



HAL
open science

Un élément du style oralisé dans la littérature médiévale. Le tempo du dialogue dans *La Vie des Pères*

Corinne Denoyelle

► To cite this version:

Corinne Denoyelle. Un élément du style oralisé dans la littérature médiévale. Le tempo du dialogue dans *La Vie des Pères*. *Perspectives médiévales*, 2022, 43, <10.4000/peme.43119>. <hal-04959759>

HAL Id: hal-04959759

<https://hal.science/hal-04959759v1>

Submitted on 16 Mar 2026

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 CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Perspectives médiévales

Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge

43 | 2022

Questions de style

Études & travaux

Méthodes et outils

Un élément du style oralisé dans la littérature médiévale. Le tempo du dialogue dans *La Vie des Pères*¹

CORINNE DENOYELLE

<https://doi.org/10.4000/peme.43119>

Résumés

Français English Italiano

Cet article propose un outil d'analyse stylistique des paroles de personnages. L'observation du tempo des dialogues, c'est-à-dire de la vitesse, donne aux échanges la taille des répliques et le nombre de répliques dans un dialogue. Le tempo du dialogue, ainsi calculé, permet de comparer les textes et de percevoir la façon dont les dialogues s'inscrivent dans un projet narratif qui cherche, selon les auteurs, à représenter la vivacité de la parole spontanée ou la monumentalité d'une parole ornée. Cette observation permet de mettre en évidence des procédés récurrents qui témoignent d'un savoir-faire rédactionnel. À cette étude du tempo s'ajoute une analyse de procédés internes à la réplique qui, en jouant sur des ellipses, redondances ou dislocations, visent à créer des effets d'oralité. Cette méthodologie est appliquée au recueil des contes de *La Vie des Pères*.

This article proposes a tool for the stylistic analysis of characters' words. Observing the tempo, i.e. the speed of the dialogues gives the size and number of lines in a dialogue. Calculated this way the tempo of the dialogue makes it possible to compare the texts and to perceive how the dialogues are part of a narrative project which, according to the authors, seeks to represent the liveliness of spontaneous speech or the monumentality of ornate speech. This observation helps highlight recurring procedures that demonstrate writing skills in addition to the study of tempo there is an analysis of the internal procedures of the line, which, by playing with ellipses, redundancies or dislocations, aim to create the effects of a orality. This methodology is applied to the collection of tales *La Vie des Pères*.

Questo articolo propone uno strumento di analisi stilistica delle parole dei personaggi. Osservando il ritmo, ovvero la velocità, dei dialoghi è possibile determinare la lunghezza delle repliche e il numero delle repliche di un dialogo. Il ritmo del dialogo così calcolato consente di confrontare testi diversi e percepire il modo in cui i dialoghi si inseriscono in un progetto narrativo che, a seconda dell'autore, tenta di riprodurre la vivacità del linguaggio spontaneo o la monumentalità della lingua erudita. Questo aspetto evidenzia tecniche ricorrenti indice delle abilità redazionali dell'autore. Allo studio del ritmo si aggiunge l'analisi dei processi linguistici interni alla replica, che sfruttano ellissi, ridondanze e dislocazioni per ricreare gli effetti della lingua parlata. Questa metodologia è applicata alla raccolta di racconti *La Vie des Pères*.



Entrées d'index

Index des médiévaux et anciens : Gautier d'Arras

Mots clés : couleur de rhétorique, dialogue, réplique, rythme, style mimétique, style oralisé

Keywords: color of rhetoric, dialogue, reply, rhythm, mimetic style, spoken style

Parole chiave: colore di retorica, dialogo, risposta, ritmo, stile mimetico, stile parlato

Œuvres, personnages et lieux littéraires : Brûlure, Chevalier au lion, Copeaux, Eracle, Fou, Haleine, Image de pierre, Image du diable, Inceste, Jardinier, Meurtrier, Miserere, Noël, Prévôt d'Aquilée, Queue, Rachat, Renieur, Sénéchal, Thaïs, Vie des Pères, Christ, Laudine, Yvain

Index des modernes : Jacqueline Authier Revuz, Bernard Cerquiglini, Sylvie Durrer, Lucien Foulet, Andres Kristol, Gillian Lane-Mercier, Dieter Welke

Texte intégral

- 1 L'analyse stylistique des paroles de personnages est née au XIX^e siècle d'une réflexion référentialiste sur les différences entre dialogues romanesques et paroles authentiques² : son objectif était de valoriser les dialogues qui « sonnent juste ». Elle a donc généralement été de l'ordre du jeu des sept différences entre oral et écrit pour évaluer des auteurs sur leur recherche du naturel. Ce lien à l'oral a longtemps masqué la spécificité écrite des dialogues littéraires qui ont surtout été vus comme la recopie (paresseuse) de ce qui s'entendait dans la rue. Pourtant des auteurs avouaient régulièrement leur difficulté à écrire cet objet textuel hybride³, à la fois de nature complètement écrite mais représentant de l'oral : puisant dans les ressources de l'écrit la représentation de l'oral. Cette orientation mimétique a aussi prévalu pour les textes médiévaux, dont les paroles de personnage ont été, selon les cas, valorisées ou dévalorisées en raison de leur proximité supposée avec la langue des interactions ordinaires⁴, pourtant inaccessible à l'observateur.
- 2 Réciproquement, l'observation scientifique de la langue, faute d'avoir accès à l'oral authentique des époques passées, a souvent cherché dans le discours direct des textes narratifs les plus anciens, surtout en prose, des manuels de conversations ou dans les textes théâtraux, ce qui lui semblait propre à la langue parlée. Ces types de discours ont donc été considérés comme représentatifs de la langue de la conversation, bien que, pour le théâtre du moins, ils aient généralement été écrits en vers. Lucien Foulet par exemple y cherchait des traces de la langue de la conversation et du français familier au Moyen Âge⁵, négligeant ainsi la dimension esthétique de l'écriture d'auteurs dont on oublie aussi souvent de remarquer le talent stylistique. L'équivalence entre oral et paroles de personnages a donc longtemps prévalu.
- 3 Les travaux des linguistes permettent aujourd'hui de mieux spécifier la nature littéralement *inoùie* des paroles de personnages comme étant de l'oral représenté et non directement recopié. Nous distinguerons, comme Andres Kristol⁶, deux types d'encodage de la langue : le code écrit et le code oral, tous deux susceptibles de différents registres, chaque code étant soumis à des contraintes énonciatives spécifiques. À l'intérieur du code écrit, A. Kristol identifie ce qu'il appelle « le langage transcrit », c'est-à-dire « l'imitation du langage parlé dans l'écriture », qui relève pleinement de l'écrit. De même, à l'intérieur du code oral, il distingue ce qu'il nomme « langage oralisé », c'est-à-dire « la lecture à haute voix d'un texte écrit », qui relève pleinement de l'oral. Cette opération de « transcodage » d'un code à l'autre entraîne nécessairement des modifications de nature auxquelles peuvent s'ajouter aussi des exigences esthétiques de littéarité. Les paroles de personnages sont de l'ordre du code transcrit en ce qu'elles imitent un langage oral dans l'écriture, mais à un degré supérieur, puisque, participant d'un univers fictif, elles n'ont aucune réalité propre. Elles relèvent donc d'une « pseudo-oralité transcrite à partir d'un modèle linguistique appartenant clairement au langage écrit⁷ ». Il s'agit d'une oralité figurée, de l'ordre de la représentation. Au lieu de regarder les traces de l'oral dans le texte écrit, il est finalement plus intéressant, pour des littéraires et des stylisticiens, de partir en sens inverse et d'observer le travail puissant d'écriture de ces auteurs qui doivent réinventer de l'oral aux antipodes de l'oral. Nous emprunterons donc à Sylvie Durrer son qualificatif de *style oralisé*, « un artefact littéraire, qui entretient des rapports fantasmatiques avec la communication orale⁸ ».
- 4 Le travail d'écriture qui vise à donner une coloration spécifique aux paroles de personnages n'est d'ailleurs pas forcément orienté systématiquement vers l'oralité. Pour le Moyen Âge, en particulier, si on peut observer, comme le dit Bernard Cerquiglini, « que les segments de texte relevant du discours direct présentent des propriétés syntaxiques particulières et distinctes des parties narratives⁹ », cette différence peut aussi aller dans le sens d'une « parole monumentale [qui] s'élève avec une fierté quelque peu rigide, entourée de ce qui la protège et tout à la fois la cerne¹⁰ ». Le présupposé de la critique hérité de l'idéologie du naturel ne doit pas masquer l'éventail des possibles d'une production vernaculaire qui s'invente et doit se situer par rapport à une littérature valorisée en médio-latin. L'écriture spécifique des paroles de personnages est aussi contrainte par la manuscriture qui donne plus de liberté à chaque scribe mais limite



aussi les possibilités en raison, en particulier, d'une ponctuation faible ou jamais systématique¹¹. Il faut donc considérer que le style des paroles de personnages de la littérature médiévale est toujours face à des choix qui, comme aujourd'hui, le situent dans un continuum entre représentation mimétique de la parole d'un côté et ambitions et/ou contraintes littéraires de l'autre. Des effets de réel y sont indéniables, plus ou moins accentués selon les auteurs et les œuvres ; des effets spécifiquement scripturaux et purement esthétiques y sont aussi remarquables.

- 5 Dans le recueil de contes, la *Vie des Pères*, qui me servira de support pour cet article, on peut constater en même temps et quasiment dans les mêmes répliques, à la fois des prouesses stylistiques, qui n'ont de sens que dans un cadre littéraire très normalisé, et des effets de réel discursifs, « connotateurs de mimesis » pour reprendre l'expression de Gillian Lane-Mercier¹². Par exemple, cet enjambement qui sépare le verbe et l'attribut du sujet semble, du moins, pour notre sensibilité post-malherbienne, purement artificiel :

Une voiz oï pres de lui
 Qui lui dist : « Qui es tu ? – Je sui
 uns vilains las et esgarez... » (II, *Merlot*, 18414-18416)

- 6 En mettant une emphase exceptionnelle sur une rime associant un simple pronom et le plus courant des verbes, il ne prend tout son sens que pour des oreilles habituées à donner une importance phonique à la rime et à l'octosyllabe. Inversement, dans un autre conte, l'ordre des mots expressif de la deuxième interrogation semble imiter la dislocation¹³ de l'énoncé propre à la langue orale :

« Dame, por Deu, ki estes vos ?
 En charité, dites le nos.
 – Mes vos, ki estes, bele amie ?
 – Dame, honte m'est ke jel die. (I, *Abbesse grosse*, 7280-7283)

- 7 Ici, après une première réplique qui présente une interrogation par une forme d'inversion du sujet, la deuxième réplique montre une construction presque clivée où un pronom tonique exprimé est placé avant le pronom interrogatif et le verbe.

- 8 La stylistique particulière des paroles de personnages est donc prise dans une tension entre représentation de l'oralité authentique et élaboration poétique ou rhétorique. Cette tension est particulièrement intéressante et se manifeste de manière complexe. Je n'en aborderai ici qu'un des aspects : le tempo des dialogues, qui peut donner ou non une impression de naturel selon qu'il va plus ou moins vite. Son étude permet de comparer les textes entre eux et de repérer les différentes techniques d'auteurs qui privilégient, selon les cas, des échanges vifs et rapides ou des discours richement informationnels ou expressifs. *La Vie des peres* est un des textes médiévaux qui justement l'exploite dans les deux directions à la fois : il cherche un tempo rapide pour donner l'impression de la spontanéité de l'oral authentique et, en même temps et dans des proportions quasi identiques, il choisit la lenteur de longs discours édifiants. L'observation du tempo rend compte ainsi des fonctions que les textes donnent aux dialogues, soit plus mimétiques, voire ludiques comme pour les fabliaux, soit plus solennels ou édifiants comme dans *La Vie des peres*. L'analyse du style oralisé ne devrait évidemment pas s'y arrêter et il faudrait la compléter en observant aussi l'articulation du discours et du récit, c'est-à-dire l'emploi des différents types de discours¹⁴ et le passage d'une voix énonciative à une autre¹⁵. D'autre part, il conviendrait d'observer plus spécifiquement les marques internes des paroles de personnages, sur le plan syntaxique par exemple en s'aidant des travaux des linguistes diachroniciens¹⁶ qui ont montré des variations statistiquement significatives en ce qui concerne par exemple, l'emploi des négations, des pronoms personnels, l'expression du sujet, l'ordre des mots, les phraséologismes, etc. Ces recherches indiquent que les auteurs avaient conscience de certaines spécificités de l'oral et qu'ils s'efforçaient de les placer dans la bouche de leurs personnages dans une langue littéraire réputée plus conservatrice que la langue des énoncés ordinaires¹⁷.

- 9 *La Vie des peres* est un recueil de contes édifiants en vers du XIII^e siècle qui raconte des récits de conversion ou de miracles situés souvent dans un cadre oriental propice autant à la vie érémitique qu'à des mœurs dissolues. J'utilise l'édition de Félix Lecoy¹⁸, fondée sur le manuscrit BnF fr. 24301¹⁹ qui rassemble les 42 contes dits de « La Première Vie ». Si les contes varient par leur origine, ils sont ici rassemblés dans un manuscrit qui a sa propre cohérence narrative et stylistique. Comme les autres récits brefs médiévaux, les fabliaux, *exempla*, les contes de la *Vie des Pères* reposent sur un emploi très dramatique²⁰ des dialogues qui servent à engager ou à désengager les personnages dans l'action. Toutefois, ils donnent une grande importance à des sermons ou à des monologues permettant de traduire l'évolution



psychologique des pécheurs dont la contrition s'exprime en longues prières. La présente analyse de la *Vie des Pères* s'inscrit dans un projet plus vaste de comparaison des dialogues dans les récits brefs²¹. Mes observations statistiques porteront uniquement sur le premier tome de cette édition.

Le tempo du dialogue

- 10 J'appelle « tempo du dialogue » un outil qui permet de rendre compte de la vivacité ou de la lenteur de dialogues et de les comparer. Le tempo relève du style oralisé en ce qu'il impose une vitesse de lecture aux paroles de personnages que peuvent renforcer aussi des effets de rythme internes. Ce tempo dépend de deux éléments : d'une part la taille de chaque réplique, d'autre part le nombre de répliques dans chaque dialogue. Plus un dialogue aura de répliques et plus ses répliques seront courtes, plus son tempo sera rapide et plus on pourra le qualifier de vif, ce qui contribue à donner un effet de naturel. Inversement un dialogue fondé sur de longues tirades, souvent peu nombreuses, sera plus majestueux et relèvera d'une esthétique de la solennité. Le tempo ainsi défini est propre à chaque auteur et change selon les contraintes de l'action. Il est indépendant du nombre d'informations transmises par les locuteurs, celles-ci pouvant être partagées dans une longue tirade ou dans une série de petites répliques. J'observerai ce tempo en deux temps, d'abord en comptant le nombre de répliques par dialogue, puis en calculant la taille moyenne des répliques ainsi que les variations de cette taille.

Le nombre de répliques dans un dialogue

- 11 Le tempo du dialogue repose tout d'abord sur l'observation du nombre de répliques dans un dialogue. Suivant la tradition littéraire, du moins théâtrale, j'appelle *réplique* l'équivalent écrit d'un « tour de parole » d'une conversation authentique. La réplique est la représentation de la prise de parole d'un personnage²². J'opposerai les *dialogues schématiques* construits selon des enchaînements de deux ou trois répliques formant en général un seul échange, souvent didactique (question / réponse ou information / commentaire) ou directif (ordre / accord ou information / ordre) aux *dialogues plus complexes* qui se structurent sur plusieurs échanges et font passer, le plus souvent, d'un échange didactique à un échange directif, en général d'une information à une décision. Au-delà de deux échanges, les dialogues intègrent généralement des répliques gratuites ou peu utiles comme on le verra ci-dessous, questions de confirmation ou répétitions d'ordre qui n'apportent pas d'informations nouvelles mais donnent un effet d'oralité et forment des péripéties à l'intérieur du dialogue, lui-même conçu comme une petite scène à faire.
- 12 Pour effectuer ce calcul, je compte toutes les répliques, quel que soit le type de discours utilisé. Les répliques au discours indirect ou narrativisé y sont donc intégrées quand elles constituent un tour de parole distinct. Quand un même tour de parole se présente sous une forme hybride commençant de manière indirecte pour basculer ensuite au discours direct, je ne compte qu'une seule réplique. De même, j'ai compté ici tous les monologues ou prières qui ne reçoivent pas de réponse, ce qui tend à augmenter la part des dialogues à une seule réplique.
- 13 Je comparerai les résultats obtenus sur *La Vie des peres* avec ceux que j'ai calculés sur d'autres textes²³ et en particulier sur d'autres récits brefs, des fabliaux dont les intentions littéraires sont évidemment diamétralement opposées.

	nombre moyen de répliques par dialogue	dialogues d'une seule réplique	dialogues de deux répliques	dialogues de trois répliques	Proportion de dialogues schématiques	dialogues de quatre ou cinq répliques	dialogues de six répliques et plus	Proportion de dialogues complexes
<i>La Vie des peres</i>	2,1	42,90 %	21,80 %	10,30 %	= 75 %	10,60 %	15,40 %	= 25 %
- <i>Sarrasine</i>	2	50 %	25 %	0 %	= 75 %	25 %	0 %	= 25 %



-Haleine	2,5	27,3 %	40,9 %	9,1 %	= 77,3 %	4,5 %	18,2 %	= 22,7 %
-Le Fou	2	47,6 %	14,3 %	0 %	= 61,9 %	23,8 %	14,3 %	= 38,1 %
Châtelaine Vergy	5,58	8,5 %	16,5 %	12,5 %	= 58,5 %	16,5 %	25 %	= 41,5 %
Tristan en prose (t. 1)	4,8	19 %	22 %	14 %	= 55 %	17 %	28 %	= 45 %
Aucassin	4,5	24 %	18 %	9 %	= 51 %	24 %	25 %	= 49 %
Yvain	4	35 %	14,3 %	12,5 %	= 61,8 %	13,7 %	24,5 %	= 38,2 %
Eracle	3,1	49 %	16,5 %	8,5 %	= 74 %	11 %	15 %	= 26 %
La Grue	3,14	16,5 %	33,5 %		= 50 %	33,5 %	16,5 %	= 50 %
Vilain mire	3,62	38,9 %	16,7 %	5,6 %	= 61,2 %	16,8 %	22,4 %	= 39,2 %
Trubert	5,68	11,1 %	11,1 %	18,5 %	= 40,7 %	27,1 %	32 %	= 59,1 %
Quatre souhaits St Martin	4,4	20 %	20 %	20 %	= 60 %	0 %	40 %	= 40 %

Tableau 1 : nombre de répliques par dialogue

- 14 Le tome 1 de *La Vie des peres* rassemble des contes dont les dialogues restent schématiques. Même si on laisse de côté les dialogues à une seule réplique qui ne constituent donc pas des échanges, on constate la part très importante des dialogues à deux répliques, trop courts pour développer des péripéties de conversation. Ce schématisme est souvent renforcé par leur mise en retrait énonciative, plus d'un tiers des dialogues de deux répliques étant en discours indirect ou narrativisé. Inversement, on ne trouve dans le recueil que 25,6 % de dialogues complexes, c'est-à-dire composés de plus de quatre répliques. Cette proportion est vraiment faible, même par rapport à d'autres textes brefs comme les fabliaux. Toutefois, les contes qui composent ce recueil ont tous un comportement différent qui limite les généralisations. Parmi les 21 récits du premier tome de cette édition, *Haleine* est avec *Renieur* (mais qui ne comprend que six dialogues en tout) le récit qui contient le plus de dialogues de six répliques ou plus. D'autres ne dépassent jamais les trois répliques enchaînées (*Miserere*, *Noël*, *L'Image de pierre*...). Notons aussi le cas de *La Queue* qui n'est constitué que d'un long dialogue de 14 répliques. Cette première observation permet de voir ici le faible degré d'élaboration de la plupart des dialogues du recueil, qui privilégie les discours expressifs, comme les monologues d'introspection ou les prières, plus que les interactions. Ces récits portent sur la relation des pécheurs à eux-mêmes et à Dieu, moins sur leurs relations aux autres personnages qui ne sont finalement là que pour les engager dans le péché ou dans le salut.

La taille des répliques

- 15 Le deuxième élément à prendre en compte pour évaluer le tempo d'un dialogue est la taille des répliques. Je calcule la taille moyenne des répliques en faisant la moyenne du nombre des vers²⁴ de toutes les répliques au discours direct. Les répliques au discours indirect ou au discours narrativisé sont cette fois, exclues de ce calcul, essentiellement en raison de la difficulté à cerner exactement le début ou la fin de ces discours. Comme dans le tableau



précédent, j'intègre ici les monologues ou les prières qui ne sont pas adressés à un allocataire présent (mais dans ce texte où de nombreuses voix divines s'expriment, il est difficile de toujours savoir où se situe l'allocataire), ce qui renforce la part des longues tirades révélatrice d'une esthétique de l'édification.

- 16 Dans *La Vie des peres*, la taille moyenne des répliques au discours direct est de 11,8 vers / réplique. Là encore le premier tome présente une large variété : la taille moyenne va de 6 vers par réplique dans *Haleine*, qui est le récit au tempo le plus vif, à 25,8 vers par réplique dans *Le Jardinier*, qui ne contient que deux dialogues au discours direct, chacun autour de très longues répliques. Cette taille moyenne n'en est pas moins assez importante, si on la compare avec les fabliaux et avec un certain nombre d'autres récits. Seuls huit récits du premier tome de *La Vie des peres* ont des répliques d'une taille moyenne inférieure à 10 vers.

	nombre moyen de vers par réplique	écart-type	très courtes répliques (≤ 1 vers)	Courtes répliques (1,5 à 5 vers)	Total répliques courtes / très courtes	répliques moyennes (5,5 à 9 vers)	répliques longues (9,5 à 18 vers)	répliques très longues (≥ 18 vers)	Total répliques longues / très longues
<i>La Vie des Pères (tome 1)</i>	11,8	11,5	19,3 %	34,7 %	54 %	12,5 %	15,7 %	17,8 %	33,5 %
<i>Sarrasine</i>	24,3	31,7	16,65 %	16,65 %	33,3 %	0 %	16,7 %	50 %	67,5 %
<i>Haleine</i>	6	6,9	22,8 %	36,8 %	59,6 %	19,3 %	15,8 %	5,3 %	40,4 %
<i>Le Fou</i>	11,1	12,2	16,7 %	23,8 %	40,5 %	21,4 %	16,7 %	21,4 %	59,5 %
<i>Châtelaine Vergy</i>	5,3	5,3	12,7 %	36,4 %	49,1 %	32,7 %	12,7 %	5,5 %	18,2 %
<i>Tristan en prose (t. 1 et 2)</i>	7,8 eq	4,3	8,5 %	42,3 %	50,8 %	21,4 %	20,8 %	7 %	27,8 %
<i>Yvain</i>	6,7	8,5	17,3 %	39,8 %	57,1 %	19,6 %	15,1 %	8,2 %	23,3 %
<i>Eracle</i>	9	13	13,6 %	38,7 %	52,3 %	18,3 %	14,9 %	14,5 %	29,4 %
<i>La Grue</i>	2,8	1,8	25 %	66,7 %	91,7 %	8,3 %	–	–	0 %
<i>Vilain mire</i>	3,6	3	19,2 %	55,7 %	74,9 %	15,4 %	9,7 %	–	9,7 %
<i>Trubert</i>	3,6	4	20,9 %	64,4 %	85,3 %	11,1 %	3,4 %	0,2 %	3,6 %
<i>Quatre souhaits St Martin</i>	11,6	5,1	20 %	35 %	55 %	20 %	20 %	5 %	25 %

Tableau 2 : la taille et la répartition des répliques selon leur taille

- 17 On peut affiner l'analyse de de cette taille moyenne en observant l'écart type : plus celui-ci est élevé, plus le texte comprend des répliques d'amplitude variée. Dans ce recueil, l'écart type est moyen (11,5), ce qui veut dire que les répliques sont de format relativement identique et varient peu en envergure. Mais là encore des décalages sont notables selon les contes : dans *Haleine* (écart type : 6,9), les répliques sont relativement régulières et assez petites. Inversement, dans *Sarrasine* (écart type : 33), les répliques vont de 1 vers à une longue tirade de 87 vers. De même, dans *Thaïs* (écart type : 14,5) les répliques ont une amplitude qui va de quelques syllabes à 45 vers. Par ailleurs, l'écart-type moyen des contes de *La Vie des peres* est plus important que celui, par exemple, des fabliaux. Cette amplitude plus large s'explique par l'importance des répliques longues qui constituent un tiers des répliques du recueil. Les récits



ont ainsi quasiment autant de répliques très courtes que de répliques très longues. Cette proportion spécifique est liée à la dimension édifiante de ce genre qui se déploie en sermons, monologues désespérés et prières. Il repose donc non seulement sur un tempo spécifique de répliques plutôt longues mais aussi sur une assez large amplitude des répliques caractéristique de son projet littéraire double : instruire par le biais de saynètes attrayantes. Seul *Eracle* de Gautier d'Arras, qui a une même dimension édifiante, s'en approche.

Les répliques très courtes

18 L'observation du tempo attire notre attention sur la fonction des répliques selon leur taille à l'intérieur d'un dialogue, ainsi que sur les effets d'accélération.

19 Les répliques d'un vers ou moins viennent perturber le rythme du dialogue. Elles participent à la mise en relief d'un vers dans la mesure où le changement d'énonciateur provoque automatiquement une rupture dans le couplet d'octosyllabes et crée un signal sonore. Le jeune homme stupide, par exemple, qui passe son alliance d'or au doigt d'une statue de pierre marque clairement son engagement par un vers court qui contraste avec le reste de l'énonciation.

Et par envoiseüre dist :
« Feme, de cest anel t'espous. »
Et il ki n'ot pas le cuerpous... (I, *Image de pierre*, 8371-8373)

20 Le discours direct crée ici une rupture d'énonciation, renforcée par la brisure du couplet. De même, à l'intérieur d'un dialogue qui respecte le couplet, une réplique d'un seul vers met en valeur la promesse effectuée.

« Par foi, fist cil, je vos croiroie
si je pardon avoir cuidioie.
— En veritei, le te promet.
— Et je del tot en vos m'en met.
Apareilliez sui del tenir
vostre conseil jusqu'a morir. » (I, *Meurtrier*, 6576-6581)

21 Après cette promesse phoniquement isolée par le vers très court, le dialogue s'achève sur un couplet d'octosyllabe qui le clôt sur la rime en *-ir* prolongeant la promesse jusqu'à la mort.

22 Une même impression de rupture apparaît quand plusieurs répliques de taille inférieure au vers s'enchaînent : elles créent alors une très nette accélération du temps qui se produit généralement dans un moment de vive émotion. On peut estimer alors que cette effet d'écriture vise à traduire les affects des personnages. De ce fait, plus que la représentation d'un oral quotidien, ce que les textes vont chercher à représenter, c'est la spontanéité de la langue selon le contexte, c'est-à-dire sa variation diaphasique²⁵. L'auteur de *La Vie des peres* donne à ses personnages les colorations de la voix vive surtout dans les moments de grande émotion quand leur parole se relâche et semble perdre son ordonnancement syntaxique rigide²⁶.

23 L'impression de mimétisme s'appuie en effet sur les mécanismes mêmes du code oral, qui ne repose pas sur une syntaxe strictement linéaire. Le discours oral, – et on peut supposer que cette constatation était vraie déjà il y a plusieurs siècles – est essentiellement éphémère et relève d'une improvisation constante, qui entraîne ruptures de construction, ellipses ou redondances. Inversement, l'écrit peut se permettre une plus grande rigueur dans l'ordonnancement des propositions et les enchaînements syntaxiques²⁷. De ce fait, tout énoncé répétitif ou elliptique qui se distingue de constructions syntaxiques régulières tend à être assimilé à de l'oral. Le « langage transcrit » peut reproduire artificiellement cette spontanéité au moyen d'énoncés eux-mêmes incomplets, elliptiques ou redondants. Les répliques très courtes, reposant forcément sur l'omission d'une partie de la phrase, font tout particulièrement partie des « connotateurs de mimesis ».

24 Les enchaînements de répliques courtes ou très courtes sont souvent construits de d'une même façon qui signale une technique bien rodée. Plusieurs modèles types d'accélération se trouvent dans ce recueil.

Un modèle d'accélération confirmatif



Construit autour d'une question de confirmation, ce modèle d'enchaînement fait se succéder trois répliques : affirmation / question de confirmation / réponse commençant par *voire* (ou *voire voir*), avant qu'une autre réplique ne soit formulée ou que le propos ne s'enchaîne²⁸.

Sainz Jeromes li dist : « Amie,
 por voir nos ne vos gabons mie,
 einz nos rions de vostre bien,
 se vos volez, ce sachoiz bien.
 — De mon bien ? — Voire. — Et vos coment ?
 — Je le vos diroie briement,
 s'a l'oïr voliez cuer metre. » (I, *Queue*, 17748-7753)

- 26 La surprise de la dame, étonnée que l'ermitte saint Jérôme veuille son bien, l'oblige à demander confirmation de cette déclaration désintéressée. Cet enchaînement confirmatif de répliques est très fréquent puisqu'on en trouve huit autres occurrences dans les deux tomes du recueil²⁹.

Un modèle d'accélération d'encouragement

- 27 Dans ce type d'échange, un locuteur réitère, sous forme d'impératif, une décision qu'un autre personnage a déjà prise. Ainsi le dialogue entre saint Jérôme et la coquette, déjà cité ci-dessus, se prolonge sur un même rythme enlevé par un échange rapide. La dame relance sous forme impérative la décision de parler prise par Jérôme, manifestant par là son désir d'être édifiée.

« De mon bien me doi entremetre
 [...] Dites le moi en charité.
 — Et jel vos dirai. — Dites dons.
 — Feme, Deus done .ii. biaz dons... » (I, *Queue*, 7759-7761)

- 28 Ce modèle d'enchaînement est cependant moins fréquent puisque je n'en ai trouvé, sauf erreur que deux autres occurrences³⁰.

Un modèle d'accélération injonctif

- 29 Enfin, les répliques très courtes peuvent être utilisées pour marquer une insistance quand un locuteur est amené à réitérer un ordre face à un allocutaire qui refuse de lui obéir :

« Remanez. — Je non. — Si ferez.
 Tot a tens el mesaige irez.
 — Par foi, sire, et je remaindré
 et a vostre los me tendré. » (I, *Haleine*, 3647-3650)

- 30 Le procédé, que j'appelle à la suite de Dieter Welke³¹ une spirale d'interventions, est un renchérissement où des ordres successifs sont répétés de manière un peu plus intense à chaque fois. Dans l'exemple ci-dessus, l'intensification est minime, le valet messenger se laissant convaincre en deux répliques. Quelques autres occurrences de cette construction sont à peu près aussi vite expédiées³² dans des récits où ce jeu d'insistance, qui tourne vite au comique, est peu développé.

- 31 Les répliques très courtes sont aussi généralement redondantes : les questions de confirmation ou les ordres répétés sont en effet des répliques qui n'apportent aucune nouvelle information. Elles marquent un piétinement de la conversation au plan informationnel en même temps qu'elles créent une impression de spontanéité en donnant à voir la surprise de l'un des locuteurs. Elles correspondent bien à l'idée que la conversation n'est pas préécrite, mais qu'elle s'invente au fur et à mesure des affects des personnages. Leur structure stéréotypée montre qu'elles sont de l'ordre du procédé, un petit effet, facile à utiliser, plus pour connoter l'oralité plus que pour la mimer réellement.

- 32 Les accélérations sont particulièrement utilisées dans des scènes de genre pour représenter la séduction :

« Je vos aim, dame, plus ke moi.
 — Vos m'amez ? — Voire. — En keil maniere ?
 — Por Deu, merci, ma dame chiere !
 Qant vos nel savez, sel saichiez. (I, *Renieur*, 5905-5908)³³

- 33 Leur emploi successif dans deux dialogues de séduction constitue un exercice de style courtois qui joue sur le modèle de la déclaration d'amour d'Yvain à Laudine dans *Le Chevalier au lion*.



Tempo et couplet de vers : répliques ouvertes ou fermées

34 On a dit souvent que l'organisation rythmique du vers contribue à la structuration de l'échange, en particulier en raison de l'alternance des rimes plates, généralisées dans les récits en vers, qui forment des couplets syntaxiques³⁴. En réalité les choses sont un peu plus complexes et varient selon les auteurs observés : si les frontières de chaque réplique peuvent respecter la structure du couplet de vers, leur coïncidence n'est jamais systématique, et surtout elle change selon le tempo du dialogue. En effet, un dialogue au tempo rapide, constitué de répliques inférieures ou égales au vers, repose nécessairement sur la brisure du couplet d'octosyllabes :

Totes voies li demanderent :
 « Qui estes vos ? — Peneanz sui.
 — Et vos, des quant ? firent li dui.
 — Encor n'est pas li moiz passez }
 que j'estoie riches assez. }
 Hors sui par ce ke j'ai emprís.
 — Et coment estes vos si pris ?
 Por quel chose, por quel forfet ? }
 Avez vos omecide fait ? }
 — Je non ! Seignor, Dex m'en deffende }
 Que mes cors a tel fet entende ! }
 — Ne por quant q'avez vos forfet ?
 — Jel vos dirai, puis k'il vos plet... » (I, *Copeaux*, 1892-1904)

35 Ce début de dialogue au tempo rapide, dont la vivacité est encore renforcée par des ellipses (« Et vos, des quant ? » ; « Je non ! »), ne comporte qu'une réplique de deux vers, correspondant à un couplet de rimes, et que deux répliques commençant ou se terminant par un couplet (indiqué par des accolades). Tous les autres changements de locuteurs de cet extrait se font entre deux rimes. De ce fait, le texte dialogal devient un objet spécifique, un discours co-construit à deux voix, dont l'unité prosodique n'empêche pas la diversité de l'énonciation.

36 J'appelle *répliques fermées* les répliques qui commencent et se terminent sur un couplet de rimes, le changement locuteur coïncidant avec un nouveau couplet. Inversement dans une *réplique ouverte*, le changement de locuteur se fait à l'intérieur d'une rime. Une réplique peut être complètement *fermée*, *partiellement ouverte* (au début ou à la fin) ou complètement *ouverte*. On a longtemps qualifié de rime mnémonique³⁵ ce changement à l'intérieur d'un couplet. Dans le premier tome de *La Vie des Pères*, plus de la moitié (52,3 %) des répliques de deux vers ou plus sont complètement fermées, commençant et se terminant par un couplet d'octosyllabes. Inversement, seules 8,3 % des répliques de deux vers et plus sont complètement ouvertes, ne contenant de couplet ni en leur début ni en leur fin. La structure prosodique tend donc à guider la structure dialogale mais il reste 39,4 % des répliques de deux vers et plus qui sont partiellement ouvertes. Il est donc impossible de généraliser et d'affirmer que la structuration du dialogue repose complètement sur la structuration rimique. Celle-ci y contribue largement mais de nombreux cas intermédiaires sont possibles, ne serait-ce que par l'existence, comme nous l'avons montré, des répliques d'un seul vers.

37 Les répliques complètement fermées tendent à l'isolement : un gros tiers de ces répliques font plus de dix vers, et un quart d'entre elles sont des monologues ou des répliques uniques ne recevant pas de réponse. C'est dire que leur isolement rimique correspond souvent à un isolement illocutoire : elles ne s'intègrent pas à un échange et constituent un morceau de discours isolé, « monumental » dirait Bernard Cerquiglini, qui forme un contraste net avec la narration. Alors que, comme je l'ai dit, les passages au tempo rapide constituent un tissu textuel au statut énonciatif spécifique, fusionnant les deux voix en une unité rimique et prosodique, les discours ou prières isolés, fermés aux plans syntaxique, discursif et rimique, constituent une séquence monologique isolée des autres paroles de personnages comme du reste de la narration.

38 Au niveau cette fois des dialogues considérés dans leur intégralité, 43,6 % (y compris monologues) commencent par un couplet d'octosyllabes (que la première réplique soit ensuite complètement fermée ou non) ; ils se terminent un peu plus fréquemment à 53,2 % par un couplet qui vient le clore. Le procédé de la clôture, sans être systématique, participe donc plutôt des signaux de fin de paroles de personnages. Autant le début du dialogue est bien balisé par le discours attributif, autant le retour à la narration repose sur des marques plus discrètes.



- 39 L'observation du tempo du dialogue permet donc de percevoir tout particulièrement les effets rythmiques qui se créent, soit en privilégiant, au moins momentanément, des répliques courtes qui sont là pour la rupture et le dynamisme qu'elles insufflent à la parole vive, soit en favorisant la construction de longues répliques dans lesquelles une prière ou un discours théologique structuré peut se déployer. C'est un outil qui permet de percevoir la tonalité et l'utilité données à un dialogue, s'il est là pour montrer des affects qu'il met en scène dans un échange ou pour dire des affects qu'il expose. Les procédés d'accélération du tempo, par l'intégration de très brefs échanges gratuits, montrent que l'auteur possède une liste de techniques dans lesquelles il peut piocher pour donner une impression d'oralité. Ils témoignent d'un savoir-faire narratif certain à défaut d'être toujours subtil.

Le tempo se fait rythme

À ce tempo externe qui bat au rythme des changements de locuteurs, il faut ajouter le rythme interne des paroles de personnages qui se constitue selon la taille des segments énonciatifs. C'est essentiellement cette rythmique interne qui va connoter l'oralité en rendant sensible l'accélération du débit de la parole sous le coup de l'émotion et en s'associant généralement aux accélérations du tempo. On relèvera trois procédés : la fragmentation des énoncés, la redondance, la répétition, qui relèvent toutes les trois des spécificités du code oral.

La fragmentation des énoncés

- 40 En jouant sur la taille des segments des discours qui s'allongent ou se raccourcissent selon la tension qui habite les locuteurs, les auteurs peuvent donner des impressions d'accélération ou de ralentissement qui traduisent généralement une émotion forte ou au contraire une rationalité sereine :

« Si ferois ! Vos le me diroiz.
— Je non ferai. — Vos si feroiz.
Qu'est ce ? Me volez vos desdire
de ce que je vueil ? — Nennil, sire,
mes je pert mes moz et mes pas,
que vos ne m'en croiriez pas. » (II, *Inceste*, 17220-17225)

- 41 Dans ce passage qui repose sur ce que j'ai appelé le modèle d'accélération injonctif et où on pourra constater aussi l'importance des pronoms personnels sujets, on observera le début particulièrement haché de la troisième réplique où les groupes de mots ne dépassent pas quatre syllabes. Le rythme des propositions accompagne le tempo rapide des répliques. L'énoncé se disloque en sous-unités rythmiques.

- 42 La fragmentation des énoncés repose régulièrement sur l'insertion d'incises :

« Mes qu'est ce, las, que je vueil fere,
qui a Damledeu vueil mesfere
por fere ci ma lecherie ? » (II, *Brûlure*, 13598-13600)

- 43 Le long monologue dont j'ai ici reproduit les premiers vers débute par une attaque dynamique : l'interrogation *qu'est-ce*³⁶ est mise en valeur par l'insertion de l'adjectif *las* qui crée une tmèse avec la relative. Cette même phrase se retrouve au féminin dans un autre récit (II, *Image du diable*, 17996), ce qui manifeste bien que cette attaque est perçue comme une formule adéquate pour signifier l'oralité d'un énoncé qui commence et doit se démarquer de la voix narrative³⁷. La construction des premiers vers d'une réplique constitue l'un des outils par lesquels un auteur peut signifier le changement d'énonciateur. L'adjectif *las*, qui se pragmatiquera³⁸ progressivement en *hélas*³⁹, est particulièrement utilisé soit en ouverture du discours direct, soit comme ci-dessous pour bousculer la syntaxe :

Et dist : « Je n'ai reson ne sens,
lasse ! qui en tel pechié maing,
lasse ! dont j'effaz et estaing
Toz les biens que je di et faz. » (II, *Sénéchal*, 13033-13036)

- 44 Ici l'effet d'oralité est amplifié par dans un jeu anaphorique lui-même renforcé par une assonance en [as] / [ats] et par un chiasme sonore (*effaz – estaing / biens – faz*). Cette



amplification lui donne une dimension plus solennelle que naturelle et relève des couleurs de rhétorique qui visent à mettre en valeur poétiquement le désespoir de la jeune femme.

- 45 Les incisives qui viennent casser le déroulement de l'énoncé et créent des effets de rythme sont de plusieurs types : adjectif utilisé comme marqueur discursif comme dans l'exemple ci-dessus mais aussi, selon les textes, interjections⁴⁰, formules évaluatives du type « si m'aït Dex » ou invocations religieuses, formules conatives parenthétiques du type « ce sachiez vos », etc. De même, de courts syntagmes peuvent s'insérer au sein des propositions :

« Ja, *se Deu plest*, ne m'avendra.
Ja deables ne me tendra
tant que je face tel outrage
ou je metroie l'ame en gage.
Musarz seroie, *par Saint Pou*,
se Deu perdoie por si pou. » (II, *Prévôt d'Aquilée*, 13972-13977)

- 46 L'hypothèse « se Deu plest » puis l'invocation « par Saint Pou » scandent ici des affirmations qui perdent leur linéarité.

- 47 Les incisives du discours attributif peuvent aussi être utilisées pour briser la structure de l'énoncé, marquer une pause ou mettre en valeur un élément du vers au début ou à la fin :

« Et je, signor, fist Deudonez,
a Deu me sui del tot donez » (I, *Fou*, 4459-4460)

- 48 L'incise, exceptionnellement employée ici avec un nom propre dans un dialogue à trois personnages, est placée pour créer un suspens entre le sujet et le verbe et mettre en valeur l'engagement solennel du clerc. Cette fonction rythmique des incisives est plus fréquente dans la prose⁴¹ dans laquelle leur emploi est systématique à l'intérieur des dialogues.

La redondance

- 49 Ainsi fragmenté en sous-unités rythmiques, l'énoncé tend à devenir redondant :

Et dist : « Dont me vient cis pensez
qui me tient ? Sui je forsenez ?
Est-ce songes ? Ou sui je ivres ?
Ier estoie sainz et delivres
or si sui surpris de folie... » (II, *Image du diable*, 17958-17963)

- 50 L'idée de confusion intellectuelle est répétée plusieurs fois sous des formes différentes listant les causes possibles de cette situation, folie, songe, ivresse. On est proche ici de la figure de l'*interpretatio* ou *expolitio*, qui consiste à dire une même idée sous des formes différentes⁴². L'*expolitio* pénètre d'autant plus facilement les paroles de personnages que le code oral est, du fait de sa nature éphémère naturellement redondant⁴³. Elle constitue donc à la fois une couleur de rhétorique et un effet d'oralité. De fait, les couleurs de rhétorique, théorisées pour l'art oratoire où elles visent à mettre en valeur une idée, ne s'opposent pas forcément aux effets mimétiques. Au contraire, elles relèvent souvent des mêmes principes : rupture de construction, ellipse, redondance... Elles adoptent ainsi régulièrement des structures typiques du code oral qui apportent un contraste formel remarquable avec le code écrit.

La répétition

- 51 Enfin, stade ultime de la redondance, l'information finit par stagner et les répétitions marquent alors un piétinement du propos :

Et a haute voiz s'escria :
« *Ou est, ou est* li sainz hermites
qui de l'amor Deu n'est pas quites ?
Menez m'i ! » Et l'en li mena. (II, *Brûlure*, 13681-13684)

- 52 Le crescendo qui se crée à partir d'une première interrogation elliptique, reprise et développée ensuite, manifeste les tâtonnements d'une parole qui cherche à se formuler sous le coup de l'émotion ou de l'essoufflement. La répétition prend aussi une valeur pragmatique en insistant sur l'objet de l'interrogation et en renforçant l'injonction qui y est liée. Il importe de ne pas opposer un possible effet mimétique aux valeurs pragmatiques que peut aussi prendre l'énoncé, l'un venant renforcer l'autre.



- 53 Le jeu de répétition émotionnel peut aussi se situer entre deux répliques ou à l'intérieur d'une tirade. Le dialogue fonctionne alors par anadiplose, reprise de la parole sur le mot, ce qui constitue un puissant moyen de donner une impression de spontanéité, très fréquent dans les textes littéraires jusqu'à nos jours :

« Moi n'en poez vos correcier,
ançoiz vos en avrai plus chier.
— Plus chier, sire ! Et jel vos diré... » (I, *Haleine*, 3517-3519)

« Aler voil avec vos savoir
se vostre fil porroiz ravoit.
— Ravoit ? Biau sire, et je comment ? » (II, *Rachat*, 15738-15740)

- 54 Dans ces deux extraits, la reprise du mot qui ouvre la réplique réactive marque une surprise, annonçant une réfutation ou un refus. Elle fait de l'énoncé répété une boucle autonymique, selon le concept de Jacqueline Authier Revuz, c'est-à-dire qu'il se dénonce comme une citation pour être mis à distance : cette reprise signale que « ces mots que j'utilise sont les vôtres, pas les miens ». Elle requalifie ainsi l'énoncé de manière polyphonique : « elle marque la continuité du même fil, à travers l'homonymie du X...X', et en même temps la différenciation⁴⁴ ». La reprise peut aussi se jouer à l'intérieur d'un monologue sous forme de correction, ce qui est le signe qu'il ressort d'une imitation de l'oral. Les deux procédés viennent ici dynamiser une prière :

« Saiges est qui de cuer vos sert
quant si grant loier en desert,
qui si mostrez vostre largesce
a cest frere por sa simplece,
por sa simplece voirement,
qu'a s'oraison dire *mesprent*.
Mesprent ? Q'ai je dit ? Voir, non fet,
biau sire, quand ele vos plest.
Ainz dit mout bien, je m'i acort. » (I, *Miserere*, 3021-3039)

- 55 Cette longue prière semble se construire comme un dialogue entre le Christ et l'ermite qui reformule son emploi du verbe *mesprendre*, puis qui reprend un terme d'adresse, « Biau sire » au milieu de la tirade, et qui, enfin, corrige son jugement sur les prières du simplet qu'il a recueilli. Le vers 3037, très court, repose sur une division interne en trois segments qui ressemble au modèle d'accélération confirmatif que l'on a décrit plus haut. Un effet d'improvisation, dès la répétition du syntagme « por sa simplece » comme si l'énonciateur cherchait à préciser sa pensée, est ainsi créé : une petite péripétie dans le déroulement de la prière qui imite les revirements d'une pensée en pleine réflexion. Ce procédé est particulièrement fréquent dans les monologues ou prières puisque j'en ai compté au moins neuf⁴⁵. On en trouve parfois plusieurs dans la même tirade. Les anadiploses, expolitions ou corrections, issues d'une rhétorique ancienne destinée à faciliter l'*actio* de discours destinés à être effectivement prononcés, relèvent intrinsèquement d'effets d'oralité qui doivent frapper un auditoire⁴⁶.

- 56 *La Vie des peres* est un texte très travaillé qui joue beaucoup des enjambements, rejets ou anaphores. Les jeux de rhétorique colorent prières ou échanges désespérés et leur donnent de l'ampleur. Il ne se caractérise pas de prime abord par une recherche d'oralité. Toutefois dans cette expressivité poétique, il laisse apparaître, quand l'émotion submerge les personnages, des procédés, répétitions ou corrections, qui accélèrent le rythme de l'énoncé pour mieux représenter la vive voix.

- 57 On pourrait prolonger cette étude sur les paroles de personnages selon plusieurs axes. Il faudrait observer par exemple comment elles caractérisent leurs locuteurs, comment parle un clerc (différemment, on le suppose, d'un vilain, d'un diable ou d'une femme dont on sait qu'elles sont généralement rusées ou désespérées). On pourrait aussi accorder une analyse particulière au nombre de participants au dialogue et spécifiquement aux voix collectives, phénomène strictement littéraire qui n'a pas d'équivalent mimétique. Mais l'observation du tempo du dialogue est déjà un outil pertinent pour relier la construction interne des paroles de personnages au projet narratif dans lequel elles s'inscrivent : le comique des fabliaux naît en partie de la vivacité des paroles, des réactions aux ruses et aux frustrations que les personnages subissent. Dans les romans en prose, la recherche de l'oralité s'inscrit dans un mouvement général de recherche de la vérité humaine. En revanche, *La Vie des peres*, comme *Eracle*, est d'abord le lieu de discours édifiants, mais pour les besoins de l'intrigue, pour engager les personnages dans l'action ou pour montrer l'impact émotionnel de leurs péchés, l'auteur a besoin aussi de valoriser la voix vive qui traduit mieux les affects. Cette double



direction auctoriale et narrative explique le tempo si particulier de ce recueil qui donne, en proportion, si ce n'est, évidemment, en nombre de vers, autant d'importance aux répliques très courtes qu'aux répliques très longues.

58 Dans *La Vie des Pères*, la solennité des propos cède régulièrement le pas à la vivacité de certains échanges qui se produisent sous le coup d'une émotion forte. La fréquence de certaines constructions montre qu'elles sont de l'ordre du procédé, utilisé par un auteur qui possède, outre des compétences poétiques certaines, un savoir-faire narratif indéniable pour créer des effets connotant l'oralité, plus de l'ordre du signe que de la mimesis à proprement parler.

Bibliographie

Œuvres citées

Aucassin et Nicolette, Jean Dufournet (éd.), Paris, Paris, Flammarion, 1993.

Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, David F. Hult (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1994.

Fabliaux érotiques, Luciano Rossi (éd.), Paris, Le Livre de poche, 1992.

Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 1852, <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52g.html>.

Gautier d'Arras, *Eracle*, Guy Raynaud de Lage (éd.) Paris, Champion, 1976.

La Châtelaine de Vergy, Jean Dufournet et Liliane Dulac (éd.), Paris, Folio Classique, 1994.

La Vie des peres, F. Lecoy (éd.), Paris, Société des Anciens textes français, Picard, 1988 et 1993.

Les Fabliaux, Rosanna Brusegan (éd.), U.G.E. 10/18, Paris, 1994.

Le Roman de Tristan en prose 1, Philippe Ménard (éd.), Genève, Droz, 1987.

Références critiques

Erich Auerbach, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornelius Hem, Paris, Gallimard, 1968 [1946].

DOI : 10.1515/9781400847952

Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

Claire Blanche-Benveniste et al., *Le Français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS Éditions, 1990.

Keith Busby, *Texte et Contexte*, trad. Laurent Brun et al., Paris, Garnier, 2022.

Manuel Bruña Cuevas, *Le style indirect libre chez Marie de France*, (thèse soutenue en 1987, Paris 7).

Corinne Denoyelle, « Style oralisé et efficacité narrative du dialogue dans les fabliaux », dans Philippe Haugeard et Silvere Menelgado (dir.), *Du nouveau sur les fabliaux*. À paraître.

Corinne Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Dupriez Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires*, Paris, Bourgois, 1984.

Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924.

Lucien Foulet, *Petite Syntaxe de l'ancien français*, Paris, Champion, [1919], 1961.

Françoise Gadet, *La Variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.

Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

Céline Guillot et al., « Oral rerésenté au Moyen Âge : vers une définition et une méthodologie d'analyse », dans Dominique Lagorgette et al. (dir.), *Représentations du sens linguistique 5*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2013, p. 17-42.

Andres Kristol, « "Que dea ! Mettes le chapron, paillard, com tu parles a prodome !" La représentation de l'oralité dans les Manières de langage du XIV^e/XV^e siècles », *Romanistisches Jahrbuch*, 43, 1994, p. 35-64.

Dominique Lagorgette « Insultes et registres de langue dans les Manières de langage : transgression et effet d'oralité », dans Amalia Rodriguez Somolinos, « Marques d'oralité en français médiéval », *Diachroniques 3*, *Revue de linguistique française*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 119-147.

Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Paris Ottawa, Klincksieck, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.

Christiane Marchello-Nizia, « L'oral représenté en français médiéval : un accès construit à une face cachée des langues mortes », dans C. Guillot et al. (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 247-264.

Christiane Marchello-Nizia et al., *Grande Grammaire Historique du français*, Paris, De Gruyter, 2020.

Sophie Marnette, « Réflexions sur le discours indirect libre en français médiéval », *Romania* 114, 1996, p. 1-49.

Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale, Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.



Sophie Marnette, « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française* 149, 2006.

DOI : 10.3917/lf.149.0031

Evelyne Oppermann-Marsaux, « “Ha ! Las, fet il, com sui iriez !” : les emplois de “(hé +) las(se)” et l’expression de la douleur morale en français médiéval », Dominique Lagorgette et al. (dir.), *Représentations du sens linguistique 5*, Chambéry, Éditions de l’Université de Savoie, 2013, p. 81-98.

Glanville Price, *The French Language. Present and Past*, Londres, Edward Arnold, 1971.

Amalia Rodriguez Somolinos (dir.), « Marques d’oralité en français médiéval », *Diachroniques 3*, 2013.

Giuseppe di Stefano, « À propos de la rime mnémotechnique » dans Bruno Roy et Paul Zumthor, *Jeux de mémoire : Aspects de la mnémotechnique médiévale*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, Paris, Vrin, 1985, p. 35-42.

Dieter Welke, « Séquentialité et succès des actes de langage », *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes 22-23*, Des Ordres en linguistique, 1980, p. 177-208.

Brian Woledge, *Commentaires sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, t. 1, Droz, Genève, 1986-1988.

Notes

1 Ce travail a bénéficié du soutien du projet de recherche PID2020-113017GB-I00 « Énonciation et pragmatique historique du français », du *Ministerio de Ciencia e Innovación*, Espagne.

2 Pour un historique des études sur les dialogues, voir Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, p. 15-36.

3 Voir la correspondance de Flaubert, par exemple *Lettre à Louise Colet*, 1852, <https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/52g.html>

4 Voir par exemple, cette affirmation de B. Woledge, il y a quelques années : « Pour écrire un dialogue, Chrétien n’avait qu’à écouter parler ses contemporains et à transposer leurs paroles en octosyllabes. Comme il avait l’oreille très fine et comme il était aussi très sensible aux nuances psychologiques et à la façon dont les sentiments se traduisent en vocabulaire et en syntaxe, il a écrit des dialogues qui sont des merveilles », Brian Woledge, *Commentaires sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*, tome 1, Droz, Genève, 1986-1988, p. 112.

5 Lucien Foulet, *Petite Syntaxe de l’ancien français*, Paris, Champion, [1919], 1961, voir en particulier p. 228-229 et 326-329 et paragraphes 112, 241.

6 Andres Kristol, « “Que dea ! Mettes le chapron, paillard, com tu parles a prodome !” La représentation de l’oralité dans les *Manières de langage du xive/xve siècles* », *Romanistisches Jahrbuch*, 43, 1994, p. 35-64, en part. p. 36-39. Voir aussi Claire Blanche-Benveniste et al., *Le Français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS Éditions, 1990, qui utilise une terminologie un peu différente. Elle distingue ce qui est « oral », l’énonciation orale d’un écrit, et « parlé », production orale sans phase écrite préalable.

7 Ibidem, p. 39.

8 Durrer, *Le Dialogue romanesque...*, *op. cit.*, p. 39.

9 Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 11.

10 *ibidem*, p. 248.

11 Sur l’importance de l’évolution de la ponctuation dans l’évolution du discours direct, voir dans *La Grande Grammaire historique du français* (GGHF), tome 2, Bernard Combette et Anne Kuyumcuyan, « Le discours représenté dans l’histoire du français », p. 1726-1727

12 Gillian Lane-Mercier, *La Parole romanesque*, Paris Ottawa, Klincksieck, Les Presses de l’Université d’Ottawa, 1989, p. 142

13 Voir plus bas.

14 Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale, Une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.

15 On se réfèrera à l’ouvrage incontournable de Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale...*, *op. cit.*, en relativisant toutefois ses résultats sur la prose, fortement biaisés par le support très spécifique qu’il a choisi. Pour une synthèse de ces questions, voir GGHF, tome 2, chapitre cité, p. 1702-1728.

16 Céline Guillot et al., « Oral représenté au Moyen Âge : vers une définition et une méthodologie d’analyse », dans Dominique Lagorgette et al. (dir.), *Représentations du sens linguistique 5*, Chambéry, Éditions de l’Université de Savoie, 2013, p. 17-42 ; Christiane Marchello-Nizia, « L’oral représenté en français médiéval : un accès construit à une face cachée des langues mortes », dans C. Guillot et al. (dir.), *Le Changement en français. Études de linguistique diachronique*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 247-264 ; Amalia Rodriguez Somolinos (dir.), « Marques d’oralité en français médiéval », *Diachroniques 3*, 2013.

17 Voir aussi les comparaisons que j’ai établies dans mon ouvrage *Poétique du dialogue médiéval*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 170-172 puis 186-187.

18 *La Vie des peres*, F. Lecoy (éd.), Paris, Société des Anciens textes français, Picard, 1988 et 1993.

19 Sur ce manuscrit et les liens entre *Vie des Pères* et fabliaux, voir Keith Busby, *Texte et Contexte*, trad. Laurent Brun et al., Paris, Garnier, 2022, p. 177-201.

20 J’utilise le mot *dramatique* au sens de « lié à l’action », sans aucune connotation théâtrale ou affective.



21 Voir mon article à venir sur les fabliaux, « Style oralisé et efficacité narrative du dialogue dans les fabliaux », dans Philippe Haugeard et Silvere Menelgado (dir.), *Du nouveau sur les fabliaux*. À paraître.

22 Toutefois, une réplique est foncièrement polyphonique, à la différence d'un tour de parole authentique en ce qu'elle intègre toujours, à des degrés divers selon le type de discours choisi pour l'écrire, la voix du narrateur. Elle peut aussi intégrer les énonciations de plusieurs personnages en même temps. Les limites d'une réplique, dans une littérature manuscrite ne sont pas toujours faciles à distinguer car le passage de la voix d'un personnage à la voix d'un narrateur peut être très progressif et s'appuyer sur un continuum entre les différents types de discours. Voir aussi *Poétique du dialogue médiéval...*, *op.cit.*, p. 212-213.

23 Les chiffres sont tirés de ma *Poétique du dialogue médiéval...*, *op. cit.*, p. 218-219 et 232.

24 Pour pouvoir les comparer avec des textes en prose, je transpose la taille des répliques en nombre de ligne en prose en « équivalent vers » en calculant le nombre moyen de syllabes dans les lignes de l'édition utilisée.

25 Ce terme désigne l'étude de la diversité stylistique des pratiques de langage selon les situations et les circonstances (voir Françoise Gadet, *La Variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.)

26 Dominique Lagorgette met en garde toutefois contre la séduction de ce type de discours émotif que l'on tend à considérer comme plus proche de l'oral authentique alors que dans un texte littéraire, il n'est pas moins construit que les autres, « Insultes et registres de langue dans les Manières de langage : transgression et effet d'oralité », dans Amalia Rodriguez Somolinos, « Marques d'oralité en français médiéval », *Diachroniques 3*, Revue de linguistique française, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 119-147, p. 119.

27 Bien que son sujet d'étude soit largement postérieur au Moyen Âge, les analyses d'Henri Godard qui s'appuient sur ces trois constantes linguistiques sont très éclairantes sur le plan méthodologique, Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

28 Le narrateur utilise aussi cette construction dans les parties argumentatives et théologiques du texte. Il mime ainsi l'oralité du discours et du sermon :

De rechief nos aserviçons
quant au diable obeissons.
Obeissons ? Voire. Coment ?
Jel vos dirai legierement... (I, *Sarrasine*, 730-732)

Même chose dans I, *La Queue*, 7644-7646

29 Autres exemples : I, 1305-1309 et 1621-1625 (*Renieur*), 2310-2313 (*Thaïs*) ; 3873-3875 (*Haleine*) ; 15095-15096 (*Ivresse*) ; 16659-16661 (*Feuille de Chou*) ; 18453-18454 et 18493-18494 (*Merlot*).

30 I, 2684-2685 (*Thaïs*) ; II, 11275-11277 (*Vision de diables*).

31 Dieter Welke, « Séquentialité et succès des actes de langage », *Documentation et Recherche en Linguistique Allemande, Vincennes*, n° 22-23, *Des Ordres en linguistique*, 1980, p. 177-208.

32 I, 240-241 (*Fornication imitée*) ; II, 17220-17225 (*Inceste*).

33 Voir aussi : I, *Renieur*, 1305-1309.

34 Bernard Cerquiglini affirme ainsi que, dans le *Roman de l'Estoire dou Graal* de Robert de Boron, ce n'est pas seulement le vers mais le couplet qui « participe de la mise en forme du discours. [...] le couplet fonctionne alors comme un cadre plus général du dialogue ; il est une structure naturelle où s'inscrit la parole médiévale » (*La Parole médiévale*, *op. cit.*, p. 33). Concernant l'importance du critère prosodique pour la délimitation du discours rapporté, voir aussi Sophie Marnette, « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française* 149, 2006, p. 41.

35 Giuseppe di Stefano, « À propos de la rime mnémotechnique » dans Bruno Roy et Paul Zumthor, *Jeux de mémoire : Aspects de la mnémotechnique médiévale*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Vrin, 1985, p. 35-42.

36 La place de cet adjectif entre *ce* et *que* montre que le syntagme *qu'est-ce que* n'est pas encore senti comme une forme fixe. On trouve cependant la forme *qu'est ce que* à de nombreuses reprises dans ce recueil (par exemple I, *Impératrice*, 6344 ; II, *Image du diable*, 18167) Sur cette forme d'interrogation, voir Glanville Price, *The French Language. Present and Past*, Londres, Edward Arnold, 1971, p. 267

37 On trouve aussi régulièrement « Las, qu'est ce que j'ai fet », par exemple I, *Sarrasine*, 851, 971 ; I, *Noël*, 9914 ou II, *Ivresse*, 15408... et une « Eü ! / Qu'est ce ke j'ai fait ? » (I, *Sarrasine*, 966-968)

38 La pragmatization est un phénomène par lequel un item lexical qui a changé de catégorie grammaticale (phénomène de grammaticalisation) change en outre d'emploi discursif (il devient ici un marqueur discursif qui signale l'implication d'un locuteur dans son énoncé).

39 Evelyne Oppermann-Marsaux, « “Ha ! Las, fet il, com sui iriez !” : les emplois de “(hé+) las(se)” et l'expression de la douleur morale en français médiéval » dans Dominique Lagorgette *et al.* (dir.), *Représentations du sens linguistique 5*, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie, 2013, p. 81-98.

40 Voir par exemple II, *Sénéchal*, 12899

41 Denoyelle, *Poétique*, p. 179-180.

42 Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924, p. 67.

43 « 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. », Godard, *Poétique de Céline...*, *op.cit.*, p. 38.

44 Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, p. 212.

45 Par exemple I, *Sacristine*, 1714-1715 ; I, *Baril*, 9073-9074, I, *Abbesse grosse*, 9368, 9395-9397 et 9444, I, *Noël*, 9895 ; II, *Demi-Ami*, 16746-16747 ; *Image du diable*, 17970-17972... Voir aussi I, *Fou*, v.



4808 où on pourrait toutefois supposer un dialogue selon la manière dont l'éditeur place la ponctuation.

46 *Le dictionnaire des procédés littéraires, Gradus*, de Bernard Dupriez d'ailleurs lie explicitement l'anadiplose (p. 44) et la correction (p. 87) à l'oralité.

Pour citer cet article

Référence électronique

Corinne Denoyelle, « Un élément du style oralisé dans la littérature médiévale. Le tempo du dialogue dans *La Vie des Pères* », *Perspectives médiévales* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 17 octobre 2022, consulté le 15 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/peme/43119> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.43119>

Auteur

Corinne Denoyelle

-  IDREF : <https://idref.fr/112339964>



- **ORCID** : <https://orcid.org/0000-0002-4637-3246>



VIAF

• **VIAF** : <http://viaf.org/viaf/160338846>

isni

• **ISNI** : <https://isni.org/isni/0000000107920043>



{ B n F

BNF : <http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13761372z>

Univ. Grenoble Alpes, CNRS, Litt&Arts, 38000 Grenoble, France

Articles du même auteur

Bernard Cerquiglini, *La Naissance du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020

[Texte intégral]

Paru dans *Perspectives médiévales*, 42 | 2021

Enseignement de la langue et de la littérature françaises médiévales en Ontario (Canada anglophone) : de l'utilité d'une troisième langue... morte [Texte intégral]

Paru dans *Perspectives médiévales*, 36 | 2015

Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge [Texte intégral]

Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2011

Paru dans *Perspectives médiévales*, 35 | 2014

Regards croisés sur le Tristan de Béroul [Texte intégral]

Textuel 66, 2012

Paru dans *Perspectives médiévales*, 35 | 2014

Mario Botero García, *Les Rois dans le Tristan en prose. (Ré)écritures du personnage arthurien*

[Texte intégral]

Paris, Champion, 2011

Paru dans *Perspectives médiévales*, 35 | 2014

Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge [Texte intégral]

Paris, Champion, 2011

Paru dans *Perspectives médiévales*, 34 | 2012

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

