'un tel *cry*, probablement dénommé ainsi davantage du fait de ce qu'il dit qu'à cause de sa nature phonique, s'est incarné dans une structure métrique parfaitement régulière qui ne saurait vraiment correspondre à ce terme.
- 41 Il faut l'art d'un Renart pour que jaillissent de véritables cris et que se révèle du même coup le dessous du chant et de la littérature, par-delà la puissance de séduction exercée aussi bien par sa beauté que par sa logique signifiante. Que l'on pense, par exemple, à la branche avec Chantecler. Afin de s'emparer du coq, Renart lui dresse le portrait flatteur du chant de son père, dont la beauté, soutient-il, tenait à ce qu'il donnait de la voix les yeux fermés – ce qui est tout le contraire du coq dont le chant annonce le lever du soleil et sur lequel il doit constamment diriger le regard, si l'on en croit la représentation chrétienne de cet animal⁷⁷. Chantecler finira par chanter en fermant les yeux. Et Renart n'aura plus qu'à le saisir entre ses dents. Quand la femme de la ferme s'aperçoit que le goupil emporte son coq et qu'elle ne voit pas comment le récupérer, elle décide de *crier* : « “Harou !” escrie a pleine gole. »⁷⁸ En entendant ce « bret » (v. 385), les paysans accourent et se lancent à la chasse de Renart. « Tuit s'escrient : “Or ça, or ça !” » (v. 403, 408 et, avec un autre “cri”, v. 417). Paradoxalement, dans le *Roman de Renart*, les hommes crient bien plus que les animaux qui, eux, parlent. Il faudra finalement une ruse de Chantecler et que Renart *s'escrie* à son tour, « a haute vois » (v. 432), en réponse aux haros de ses poursuivants pour que le coq puisse s'échapper de la gueule infernale qui le tenait enfermé. Le cri, sur lequel avait débouché le chant du coq, est l'expression par excellence de cette perte à laquelle Renart entraîne tous ceux qui se laissent prendre dans les rets de sa parole et séduire par le chant qu'elle promet, lui y compris.
- 42 Une telle fonction sera mise en scène de manière particulièrement suggestive par la branche racontant les *Enfances de Renart*, qui est une réécriture du récit de la *Genèse* consacré à la création des animaux. En compensation de la Chute, Dieu a donné à Adam et Ève une verge dont ils n'ont qu'à frapper la mer pour obtenir tout ce qu'ils désirent. L'homme en fait d'abord sortir une brebis, qu'il offre à sa compagne afin qu'elle puisse en tirer du lait et du fromage. Cette dernière prend à son tour la verge. Mais c'est un loup qui sort cette fois de la mer pour s'emparer aussitôt de la brebis. Quand Ève « vit qu'ele a perdue Sa brebiz, s'ele n'a aiue, Brait et crie forment “ha ha !” »⁷⁹. A la parole d'Adam, qui donne à Ève un animal qu'il nomme et qui lui prodiguera nourriture et compagnie, répond le cri de la femme qui en marque la disparition. C'est ainsi que naît le langage humain, partagé entre la raison de l'un et les cris de l'autre. La création des êtres vivants se poursuivra sur le même schéma : Adam mettra au monde les animaux domestiques, tandis qu'Ève donnera naissance à Renart et à toutes les bêtes sauvages (sans qui, bien sûr, le *Roman de Renart* n'existerait pas). Si ce dernier est la figure par excellence d'une parole séductrice, il ne cesse de mettre en cause la raison de ceux qui

croient pouvoir rester maîtres d'un monde peuplé uniquement d'animaux domestiques. Il ne leur laisse que des cris.

- 43 Mais pourquoi prêter une oreille aux cris que comporte la littérature (médiévale ou autre) ? Quel intérêt peut-on y trouver ? Le cri n'est-il pas, comme nous l'avons vu dans un premier temps et comme le rappelle ici-même Renart, la manifestation d'une bouche condamnée par la Chute, le propre d'une langue étrangère à la raison et vouée au diable ? Si l'interjection est l'expression privilégiée des affects et s'apparente par conséquent au cri, les grammairiens ne s'efforcent-ils pas plutôt de l'intégrer au langage et de soumettre ainsi à la raison toute expression verbale intempestive ? Quant à la littérature, n'est-elle plutôt pas du côté de l'esthétique et de la convenance musicales ? Pourquoi s'en détourner pour porter son attention à des cris qui risquent d'interrompre le mouvement harmonieux de l'œuvre ? Ne serait-il pas préférable de suivre les recommandations de la jeune fille qui accompagne le Bel Inconnu, de se laisser séduire par la beauté du chant plutôt que d'aller voir quelle peut bien être la cause des cris que l'on a cru entendre ? Ne courton pas derrière un fantôme ? Peut-il y avoir en effet, dans la poésie et la littérature, de véritable cri ? Celui-ci n'est-il pas avant tout la marque d'une œuvre ratée, comme celle de Lycidas dans les *Bucoliques* de Virgile, avouant que sa voix n'est pas digne de celles de Varius ou de Cinna : « Je criaille, telle une oie, parmi des cygnes harmonieux » (*inter strepere*)⁸⁰ ? Surgissant au sein du concert des cygnes, le cri (à l'instar de toute interjection) ne menace-t-il pas d'en briser les accords et la belle ordonnance ?
- 44 Voici la réponse de Gautier Map, telle qu'on la trouve dans la *Dissuasio Valerii* qu'il forge et insère dans son *De nugis curialium* : « On a critiqué l'oie stupide au milieu des cygnes qui ne sont élevés que pour le plaisir, mais elle permit aux sénateurs de sauver Rome de l'incendie, ses richesses du pillage et eux-mêmes des armes des ennemis. Peut-être que tu comprendras comme les sénateurs, car tu es intelligent, que le chant des cygnes te murmure la mort et que celui des oies te criaille le salut. »⁸¹ Ainsi, alors même qu'il affirme détester « les grues, les chouettes qui crient, le hibou et les autres oiseaux qui par leurs cris plaintifs prédisent une forte tempête de pluie » et leur préférer le chant printanier du rossignol, Gautier Map choisit de faire entendre sa voix non pas en imitant les cygnes mais sur le modèle des oies du Capitole. Il ne peut que braire comme un âne illettré⁸². À la beauté séductrice mais mortifère du chant, il préfère la *ruditas* d'une parole qui proclame la vérité. Telle serait la raison d'être du cri (si l'on peut dire) et son ambition profonde.
- 45 Mais le cri ne saurait se traduire pour autant dans des mots, au risque de n'en plus être un et de voir se réduire la force d'effraction qui l'a fait jaillir et sa vérité singulière en se retrouvant enfermé dans un discours rationnel qui est vite susceptible de tourner au dogme. Si on ne l'entend guère, c'est qu'il ne peut qu'avancer masqué et qu'on n'y prend pas garde. Il lui faut attendre que l'œuvre se fracture pour surgir, ou que celle-ci arrive à son terme comme dans le *Don Juan* de Mozart, où le cri vient finalement dénoncer la séduction de son héros et de la musique qui l'a porté depuis le début et à laquelle on s'est laissé prendre. De plus, comme la *vox illitterata* à laquelle s'apparente l'interjection, le cri ne peut véritablement s'écrire ; il ne fait que signifier sans s'attacher aucun concept. Pourtant, il est là, dans ce qu'il reste de la voix, après qu'elle eut éclaté au milieu de ce chant du cygne auquel il a mis fin : dans l'écrit.

NOTES

1. RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, v. 643-80, éd. C. P. WILLIAMS, Paris, 1983.
2. L DA PONTE, *Don Giovanni. Don Juan*, Paris, 1994, p. 212 (lors des citations ci-dessous, il m'arrivera de modifier la traduction proposée par M. Orcel ou de conserver certains termes afin de les mettre en évidence).
3. *Ibid.*, p. 208 et 212-13.
4. *Ibid.*, p. 63.
5. *Ibid.*, p. 200-03.
6. *Ibid.*, p. 14-15.
7. *Ibid.*, p. 76-77.
8. *Ibid.*, p. 120.
9. Je pense par exemple à la poésie sonore ou aux œuvres dont traite A. MARC dans *Écrire le cri. Sade, Bataille, Maïakovski*, Préface de P. Bourgeade, Paris, 2000.
10. À ce sujet, cf. C. LUCKEN et J. RIGOLI, « Le Bruit et l'œuvre », Introduction à *Bruits, Équinoxe*, 14 (1995), p. 6-12.
11. *Le Jeu d'Adam (Ordo representacionis Ade)*, v. 315, éd. W. NOOMEN, Paris, 1971.
12. SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, XXI, 14. Cf. S. NAGEL et S. VECCHIO, « Il bambino, la parole, il silenzio nella cultura medievale », *Quaderni storici*, 57 (1984), p. 719-63 (en particulier p. 725-29) et J.-M. FRITZ, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, 2000, p. 276-84.
13. PETRUS COMESTOR, *Historia scolastica, Liber Genesis*, 18, *Patr. lat.* 198, col. 1071, et INNOCENT III, *De miseria humanae conditionis*, I, VII, éd. M. MACCARRONE, Lugano, 1955, p. 13-14.
14. GUILLAUME DE SAINT-THIERRY, *De nature corporis et animae*, II, 67, Paris, 1988, p. 150 (j'ai quelque peu modifié la traduction de M. Lemoine). Daté du XII^e siècle, ce texte prolonge une tradition qui remonte à l'Antiquité.
15. PATON, *La République*, X, 603e-604c, dans *Œuvres complètes*, trad. L. ROBIN, Paris, 1950, t. I, p. 1217-18.
16. *Ibid.*, 604d-606a, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1217-20, et *Timée* 69e-70e, trad. L. BRISSON, Paris, 1995, p. 184.
17. SÉNÈQUE, *De la constance du sage*, XIX, 4, dans *Dialogues*, trad. R. WALTZ, t. IV, Paris, 1950, p. 59-60.
18. Cf. P. ANTIN, « Saint Jérôme et le monde des sons, physiques et spirituels », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, XXXVII (1963), p. 1 89-213 (voir en particulier les citations p. 196-97). Lorsqu'il n'y a pas d'indication contraire, les traductions sont miennes.
19. Cf. GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, VII, VII et XII, *Patr. lat.* 75, col. 770-01 et 773-74.
20. PIERRE DE BEAUVAIS, *Bestiaire*, dans C. CAHIER, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, 1851, t. II, p. 225.
21. Cf. GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, XXX, xv-xvi, *Patr. lat.* 76, col. 551-54. Sur cet âne voué au silence, cf. C. LUCKEN, « L'âne ou le corps silencieux d'une Parole en souffrance », *Micrologus*, VIII/2 (2000), p. 511-35.
22. GRÉGOIRE LE GRAND, *Moralia in Job*, XXX, xviii-xxv, *Patr. lat.* 76, col. 555-63. Sur la voix du diable, cf. E. JAGER, *The Tempter's Voice. Language and the Fall in Medieval Literature*, Ithaca-Londres, 1994.
23. C. CASAGRANDE et S. VECCHIO, *Les Péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale* [1987], traduit de l'italien par Philippe Baillet, Paris, 1991. On trouve toutefois dans certains traités sur ce sujet un chapitre consacré plus particulièrement à la *clamor* : cf. p. 37, n. 1.
24. *Ibid.*, p. 96.
25. Je m'appuie sur les études suivantes : J. PINBORG, « Interjektionen und Naturlaute, Petrus Heliae und ein Problem der antiken und mittelalterlichen Sprachphilosophie », *Classica et*

- Mediaevalia*, 22 (1961), p. 117-38, I. SLUITER, *Ancient Grammar in Context. Contributions to the Study of Ancient Linguistic Thought*, Amsterdam, 1990, p. 173-245, et I. ROSIER, « Interjections et signification des affects dans la sémantique du XIII^e siècle », *Histoire, Épistémologie, Langage*, 14/2 (1992), p. 61-84, ainsi que *La Parole comme acte. Sur la grammaire et sa sémantique au XIII^e siècle*, Paris, 1994, en particulier p. 57-83 et la traduction de la première partie du texte anonyme intitulé *Questions sur l'interjection*, p. 287-302. Sur les différents grammairiens de l'Antiquité tardive dont il est question ici, cf. R. A. KASTER, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1988. Sur les problèmes que pose l'interjection dans les grammaires modernes, cf. I. ROSIER, « L'Interjection, partie "honteuse" du discours », *Scotia*, 3 (1995), p. 109-21.
26. Cf. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, I, 4.19, et L. HOLTZ, *Donat et sa tradition de l'enseignement grammatical. Étude et édition critique*, Paris, 1981, p. 66-68.
27. DONAT, *Ars Maior*, II, 17, dans L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical, op. cit.*, p. 652.
28. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VIII, 2. 15, trad. J. COUSIN, Paris, t. V, 1978, p. 57 (cf. également IX, 3. 23-29).
29. ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, I, 14, éd. J. OROZ RETA et M. A. MARCOS CASQUERO, Madrid, 1983, t. I, p. 298.
30. RÉMY D'AUXERRE, *Commentum Einsidlense in Donati Artem Minorem*, dans *Grammatici Latini*, éd. H. KEILII, Hildesheim, 1961, vol. VIII, p. 217-18).
31. *Ibid.*, vol. VIII, p. 265.
32. *Ars Lavreshamensis. Expositio in Donatum Maiorem*, éd. B. LÖFSTEDT, Turnhout, 1977 (CCCM, XLA), p. 145-46.
33. PRISCIEN, *Institutio grammatica*, XV, 40, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. III, p. 90.
34. DIOMÈDE, *Ars grammatica*, I, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. I, p. 419.
35. POMPEIUS, *Commentum Artis Donati*, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. V, p. 97 et 281. Repris notamment par l'*Ars Ambrosiana. Commentum anonymum in Donati Partes Maiores*, éd. B. LÖFSTEDT, Turnhout, 1982 (CCSL, CXXXIII C), p. 179.
36. SMARAGDUS, *Liber in Partibus Donati*, éd. B. LÖFSTEDT, L. HOLTZ et A. KIBRE, Turnhout, 1986 (CCCM, LXVIII), p. 233-34.
37. PROBUS, *Instituta Artium*, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. IV, p. 146 ; repris par AUDACIUS, *De Scavri et Palladii Libris excerpta per interrogationem et responsionem*, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. VII, p. 356.
38. PRISCIEN, *Institutio grammatica*, II, 9, *op. cit.*, p. 48.
39. DONAT, *Ars Minor*, 9, dans L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical, op. cit.*, p. 602.
40. PRISCIEN, *Institutio grammatica*, XV, VII, *op. cit.*, vol. III, p. 91.
41. *Ars Lavreshamensis, op. cit.*, p. 146.
42. Ces deux derniers termes sont employés pour gloser celui d'*incondita*, le premier dans l'*Ars Lavreshamensis, op. cit.*, p. 146, le second dans le *Commentum Einsidlense in Donati Artem Minorem* de Rémy d'Auxerre et celui in *Donati Artem Maiorem, op. cit.*, p. 218 et 266.
43. DONAT, *Ars Maior*, I, 1, dans L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical, op. cit.*, p. 603.
44. PROBUS, *Instituta Artium, op. cit.*, vol. IV, p.
45. I. SLUITER, *Ancient Grammar in Context, op. cit.*, p. 174 et 193-201.
46. C'est notamment le cas de CLEDONIUS, *Ars grammatica*, dans *Grammatici Latini, op. cit.*, vol. V, p. 26, alors qu'il emploie *incondita* p. 79, de POMPEIUS, *Commentum Artis Donati, ibid.*, p. 281, de SERGIUS, *Primae Expositiones Sergii de Prioribus Donati Grammatici Urbis Romae*, dans *Grammatici Latini*,

- op. cit.*, vol. VIII, p. 158, de l'*Ars Ambrosiana*, *op. cit.*, p. 181, de SMARAGDUS, *Liber in Partibus Donati*, *op. cit.*, p. 233, et de DONATUS ORTIGRAPHUS, *Ars grammatica*, éd. J. CHITTENDEN, Turnhout, 1982 (CCCM, XL D), p. 194.
47. PRISCIEN, *Institutio grammatica*, XV, vii, *op. cit.*, vol. III, p. 90-91.
48. Mais on peut également accorder aux cris des animaux une valeur signifiante. Sur ce sujet, voir U. ECO, R. LAMBERTINI, C. MARMO et A. TABARRONI, « On Animal Language in the Medieval CLASSIFICATION of Signs » [1984], repris dans *On the Medieval Theory of Signs*, éd. U. ECO et C. MARMO, Amsterdam-Philadelphie, 1989, p. 3-41 et A. TABARRONI, « On Articulation and Animal Language in Ancient Linguistic Theory », *Versus*, 50/51 (1988), p. 103-21.
49. *Ibid.*, I, i, *op. cit.*, vol. II, p. 5-6. Voir aussi MURETHACH (MURIDAC), *In Donati Artem maiorem*, éd. L. HOLTZ, Turnhout, 1977 (CCCM, XL), p. 6.
50. PRISCIEN, *Institutio grammatica*, XI, vi, *op. cit.*, vol. II, p. 552.
51. ARISTOTE, *De l'âme*, II, 8, trad. J. TRICOT, Paris, 1982, p. 121. Cf. I. ROSIER, *La Parole comme acte*, *op. cit.*, p. 70-71.
52. SAINT AUGUSTIN, *De Sermones Domini in Monte*, I, 9, 23, éd. A. MUTZENBECHER, Turnhout, 1967 (CCSL, XXXV), p. 24, et ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, I, 14, *op. cit.*
53. *Regulae Aurelii Augustini*, dans *Grammatici Latini*, *op. cit.*, vol. V, p. 524.
54. SAINT AUGUSTIN, *De Sermones Domini in Monte*, I, 9, 22-24, *op. cit.*, p. 23-25.
55. Cf. SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, I, viii, 13.
56. FLAVIUS SOSPATER CHARISIUS, *Ars grammatica*, II, xvi, dans *Grammatici Latini*, *op. cit.*, vol. I, p. 238.
57. DONAT, *Ars Minor*, 9, dans L. HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, *op. cit.*, p. 602.
58. Le motif du *latratus canis*, dont la voix signifie la colère et que l'on rencontre dans les traités de sémiologie médiévale plutôt que chez les grammairiens, sert de fil conducteur à l'étude déjà citée de U. ECO, R. LAMBERTINI, C. MARMO et A. TABARRONI, « On Animal Language..., art. cit. (à laquelle je renvoie pour ce qui concerne les signes naturels et conventionnels ainsi que la place attribuée dans ce système aux différents types de voix).
59. MAGISTER JOHANNES, *Sicut dicit Remigius*, cité d'après I. ROSIER, *La Parole comme acte*, *op. cit.*, p. 62-63.
60. ROGER BACON, *De signis*, I, 9, dans K. M. FREDBORG, L. NIELSEN et J. PINBORG, « An unedited part of Roger Bacon's *Opus Maius : De Signis* », *Traditio*, 34 (1978), p. 84. Cf. J. PINBORG, « Interjektionen und Naturlaute », art. cit., p. 120 ; U. ECO, R. LAMBERTINI, C. MARMO et A. TABARRONI, « On Animal Language..., art. cit. », p. 14, 18 et 34 (n. 31), et I. ROSIER, *La Parole comme acte*, *op. cit.*, p. 63 et 91-92.
61. Sur ce point, et sur toutes les questions que posent la définition et la classification des interjections au XIII^e siècle, voir les études passionnantes d'Irène Rosier, déjà citées.
62. Cf. *Rhétorique à Herennius*, IV, 22, CICÉRON, *L'Orateur*, 135 et QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX, 2, 26-27, etc.
63. Cf. CHARISIUS, *Ars grammatica*, *op. cit.*, p. 239-42, et DONATUS ORTIGRAPHUS, *Ars grammatica*, *op. cit.*, p. 194. Pour simplifier, j'ai réuni les interjections qui désignent une même action (en omettant ici les citations qui les accompagnent). Une bonne partie de ces interjections se trouvent répertoriées dans les dictionnaires de latin classique, comme le Gaffiot, mais pas tous et pas toujours avec la même graphie ni, surtout, avec la même signification.
64. D'après I. ROSIER, « Interjections et signification des affects..., art. cit. », p. 84, et *La Parole comme acte..., op. cit.*, p. 302 (études auxquelles je renvoie pour plus de commentaires).
65. Cf. M. GÉRARD, *Les Cris de la Sainte. Corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Paris, 1999.
66. *La Chanson de Roland*, éd. J. BÉDIER, Paris, 1921, respectivement, v. 3641, 2151, 1964, 2064 et 3487. Pour ce qui concerne les cris de guerre chez les historiens et les chroniqueurs, cf. I. GUYOT-

BACHY, « Cris et trompettes. Les échos de la guerre chez les historiens et les chroniqueurs », *ici-même*.

67. Sur cette interjection, voir I. ROSIER, « L'Interjection comme point nodal de la créativité lexicale : la particule sensible Aïe », *Le Moyen Français*, 39-40-41 (1996-1997), p. 451-60. A propos des signes d'exclamation que contiennent les manuscrits et de la ponctuation des éditeurs modernes, cf. N. ANDRIEUX-REIX, « De l'interprétation à l'exclamation : quelques problèmes posés par les textes médiévaux », *Faits de langues*, 6 (1995), p. 23-26.

68. Cf. C. LUCKEN, « Le cri de la femme. Bris de langue, scènes de ménage et poétique de la farce médiévale », *Bruits, Equinoxe*, 14 (1995), p. 83-98.

69. Cf. M. ZINK, *Le Moyen Âge et ses chansons ou un Passé en trompe-l'œil*, Paris, 1996, et C. LUCKEN, « "Ainsi chantaient quarante mille Barbares". La vocation de la poésie barbare chez les romantiques français », *Poétique barbare - Poétiques barbares*, éd. J. RIGOLI et C. CARUSO, Ravenne, 1998, p. 153-81.

70. JEAN D'ARRAS, *Roman de Mélusine*, éd. L. STOUFF, Dijon, 1932, p. 6 et 260. Cf. C. LUCKEN, « Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan ? La fable de l'histoire », dans *Mélines continentales et insulaires*, éd. J.-M. BOIVIN et P. MACCANA, Paris, 1999, p. 145-73.

71. P. ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, 1987, p. 176 (on trouve une première version de cette affirmation dans *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, 1984, p. 33). Dans « Le "je" de la chanson et le moi du poète » (reprise, dans *Langue, texte, énigme*, Paris, 1975, d'un article publié en 1966) Zumthor faisait déjà de la « modulation : je-moi-je-moi » que sous-tendent les motifs topiques de la chanson du Châtelain de Couci analysée, « le cri inlassablement répétitif d'un désir radical, simple affirmation de vie dans et par le chant » (p. 187). L'importance du cri est également soulignée par Zumthor dans son *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983 (par exemple, p. 13). Le lien entre le cri et la poésie lyrique médiévale est énoncé à son tour par M. ZLNK dans *La Subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, 1985, p. 67 et 71.

72. Cf. C. LUCKEN, « Orphéophonie. L'enchantement de la voix et le silence d'Eurydice », *Penser la Voix, La Licorne*, 41 (1997), p. 53-86.

73. GUIRAUT DE BORNEIL, *Quan lo freitz e.l glatz e ta neus*, v. 53-65, dans *The Cansos and Sirventes of the troubadour Giraut de Borneil. A critical edition*, éd. A. V. SHARMAN, Cambridge et al., 1989, p. 94-95.

74. BERNARD DE VENTADOUR, *Quand vei la lausetta mover*, v. 5 et 9, dans *Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle*, éd. M. LAZAR, Paris, 1966, p. 180.

75. *Eneas*, v. 8079, 8082-83, 8115 (« Ahi, lasse... »), 8132, 8171, etc., éd. J.-J. SALVERDA DE GRAVE, Paris, t. II, 1929.

76. ARNOUL GRÉBAN, *Le Mystère de la Passion*, v. 3810-45, éd. O. JODOGNE, Bruxelles, 1965, t. I, p. 56.

77. Cf. C. LUCKEN, « Du ban du coq à l'Ariereban de l'âne (à propos du *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival) », *Reinardus*, 5 (1992), p. 109-24.

78. *Renart et Chantecler*, v. 383, dans *Le Roman de Renart*, éd. J. DUFOURNET, Paris, 1970, p. 190.

79. *Les Enfances Renart*, v. 45-47, dans *Le Roman de Renart*, Paris, 1981, t. I, p. 22.

80. VIRGILE, *Bucoliques*, IX, v. 36, trad. E. DE SAINT-DENIS, Paris, 1967, p. 93.

81. GAUTIER MAP, *Contes pour les gens de cour*, trad. A. K. BATE, Turnhout, 1993, p. 227. Voir aussi p. 225.

82. *Ibid.*, p. 226. Cf. C. LUCKEN, « Éloge de l'âne », *Reinardus*, 11 (1998), p. 95-116 (notamment, à propos de Gautier Map, p. 108-10).

AUTEUR

CHRISTOPHER LUCKEN

Maître de conférences en littérature médiévale française à l'Université Paris VIII (Vincennes à Saint-Denis) et chargé de cours à l'Université de Genève, il a notamment publié avec Juan Rigoli, « Bruits », *Équinoxe*, 14 (1995) ; avec Jacques Berchtold, *L'Orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti*, Genève, 1999 ; avec Mireille Séguy, « L'Invention de l'histoire », *Médiévales*, 38 (2000). À paraître chez Droz, *Les Portes de la mémoire. Richard de Fournival ou l'Ariereban de l'Amour*.