



Linx

Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre

73 | 2016

Énonciation et marques d'oralité dans l'évolution du français

L'emploi des termes d'adresse dans l'œuvre de Jean Bodel

Corinne Denoyelle



Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Édition électronique

URL : <http://linx.revues.org/1656>

DOI : 10.4000/linx.1656

ISSN : 2118-9692

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2016

ISSN : 0246-8743

Référence électronique

Corinne Denoyelle, « L'emploi des termes d'adresse dans l'œuvre de Jean Bodel », *Linx* [En ligne], 73 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 03 novembre 2017. URL : <http://linx.revues.org/1656> ; DOI : 10.4000/linx.1656

Département de Sciences du langage, Université Paris Ouest

L'emploi des termes d'adresse dans l'œuvre de Jean Bodel

Résumé¹

Jean Bodel est un des auteurs du Moyen Âge qui a abordé le plus de genres différents, chanson de geste, théâtre, fabliaux en particulier. Il offre donc un champ d'étude privilégié pour comparer les pratiques d'écriture d'un genre à l'autre. Notre étude se concentre sur un point de détail, les termes d'adresse, qui ont la particularité de dépendre des conditions spécifiques de la production littéraire médiévale. Servant de guillemets à l'énonciation des personnages à la fois dans les manuscrits et dans la performance orale, ils offrent un point de vue pertinent pour observer le rapport des différents genres avec l'oralité. Les conclusions de cette étude montrent que l'emploi des TA dépend moins du genre que de la tonalité de l'œuvre : la tonalité épique qui domine la chanson de geste et certaines parties du Jeu de Saint Nicolas se caractérise par une plus grande utilisation des TA alors que les scènes plus paritaires de la taverne, comme dans les fabliaux montrent une plus faible utilisation des TA, dont le rôle est d'abord conatif et phatique avant d'être énonciatif.

Abstract

Jean Bodel is one of the medieval writers who has handled the largest number of different literary genres, chanson de geste, drama, fabliaux among others. Therefore he provides a crucial perspective on the writing practises from genre to genre. Our article focuses on a point of detail, the terms of address, which depend on the specific conditions of the literary works in the Middle Ages. Used as quotation marks in both manuscripts and oral performances, they provide a valuable perspective on the relations between the different genres and orality. This study concludes that the terms of address depend less on the genre than on the work's shade : the epic mood which dominates in the chanson de geste and in some parts of le Jeu de Saint Nicolas is characterised by a greater use of the terms of address though the socially assorted scenes of the play (for instance the tavern parts) and the fabliaux tend to present a smaller use of the terms of address whose function is then more conative and phatic than enunciative.

¹ Cet article a été réalisé dans le cadre du projet de recherche FFI2013-41355-P « Marqueurs pragmatiques et oralité en linguistique historique du français » du Ministerio de Economía y Competitividad, Espagne, (Plan Estatal I+D+i 2013-16).

1. INTRODUCTION

Exceptionnelle par son ambition, sa qualité et sa diversité, l'œuvre de Jean Bodel l'est aussi, comme l'a montré Francis Gingras, par « sa conscience générique » :

Jean Bodel aura été un acteur lucide de la redistribution des genres qui se met en place avec l'affirmation de la littérature en langue vernaculaire qui se développe en dehors des contraintes génériques imposées par les canons antiques. (Gingras, 2007 : 111)

S'il a délaissé le genre romanesque en train de s'inventer en raison, selon Francis Gingras, de la nature exclusivement courtoise et aristocratique de ce genre en ce début de XIII^e siècle, il a pratiqué avec talent les genres lyriques (pastourelles, congés), dramatique, narratif (fabliau) et épique, destinés à un public urbain, sans doute orienté vers une forme d'expression plus « performancielle² ». À chaque fois, dans des prologues précis et développés, il a manifesté une forte conscience de sa démarche créatrice, élaborant, avec le vocabulaire qui est le sien, une première typologie des genres et des matières traçant le premier cadre définitoire de ces genres. Cette conscience générique se manifeste aussi à l'intérieur des textes par le choix des mètres, des lexiques, des thématiques.

Il est tentant de pousser l'enquête encore plus loin au carrefour du style et de la linguistique pour mieux repérer les différences d'écriture qu'il utilise dans ses différentes œuvres. Nous ferons ici le choix de nous pencher sur les termes d'adresse³ (TA), élément stylistique dont l'emploi est tout à fait particulier au Moyen Âge. Les TA sont « l'ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son ou ses allocutaires » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 15). Ils rassemblent aussi bien les pronoms personnels de deuxième personne et les noms d'adresse, c'est-à-dire les syntagmes nominaux susceptibles d'être utilisés en fonction vocative et détachés, sans autre fonction dans la proposition. Nous ne nous intéresserons qu'à cette deuxième catégorie. Ces expressions ont généralement, en plus de leur valeur déictique (exprimer la « deuxième personne », c'est-à-dire référer au destinataire du message), une valeur relationnelle : lorsque plusieurs formes sont déictiquement équivalentes, elles servent à établir un type particulier de lien social et à renforcer ou atténuer un acte de langage.

L'emploi du TA est globalement littéraire et ce mot est beaucoup moins employé dans la vie de tous les jours en dehors de pratiques conversationnelles spécifiques (polylogues, nécessité de sélectionner son destinataire, relation hiérarchique particulière, etc.). Catherine Kerbrat-Orecchioni note leur raréfaction dans leur emploi actuel en France, en raison, selon elle, de « l'affaiblissement de la compétence appellative de la communauté parlante » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 54). Elle va jusqu'à parler d'une « crise des appellatifs en français contemporain » liée à la redéfinition des rôles sociaux et des hiérarchies, qui rend malaisé le choix du TA approprié. Dans l'impossibilité où nous sommes de rendre compte de son emploi véritable dans la société médiévale, force nous est de constater qu'il est très fréquent dans les textes littéraires.

La littérature médiévale en fait en effet un usage remarqué, en raison semble-t-il, des contraintes de la manuscriture :

L'appellatif est doté d'une réelle puissance informative, c'est un signal particulièrement clair. Néanmoins, il est la plupart du temps redondant : c'est un peu le guillemet (ouvrant) du Moyen Âge. [...] L'appellatif trouve dans l'analepse son domaine majeur. Il apporte dans ce cas, comme informations nouvelles, non seulement l'identité de l'allocutaire, mais la

² On regrette qu'aucune édition intégrale ne vienne mettre en valeur son talent d'auteur. Ses textes lyriques en particulier ne sont pas simples à rassembler. En 1998, Christine Jacob-Hugon évoque dans sa thèse une édition à venir de ses œuvres par le professeur Luciano Rossi dans la collection Lettres Gothiques mais cet ouvrage n'a pas l'air d'être annoncé dans le catalogue de l'éditeur.

³ Nous utilisons la terminologie telle que définie par D. Lagorgette dans sa thèse, (1998 : 87).

présence même du discours. (Cerquiglini, 1981 : 25)

L'absence de système standardisé de ponctuation⁴ entraîne un fort pourcentage de TA dans les textes narratifs afin de marquer le changement d'énonciateur dans un signal à la fois visuel pour le lecteur ou jongleur et sonore pour son auditoire. Le TA a ainsi selon B. Cerquiglini un double rôle de seuil en signalant le début du discours direct et d'information en annonçant l'allocutaire (Cerquiglini, 1981 : 24). Cependant, les contraintes typographiques ne justifient pas toutes les raisons de l'emploi du TA. Dominique Lagorgette a nuancé ces affirmations en rappelant la part pragmatique de ces emplois et partant de leur fonction mimétique (Lagorgette, 2004). Au rôle de ponctuant du TA, se substituent ou s'ajoutent des effets d'insistance, de sélection, de style. Les recherches de Florence Plet sur les noms propres dans le Tristan en prose ou plus récemment de Vanessa Obry sur la caractérisation des personnages et surtout de Sabine Lehmann (2010) montrant des parallèles entre évolution sociale et évolution des TA ont permis d'affiner l'étude sémantique et lexicale des termes choisis.

Dans sa conscience générique, Jean Bodel a-t-il utilisé différemment les TA selon le genre qu'il a pratiqué ? Les a-t-il, en particulier, utilisés différemment entre sa pratique narrative de la chanson de geste et sa pratique dramatique ? Le théâtre en effet ne nécessite pas de marquer le changement d'énonciateur, celui-ci est évident dans la performance, ce qui peut permettre d'alléger le dispositif d'énonciation.

Notre corpus sera constitué de la Chanson des Saisnes, du Jeu de saint Nicolas et des huit fabliaux connus de Jean Bodel. Il a l'avantage de regrouper non seulement différents genres (épiques, dramatique, narratif) mais aussi plusieurs types de personnages se caractérisant par des niveaux de langue variés, plus élevé dans l'épopée qui met en scène l'empereur Charlemagne et ses puissants barons ou dans les scènes épiques du Jeu ; plus bas dans les fabliaux, qui nous font entrer dans l'intimité domestique et dans un certain monde paysan, plus bas aussi dans le Jeu qui met en scène une population urbaine et marginale fréquentant une taverne. Notons toutefois que les fabliaux ne présentent pas un nombre de répliques permettant de statistiques vraiment fiables. Notons aussi que la chanson de geste est, selon les termes d'Annette Brasseur qui en a effectué l'édition, « une œuvre plurielle » :

Tout trahit la présence d'écrivains anonymes, de cultures et parfois d'époques différentes. Si importante que soit la part des continueurs, l'ensemble est cependant marqué de la forte empreinte qu'y a laissée l'initiateur de la Chanson, le poète Jean Bodel, auquel on peut attribuer avec certitude les 3307 premiers vers [du manuscrit] A et les parties correspondantes des autres rédactions⁵. La fin de A d'une part, et la suite de R, L et T d'autre part, ont été réalisées par trois continueurs qui se sont efforcés, avec plus ou moins de bonheur, de mener jusqu'à son terme une chanson restée inachevée. (Brasseur, 1989 : XII)

Christine Jacob-Hugon a critiqué cette vision des choses dans sa thèse (Jacob-Hugon, 1998 : 45-57). Elle considère plutôt qu'il existe une rédaction « complète » et une rédaction « abrégée », plus tardive et destinée à un public différent, sans exclure le changement de mentalité à l'intérieur de la rédaction complète. Nous ne nous prononcerons pas sur la question et en resterons à une attitude prudente qui se limitera à une analyse du texte partiel. En nous fondant sur les travaux d'Annette Brasseur, nous centrerons notre analyse sur les 3307 vers de la chanson pour lesquels la variation manuscrite est insignifiante.

⁴ De nombreuses études toutefois ont montré l'existence d'une ponctuation souvent cohérente et tout particulièrement orientée vers le marquage du discours direct : c'est la première fonction du punctus et du comma (qu'ils soient placés avant le passage au discours direct, après le TA, ou après l'incise). Voir Busby, 2002 : 122.

⁵ Le manuscrit A est situé à la bibliothèque de l'Arsenal (3142) et il est daté de la fin du XIII^e siècle (1285) ; R correspond au BnF fr. 368 ; il daterait du début du XIV^e siècle ; il est conservé à la Fondation Bodmer à Genève sous la cote (cod.40), fin XIII^e ; et T se trouve à Turin (LV44) et date du début du XIV^e.

Le Jeu de saint Nicolas ne se présente que dans un seul manuscrit, mais cela ne rend pas les choses plus simples en ce qui concerne en particulier la délimitation des répliques. Sans les signaler, les éditeurs font de nombreuses modifications qui affectent la vision que l'on a de ce texte et en particulier des TA. En effet, Véronique Dominguez a montré comment les éditeurs depuis Jean Rychner avaient découpé en diverses répliques des tirades plus longues qui contenaient plusieurs TA. La scène de la croisade en particulier est affectée par ces découpages modernes qui opposent désormais, dans les éditions les plus courantes, quatre chrétiens à quatre sarrasins là où le manuscrit n'en indiquait que deux.

Quatre chrétiens devraient donc faire face aux quatre sarrasins incarnés par les amiraux : mais selon quelle logique ? En voulant attribuer à Jean Bodel à la fois « l'esprit de géométrie [et] l'esprit de finesse » et alors même qu'il constate que cette bataille, nécessairement stylisée, participe d'une esthétique du signe, Jean Rychner (Rychner 1982 : 1240) propose de cette scène fameuse une lecture seulement poétique, grâce à laquelle il multiplie par deux le nombre de combattants chrétiens. N'est-ce pas en héritier classique qu'il effectue une stricte application de l'idée de symétrie ? Or celle-ci n'est pas la seule possible, ni la plus efficace, notamment au plan dramatique. D'une part le fait que les sarrasins, annoncés comme « tout » avant la scène, soient plus nombreux que les chrétiens durant la bataille, pouvait être la traduction visuelle de leur inéluctable victoire. [...] D'autre part, le respect d'un nombre de combattants réduit répond peut-être à l'exigence, elle aussi, dramatique, de l'économie des rôles — avec pour conséquence une possible réhabilitation du travail des copistes.

En effet, respecter le nombre de rubriques inscrit dans le manuscrit au moment de cette bataille, c'est imaginer une scène à six protagonistes principaux : deux chrétiens et quatre sarrasins. Or, ce nombre de six protagonistes joués par six acteurs, est aussi celui qui est nécessaire à la performance des scènes de taverne, où les trois voleurs dialoguent avec Caignet, Raoulet et l'aubergiste. (Dominguez, 2011 : 170-173)

Ces mêmes modifications non signalées touchent les scènes de la taverne où les répliques de Cliquet, Pincédé ou Rasoir ont pu être réaffectées en fonction des « caractères » des personnages afin de corriger la « désinvolture » du copiste et / ou du rubricateur. Que les éditeurs modernes aient eu raison ou que leurs intentions aient été bonnes ne change rien au problème. En l'absence d'apparat critique qui signalerait leurs modifications, on ne peut que déplorer leur propre désinvolture. Cependant, n'ayant pas l'ambition de tout vérifier pour ce travail, nous utiliserons l'édition de J. Dufournet (2005) qui suit celle d'A. Henry (1981), en gardant en tête les limites de nos relevés⁶.

2. LA FREQUENCE D'EMPLOI DES TA

Très différent selon les œuvres observées, l'emploi des TA varie aussi à l'intérieur de chaque œuvre.

	La Chanson de Saines	Le Jeu de Saint Nicolas	Fabliaux
nombre de vers	3307 vers	1533 vers	1553 vers au total
nombre de répliques	237 répliques	472 répliques	111 répliques
nombre de répliques avec TA	203 avec TA	278 avec TA	63 avec TA
nombre de répliques sans TA	34 sans TA	194 sans TA	48 sans TA

Tableau 1: L'emploi des TA en valeur absolue

La Chanson des Saines⁷ se caractérise par un emploi très élevé des TA, puisque seules 14% des

⁶ Nous avons distingué tour de parole, à chaque fois qu'un personnage prend la parole, et répliques, à chaque fois qu'il s'adresse à un nouvel allocutaire. Un même tour de parole peut ainsi contenir plusieurs répliques. Nous maintenons le terme de réplique qui correspond à un ouvrage littéraire. Sur le repérage des TA dans les manuscrits, voir Lagorgette, 2008.

⁷ Les pourcentages de répliques sans TA sont plus importants dans les continuations de la chanson de geste : la

répliques n'en contiennent pas. Les répliques sans TA sont réparties à peu sur tout le récit sans que l'on constate un déséquilibre particulier sur une scène ou sur une autre. En revanche, le Jeu de saint Nicolas⁸ comporte 41% de répliques sans TA, ce qui constitue une différence majeure. Cette différence est encore renforcée par les différences d'emploi à l'intérieur de la pièce : en effet l'emploi des TA varie fortement selon le niveau social des personnages mis en scène. Alors que dans les scènes utilisant un personnel socialement élevé (roi, émirs, sénéchal, mais aussi croisés), seules 12,7% des répliques ne contiennent pas de TA, ce taux monte à 55,4% dans les scènes présentant le petit monde interlope d'Arras. La distinction majeure dans l'emploi des TA est donc moins dans le genre utilisé que dans le type de personnel utilisé : c'est moins l'opposition entre théâtre et chanson de geste qui importe ici que celle entre barons et marginaux. Cette distinction toutefois est aussi générique : en effet la distinction entre genres correspond au Moyen Âge d'abord à une distinction de style et de matière, c'est-à-dire de personnages. La tripartition rhétorique schématisée par la Roue de Virgile, théorisée deux générations après Jean Bodel par Jean de Garlande, oppose les bergers du style humble, les paysans du style moyen et les aristocrates du style noble, c'est-à-dire qu'elle oppose moins la forme du texte que son contenu, (temps, lieux et surtout « acteurs »). Cette conception du style implique, comme l'a montré Trachsler, que le style découle du type de personnages utilisés. (Trachsler 2000 : 17-20). Ainsi l'emploi des TA dans les scènes théâtrales où se trouvent des personnages nobles s'expliquerait par la tonalité épique qu'ils impliquent.

Dans les fabliaux, on trouve 43% de répliques sans TA, mais cette moyenne est assez éloignée de la réalité de chaque fabliau.

Barat et Haimet	47 répliques	22 sans TA (47%)
Gombert et les deux clercs	9 répliques	3 sans TA (33%)
Brunain, la vache au prêtre	5 répliques	0 sans TA (0%)
Le Vilain de Bailleul	9 répliques	0 sans TA (0%)
Des deux chevaux	12 répliques	7 sans TA (mais 3 adressées à des chevaux) (58%)
Le Vilain de Farbu	14 répliques	12 sans TA (86%)
Le Sohait desvez	10 répliques	3 sans TA (30%)
<i>le Convoiteux et l'envieux</i>	5 répliques	1 sans TA (20%)

Tableau 2: nombre de répliques dans les fabliaux

Deux des huit fabliaux de Jean Bodel comptent des TA à chaque réplique (Brunain, Vilain de Bailleul). Trois en comptent beaucoup : Le Sohait desvez, *le Convoiteux et l'envieux* et Gombert et les deux clercs ne comportent pas plus d'un tiers de répliques sans TA. En revanche, trois en ont très peu ou relativement peu : Barat et Haimet (47%), Des deux chevaux (58%) et surtout le Vilain de Farbu (86%) ont un taux très important de répliques sans TA. La tradition manuscrite ne varie pas beaucoup pour ces données. Dans Barat et Haimet, le manuscrit B compte trois TA de moins et deux de plus que A, ce qui revient pratiquement au même. Dans le Vilain de Bailleul, seul le manuscrit A a 100% de TA ; dans C, il manque 3 TA ; 2 dans B et dans F2. Ce sont les seules modifications quantitatives notables.

2. 1. Variations dans les récits selon les types de discours attributif⁹ utilisés

La Chanson des Saisnes se caractérise dans sa version commune par un très grand emploi des

rédaction LT comporte 26,2% de répliques sans TA (298 répliques, 78 sans) ; la rédaction AR, plus courte, comporte 21% de répliques sans TA (62 répliques, 13 sans).

⁸ Les cinq répliques intégrées dans le prologue narratif du jeu comportent toutes un TA.

⁹ J'appelle discours attributif les verbes de parole, ainsi que tous les autres termes qui accompagnent le discours direct et précisent qui parle et à qui. Le discours attributif peut être placé avant le discours direct, en incise (que Cerquiglini appelle une analepse) ou peut être absent.

verbes de parole en incise. Seules 26 répliques sont introduites par un verbe de parole placé devant le discours direct, c'est-à-dire seulement 11% du total. Les répliques introduites par un verbe placé devant ont relativement moins de TA, bien qu'il soit peut-être difficile de raisonner sur des petits nombres : elles contiennent en effet 28% de répliques sans TA. La position du discours attributif devant le discours direct semble donc favoriser le non-emploi du TA. Cette constatation est conforme aux observations de B. Cerquiglini qui notait que l'analepse, c'est-à-dire le discours attributif placé en incise, favorise l'emploi des TA (Cerquiglini, 1981 : 25) dans la mesure où aucun mot ne signale le passage au discours direct avant qu'il n'ait commencé. On peut considérer en revanche, que le placement du verbe devant la réplique signale de façon suffisamment précise le changement d'énonciateur pour qu'il soit moins nécessaire de le marquer avec un TA. Par ailleurs, l'absence de TA dans la réplique n'est pas compensée par un complément indirect du verbe qui indiquerait qui est l'allocutaire. Parmi ces verbes de parole placés devant, un seul est accompagné de l'indication de l'allocutaire dans un syntagme nominal¹⁰. Les autres discours attributifs soit ne précisent pas qui est l'allocutaire, soit se contentent d'un pronom personnel. Le verbe placé devant signale donc qu'un nouveau personnage prend la parole, mais ne précise pas à qui il parle. Cette information n'est pas donnée en dehors du TA¹¹. Ceci vient nuancer les affirmations des critiques qui voient en les TA des informations indispensables à la compréhension de la situation d'énonciation et va à rebours de ce que Sabine Lehmann (2010 ; § 48) avait constaté dans la Chanson de Roland. Là où la Chanson de Roland cultivait la redondance pour préciser l'allocutaire, la Chanson des Saisnes néglige de préciser celui-ci dans le discours attributif même s'il n'y a pas de TA, faisant visiblement confiance au lecteur-auditeur pour comprendre à qui on parle. Il est vrai que la plupart des répliques sans TA sont des commentaires généraux non directement adressés. Considéré sous cet angle, le TA a davantage un rôle de marqueur de changement énonciatif que de marqueur de l'allocutaire.

Les fabliaux ne présentent que six répliques avec un verbe placé devant, ce qui en rend l'analyse peu pertinente. Trois de ces répliques n'ont pas de TA.

2. 2. Variation selon le verbe de parole utilisé :

Dans la Chanson des Saisnes, il est assez difficile de repérer un emploi différent des TA selon le verbe de parole utilisé, qui pourrait ainsi traduire un emploi différent selon l'acte de langage visé. On se limitera à deux remarques. Paradoxalement les verbes de parole nettement interlocutifs, qui interpellent un destinataire, semblent relativement plus utilisés en l'absence de TA. Ainsi appeler, crier, hucher, demander forment 16% des verbes utilisés dans les répliques sans TA contre 8% des verbes utilisés dans les répliques avec TA. Ceci est sans doute dû au placement de ces verbes devant le discours direct : dans la mesure où ils sont majoritairement placés devant le discours rapporté, ils précisent moins souvent l'allocutaire à l'intérieur de la réplique, comme nous l'avons dit dans notre paragraphe précédent. Inversement la proportion d'emploi du verbe dire augmente dans les répliques avec TA (92% d'emploi contre 80% d'emploi dans les répliques sans TA) : le verbe le plus neutre s'accompagnant sans doute plus souvent d'une précision énonciative sentie comme moins superflue.

Dans les fabliaux, les deux verbes les plus interlocutifs hucher et répondre sont employés l'un sans TA (hucher dans Barat et Haimet, v. 316, Barat parlant à son frère), l'autre avec (répondre dans *Le Convoiteux et l'Envieux*, v. 68). Dire et faire reçoivent à peu près la même quantité de répliques sans TA : 42% de répliques sans TA pour dire ; 45% pour faire nettement plus employé.

¹⁰ Vers 1952, « il escrie ses homes : “Or as armes, baron !” »

¹¹ Notons d'ailleurs qu'un simple « sire », pourtant le TA le plus utilisé, est relativement peu informatif.

2. 3. Variation selon la situation hiérarchique des personnages

2. 3. 1. Selon le locuteur

Dans la chanson de geste, certains locuteurs ont nettement le privilège de ne pas employer systématiquement les TA. Parmi les 34 répliques sans TA, 14 sont le fait d'un roi ou d'un puissant, soit 41%. La royauté dispense visiblement de l'emploi d'un TA, alors que les puissants n'ont que 29% du total des répliques. Le roi païen Guiteclin et Baudoin, le neveu de Charlemagne, ont tous les deux à peu près le même nombre de répliques : 15 pour Guiteclin, 13 pour Baudoin ; or, le premier a 40% de répliques sans TA alors que le second, chevalier, n'en a que 15%¹². Cette surreprésentation des locuteurs royaux parmi les énonciateurs de répliques sans TA peut s'expliquer de deux manières : d'une part parce que nombre de leurs répliques sans TA sont des commentaires assez vaguement adressés, d'autre part parce que leur autorité les dispense d'une politesse systématique.

On ne peut pas comparer de la même manière la fréquence d'emploi des TA dans le Jeu de saint Nicolas selon les locuteurs en raison de l'utilisation disproportionnée des TA selon les scènes. Si l'on se limite aux scènes épiques, on trouve la même proportion que dans la Chanson des Saisnes : sur les 18 répliques sans TA prononcées dans le contexte épique, 9 sont le fait du roi¹³. Quatre de ses répliques sans TA sont adressées à ses subordonnés immédiats, les émirs d'Orkenie, d'Oliferne ou de l'Arbre Sec, et trois sont des commentaires auto-adressés.

[1a) LI ROIS

Et dont iés tu ?

LI AMIRAUS D'OLIFERNE

Roys, d'outre Mec

unes terres ardans et caudes. [...]

LI ROIS

Et tu qui m'esgardes alec,

Dont iés tu ?

LI AMIRAUS D'OUTRE L'ARBRE SEC

D'outre l'Arbre Sec. Ne sai comment rien vous donroie,
car en no país n'a monnoie

Autres que pierres de moelin.

LI ROIS

Ostés ! pour men dieu Mahommet

Confait avoir chis me premet !

bien sai que jamais povres n'iere. (Saint Nicolas, 367-380)

[(1b) LE ROI

Et toi, d'où es tu ?

L'EMIR D'OLIFERNE

Roi, d'au-delà de la Mecque

une région brûlante et chaude. [...]

LE ROI

Et toi qui me regardes là-bas,

¹² Charlemagne qui a 53 répliques, a un pourcentage de non-emploi des TA de 21%.

¹³ Le roi a 48 répliques. Son pourcentage de non-emploi des TA est de 19%, ce qui n'est pas très différent de Charlemagne.

D'où es tu ?

L'EMIR D'OUTRE L'ARBRE SEC

D'au-delà de l'Arbre Sec.

Je ne sais ce que je pourrais vous donner
car dans notre pays il n'y a de monnaie
autre que des pierres de moulin.

LE ROI

Ça par exemple ! Par mon dieu Mahomet

Quelle sorte de richesse celui-ci me promet !

Je sais bien que jamais je ne serai pauvre. (Saint Nicolas, 367-380¹⁴)]

La dernière réplique du roi est ici très nettement auto-orientée et ne contient donc pas d'adresse explicite.

Toutefois les marginaux sont ceux qui ont le plus de répliques sans TA. Là encore cependant, on note des inégalités selon le locuteur : les trois voleurs, Cliquet, Pincédé et Rasoir ont à peu près la même proportion de répliques sans TA : 60% pour Cliquet, 61% pour Pincédé et 58% pour Rasoir qui parle un peu moins. En revanche, l'aubergiste a un taux d'emploi des TA qui le rapproche un peu des personnages nobles : en effet, 41% de ses répliques n'ont pas de TA. Cependant à la différence des rois, il semble que ce soit moins son autorité qui lui permette d'éviter ainsi les TA que le type d'actes de langage qu'il utilise.

2. 4. Variation selon l'allocutaire

C'est essentiellement le statut de l'allocutaire qui a une influence sur la présence ou non d'un TA.

2. 4. 1. Dans la chanson de geste

Dans la Chanson des Saisnes, si le destinataire est mal défini et que la réplique a alors un statut flou, pas complètement interlocutif, le TA devient rare. À ce titre, les commentaires royaux qui suivent telle ou telle information ne sont généralement pas directement adressés. De même, quand un personnage s'adresse à un allocutaire pluriel, le TA n'est pas systématique : près de 20% des répliques adressées à plusieurs personnes n'ont pas de TA.

(2a) Li solaus est levez et li jors esclairiés.

L'emperere de Ronme s'est vestus et chauciés,

O lui maint riche prince qui desservent lor fiés.

Chanter lor devoit messe uns chapelains proisiés,

Quant Charles demanda : « Oust Baudoïns mes niés ?

- Sire, dist li dux Namles, espoir n'est pas haitiés... »

[...] Alez s'en est sans armes, com on fait en gibiés ;

Criem qu'il ne soit as Saisnes folement acointiés.

- Oïl, dist l'emperere, tant est outrecuidiés !

Se Saisne l'ont ocis, siens en est li pechiés,

Et moie en est la perte, li diex et li meschiés. » (Saisnes 3249-3267)

[(2b) Le soleil se lève et le jour apparaît .

l'empereur de Rome s'habille et se chausse,

Il a auprès de lui maints princes puissants, détenteurs de fiefs.

Un chapelain estimé s'apprête à leur chanter la messe,

¹⁴ La traduction est empruntée à l'édition de Jean Dufournet.

quand Charles demande : « Où est mon neveu Baudoin?
Sire, répond le duc namle, il est peut-être fâché »
[...] Il est parti sans équipement, comme lorsqu'on va à la chasse ;
je crains qu'il n'ait livré imprudemment bataille aux Saxons.
- J'en ai peur, approuve l'empereur, il est si présomptueux !
Si les Saxons l'ont tué, c'est de sa faute à lui,
mais la perte, le préjudice et le chagrin sont pour moi. » (Saisnes 3249-3267)^{15]}

Les deux répliques de Charlemagne dans cet extrait ne sont pas explicitement adressées. La première est une question posée à la cantonade, ou plutôt aux « maint riche prince » qui l'accompagnent à la messe. La seconde est un commentaire qui à la fois ne s'adresse à personne et s'adresse à tout le monde.

Les allocutaires socialement inférieurs ne sont pas toujours adressés. Le supérieur en revanche reçoit toujours un TA. En ce qui concerne Charles, on ne trouve que deux cas dans lesquels il n'est pas adressé explicitement : d'une part dans un polylogue paradigmatique où la réplique réactive est en réalité co-énoncée par deux personnages successivement,

(3a) Et respont l'empereres : « Ains proi mout doucement
Que Diex par sa merci vous ramaint sauvement,
Que il ne vous aviengne dont vous soiiés dolent !
- Sire, ce dist Tierris, nous ferons vo talent.
- Voire, ce dist Lambers, par itel couvenent
Ja n'en revendra piés se nous estions cent. » (Saisnes, 487-492)

[(3b) Et l'empereur de répondre : « Bien plus je demande ardemment
à Dieu, que par sa grâce, il vous ramène sains et saufs,
et qu'il écarte de vous toute souffrance qui pourrait vous affliger !
Sire, ajoute Thierry, nous ferons ce que vous désirez.
Bien entendu, précise Lambert, à la condition
que personne n'en revienne, même si nous étions cent. » (Saisnes, 487-492)]

Leurs deux répliques ne forment en réalité qu'une seule énonciation.

D'autre part quand un Saisne s'adresse à lui en ignorant qui il est :

(4a) « François, ce dist li Saisnes, une riens te demant,
Se tu me ses riens dire dou Charlon couvenant.
- Saisnes, dist l'empereres, seürement me vant. [...]
- Par Mahom, dist li Saisnes, mout le tieng a enfant.
Que fait il en nos terres et qu'i demeure il tant ? » (Saisnes, 2230-2236)

[(4b) « Français, dit le Saxon, une seule question :
peux-tu me renseigner sur le comportement de Charles ?
Saxon, répond l'empereur, je puis t'assurer. [...]
Par Mahomet, s'écrie le Saxon, il n'est à mes yeux qu'un enfant.
Que fait-il dans nos terres et pourquoi s'y attarde-t-il si longtemps ? » (Saisnes, 2230-2236)]

Après une première interpellation qui renvoie chacun à son ethnie, le sarrasin prolonge la conversation sans utiliser de TA dans une tirade assez longue et assez peu orientée vers son allocutaire.

Dans les autres textes

Dans le Jeu de saint Nicolas, le personnage d'Auberon, messenger du roi est pertinent pour notre

¹⁵Traduction d'Annette Brasseur, Paris, Champion (Traductions des classiques français du Moyen Âge, 50), 1992.

étude dans la mesure où il change de milieu social selon les missions dans lesquelles il est envoyé. Sur les 25 répliques que le personnage a dans la pièce, 13 n'ont pas de TA ; 1 seule réplique sans TA est adressée à un grand de ce monde mais elle est remplacée par une bénédiction impersonnelle à valeur phatique : « Mahom saut l'amiral del Coine, / De par le roy, qui sans essoigne / Li mande qu'en s'aïe viegne. » [Que Mahomet sauve l'émir de Konieh / de la part du roi qui lui demande / de venir à son aide sans se dérober] (Saint Nicolas, v. 315). Les 12 autres répliques sans TA sont adressées à l'aubergiste ou à Cliquet. Les 12 répliques avec TA sont adressées au roi ou à un émir.

Comme dans la chanson de geste, les commentaires auto-adressés ne comportent pas de TA. En revanche, les répliques adressées à un allocataire pluriel se comportent aussi cette fois comme le reste des répliques et les taux d'emploi des TA sont équivalents : 43% des répliques adressées à plusieurs personnages n'ont pas de TA et ce taux monte à 54% pour les répliques adressées à un allocataire pluriel dans le monde de la taverne. Le cas d'un allocataire pluriel n'entraîne donc pas de différence notable dans la fréquence d'utilisation des TA. On ne constate pas de lien entre l'emploi des TA et le vouvoiement ou tutoiement du texte : l'extrait 6a ci-dessous montre Cliquet s'adressant à plusieurs reprises à Caignet, en général avec un TA et utilisant de manière semble-t-il incohérente le tu ou le vous.

Dans les fabliaux aussi, la présence ou non d'un TA a fortement à voir avec les relations interpersonnelles. Les époux emploient pratiquement toujours des TA entre eux : seulement 14% de répliques sans TA quand une femme parle à son mari ; 21% quand il s'agit d'un mari parlant à sa femme. En revanche, les deux frères Barat et Haimet, comme les voleurs du Jeu de saint Nicolas, n'utilisent presque jamais de TA entre eux, 87% de leurs répliques n'en comportent pas. Peut-on étendre ce résultat à une pratique du compagnonnage ? On n'a pas forcément assez d'exemples pour comparer : dans Gombert et les deux clercs, les deux clercs n'échangent que deux répliques, l'une comporte une insulte, l'autre n'a pas de TA. Quand Gombert parle à l'un des clercs en usurpant l'identité de son compagnon, il n'utilise pas non plus de TA, ce qui peut être un signe qu'il a bien intégré les codes langagiers de ce milieu ou tout simplement qu'il lui est difficile de nommer leur relation. Le convoiteux et l'envieux, dans le fabliau qui porte leur nom, n'échangent eux aussi que trois répliques. Le convoiteux, qui cherche à obtenir une faveur de son compagnon commence par utiliser un TA affectueux « beaus compainz » qui disparaît quand ce dernier rechigne à lui donner ce qu'il attend de lui. L'envieux lui répond par un froid sire pour lui signifier son refus. Dans le cercle familial, on notera la quasi absence de TA entre Robin et son père, le vilain de Farbu, deux répliques seulement entre eux ont un TA.

Dans le cadre des relations extrafamiliales, l'emploi des TA reste difficile à évaluer : si le vilain propriétaire de la vache Brunain se conduit avec déférence envers le prêtre auquel il fait cadeau de son animal, employant un « biaux sire » respectueux, celui qui essaye de vendre son cheval à un moine n'emploie plus aucun TA passé un premier « biaux sire chiers ». Inversement, le prêtre et le moine commencent par qualifier leur allocataire d'un « ami » paternaliste qui disparaît complètement quand le moine essaye de rouler le vilain. Les relations sociales semblent étonnamment dépourvues de TA : le marchand imaginaire du Souhait desvez n'en emploie pas quand il s'adresse à la dame et celle-ci se limite à un « ami ».

Les fabliaux de Jean Bodel présentent donc un tableau lacunaire de l'emploi des TA. Il semble qu'entre intimes, compagnons ou frères, ils soient peu utilisés en dehors des relations conjugales. Ils semblent à peine plus utilisés dans les relations sociales avec un marchand, un prêtre ou un moine, mais leur absence pourrait renvoyer à la relation spécifique à la situation diégétique : le marchand fantasmé dans le Souhait desvez ; un moine trompeur indigne dans Des deux chevaux.

3. PLACE ET FONCTION DU TERME D'ADRESSE DANS LE DIALOGUE

Selon que la réplique ouvre, poursuit ou termine un dialogue, le rôle et l'importance du TA varient, sa présence est plus ou moins fondamentale.

Dans la Chanson des Saisnes

Dans la chanson de geste, parmi les répliques sans TA, seules neuf (26%) sont en début de dialogue, alors que 40% des répliques avec un TA sont en début de dialogue. Le TA a donc à voir avec l'ouverture de l'interaction verbale, où il cumule, comme le dit Lagorgette (2007 : 117), les deux sens du verbe appeler, « interpeler » et « qualifier ». On pourrait même considérer que parmi ces neuf répliques, cinq ne s'intègrent pas à des interactions et sont soit des cris de guerre soit des commentaires au destinataire vague qu'une narration plus moderne et moins performancielle aurait rendu par des pensées¹⁶. Ces commentaires peuvent initier un dialogue, mais ils ne sont pas directement orientés vers un allocataire, la véritable interaction commençant plus loin :

(5a) Grant duel ot Guitechins quant Baudemas fu mors.

« Par Mahonmet, fait il, bien le me dist mes sors

Qu'il m'avenroit anuis et merveilleus et fors.

- Sire, dist Brunscostés, car montons a effors !

- Non ferons, dist li rois, car ja nous est estors. » (Saisnes, 2468-2472)

[(5b) Grande est la douleur de Guiteclin à la mort de Baudemas.

« Par Mahomet, gémit-il, mes oracles m'ont bien averti

qu'il m'advierait des tourments extraordinaires et intolérables.

- Sire, s'écrit Bruncosté, vite à cheval !

- Inutile, répond le roi, car l'ennemi nous a déjà échappé. » (Saisnes, 2468-2472)]

Le commentaire du roi se caractérise par une forte personnalisation sur lui-même, il n'a pas nettement une fonction d'ouverture de l'interaction. Ainsi, quoique le dialogue puisse s'ouvrir par un commentaire au destinataire flou, hésitant entre l'auto-adresse ou la cantonade, le TA joue un rôle nettement phatique¹⁷ et se trouve tout particulièrement en début de conversation. Dans les fabliaux, parmi les répliques sans TA, seules 21% se trouvent en début de dialogue, alors que 50% des répliques avec un TA sont en position d'ouverture du dialogue.

Au théâtre

Dans le Jeu de saint Nicolas, les TA marquent encore plus fortement cette première interpellation. Parmi les répliques sans TA, seules 9% se trouvent en début d'interaction. Dans les scènes qui se déroulent à la taverne, les TA ont une fonction phatique essentielle. L'espace discursif de la taverne peut être découpé en deux zones de paroles, celle constituée par les voleurs et celle constituée par le tavernier. Le serveur Caignet passe de l'une à l'autre et sert d'intermédiaire. La parole circule donc de quatre manières : à l'intérieur du groupe des voleurs ; des voleurs vers Caignet ; de Caignet à son patron à l'intérieur de la zone du tavernier, et du tavernier vers les voleurs. Si les TA sont peu utilisés à l'intérieur d'un groupe de locuteurs, ils permettent ce passage d'un espace à l'autre. Ainsi la première grande scène de taverne, qui va du vers 642 (Raoulet, le crieur de vin, accueille Pincédé, lequel retrouve son compagnon Cliquet), jusqu'au vers 991 où ils quittent la taverne peut être coupée en 18 séquences conversationnelles¹⁸ selon les

¹⁶ Ainsi Sébile observant son amant Baudoin se battre, vers 1662-1665.

¹⁷ C'est-à-dire qui vise à établir un lien entre les interlocuteurs et à rendre possible la communication.

¹⁸ 1. 642-660, Raoulet invite Pincédé à goûter au vin ; 2. v. 661-669, Cliquet invite Pincédé à se joindre à lui pour boire ; 3. 670, Cliquet demande à boire à Caignet ; 4. v. 671-672, Caignet demande au tavernier où en sont les comptes de Cliquet ; 5. 673-678, Le tavernier et Cliquet négocient la consommation du vin. 6. 679-682, le tavernier demande à Caignet de servir Pincédé. 7. v. 683-692, Cliquet et Pincédé réclament à Caignet quelques améliorations du service ; 8.

participants qui y sont impliqués. On constate que les TA ont une fonction de seuil entre chaque séquence conversationnelle. En revanche, à l'intérieur d'une séquence, il y a relativement peu de TA. Par exemple, la longue séquence 15, constituées de 45 répliques, qui constitue le jeu de dés entre les trois voleurs, n'en a que neuf (20% de TA). Mais chaque changement de séquence commence par une interpellation qui fait entrer un nouveau participant dans le jeu conversationnel. Dans les séquences les plus polylogiques, comme la séquence 16 par exemple, dans laquelle tous les personnages prennent la parole et qui contient onze répliques, il y a aussi neuf TA et leur taux remonte à 82%. Les personnages n'ont donc pas besoin de TA quand ils discutent simplement entre eux, mais quand ils interpellent un nouveau personnage pour aborder avec lui une nouvelle interaction ver bale, alors le TA marque son intégration à la conversation, fonctionnement finalement fort logique dans le jeu théâtral. L'extrait suivant montre les jeux croisés des interpellations et des déplacements sur l'espace scénique.

(6a) CLIQUES

Qui en a nul ?

PINCEDES

Jou, uns quarrés

D'une vergue, drois et quemuns.

RASOIRS

Ja des voes n'en venra uns !

Ne vous en poist mie, Cliquet.

CLIKES

Non fait il. Cha venés, Caignet !

Caignet, sés tu que tu feras ?

Tien, ches dés se nous presteras,

S'en pren bien au jeu te droiture.

Il puet caïr tele aventure

Que mieus t'en sera, par mon chief.

CAIGNES

Cliquet, j'en venrai bien a chief.

PINCEDES

Dites, Cliquet, et vous, Rasoir,

Volés vous che vin asseoir,

Ou nous jouerons qui les pait ?

RASOIRS

Mais qui en puist avoir, s'en ait !

Qui le mains a, si les pait tous !

CLIKES

Caignet, se Dieus te doinst le tous,

693-710, Cliquet et Pincédé boivent ensemble ; 9. 711-745, Rasoir se joint aux deux hommes et boit avec eux. 10. 745-750, Caignet apporte de nouveau du vin ; 11. 751-802, les trois voleurs partagent le vin, envisagent leur cambriolage et se préparent à jouer ; 12. 803-822, Cliquet et le tavernier font leurs comptes ; 13. 822-829, négociations des voleurs pour savoir quels dés utiliser ; 14. 829-835, Cliquet demande à Caignet de leur prêter ses dés. 15. 836-918. Le jeu (On notera trois petites sous-séquences qui interrompent cette séquence plus importante : a. aux vers 841-844, deux répliques entre Cliquet et Caignet qui continuent à discuter des conditions d'emprunt des dés, suite de 14 ; b. aux vers 873-876, Caignet apporte une chandelle ; c. aux vers 883-892, Caignet se plaint de n'être pas payé pour la chandelle) ; 16.V. 919-952, Caignet appelle son patron pour qu'il remette de l'ordre dans la dispute entre les voleurs, le patron lui demande de réconcilier ceux-ci, ce qui est fait. 17. V. 953-958, Cliquet invite ses acolytes à se mettre en route pour leur cambriolage ; 18. V. 959-991, Rasoir demande au tavernier le sac nécessaire au vol et les trois voleurs se mettent en route avec la bénédiction de ce dernier

Car nous prestés ore vos dés !

CAIGNES

Tenés, Rasoir, si mes gardés :
Jes fis taillier par eschievins.

RASOIRS

A cest caup soit fais tous li vins
Qu'i metriens nous jusc'a demain !

PINCEDES

Dont giet chascuns devant le main.

RASOIRS

Jou l'otroi.

CLIKES

Et jou l'otroi bien. (Saint Nicolas, 825-848)

[(6b) CLIQUET

Qui en a ?

PINCEDE

J'ai, moi, un jeu de dés bien carrés ;
D'une même dimension, droits et normaux.

RASOIR

Jamais, des vôtres, nous n'en accepterons un seul !
Ne vous en affligez pas, Cliquet.

CLIQUET

Non pas du tout. Venez par ici, Caignet !
Caignet, sais-tu ce que tu feras ?
Tiens, ces dés-ci, tu nous les prêteras,
Et prends sur le jeu la part qui te revient.
Il se peut qu'il arrive une telle aventure
que tu t'en trouveras mieux, par ma tête.

CAIGNET

Cliquet, j'en viendrai bien à bout.

PINCEDE

Dites, Cliquet, et vous, Rasoir,
Voulez-vous partager la dépense pour ce vin,
ou jouerons-nous pour savoir qui paie ?

RASOIR

Mais plutôt à chacun de courir sa chance !
Que celui qui a le moins de points paie le tout !

CLIQUET

Caignet, aussi vrai que je demande à Dieu de te faire tousser,
Prêtez-moi donc maintenant vos dés !

CAIGNET

Tenez, Rasoir, je vous les confie :
Je les fis tailler sous le contrôle des échevins.

RASOIR

Que sur ce coup soit joué tout le vin
que nous pourrions mettre en jeu jusqu'à demain !

PINCEDE

Que chacun jette, la main bien ouverte.

RASOIR

Je suis d'accord.

CLIQUET

Et moi aussi. (Saint Nicolas, 825-848)]

Dans cet extrait, Cliquet demande à ses deux compagnons s'ils ont des dés. Tant que cette thématique ne sort pas de leur cercle étroit, elle ne nécessite pas de TA. Ainsi les trois premières répliques de notre extrait n'en ont pas, si ce n'est en fin de réplique au vers 828, mais il s'agit ici d'un emploi affectif et non phatique destiné à adoucir un acte de langage, une rebuffade désagréable. En revanche, au vers 829, Cliquet interpelle Caignet qui se trouve vraisemblablement de l'autre côté de l'espace scénique. Au vers 830, Caignet, qui a dû se rapprocher, est encore interpellé pour une requête. Le TA prend alors une valeur d'interpellation mais surtout une valeur conative¹⁹ d'insistance, à laquelle répond la réplique de Caignet « Cliquet, j'en venrai bien a chief. », dans laquelle on peut penser que le TA renforce l'engagement promissif. Pincédé reprend l'interaction entre voleurs et il interpelle ceux-ci pour les engager à nouveau dans la séquence conversationnelle qui s'ouvre, celle du jeu. Il négocie avec Rasoir l'enjeu de la partie (payer les consommations). Les dés n'étant toujours pas disponibles, Cliquet interpelle à nouveau Caignet, sans doute reparti de l'autre côté de l'espace scénique. Le serveur les donne à Rasoir qui ne lui répond pas. Rasoir, Pincédé et Cliquet commencent leur partie, sans TA. La parole ne sort plus pour un moment de leur cercle conversationnel.

Cet emploi d'interpellation explique aussi ces constructions distributives²⁰ que l'on ne trouve pas dans les textes narratifs²¹ :

(7a) « Ho, ho, seigneur ! Che n'a mestier.

Sié cois, Raoul, et tu, Connart ! » (Saint Nicolas, 623-624)

[(7b) « Ho, ho, messieurs! il n'y a pas de raison. Tiens-toi tranquille, Raoul, et toi aussi, Connart ! » (Saint Nicolas, 623-624)]

Dans la pièce, outre une partie à tonalité plus épique dans laquelle le TA est presque systématique, il est principalement utilisé pour intégrer des participants à la conversation. Il a un rôle phatique essentiel d'ouverture de l'interaction verbale. D'autres emplois, affectifs, sont possibles. Pour préciser ces emplois, nous observerons les actes de langage associés au TA. Nous étudierons cette relation uniquement dans les scènes où l'emploi du TA n'est pas systématique, renvoyant à un modèle épique qui masquerait l'emploi conatif ou phatique du TA.

Si le TA est essentiellement associé à des actes de langage phatiques, il prend aussi souvent une valeur conative en renforçant des actes de langage directifs. Il ne s'y limite cependant pas et n'est pas systématique dans cet emploi. Bien des cas d'actes de langage directifs ne comportent pas de TA. En revanche, le TA a une valeur de renforcement ou d'atténuation des FTA (Face Threatening Acts²²). Par exemple, dans cette polémique entre Auberon et le tavernier au sujet du prix

¹⁹ La fonction conative met l'accent sur l'allocutaire du message en cherchant à le contraindre à dire ou à faire quelque chose.

²⁰ Au sens où ces constructions distribuent l'allocution à des individus et non à un groupe constitué.

²¹ Autre exemple, vers 631.

²² Je renvoie aux théories de Brown, Penelope et Levinson, Stephen, 1987, *Polite ness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press et à leurs développements par Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1990, *Les*

à payer :

(8a) AUBERONS

Chis hanas n'est mie parfons !
Il fust bons a vin assaier !
Dites, combien doi je paier ?
Je faç que faus, qui tant demeure.

LI TAVERNIERS

Paie denier, et a l'autre eure
Aras le pinte pour maaille.
C'est a douze deniers, sans faille :
Paie un denier ou boi encore.

AUBERONS

Mais le maille prenderés ore
Et au revenir le denier !

LI TAVERNIERS

Veus tu faire ja le panier ?
Au mains me dois tu trois partis :
Ains que de chi soies partis,
Sarai bien a coi m'en tenrai.

AUBERONS

Ostes, mais que je revenrai
S'arés un denier pour le pinte. (Saint Nicolas, 272-285)

[(8b) AUBERON

Ce godet n'est pas profond,
Tout juste bon pour goûter le vin !
Dites donc, combien dois-je payer ?
il faut être fou pour rester si longtemps.

L'AUBERGISTE

Paie un denier et, la prochaine fois,
tu auras la pinte pour une maille.
Le vin est à douze deniers, sans erreur :
paie un denier ou bois encore.

AUBERON

Vous prendrez plutôt la maille maintenant
et, à mon retour, le denier !

L'AUBERGISTE

Veux-tu donc me filouter ? Pour le moins tu me dois trois partis. Avant que tu ne sois parti d'ici,
je saurai bien à quoi m'en prendre.

AUBERON

Mais, patron, quand je reviendrai,
Vous aurez un denier pour la pinte. (Saint Nicolas, 272-285)]

Ni la question sur l'addition, ni les ordres de payer ne sont accompagnés de TA malgré leur dimension phatique (la question sur l'addition suit un commentaire auto-adressé) ou conative. Devant les difficultés qu'il y a à faire l'appoint²³, le tavernier propose à Auberon de payer en deux

Interactions ver bales, Paris, A. Colin.

²³ Voir la note explicative de J. Dufournet, p. 195 de son édition. Il reprend les explications d'Albert Henry, *Langage œnologique en langue d'oil* (XIV^e - XV^e siècle), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1996, t. II, p. 190-191.

fois : ce jour, un peu plus que le prix demandé, pour avoir un rabais la prochaine fois qu'il viendra. Auberon propose l'inverse, payer moins ce jour et payer plus à sa prochaine visite. La conversation tourne à la polémique. Le tavernier hausse le ton, devient insultant et soupçonneux : « Veus tu faire ja le panier ? » voire menaçant. Auberon tente de désamorcer la tension qui s'installe en répétant sa proposition de manière moins pressante, sans employer d'impératif et avec un TA chaleureux. L'aspect agressif pour la face du tavernier de ce refus de payer est adouci par ce terme qui insiste sur le lien interpersonnel qui les unit.

Un commentaire peut aussi prendre un ton ironique par le contraste entre un TA valorisant et un jugement narquois :

(9a) AUBERONS

Giete as plus poins, sans papetourt.

CLIKES

Il s'en vont, n'en ai nul assis.

AUBERONS

Par foi, tu n'as ne cinc ne sis ; Ainsi i a ternes et un as.

CLIKES

Che ne sont que set poins, elas !

Con par sui mesqueans adés !

AUBERONS

Toutes eures giet jou après.

Biaus dous amis, coi que tu aies,

Tu n'en goutas, et si le paies :

J'ai quaernes, le plus mal gieu ! (Saint Nicolas, 300-309)

[(9b) AUBERON

Jette les dés à qui fera le plus de points, sans tour de passe-passe.

CLIQUET

Les voici qui roulent : je n'en ai retenu aucun.

AUBERON

Ma foi, tu n'as ni cinq ni six

mais un double trois et un as.

CLIQUET

Cela ne fait que sept points, hélas !

Comme je suis toujours malchanceux !

AUBERON

De toutes façons, c'est à moi de jeter les dés.

Bien cher ami, quoi que tu fasses,

tu n'y as pas goûté, mais c'est à toi de payer :

j'ai un triple quatre, c'est le plus mauvais jeu ! (Saint Nicolas, 300-309)]

Auberon et Cliquet s'engagent dans une partie de dés dont l'enjeu est de savoir qui paiera le vin. L'invitation d'Auberon à jeter les dés n'est accompagnée d'aucun TA, malgré sa valeur conative ; de même, le décompte des points obtenus. En revanche, quand il compare son propre résultat, bien meilleur, à celui de son compagnon qui a perdu la partie, il se permet un « un biaux dous amis » qui adoucit hypocritement l'ordre qu'il lui donne d'aller payer. De même, il prend congé de l'hôte par un TA un peu trop poli, insistant sur la revanche qu'il prend dans leur polémique :

(10a) AUBERONS

Biaus ostes, chis vassaus m'acuite. (Saint Nicolas, 312)

[(10b) AUBERON

Cher patron, ce bon garçon paie ma note. (Saint Nicolas, 312)]

Si l'emploi des TA est pour une large part phatique et conatif, il ne s'y limite pas et peut accompagner toutes sortes de nuances pour atténuer un FTA, comme Auberon essayant d'amadouer le tavernier en atténuant l'agressivité de sa contre-offre financière, ou pour le renforcer comme dans ce dernier exemple où le messager du roi souligne ainsi la défaite de ses deux adversaires.

4. PLACE DU TERME D'ADRESSE DANS LA REPLIQUE

Dans la littérature médiévale, le TA n'a guère la liberté que lui reconnaissent les pragmaticiens contemporains. La théorie de Bernard Cerquiglini (1981), qui donne au TA un rôle de seuil ponctuant en première position de la réplique, est bien connue et a été longtemps acceptée jusqu'à ce que Dominique Lagorgette (2004) la nuance nettement en la confrontant à des textes littéraires ou plus tardifs qui placent majoritairement le TA en seconde position pour des raisons pragmatiques. Peut-on affirmer dans ces œuvres que le TA sert de seuil au discours rapporté dans le récit, en fonctionnant comme un guillemet ouvrant ? La réponse à la question va dépendre de la place du TA dans la réplique : est-il en position 1 ? et s'il ne l'est pas, que trouve-t-on en position 1 ?

La Chanson des Saisnes

Dans la chanson de geste, le TA se trouve en position 1 dans 91% des cas, ce qui tend à vérifier la thèse de Cerquiglini. Il peut être précédé d'une interjection qui renforce la force affective d'un point de vue pragmatique et la valeur oralisée d'un point de vue énonciatif.

Ainsi la chanson de geste semble avoir pour règle de donner au TA une fonction de seuil tant sa place en position 1 domine le récit. Quand le début de la réplique n'est pas orientée vers un allocutaire parce qu'il s'agit d'une remarque générale au statut allocutif flou, le TA intervient alors dans une deuxième partie de la réplique, en position 1 dans les vers suivants, au moment où l'énoncé s'oriente plus nettement vers un allocutaire :

(11a) Charles vint vers la rive et Namles li barbus

[...] Voient floter en Rune et lances et escus,

Banieres et tronçons des fors espiels molus.

« He Diex, dist l'empereres, Berars est combatus !

Vez les tronçons des lances k'en amaine li rus !

Baron, or as chevaus, qu'il i soit securus ! » (2342-2348)

[(11b) Charles et Namle le barbu se dirigent vers la rive

[...] ils voient floter sur la Rune lances et boucliers,

bannières et fragments de solides épieux bien aiguisés.

« Mon Dieu ! s'exclame l'empereur, Bérard s'est battu.

Voyez les fragments de lance que charrie le cours d'eau !

Barons, vite à cheval, qu'on lui porte ici secours ! » (2342-2348)]

La réplique passe de l'observation vaguement adressée à l'action. Le TA intervient au moment où elle prend une tournure directive et a une valeur conative.

Dans les cas où le TA ne se trouve pas au début de la réplique, il est toujours précédé par une expression très nettement interlocutive, mais notre texte montre un nombre très limité de possibilités de collocation qui semblent dépendre de la place du TA par rapport au verbe de parole.

1. Si le TA se trouve avant le verbe en incise, le texte ne présente que 6 collocations

possibles : l'interjection ha ou hé (deux fois chacune) ; l'impératif Or esgardez (v. 3161) ; l'exclamation Par Dieu (v. 646) ;

2. Si le TA se trouve plus loin dans la réplique, c'est-à-dire après l'incise, le choix n'est pas plus varié : une salutation « bien veigniez » (v. 731) ; deux impératifs « oyés », « tenez » (v. 1230 et 2939), un adverbe conatif (or tost 1924 et 2443), l'adverbe certes (v. 599). Nous n'avons trouvé qu'un seul cas dans lequel le TA est assez éloigné du début de la réplique :

(12a) « Dame, dist Helissent, vez la bel chevalier !
– Voire, dist la roïne, bien le puis fiancer,
Onques mais ne vi home si tres bel chevauchier.
Qui est il, Helissent ? nel me devez noier. » (Saisnes, 1539-1543)

[(12b) « Madame, constate Hélistent, voia un beau chevalier !
– C'est vrai, approuve la reine, je l'affirmerai sans hésiter,
Je n'ai jamais vu sur une monture un homme plus beau.
Qui est-ce, Hélistent ? Il faut me le dire. » (Saisnes, 1539-1543)]

La réplique de la reine est constituée d'abord d'un commentaire nettement orienté sur la première personne, puis d'actes de langage directifs, une question et un ordre qu'appuie enfin le TA. Cette souplesse d'emploi est rare dans la chanson de geste et correspond à ce que l'on trouve dans les autres genres étudiés.

3. Si le TA se trouve dans un discours direct construit avec un verbe placé devant, les termes utilisés pour ouvrir la réplique peuvent être plus longs et plus variés, « Par Mahonmet » (v. 2967) « or as armes » (1952) ; « Qui estes vous ? » (2730) ; « Quels nouveles » (v. 531).

Les fabliaux

Dans les fabliaux, le TA se trouve en position 1 dans la réplique dans 73% des cas. Mais on trouve dans certains fabliaux une souplesse d'emploi que l'on ne voyait pas dans la Chanson de Saisnes et qui permet de donner une force rythmique au TA :

(13a) « Certes, ainz tel lerres ne fu,
Fait Baraz, com tu es, Haimet ! » (Barat et Haimet, 44-45)

[(13b) « Assurément, il n'y a jamais eu de voleur,
Fait Baraz, tel que toi, Haimet ! » (Barat et Haimet, 44-45²⁴)]

(14a) « Ge ne quit mie que les aies,
Haimez, beaus compainz », fait Travers. (id., 91-92)

[(14b) « Je ne crois pas que tu pourras les avoir,
Haimet, cher compaignon », fait Travers. (id., 91-92)]

Le TA peut ainsi se trouver plus facilement en fin de vers ou en fin de répliques. Les collocations que l'on trouve dans les fabliaux ne sont pas beaucoup plus nombreuses que dans la chanson de geste (il est vrai qu'on parle aussi de moins d'occurrences) mais elles sont moins formulaires et on ne trouve jamais deux fois la même :

1. Si le TA se trouve avant le verbe en incise, on trouve « Dieus aïde » (Barat et Haimet, 264) ; « En non Dieus » (id., 268) ; « Se Dieus me saut » (id., 285) ; « Certes » (id., 364)

2. Si le TA se trouve après l'incise, on le trouve inséré dans des constructions plus originales: « Laissez m'en, dit il, covenir / Alez vos en, sire Travers. » (Barat et Haimet, 352-353) ; « Gabez me vous, fet il, dame Erme ? » (Bailleul, v. 42) « Par ma foi, fait il, bele suer / je vos pardoin et Deus si face ! » (Sohait, v. 180-181).

²⁴ Ma traduction.

Ces deux genres narratifs maintiennent le TA à sa place traditionnelle au seuil de la réplique. On note cependant une plus grande variété dans les usages dans les fabliaux (bien que l'on ait vu qu'ils n'en avaient pas tous la même abondance), où il entre dans des constructions moins formulaires.

Au théâtre

Dans le Jeu de saint Nicolas, le TA ne se trouve en position 1 dans le tour de parole, sans aucun autre terme, que dans 57% des cas, ce qui tend à le rapprocher des textes étudiés par Lagorgette (2004). Dans les cas, où, dans le même tour de parole, le locuteur s'adresse à deux allocutaires successifs, on trouve quasiment toujours le TA au début d'un vers ce qui permet encore de jouer un rôle de seuil. Si l'on synthétise ces deux types d'emploi : le taux de TA en position 1, ou de TA en début de vers après quelques vers consacrés à un autre allocutaire, le taux monte à 64%, ce qui est encore loin des taux rencontrés dans les textes narratifs. On constate donc que la fonction du TA change par rapport à la chanson de geste. Il n'est pas employé traditionnellement pour marquer le changement d'énonciation (comme dans la chanson de geste), ce qui est assez normal pour un texte dramatique, ou pour se conformer à un effet de style traditionnel (comme dans la tradition épique) mais parce qu'il sélectionne parmi les locuteurs l'allocutaire désigné (et par conséquent, le prochain locuteur²⁵) ou parce qu'il teinte d'une nuance affective, chaleureuse ou agressive, un acte de langage autre. Jean Bodel dramaturge dispose ainsi d'une palette d'emploi du TA plus large et plus variée permettant des nuances affectives subtiles. Cette variété d'emploi s'accompagne d'une plus grande variété stylistique.

En effet, si le TA n'est pas en position 1, les possibilités de collocation qui lui sont offertes dans le texte dramatique, certes limitées en nombre et relativement formulaires, sont plus variées cependant que dans les deux autres genres :

Si le TA est en position 2, après un autre terme qui peut être : une interjection (Ah ou Or cha dans neuf cas ; ho ho ; fi ; diva ; a foi ; a deffoy dans un cas ; or tost dans trois cas ; Pour Dieu dans deux cas), une question (*Qu'est che*²⁶ ou *Que te caut* dans six cas), un adverbe (certes dans six cas) ou un verbe à l'impératif (des verbes liés à la situation d'élocution : oïés oïés dans deux cas²⁷, tais te dans un cas ou quatre fois le verbe dire) ; un verbe de parole ; un verbe de mouvement (alés i, entrés, fui, va, ou or hors, arrière) ; un verbe d'action (verse, boi dans deux cas chacun) ou un verbe pragmatialisé et désémantisé, le verbe tenir dans sept cas.

Le TA peut se trouver à la fin du premier vers²⁸, après un segment initial moins stéréotypé que dans la catégorie précédente :

(15a) LI ANGELES
Angles sui a Dieu, biaux amis, (v. 428)

[(15b) L'ANGE
Je suis un ange de Dieu, cher ami, (v. 428)]

(16a) LI OSTES
A foi, bien vegniés vous, segneur ! (v. 1019)

[(16b) LE PATRON
Par ma foi, soyez les bienvenus, seigneurs ! (v. 1019)]

Le TA peut se trouver au début du 2^e vers du tour de parole, (huit cas)

²⁵ Officiellement, car dans bien des cas, c'est un autre personnage qui répond à sa place.

²⁶ Ou une variante syntaxique ou dialectale : *Que c'est ?* (v. 1163) ; *Qu'est chou ?* (v. 1195)

²⁷ En comptant celui du prologue adressé à l'audience.

²⁸ Comme dans les farces étudiées par Lagorgette (2004).

(17a) CLIKES
Ceste caanche est assés mendre,
Pinchedé, que tu gieté as. (853-854)

[(17b) CLIQUET
Ce coup-ci que tu as jeté,
Pincédé, me semble bien moins bon. (853-854)]

Plus libre dans la réplique, le TA a ainsi plus de possibilités stylistiques et rythmiques et partant sémantiques comme on peut le voir dans ces deux exemples :

(18a) AUBERONS
Roys, Mahom toi et te maisnie
Saut et gart !

LI ROIS
Et toi beneïe, Auberons ! Con as exploitié ? (339-341)

[(18b) AUBERON
Roi, que Mahomet sauve et garde
toi et les tiens !

LE ROI
Et que toi, il te bénisse,
Auberon ! Comment t'en es-tu tiré ? (339-341)]

La construction en chiasme qui prolonge la bénédiction de Mahomet sur les deux interlocuteurs crée une harmonie entre le roi et son messager ;

(19a) LI CRESTIENS
Qui estes vous, biau sire, qui si nous confortés
et si haute parole de Dieu nous aportés ? (424-425)

[(19b) LE CHRETIEN
Qui êtes-vous, cher seigneur, qui nous réconfortez si bien
et qui nous apportez de la part de Dieu une si noble parole ? (424-425)]

Placé à la césure du premier alexandrin, le TA reçoit l'accent et met en valeur la progression ascendante des deux relatives qui le suivent dans un rythme apaisé.

On ne peut donc nier le rôle de seuil du TA dans la chanson de geste, son emploi systématique masquant ses autres valeurs phatiques, conatives et affectives. En revanche, dans les fabliaux et surtout dans le Jeu de saint Nicolas, plus de souplesse est donnée à sa disposition dans la réplique, latitude qui souligne sa dimension essentiellement pragmatique.

5. ANALYSE DU VOCABULAIRE

Pour analyser le choix des termes utilisés en adresse, on se rapportera à la typologie établie par Danielle André-Larochebouvy (1980, 709). Celle-ci classe les TA en trois catégories : 1. Les noms propres ; 2. Les termes affectifs (elle ne considère que les termes valorisants affectueux, mais on ajoutera à cette catégorie les injures) ; 3. Et enfin, les termes en rapport avec un rôle social (dans la sphère publique²⁹ : les noms de métiers et les titres³⁰ ; dans la sphère privée : les

²⁹ Cette opposition public/privé ne rime pas à grand chose au Moyen Âge, mais elle reste pertinente pour notre analyse.

termes de parenté). On ajoutera à cette catégorie publique les termes de nationalités ou de religion (par exemple chrétien(s) ou Français).

L'éventail des termes employés est vaste mais relativement stable³¹, le Jeu de saint Nicolas utilise une liste de 36 TA différents, contre 34 pour la Chanson des Saisnes et 23 pour les fabliaux, ce qui fait des fabliaux, vu le plus faible nombre de répliques, les textes utilisant la plus grande diversité de termes, suivis de la Chanson des Saisnes puis du Jeu de saint Nicolas. La raison de ce déséquilibre tient sans doute à la présence de personnages féminins. En effet, si on supprime les quatre TA utilisés pour les femmes dans la chanson de geste, la proportion de TA se rapproche de celle du Jeu.

5. 1. Les termes sociaux

Le type de TA utilisé varie très fortement selon les genres, bien que l'on constate à chaque fois une très nette domination des termes en rapport avec un rôle social et des titres en particulier : ils constituent 71% des emplois entre les grands seigneurs de la chanson de geste, ce qui confirme les recherches de J. Batany et J. Rony (1971) et de Sabine Lehmann (2010 : §22) ; 50% des emplois dans le Jeu de saint Nicolas avec évidemment une très grande variété selon les scènes et enfin seulement 46% des emplois dans les fabliaux où il faut noter les emplois conjugaux de dame (employé dans tous les cas, sauf un, par un époux à sa femme) ; et de sire employé dans 12 cas sur 15 par une épouse à son mari. Dans quatre cas, l'épouse emploie le nom sire accompagné du prénom de son mari (Sire Travers ou Sire Gombert). Ces termes en rapport avec le rôle social intègrent bien sûr les inévitables sire et seignor qui dominent incontestablement les TA³². Mais les TA au théâtre ne servent pas uniquement à établir un lien avec le personnage, ils contribuent à le caractériser dans le jeu, ainsi l'emploi de roi, senescal, oste permettent de définir l'acteur sur scène. Ceci peut expliquer l'emploi disproportionné de roi par exemple dans le Jeu. Le roi est ainsi appelé roi dans plus de 60% des cas, alors que Charlemagne n'est désigné par roi ou par empereur que dans six cas (12%) :

Le spectateur sait, dès que la pièce commence, qu'il a devant lui le roi, non point parce qu'il est dans un palais, mais parce que quelques signes spécifiques de son costume l'indiquent (un sceptre, une couronne) et surtout parce que toutes les répliques de ses interlocuteurs commencent par une apostrophe qui lui donne son titre. (Rousse, 2004 :134).

5. 2. Les termes affectifs

Inversement, les mots affectifs sont rarissimes dans le Jeu de saint Nicolas, à peine cinq (deux occurrences de amis et trois de biaux (dous) amis³³), soit 1,9% des TA utilisés. On note cependant que certains termes en rapport avec un rôle social sont « adoucis » par un qualificatif affectif, par fois utilisé de manière ironique : biaux osten (trois fois), biaux sire. On trouve plus souvent ce vocabulaire affectif dans les fabliaux : 35%. ne nous méprenons pas toutefois sur ces termes affectifs. Le mot ami n'est jamais employé pour marquer une amitié, il s'emploie entre inconnus qui veulent placer un premier contact sous le signe de la bienveillance : ainsi le tavernier face à un client potentiel (Jeu, v. 257) ; il est utilisé avec une nuance paternaliste par les membres du clergé parlant aux vilains dans les fabliaux. Dans le Jeu, le crieur des échevins, Connard, l'emploie pour

³⁰ Baron, sire, pseudom, roi, amiral, empereur, comte, dame. On y comptera dame et sire même employés dans le cadre conjugal.

³¹ Nous laissons de côté dans cette étude les apostrophes adressées à des objets : ainsi saint Sépulcre dans le Jeu ; épervier dans la Chanson... ce qui explique que nos totaux n'arrivent pas à 100%.

³² Sire : 8,5% dans le Jeu ; 26,5% dans la Chanson ; 30% dans les fabliaux ; seignor : 14,7% dans le Jeu ; 11,5% dans la Chanson (dont la moitié avec Seignor baron) et 9,5% dans les fabliaux.

³³ Utilisé parfois ironiquement, il devient plus injurieux qu'affectueux.

désigner Raoulet entre deux répliques l'insultant (v. 594 : Musars ; v. 598 : Amis ; v. 607 : Ribaus), ce qui rend douteux l'aspect affectueux de ce mot. Cependant les fabliaux contiennent aussi de vrais termes chaleureux : *bele* ou *bele suer*³⁴ pour l'épouse, termes hypocoristiques qui signalent la sphère intime (Lagorrette 2007 : 121). Le TA contribue ainsi à négocier les rapports de place entre personnages. Le TA affectif n'est pas forcément dénué d'arrière-pensée : le convoiteux donne du « *beaus compaing* » à l'envieux quand il essaye de le tromper (v. 50) et l'épouse du vilain de Bailleul l'appelle frère quand elle tente de le persuader qu'il est mort en se lamentant sur son sort (v. 60³⁵) :

Les TA interviennent pour interpeller mais aussi pour étiqueter autrui ; ils lui donnent accès à la perception que L1 a de lui. (Lagorrette 2007 : 121)

Dans la chanson de geste, les termes affectifs sont moins nombreux que dans les fabliaux, mais ils sont plus sincères : *ami* employé par Sébile envers Bérart (v. 2939), *Bele* employé pour désigner Héliissent (1545 et 2005), *biaux fiex* (v. 1221) ou *biax nies, mi dru et mi chataine*³⁶ (v. 731) employé par Charles pour désigner ses messagers qui reviennent, qualificatif qui met sur le même plan la relation intime et la relation militaire (dans sa variante manuscrite : *mi dru et mi demaine*).

Les insultes sont rares en général. Il y en a plus dans le Jeu de saint Nicolas, 9% dont une grande part est adressée au vieillard prisonnier des sarrasins et qui est qualifié de vilain par eux, puis de *preudom* quand ils se convertissent.

5. 3. Les noms propres

Enfin les noms propres sont beaucoup plus utilisés dans le Jeu que dans la Chanson des Saisnes. Sans être complètement invisibles, ils sont rares dans les fabliaux : seul le fabliau de Barat et Haimet les utilise vraiment, dotant chacun de ses personnages d'une identité. Dans les autres, les personnages ne sont pas assez caractérisés pour que les noms propres soient réellement utilisés. La chanson de geste en utilise 21,4%, essentiellement pour désigner les intimes des rois : Baudoin, appelé par son nom par son compagnon et rival, Bérart, par Sébile, sa maîtresse et par Héliissent la sui vante de celle-ci, sa complice ; Bérart appelé par son nom par Charlemagne, par Sébile et par Baudoin ; Naymes appelé par son nom essentiellement par Charlemagne. Charlemagne n'est appelé par son nom qu'une fois, par le pape devant lequel il est d'abord homme avant d'être puissance séculière. Dans le camp des Sarrasins, Guiteclin est appelé par son nom assez régulièrement par ses conseillers (v. 140, 1314, 1471). Dans le conseil féodal organisé par Salomon de Bretagne, le nom est de rigueur (lignes 37 et 38). C'est donc essentiellement le compagnonnage viril, ce que Lagorrette appelle à la suite de E.T. Hall la sphère privée (Lagorrette 2007 : 122), qui est mis en scène par l'emploi de ces noms propres.

Même chose si l'on peut dire dans le Jeu de saint Nicolas. Si l'on ne tient pas compte momentanément de l'aspect pittoresque des noms des voleurs³⁷, on constate que le personnel de la pièce distingue nettement deux catégories de personnages : ceux qui se désignent entre eux par un titre et ceux qui se désignent par un nom propre, établissant entre eux une parité et se désignant comme en marge des institutions. Notons le cas du tavernier toujours appelé Oste, qui règne sur le monde interlope de la taverne et de quelques personnages appelés par leur nom rattachés pour tant au monde des sarrasins : Connard et Auberon, le crieur et le messager, qui passent d'un monde à

³⁴ Dans Gombert et les deux clercs, v. 56 le *bele* enjôleur que l'un des clercs adresse à la jeune fille qu'il va dépuceler alterne dans deux manuscrits avec *suer*.

³⁵ Trois autres manuscrits donnent *sire* à cet endroit. Mais le manuscrit T utilisait *frère* quelques vers plus haut.

³⁶ C'est le seul exemple dans notre corpus d'analyse d'un déterminant possessif devant le TA.

³⁷ Cliquet, spécialiste du cambriolage, Pincédé, joueur acharné, Rasoir, tire-laine et assassin, Caignet « petit chien », domestique zélé. Voir Dufournet, p. 23 de son édition.

l'autre, et Durant, le bourreau, nettement inférieur socialement par rapport aux puissants sarrasins. Les TA ont très nettement un rôle caractérisant et correspondent au personnel particulier de chaque genre.

5. 4. Le doublement du TA

Les cas où le TA est doublé permet de percevoir les valeurs affectives ou conatives qu'il peut recevoir. Le TA peut être doublé dans la même réplique par une autre expression, plus caressante et valorisante. Ainsi, le nom peut-il être repris immédiatement par un terme affectif :

Dans *Barat et Haimet* par exemple, Haimet est appelé « Haimez, beaus compainz » (v. 91) par Travers ou au v. 258, sa femme est appelée « Marion, bele suer³⁸ ». Inversement, dans le *Vilain de Farbu*, le fils du vilain, Robin, est qualifié immédiatement après l'emploi de son prénom de « puans quaistre ». La reprise peut se faire aussi après quelques vers : dans le *Vilain de Bailleul*, le prêtre amant de l'épouse est insulté au début de sa tirade par le vilain : « filz a putain ors ! » (v. 95) mais désigné ironiquement comme « sire prestre » à la fin de cette même tirade alors même que le vilain lui promet une bastonnade.

Dans la *Chanson des Saisnes*, les reprises des TA ne sont pas différentes proportionnellement. On note toutefois deux phénomènes en raison de l'allongement moyen des répliques par rapport aux fabliaux. D'une part, de la même manière, les TA peuvent être requalifiés pour un terme plus valorisant : au v. 154 les seignor baron sont tout de suite appelés « nobile chevalier³⁹ » ; « Charles » devient « empereres courtois » au vers 430 ; au v. 1510 « Seignor » devient « franc chevalier baron » ; Héliissent appelle l'ami de sa dame « Baudoin » puis « li niés Charles », v. 1567 ; ou avec quelques vers de décalage, Sébile est appelée d'abord « dame » par sa suivante Héliissent, puis « douce dame » (2512). Cette démarche, qui juxtapose un prénom ou un terme à valeur sociale avec un terme affectif permet de cumuler les bénéfiques à la fois d'une interpellation précise et d'une valorisation de l'allocutaire. Le discours attributif offre à chaque fois des effets de rythme : l'incise, placée entre les deux TA, instaure une pause qui met en valeur l'aspect caressant du terme affectif.

D'autre part, le même TA peut être répété à l'identique après quelques vers, ou, s'il ne s'agit pas exactement du même terme, il n'y a guère de requalification, mais une insistance. Ainsi, un messenger interpelle Charlemagne : d'abord « sire » en début de réplique (v. 319), puis douze vers plus loin « Rois » quand il lui rappelle sa promesse de fiancer Héliissent, la fille du duc Milon de Cologne, à Bérart ; même chose aux v. 981 et 992, quand le comte Foulques rappelle à Charlemagne, d'abord désigné par « sire » puis par « roi », le tribut que lui apportent les Hurepois. De même, Baudoin est interpellé à nouveau par le même « biaux niés » aux vers 1732 et 1747 par son oncle qui lui rappelle fermement de ne plus prendre de risques inconsidérés. Le commandement qui ouvre la tirade : « Biaux niés, dist l'empereres, entendez mon talent : / Je vueil faire seur vous un mien commandement », est rappelé avec une forte insistance après quinze vers : « Biaux niés, or vous souviengne de ce chastoïement ». Le deuxième TA se charge alors d'une valeur conative extrêmement forte.

Dans le *Jeu de saint Nicolas*, la requalification de l'allocutaire est rare et moins souvent valorisante : en dehors d'Auberon appelé « mes courlieus » par le roi (v. 239), du sénéchal « Or, senescaus, biaux dous amis » (v. 559) ou du vilain appelé « crestiens, amis », (v. 1418), on remarquera surtout la répétition et le développement des insultes aux vers 1495 et 1496 :

(20a) Fi ! Mauvais ! Me cuidiés vous prendre,

³⁸ Dans le manuscrit A, Marie, douce amie

³⁹ Même chose v. 358, mais seignor baron n'est plus que baron

Tant que Mahom ches bras me sauve ?
Fuiés, mauvais chevalier fauve ! (Saint Nicolas, 1495-1497)

[(20b) Fi ! Mauvaises gens ! Croyez-vous me prendre,
Tant que Mahomet préservera mes bras que voici ?
Fuyez, mauvais chevaliers perfides ! (Saint Nicolas, 1495-1497)]

Ou la requalification désolée du roi :

(21a) A ! roys, con il t'est meskeü !
Mout est faus qui ne te conseille.
Lieve sus, roys desconfortés,
car tes tresors est emportés. (Saint Nicolas, 1191-1194)

[(21b) Ah ! roi, quel grand malheur t'est arrivé
Bien déloyal est celui qui ne t'aide pas de ses conseils.
Lève-toi, roi infortuné,
car on a emporté ton trésor. (Saint Nicolas, 1191-1194)]

Seul saint Nicolas – et dans une moindre mesure, Dieu – bénéficie de ces requalifications par la bouche de son disciple, le prud'homme, qui le prie et qui va psalmodier de vraies litanies des termes à son égard :

(22a) Sains Nicolais, digne confés,
De vostre home vous prende pes !
Soiés me secours et garans !
Bons amis Dieu, vrai conseilliere. (Saint Nicolas, 482-485)

[(22b) Saint Nicolas, digne confesseur,
prenez en pitié votre serviteur !
Procurez-moi secours et protection !
Grand ami de Dieu, conseiller véridique. (Saint Nicolas, 482-485)]

L'emploi du TA entre ici dans un autre cadre, celui de la litanie invocatoire des noms religieux.

En revanche, on trouve, plus fréquemment que dans les textes narratifs, un TA doublé pour marquer plus fortement une insistance⁴⁰ :

(23a) Crestiens, crestiens, duel ai
De chou que tant ai respité. (Saint Nicolas 1454-1455)

[(23b) Chrétien, chrétien, je suis affligé
de t'avoir tant de temps épargné. (Saint Nicolas 1454-1455)]

(24a) Ostes, ostes, nous savons el ! (ibid. 821)

[(24b) Patron, patron, nous sommes au courant d'autre chose ! (ibid. 821)]

Les insultes aussi sont fréquemment doublées⁴¹ : (25a) Or hors, fil a putain, glouton ! (ibid. 1315)

[(25b) Dehors, fils de putains, salauds! (ibid. 1315)]

L'utilisation des TA dans un cadre plus pragmatique et affectif qu'énonciatif donne au Jeu de saint Nicolas une grande liberté d'emploi dans l'éventail pourtant assez limité de termes autorisés en TA. Si les mots à caractère social dominant, et en particulier sire et seignor, d'autres mots plus colorés trouvent leur place, ainsi que les noms des personnages. Enfin, utilisés en relation avec un autre TA plus affectif, ils prennent une valeur sémantique qui dépasse largement leur rôle de

⁴⁰ Autres exemples, vers 919, 1016.

⁴¹ Autre exemple, vers 1274.

ponctuant.

5. 5. TA et vouvoiement

Il semble difficile de corréler l'emploi des TA à celui du tutoiement ou du vouvoiement. Dans la mesure où les personnages passent de l'un à l'autre à l'intérieur d'une même réplique, il est déjà très difficile de trouver une logique autre qu'immédiatement affective à l'emploi du tu ou du vous. Une éventuelle relation avec les TA semble encore plus aléatoire. On constatera simplement après une analyse rapide du Jeu de saint Nicolas que l'absence de TA implique un peu plus le tutoiement que le vouvoiement, mais cela n'est pas systématique. Quand il est appelé « Roi », le roi est plus fréquemment tutoyé que quand il est appelé sire. Il semble que le TA roi soit le signe d'une urgence et d'un affect plus important. Sire, plus distant peut-être entraîne davantage le vouvoiement. Le tutoiement est le signe d'une franchise virile qui caractérise les relations avec les émirs venus se battre pour lui et il accompagne une abondance de TA. Auberon est essentiellement tutoyé, que cela soit de la part du roi, qu'il lui arrive de tutoyer en retour, de la part des émirs ou de la part de l'aubergiste, qu'il vouvoie en revanche. Les voleurs entre eux se tutoient plutôt sans que l'on puisse relier ce fait à plus ou moins de TA. Une étude approfondie serait nécessaire.

6. CONCLUSION GENERALE :

Au terme de cette étude, on constate des différences nettes entre les genres. Ces différences, toutefois sont sans doute moins liées au type de performance de l'œuvre observée qu'au personnel utilisé :

La tonalité épique, qu'elle soit à l'œuvre dans la chanson de geste ou dans le Jeu, se caractérise par un plus grand emploi des TA même si les TA ont un rôle plus qualifiant dans le Jeu (plus de « roi » et moins de « sire »), servant d'abord à caractériser le personnage.

Le contexte familial, visible dans les scènes de taverne du Jeu de Saint Nicolas et peut-être dans les fabliaux, qui se caractérise par un niveau de langue plus bas, et des interactions entre pairs, entraîne moins de TA. Les TA s'y présentent davantage sous la forme de noms que de titres.

Le théâtre a un emploi plus souple des TA dans le vers : ils se trouvent moins en position 1, ce qui signifie que, s'ils ont d'abord un rôle phatique d'interpellation dans le cadre du polylogue pour désigner l'adressé, dès que l'on sort du cadre énonciatif étroit, ils ont aussi un rôle conatif et un rôle de renforcement des FTA et FFA, donc partant, plus mimétique.

Les différences entre la Chanson des Saisnes et les relevés établis par S. Lehmann pour la Chanson de Roland en particulier, montrent qu'il est nécessaire de creuser l'étude sur l'emploi des TA selon les genres. À l'intérieur d'un même genre, une grande latitude existe tout particulièrement dans la redondance entre TA et discours attributif, un point crucial pour déterminer la fonction du TA dans l'énonciation.

Corinne DENOYELLE

U.M.R. 5316 – 16 Litt&Arts – RARE (CNRS/Université Grenoble Alpes)

7. BIBLIOGRAPHIE :

Textes étudiés

Jean Bodel, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette Brasseur, Genève, Droz, 1989.

Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas*, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 2005

Nouveau Recueil Complet des Fabliaux, (fin XIII^e-début XIV^e) éd. Willem Noomen, Assen, Van Gorcum, 1983-1998, tomes 2 (Barat et Haimet); 4 (Gombert et les deux clercs); 5 (Brunain, la vache au prêtre ; le Vilain de Bailleul ; Des deux chevaux); 6 (Le Vilain de Farbu ; Le Souhait desvez ; le Convoiteux et l'Envieux).

Ouvrages critiques

André-Larochebouvy, D. 1984, *La Conversation quotidienne*, Paris, Didier Credif.

Batany, J. et Rony, J., 1971, « Idéal social et vocabulaire des statuts (« Le Couronnement de Louis») », *Langue française*, 9, p. 110-118.

Busby, K., 2002, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*. I, II. Amsterdam, Rodopi, (Faux titre, 221/2).

Cerquiglini, B., 1981. *La Parole médiévale : discours, syntaxe, texte*, les éditions de Minuit, Paris.

Denoyelle, C., 2013, « La construction des dialogues à plusieurs personnages au théâtre », *De l'oral à l'écrit, le dialogue entre les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Paradigme, p. 327-349.

Dominguez, V., 2011, « Textes et images de quelques jeux d'Arras : réflexion sur les acteurs du manuscrit Bnf, fr. 25566 », dans M. Bouhaïk-Gironès, D. Hüe et J. Koopmans (éds.), *Le Jeu et l'Accessoire, mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousse*, Paris, Classique Garnier, p. 155-177.

Gingras, F., 2007, « D'autres genres de vilains : Jean Bodel, le roman et la Ville », *Synergies inde* n° 2 – p. 97-114. Consulté sur <http://gerflint.fr/Base/inde2/francis.pdf> le 23 septembre 2014

Henry, A., 1981, *Le Jeu de saint Nicolas de Jehan Bodel*, Bruxelles, Palais des Académies.

Jacob-Hugon, Ch., 1998, *L'Œuvre jongleresque de Jean Bodel*, Paris, Bruxelles, De Boeck.

Kerbrat-Orecchioni, C., *S'adresser à autrui : Les formes nominales d'adresse en français*, Chambéry, éd. de l'université de Savoie.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1992, *Les Interactions verbales*, t. 2, Paris, Armand Colin.

Lagorgette, D., 1998, *Désignatifs et termes d'adresse dans quelques textes en moyen français*, Thèse de doctorat dactylographiée, Paris 10 – Nanterre.

Lagorgette, D., 2000. « Les termes d'adresse dans le Merlin de Robert de Boron », *Des noms : Nomination, désignation, référence*, éd. par F. Neveu, SEDES ; p.27-42.

Lagorgette, D., 2003, « Termes d'adresse, insultes et notion de détachement en diachronie » *Cahiers de praxématique*, 40, « Linguistique du détachement », F. Neveu éd. ; p. 43-69.

Lagorgette, D. 2004, « Termes d'adresse et verbes de parole en moyen français : approche pragmatique », dans J. M. López-Muñoz, S. Marnette et L. Rosier (éds.) *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan ; p. 194-203.

Lagorgette, D., 2007, « Termes d'adresse ou insultes : discours sur l'autre ou sur moi ? », dans W.

Ayres-Bennet et M. C. Jones (éds.), *The French Language and Questions of Identity*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, p. 116-128.

Lagorgette, D., 2008, « Quels critères pour le détachement en diachronie ? Marquage textuel des termes d'adresse en ancien et en moyen français : du manuscrit à son analyse », *L'Information Grammaticale*, n° 118, juin 2008, p. 49-54.

Lehmann, S., 2010, « L'évolution des termes d'adresse à contenu social en ancien et en moyen français ». CORELA – *Numéros thématiques | L'interpellation*. [En ligne] Publié en ligne le 11 novembre 2010. URL : <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1610>. Consulté le 21/02/2014.

Librova, B., 2010, « Le marquage du discours rapporté dans deux manuscrits en prose du XIII^e et XIV^e siècle », dans *Communications du IV^e Ci-dit*, mis en ligne le 02 février 2010. URL : <http://revel.unice.fr/sympo sia/cidit/index.html?id=520>

Llamas-Pombo, E., 2010, « Marques graphiques du discours rapporté. Manuscrits du Roman de la Rose, XV^e siècle », dans B. Combettes, C. Guillot, E. Oppermann-Marsaux, S. Prévost, A. Rodriguez Somolinos (éds.) *Le Changement en français : études de linguistique diachronique*, Bern, Peter Lang, p. 249-270.

Llamas-Pombo, E., 2015, « Ponctuer, éditer, dire. Notes sur la ponctuation du discours dans l'écriture médiévale », dans J. M. Lopez Muñoz (éd.), *Aux marges du discours. Personnes, temps, lieux, objets*, Limoges, Lambert Lucas, p. 212-224.

Perret, D., 1968, « Termes d'adresse et injures », *Cahiers de lexicologie*, 12, p. 3-14.

Rossi, L., 1991, « L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes », *Romania*, t. 112, p. 312-360.

Rousse, M., 2004, « Le Jeu de saint Nicolas : du clerc au jongleur », *La Scène et les tréteaux, Paradigme*, Orléans, p. 127-143 (1989)

Rychner, J., 1982, « La bataille épique du Jeu de saint Nicolas de Jean Bodel », *Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, tome 2, p. 1235-1242.

Trachsler, R., 2000, *Disjointures – conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Francke Verlag.