Corinne Denoyelle (dir.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*

Maria Colombo Timelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/301>

DOI : 10.4000/studifrancesi.301

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2015

Pagination : 117-118

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Maria Colombo Timelli, « Corinne Denoyelle (dir.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral* », *Studi Francesi* [En ligne], 175 (LIX | I) | 2015, mis en ligne le 01 avril 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/301> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.301>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Corinne Denoyelle (dir.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*

Maria Colombo Timelli

RÉFÉRENCE

CORINNE DENOYELLE (dir.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, pp. 366.

- 1 Ce volume, issu d'un colloque international qui s'est déroulé à Toronto en juin 2011, constitue une contribution importante aux études sur la représentation du dialogue dans différents genres littéraires médiévaux, sous plusieurs angles: linguistique, pragmatique, littéraire.
- 2 Le caractère théâtral des dialogues dans les romans de Chrétien de Troyes est au cœur de l'article d'Evelyn BIRGE VITZ (*Dialogue and the art of the storyteller in the romances of Chrétien de Troyes*, pp. 27-44). À ses yeux, le romancier donne des représentations vivantes des répliques de ses personnages, dont le ton, la manière, les gestes révèlent les émotions et les passions: tous ces traits devaient être assumés par les jongleurs pendant leurs lectures publiques. D'autre part, Chrétien lui-même garde, en tant que narrateur, le contrôle de sa matière, sur laquelle il n'hésite pas à s'exprimer à la première personne.
- 3 Chantal CONNOCHIE-BOURGNE analyse forme et fonction du dialogue dans *Placides et Timeo*: deux véritables personnages, le maître et l'élève, y prennent tour à tour la parole dans de véritables échanges verbaux qui reflètent la mode des *quæstiones* dans le cursus universitaire. Le dialogue garantit aussi, d'une part, la vérité du savoir communiqué par le philosophe, et offre d'autre part la possibilité pour l'auditeur/lecteur de s'identifier à l'apprenant, curieux et émerveillé à la fois devant le savoir qui lui est

présenté (*Ce que la forme dialogue fait au traité didactique: le cas du "Placides et Timeo"*, pp. 45-67).

- 4 Le recours à des marques de signalisation des répliques de dialogue dans les manuscrits de fabliaux s'avère exceptionnel: comme le remarque Francis GINGRAS, cela amène à s'interroger sur l'utilisation de ces livres, sans doute aide-mémoire pour le jongleur plutôt que support à utiliser au moment d'une performance orale (*Mettre en scène et en page: les marques du dialogue dans la tradition manuscrite des fabliaux*, pp. 85-98).
- 5 Établi sur un corpus vaste, allant du Moyen Âge à la Renaissance, l'article de Jelle KOOPMANS remet en question les frontières génériques qu'une étude du dialogue fait nécessairement sauter. C'est pourquoi J. K. essaie de saisir dans les textes – tous genres confondus, même si le théâtre joue le grand rôle – la possibilité d'une «mise en jeu» qui consiste en la présence de deux voix qui s'opposent et s'organisent sur le plan formel (*Mises en jeu, mises en scène du dialogue*, pp. 99-115).
- 6 L'examen détaillé du fabliau *L'Esquirit* démontre, selon Michel ROUSSE, qu'il s'agit en fait de la transcription de trois scènes dialoguées qui reflètent une représentation théâtrale; à ses yeux, il suffit de retrancher les vers de présentation et de raccord (ce qu'il fait dans la transcription donnée en annexe) pour que ressorte ce caractère éminemment théâtral – farcesque *ante litteram* – de la pièce (*Le dialogue: du théâtre au fabliau*, pp. 117-140).
- 7 Denis HÜE offre un vaste panoramique des «procès de Paradis» allant de la tradition latine (Hugues de Saint-Victor et autres pièces moins connues qui forment une complexe nébuleuse de textes) au *Mystère de l'Advocacie Nostre Dame* et jusqu'au *Processus Belial* de Jacques de Therano (incunable illustré de 1483). Dans ce parcours on relève une apparition relativement tardive de la Vierge, mais surtout le poids croissant du style direct, qui permet un passage aisé du texte à la mise en scène (*Autour de l'Advocacie Nostre Dame, de la narration à la dramatisation*, pp. 141-168).
- 8 Madeleine JEAY repère dans un corpus vaste de textes – du XII^e au XVI^e siècle – des dialogues où la communication entre les interlocuteurs est manipulée et donne lieu à des erreurs de décodage: *Robin et Marion*, *Aucassin et Nicolette*, le fabliau *Le Roi d'Angleterre et le Jongleur d'Ely*, *Partonopeu de Blois*, le *Dit du prunier*, *Jehan et Blonde* de Philippe de Remi, offrent des cas exemplaires et particulièrement vivaces de blocage – souvent déterminé par l'emploi de métaphores – que seule la compétence du lecteur/auditeur permet de dépasser; ce «tiers complice» (p. 182) atteint ainsi la connivence recherchée par le narrateur (*La violence de la métaphore, ou comment ne pas se faire comprendre*, pp. 169-183).
- 9 Dorothea KULLMANN analyse les scènes de contestation d'un inférieur à l'égard de son seigneur dans trois genres littéraires: la chanson de geste, où ce motif est souvent représenté sous un jour positif, le roman – arthurien en l'occurrence – et le théâtre, où les auteurs semblent en revanche trouver des solutions pour que ces scènes demeurent ou soient ramenées dans les bornes de la politesse. Une évolution dans cette direction se reconnaît aussi en diachronie, surtout à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, et ce dans l'épopée même (*Défier l'autorité. La confrontation avec le seigneur dans l'épopée, le roman et le drame*, pp. 185-205).
- 10 Michèle GALLY s'interroge sur l'émergence d'une fiction dramatique au sein des deux jeux d'Adam de la Halle: *Robin et Marion*, qui développe la pastourelle lyrico-narrative

par l'accueil et l'amplification des dialogues, et *La Feuillée*, où les figures lyriques se transforment en personnages (*La parole dramatisée d'Adam*, pp. 207-221).

- 11 La comparaison entre le *Roman de la Violette* et sa mise en prose, connue sous le titre de *Gérard de Nevers*, pour ce qui concerne en particulier le traitement des insertions lyriques, permet à Isabelle ARSENEAU d'analyser le fonctionnement parallèle du chant et de la parole: chez Gerbert de Montreuil la parole lyrique peut s'avérer efficace tant sur le plan dramatique – en permettant le dialogue entre les personnages – que sur celui de la diégèse – en faisant progresser le récit; en revanche, le prosateur anonyme du ^{xv}^e siècle, en gommant la quasi-totalité des insertions, vise très nettement à accélérer la narration. Quelques remarques concernent aussi la mise en page des fragments lyriques dans le ms Paris, BnF fr. 1374 (*Violette*) et Bruxelles, KBR 9631 (*Gérard de Nevers*). Signalons que, entre la date du colloque de Toronto et la parution des Actes, Matthieu Marchal a publié l'édition critique de *Gérard de Nevers*: Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (*Chanter pour ne rien dire. L'inefficacité de la parole lyrique dans "Le Roman de la Violette" et sa mise en prose*, pp. 223-239).
- 12 Le recueil de *Miracles* de Gautier de Coincy constitue la source d'au moins cinq *Miracles de la Vierge par personnages* du ^{xiv}^e siècle; Pierre KUNSTMANN analyse en particulier le traitement de la parole des personnages, et observe comment – malgré et au-delà de la reprise de vers entiers – les auteurs des textes dramatiques modifient profondément leur(s) modèle(s) (*Les dialogues dans "Les Miracles de Notre-Dame" narratifs et dramatiques*, pp. 241-257).
- 13 Juliette VALCKE analyse la fonction des prises de parole des vigneronnes dans les pièces émanant de la société dijonnaise de la Mère Folle: personnages typiques de la région, s'exprimant dans la langue locale, ces vigneronnes assurent le dialogue entre ce qui se joue sur scène et le public, auquel ils adressent leurs commentaires, qui n'excluent ni la célébration du pouvoir royal, ni la leçon morale (*De l'intermède comique à la leçon de morale. Polyvalence des dialogues dans le théâtre de la Mère Folle de Dijon*, pp. 269-282).
- 14 Les interjections – en l'occurrence *di*, *tenez*, *hélas* – constituent des morphèmes privilégiés dans la représentation écrite de l'oral: Évelyne OPPERMANN-MARSAUX analyse leur présence dans un corpus mixte, romanesque (*Jean de Saintré*, *Comte d'Artois*, *Jean de Paris*), narratif (*Cent Nouvelles nouvelles*) et théâtral (*Mystères*, *Passions*, *Farces*, *Sotties*) de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle. La répartition de ces interjections dans le corpus, leur rôle dans la signalisation du discours direct, leur niveau de pragmatization et leurs valeurs sémantique et énonciative, montrent bien une distribution différente selon les différents genres, et surtout la complexité de la représentation de l'oral dans l'écrit en moyen français (*Les interjections en discours direct. Comparaison entre fictions romanesques et fictions dramatiques en moyen français*, pp. 283-300).
- 15 Malgré son titre, la contribution de Mario LONGTIN (*Chœur à chœur. "Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées" et le roman médiéval*, pp. 301-325) ne prend en compte finalement que le *Mystère de Sainte Barbe*, pièce de plus de 24000 vers où un «chœur» de trois femmes aux noms évocateurs de la tradition classique – Athalanta, Cassandra, Thamaris – interviennent quatre fois: leurs paroles, qui ne sont nullement nécessaires à l'intrigue, jouent cependant une fonction fondamentale, en ce qu'elles fournissent un commentaire fondamental de la vie et du martyre de la Sainte et assurent par là un lien entre ce qui se passe sur scène et les spectateurs.

- ¹⁶ L'examen des polylogues dans *Le Jeu de la Feuillée* et dans *Le Jeu de Saint Nicolas* permet à Corinne DENOYELLE de reconnaître quelques spécificités de cette mise en scène: outre des caractéristiques particulières – l'équilibre des voix dans la pièce d'Adam de la Halle, ou les différences entre les scènes au palais royal et à la taverne dans *Saint Nicolas* –, son étude fait ressortir la spécificité du discours théâtral, profondément marqué par la présence physique des acteurs sur scène, vis-à-vis du roman médiéval en vers et en prose (*La construction des dialogues à plusieurs personnages au théâtre*, pp. 327-349).
- ¹⁷ Le volume est complété par un *Index des titres et des personnes* (pp. 351-357). Son intérêt repose principalement sur le parallélisme, établi dans plusieurs articles, entre genres littéraires différents, en particulier entre genres narratifs – roman, épopée, nouvelle – et théâtre; en effet, la question ne se résout pas simplement en une opposition nette entre une littérature «écrite» et une représentation «orale»: dans les deux cas, littérature et théâtre, non seulement les prises de parole des personnages ont dû être mises par écrit, mais le cadre de performance et d'exploitation demeure éminemment oral.