



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Lorraine – École Doctorale Langages, Temps, Sociétés

UFR Langues et cultures étrangères – EA 2338 IDEA

Les Conventions du discours direct dans la poésie narrative vieil-anglaise

THESE
pour obtenir le grade de docteur
de l'Université de Lorraine

Présentée et soutenue publiquement
le 17 novembre 2012 par

Élise Louviot

Sous la direction de
Colette Stévanovitch

Jury

Leo Carruthers

Paul Cavill

Monique De Mattia-Viviès

Colette Stévanovitch

Fabienne Toupin

Professeur, Université de Paris-Sorbonne (rapporteur)

Lecturer, University of Nottingham

Professeur, Université d'Aix-Marseille (rapporteuse)

Professeur, Université de Lorraine (directrice de thèse)

Maître de conférences habilitée à diriger des recherches,
Université François-Rabelais de Tours

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de thèse, Colette Stévanovitch, qui dirige mes recherches depuis ma Maîtrise, soutenue en 2004. Que ce soit en ce qui concerne la thèse elle-même ou les activités du Grendel, il a toujours été très agréable de travailler avec elle, et je lui sais gré d'avoir contribué à faire de ces années de doctorat une période à la fois enrichissante et relativement sereine, même à la fin.

J'aimerais aussi remercier les membres du département d'anglais et d'IDEA, ainsi que les doctorants de l'Université Nancy 2, désormais Université de Lorraine, avec qui j'ai travaillé, partagé des repas, et surtout beaucoup discuté ces dernières années, et qui ont ainsi rendu mon séjour à Nancy très plaisant. Toute ma gratitude aussi à tous les enseignants, amis et collègues que j'ai rencontrés auparavant en d'autres lieux, et qui m'ont beaucoup apporté : ceux de l'école Camille Claudel de Marzelay, du collège Vautrin Lud et du lycée Jules Ferry à Saint-Dié, du lycée Fustel de Coulanges et de l'Université de Strasbourg, de l'École Normale Supérieure de Lyon et de l'Université Lyon 2 – Lumière, ainsi que des universités de Nottingham et Cambridge.

Un grand merci aussi à Olivier Simonin, Catherine Chauvin, Claire Téchené et à ma sœur Myriam Louvriot, qui ont accepté de relire des extraits de mon travail et fait part de leurs avis éclairés.

À mes sœurs, et surtout Juliette et Myriam, qui m'ont offert *Bilbo le Hobbit* lorsque j'étais enfant, et qui ne se doutaient sans doute pas d'où cela me mènerait.

À mes parents qui m'ont donné le goût des études, des voyages et de la bonne cuisine.

Et enfin, merci à Nicolas, d'être à mes côtés.

þa worde cwæð weoroda drihten meotud
mihtum swið sæzde his mæzobezne Ic
eow to so ær in life
lize ne p lecu mæz
bryd to of weorud
læran wille Hwe se feond oncwæð
wæcca wærlas wordum mælde Ic eow
god sibbon seczan wille . þa ic þæt wif
zefræzn wordum cyðan hwe mandrihtne
moder sorze sarferhd sæzde and swiðe
cwæð . Soth is me to seczanne on
sefan minum þus Andreas ondlanzne
dæz herede hleoðorcwudum Him se

INTRODUCTION GENERALE

Wenn man sich das bild der erzählenden
stabweimichtung der Germanen vergegenwärtigt,
so tritt sogleich die rede der handelnden und
leidenden personen als hellbeleuchteter gegenstand
hervor.

(Andreas Heusler, 1902)¹

Toutes sortes de personnages peuplent la poésie anglaise : des démons sournois, d'intrépides héros, de sages vieillards ou encore des saintes intransigeantes. Bien que fort différents les uns des autres, tous ont en commun un goût immodéré pour les longs discours. Nombreux sont les critiques qui, dès le XIX^e siècle, ont été frappés par cette présence imposante et presque encombrante du discours direct dans la poésie narrative vieil-anglaise. Imposante car le discours direct occupe bien souvent entre près d'un tiers et plus de la moitié du texte de ces poèmes² ; encombrante aussi parce que loin de se fondre harmonieusement dans le récit ou de lui donner une certaine légèreté, le discours direct vieil-anglais surprend le lecteur moderne par sa pesanteur délibérée. Pas de dialogues à bâtons rompus ici : on peine à imaginer une figure plus étrangère à la poésie vieil-anglaise que la stichomythie, vif échange de répliques composées chacune d'un seul vers. D'une longueur et d'une solennité souvent extrêmes, systématiquement introduit au moyen d'une formule conventionnelle occupant elle-même parfois plusieurs vers, souvent privé de réponse, voire de destinataire apparent, le discours direct de la poésie narrative vieil-anglaise a le naturel et la vivacité de ces longues mains aux positions étrangement figées des personnages illustrant les manuscrits anglo-saxons³. De même que nos conceptions actuelles en matière d'anatomie et de représentation du corps humain ne sont pas adéquates pour décrire ces illustrations, qui obéissent à leurs propres conventions, de même le lecteur d'aujourd'hui, quelque plaisir qu'il prenne à

¹ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 46 (1902), 189-284, p. 189 : « Quand on se représente l'image de la poésie allitérative narrative germanique, le discours des personnages agissant et souffrant apparaît immédiatement comme un objet brillamment éclairé ». La citation proposée ici reproduit fidèlement la typographie du texte publié par Andreas Heusler, notamment l'absence de capitalisation des noms communs. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes.

² Pour les poèmes du corpus étudié ici, les proportions de discours direct sont les suivantes : la *Genèse A*, 30% (689 vers sur 2319), *Guthlac A*, 38% (308 sur 818), *Beowulf*, 39% (1231,5 sur 3182), *Elene*, 41% (540,5 sur 1321), *Christ et Satan*, 44% (317,5 sur 729), la *Genèse B*, 50% (310 sur 617), *Andreas*, 53% (910,5 sur 1722) et *Juliana*, 61% (448 sur 731). On notera que certains poèmes ont toutefois une proportion de discours direct bien plus faible, notamment l'*Exode* (77 vers sur 590, soit 13%) et *Judith* (44,5 vers sur 349 soit 13%). En anglais et en allemand surtout, le terme de vers est parfois ambigu, dans la mesure où il peut désigner une unité plus ou moins longue. Selon l'usage français, on utilise ici le terme de vers exclusivement pour désigner l'unité comprenant quatre syllabes accentuées unies par l'allitération et on préférera celui d'hémistiche pour l'unité comprenant deux syllabes accentuées seulement.

³ Ce terme ne sera utilisé que pour désigner ce qui se rapporte à l'Angleterre d'avant 1066. Il a l'avantage de désigner l'ensemble de la culture de l'époque, englobant à la fois les domaines vieil-anglais et anglo-latin.

converser lui-même ou à dévorer des dialogues de romans, ne peut qu'être désarçonné par l'irréductible étrangeté de ces discours médiévaux, au moins dans un premier temps.

On aurait tort de ne voir dans cette étrangeté qu'un manque de maîtrise, la marque peut-être d'un art encore balbutiant : un poète ou un illustrateur donné peut certes faire preuve d'un talent plus ou moins limité, notamment au début de sa carrière, mais si tout individu est un jour débutant, la tradition au sein de laquelle on travaille est quant à elle toujours déjà l'héritière d'une tradition plus ancienne. En d'autres termes, s'il est possible de mettre en cause le degré de réussite technique de telle ou telle œuvre, il ne faut pas y voir la marque d'une spontanéité naïve dont les siècles nous auraient guéris, comme si nos prédécesseurs n'avaient pas eux-mêmes plusieurs siècles d'Histoire derrière eux. Que cette Histoire nous soit pour l'essentiel inconnue est certes regrettable, mais cela ne doit pas occulter le fait que ce qui nous apparaît comme le début de la littérature anglaise était vraisemblablement pour ses auteurs la continuation, voire l'achèvement d'une tradition, ou, devrait-on dire, de traditions.

La meilleure preuve en est que la représentation de la parole des personnages, pour tout étrange qu'elle nous paraisse, n'en est pas moins remarquablement semblable dans l'ensemble des poèmes. Certes, les différences de style d'un texte à l'autre sont nombreuses, et on aura l'occasion de les commenter plus en détail, mais les caractéristiques énoncées plus haut valent pour tout le corpus, si bien qu'il ne peut être question d'une aberration, de l'expérimentation naïve d'un artiste isolé en manque de modèles, mais qu'il y a bien là une tradition constituée, qui procède comme elle le fait non tant par méconnaissance des principes esthétiques qui nous séduisent aujourd'hui que par connaissance et appréciation de principes qui nous sont inconnus. Certes, les deux explications ne sont pas à strictement parler contradictoires, elles sont même dans une certaine mesure complémentaires, mais elles traduisent deux approches opposées et il nous paraît plus profitable d'explorer les textes à la recherche de ce qui fut, plutôt que d'y contempler en creux l'absence de ce qui n'était pas encore.

1. État de l'art

1.1. Le discours direct dans la poésie vieil-anglaise

Cette exploration ne se fait pas en territoire absolument vierge, mais s'inscrit elle aussi dans une tradition critique, puisque, ainsi qu'il a été noté plus haut, la question de la représentation du discours dans la poésie vieil-anglaise, et en particulier du discours direct,

qui en est la forme la plus caractéristique⁴, a très tôt intéressé les critiques. La première étude entièrement consacrée à ce sujet est due à Andreas Heusler, en 1902. « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung » reste à ce jour, et en dépit de son caractère daté, le traitement le plus complet de la question, puisque cette étude embrasse tout le domaine germanique ancien (norrois, vieux-saxon, vieil-anglais et vieux-haut allemand), avec quelques incursions du côté de l'Inde, dans la tradition des recherches en indo-européen, ou plutôt en indo-germanique. Cette étude est aussi l'une des plus rigoureuses, dans la mesure où elle se fonde sur une analyse détaillée, aussi bien quantitative que qualitative, des différents textes, et où elle aborde la question sous un angle technique, refusant de se laisser distraire par l'aspect émotionnel ou les détails de l'intrigue de tel ou tel récit, comme c'est souvent le cas pour les études qui se concentrent sur un corpus plus restreint.

À ce titre, le travail d'Andreas Heusler reste un incontournable et nous offre plusieurs observations intéressantes, en particulier sur la fonction du discours dans le genre héroïque. Ses conclusions demandent cependant à être revues : outre les avancées réalisées dans l'édition des textes germaniques anciens⁵, qui rendent les données quantitatives inutilisables en l'état, un certain nombre de changements d'ordre idéologique nous oblige à revoir les interprétations du critique allemand. L'article d'Andreas Heusler s'inscrivant dans la lignée des travaux sur l'origine indo-germanique des langues et des cultures européennes, on n'est pas étonné de l'intérêt tout particulier qu'il porte aux textes en apparence les moins influencés par la culture chrétienne⁶, et notamment à la littérature norroise : à travers son étude, Andreas Heusler est à la recherche d'un style héroïque germanique ancien et comme originel, d'où de nombreuses spéculations sur le degré d'ancienneté des différentes formes et une tendance à négliger les textes ouvertement chrétiens, qui constituent pourtant l'essentiel du corpus vieil-anglais.

Depuis, la seule monographie publiée sur le sujet est l'œuvre de Robert Bjork⁷ en 1985, qui se distingue de celle d'Andreas Heusler tant par la méthode que par le choix du corpus.

⁴ D'après André Crépin, 90% des discours représentés dans *Beowulf* le sont au style direct (*Old English Poetics: A Technical Handbook*, hors-série 12 (Paris : Publications de l'AMAES, 2005), p. 135).

⁵ L'exemple le plus flagrant est fourni par les deux poèmes consacrés à saint Guthlac que Heusler traite encore comme un seul poème, mais des différences plus mineures existent pour presque chaque texte.

⁶ Sur cette tendance des chercheurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle à constamment traquer les formes supposées les plus anciennes et les plus affranchies de toute influence chrétienne, on lira avec intérêt Eric G. Stanley, « The Search for Anglo-Saxon Paganism », *Notes and Queries* 209 (1964), 204-209, 242-250, 282-287, 324-331, 455-463 ; 210 (1965), 9-17, 203-207, 285-293, 322-327, réimprimé après corrections sous forme d'une monographie : *The Search for Anglo-Saxon Paganism* (Cambridge and Totowa : D. S. Brewer, 1975).

⁷ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives: A Study in Direct Discourse and the Iconography of Style*, McMaster Old English Studies and Texts 4 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press,

Comme le titre l'indique, *The Old English Verse Saints' Lives* s'intéresse à un genre poétique ouvertement chrétien, l'hagiographie, tandis que la méthode de l'auteur emprunte aussi bien à la théologie qu'à la stylistique. L'hypothèse de Robert Bjork est originale : il s'appuie sur la conception théologique selon laquelle Dieu est par essence immuable pour défendre l'idée que les paroles des saints dans la poésie hagiographique anglo-saxonne tendent vers une telle immuabilité sur un plan stylistique. Ainsi, les discours des saints seraient caractérisés par une rhétorique stable et harmonieuse, au contraire des paroles de leurs ennemis, et cette harmonie stylistique constituerait une représentation iconique de l'harmonie spirituelle à laquelle les chrétiens aspirent.

Il semblerait donc qu'avec ces deux études le discours direct ait bénéficié de l'attention des deux courants opposés qui ont longtemps dominé les études anglo-saxonnes, ceux que Joyce Hill⁸ surnomme non sans humour *Germania* et *Latina* : à un extrême, la quête impossible d'un passé païen farouchement héroïque, à l'autre, la subordination du littéraire à la théologie chrétienne. Il faut toutefois rendre justice au travail de Robert Bjork : si ce dernier prend manifestement appui sur la théologie, il ne tombe pas dans les excès de l'interprétation allégorique systématique, qui ont pu être reprochés aux travaux de Bernard Huppé⁹ et surtout de D. W. Robertson¹⁰. Son étude est en effet fondée avant tout sur l'analyse attentive des textes, et ne nécessite pas de supposer de la part du poète ou de son public une connaissance pointue de nombreuses questions théologiques plus ou moins obscures.

En effet, ce qui est contestable dans son approche, ce n'est pas tant la faveur accordée à une perspective latino-chrétienne – parfaitement légitime dans la mesure où, contrairement à Andreas Heusler, il ne prétend pas rendre compte de la littérature germanique ou même vieil-anglaise en général, mais uniquement du genre hagiographique – qu'une tendance à perdre son lecteur dans des subtilités dont on peut se demander si l'importance réelle n'est pas exagérée. Que les saints soient représentés comme fermes et assurés dans leurs discours et

1985). On peut également mentionner un livre d'Alexandra Hennessey Olsen, qui s'intéresse à la représentation de la parole plus qu'au discours direct en tant que tel. Dans cet ouvrage, l'auteur examine méthodiquement tous les termes utilisés pour désigner la parole dans les poèmes de Cynewulf. *Speech, Song, and Poetic Craft: the Artistry of the Cynewulf Canon*, American University Studies 4 : English Language and Literature 15 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1984).

⁸ Joyce Hill, « Confronting *Germania Latina*: Changing Responses to Old English Biblical Verse », in *Latin Culture and Medieval Germanic Europe: Proceedings of the First Germania Latina Conference held at the University of Groningen, 26 May 1989*, édité par Richard North et Tette Hofstra, *Germania Latina* 1, *Medievalia Groningana* 11 (Groningen : Egbert Forsten, 1992), 71-88, réimpr. in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, *Basic Readings in Anglo-Saxon England* 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 1-19.

⁹ Voir en particulier *Doctrine and Poetry: Augustine's Influence on Old English Poetry* (New York : New York State University, 1959).

¹⁰ Voir en particulier *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives* (Princeton : Princeton University Press, 1962).

comme supérieurs à leurs ennemis, nul ne le contestera. Que la moindre particularité stylistique de leurs propos soit, non seulement chargée de sens, mais encore sciemment et systématiquement conçue à l'image d'une vérité spirituelle, le moindre parallélisme reflétant la symétrie de l'ordre divin, on est en droit d'en douter. On est d'autant plus sceptique que les mêmes parallélismes, lorsqu'ils apparaissent dans le discours d'un autre personnage, sont réinterprétés par Robert Bjork comme nécessairement imparfaits ou trompeurs, l'analyse n'échappant ainsi pas à une certaine circularité. Quant à l'opposition que l'auteur établit, en se fondant sur la thèse de doctorat de Robert Levine¹¹, avec le héros séculier Beowulf, qui, lui, ferait preuve d'une grande versatilité dans ses discours, elle est elle-même sujette à caution, comme nous allons le constater.

En tout, ce ne sont pas moins de quatre thèses de doctorat qui ont déjà été consacrées au discours direct dans *Beowulf*. Il m'a malheureusement été impossible d'obtenir celle de Charles McNally¹², même si le titre et la date (« 'Beowulf mapelode': Text Linguistics and Speech Acts », 1975) permettent de supposer une approche pragmatique proche de celle de Leslie Perelman¹³ dont il sera question incessamment. Les deux autres thèses, celle déjà mentionnée de Robert Levine (1963) et celle de Lee Dong-III¹⁴ (1995), ont beaucoup de points communs bien qu'elles soient le produit de deux pays et deux époques différentes. Toutes deux mettent l'accent sur la caractérisation, voire, particulièrement dans le cas de Lee Dong-III, la psychologie des personnages. Quant à leurs angles d'approche – analyse des discours personnage par personnage pour Robert Levine et lecture suivie du poème pour Lee Dong-III – ils ne font que renforcer leur tendance à se focaliser sur l'intrigue et sur la personnalité supposée de celui qui parle au détriment d'une analyse réelle du discours direct en tant que procédé. Malgré ces similitudes, on notera une différence au point de vue des présupposés qui guident ces travaux. L'objectif avoué de Robert Levine est de remettre en cause l'image donnée du discours direct dans la poésie vieil-anglaise par des chercheurs du début du XX^e siècle, comme Walter Morris Hart, Friedrich Klaeber et Adeline Courtney Bartlett, qui insistent tous sur le caractère solennel et non-dramatique du discours direct en poésie vieil-anglaise :

¹¹ Robert Levine, « Direct Discourse in *Beowulf*: Its Meaning and Function » (thèse de doctorat non publiée, University of California, Berkeley, 1963).

¹² Charles E. McNally, « 'Beowulf mapelode': Text Linguistics and Speech Acts » (thèse de doctorat non publiée, State University of New York, Binghamton, 1975).

¹³ Leslie Cooper Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf*: a Study of Speech Acts » (thèse de doctorat non publiée, University of Massachusetts, 1981).

¹⁴ Lee Dong-III, « Character from Archetype: A Study of the Characterization of Beowulf with Reference to the Diction of Direct Speech in *Beowulf* » (thèse de doctorat non publiée, University College London, 1995).

Not the passion for clever repartee, certainly, but surely that for eloquence, appears in the *Beowulf*. The long speeches are there for their own sake: they do not characterize, do not carry on the action. They are formal, dignified, ceremonial in character¹⁵.

Whatever the proportion of dialogue to non-dialogue, whatever the nature of the speech, the outstanding characteristic of dialogue in Anglo-Saxon poetry is a certain formality. Monologue and dialogue, direct and indirect discourse, all are undramatic. The speech is a rhetorical device, beloved for itself quite as much as for any furthering of the action which it may contribute¹⁶.

The major part of these [speeches] contain digressions, episodes, descriptions, and reflections, and thus tend to delay the progress of the narrative. But even those which may be said to advance the action, are lacking in dramatic quality; they are characterized by eloquence and ceremonial dignity¹⁷.

D'où la thèse radicalement opposée de Robert Levine¹⁸ :

Similarly, the speeches are not composed for their own sake. Instead, they characterize the speakers, carry on the action, and provide a plurality of view-points by means of which *Beowulf* transcends the genre of fairy-tale.

Si les jugements des critiques antérieurs étaient peut-être un peu péremptoires et méritaient donc d'être nuancés, voire réexaminés sous un angle radicalement différent, le simple contre-pied choisi par Robert Levine n'est pas satisfaisant. Comme la référence méprisante au conte de fée le montre, Robert Levine interprète les jugements des autres critiques comme des attaques qui diminueraient la valeur de *Beowulf* : pour lui, solennité et caractère non-dramatique constituent des attributs négatifs qui doivent être niés pour réaffirmer la qualité littéraire de *Beowulf*, sans commune mesure avec le genre vulgaire ou simpliste que serait le conte de fées. Non seulement le jugement de valeur est contestable, mais l'approche s'impose ses propres limites en refusant de prendre en compte la part indéniable de vérité contenue dans les propos de Walter Hart, Friedrich Klaeber et Adeline Bartlett : il est bien possible que, comme Robert Levine l'affirme, les discours servent aussi à la caractérisation des personnages et au progrès de l'action, mais il est certain que leur caractère solennel implique un mode de dramatisation nécessairement assez différent – ce qui ne veut pas dire inférieur – de l'effet produit par un dialogue romanesque réaliste.

De son côté, Lee Dong-Il se fonde sur une conception apparemment personnelle du poème comme un portrait réaliste du héros Beowulf, ce qui l'amène à déclarer : « *I assume that the Beowulf-poet provides a fair picture of Beowulf's mental and physical growth by*

¹⁵ Walter Morris Hart, *Ballad and Epic: A Study in the Development of the Narrative Art*, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature 11, réimpr. ([Boston : Ginn, 1907] New York : Russell & Russell, 1967), p. 198.

¹⁶ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry* (New York : Columbia University Press, 1935), p. 105-106.

¹⁷ Friedrich Klaeber, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd. (Boston : D. C. Heath, 1950), p. lv.

¹⁸ Robert Levine, « Direct Discourse in *Beowulf* », p. 8.

roundabout means such as digressions and episodes » (p. 13). Il nous paraît difficile d'admettre une telle hypothèse, d'autant que son auteur ne la justifie pas : peut-on vraiment aborder un poème héroïque médiéval comme on le ferait un roman d'apprentissage ? Il est ainsi dommage que ni la thèse de Robert Levine ni celle de Lee Dong-Il ne s'interroge sur la façon dont les concepts de dramatisation ou de caractérisation sont à comprendre dans le cadre spécifique de la poésie vieil-anglaise.

La thèse de Leslie Perelman (1981) adopte une approche tout à fait différente, puisqu'elle prend appui sur la linguistique pragmatique, en particulier les travaux de John Searle et notamment sa typologie des actes de langage¹⁹, ce qui lui permet de prendre du recul par rapport à l'intrigue et de s'interroger ainsi sur les types d'actes de langage permis et valorisés par la société représentée par le poème. Le travail de Leslie Perelman est ainsi parfois plus proche de la sociolinguistique que de l'analyse littéraire, offrant certes un traitement intéressant des rites de la société héroïque dépeinte dans le texte, mais soulevant une question essentielle : s'agit-il pour le critique de comprendre le fonctionnement de la société fictive créée par le poème, qui obéit vraisemblablement à des règles narratives au moins autant qu'à des règles sociales à proprement parler, ou bien de rendre compte d'une société réelle, et si oui laquelle ? Leslie Perelman²⁰ répond à cette question assez brièvement :

Since the audience of *Beowulf* considered speech to be a form of social behavior akin to physical action and the poem itself can be considered a model of social conduct, it is impossible to consider the speeches as events isolated from their social context.

En d'autres termes, les discours du poème seraient des modèles pour la société anglo-saxonne et ce qui apparaît comme socialement acceptable ou désirable dans le texte serait susceptible de l'être aussi pour la société à laquelle appartiennent le poète et ses lecteurs ou auditeurs²¹. On remarque que Leslie Perelman renverse ainsi la conception naïve selon laquelle la société représentée dans le poème ne serait que le reflet fidèle de ce qui existe dans le monde : si *Beowulf* est miroir, c'est bien comme miroir aux princes et non comme « un

¹⁹ John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge : Cambridge University Press, 1979). Charles McNally n'a pu utiliser cet ouvrage, mais une influence n'est pas nécessairement à exclure dans la mesure où *Expression and Meaning* est avant tout une synthèse d'articles et de communications antérieures.

²⁰ Leslie Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », p. 10.

²¹ Le débat sur le mode de composition des poèmes (composition orale, écrite ou « transitionnelle ») reste ouvert (voir plus loin, p. 41 et suivantes), mais il semble acquis que la lecture silencieuse et solitaire n'était pas la norme au Moyen Âge. Au contraire, la lecture se faisait ordinairement à voix haute, et souvent pour un public. C'est pourquoi on préférera parler de lecteurs et auditeurs afin d'englober aussi bien ceux qui lisent le texte et ceux qui l'entendent lu ou récité par d'autres. Sur les conditions de réception de la littérature médiévale, voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (Paris : Seuil, [1972] 2000), p. 51, et Jeff Opland, *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1980).

miroir qui se promène sur une grande route »²². Leslie Perelman évite ainsi de souscrire à l'illusion réaliste, mais on peut lui reprocher d'utiliser cette notion de modèle pour confondre réalité et représentation en certains points de son analyse, si bien qu'il n'est pas toujours facile de distinguer de quel objet il est question. Seul le dernier chapitre de son travail maintient une distinction stricte entre monde représenté et monde réel, en s'interrogeant sur la « racontabilité » et l'« assertabilité »²³ des différents actes de langage, à la fois vis-à-vis des personnages et vis-à-vis des lecteurs ou auditeurs du poème.

Cette difficulté d'appliquer au discours représenté²⁴ des outils conçus pour décrire des conversations authentiques, sans confondre les deux phénomènes, explique sans doute en partie pourquoi la pragmatique a dans l'ensemble rencontré peu d'écho dans les études vieil-anglaises. Seuls deux articles²⁵ se sont depuis engagés dans cette voie, tous deux consacrés à *Beowulf* : l'un de Tom Shippey²⁶ et l'autre de Michael Kightley²⁷. Alors que Leslie Perelman s'appuyait essentiellement sur les outils théoriques développés par John Searle, ces deux critiques s'intéressent plus à la pragmatique gricéenne²⁸. Tous les deux constatent des difficultés dans l'application stricte des théories de la politesse au poème. Tom Shippey suggère même que ces outils sont peut-être inadaptés pour décrire une société guerrière, et qu'il faut donc envisager l'ajout d'un « principe de conflit »²⁹ pour rendre compte de certaines

²² Définition du roman que l'on doit à Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 2^e partie, chap. 19.

²³ En anglais: *tellability* et *assertability*. Les deux notions sont empruntées par Leslie Perelman à Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington : Indiana University Press, 1969). Pour résumer, il s'agit de distinguer deux qualités des discours, ce qui fait qu'on prend plaisir à les écouter (*tellability*) et leur caractère plus purement informationnel (*assertability*). Il arrive fréquemment que l'un des critères l'emporte sur l'autre.

²⁴ On parle plus souvent en français de discours rapporté pour désigner l'ensemble des formes (discours direct, indirect et formes mixtes) servant à introduire un discours autre, mais ce terme paraît inadapté quand il s'agit de fiction, dans la mesure où il n'y a pas compte rendu d'un discours premier. On préférera donc utiliser dans ce cas le terme de discours représenté.

²⁵ Certains articles utilisent le vocabulaire de la pragmatique, mais sans pour autant que leur méthode se démarque nettement de l'analyse de texte traditionnelle. Voir ainsi Marie Nelson, « *The Battle of Maldon and Juliana: The Language of Confrontation* », in *Modes of Interpretation in Old English Literature: Essays in Honour of Stanley B. Greenfield*, eds. Phyllis Rugg Brown, Georgia Ronan Crampton et Fred C. Robinson (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1986), 137-150.

²⁶ Tom A. Shippey, « Principles of Conversation in Beowulfian Speech », in *Techniques of Description: Spoken and Written Discourse*, édité par John M. Sinclair *et al.* (Londres et New York : Routledge, 1993), 109-126

²⁷ Michael R. Kightley, « Reinterpreting Threats to Face: The Use of Politeness in *Beowulf*, ll. 407-472 », *Neophilologus* 93 : 3 (2009), 511-520.

²⁸ H. Paul Grice, « Logic and Conversation », in *Speech Acts*, édité par Peter Cole et Jerry L. Morgan, *Syntax and Semantics* 3 (New York, San Francisco et Londres : Academy Press, 1975), 41-58, Geoffrey Leech, *The Principles of Pragmatics* (Londres et New York : Longman, 1983) et Penelope Brown et Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Use*, *Studies in Interactional Sociolinguistics* 4 (Cambridge : Cambridge University Press, 1987).

²⁹ « *Conflictive principle* ». Il s'agit de rendre compte entre autres de l'attitude d'Unferth, qui est représentée comme acceptable dans le poème, mais qui enfreint apparemment les principes de coopération et de politesse décrits par H. Paul Grice, Geoffrey Leech, Penelope Brown et Stephen C. Levinson. On notera cependant que le principe de coopération décrit par H. Paul Grice et visé par Shippey ne prescrit pas une attitude pleine de douceur : « *Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the*

interactions. Il nous semble qu'un tel ajout est superflu, et que les réponses à ce problème ne sont pas à chercher uniquement dans les règles de la politesse des interactions verbales authentiques, mais aussi dans le fonctionnement spécifique de la représentation de la parole en poésie vieil-anglaise, une hypothèse que l'on explorera surtout au troisième chapitre de cette thèse³⁰.

Trois autres thèses³¹ ont été consacrées au discours direct dans la poésie vieil-anglaise, cette fois-ci à partir de corpus plus larges. L'une d'elles, par Catherine Peterson Haar (1995)³², s'intéresse comme l'ouvrage de Robert Bjork à des poèmes religieux, en l'occurrence *Elene, Andreas, Daniel, Juliana, Judith* et *l'Exode*, qu'elle aborde deux par deux. Ce choix est problématique car il ne permet à l'auteur ni de rendre compte efficacement de la particularité de chaque poème, ni de mettre au jour des régularités significatives au niveau du genre (si tant est que l'on puisse considérer que la poésie religieuse constitue un genre cohérent). De fait, la thèse de Catherine Peterson Haar tient plus de la collection d'analyses de détails de différentes intrigues que d'une synthèse raisonnée sur l'usage du discours direct, aussi en sera-t-il peu question ici. Parmi les deux thèses consacrées à des corpus mêlant textes séculiers et religieux, l'une, canadienne, de James Weldon (1979)³³ est malheureusement indisponible. L'autre, de Gerald Richman (1977)³⁴ est sans doute la plus intéressante des thèses mentionnées ici, et ce pour deux raisons : parce que le corpus³⁵ qu'il a choisi est suffisamment large pour lui permettre de dépasser les particularismes de tel ou tel poème et parce que, plutôt que de se contenter d'une série d'explications de textes au discours direct, Gerald Richman s'interroge véritablement sur la fonction esthétique du discours direct et sur ses spécificités dans la littérature vieil-anglaise.

Gerald Richman aborde la question du discours direct sous deux aspects. Dans une première partie, il s'intéresse aux raisons qui motivent le choix du discours direct par rapport

accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged ». Si l'agressivité dont fait preuve Unferth est attendue, voire requise dans la situation, alors elle n'enfreint pas le principe de coopération, au contraire.

³⁰ Voir en particulier la section du troisième chapitre consacrée à l'usage des marques de subjectivité (p. 318 et suivantes), ainsi que la conclusion de ce chapitre (p. 406).

³¹ Il existe apparemment également un mémoire de MA sud-africain consacré à ce sujet, mais sur le contenu duquel nous n'avons réussi à obtenir aucune information : Philippa Mary Beckerling, « The Function of Direct Speech in Old English Poetry » (mémoire de MA non publié, University of Port Elizabeth, 1989).

³² Catherine Peterson Haar, « Direct Speech in Six Old English Religious Narrative Poems: Forms, Uses and Sequences » (thèse de doctorat non publiée, University of Maryland, 1995).

³³ James Frederic Gilvear Weldon, « The Devices of Direct Discourse: Some Aspects of Poetic Organization in Old English Narrative Poetry » (thèse de doctorat non publiée, Queen's University at Kingston, Ontario, 1979).

³⁴ Gerald Irving Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse in Old English Literature » (thèse de doctorat non publiée, Yale University, 1977).

³⁵ Il traite de l'ensemble du corpus poétique vieil-anglais ainsi que de plusieurs textes en prose, notamment parmi les écrits d'Ælfric et de Wulfstan.

aux autres modes de représentation du discours, ce qui l'amène à de nombreuses comparaisons avec les sources latines des textes vieil-anglais quand elles existent. Dans une seconde partie, il s'attache à décrire les formes prises par les formules d'insertion du discours. Les tendances dégagées par Gerald Richman – par exemple la tendance du vieil-anglais à se montrer moins friand que le latin de formes telles que les pensées rapportées, les discours prononcés unanimement par un groupe ou les discours enchâssés – permettent ainsi de donner une image plus fine et plus complexe du discours direct dans la littérature vieil-anglaise que ne le faisaient les travaux de Walter Hart, Friedrich Klaeber et Adeline Bartlett. Malgré cette avancée indéniable, la thèse de Gerald Richman³⁶ se termine par une sorte de constat d'échec :

If Old English writers took this much advantage of direct discourse, why did they fail to create dialogue comparable to that written by Old Icelandic and later English writers? [...] What is the underlying reason that Old English writers employ such an obtrusive inquit? [...] oral presentation and the strict rules of alliterative metre do not explain why Old English poets failed to use an unobtrusive enclosed inquit. Unfortunately, I can offer no better explanation.

Les causes de cet échec relatif sont sans doute à chercher dans les prémisses mêmes de l'étude de Gerald Richman. En effet, ce dernier fonde son travail sur une conception a priori du discours direct qui ne correspond pas aux tendances observées dans la littérature vieil-anglaise (p. 7) :

These concepts are 1) that direct discourse is imitative, immediate, vivid and objective, 2) that other modes of expression are reportorial, mediate, less vivid and subjective, and 3) that the best writers take advantage of the imitative possibilities of direct discourse.

On le voit, le défaut principal de la définition choisie par Gerald Richman est d'être normative : l'auteur a déjà décidé quelle devait être la fonction du discours direct en littérature – quel que soit le genre, l'époque ou la langue considérée – si bien que tout écart par rapport à cette norme est perçu comme une erreur incompréhensible au vu des autres qualités littéraires montrées par les textes vieil-anglais. Tant que cette définition n'est pas revue, toute tentative de comprendre les normes du discours direct en littérature vieil-anglaise ne peut aboutir qu'à une impasse.

Au terme de ce survol des principales études consacrées au discours direct dans la poésie vieil-anglaise, plusieurs tendances se font jour, qui sont tout à fait représentatives de l'ensemble de la littérature sur le sujet³⁷. Tout d'abord, les études s'intéressant au discours

³⁶ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 263-65.

³⁷ À l'exception peut-être d'un article d'Allen J. Frantzen, qui se démarque aussi bien des études majeures que des autres articles en abordant la question de la performance des passages au discours direct lors de la lecture

direct en tant que procédé sont minoritaires. Seuls les travaux d'Andreas Heusler et Gerald Richman abordent véritablement ces questions³⁸. Même l'ouvrage de Robert Bjork, relevant pourtant de la stylistique, ne s'interroge pas sur le procédé du discours direct en tant que tel mais uniquement sur les procédés rhétoriques mis en œuvre au sein du discours direct.

Dans leur ensemble, les travaux publiés ont tendance à accepter le discours direct comme la représentation de la parole des personnages, sans véritablement s'interroger sur les modalités de cette représentation. Certains privilégient une investigation de la place de la parole dans la culture vieil-anglaise, que celle-ci soit envisagée dans sa dimension séculière³⁹ ou religieuse⁴⁰. D'autres s'intéressent plus particulièrement à ce que les paroles représentées révèlent sur le personnage locuteur⁴¹. Chez d'autres, enfin, le discours direct ne fait que délimiter le corpus à analyser⁴².

Se laisse ainsi deviner la seconde tendance majeure des études sur le discours direct en poésie vieil-anglaise : l'absence de réflexion théorique préalable sur ce qu'est le discours direct. La quasi-totalité des études⁴³ le prennent comme un acquis dont la définition va de soi et beaucoup utilisent de manière interchangeable les notions de discours direct et d'*oratio*

ou récitation des poèmes vieil-anglais. « Drama and Dialogue in Old English Poetry: The Scene of Cynewulf's *Juliana* », *Theatre Survey* 48 : 1 (2007), 99-119.

³⁸ On peut aussi signaler l'ouvrage de George Arnold Smithson, qui prend en compte le discours direct dans sa comparaison des techniques narratives des poèmes chrétiens à celles de *Beowulf*: *The Old English Christian Epic: A Study in the Plot Technique of the Juliana, the Elene, the Andreas, and the Christ, in Comparison with the Beowulf and with the Latin Literature of the Middle Ages*, University of California Publications in *Modern Philology* 1 : 4 (Berkeley : University of California Press, 1910), p. 350-368 et 391-399.

³⁹ C'est en particulier le cas des études sur *Beowulf*. En plus des travaux déjà cités, on peut mentionner Peter S. Baker, « Beowulf the Orator », *Journal of English Linguistics* 21 (1988), 3-23 ; Joseph Harris, « Beowulf's Last Words », *Speculum* 67 : 1 (1992), 1-32 ; Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », *Speculum* 69 : 4 (1994), 993-1022 et John Hill (« Translating Social Speech and Gesture in *Beowulf* », in '*Beowulf*' in *Our Time: Teaching 'Beowulf' in Translation*, édité par Mary K. Ramsey, Old English Newsletter Subsidia 31 (Kalamazoo : The Medieval Institute, Western Michigan University, 2002), 67-79.

⁴⁰ Voir ainsi James Doubleday, « The Speech of Stephen and the Tone of Elene », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation, For John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame et Londres : Notre Dame University Press, 1975), 116-123 ; Eric Jager, « Invoking / Revoking God's Word: The *Vox Dei* in *Genesis B* », *English Studies* 71 (1990), 307-321 et Juan Camilo Conde-Silvestre, « Verbal Confrontation and the Uses of Direct Speech in Some Old English Poetic Hagiographies », in *Bells Chiming from the Past: Cultural and Linguistic Studies on Early English*, Costerus n. s. 174, édité par Isabel Moskowich-Spiegel et Begoña Crespo-García (Amsterdam : Rodopi, 2007), 247-264.

⁴¹ Notamment Susannah B. Mintz, « Words Devilish and Divine: Eve as Speaker in *Genesis B* », *Neophilologus* 81 : 4 (1997), 609-623.

⁴² C'est notamment le cas des études consacrées à un seul passage, comme Robert E. Bjork, « Oppressed Hebrews and the Song of Azarias in the Old English *Daniel* », *Studies in Philology* 77 : 3 (1980), 213-226 ou W. A. M. van der Wurff, « Cynewulf's *Elene*: The First Speech to the Jews », *Neophilologus* 66 : 2 (1982), 301-312. Il arrive aussi que l'auteur propose une sorte de lecture suivie de tous les discours d'une même œuvre : Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'* (Cambridge : D. S. Brewer, 2003), p. 233-236 et Jill Frederick, « Warring with Words: Cynewulf's *Juliana* », in *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*, édité par David Johnson et Elaine Treharne (Oxford : Oxford University Press, 2005), 60-74.

⁴³ À l'exception peut-être, comme on l'a vu, de la thèse de Gerald Richman, qui définit sa conception du discours direct à partir de la distinction classique entre *oratio recta* et *oratio obliqua*.

*recta*⁴⁴, alors qu'on verra que cette dernière correspond à une catégorie esthétique bien particulière. Si effort de définition il y a, il se limite en général à distinguer le discours direct du discours indirect et du discours narré⁴⁵ selon des critères avant tout syntaxiques⁴⁶. Assez curieusement, il y a eu quelques tentatives⁴⁷ d'appliquer des outils théoriques issus de la pragmatique au discours direct en vieil-anglais, mais dans tous les cas il s'agit d'outils conçus pour analyser des conversations authentiques⁴⁸ et non du discours représenté.

La réflexion théorique sur le discours représenté menée dans le cadre de la pragmatique et des théories de l'énonciation ne semble, quant à elle, avoir eu pratiquement aucun écho dans les études vieil-anglaises. Ceci s'explique en partie par le simple fait que ce renouveau de la réflexion sur la représentation du discours, inspiré notamment par les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie⁴⁹, remonte principalement aux années 1980 et ne pouvait donc être connu de critiques comme Gerald Richman (1977) ou même Leslie Perelman (1981). D'autre part, on verra que bon nombre de ces études sur la représentation du discours ont été menées dans des langues autres que l'anglais, ce qui explique aussi en partie qu'elles n'aient pas été prises en compte immédiatement par la critique anglophone. Malgré tout, plusieurs études sur la représentation du discours ont été publiées en anglais au cours des années 1980⁵⁰, et on peut s'étonner que Tom Shippey et Michael R. Kightley en particulier, qui

⁴⁴ Le terme d'*oratio recta* est ainsi appliqué aux discours directs de la poésie vieil-anglaise par Andreas Heusler, Adeline Bartlett, Gerald Richman et Robert Bjork

⁴⁵ Cette typologie, établie à l'origine par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), est notamment celle retenue par Leslie Perelman et Gerald Richman (bien qu'aucun des deux ne se réfère à Gérard Genette directement).

⁴⁶ On rencontre également la notion d'opposition entre montrer et raconter (*showing vs. telling*) chez deux auteurs : Allen J. Frantzen, « Drama and Dialogue in Old English Poetry » et Juan Camilo Conde-Silvestre, « Verbal Confrontation ».

⁴⁷ Leslie Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », Tom Shippey, « Principles of Conversation in Beowulfian Speech », Michael R. Kightley, « Reinterpreting Threats to Face », et apparemment aussi Charles McNally, « '*Beowulf* *mápelode*': Text Linguistics and Speech Acts ».

⁴⁸ Le terme « authentique » n'implique ici aucun jugement de valeur : il est utilisé pour désigner des discours ayant lieu dans le monde extra-littéraire et dont les locuteurs sont donc des êtres en chair et en os plutôt que des personnages.

⁴⁹ Les ouvrages de Mikhaïl Bakhtine sont nombreux et ont connu une histoire éditoriale des plus complexes, les éditions françaises ayant souvent bien peu en commun avec les éditions russes tant en ce qui concerne les titres que l'agencement des textes. Pour une exposition critique des idées de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie, on se référera à l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique* (Paris : Seuil, 1981), qui présente l'intérêt de s'appuyer sur l'ensemble des écrits de Mikhaïl Bakhtine et de remettre ces derniers dans le contexte de leur publication d'origine. En ce qui concerne plus spécifiquement la représentation du discours, voir Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage : Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* [V. N. Volochinov, *Marksizm i filosofija jazyka* (Leningrad, 1929)], traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, Le Sens Commun (Paris : Minuit, 1977), p. 161-220.

⁵⁰ On pense en particulier aux travaux d'Ann Banfield, notamment *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982) ; de Florian Coulmas, « Reported Speech: Some General Issues », in *Direct and Indirect Speech*, édité par Florian Coulmas (Berlin, New York et Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1986), Meir Sternberg, « Proteus in Quotation-Land: *Mimesis*

écrivent respectivement en 1993 et 2009, aient choisi de se référer à des travaux sur les conversations authentiques plutôt que sur la représentation du discours.

Ce choix n'est pas anodin. En effet, les questions abordées par la pragmatique entrent en résonance avec une préoccupation majeure de la poésie vieil-anglaise : le rapport entre parole et action. Comme de nombreux critiques l'ont noté, cette association est si fermement ancrée dans la culture vieil-anglaise qu'elle apparaît de manière formulaire dans les textes les plus variés⁵¹. Leslie Perelman note également que, selon les *Lois d'Alfred*, la diffamation est punie aussi sévèrement que le fait d'arracher un œil à quelqu'un⁵², ce qui montre bien à quel point le pouvoir illocutoire de la parole est pris au sérieux par les Anglo-Saxons. Dans ces conditions, on n'est pas surpris que ce thème ait reçu l'attention de nombreux critiques⁵³ ou que certains d'entre eux aient fait preuve d'un intérêt pour les analyses pragmatiques de ce type de phénomène langagier⁵⁴.

Cependant, le choix d'appliquer le concept d'acte de langage non à des actes de communication authentiques, comme des sermons, mais à des discours de fiction, ainsi que le

and the Forms of Reported Discourse », *Poetics Today* 3 : 2 (1982), 107-156 et « Point of View and the Indirections of Direct Speech », *Language and Style* 15 (1982), 67-117 et Deborah Tannen, *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989).

⁵¹ Des variantes de cette formule se retrouvent ainsi dans de nombreux poèmes : *worda ond dæda* (*Christ III*, 1367, 1582), *wordum and dædum* (*Genèse B*, 440 ; *Genèse A*, 2352), *dædum and wordum* (*Genèse A*, 2251), *worda and / ond w(e)orca* (*Phénix*, 659 ; *Beowulf*, 289, *Psautier de Paris*, 104:23, 2), etc. En l'absence d'indication contraire, les références données se rapportent aux *Anglo-Saxon Poetic Records*.

⁵² Leslie Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », p. 9 : « *In the Laws of Alfred, for example, the penalty for folcleasung, slander, was either the cutting out of the offender's tongue or his payment of a bot, damages equal to that for knocking out an eye and greater than that for breaking a jaw* » (Alfred 32, 47, 50 et 52, voir Frederick Levi Attenborough, éd. et trad., *The Laws of the Earliest English Kings* (New York : Russel and Russel, 1963), p. 76 et 86).

⁵³ Ce thème est notamment développé par Peter Clemoes, « Action in *Beowulf* and Our Perception of It », in *Old English Poetry: Essays on Style*, édité par Daniel G. Calder (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1979), 147-168 et *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 12 (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), en particulier p. 157-166 ; Tom Shippey, *Old English Verse* (Londres : Hutchinson University Library, 1972), en particulier p. 121-124 et Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 203-237. Parmi les études s'intéressant plus particulièrement au discours direct, ce thème est prédominant chez Peter S. Baker, « Beowulf the Orator » ; Robert Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*, en particulier dans l'introduction, p. 3-27 ; Stanley B. Greenfield, « Of Words and Deeds: The Coastguard's Maxim Once More », in *The Wisdom of Poetry*, édité par Larry D. Benson et Siegfried Wenzel (Kalamazoo : Medieval Institute, 1982), 45-51 ; John M. Hill, « Translating Social Speech and Gesture in *Beowulf* » ; Eric Jager, *The Tempter's Voice: Language and the Fall in Medieval Literature* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1993) et « Invoking / Revoking God's Word » ; Susannah B. Mintz, « Words Devilish and Divine » ; Marie Nelson, « *The Battle of Maldon and Juliana* » et Alexandra Hennessey Olsen, *Speech, Song, and Poetic Craft*, en particulier p. 3-5.

⁵⁴ En plus des études déjà mentionnées, on notera ainsi les travaux suivants – consacrés à des textes non narratifs – qui se réfèrent explicitement à la pragmatique : Marie Nelson, « 'Wordsige and Worsige': Speech Acts in Three Old English Charms », *Language and Style* 17 (1984), 57-66 et Eugene Green, « On Syntactic and Pragmatic Features of Speech Acts in Wulfstan's Homilies », in *Insights in Germanic Linguistics, I: Methodology in Transition*, édité par Irmengard Rauch et Gerald F. Carr, Trends in Linguistics, Studies and Monographs 83 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 1995), 109-125 et « Speech Acts and the Question of Self in Alfred's *Soliloquies* », in *Interdigitations: Essays for Irmengard Rauch*, édité par Gerald F. Carr, Wayne Harbert, et Lihua Zhang (Francfort-sur-le-Main, Berne et New York : Peter Lang, 1998), 211-218.

font Leslie Perelman et Tom Shippey pour *Beowulf*, reflète aussi une tendance plus critiquable : celle à assimiler le discours direct à du discours authentique et le personnage à un être vivant doué d'une intention propre. Car la notion d'intention est cruciale à celle d'acte de langage⁵⁵ or dans le cas d'un discours de fiction, il paraît délicat d'attribuer cette intention au locuteur apparent, c'est-à-dire au personnage. Cette question de la confusion entre réalité et représentation tient à la problématique plus large de l'illusion narrative, mais elle se pose avec une acuité toute particulière dans le cas du discours direct : d'une part parce qu'il fait partie des artifices littéraires visant à projeter cette illusion et d'autre part parce que les conceptions communes sur cette forme de représentation du discours entretiennent la confusion entre discours direct et discours authentique.

Les études consacrées à la littérature médiévale française se sont parfois montrées plus attentives à ces questions. Ainsi, dans son introduction à *La Parole médiévale*, Bernard Cerquiglini⁵⁶ attire l'attention sur la nécessité d'une approche technique, le discours direct étant conçu comme « un problème que doit résoudre le texte médiéval à l'aide de matériaux linguistiques et selon des règles qui lui sont en partie imposées et qu'en partie il invente » (p. 12). Cette conception se fonde sur deux constats essentiels. Tout d'abord, le discours direct ne peut pas être assimilé à une parole authentique. Par conséquent, la forme qu'il prend ne résulte pas d'un choix effectué par le personnage. D'autre part, l'auteur – de manière générale, mais tout particulièrement dans la littérature médiévale où le rôle joué par la tradition est majeur – n'est pas entièrement libre de ses choix : ceux-ci sont bornés par les conventions d'un genre discursif particulier. C'est donc au niveau de ce genre discursif que l'analyse est la plus pertinente.

Les travaux de Sophie Marnette⁵⁷ prolongent et approfondissent cette réflexion en y apportant un bagage théorique particulièrement solide, qui emprunte à la fois à la narratologie et à la linguistique. Elle souligne en particulier la nécessité de combiner les apports de la pragmatique, qui s'intéresse particulièrement au contexte d'expression de la parole et à sa dimension sociale, voire anthropologique, et des théories de l'énonciation, qui proposent une

⁵⁵ C'est tout au moins le cas dans la perspective de John Searle (voir en particulier *Speech Acts: An Essay in The Philosophy of Language* (Cambridge : Cambridge University Press, 1969) et *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge : Cambridge University Press, 1979), même si l'importance de l'intentionnalité de l'énonciateur a depuis été revue à la baisse dans la plupart des études : à la fois au profit de la fonction d'interprétation du co-énonciateur et au profit d'une conception plus éclatée du sujet, sous l'influence notamment de la psychanalyse et des courants de pensée post-modernes.

⁵⁶ Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale: Discours, syntaxe, texte* (Paris : Minuit, 1981), p. 9-13.

⁵⁷ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale: une approche linguistique* (Berne : Peter Lang, 1998) et *Speech and Thought Presentation in French* (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2005).

analyse beaucoup plus fine de l'origine énonciative, et permettent donc de mieux cerner les phénomènes d'énonciation complexe que constitue l'énonciation littéraire d'une part, et le discours représenté d'autre part.

Les corpus examinés par Bernard Cerquiglini et Sophie Marnette ressemblent peu à la poésie vieil-anglaise (à part peut-être les chansons de geste⁵⁸). Leurs conclusions ne sont donc que d'une utilité limitée pour mieux comprendre la nature du discours direct dans ces textes. En revanche, leur approche théorique fournit un modèle utile. Il ne sera pas question ici de reprendre point par point les méthodes de ces auteurs, mais on veillera comme eux à aborder le discours direct comme un procédé technique conditionné par les conventions propres à un type de texte et à prendre appui sur les apports de la linguistique contemporaine.

1.2. La notion de discours direct

Identifier et décrire le phénomène ne présente pas de difficulté majeure. Le discours direct se distingue de la plupart des autres formes de représentation du discours par son repérage énonciatif : toutes les marques de l'énonciation dans le discours représenté se rapportent à la situation d'énonciation de ce discours représenté lui-même et non à celle du discours dans le cadre duquel il s'insère. Autrement dit, le *je*, l'*ici* et le *maintenant* du discours représenté se réfèrent au locuteur à qui est attribué ce discours (le personnage), dans le lieu et au moment où celui-ci est dit avoir parlé. Le discours direct se distingue ainsi en particulier du discours indirect dont le repérage se fait par rapport à la situation-cadre : *je*, *ici* et *maintenant* ne se rapportent plus dans ce cas qu'à celui qui représente le discours (le narrateur), tandis que le personnage-locuteur devient un *il* dont les propos s'inscrivent dans le passé et la distance. Le discours direct se distingue également d'autres formes comme le discours direct libre en ce qu'il est introduit explicitement comme le discours d'un autre, généralement au moyen d'un verbe de parole et parfois aussi par une ponctuation particulière, comme les guillemets en français. Dans le cas du discours direct libre, au contraire, le fait qu'il s'agit du discours d'un autre est laissé dans l'implicite et c'est au destinataire d'inférer le changement de voix.

Cette description a l'avantage de ses inconvénients : d'un côté, en se fondant uniquement sur des traits linguistiques distinctifs, elle permet l'identification exacte du phénomène sans faire intervenir d'a priori sur sa fonction ; d'un autre, elle est très peu parlante, justement parce qu'elle ne dit rien sur ce en quoi consiste l'emploi du discours direct. Au contraire, les définitions d'un usage plus courant sont souvent plus évocatrices,

⁵⁸ Voir ci-dessous, note 184, p. 157.

mais elles ont le tort de véhiculer une conception trompeuse du discours direct, que l'on pourrait résumer ainsi : il s'agirait en quelque sorte de la transcription par écrit d'une production orale, idéalement réalisée avec tout le degré de rigueur et d'exactitude textuelle que permettrait un enregistrement audio de bonne qualité.

1.2.1. Confusion entre discours direct et oral authentique

La définition quelque peu caricaturale proposée ci-dessus souligne la préconception essentielle qui guide implicitement bon nombre de propos sur le discours direct : ce dernier fonctionnerait comme une reproduction mécanique, une transposition sans transformation de l'oral dans de l'écrit. Cette vision est confortée par les énoncés des manuels scolaires qui traitent souvent la question du discours rapporté à partir d'exercices de transposition : le discours direct y apparaît comme la forme brute et originelle du discours, le produit non transformé, tandis que le discours indirect (et éventuellement le discours indirect libre s'il est abordé) serait un produit fini réalisé à partir d'une transformation syntaxique et morphologique du discours direct⁵⁹.

On trouve également un exemple très représentatif de cette vision dans l'ouvrage influent de Geoffrey Leech et Michael Short⁶⁰, *Style in Fiction* (1981) :

The essential semantic difference between direct and indirect speech is that when one uses direct speech to report what someone has said one quotes the words used verbatim, whereas in indirect report one expresses what was said in one's own words. The formal relationships between these modes of report are most easily shown by seeing how it is possible to convert one into the other.

Comme le souligne Bernard Combettes⁶¹, cette croyance en un discours direct intrinsèquement fidèle est étroitement liée à la confusion entre discours authentique et

⁵⁹ Cette tendance des grammaires à traiter le discours représenté de cette manière a été soulignée notamment par Laurence Rosier dans *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, Champs Linguistiques (Paris et Bruxelles : Duculot, 1999), p. 25-44. Si l'on en croit Emilia Calaresu, les manuels scolaires italiens procèdent exactement de la même façon (*Testuali parole : La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Materiali linguistici 42 (Milan : FrancoAngeli, 2004), p. 46-48). Un examen de trois manuels de français proposés pour la rentrée 2012 montre que la situation n'a guère évolué depuis. Sur les trois, deux présentent le discours direct comme la reproduction exacte de paroles effectivement tenues, et proposent des exercices de transposition de discours direct à indirect : Catherine Hars, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Terre des Lettres (Paris : Nathan, 2012), p. 346-347 et Corinne Abensour, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Passeurs de textes (Paris : Le Robert, 2012), p. 382-383 et 473. Le manuel de chez Le Robert introduit même explicitement une comparaison avec un enregistrement audio. Le troisième ouvrage consulté présente quant à lui une évolution : il évacue la notion de reproduction effective pour préférer celle d'illusion mimétique : « Le narrateur s'efface du récit, donnant ainsi l'illusion de laisser la parole aux personnages ». Catherine Lachnitt, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Fenêtres Ouvertes (Paris : Bordas, 2012), p. 319.

⁶⁰ Geoffrey N. Leech et Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, English Language Series 13 (Londres et New York : Longman, 1981), p. 318. Le processus de conversion du discours direct en discours indirect est ensuite décrit par les auteurs comme une série de transformations morphosyntaxiques.

discours direct. En effet, si le discours direct est transposition sans transformation, alors la logique voudrait que l'objet ainsi obtenu soit identique à l'objet d'origine : le discours authentique aurait en quelque sorte été déplacé d'un lieu et d'un médium à un autre, mais il serait toujours essentiellement lui-même.

On trouve des traces de cette logique dans la critique littéraire, où le discours direct est souvent perçu non seulement comme essentiellement fidèle, mais aussi comme un objet simple, non-travaillé, non-écrit et donc pour certains non-littéraire. Dans un article consacré au dialogue romanesque, Sylvie Durrer cite ainsi deux propos tout à fait révélateurs, respectivement de J.-K. Huysmans⁶² et de Maurice Blanchot⁶³ :

Ce livre [...] est presque en dialogues – c'est terrible – ça n'a pas l'air d'être écrit.

Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans la page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que le lecteur).

D'un côté, l'écrit et le littéraire ; de l'autre, l'oral et les conversations de la vraie vie ; entre les deux, une muraille qui resterait infranchissable si l'auteur ne cédait parfois à la paresse et à la facilité du dialogue.

Chez les deux auteurs, le dialogue est présenté comme un corps étranger, de l'oral transposé dans de l'écrit, tandis que la littérature serait nécessairement sous une forme écrite et plus précisément sous la forme d'un récit écrit. Les termes utilisés par Maurice Blanchot, en particulier, sont des plus remarquables en ce sens qu'ils établissent une différence radicale entre le dialogue, qui serait de l'ordre de l'imitation des conversations de la vie, et donc implicitement non-littéraire, et le récit, qui n'est pas envisagé comme une imitation des actions de la vie, mais comme un mode à part, création issue non d'un décalque du réel, mais d'un effort créatif.

On voit ainsi que la conception du discours direct comme une transposition ou reproduction mécanique de l'oral dans de l'écrit a des conséquences qui dépassent le domaine strict de la linguistique pour toucher en plein celui de l'esthétique, tout particulièrement en ce

⁶¹ Bernard Combettes, « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques* 65 (1990), 97-111, p. 97-98.

⁶² J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins* (Genève : Droz, 1977) ; lettre du 19/02/1890, citée par Sylvie Durrer, « Le Dialogue romanesque : Essai de typologie », *Pratiques* 65 (1990), 37-62, p. 39.

⁶³ Maurice Blanchot, « La Douleur du dialogue », in *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard, 1959), 207-218, p. 208-209, cité par Sylvie Durrer, *ibid.* L'essai de Maurice Blanchot n'est certes pas unanimement critique des dialogues, puisqu'il célèbre leur force dans *Le Square* de Marguerite Duras et chez quelques autres auteurs, mais il n'empêche que ces quelques réussites sont vues comme des raretés et en quelque sorte comme les exceptions qui confirment la règle. L'irréductibilité de l'oral à la littérature se retrouve d'ailleurs dans la description de l'auteur donnée par l'éditeur à l'entrée du volume : « Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre ».

qui concerne la question du rapport entre oral et écrit en littérature et celle de la nature de l'imitation ou de la reproduction. Or, comme nous allons le constater, cette dimension esthétique est parfois évacuée – à tort – des réflexions théoriques sur le discours direct.

L'élément de la définition courante du discours direct donnée plus haut qui a été le plus massivement et unanimement remis en cause est celui de la soi-disant fidélité textuelle du discours direct. Il arrive encore parfois de rencontrer cette notion (ainsi sous la plume de Charlotte Schapira en 2004, selon laquelle « la première et la plus importante des caractéristiques du D[iscours] D[irect] » serait « la reproduction minutieusement fidèle des termes de l'énonciation première »⁶⁴), mais elle est devenue très rare et la plupart des auteurs prennent au contraire soin de remettre en cause cette fidélité.

Cependant, chez certains, la remise en cause n'est pas totale. Ainsi, chez Jacqueline Authier-Revuz⁶⁵ et Dominique Maingueneau⁶⁶ :

[L]e D[iscours] D[irect] n'est ni « objectif », ni « fidèle » ; on verra que, même lorsqu'il cite textuellement [...], il ne peut pas pour autant être considéré comme « objectif » dans la mesure où reproduire la matérialité exacte d'un énoncé n'est pas restituer l'acte d'énonciation [...] dans son intégralité [...].

On dit souvent que le D[iscours] D[irect] rapporte exactement les propos tenus ; sa principale qualité serait donc une fidélité très grande. En fait, il ne faut pas être dupe de l'illusion linguistique ; certes, en vertu d'une loi du discours le rapporteur est censé être sincère et ne pas trahir l'énoncé originel, mais rien ne l'empêche de rapporter des propos sensiblement différents de ceux émis sans qu'on puisse le taxer de mensonge pour autant. Le fragment de [discours cité] peut même être en apparence copie conforme de l'original et se trouver en réalité notablement déformé par l'intonation, une mise en contexte tendancieuse, etc.

Alors même que ces deux auteurs remettent en cause la *possibilité* et le *degré* de fidélité du discours direct, ils renforcent implicitement l'idée selon laquelle la fidélité serait l'objectif visé par celui-ci. Dominique Maingueneau va même jusqu'à sous-entendre que cet objectif de fidélité est demandé par une *loi* du discours. La loi du discours à laquelle il est fait référence ici correspond vraisemblablement à la « maxime de qualité » (*maxim of quality*) formulée par H. Paul Grice en ces termes : « *Try to make your contribution one that is true* » ou « *Do not say what you believe to be false* »⁶⁷.

⁶⁴ Charlotte Schapira, « Discours rapporté et parole prototypique », in *Le Discours rapporté dans tous ses états : Actes du colloque international, Bruxelles 8–11 novembre 2001*, édité par Juan Manuel Lopez Muñoz, Sohie Marnette et Laurence Rosier (Paris : L'Harmattan, 2004), 131-138, p. 132. Les abréviations DD, DI et DIL sont utilisées par de nombreux auteurs pour désigner respectivement le discours direct, le discours indirect et le discours libre.

⁶⁵ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale* 55 (1992), 38-42 et 56 (1993), 10-15, p. 38.

⁶⁶ Dominique Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, 2^e éd. (Paris : Hachette, [1994] 1999), p. 122.

⁶⁷ « Logic and Conversation », p. 46.

Si l'on ne cherche pas ici à remettre en cause la maxime de H. Paul Grice, on peut en revanche s'interroger sur l'équivalence établie par Dominique Maingueneau entre vérité et fidélité, et surtout entre vérité et fidélité telle que lui et Jacqueline Authier-Revuz la conçoivent. Les termes employés par ces derniers sont en effet assez révélateurs : « reproduire la matérialité exacte », « restituer l'acte d'énonciation [...] dans son intégralité », « copie conforme ». Il ne s'agit pas de parler plus ou moins honnêtement du discours d'un autre, encore moins de l'interpréter – activités que l'on associe en général plutôt au discours indirect – mais bien de faire resurgir le discours de l'autre, d'abolir toute distance avec lui en le reproduisant dans ses moindres détails et notamment en le reproduisant à la lettre : la fidélité textuelle est ainsi jugée comme certes insuffisante pour atteindre la fidélité réelle, mais comme étant malgré tout le moyen qui permettrait de se rapprocher le plus de cette dernière.

1.2.2. Discours rapporté ou discours représenté ?

La persistance implicite de l'idée d'exactitude textuelle et de reproduction fidèle alors même qu'on la décrie est d'autant plus paradoxale qu'il existe au moins un cas de figure dans lequel une telle conception, non seulement ne s'applique pas, mais encore ne fait pas sens : le discours de fiction, qui par essence ne saurait être la reproduction d'un discours préexistant. Étonnamment, ce paradoxe est rarement abordé de front. Pourtant, la question se pose : si le dialogue en fiction n'est pas de l'ordre de la reproduction et si le discours direct est défini comme reproduction d'un discours autre, a-t-on vraiment affaire au même phénomène dans les deux cas ? Pour certains auteurs, la réponse est manifestement non. Ainsi, le cas du discours de fiction est souvent complètement ignoré par les travaux de linguistique consacrés au discours rapporté⁶⁸, tandis que ceux qui en parlent le présentent volontiers comme un cas à part. Dominique Maingueneau⁶⁹, dans son ouvrage consacré au texte littéraire, présente le discours romanesque en ces termes :

On peut même aller plus loin : la notion de discours « rapporté » n'est pas réellement pertinente dans le cas d'une fiction romanesque. Il n'y a ici discours « rapporté » que si l'on accepte le cadre instauré par l'institution littéraire. La narration, en effet, ne rapporte pas des propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins, elle les crée de toutes pièces, au

⁶⁸ Un exemple caractéristique de cette tendance à ignorer complètement le cas du discours de fiction serait en particulier l'ouvrage d'Ulla Tuomarla, *La Citation mode d'emploi : Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct* (Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1999).

⁶⁹ *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd. ([Paris : Bordas, 1986] Paris : Nathan, 2003), p. 118. On constate que la position de Dominique Maingueneau s'est affirmée par rapport à l'édition précédente (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3^e éd. ([Paris : Bordas, 1986] Paris : Dunod, 1993), p. 96) qui laissait plus de place à l'incertitude : « On doit même se demander si la notion de discours 'rapporté' est bien pertinente dans le cas d'une fiction romanesque. Au fond, il n'y a discours 'rapporté' dans ce cas que si l'on accepte le cadre instauré par l'illusion narrative ».

même titre que ceux du discours citant. Dans ces conditions, la « fidélité » du discours direct apparaît comme pure convention littéraire : on ne voit pas comment les énoncés au discours direct pourraient être infidèles puisqu'ils ont le même degré de réalité que le discours citant. Sur ce plan, les contraintes de la fiction ne sont pas celles de la langue ordinaire.

Dans un esprit similaire, on peut relever la remarque de Coco Norén⁷⁰, justement suscitée par la question de la fidélité textuelle :

Nombreux sont les chercheurs qui ont constaté que le discours évoqué dans le D[iscours] D[irect] ne constitue pas une citation littérale des paroles proférées, mais souvent une interprétation ou un résumé des soi-disant paroles d'un autre [...]. Cette constatation n'est pas aussi simple en ce qui concerne un texte littéraire, étant donné que le lecteur est placé dans un monde fictif, créé par l'auteur, où certains D[iscours] D[irects] se présentent comme les répliques d'un personnage dans cet univers.

Elle va même plus loin en rejetant les dialogues du cadre de son étude sur l'énonciation rapportée au motif que « [d]ans la grande majorité des cas, les dialogues correspondent en quelque sorte à de 'vraies' conversations ».

Ces interprétations nous paraissent refléter un contre-sens. En effet, le discours direct, qu'il soit fictif ou non, est une forme de représentation. Oswald Ducrot⁷¹ décrit ainsi le discours direct comme une forme de mise en scène :

[L]'auteur du rapport, pour renseigner sur le discours original, met en scène, fait entendre, une parole dont il suppose simplement qu'elle a certains points communs avec celle sur laquelle il veut informer son interlocuteur [...].

Si l'on appréhende le discours direct de cette manière, alors il n'y a plus lieu d'opposer strictement le discours direct de la langue ordinaire à celui du récit littéraire. L'hypothèse selon laquelle le discours direct serait tout aussi fictif en conversation ordinaire qu'en littérature est confirmée par de nombreuses études de corpus. Comme le résume fort bien Emilia Calaresu⁷² :

Si può sostenere che qualsiasi studioso sia andato a verificare la presunta fedeltà del D[iscorso] D[iretto] attraverso dati reali sia giunto alle stesse conclusioni: il D[iscorso] D[iretto] nel parlato, e in certi tipi di scritto, non corrisponde praticamente mai a una resa

⁷⁰ Coco Norén, « Le Discours rapporté direct et la notion d'énonciation », in *Le Discours rapporté dans tous ses états : Actes du colloque international, Bruxelles 8-11 novembre 2001*, édité par Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (Paris : L'Harmattan, 2004), 97-104, p. 97.

⁷¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit* (Paris : Minuit, 1984), p. 199.

⁷² Emilia Calaresu, *Testuali parole*, p. 50 : « On peut dire que tout chercheur ayant tâché de vérifier la fidélité présumée du discours direct au moyen de données réelles est arrivé aux mêmes conclusions : le discours direct dans la langue parlée et dans certains types de discours écrits ne correspond pratiquement jamais à une restitution *verbatim* d'un certain discours original ». Emilia Calaresu se réfère en particulier aux études suivantes : Meir Sternberg, « Point of View and the Indirections of Direct Speech », Marina Mizzau, « La Finzione del discorso riportato », in *Fra conversazione e discorso: l'analisi dell'interazione verbale*, édité par Franca Orletti (Rome : La Nuova Italia Scientifica, 1994) et Deborah Tannen, « Hearing Voices in Conversation, Fiction, and Mixed Genres », in *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding*, édité par Deborah Tannen (Norwood, NJ : Ablex, 1988) et *Talking Voices*.

verbatim di un certo discorso originale.

L'infidélité n'est plus un échec ou une exception à la norme : elle est la norme.

Contrairement à ce que sous-entend Dominique Maingueneau, en se montrant infidèles, les sujets parlants n'enfreignent pas de *loi* du discours. Le principe de coopération postulé par H. Paul Grice⁷³ (et d'où découle la maxime de qualité mentionnée plus haut) s'énonce ainsi : « *Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged* ». Or les études ont montré que la fonction acceptée du discours direct dans la conversation n'est pas la reproduction fidèle, ni même approximative : la meilleure preuve en est que l'infidélité du discours direct n'est pas une tendance furtive et souterraine, mais au contraire un phénomène qui s'affiche très communément, les sujets parlants n'hésitant pas à utiliser explicitement des discours directs hypothétiques, de seconde main, beaucoup trop longs ou détaillés pour avoir pu être mémorisés, traduits d'une autre langue, *etc.*⁷⁴

Ce constat a bien évidemment amené les chercheurs à s'interroger sur la fonction du discours direct, si celle-ci n'est pas la reproduction fidèle des paroles d'autrui. Un des résultats les plus importants de ces études est qu'il n'y a pas *une* fonction du discours direct, mais plusieurs fonctions, susceptibles d'être exploitées différemment selon le type de corpus auquel on a affaire, l'usage du discours direct dans des textes argumentatifs se distinguant ainsi des pratiques narratives. En ce qui concerne l'usage du discours direct dans la narration, la critique relève un certain nombre de fonctions essentielles, qu'Emilia Calaresu⁷⁵ résume ainsi :

Una delle funzioni del D[iscorso] D[iretto] nel parlato conversazionale su cui concordano tutti gli studi come quelli citati (cioè studi su dati parlati reali) è che questa forma venga preferibilmente impiegata per contestualizzare il climax di una narrazione [...] Ma spesso anche per ricostruire un proprio discorso, o autocitarsi [...], o anche per fornire ulteriori

⁷³ H. Paul Grice, « Logic and Conversation », p. 45.

⁷⁴ Emilia Calaresu, *Testuali parole*, p. 53-54.

⁷⁵ Emilia Calaresu, *Testuali parole*, p. 55-56 : « Une des fonctions du discours direct dans les conversations orales sur laquelle concordent toutes les études comme celles déjà citées (c'est-à-dire sur des données tirées de corpus oraux authentiques) est que cette forme est employée de préférence pour contextualiser le moment le plus fort d'une narration [...]. Mais aussi souvent pour reconstruire son propre discours ou s'auto-citer, ou bien pour fournir de nouvelles preuves à l'appui de ce que l'on soutient, ou encore pour véhiculer des aspects 'affectifs' du signifié que l'on est en train de transmettre ». Emilia Calaresu résume ici spécifiquement les conclusions de Patricia Mayes, « Quotation in Spoken English », *Studies in Language* 14 (1990), 325-363 et Susanne Günthner, « The Contextualization of Affect in Reported Dialogues », in *The Language of Emotions: Conceptualization, Expression, and Theoretical Foundation*, édité par Susanne Niemeier et René Dirven (Amsterdam : Benjamins, 1997), 247-276. Elle s'appuie également sur les études suivantes : Mike Baynham, « Direct speech: What's it Doing in Non-Narrative Discourse? », *Journal of Pragmatics* 25 (1996), 61-81, Susanne Günthner, « Direkte und indirekte Rede in Alltagsgesprächen », in *Zur Syntax des gesprochenen Deutsch*, édité par Peter Schlobinski (Opladen : Westdeutscher Verlag, 1997), 227-262 et Deborah Tannen, *Talking Voices*.

prove d'appoggio a ciò che si sostiene, o, ancora, per veicolare aspetti 'affettivi' del significato che si sta trasmettendo [...].

Ces fonctions du discours direct dans la conversation sont-elles finalement si différentes de celle du discours direct de la narration littéraire ? La question se pose d'autant plus que les formes du discours rapporté à l'oral ne sont pas elles non plus aussi radicalement distinctes des formes littéraires qu'on pourrait le croire. Ainsi, parmi les cas de discours directs impossibles ou improbables⁷⁶ mentionnés par Emilia Calaresu, on compte les discours directs exprimant la pensée d'autrui ou des propos supposément tenus unanimement par un groupe, deux cas de figure que l'on associe plus volontiers à l'artificialité d'une convention littéraire qu'à l'usage spontané. Et que dire de l'utilisation du discours indirect libre, longtemps traité comme typique de l'expression littéraire du discours d'autrui⁷⁷ et dont plusieurs études ont montré qu'il était en fait d'un usage on ne peut plus courant à l'oral ?⁷⁸

Ces observations montrent que l'usage normal du discours représenté, et en particulier du discours direct, est en fait beaucoup plus souple, créatif et inventif que bon nombre de définitions théoriques ne le suggèrent. Par conséquent, l'exception à la règle n'est peut-être pas le discours de fiction, mais bien au contraire la citation textuelle qui, en dehors des pratiques d'ordre scientifique, est somme toute assez rare.

Une perspective culturelle plus large vient en effet justifier cette hypothèse. Ainsi, Laurence Rosier montre comment, dans l'usage antique, l'*oratio recta*⁷⁹ et la *sententia* sont deux figures de rhétorique radicalement distinctes. D'un côté, l'*oratio recta* est une figure de la narration qui permet de représenter les personnages au travers de leurs propos et qui est conçue avant tout dans sa dimension fictive, dans le cadre d'une esthétique de l'imitation dont il sera question plus bas. De l'autre, la *sententia* relève, dans un cadre juridique, de la citation servant d'argument d'autorité. Il s'agit donc de deux démarches très différentes et on peut se demander comment, de là, on en est venu à la situation actuelle où les termes de citation et de

⁷⁶ C'est-à-dire impossible ou improbable si l'on estime que le discours direct serait la reproduction textuelle d'un discours ayant effectivement eu lieu.

⁷⁷ Voir notamment Ann Banfield, « Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought », *New Literary History* 9 : 3 (1978), 415-454. Selon elle, le discours indirect libre est une forme littéraire relativement récente, liée à l'essor du roman et à son affranchissement des contraintes communicatives de l'oral.

⁷⁸ Voir Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français* (Paris : Ophrys, 2008), p. 3 et *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, p. 280-281.

⁷⁹ Comme nous l'avons vu dans le cadre de la critique vieil-anglaise, le terme d'*oratio recta* est souvent utilisé comme un synonyme de discours direct. Laurence Rosier montre cependant que le terme d'*oratio recta* correspond à une conception esthétique précise, liée à l'imitation et à la vraisemblance, et qui ne correspond donc pas à l'ensemble des pratiques désignées comme discours direct dans l'usage actuel (*Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, p. 11-25).

discours direct – voire de discours rapporté – sont souvent employés de façon interchangeable.

Selon Laurence Rosier, cette confusion remonterait en France au XVII^e siècle, quand les théoriciens commencent à appréhender la question du discours rapporté en termes grammaticaux plutôt qu'en termes de figures de la narration.⁸⁰ La proximité des formes de la citation et du discours direct – renforcée à partir de cette époque par la généralisation progressive de l'usage des guillemets aussi bien pour la citation que pour le discours direct – a fini par les rendre identiques aux yeux de théoriciens avant tout préoccupés de questions formelles. De là le déplacement idéologique que nous avons observé, attribuant au discours direct les caractéristiques de la citation : littéralité et fidélité. Cette évolution historique est, à n'en pas douter, liée au passage de l'Occident d'une culture encore largement orale à une culture écrite, favorisée par l'imprimerie et les progrès de l'alphabétisation. À l'oral, les questions de ponctuation ne se posent évidemment pas, mais plus radicalement, c'est la notion même du discours comme un texte fixe – et, par ricochet, de la citation comme reproduction textuelle exacte – qui ne fait pas sens, ou en tout cas qui ne peut avoir le même sens que dans une culture écrite. Comme Albert Lord⁸¹ l'a montré, ce que les poètes oraux considèrent comme une reproduction exacte et fidèle d'un texte n'a rien à voir avec une reproduction verbatim :

We must remember that the oral poet has no idea of a fixed model text to serve as his guide. He has models enough, but they are not fixed and he has no idea of memorizing them in a fixed form. Every time he hears a song sung, it is different. [...] We are more aware of change than the singer is, because we have a concept of the fixity of a performance or of its recording on wire or tape or plastic or in writing. We think of change in content and in wording; for, to us, at some moment both wording and content have been established. To the singer the song, which cannot be changed [...] is the essence of the story itself. His idea of stability, to which he is deeply devoted, does not include the wording, which to him has never been fixed, nor the unessential parts of the story.

Quoi qu'il en soit, l'assimilation du discours direct à la citation, et à travers elle à la reproduction mot à mot, est manifestement un phénomène circonscrit culturellement et non

⁸⁰ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, p. 25-26.

⁸¹ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960), p. 22 et 99. Sur cette question de l'influence du passage d'une culture orale à une culture écrite sur le rapport au discours et à la mémoire, voir également les travaux de Walter J. Ong, qui ont eu une influence considérable dans les sciences humaines : *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture* (Ithaca : Cornell University Press, 1977) et surtout *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word* ([Londres : Methuen, 1982] Londres et New York : Routledge, 1988). Voir aussi Deborah Tannen, *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy* (Norwood, NJ : Ablex, 1982) et, en ce qui concerne plus spécifiquement le discours rapporté, Florian Coulmas, « Reported Speech: Some General Issues ».

une évidence universelle, surtout pas pour des cultures encore largement orales comme la culture vieil-anglaise.

Ainsi, si l'on peut continuer à parler, comme le fait Charlotte Schapira, de « reproduction minutieusement fidèle des termes de l'énonciation première », il faut réserver cette définition à la citation telle qu'elle se pratique dans notre culture (notamment dans les textes à caractère scientifique) et se garder de l'appliquer au discours direct dans son ensemble, qui n'est pas de l'ordre de la reproduction mécanique mais de la création discursive.

1.2.3. Discours direct et mimétisme

Si le discours direct n'est pas un mécanisme de reproduction du discours, cela veut-il dire qu'il n'a pas, contrairement à ce qui a souvent été dit, un caractère mimétique ? Cette question n'est pas simple et demande donc elle aussi quelques éclaircissements historiques. Bien que l'on retrouve la notion d'un lien privilégié entre discours direct et *mimesis* dans de nombreux écrits actuels⁸², elle remonte en fait à l'Antiquité puisque l'idée nous vient du livre III de la *République* de Platon. Le philosophe grec⁸³ y oppose le discours direct, qui fait entendre la voix des personnages par imitation, et le récit (y compris le récit de discours, c'est-à-dire ce que nous appelons le discours indirect), qui ne procéderait pas par imitation :

N'y a-t-il pas récit quand il rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours ? [...] Mais lorsqu'il prononce un discours sous le nom d'un autre, ne pouvons-nous pas dire qu'il conforme alors autant que possible son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole ? [...] Or se conformer à un autre, soit pour la parole, soit par le geste, n'est-ce pas imiter celui auquel on se conforme ? [...] Mais en ce cas, ce me semble, Homère et les autres poètes ont recours à l'imitation dans leurs récits. [...] Au contraire si le poète ne se cachait jamais, l'imitation serait absente de toute sa composition et de tous ses récits.

Cette définition a eu une grande influence au cours des siècles : elle sert de fondement à la séparation des genres poétiques établie par Platon et cette dernière a été continuellement reprise dans les manuels de rhétoriques des siècles suivants. On la retrouve ainsi entre autres chez les Anglo-Saxons sous la plume de Bède le Vénérable, en latin, puis adaptée en vieil-anglais par Byrhtferth⁸⁴. On se gardera cependant, à l'instar de Gerald Richman, de considérer

⁸² Comme nous allons le voir, le terme même de *mimesis* n'est pas toujours celui utilisé par les critiques, mais l'opposition qu'ils établissent entre discours direct et discours indirect est l'héritière de celle définie par Platon.

⁸³ Platon, *La République*, livres I-III, in *Œuvres complètes*, tome 6, édité et traduit par Émile Chambry, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1959), III, 6, 393b-c.

⁸⁴ Bède, *De arte metrica*, in *Bedae opera didascalica*, édité par Charles W. Jones, Corpus Christianorum : Series Latina 123A (Turnhout : Brepols, 1975), 81-141 et *Byrhtferth's Enchiridion*, édité par Peter S. Baker et

que la théorie platonicienne est le cadre interprétatif pertinent pour la période : d'une part, parce que l'impact de tels manuels de rhétorique sur les pratiques narratives vieil-anglaises – tout particulièrement en poésie – est tout sauf évident, et d'autre part, parce que comme Gerald Richman le reconnaît lui-même, les ouvrages de Bède et Byrhtferth ne font que reprendre la définition tripartite sans la replacer dans un contexte littéraire ou théorique plus large, si bien qu'elle est en grande partie vidée de son sens.

Si l'opposition platonicienne entre imitation et récit de discours n'a pas eu d'impact démontrable sur les pratiques narratives anglo-saxonnes, elle a en revanche connu une nouvelle jeunesse dans les théories du XX^e siècle sur la représentation du discours, bien qu'elle y apparaisse sous une forme légèrement différente : comme une opposition non plus entre imiter et raconter, mais entre *montrer* et raconter. On la retrouve ainsi en anglais sous la forme *showing vs. telling*⁸⁵ et en français, selon la terminologie de Jacqueline Authier-Revuz, comme citation-monstration s'opposant à reformulation-traduction⁸⁶. Cette opposition est problématique à de nombreux points de vue.

Au premier chef, on peut s'interroger sur la légitimité de prendre Platon pour modèle. Les considérations du philosophe grec sur la poésie ont certes eu une influence considérable, mais cela ne saurait nous faire oublier qu'il n'était pas particulièrement friand de poésie lui-même, ou en tout cas pas à moins que cette dernière n'ait été presque entièrement vidée de sa substance et transformée en outil d'éducation, voire de propagande⁸⁷. On peut regretter que la *Poétique* d'Aristote, plus sensible aux questions littéraires, n'ait pas eu une influence comparable dès l'Antiquité et le Moyen Âge puisque celle-ci remettait déjà en cause la définition platonicienne de l'imitation. Pour Aristote, toute poésie – et même tout art – est imitation, quels que soient les moyens employés⁸⁸, ce qui inclut donc aussi le récit et le discours indirect. On pourrait résumer ce qui oppose les deux philosophes en ces termes :

Michael Lapidge, *Early English Text Society*, s. s. 15 (Oxford : Oxford University Press, 1995). Voir à ce sujet Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 4.

⁸⁵ Voir en particulier Herbert H. Clark et Richard J. Gerrig, « Quotations as Demonstrations », *Language* 66 (1990), 764-805.

⁸⁶ Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », p. 38.

⁸⁷ Platon, d'ailleurs, ne s'en cache pas. Il conclut ainsi ses remarques sur le rôle de la poésie dans la République : « Pour nous, il nous faut un poète et un conteur plus austère et moins agréable, mais utile à notre dessein, qui n'imiterait pour nous que le ton de l'honnête homme et conformerait son langage aux formes que nous avons prescrites dès l'origine, en dressant un plan d'éducation pour nos guerriers », III, 9, 398a-b (traduction d'Émile Chambry, *Œuvres complètes*, vol. 6).

⁸⁸ Livre I, 1447a, « L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations ; mais ils diffèrent entre eux de trois façons : ou ils imitent par des moyens différents, ou ils imitent des choses différentes ou ils imitent d'une manière différente et non de la même manière », Aristote, *Poétique*, édité et traduit par J. Hardy, 3^e édition, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1961).

pour Platon, il y a opposition de nature entre deux activités, l'imitation et le récit ; pour Aristote, il n'y a qu'une seule activité, l'imitation, mais qui peut être accomplie par de nombreux moyens.

D'un point de vue purement pratique tout d'abord, il faut reconnaître que la perspective d'Aristote rend bien mieux compte de la réalité des phénomènes artistiques que celle de Platon. En effet, comme le fait justement remarquer Laurence Rosier⁸⁹ dans sa critique des modèles essentiellement binaires (notamment celui de Jacqueline Authier-Revuz), dans la pratique, il n'y a pas deux formes de représentation du discours – ni même trois ou quatre si l'on ajoute le discours indirect libre et le discours direct libre comme formes hybrides – mais des formes multiples qui se distinguent parfois mal les unes des autres. Or si l'on voit bien comment ces formes pourraient constituer un ensemble de moyens plus ou moins distincts à la disposition du poète, on a du mal à comprendre comment elles pourraient relever d'activités distinctes (et, si c'était le cas, desquelles). Toujours selon Laurence Rosier, les différentes formes constituent un continuum qui peut s'orienter selon leur degré d'actualisation, avec à une extrémité le discours narré et le discours indirect et à l'autre, les formes les plus actualisées du discours direct et du discours direct libre : entre les deux, toute une variété de formes pas toujours faciles à hiérarchiser entre elles, comprenant entre autres le discours indirect « mimétique » et le discours direct introduit par *que*⁹⁰.

On peut ainsi proposer cette redéfinition du discours direct : le discours direct n'est pas la transposition ou la copie d'un discours préexistant d'un contexte d'énonciation vers un autre, mais la représentation actualisée d'un discours autre au sein d'un premier discours (par exemple au sein d'une narration), réalisée au moyen de traces énonciatives (première personne, présent de l'indicatif, *ici* et *maintenant*, *etc.*) qui donnent l'illusion d'une coïncidence entre la situation d'énonciation du discours représentant et celle du discours représenté⁹¹, c'est-à-dire dans le cas d'un récit de fiction, entre la situation d'énonciation du narrateur et celle du personnage.

⁸⁹ Laurence Rosier, *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques* (1999), p. 125-160. Voir également l'ouvrage plus récent de Laurence Rosier, *Le Discours rapporté en français* (2008), p. 51-53 ; Bernard Combettes, « Énoncé, énonciation et discours rapporté » et Monique De Mattia-Viviès, « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides », *Anglophonia-Sigma* 28 (2010), 151-180.

⁹⁰ Il existe bien sûr beaucoup d'autres possibilités. Bernard Combettes (« Énoncé, énonciation et discours rapporté ») signale ainsi l'usage « flottant » (p. 108) du discours indirect libre, dont le repérage énonciatif n'est pas toujours réalisé de la même façon, tandis que Monique De Mattia-Viviès évoque en détail le cas du « discours indirect hybride » chez James Joyce (« Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides »).

⁹¹ Cette définition, bien qu'elle s'inspire des travaux de Laurence Rosier, n'est pas tout à fait celle de cette dernière qui conserve les idées de transposition et de discours rapporté (bien qu'elle récuse toute notion de fidélité textuelle et qu'elle traite aussi du discours représenté, mais comme d'un cas parmi d'autres).

Ainsi, le poème *Juliana* est un discours de type narratif dont le repérage s'effectue par rapport à un énonciateur-narrateur qui est identifié à l'auteur Cynewulf⁹². Considérons l'extrait suivant :

Bidde ic monna gehwone
gumena cynnes, þe þis gied wræce,
þæt he mec neodful bi noman minum
gemyne modig [...]. (*Juliana*, 718b-721a)⁹³

Dans *bidde ic*, le pronom personnel *je* et le temps présent marquent l'identification de l'action avec la situation d'énonciation, c'est-à-dire avec l'énonciateur-narrateur et avec le temps de la narration. Selon que l'on appréhende le texte du point de vue de sa production ou de sa réception, on peut considérer que ce temps de la narration correspond, soit au moment de la composition, soit au moment où ces vers sont lus ou entendus par quiconque. On peut aussi considérer que pour tout type de texte destiné à une réception différée, le présent utilisé par le narrateur pour s'adresser à son ou ses destinataires est en quelque sorte virtuel et s'actualise à chaque lecture ou récitation. Quoiqu'il en soit, c'est par rapport à ce moment et par rapport au narrateur que les événements racontés sont repérés. Dans l'exemple suivant, qui traite d'un personnage distinct du narrateur et ayant agi à une époque bien antérieure, l'utilisation du prétérit et de la troisième personne marquent bien la rupture entre l'action relatée et la situation d'énonciation-narration :

Ða cwom semninga
in þæt hlinræced hæleða gewinna,
yfeles ondwis. (*Juliana*, 242b-244a)⁹⁴

Il en va de même avec le discours indirect ou le discours narré. Dans cet exemple tiré du poème *Guthlac A*, la troisième personne et le prétérit, marqueurs de rupture avec la situation d'énonciation, sont utilisés aussi bien pour le récit lui-même que pour les propos rapportés :

Guðlac him ongean þingode, cwæð þæt hy gielpa ne þorfstan
dædum wið dryhtnes meahtum. (*Guthlac A*, 239-240a)⁹⁵

⁹² Comme le fait remarquer Sophie Marnette (*Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 17-22 et 36-37), la notion d'auteur est problématique pour les textes médiévaux, le plus souvent anonymes et résultant, de toute façon, du travail de plusieurs personnes (compositeur, scribe, éventuellement remanieur ou traducteur, compilateur). Quand l'auteur est mentionné ou sous-entendu par le texte, il est largement assimilé au narrateur, comme c'est le cas ici pour Cynewulf.

⁹³ « Je prie toute personne du genre humain qui prononce ce poème pour qu'avec zèle et grandeur d'âme elle se souvienne de moi par mon nom ».

⁹⁴ « Puis tout à coup, l'ennemi des hommes, doué pour le mal, pénétra dans la prison ».

⁹⁵ « Guthlac se mit à leur parler et dit qu'ils n'avaient pas besoin de se vanter de leurs actes par rapport aux pouvoirs du Seigneur ».

La situation est donc bien différente du discours direct qui, alors même qu'il est question d'une personne et d'un moment n'ayant rien à voir avec la situation d'énonciation du poème, utilise non pas les marques de la rupture, mais bien celles de l'identification avec la situation d'énonciation, comme dans l'exemple suivant :

'Ic þe mæg gesecean þæt þu þec sylfne ne þearft
swiþor swencan. [...]'*(Juliana, 46-47a)*⁹⁶

En utilisant les marques de l'identification pour le discours de Juliana comme pour celui du narrateur parlant de lui-même, le poème fait alors en quelque sorte coïncider la voix du narrateur et celle du personnage, un effet qui sera d'autant plus frappant à l'oral. Ainsi, si l'on imagine le poème récité ou lu à un public, quand celui qui raconte le poème prononce un passage de discours direct, il dira *je* comme s'il était lui-même le personnage présent devant nous. Les paroles du personnage ne sont donc pas sous le signe de la rupture et du décrochage par rapport à la situation d'énonciation-narration, mais bien actualisées dans celle-ci.

Cette notion d'actualisation est cruciale car c'est en fait ce phénomène qui est en jeu lorsque les critiques parlent de monstration ou d'imitation au sens platonicien. Le terme d'actualisation peut être utilisé pour désigner plusieurs phénomènes distincts. Toutes les définitions linguistiques (ou philosophiques) de l'actualisation concordent sur le fait qu'il s'agit du passage du virtuel au réel, de la puissance à l'acte. Ainsi, le terme désigne souvent la mise en œuvre des virtualités de la langue dans un discours⁹⁷, mais il sert aussi à certains à désigner plus particulièrement le pouvoir d'attribuer une réalité ou une existence que certains marqueurs de la langue possèdent plus que d'autres⁹⁸. Enfin, puisque tout ce qui a une existence seulement pour un temps et une personne autres que ceux impliqués dans la situation d'énonciation est, par rapport à cette situation, de l'ordre du virtuel ou du non-réel, on peut aussi parler d'actualisation pour les marqueurs qui attribuent plus spécifiquement une existence ou une réalité pour le moment et les personnes de l'énonciation. Le discours direct,

⁹⁶ « Je peux te dire que tu n'as pas besoin de te faire plus de soucis ».

⁹⁷ C'est cette définition qui est retenue par exemple dans le *Dictionnaire des sciences du langage* de Franck Neveu (Paris : Armand Colin, 2004), p. 16 : « L'actualisation est une opération qui consiste, pour le sujet parlant en situation d'exercice de la parole, à faire passer un signe linguistique de la langue au discours, c'est-à-dire d'un état de virtualité, ou d'existence puissancielle, à un état d'existence effective ».

⁹⁸ C'est dans ce sens plus spécifique que Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé utilisent le concept d'actualisation dans leur *Linguistique et Grammaire de l'Anglais*, 3^e édition (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, [1991]1998) : « Il importe de ne pas se méprendre sur le sens d'actualisateur' ou d'actualisation'. Nous ne les employons pas pour signifier 'qui rapproche du moment présent', comme on le fait en français courant, mais, conformément à l'étymologie et à la pratique philosophique, pour signifier 'qui donne une réalité à', 'qui fait passer du virtuel au réel' (lit. 'qui met en acte') », p. 159 (voir aussi p. 111). Les auteurs parlent ainsi du « pouvoir actualisateur » (« *reality-giving force* » en anglais, voir p. 56) de certains marqueurs. Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé décrivent par exemple le pouvoir actualisateur de *some* qui présuppose déjà que l'objet désigné existe ou peut exister (par rapport à *any* avec lequel l'énonciateur ne se prononce pas sur l'existence de l'objet désigné).

qui utilise ce type de marqueurs, permet ainsi d'attribuer une présence réelle à la parole représentée. Il importe de préciser dès à présent un point important : la réalité dont il est question n'est pas la réalité effective de tel objet dans le monde, sur laquelle la parole n'a guère de pouvoir (sauf dans le cas particulier des énoncés performatifs), mais la réalité attribuée dans le discours. En d'autres termes, il s'agit d'un effet de sens.

L'actualisation en linguistique a donc des points communs avec ce que l'on nomme effet de réel en littérature⁹⁹ : là non plus, il ne s'agit pas d'une preuve de la réalité d'un objet du monde, mais d'un effet produit dans le langage pour signifier de la réalité. La différence se situe au niveau des moyens : l'actualisation fonctionne en vertu des principes inscrits dans la langue, tandis que l'effet de réel doit également son efficacité à des conventions narratives et culturelles. On voit donc à la fois pourquoi cette notion est liée à celle d'imitation et pourquoi l'imitation ne peut être comprise au sens platonicien et encore moins comme monstration. Le passage de la notion d'imitation à celle de monstration dans les définitions du discours direct est d'ailleurs révélateur de certaines tendances qui sont déjà en germe dans la définition platonicienne, mais qui ont été radicalisées par la suite.

L'imitation selon Platon est essentiellement reproduction ou copie de ce qui existe déjà, sachant que selon lui le plus fort degré d'existence appartient de toute façon aux idées dont les objets du monde ne sont eux-mêmes que la copie. De la notion de copie, on est passé au fil du temps à celle de copie à l'identique et finalement de simple déplacement vers un autre médium, selon le processus déjà observé plus haut, si bien qu'on assimile alors le discours direct à un discours authentique qui serait simplement montré, d'où notamment des conceptions autonymiques du discours direct¹⁰⁰. Dans une telle perspective, il s'agit d'imiter (ou de montrer) ce qui existe déjà, ce qui se comprend bien selon l'interprétation de Platon pour qui l'existence d'une œuvre d'art ne peut être que dérivative, par rapport au monde et en dernière analyse par rapport aux idées, mais qui est plus problématique hors de ce cadre philosophique.

⁹⁹ Concept défini par Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications* 11 (1968), 84-89. Roland Barthes s'intéresse en particulier aux détails inutiles qui, dans les descriptions réalistes, permettent de rapprocher le monde représenté du monde réel, mais on peut étendre le concept à tout autre procédé ayant la même fonction.

¹⁰⁰ Voir en particulier les travaux de Jacqueline Authier-Revuz, notamment « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* 26 (1982), 91-151 et « Repères dans le champ du discours rapporté ». La conception autonymique du discours direct suppose qu'un passage en discours direct soit de l'ordre de la mention et se réfère à un discours authentique de la même manière que, quand on dit « le mot 'chat' a quatre lettres », il est fait mention du mot « chat » qui réfère dans ce cas à lui-même, c'est-à-dire à un mot, et non à l'animal, c'est-à-dire un objet du réel. Cette conception a été beaucoup critiquée, notamment par Laurence Rosier, (*Le Discours rapporté* (1999), p. 108-115 et *Le Discours rapporté en français*, p. 36-37) et Ulla Tuomarla (*La Citation mode d'emploi*, p. 22-40).

Une telle conception de l'imitation est nécessairement incompatible avec la notion d'actualisation, puisqu'actualiser, c'est justement attribuer de l'existence, produire du réel ou, pour mieux dire, produire un effet de réel : il s'agit donc d'un processus créateur et non dérivatif. Si l'on entend le mimétisme au sens aristotélicien en revanche, c'est-à-dire comme une représentation et non comme une simple copie, il n'y a pas de contradiction, bien au contraire. L'une des forces de l'analyse d'Aristote est de proposer, au travers du concept de vraisemblance, une vision complexe du rapport entre la poésie et le réel ou le vrai. Le philosophe¹⁰¹ écrit ainsi : « ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver » ou encore « l'impossible qui persuade est préférable au possible qui ne persuade pas ». Autrement dit, ce qui importe n'est pas la reproduction de ce qui existe, mais bien la production d'une représentation susceptible d'emporter l'adhésion de son public.

Dans un article de synthèse sur la notion de vraisemblance, Andrée Mercier¹⁰² fait le point sur les modalités de cette adhésion :

La question de l'adhésion implique des conventions, c'est-à-dire aussi bien des valeurs, des représentations que des procédés. On peut toutefois ramener la multiplicité des éléments en jeu à quatre principaux modes ou types de vraisemblance qui sont en relation dans l'espace de la fiction : générique, empirique, pragmatique et diégétique.

Pour résumer, la vraisemblance générique désigne l'horizon d'attente établi par le genre ; la vraisemblance empirique correspond à la vraisemblance au sens courant, c'est-à-dire en quoi l'univers représenté est conforme à l'expérience commune ; la vraisemblance pragmatique concerne la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative ; et la vraisemblance diégétique a trait à la cohérence logique de l'intrigue.

La vraisemblance fait ainsi appel à deux types de connaissances : celles que le lecteur ou auditeur a (ou croit avoir) sur le monde et celles qu'il a de la littérature. Non seulement chaque genre prescrit les événements qui peuvent légitimement se produire¹⁰³, mais aussi les procédés à l'aide desquels ces événements peuvent être représentés de manière convaincante.

¹⁰¹ Aristote, *Poétique*, 9, 1451a, traduction de J. Hardy.

¹⁰² Andrée Mercier, « La Vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro* 2 (2009), § 14, <<http://tempszero.contemporain.info/document393>> (dernière consultation : août 2012).

¹⁰³ Tzvetan Todorov cite le cas du roman policier, dans lequel le coupable est presque nécessairement un personnage qui n'a pas l'air coupable, pour montrer en quoi les conventions du genre priment sur la vraisemblance empirique (« Introduction au vraisemblable », in *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1971), 92-99, p. 94, cité par Andrée Mercier, § 14). On pourrait également évoquer la façon dont, dans un roman de chevalerie, il n'est guère possible de traverser une forêt sans qu'une aventure survienne, ou celle dont, dans un conte de fées, on s'attend à ce qu'une entreprise qui a été tentée deux fois et échoué les deux fois se révèle un succès la troisième, surtout si elle est entreprise par le troisième enfant d'une fratrie, et d'autant plus si ce dernier semble a priori moins qualifié que ses aînés pour mener à bien la tâche en question.

Cécile Cavillac¹⁰⁴ montre par exemple comment le roman réaliste a fait de l'omniscience absolue du narrateur une norme, malgré son invraisemblance empirique. Les différents procédés de représentation du discours sont à comprendre dans ce cadre. Selon les genres narratifs, ce ne sont en effet pas les mêmes procédés de représentation du discours qui sont utilisés, et ce choix est souvent révélateur du type d'adhésion recherché par le genre en question. C'est précisément ce que Sophie Marnette¹⁰⁵ a cherché à montrer au sujet de la littérature médiévale française.

Selon elle, dans la chanson de geste française, l'usage massif du discours direct – qui présente certaines similitudes formelles avec le discours direct de la poésie vieil-anglaise¹⁰⁶ – fait partie d'un dispositif privilégiant la focalisation externe, qui efface le rôle du narrateur pour créer l'illusion d'une histoire douée d'une existence indépendante de celui qui la raconte et qui se déroulerait sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur ainsi élevé au rang de témoin. À l'inverse, dans les lais et les romans en vers, le discours direct est principalement utilisé dans des échanges vifs entre les personnages, il se passe souvent de verbe introducteur et il est utilisé en association fluide avec d'autres formes de discours représentés, créant un effet de vraisemblance fondé sur une esthétique de la variété et de la multiplicité maîtrisées par un auteur-créateur tout-puissant. Cette remarque rejoint celles, déjà citées (p. 27), sur l'utilisation du discours direct dans les corpus non-littéraires qui font état d'exploitations différentes des caractéristiques essentielles du discours direct selon les types de discours.

Pour résumer, on peut donc dire que la nature du discours direct le prédispose à produire une illusion de réalité, mais que la forme prise par cette illusion est susceptible de varier grandement selon le genre de texte envisagé. En d'autres termes, le discours direct peut contribuer à créer de la vraisemblance, mais il n'y a aucune raison pour que cette vraisemblance soit de type empirique, ou pour qu'elle soit conforme aux attentes générées par d'autres traditions littéraires, comme celle du roman moderne. Pour que l'apparente étrangeté du discours direct en poésie narrative vieil-anglaise fasse sens, il faut donc appréhender ce phénomène dans le contexte d'une tradition et de ses conventions spécifiques. Le fait que les caractéristiques principales du discours direct en vieil-anglais se retrouvent dans tous les poèmes laisse supposer une certaine unité, mais on ne peut pas exclure qu'à des niveaux plus fins, certains groupes de poèmes se distinguent les uns des autres par une exploitation

¹⁰⁴ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101 (1995), 23-46, cité par Andrée Mercier, § 14.

¹⁰⁵ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue*, en particulier chapitre 4 « Contrôle du narrateur sur le discours des personnages », p. 115-136. Voir également Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*.

¹⁰⁶ En particulier l'utilisation systématique d'introductions explicites des discours, d'où un effet de juxtaposition de discours distincts, mais jamais de conversations suivies.

différente de la même forme. Afin de se donner les moyens de vérifier cette hypothèse, il est impératif de choisir un corpus adapté.

2. Corpus

Il a déjà été question plusieurs fois au cours de cette introduction du caractère traditionnel de la poésie vieil-anglaise. La spécificité de cette tradition mérite d'autant plus qu'on s'y attarde qu'elle a des conséquences pratiques importantes. On ne lit pas un poème vieil-anglais comme on lit un poème contemporain, pour des raisons ayant trait aussi bien à la nature de la textualité vieil-anglaise elle-même qu'au processus par lequel ces textes nous sont parvenus.

La poésie vieil-anglaise telle que nous la connaissons, c'est à peine trente milliers de vers (soit environ dix fois *Beowulf*) : c'est à la fois beaucoup plus que ce qui subsiste pour la même période dans d'autres langues vernaculaires, comme le vieux-saxon, et beaucoup moins que ce qui a vraisemblablement existé par le passé. Non seulement l'échantillon dont nous disposons est infime, mais il est aussi, vraisemblablement, non-représentatif : l'essentiel des textes subsistants est conservé dans quatre manuscrits seulement. Autant dire que si l'un de ces manuscrits n'avait pas survécu ou si un autre avait survécu à sa place, l'image que nous nous faisons de la littérature vieil-anglaise serait considérablement différente.

À cela, il faut ajouter que ces manuscrits doivent sans doute leur survie plus au hasard qu'à une décision raisonnée fondée sur la reconnaissance d'une excellence particulière de leur contenu. Ainsi, le Livre d'Exeter a vraisemblablement longtemps été conservé pour son utilité en tant qu'objet : l'état du manuscrit permet en effet de penser qu'il a été utilisé comme planche à découper, comme support pour un récipient et comme un endroit où conserver des feuilles d'or¹⁰⁷. Quant au Livre de Junius, s'il semble qu'il avait toujours des lecteurs à la fin du XII^e siècle, il apparaît probable que cet intérêt ait été principalement motivé par les illustrations¹⁰⁸ plus que par le texte lui-même. Plusieurs de ces illustrations ont d'ailleurs été excisées durant cette période.

D'autre part, il est presque impossible de situer les poèmes historiquement ou géographiquement. On sait qu'ils ont tous été composés quelque part en Angleterre entre le

¹⁰⁷ Voir Bernard J. Muir, éd., *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, 2^e éd. (Exeter : University of Exeter Press, [1994] 2000), vol. 1, p. 1-2. Voir également Jane Roberts, éd., *The Guthlac Poems of the Exeter Book* (Oxford : Clarendon Press, 1979), p. 15.

¹⁰⁸ Voir Bernard J. Muir, éd., *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile of Oxford, Bodleian Library* (CD-ROM), Bodleian Digital Texts 1 (Oxford : Bodleian Library, 2004), en particulier la première section de l'introduction, « The Work, its Date, Provenance and Subsequent History ».

début de la conversion (et donc de l'alphabétisation) au VII^e siècle et la période de compilation des manuscrits aux alentours de l'an mil¹⁰⁹. Il est très difficile de se prononcer plus avant. Si la majorité des poèmes conservés sont écrits en saxon occidental tardif, ils présentent souvent aussi des traces de particularismes northumbriens et surtout angliens. Cette particularité peut s'expliquer de deux façons différentes. Il est possible que les poèmes aient d'abord été composés dans un dialecte, avant d'être transposés dans un autre par un scribe ultérieur. Kenneth Sisam a cependant proposé une autre explication : celle d'un dialecte poétique commun, distinct de la langue ordinaire et empruntant à plusieurs dialectes¹¹⁰. Si cette seconde hypothèse est très fréquemment admise, elle fait cependant l'objet de critiques sérieuses¹¹¹ et ne peut donc être considérée comme une certitude.

La datation des poèmes est elle-même un problème épineux. Toutes sortes de méthodes ont été utilisées pour tenter de dater les poèmes vieil-anglais. Celles se fondant sur des critères stylistiques ou cherchant à mettre en relation un texte avec un contexte historique et culturel précis donnent des résultats extrêmement variables et peuvent au mieux être prises en compte à titre indicatif ou complémentaire, mais ne peuvent pas être considérées comme scientifiques au sens strict, dans la mesure où aucun test ne permet d'infirmer ou de confirmer leurs résultats. Les méthodes linguistiques ont longtemps été admises comme les plus fiables, mais elles aussi sont problématiques.

En premier lieu, ces méthodes permettent uniquement de dater les poèmes les uns par rapport aux autres, mais elles ne permettent pas d'associer un texte à une période historique précise. Par ailleurs, en 1980, Ashley Crandell Amos¹¹² a publié un ouvrage remettant en cause la validité de tous les tests utilisés par les linguistes. Ce livre a connu un grand retentissement, et l'on se montre désormais très prudent dans la datation des différents poèmes. Toutefois, cela ne signifie pas que l'on ait totalement renoncé. Dans *A History of Old English Meter*, R. D. Fulk¹¹³ répond ainsi point par point aux critiques d'Ashley Crandell Amos et propose une analyse linguistique détaillée de la plupart des poèmes du corpus qui tient compte de toutes les objections méthodologiques formulées par Ashley Crandell Amos.

¹⁰⁹ Plus de détails seront donnés sur la date probable de chaque manuscrit dans la description détaillée du corpus incluse ci-dessous.

¹¹⁰ C'est en particulier l'hypothèse développée par Kenneth Sisam, *Studies in the History of Old English Literature* (Oxford : Clarendon Press, 1953), p. 119-139.

¹¹¹ Voir en particulier Helmut Gneuss, *Language and History in Early England* (Aldershot et Brookfield, VT : Variorum, 1996), p. 91

¹¹² Ashley Crandell Amos, *Linguistic Means of Determining the Dates of Old English Literary Texts* (Cambridge, MA : The Medieval Academy of America, 1980).

¹¹³ Robert D. Fulk, *A History of Old English Meter* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992).

Cette étude a à son tour été critiquée, en particulier par N. F. Blake¹¹⁴, qui lui reproche notamment d'accepter sans réserve la stabilité du système métrique vieil-anglais tout au long de la période, et de prendre insuffisamment en compte les dernières recherches en métrique et en phonologie. À ce jour, le débat sur la datation des poèmes vieil-anglais continue à faire rage, et aucun argument n'a véritablement remporté l'adhésion de l'ensemble de la communauté scientifique. Malgré tout, l'étude de R. D. Fulk reste un point de repère important. Elle confronte en effet les résultats produits par plus d'une demi-douzaine de tests linguistiques distincts, et examine l'ensemble du corpus poétique subsistant, en tout cas en ce qui concerne les poèmes suffisamment longs pour se prêter à des analyses quantitatives. N. F. Blake le reconnaît d'ailleurs lui-même : selon lui, l'étude de R. D. Fulk, pourtant déjà très approfondie, n'est pas suffisamment complète pour être décisive, mais elle est suffisamment sérieuse pour mériter d'être prise en considération. Pour ces raisons, on fera référence aux conclusions de R. D. Fulk pour chacun des poèmes étudiés ici, même s'il doit être clair que ces conclusions ne sont présentées qu'à titre d'hypothèse.

Nous ne savons donc pratiquement rien du contexte originel de production et de réception des poèmes vieil-anglais. Les recherches menées depuis plus d'un siècle permettent dans une certaine mesure de compenser cette décontextualisation, mais elles ont aussi tendance à altérer la perception des textes en fonction du contexte de réception moderne. Ainsi, la critique féministe¹¹⁵ a montré comment les préjugés de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle colorent, aujourd'hui encore, notre perception de certains personnages féminins des poèmes vieil-anglais. Plus largement, Allen J. Frantzen¹¹⁶ souligne la hiérarchie du corpus poétique vieil-anglais établie par la critique sur des critères discutables.

Au regard de ces faits, il est légitime de se demander si, étant donné l'échantillon de textes dont nous disposons – peu nombreux, non représentatifs et décontextualisés – nous sommes en mesure de tirer des conclusions sur la tradition poétique vieil-anglaise, en l'occurrence sur son usage du discours direct. Est-il légitime de comparer ces textes entre eux et pouvons-nous considérer qu'ils forment un tout cohérent ?

Pour répondre à ces questions, il nous semble essentiel de recontextualiser ces poèmes, dans la mesure du possible. Pour ce faire, trois méthodes sont envisageables. Une première

¹¹⁴ N. F. Blake, « *A History of Old English Meter*. R. D. Fulk », *Modern Philology* 92 : 2 (1994), 220-224.

¹¹⁵ En particulier Alain Renoir, « Eve's I.Q. Rating: Two Sexist Views of *Genesis B* », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 262-272 et Josephine Bloomfield, « Diminished by Kindness: Frederick Klaeber's Rewriting of *Wealththeow* », *Journal of English and Germanic Philology* 93 : 2 (1994), 181-203.

¹¹⁶ Allen J. Frantzen, « The Diverse Nature of Old English Poetry », in *Companion to Old English Poetry*, édité par Henk Aertsen et Rolf H. Bremmer, Jr. (Amsterdam: VU University Press, 1994), 1-17.

méthode consiste à se concentrer sur le seul contexte connu de réception des textes à l'époque médiévale : le contexte des manuscrits. Certains auteurs¹¹⁷ se fondent ainsi sur la date de compilation des manuscrits pour proposer une analyse mettant en valeur les liens entre le contenu des textes et le climat politique et culturel de l'époque de leur copie. Ce type d'approche est potentiellement très riche, mais il est d'une utilité moindre dans le cadre d'une thèse consacrée à un aspect formel du discours. D'autres indices liés au manuscrit sont en revanche pertinents. La présentation du texte, notamment, peut être significative. La façon dont le discours direct est distingué ou non sera bien sûr examinée (p. 166 et suivantes), mais d'autres éléments peuvent être pertinents : par exemple, les illustrations du manuscrit Junius XI peuvent être considérées comme une interprétation contemporaine des poèmes. Par ailleurs, la nature même des textes sélectionnés peut fournir des indications sur la perception que le compilateur avait de la place d'un texte donné au sein d'un corpus plus large.

Une deuxième méthode consiste à mettre en relation les textes avec leurs sources¹¹⁸, à chaque fois que celles-ci sont identifiables. Cette méthode a l'inconvénient de n'être possible que pour les textes adaptés d'une source connue, c'est-à-dire les textes qui subissent potentiellement l'influence la plus forte d'une tradition littéraire étrangère. Elle a cependant l'avantage de permettre d'éclairer la méthode du poète. Surtout, elle permet de se faire une idée sur ce que le poète juge acceptable ou inacceptable : ainsi, une tendance systématique à éviter tel ou tel procédé peut être considérée comme un bon indice du fait que le procédé est perçu par le poète comme contraire à une norme jugée importante. Si le même type d'écart est constaté dans des textes suffisamment différents, alors on peut considérer qu'il y a là vraisemblablement une norme de la poésie vieil-anglaise.

Pour les textes sans source connue, un troisième type de contexte textuel peut être pris en compte avec profit : celui de la tradition orale-formulaire. Cette méthode est défendue par Alain Renoir¹¹⁹. Selon lui, cette approche ne permet pas de deviner le contexte exact de la production d'un poème, mais il permet d'atteindre une compréhension proche de celle d'un lecteur ou auditeur vieil-anglais. En effet, la poésie vieil-anglaise fait appel à de nombreux thèmes, formules et motifs qui se retrouvent dans un grand nombre de textes sous des formes

¹¹⁷ Par exemple Stacy Klein, « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), 47-89.

¹¹⁸ C'est notamment l'approche préconisée par Thomas D. Hill, dans « Literary History and Old English Poetry : The Case of *Christ I, II, and III*, in *Sources of Anglo-Saxon Culture*, édité par Paul E. Szarmach et Virginia Darrow Oggins (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986), 3-22.

¹¹⁹ Alain Renoir, *A Key to Old Poems: The Oral-Formulaic Approach to the Interpretation of West-Germanic Verse* (University Park et Londres : The Pennsylvania State University Press, 1988).

légèrement différentes. La comparaison de plusieurs occurrences permettrait d'identifier un invariant, qui serait la norme par rapport à laquelle chaque occurrence se situe.

Ces deux méthodes reflètent à la fois deux courants critiques distincts et les deux traditions textuelles dont la poésie vieil-anglaise est l'héritière : la tradition latine et la tradition germanique. Elles ne sont cependant pas à opposer ou à séparer. En effet, les textes sans source connue, et notamment les textes emblématiques de la culture germanique, comme *Beowulf* et les poèmes héroïques mineurs, ont un rôle à jouer dans la comparaison entre poèmes vieil-anglais et sources latines. Ces textes constituent en effet un point de repère utile, qui permet de juger si les modifications apportées par les poètes à leurs sources sont caractéristiques uniquement des poèmes adaptés de sources latines ou si elles sont cohérentes avec ce que l'on observe dans le reste du corpus.

Par ailleurs, aucun poème ne présente une diction germanique pure, dégagée de toute influence latino-chrétienne : le vocabulaire chrétien est omniprésent, dans *Beowulf* comme dans les autres poèmes. À l'inverse, aucun poème ne se situe tout à fait en dehors de la tradition orale-formulaire : même les poèmes les plus proches d'une tradition latine et lettrée conservent une diction formulaire et doivent donc être envisagés aussi dans ce cadre. L'application de la théorie orale-formulaire au corpus vieil-anglais a fait l'objet d'une controverse majeure et elle a un impact très important sur la façon dont on appréhende les textes. Il n'est donc sans doute pas inutile de revenir ici sur ses traits essentiels.

On doit la première formulation de ce qu'on a appelé la théorie orale-formulaire à Milman Parry, au début des années 1930. Ce dernier a bouleversé les études homériques en soutenant que les particularités du langage poétique de l'*Illiade* et l'*Odyssée* ne s'expliquaient que si l'on admettait pour ces poèmes une méthode de composition orale, comparable à celle des poètes épiques serbes encore en activité à l'époque de Milman Parry, et distinguée par son caractère traditionnel et formulaire¹²⁰. Ses travaux ont été continués par Albert Lord, lequel résume ainsi les notions essentielles¹²¹ :

Stated briefly, oral epic song is narrative poetry composed in a manner evolved over many generations by singers of tales who did not know how to write; it consists of the building of metrical lines and half lines by means of formulas and formulaic expressions and of the building of songs by the use of themes. [...] By formula I mean 'a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given

¹²⁰ Milman Parry, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930), 73-147 et « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry », *Harvard Studies in Classical Philology* 43 (1932), 1-50 (voir notamment p. 5 : « the nature of Homeric poetry can be grasped only when one has seen that it is composed in a diction which is oral, and so formulaic, and so traditional »).

¹²¹ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, p. 4.

essential idea¹²².’ By formulaic expression I denote a line or a half line constructed on the pattern of the formulas. By theme I refer to the repeated incidents and descriptive passages in the songs.

Très tôt, ces notions ont été appliquées à la poésie vieil-anglaise, par Albert Lord lui-même, mais aussi par de nombreux autres critiques, notamment Francis Magoun¹²³ et Robert Creed¹²⁴. Bien qu’il s’agisse d’une théorie portant sur la composition d’un poème, elle a des conséquences très importantes sur leur réception. L’idée centrale qui anime ce courant théorique à ses débuts, c’est que les poèmes qui sont le fruit d’une composition orale sont d’une espèce radicalement différente des poèmes composés par écrit et que l’observation de certains indices stylistiques quantifiables – en particulier la densité de formules – permet de faire la différence entre les deux. Ainsi, selon Albert Lord¹²⁵ :

Formula analysis, providing, of course, that one has sufficient material for significant results, is, therefore, able to indicate whether any given text is oral or ‘literary.’ An oral text will yield a predominance of clearly demonstrable formulas, with the bulk of the remainder ‘formulaic,’ and a small number of nonformulaic expressions. A literary text will show a predominance of nonformulaic expressions, with some formulaic expressions, and very few clear formulas. [...] Those formulas are vestigial.

Une autre idée importante est le fait que, tout en permettant une créativité et un certain renouvellement, la poétique orale-formulaire est par nature extrêmement conservatrice, permettant la transmission d’une tradition beaucoup plus ancienne que les manuscrits dont nous disposons. Ainsi, toujours selon le même auteur qui conclut ainsi son ouvrage le plus célèbre¹²⁶ :

When we know how a song is built, we know that its building blocks must be of great age. For it is of the necessary nature of tradition that it seek and maintain stability, that it preserve itself. And this tenacity springs neither from perverseness, nor from an abstract principle of absolute art, but from a desperately compelling conviction that what tradition is preserving is the very means of attaining life and happiness. The traditional oral epic singer is not an artist; he is a seer. The patterns of thought that he has inherited came into being to serve not *art* but religion in its most basic sense.

On comprend l’immense attrait de cette théorie qui prétend pouvoir faire ressurgir des manuscrits anglo-saxons le « barde » germanique des origines, le tout au moyen d’outils scientifiques précis et fiables. Dans une telle perspective, l’unité du corpus poétique vieil-anglais subsistant n’est que de surface et il appartient au critique de trier le bon grain

¹²² Définition empruntée à Milman Parry, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I », p. 80.

¹²³ Francis P. Magoun, Jr., « The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry », *Speculum* 28 : 3 (1953), 446-467 et « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen* 56 (1955), 81-90.

¹²⁴ Robert P. Creed, « The Making of an Anglo-Saxon Poem », *English Literary History* 26 : 4 (1959), 445-454.

¹²⁵ Albert Lord, *The Singer of Tales*, p. 131.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 220.

germanique de l'ivraie latine. Cette façon de faire a été abondamment critiquée depuis, donnant lieu à une reformulation de la théorie orale-formulaire qui infléchit sensiblement l'hypothèse de Milman Parry et Albert Lord, sans toutefois entièrement la renier.

L'optimisme des premiers partisans de la théorie orale-formulaire s'est très vite confronté à l'impossibilité pratique de mettre au point des tests permettant de différencier un texte issu d'une composition orale et un texte de lettré imitant plus ou moins consciemment le style oral. Ainsi, Larry Benson¹²⁷ a montré qu'un poème tel que le *Phénix*, traduction d'un poème latin de Lactance, très influencé par la mythologie et la rhétorique classique, était tout aussi riche en formules que *Beowulf*, dont Lord revendiquait pourtant le caractère oral. Dès 1956¹²⁸, Claes Schaar soulignait une faille essentielle dans la méthode des partisans de la théorie orale-formulaire : « *the proposition 'all formulaic poetry is oral' does not follow, either logically or psychologically, from the proposition 'all oral poetry is formulaic'* ». L'idée d'une littérature « transitionnelle », qui ferait encore usage des conventions issues de la tradition orale mais qui serait déjà manifestement en contact avec l'écrit puisque c'est par ce biais que les poèmes nous sont parvenus, s'est ainsi graduellement fait jour, sans tout d'abord que la nature de cette transition soit bien claire.

Ce phénomène s'est trouvé grandement éclairé par un renouveau de la réflexion sur le rapport entre écrit et oral. Dans la perspective d'Albert Lord, l'écrit et l'oral renvoyait à deux façons de penser si radicalement différentes qu'elles ne pouvaient se rencontrer chez le même individu. Si des travaux ultérieurs sur l'oralité ont confirmé l'existence d'une différence importante entre les modes de pensée oral et écrit, ils ont aussi mis en évidence l'absence de démarcation rigide entre les deux. Ainsi, lorsque Walter Ong décrit le phénomène de restructuration de la conscience par l'écriture au quatrième chapitre de son ouvrage phare, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*¹²⁹, il ne dépeint pas un basculement brutal, mais une lente évolution des mœurs, depuis l'introduction de la technologie de l'écriture dans des sociétés dont le fonctionnement demeure pendant des siècles essentiellement oral, jusqu'à notre situation actuelle où l'écriture occupe une place telle que l'illettrisme est devenu un synonyme d'exclusion ou d'inadaptation sociale.

Les conséquences pour notre compréhension de la littérature anglo-saxonne sont immenses. En premier lieu, même les textes anglo-latins les plus « lettrés » ne présupposent

¹²⁷ Larry D. Benson, « The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry », *Publications of the Modern Language Association* 81 (1966), 334-341.

¹²⁸ Claes Schaar, « On a New Theory of Old English Poetic Diction », *Neophilologus* 40 : 1 (1956), 301-305, p. 303.

¹²⁹ Walter J. Ong, *Orality and Literacy*.

pas un rapport au texte écrit identique au nôtre. À plus forte raison, si la poésie vernaculaire qui est parvenue jusqu'à nous a au minimum été touchée par l'écrit au moment de sa transcription, elle témoigne aussi d'un mode de pensée encore très imprégné d'oralité. Katherine O'Brien O'Keeffe¹³⁰ l'a montré dans son étude de la matérialité des poèmes anglo-saxons intitulée *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*. La façon dont les poèmes vieil-anglais sont écrits – en lignes continues, avec peu de ponctuation, une orthographe variable et des divisions de mot irrégulières – implique un mode de réception proche de celui propre à la littérature orale (p. 21) :

a reader of Old English necessarily brought a great deal of predictive knowledge to the text to be read, precisely because the manuscripts are low both in orthographic redundancy and in graphic cues. This knowledge came from a deep understanding of the conventions of Old English verse, marked as it is by formula, generic composition and repetition, in short, by those features generally considered necessary for the successful transmission of oral-poetry in non-literate cultures. [...] the nature of the Old English poetic works transmitted, the character of their manuscripts, and the record of their variance¹³¹ (in multiply-attested works) indicate that early readers of Old English verse read by applying oral techniques for the reception of a message to the decoding of a written text.

La compréhension du rapport entretenu par la poésie vieil-anglaise avec une tradition orale a aussi bénéficié d'un renouveau de la réflexion sur le phénomène traditionnel. Là où Lord voyait dans la tradition un moyen de préserver quelque chose d'intrinsèquement précieux (*the very means of attaining life and happiness*), la critique contemporaine est plus sceptique. Dans le sillage d'études comme *The Invention of Tradition*¹³², la tradition n'est plus pensée comme la transmission d'un héritage tangible, mais comme un mode d'expression identitaire : une façon pour une communauté donnée de se constituer une identité en établissant une continuité avec un passé plus ou moins lointain et plus ou moins fictif.

Les conséquences de cette conception sont considérables. En effet, si la tradition était véritablement un contenu transmis de génération en génération, tout apport de contenu étranger serait susceptible d'entrer en conflit avec le contenu traditionnel. En revanche, s'il s'agit d'un mode d'expression, toute pensée nouvelle peut être reformulée selon les termes de

¹³⁰ Katherine O'Brien O'Keeffe, *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 4 (Cambridge : Cambridge University Press, 1990).

¹³¹ Katherine O'Brien O'Keeffe examine les quelques textes pour lesquels nous avons plusieurs témoins manuscrits – en particulier l'*Hymne* de Cædmon, mais aussi *Salomon et Saturne* et les poèmes de la *Chronique anglo-saxonne* – et constate que leurs variantes sont typiques d'un fonctionnement oral-formulaire, dans la mesure où elles respectent les contraintes du contexte et de la diction traditionnelle. Ainsi, le scribe se laisserait guider par les principaux mots-clés des formules, mais compléterait ces formules en fonction de ses connaissances, sans toujours chercher à reproduire le texte à la lettre. *Visible Song*, en particulier p. 39-46.

¹³² Eric J. Hobsbawm et Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge : Cambridge University Press, 1983).

la tradition et ainsi assimilée par elle. À ce titre, la définition de la tradition donnée par Carol Braun Pasternack est intéressante¹³³ : « *Tradition relies on memory and on new statements sounding as if they have always been a part of the community's memory* » (je souligne).

De manière un peu caricaturale, on peut ainsi considérer que désigner le Dieu chrétien par une formule comme *tires brytta* (*Christ II*, 462b ; *Judith*, 93a), conçue sur le modèle d'une formule perçue comme héritée de la tradition germanique (*sinces brytta* : *Beowulf*, 607b, 1170a, 2071a) est une façon d'assimiler le Dieu chrétien à la culture traditionnelle anglo-saxonne, comme s'il en avait toujours fait partie. Il y a donc un élément de fiction dans la tradition : elle n'est pas la transmission d'un passé intact mais plutôt l'exploitation présente de la référence au passé pour construire du sens et de la légitimité.

Cette réévaluation ne constitue en aucun cas un rejet de la valeur de la tradition. Il ne s'agit pas de mépriser toute tradition comme fabriquée ou inauthentique, mais de resituer une tradition dans un contexte plus pertinent. En effet, si une tradition prétendant à une continuité avec un passé lointain nous dit peu de choses sur la réalité de ce passé disparu, elle nous dit beaucoup sur la communauté unie par cette référence au même passé. Or s'il est impossible de déterminer avec certitude si certains des poèmes vieil-anglais subsistant présentent une continuité réelle avec la tradition orale germanique, il est certain que tous sont unis par leur référence à ce même passé¹³⁴.

Cette revendication d'une continuité avec la tradition orale germanique se voit notamment à l'importance de la figure du poète oral – le *scop* – dans l'imaginaire véhiculé par les poèmes vieil-anglais subsistant¹³⁵ : il apparaît ainsi dans *Beowulf*, mais aussi dans *Deor* et *Widsith*, comme une figure inséparable des exploits des héros passés. Elle se traduit surtout par une diction qui perpétue de nombreuses caractéristiques typiques d'une poésie purement orale, en particulier l'usage massif de formules, de scènes-types et de thèmes traditionnels. Comme le souligne fort bien Carol Braun Pasternack, l'usage d'une diction traditionnelle (c'est-à-dire conforme à l'idée qu'une communauté se fait de sa tradition poétique ancestrale) a ainsi une valeur idéologique¹³⁶ :

The 'implied tradition' functions as does the 'implied author' in other texts except that the entity invoked is not a particular subjectivity but a mode of thought understood to be

¹³³ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 13 (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), p. 74.

¹³⁴ Pour une approche plus globale du rapport entretenu par la culture anglo-saxonne avec ses origines germaniques, voir l'ouvrage de Nicholas Howe : *Migration and Mythmaking in Anglo-Saxon England* (New Haven et Londres : Yale University press, 1989).

¹³⁵ Voir l'article de John Niles sur le sujet, « The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet », *Western Folklore* 62 : 1-2 (2003), 7-61.

¹³⁶ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 62.

long-accepted by the community. The patterning itself, then, not only makes the expression memorable; it also declares the traditional nature of the verse [...].

La comparaison du rôle de la tradition dans le poème vieil-anglais à celui de l'auteur dans le texte littéraire contemporain est judicieuse, surtout si l'on comprend l'auteur au sens le plus fort du terme, comme garant (*auctor*) du texte. Elle est cependant insuffisante puisque la tradition sous-entendue par le texte en est non seulement la légitimation, mais aussi le cadre de référence. La poésie traditionnelle est en effet par nature allusive et connotative, c'est une poésie d'initié qui fait appel à la mémoire de son public. Tel le goût de la madeleine qui fait ressurgir le souvenir de tout Combray et ses environs, le motif traditionnel suggère à lui seul tous les contextes dans lesquels il a déjà été rencontré, portant ainsi une charge expressive bien supérieure à son sens littéral.

Ce lien privilégié entre poème traditionnel et mémoire a déjà beaucoup été commenté dans le cadre de la théorie orale-formulaire. On peut relever ainsi ces propos de John Miles Foley¹³⁷ :

How much more resoundingly do Homer's epithets or the guslar's themes or the *Beowulf*-poet's phraseology echo when we sense the possibility that their fields of meaning are not limited to this text, or a set of extant texts, but resonate against the unspoken tradition which they in part instance? By a process of signification I call metonymy, the oral traditional structures convey worlds of meaning that are institutionally associated with them, bringing to the fore associations that are always immanent, always impinging on the act of (re-)creating verbal art.

Il n'est question ici pour John Foley que de la poésie orale traditionnelle. Il n'est cependant pas besoin de supposer une oralité pure pour que ces remarques soient pertinentes. Elles s'appliquent tout aussi bien à une poésie qui, comme la poésie vieil-anglaise, est déjà en contact avec l'écrit mais continue, de par son style, ses références et son mode de transmission, à appeler un mode de réception de type traditionnel, c'est-à-dire fondé sur la mémoire et la connaissance de conventions partagées.

Il apparaît ainsi qu'il est non seulement légitime de considérer que les poèmes vieil-anglais qui subsistent font partie d'un ensemble uni par autre chose que le simple hasard, mais encore qu'il est nécessaire de lire un poème vieil-anglais dans le contexte de cet ensemble. En effet, le texte traditionnel ne se suffit pas à lui-même, il n'est compréhensible qu'en relation avec cet intertexte particulier qu'est la tradition. La particularité de cet intertexte est qu'il n'est pas spécifique : là où l'intertextualité dans un texte moderne renvoie généralement le

¹³⁷ John Miles Foley, « Texts That Speak to Readers Who Hear: Old English Poetry and the Languages of Oral Tradition », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 141-156, p. 148.

lecteur à un texte précis, l'intertextualité traditionnelle est plus diffuse. Alain Renoir¹³⁸ et Carol Braun Pasternack¹³⁹ décrivent le phénomène ainsi :

With written rhetoric, the statement calls to mind a specific work or group of works whose conscious evocation informs our interpretation of the immediate context [...]. With oral-formulaic rhetoric, on the contrary, the statement calls to mind a paradigmatic situation whose conscious or unconscious evocation informs our interpretation of the immediate context [...].

In traditional texts [...] the formulaic sound of the language, the very expectedness of an idea's expression, elicits intertextual resonances. [...] Yet, because by its nature formulaic language appears in many places instead of being specific to one context, people hearing the echoes may bring to their experiences diverse intertexts. It follows that, though the language announces the conservativeness of the text, it does not require the reader to conform to a certain interpretation.

L'opposition stricte établie par Alain Renoir entre écrit et oral est sans doute excessive dans le sens où une référence lettrée à un mythe classique comme le mythe d'Œdipe n'évoque pas au lecteur moderne un texte unique ni même un groupe de textes précis mais bien une « situation paradigmatique » dont les connotations doivent au moins autant à Freud qu'à Sophocle. Cela étant dit, Alain Renoir et Carol Braun Pasternack mettent en valeur des éléments importants : d'une part, le motif traditionnel ne renvoie pas aux textes eux-mêmes mais à une sorte de représentation partagée construite à partir d'une multitude de textes et d'autre part, tout le monde n'a pas accès aux mêmes textes et donc pas exactement à la même représentation.

Cette dernière constatation est rassurante pour le critique moderne. Certes, nous sommes irrémédiablement coupés de la tradition poétique vieil-anglaise et le chercheur le plus chevronné ne perçoit jamais qu'un fragment de ce qu'a pu être cette tradition. Cependant, on comprend bien qu'il n'y a pas de vision parfaite et totale de la tradition vieil-anglaise à laquelle tout Anglo-Saxon cultivé aurait eu accès dans son intégralité et dont nous serions privés : il y a au contraire des visions multiples mais toutes partielles et dépendant des expériences personnelles de chacun. Notre vision de la tradition construite à partir du corpus poétique vieil-anglais subsistant est sans aucun doute partielle et déformée – en particulier parce que ce corpus se limite à des textes conservés par écrit – mais elle n'a pas nécessairement à être considérée comme illégitime pour autant.

Pour des raisons purement pratiques, il est souhaitable de limiter une étude portant sur la poésie vieil-anglaise à un corpus défini et d'une taille raisonnable. Toutefois, pour être pertinente, une étude qui prétend s'intéresser au discours direct en tant que « problème »

¹³⁸ Alain Renoir, *A Key to Old Poems*, p. 88-89.

¹³⁹ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 20.

résolu par chaque texte « selon des règles qui lui sont en partie imposées »¹⁴⁰ ne peut être menée de manière probante sur un corpus réduit à un ou deux textes, si emblématiques soient-ils. Il est donc souhaitable de constituer un corpus suffisamment conséquent pour pouvoir être considéré comme représentatif d'une tradition poétique plus vaste, même si une représentativité parfaite est bien sûr impossible étant données les nombreuses zones d'ombres qui entourent cette tradition poétique.

Le compromis choisi ici se fonde essentiellement sur deux constats. Tout d'abord, certains types de poèmes ne contiennent pas de discours direct, ou très peu, et ne peuvent donc fournir matière à cette étude. Il s'agit notamment de la poésie gnomique (maximes, énigmes et *Physiologus*), des élégies, des charmes, des prières et de la plupart des psaumes¹⁴¹. Par conséquent, seuls les textes narratifs, qui, eux, sont souvent riches en discours direct, ont été retenus pour cette étude. D'autre part, la subdivision de la poésie narrative vieil-anglaise en différents genres¹⁴² distingués par leurs contenus thématiques semble être une invention moderne. Il serait donc artificiel de restreindre a priori le corpus en fonction de critères de cohérence vraisemblablement anachroniques. Au contraire, il nous semble souhaitable d'étudier un corpus aussi varié que possible afin de maximiser sa représentativité. Ce n'est qu'après l'examen de ce corpus varié qu'il sera possible d'affirmer si, au niveau de l'utilisation du discours direct, plusieurs types de textes différents peuvent être distingués.

Ces considérations ont mené à la sélection d'un corpus de huit poèmes tirés des quatre principaux manuscrits poétiques. Certains sont des traductions et d'autres des textes sans source connue. L'un d'entre eux est un poème séculier, les autres des textes bibliques ou hagiographiques. Afin de pouvoir mener des analyses quantitatives, on a choisi de se concentrer sur des poèmes relativement longs, contenant une quantité importante de discours direct. Les textes retenus sont la *Genèse A et B*, *Christ et Satan*, *Guthlac A*, *Juliana*, *Andreas*, *Elene* et *Beowulf*, soit une dizaine de milliers de vers, dont près de cinq mille au discours direct.

¹⁴⁰ Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, p. 12. Voir ci-dessus, p. 20.

¹⁴¹ Les psaumes 40 et 50 contiennent toutefois chacun une réplique au discours direct.

¹⁴² De manière générale, la classification stricte en genres littéraires distincts est un développement ultérieur au Moyen Âge et plusieurs textes que nous traitons aujourd'hui comme appartenant à des genres différents étaient, à l'époque de leur production, désignés par des termes identiques ; voir Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 201 et Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique* 1 (1970), 79-101.

La Genèse A

Comme le titre sous lequel il est connu le suggère, ce poème est une traduction en vers du livre de la Genèse. Il ne s'agit que d'une traduction partielle (chapitres 1 à 22)¹⁴³, ce qui n'empêche que le poème est un des plus longs qui soient parvenus jusqu'à nous (2319 vers sans compter l'interpolation de la *Genèse B*). Même si le poète ne s'interdit pas certaines omissions, additions ou modifications, son œuvre est avant tout une paraphrase de la Genèse latine, c'est-à-dire une conversion de la source, pratiquement verset par verset, en un texte conforme aux canons de la poésie vieil-anglaise¹⁴⁴. Le résultat est donc à la fois un texte très proche de la Bible latine et tout à fait caractéristique du style traditionnel de la poésie vieil-anglaise.

Manuscrit

La *Genèse A* est conservée dans un manuscrit de la Bibliothèque bodléienne d'Oxford dénommé Junius XI¹⁴⁵. Il s'agit d'un des deux seuls manuscrits vieil-anglais consacrés exclusivement à la poésie (l'autre étant le Livre d'Exeter) et du seul manuscrit poétique illustré, manifestement un objet de prestige à en juger par le soin apporté à sa réalisation et à la sélection de son contenu. Les poèmes rassemblés dans ce codex sont : la *Genèse A* (pages 1 à 142 du manuscrit), la *Genèse B* (interpolé dans la *Genèse A*, pages 13 à 40), l'*Exode* (143 à 171), *Daniel* (173 à 212) et *Christ et Satan* (213 à 229). Il est à noter que comme pour tous les poèmes vieil-anglais, il s'agit là de titres attribués par les éditeurs du manuscrit : le manuscrit ne comporte pas de titre et le début d'un nouveau poème n'est pas indiqué très différemment du début d'une nouvelle section à l'intérieur d'un poème. Le choix des sujets a amené les

¹⁴³ Le fait que l'intégralité du livre de la Genèse ne soit pas rendu en vieil-anglais ne signifie pas nécessairement que l'exemplaire dont nous disposons est incomplet : Constance B. Heatt fait ainsi remarquer qu'aucun des autres poèmes bibliques vieil-anglais ne traduit l'intégralité d'un des livres de la Bible et que plus généralement les poèmes bibliques du début du Moyen Âge prennent souvent des libertés importantes avec leur source (« Divisions: Theme and Structure of *Genesis A* », *Neuphilologische Mitteilungen* 81 : 3 (1980), 243-251, note 10 p. 244). Voir également Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI de la Bodléienne: Édition, traduction et commentaire* (Paris : Publications de l'AMAES, 1992), vol. 2, p. 441, et Bernard F. Huppé, cité par cette dernière : *Doctrine and Poetry*, p. 205-206.

¹⁴⁴ A. N. Doane discute le statut du poème comme paraphrase dans son édition : *Genesis A: A New Edition* (Madison : University of Wisconsin Press, 1978), p. 49-62.

¹⁴⁵ Un facsimilé numérique du manuscrit a été édité assez récemment par Bernard J. Muir : *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile* (2004). Le manuscrit a également été décrit en détail de nombreuses fois, notamment par ses éditeurs, voir en particulier Israel Gollancz, éd., *The Cædmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry, Junius XI in the Bodleian Library* (Londres : Humphrey Milford for the British Academy, Oxford University Press, 1927), George Philip Krapp, éd., *The Junius Manuscript*, Anglo-Saxon Poetic Records 1 (New York : Columbia University Press et Londres : Routledge, 1931), Benno J. Timmer, *The Later Genesis* (Oxford : Scrivener, 1948), A. N. Doane, éd., *Genesis A* et Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*.

premiers critiques et éditeurs du manuscrit à y voir l'œuvre de Cædmon¹⁴⁶, décrite par Bède le Vénérable¹⁴⁷ dans ce passage de l'*Histoire ecclésiastique du peuple anglais* :

At ipse cuncta, quae audiendo discere poterat, rememorando secum et quasi mundum animal ruminando, in carmen dulcissimum conuertebat, suauiusque resonando doctores suos uicissim auditores sui faciebat. Canebat autem de creatione mundi et origine humani generis, et tota Genesis historia, de egressu Israel ex Aegypto et ingressu in terram repromissionis, de aliis plurimis sacrae scripturae historiis, de incarnatione dominica, passione, resurrectione, et ascensione in caelum, de spiritus sancti aduentu, et apostolorum doctrina (*Historia ecclesiastica*, IV : 22, § 4)

À première vue, l'hypothèse était certes séduisante, d'autant que le processus de « rumination » décrit par Bède évoque irrésistiblement le type de paraphrase poétique représenté par la *Genèse A*. Elle a cependant dû être rejetée¹⁴⁸. En effet, les différences très importantes entre les textes du volume, tant au niveau de la méthode que de la langue, indiquent clairement leurs origines diverses. Peut-être l'un de ces poèmes a-t-il été composé par « Cædmon », mais de ce poète nous ne connaissons guère plus que le nom, et des autres poètes ayant pu composer des paraphrases bibliques nous ignorons tout. Même s'il est très probable que le récit de Bède soit inspiré de faits réels, il faut reconnaître que l'anecdote a tout du mythe des origines¹⁴⁹. À la rigueur, on peut se demander s'il ne serait pas plus légitime d'aborder cette histoire comme on aborderait le mythe norrois de la création de l'hydromel de la poésie¹⁵⁰, plutôt que comme une référence historique. Andy Orchard¹⁵¹, dans

¹⁴⁶ La toute première édition du manuscrit (qui est également la première édition d'un manuscrit vieil-anglais) porte ainsi le titre suivant : *Caedmonis monachi paraphrasis poetica Genesis ac praecipuarum sacrae paginae historiarum*, édité par Franciscus Junius (Amsterdam : Christophe Gunrad, 1655).

¹⁴⁷ « Et tout ce qu'il avait pu retenir en l'écoutant, il se le remémorait, il le ruminait comme un animal pur, et il le transformait en un poème très agréable ; puis, en la chantant avec beaucoup de charme, il faisait que ses maîtres devenaient à leur tour ses auditeurs. Il chantait ainsi la création du monde, la naissance de l'humanité, toute l'histoire de la Genèse, depuis qu'Israël sortit d'Égypte jusqu'à son entrée en Terre promise ; et aussi un très grand nombre d'histoires de l'Écriture sainte, l'incarnation du Seigneur, sa Passion, sa Résurrection, son Ascension dans le ciel, la venue de l'Esprit Saint et l'enseignement des apôtres » (traduction de Pierre Monat et Philippe Robin). Bède le Vénérable, *Histoire ecclésiastique du peuple anglais (Historia ecclesiastica gentis Anglorum)*, édité par André Crépin et Michael Lapidge, traduit par Pierre Monat et Philippe Robin (Paris : Cerf, 2005), p. 336-339.

¹⁴⁸ Elle a d'ailleurs été remise en cause dès la fin du XVII^e siècle, par George Hickes, *Institutiones Grammaticae Anglo-Saxonicae et Moeso-Gothicae* (Oxford : Sheldon Theatre, 1689), voir Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 141.

¹⁴⁹ Sur ce point, voir les articles de Roberta Frank (« The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 75 (1993), 11-36) et John D. Niles (« The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet »). Voir également plus loin, note 6, p. 182.

¹⁵⁰ Le *Skáldskaparmál*, la deuxième partie de l'*Edda* de Snorri Sturluson, relate l'origine mythologique de la poésie : le sang d'un homme particulièrement intelligent, Kvasir, aurait été mélangé à du miel par des nains pour en faire de l'hydromel ; suite à diverses péripéties, Odin serait parvenu à voler cet hydromel en l'aspirant et en le recrachant une fois arrivé chez lui. Cet hydromel serait la source de toute bonne poésie selon le récit norrois.

¹⁵¹ « The Word Made Flesh: Christianity and Oral Culture in Anglo-Saxon Verse », *Oral Tradition* 24 : 2 (2009), 293-318, p. 293. Andy Orchard se réfère notamment à Daniel Paul O'Donnell, éd., '*Cædmon's Hymn*': *A Multi-Media Study, Edition and Archive* (Cambridge : D. S. Brewer, 2005), p. 29-60 et 191-202.

un article consacré à l'interaction entre christianisme et culture orale dans la poésie vieil-anglaise, note d'ailleurs que la légende de Cædmon a de nombreux analogues, dont certains étaient connus en Angleterre à l'époque de Bède et qui ont donc pu influencer son compte-rendu.

Même s'il a été reconnu assez tôt qu'il n'existe vraisemblablement aucun lien direct entre Cædmon et les poèmes de Junius XI, l'appellation « cædmonien » est restée en usage pour désigner le manuscrit au moins jusque dans les années 1970¹⁵². Il faut dire que le récit de Bède attire l'attention sur plusieurs aspects intéressants du genre de textes représenté dans le volume, ce qui lui confère malgré tout un degré de pertinence. D'une part, l'anecdote évoque la dualité essentielle des poèmes du manuscrit, entre thèmes bibliques et poétique germanique d'origine orale-traditionnelle. D'autre part, ce n'est pas un hasard si l'ordre des sujets évoqués par Bède correspond en grande partie à celui des poèmes dans le manuscrit. James R. Hall¹⁵³ montre en effet que cette liste de sujets correspond dans les deux cas aux étapes majeures de l'Histoire sacrée, telle que celle-ci était enseignée pendant la période anglo-saxonne. Cette cohérence thématique, voire théologique¹⁵⁴ distingue radicalement le volume des trois autres principaux manuscrits de poésie vieil-anglaise qui ne sont pas caractérisés par une telle unité.

De fait, l'unité du manuscrit est remarquable à bien des points de vue, et pas seulement au niveau du contenu. Katherine O'Brien O'Keeffe¹⁵⁵ note la conception toute « moderne » du manuscrit qui est plus proche du traitement normalement réservé aux textes latins les plus prestigieux : un programme d'illustration était manifestement prévu pour l'ensemble du manuscrit, même s'il n'a pas été complété¹⁵⁶, un soin tout particulier est apporté aux majuscules et la ponctuation est utilisée de manière systématique pour indiquer le mètre. Katherine O'Brien O'Keeffe¹⁵⁷ considère qu'une telle façon de faire est « moderne » dans le

¹⁵² Thomas H. Ohlgren utilise ainsi encore le terme en 1975 pour identifier les poèmes de la *Genèse A* et *B* : « Some New Light on the Old English Cædmonian Genesis », *Studies in Iconography* 1 (1975), 38-73.

¹⁵³ James R. Hall, « The Old English Epic of Redemption: The Theological Unity of MS Junius 11 », *Traditio* 32 (1976), 185-208, réimpr. in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, Basic Readings in Anglo-Saxon England 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 20-52. James Hall s'appuie en particulier sur le traité de saint Augustin intitulé *De catechizandis rudibus*, même s'il ne suggère pas nécessairement une influence directe de ce texte.

¹⁵⁴ D'autres critiques associent les thèmes traités dans le manuscrit à la liturgie de Pâques, même si James R. Hall réfute leurs arguments dans l'article cité ci-dessus et particulièrement dans la rétrospective publiée dans le même volume (« The Old English Epic of Redemption: Twenty-Five-Year Retrospective », in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, Basic Readings in Anglo-Saxon England 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 53-68).

¹⁵⁵ *Visible Song*, p. 180-183.

¹⁵⁶ En tout, trois artistes ont contribué au volume: le premier a essentiellement réalisé les illustrations des pages 1 à 72, le deuxième les pages 73 à 88, tandis qu'un troisième artiste, plus tardif, a effectué quelques illustrations plus modestes, notamment page 96 (voir introduction de Bernard J. Muir, *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile*).

¹⁵⁷ *Visible Song*, p. 25. Elle s'appuie en cela sur Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, p. 117-123.

sens où les aides visuelles plus nombreuses qu'à l'accoutumée traduisent un éloignement d'une culture orale vers une culture de plus en plus à l'aise avec l'écrit. Cela ne signifie pas nécessairement que ce codex soit le plus jeune des quatre manuscrits poétiques, même si l'écriture et surtout les illustrations laissent supposer une date relativement tardive.

Francis Wormald¹⁵⁸ va jusqu'à suggérer le second quart du X^e siècle, à cause de certaines caractéristiques scandinaves du dessin, mais cette interprétation a depuis été remise en cause. L'étude la plus récente, menée par Leslie Lockett¹⁵⁹ sur la base de nombreux indices liés à la fois au texte et aux illustrations, suggère ainsi une date sensiblement plus ancienne – entre 960 et 990. En ce qui concerne le texte lui-même, toute tentative de datation est encore plus sujette à caution pour les raisons déjà citées plus haut (p. 38 et suivantes). Comme tous les autres poèmes vieil-anglais, la *Genèse A* a nécessairement été mise par écrit pour la première fois entre le VII^e et le X^e, ou peut-être le XI^e siècle, si l'on adopte une hypothèse relativement tardive pour la réalisation du manuscrit. Les tests linguistiques semblent indiquer qu'il s'agirait d'un des poèmes les plus anciens, comme *Daniel* et *Beowulf*¹⁶⁰, mais ne permettent pas de situer l'époque de composition avec plus de précision.

Source et contenu

La traduction de la Bible, et notamment de la Genèse, représente un défi certain. Son statut de texte sacré démultiplie la gravité de toute infidélité, tandis qu'une traduction trop respectueuse de la Lettre encourt le risque d'induire le lecteur néophyte en erreur quant à l'Esprit du texte¹⁶¹. Dans le même temps, l'importance de la Bible comme livre sacré est aussi ce qui justifie la nécessité d'une traduction qui la rende accessible en langue vernaculaire, au moins pour les passages les plus importants. Enfin, lorsqu'il s'agit d'une traduction en vers, les exigences esthétiques propres à la tradition poétique concernée imposent leurs propres

¹⁵⁸ Francis Wormald, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries* (Londres : Faber & Faber, 1952), p. 41 et 76.

¹⁵⁹ Leslie Lockett, « An Integrated Re-examination of the Dating of Oxford, Bodleian Library, Junius 11 », *Anglo-Saxon England* 31 (2002), 141-173.

¹⁶⁰ Pour une discussion détaillée de la datation des poèmes de la Genèse, voir l'édition de Colette Stévanovitch, *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 151-161 et R. D. Fulk, *A History of Old English Meter*, notamment p. 391-392.

¹⁶¹ Même si on ne peut considérer que son avis représente à lui seul l'ensemble des points de vue sur la question pendant la période anglo-saxonne, Ælfric d'Eynsham (c. 955-c. 1010) nous a laissé un témoignage précieux de la perception de ce type de difficultés à son époque dans sa fameuse préface à la traduction de la Genèse. Il y explique en effet son refus de s'éloigner du texte sacré, mais aussi ses craintes que certains n'interprètent littéralement ce qui, dans l'Ancien Testament, est une préfiguration d'événements à venir, ou qu'ils pensent que les comportements représentés dans l'Ancien Testament (polygamie et inceste en particulier) sont acceptables. Ce texte est souvent inclus dans les manuels de vieil-anglais. Voir par exemple Bruce Mitchell et Fred C. Robinson, *A Guide to Old English*, 6^e éd. (Oxford : Blackwell, 2001), 190-195, ou Richard Marsden, *The Cambridge Old English Reader* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), 122-129.

contraintes. Tous les poètes n'abordent pas le problème de la même façon. Alors qu'on aura l'occasion de voir dans la *Genèse B* l'exemple d'un texte très libre, tout au plus inspiré du récit biblique de la Chute d'Adam et Ève (Genèse 3 : 1-7) sans qu'on puisse véritablement parler d'une traduction de ce dernier, la *Genèse A* apparaît comme une paraphrase scrupuleuse, sensible avant tout à la Lettre.

Elle est suffisamment proche du texte de sa source pour qu'il soit possible de déterminer avec un certain degré de précision la nature de cette dernière. Pendant la période vieil-anglaise en effet, le texte latin de la Bible circule à la fois dans sa traduction par saint Jérôme, la fameuse Vulgate, et dans d'autres traductions plus anciennes, désignées collectivement sous le terme de *vetus latina*. A. N. Doane¹⁶², puis Paul Remley¹⁶³ ont montré que le texte de la *Genèse A* portait les traces de ces deux traditions, même si la Vulgate est l'influence dominante. Plus difficile à déterminer est la mesure dans laquelle le texte est influencé ou non par des éléments patristiques ou par la culture germanique, et ce alors même que de nombreux critiques se sont penchés sur la question¹⁶⁴.

On ne peut totalement nier l'influence de l'exégèse patristique. Cependant, la thèse exprimée par Bernard F. Huppé en 1959¹⁶⁵, selon laquelle le poème serait entièrement pénétré de l'influence des commentaires patristiques a depuis été sérieusement revue à la baisse par les critiques¹⁶⁶. Tout d'abord, les seuls éléments d'exégèse dont l'influence sur la *Genèse A* est démontrable relèvent d'interprétations couramment acceptées à l'époque, et relayées par les sermons, si bien que leur présence n'implique pas une connaissance pointue de l'exégèse de la part du poète¹⁶⁷. D'autre part, le fait que ces éléments interviennent souvent quand le texte original manque de détails ou de clarté¹⁶⁸ suggère que l'objectif du poète n'est pas de fournir une exégèse, mais plus simplement de faciliter la compréhension du récit. La traduction est donc « littérale » dans le sens où elle privilégie le niveau de l'histoire aux autres

¹⁶² A. N. Doane, éd., *Genesis A*, p. 59-62.

¹⁶³ Paul G. Remley, *Old English Biblical Verse: Studies in Genesis, Exodus and Daniel*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 16 (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), p. 98-148.

¹⁶⁴ Dans son édition de 1978, A. N. Doane présente même cette question comme le thème central de l'essentiel de la littérature consacrée au poème : « *Apart from questions of sources and authorship, criticism of Genesis A has habitually fastened on the relationship – we can almost say the relative proportions – of 'Christian' to 'Germanic' in the poem* » (*Genesis A*, p. 40).

¹⁶⁵ Bernard F. Huppé, p. 131-216.

¹⁶⁶ Voir en particulier l'article de Nina Boyd, « Doctrine and Criticism: A Reevaluation of *Genesis A* », *Neuphilologische Mitteilungen* 83 : 3 (1982), 230-238, et, dès 1974, celui de Bennett A. Brockman, « 'Heroic' and 'Christian' in *Genesis A*: The Evidence of the Cain and Abel Episode », *Modern Language Quarterly* 35 (1974), 115-128.

¹⁶⁷ Voir Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 165-166.

¹⁶⁸ Voir A. N. Doane, éd., *Genesis A*, p. 63-69.

niveaux d'interprétation du texte biblique¹⁶⁹, mais pas dans le sens où elle privilégierait la fidélité aux mots à la fidélité au sens.

L'influence de la culture germanique séculière – voire païenne – est tout aussi difficile à évaluer si ce n'est davantage. Il est manifeste que le poème utilise le vocabulaire et les procédés propres à la poésie vieil-anglaise traditionnelle. En outre, certains passages révèlent l'intérêt du poète pour les thèmes traditionnels de la poésie héroïque germanique : l'exemple le plus frappant en est sans doute le traitement de la guerre des rois, qui développe considérablement le chapitre 14 de la Genèse. On y retrouve en effet le thème des bêtes de carnage¹⁷⁰, l'attention portée aux armes étincelantes et aux bruits assourdissants du combat, éléments tous caractéristiques des scènes de bataille de la poésie vieil-anglaise. Si certains critiques mettent l'accent sur ces thèmes typiquement germaniques que le poète choisit de développer¹⁷¹, d'autres se montrent cependant plus réservés.

Ce n'est pas tant l'existence des éléments germaniques que ces auteurs remettent en cause, mais leur rôle dans l'économie générale du poème. A. N. Doane¹⁷² considère ainsi que le style germanique est extrinsèque au poème au lieu d'en être constitutif, tandis que Colette Stévanovitch¹⁷³, tout en reconnaissant le caractère indéniablement germanique du style, beaucoup plus traditionnel que celui de la *Genèse B*, met en doute le degré d'héroïcisation du récit biblique. De même, Peter J. Lucas¹⁷⁴ relève une série d'appels ponctuels à la culture germanique pour expliciter le récit biblique, mais n'y décèle aucune cohérence ou vision d'ensemble. On a donc vraisemblablement affaire à un poète qui maîtrise parfaitement les codes de la poésie germanique, mais qui ne laisse pas cet héritage le détourner de son récit fidèle aux Écritures.

¹⁶⁹ L'exégèse médiévale admet plusieurs types de lecture, dont la catégorisation admet quelques variations selon les auteurs mais qui sont généralement identifiés comme étant le sens de l'histoire ou littéral, le sens allégorique par lequel un événement en figure un autre (notamment dans le cas de la typologie où un événement de l'Ancien Testament en préfigure un du Nouveau), le sens tropologique ou moral qui prescrit un certain type de comportement et enfin le sens anagogique qui annonce le futur et particulièrement la fin dernière. La somme la plus complète sur la question est sans doute l'ouvrage d'Henri de Lubac, *L'Exégèse médiévale : Les Quatre sens de l'Écriture*, 3 vols. (Paris : Aubier, 1959-1964).

¹⁷⁰ Ce thème a été étudié en détail par Francis P. Magoun Jr. dans « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry ».

¹⁷¹ Voir Bennett A. Brockman, « 'Heroic' and 'Christian' in *Genesis A* » et plus récemment Paul Battles, « *Genesis A* and the Anglo-Saxon 'Migration Myth' », *Anglo-Saxon England* 29 (2000), 43-66.

¹⁷² A. N. Doane, éd., *Genesis A*, p. 70-72.

¹⁷³ Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 189 et 745. Colette Stévanovitch souligne notamment la difficulté qu'il y a à estimer si le vocabulaire d'origine héroïque a gardé tout son sémantisme ou s'est au contraire vidé de l'essentiel de son sens originel.

¹⁷⁴ Peter J. Lucas, « Loyalty and Obedience in the Old English *Genesis* and the Interpolation of *Genesis B* into *Genesis A* », *Neophilologus* 76 : 1 (1992), 121-135.

Place du discours direct

Parmi les poèmes de notre corpus, la *Genèse A* est celui qui contient la plus petite proportion de discours direct, même si elle reste importante avec près de 30% du texte. Les 62 répliques du poème peuvent varier de 2 à 32 vers en longueur et sont réparties relativement harmonieusement sur l'ensemble du poème. Toutes ont un équivalent dans la source latine. L'inverse en revanche n'est pas vrai puisque certains passages au discours direct de la *Genèse* ont disparu dans le poème vieil-anglais. Il peut s'agir de changements relativement ponctuels, liés à des questions de style¹⁷⁵. Il peut également s'agir de remaniements un peu plus conséquents, qui ont un impact sur l'équilibre du texte. Ainsi, les paroles créatrices prononcées par Dieu lorsqu'il façonne le monde ont entièrement disparu, tandis que le poète a tendance à éviter le discours direct dans certaines scènes moralement condamnables, comme le meurtre d'Abel, la nudité de Noé moquée par son fils, la construction de Babel ou l'inceste de Lot et ses filles.

Au final, le discours direct se concentre principalement autour de trois séquences qui correspondent tout simplement aux temps forts du récit biblique. Par ordre d'importance, la première est le récit consacré à Abraham, très riche en échanges de toutes sortes. La deuxième est la série de condamnations divines liées à la Chute et au premier meurtre. La troisième est le récit de Noé. En tout, près d'une quinzaine de personnages sont concernés, mais dans des proportions très inégales. Dieu est celui qui parle le plus¹⁷⁶, ce qui s'explique à la fois parce qu'il est le seul personnage continuellement présent et parce que la plupart des situations de discours sont très asymétriques, le Tout-puissant parlant bien plus qu'il n'écoute. Un certain nombre de ces discours se ressemblent d'ailleurs puisque beaucoup expriment sous des formes diverses l'alliance établie entre le Créateur et ses créatures.

La *Genèse B*

Les 617 vers de la *Genèse B* n'apparaissent pas dans le manuscrit Junius XI comme un texte distinct de la *Genèse A*, mais comme partie intégrante de ce poème. Pourtant, les deux textes diffèrent par de nombreux aspects. Tout d'abord, la *Genèse B* n'est pas une paraphrase de la Bible : il s'agit d'un récit qui s'inspire très librement de l'épisode de la Chute, mais qui ne suit le texte d'aucune source latine connue. Par ailleurs, la *Genèse B* est un poème vieux-

¹⁷⁵ Cet aspect sera évoqué plus en détail pour l'ensemble des poèmes dans le chapitre suivant, particulièrement dans la partie consacrée à la longueur des répliques.

¹⁷⁶ 26 répliques sur 62, soit un peu plus de 40%. Le deuxième locuteur le plus important est Abraham, avec seulement 9 répliques, tandis qu'il est le destinataire de 20 autres, ce qui est tout à fait conséquent quand on pense qu'il n'apparaît pas avant le deuxième tiers du poème.

saxon traduit très littéralement en vieil-anglais, si bien qu'il conserve de nombreuses caractéristiques de la poésie vieux-saxonne, notamment au niveau du vocabulaire et du mètre. Paradoxalement, ce texte qui a reçu bien plus de louanges de la part des spécialistes de la poésie vieil-anglaise que la *Genèse A* n'appartient ainsi pas de plein droit au corpus poétique vieil-anglais, mais occupe une position intéressante justement parce que marginale.

Manuscrit

Le manuscrit Junius XI, dans lequel la *Genèse B* apparaît, a déjà été décrit plus haut. On se contentera donc ici de commenter la place qu'occupe la *Genèse B* dans ce codex. Une lacune avant la page 13 du manuscrit ne permet pas de déterminer comment s'effectue la transition entre la *Genèse A* et le début de l'interpolation. La conclusion de la *Genèse B* montre en revanche très clairement que le texte n'est pas traité par le compilateur comme un poème à part, ni même comme une section distincte au sein de la *Genèse A* : la *Genèse B* se termine au milieu d'une ligne de la page 40 du manuscrit et elle est immédiatement suivie par le texte de la *Genèse A*. Seules les caractéristiques internes des textes permettent d'identifier où se situe la frontière entre les deux, mais le manuscrit ne fournit aucune indication à ce sujet.

Cette position particulière du poème nous oblige à nous poser certaines questions. Tout d'abord, on peut se demander pourquoi cette interpolation a été jugée nécessaire à un moment donné de la transmission des poèmes. Certains critiques¹⁷⁷, séduits par la dimension dramatique du texte, ont voulu y voir un motif esthétique : le compilateur d'un manuscrit aurait remplacé le traitement paraphrastique de la Chute par un texte plus intéressant, la *Genèse B*. Cependant, les deux éditeurs les plus récents du texte, A. N. Doane et Colette Stévanovitch, se montrent sceptiques quant à cette interprétation. Se fondant sur les travaux de Barbara Raw consacrés aux illustrations du manuscrit¹⁷⁸, A. N. Doane¹⁷⁹ suggère que la personne responsable de l'interpolation de la *Genèse B* avait à sa disposition une version lacunaire de la *Genèse* correspondant à notre *Genèse A* et un exemplaire illustré de la *Genèse* saxonne. L'interpolateur aurait eu recours à la *Genèse B* pour combler une lacune et

¹⁷⁷ Voir par exemple Israel Gollancz, éd., *The Caedmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry*, p. liii et Benno J. Timmer, *The Later Genesis*, p. 15.

¹⁷⁸ Barbara Raw défend l'hypothèse selon laquelle les illustrations du manuscrit Junius XI seraient dérivées d'un groupe d'illustrations prévues à l'origine pour la *Genèse* saxonne : les illustrations suivraient en effet de plus près les événements de la *Genèse B* que ceux de la *Genèse A* (« The Probable Derivation of Most of the Illustrations in Junius 11 from an Illustrated Old Saxon Genesis », *Anglo-Saxon England* 5 (1976), 133-148).

¹⁷⁹ A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis: An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis* (Madison : University of Wisconsin Press, 1991), p. 41. A. N. Doane reprend ici essentiellement l'argument qu'il avait avancé dans son édition de la *Genèse A*, p. 22-23.

aurait intégré de son mieux les illustrations. Tout en rejetant l'hypothèse de l'existence d'une Genèse saxonne illustrée qui retracerait l'intégralité du livre de la Genèse ou en tout cas une portion comparable à celle représentée par la *Genèse A*, Colette Stévanovitch¹⁸⁰ reconnaît implicitement que l'hypothèse d'une interpolation visant à combler une lacune est la moins improbable¹⁸¹.

Par ailleurs, le statut particulier de la *Genèse B* nous oblige à nous interroger sur la façon dont le texte doit être lu. Il est presque certain que, sous une forme ou sous une autre, les deux poèmes consacrés à la Genèse ont mené une existence indépendante avant d'être rassemblés dans un manuscrit. Cependant, il est non moins sûr que l'état de ces textes avant l'interpolation était légèrement différent : ainsi la *Genèse B* avait au minimum un autre début et sans doute une autre fin, qui avaient une influence sur la réception de l'œuvre. C'est pourquoi certains critiques préfèrent ne pas traiter la *Genèse B* comme un poème véritablement indépendant.

Carol Braun Pasternack¹⁸² en particulier préfère se fier à l'intention du compilateur du manuscrit, qui a choisi de présenter les deux textes comme formant un tout, plutôt qu'à celle des auteurs, plus lointaine et plus difficile à discerner en l'absence de manuscrit autographe. Une telle approche peut se justifier dans la mesure où c'est ainsi que le texte s'offrait aux lecteurs du manuscrit Junius XI. Cependant, si on ne s'intéresse pas seulement au sens global du texte mais à des aspects techniques (mètre, vocabulaire, figures de rhétorique, marquage du discours direct, *etc.*), traiter les deux poèmes comme un seul n'est guère envisageable. En effet, les deux textes relèvent d'influences et de projets tellement différents que toute analyse s'en trouverait faussée. C'est pourquoi on préfère ici les considérer comme deux textes distincts, tout en gardant en mémoire leur contexte matériel. On abordera donc la *Genèse B* comme un poème vieux-saxon adapté pour un public vieil-anglais : révélateur sans doute de pratiques étrangères (mais proches), mais aussi des écarts qu'un public vieil-anglais était susceptible de tolérer par rapport aux normes admises.

Une autre particularité du poème concerne la possibilité de le dater avec un certain degré de précision, entre 850 et 900¹⁸³, l'original vieux-saxon datant quant à lui de 840¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 134-135 et 142-143.

¹⁸¹ Voir également Paul G. Remley, *Old English Biblical Verse*, p. 96.

¹⁸² Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 181-182. Moins radical, Peter J. Lucas propose malgré tout une interprétation intégrée des deux poèmes (« Loyalty and Obedience in the Old English Genesis »).

¹⁸³ A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis*, p. 47-54, et Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 154.

¹⁸⁴ Voir Rudolf Kögel, *Die altsächsische Genesis: Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Dichtung und Verkunst* (Strasbourg : Trübner, 1895), cité par Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*,

Source et contenu

L'existence d'une source saxonne à la *Genèse B* a été subodorée dès 1875 par Eduard Sievers¹⁸⁵. En 1894, un fragment d'une version de cette source a été retrouvé dans un manuscrit de la bibliothèque vaticane (Cité du Vatican, Biblioteca apostolica, Palatinus Latinus 1447) par Karl Zangemeister, ce qui a permis à la fois de confirmer l'hypothèse d'Eduard Sievers et de se faire une idée assez précise de l'écart entre la *Genèse B* et sa source¹⁸⁶. Le fragment ne correspond toutefois qu'à un extrait assez court de la *Genèse B* (790-817a) : il est accompagné de deux autres fragments en vers vieux-saxons consacrés à la Genèse, ainsi que d'un extrait de *Heliand*. On considère généralement que les deux autres fragments (consacrés respectivement à Abel et Caïn et à Sodome) sont tirés du même texte, mais Colette Stévanovitch¹⁸⁷ leur attribue des auteurs différents car, au contraire de la *Genèse B*, les deux autres fragments relèvent de la paraphrase et les trois textes diffèrent sur le plan stylistique.

On remarquera que par rapport aux traductions du latin qui – même dans le cas des plus scrupuleusement fidèles – sont toujours aussi des adaptations, la traduction de la Genèse saxonne en vieil-anglais est proche à l'extrême, à tel point qu'A. N. Doane suggère qu'il n'y a jamais eu de traduction mais que le texte se serait simplement anglicisé au fur et à mesure de sa transmission en Angleterre¹⁸⁸. Cette hypothèse n'a pas remporté l'adhésion des critiques¹⁸⁹, mais elle est révélatrice de l'extrême fidélité du poème vieil-anglais, qui correspond presque mot à mot à sa source saxonne. Pour cette raison, Colette Stévanovitch estime que les qualités poétiques du texte sont dues au compositeur saxon plutôt qu'au traducteur, qui ne maîtrisait pas forcément parfaitement la langue vieil-anglaise¹⁹⁰.

Il est en revanche beaucoup plus difficile de savoir quelles sources le poète saxon a pu utiliser. Le récit de la Chute diffère du texte biblique par plusieurs aspects significatifs (notamment l'apparence du démon, l'ordre des tentations et la vision accordée à Ève), si bien qu'il faut soit envisager une grande originalité de la part du poète, soit l'utilisation par ce dernier de sources distinctes de la Bible. Plusieurs types de sources ont été envisagés :

p. 154.

¹⁸⁵ Eduard Sievers, *Der Heliand und die altsächsische Genesis* (Halle : Niemeyer, 1875), p. 5-23.

¹⁸⁶ Voir A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis*, p. 7-8.

¹⁸⁷ Colette Stévanovitch, « Cain, *Genesis B*, and the Old Saxon Genesis », *Speculum Medii Aevi* 2 : 1 (1996), 71-78, et *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 143-147.

¹⁸⁸ A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis*, p. 36.

¹⁸⁹ Voir René Derolez, « *Genesis*: Old Saxon and Old English », *English Studies* 76 : 5 (1995), 409-423 et Colette Stévanovitch, « The Translator and the Text of the Old English *Genesis B* », in *The Medieval Translator* 5, édité par Roger Ellis et René Tixier (Turnhout : Brepols, 1996), 130-145.

¹⁹⁰ Colette Stévanovitch, « The Translator and the Text of the Old English *Genesis B* ».

Rosemary Woolf¹⁹¹ propose un récit apocryphe de la source analogue à la *Vita Adae et Evae*, d'autres auteurs évoquent la poésie chrétienne latine (en particulier saint Avit), divers textes exégétiques ou encore les traditions littéraires germaniques¹⁹². Cependant, aucun de ces parallèles n'est décisif, de telle sorte que, si une influence de tout ou partie de ces courants est probable, il demeure que le texte saxon de la *Genèse B* n'a pas de source directe connue¹⁹³.

Le thème central du poème est celui du péché originel. Là où la Bible se contente d'un récit très succinct, la *Genèse B* développe considérablement le récit de la tentation et attribue ainsi des motifs à tous les protagonistes : le démon est envoyé par Satan, jaloux de voir la terre occupée par des humains, Ève suit les conseils du démon car elle croit ainsi obéir à Dieu et protéger son époux tandis que ce dernier mange le fruit car il est convaincu de la bonne foi de son épouse. Le poème est ainsi caractérisé par une grande empathie pour les personnages d'Adam et Ève, ce qui n'a pas manqué de faire couler beaucoup d'encre, en particulier au sujet de la culpabilité d'Ève. Comme le souligne Gillian R. Overing¹⁹⁴, la controverse oppose deux courants majeurs : les critiques les plus férus d'exégèse¹⁹⁵ s'attachant à démontrer la culpabilité d'Ève et les amateurs de la tradition germanique¹⁹⁶ (ainsi que les féministes¹⁹⁷) préférant souligner l'originalité du portrait positif de la première femme. Les deux approches ne sont cependant pas strictement incompatibles. La tension exprimée par le texte entre la gravité du crime et la pureté des intentions se comprend aussi bien d'un point de vue

¹⁹¹ Rosemary Woolf, « The Fall of Man in *Genesis B* and *The Mystère d'Adam* », in *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, édité par Stanley B. Greenfield (Eugene : University of Oregon Press, 1963), 187-199.

¹⁹² Voir John M. Evans, « *Genesis B* and Its Background », *Review of English Studies* n. s. 14 : 53 (1963), 1-16; 14 : 54 (1963), 113-23, A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis*, p. 93-107, Colette Stévanovitch, *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 166-177 et Paul G. Remley, *Old English Biblical Verse*, p. 149-167.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Gillian R. Overing, « On Reading Eve: *Genesis B* and the Reader's Desire », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 35-63, p. 41-51.

¹⁹⁵ C'est en particulier le cas de Rosemary Woolf, « The Fall of Man in *Genesis B* » mais voir aussi John F. Vickrey, « The Vision of Eve in *Genesis B* », *Speculum* 44 : 1 (1969), 86-102, Margaret Ehrhart, « Tempter as Teacher: Some Observations on the Vocabulary of the Old English *Genesis B* », *Neophilologus* 59 : 3 (1975), 435-446 et Robert Emmett Finnegan, « Eve and 'Vincible Ignorance' in *Genesis B* », *Texas Studies in Literature and Language* 18 (1976), 329-336 et « God's *Handmaegen* versus the Devil's *Craeft* in *Genesis B* », *English Studies in Canada* 7 (1981), 1-14.

¹⁹⁶ John M. Evans, « *Genesis B* and Its Background », Michael Cherniss, *Ingeld and Christ: Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry* (La Haye et Paris : Mouton, 1972), p. 165, Thomas D. Hill, « The Fall of Angels and Man in the Old English *Genesis B* », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for J. C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame et Londres : University of Notre Dame Press, 1975), 279-290, et Peter J. Lucas, « Loyalty and Obedience in the Old English *Genesis* ».

¹⁹⁷ Anne L. Klinck, « Female Characterisation in Old English Poetry and the Growth of Psychological Realism: *Genesis B* and *Christ I* », *Neophilologus* 63 : 4 (1979), 597-610, Jane Chance, *Woman as Hero in Old English Literature* (Syracuse : Syracuse University Press, 1986), tout particulièrement le cinquième chapitre, « Eve in *Genesis B*: Anti-Type of the Peace-Weaver and the Virgin Mary », p. 65-79, Alain Renoir, « Eve's I.Q. Rating: Two Sexist Views of *Genesis B* » et Susannah B. Mintz, « Words Devilish and Divine ».

théologique, si l'on y voit un discours sur les dangers de l'hérésie¹⁹⁸, que d'un point de vue littéraire, si l'on y reconnaît l'ironie amère caractéristique de nombreux récits germaniques¹⁹⁹.

L'hypothèse selon laquelle la *Genèse B* véhiculerait un message sur les risques de la pensée hérétique peut aussi se justifier par le climat intellectuel de la période supposée de la composition du texte saxon : le milieu du IX^e siècle correspond en effet dans l'empire carolingien à une période de grande controverse théologique autour des questions de la prédestination et du libre-arbitre²⁰⁰.

Place du discours direct

L'un des principaux attraits du poème, qui lui a valu d'être célébré par la critique, est son utilisation du discours direct. Ce dernier représente un peu plus de la moitié du texte, mais surtout il est utilisé de manière saisissante. Tout d'abord, de tous les poèmes examinés ici, la *Genèse B* est sans doute celui qui donne le plus libre cours à l'expression des émotions et de la « psychologie » des personnages. Non que les personnages soient dotés d'une individualité comparable à ce qu'on attendrait d'un roman réaliste, mais, pour chaque acte important, le discours direct présente les motivations du protagoniste puis la façon dont il ressent les conséquences de l'événement, ce qui contribue en grande partie à l'empathie que le lecteur ou auditeur éprouve pour les personnages.

D'autre part, les paroles, et en particulier les paroles tentatrices du démon, constituent le véritable moteur de l'intrigue : non seulement l'arme principale utilisée par le démon est une rhétorique brillante tout autant que fallacieuse, mais c'est encore principalement au travers de paroles – les siennes et celles d'Ève – que l'on perçoit son autre pouvoir, celui de produire des illusions visuelles. L'omniprésence de la parole dans la *Genèse B* amène Eric Jager²⁰¹ à y voir le véritable sujet du poème. Cette interprétation est sans doute anachronique si l'on s'en tient à l'intention de l'auteur ou des diverses personnes qui ont pu présider à la création du texte tel

¹⁹⁸ Cette hypothèse est défendue par Susan Burchmore, « Traditional Exegesis and the Question of Guilt in the Old English *Genesis B* », *Traditio* 41 (1985), 117-144 et Colette Stévanovitch, « Trahison par fidélité : Le Paradoxe de la *Genèse B* vieil-anglaise » in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge : Actes du troisième colloque international de Montpellier Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, édité par Marcel Faure, Les cahiers du CRISIMA 3 (Montpellier : Publications de l'université Paul Valéry Montpellier III, 1997), 179-188.

¹⁹⁹ Anne Klinck mentionne cette dimension du texte dans « Female Characterisation in Old English Poetry ». Parmi les exemples les plus connus, on peut penser au combat mortel entre Hildebrand et son fils qui ignore à qui il a affaire (*Hildebrandslied*), ou au fratricide accidentel des frères de Hygelac mentionné par Beowulf (*Beowulf*, 2435-2443).

²⁰⁰ A. N. Doane, éd., *The Saxon Genesis*, p. 101-107.

²⁰¹ Eric Jager, « Tempter as Rhetoric Teacher: The Fall of Language in the Old English *Genesis B* », *Neophilologus* 72 : 3 (1988), 434-448 et « Invoking / Revoking God's Word ».

que nous le connaissons. Cependant, il est certain que le pouvoir des mots et de l'éloquence est un aspect majeur du texte.

Christ et Satan

Le texte connu depuis l'édition de Christian W. M. Grein²⁰² sous le nom de *Christ et Satan* est un poème de 729 vers sans source unique identifiable. Il s'agit d'un texte assez composite, tant au niveau des scènes relatées, qui sont empruntées à des époques très différentes de l'Histoire sacrée (Création, Chute des anges, Descente de Jésus aux Enfers, apparition aux disciples et Ascension, Jugement Dernier, Tentation du Christ), qu'au niveau du style, tantôt typique de la poésie héroïque germanique, tantôt plus proche du sermon.

Manuscrit

Christ et Satan est le dernier poème du manuscrit Junius XI de la Bibliothèque bodléienne. Il est copié aux pages 213 à 229, soit sur la quasi-totalité du dernier cahier du manuscrit. Le poème se distingue des précédents à plusieurs points de vue. Les poèmes de la Genèse, l'*Exode* et *Daniel* traduisent tous plus ou moins fidèlement ou complètement un livre de l'Ancien Testament, et apparaissent dans le manuscrit dans le même ordre que dans la Bible. En revanche, non seulement *Christ et Satan* ne correspond spécifiquement à aucun livre biblique, mais une part importante de son contenu est inspirée du Nouveau Testament plutôt que de l'Ancien. Il y a donc une forme de rupture entre les précédents poèmes et celui-ci, qui se traduit également dans la présentation du manuscrit. Les premiers poèmes sont tous écrits par le même scribe, qui a laissé des espaces vierges à intervalles réguliers pour permettre l'illustration du texte²⁰³. *Christ et Satan* a été écrit plus tard, par trois scribes différents (ayant copié respectivement les pages 213-215, 216-228 et 229)²⁰⁴, qui n'ont apparemment guère laissé de place pour des illustrations et qui ont écrit un peu plus densément (27 lignes par page au lieu de 26 pour le premier scribe). Par ailleurs, le poème se conclut par la mention *Finit Liber II*, ce qui a amené les critiques à considérer que les autres poèmes constituaient le premier livre, et *Christ et Satan* le second²⁰⁵.

²⁰² Christian W. M. Grein, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, I (Göttingen: Georg H. Wigand, 1857). Le titre exact donné par Grein est *Crist und Satan*.

²⁰³ Ce programme d'illustrations n'a pas été achevé (voir p. 52), mais des espaces blancs ont été laissés tout au long des poèmes de la Genèse, de l'*Exode* et de *Daniel*.

²⁰⁴ Certains critiques pensent toutefois que la page 229 a été copiée par le même scribe que les pages 216-228, voir le commentaire de Bernard J. Muir, *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile*, « Introduction: codicology ».

²⁰⁵ Ces informations sont principalement tirées de l'introduction de l'édition de Robert Emmett Finnegan, *Christ and Satan: A Critical Edition* (Waterloo, ON : Wilfrid Laurier Press, 1977), p. 3-5. Voir également le facsimilé numérique du manuscrit et son appareil critique : Bernard J. Muir, *Ms. Junius 11: A Digital*

La rupture entre ce poème et les précédents ne doit cependant pas être exagérée. Le cahier sur lequel *Christ et Satan* est copié contient aussi la fin de *Daniel* : il ne s'agit donc pas d'un poème qui aurait été copié pour un autre manuscrit et qui aurait été relié avec le reste de Junius XI après coup. Par ailleurs, il semblerait que le dernier poème ait été copié relativement peu de temps après les précédents, même si une datation précise est impossible avec les moyens actuels²⁰⁶. Enfin, pour James R. Hall²⁰⁷ le poème, malgré ses spécificités, s'intègre dans l'unité thématique du manuscrit. Pour rendre compte de cette place un peu particulière du poème dans le manuscrit, il propose l'hypothèse suivante²⁰⁸ :

Suppose that an editor wanted to assemble a book of salvation history, from Creation to Last Judgment, and had managed to collect only *Genesis*, *Exodus* and *Daniel*. He would have the three poems copied but could not complete the project until he found an appropriate New Testament poem. Some time later (two months? two years?), he read *Christ and Satan*, saw that the poem would serve his purpose, and arranged to have scribes copy it into the last quire of the manuscript, allowing spaces for illustrations like those in the Old Testament part of the volume.

Il est impossible de dire si c'est exactement ce qu'il s'est passé, mais il est probable que l'on ait affaire à une démarche de ce type : une inclusion du texte dans le manuscrit qui n'est pas due complètement au hasard, mais qui n'était vraisemblablement pas prévue telle quelle dès l'origine du projet.

Quant à la période de composition possible du texte, elle est particulièrement incertaine. Même R. D. Fulk, d'ordinaire relativement confiant dans les possibilités de situer la date de composition d'un poème à l'aide de critères linguistiques ne se hasarde à aucune hypothèse précise²⁰⁹.

Facsimile.

²⁰⁶ Merrel Dare Clubb admet la possibilité qu'une génération au maximum sépare les deux livres (*Christ and Satan: An Old English Poem* (New Haven : Yale University Press, 1925), p. xii, cité dans l'édition de Robert Emmett Finnegan, p. 4), et Barbara Raw pense qu'il y a eu un intervalle de temps assez court entre la copie des premiers textes et l'ajout de feuillets supplémentaires dans le dernier cahier afin de pouvoir copier *Christ et Satan* (« The Construction of Oxford, Bodleian Library, Junius 11 », *Anglo-Saxon England* 13 (1984), 187-207, réimpr. in *Anglo-Saxon Manuscripts: Basic Readings*, édité par Mary P. Richards, Basic Readings in Anglo-Saxon England 2 (New York : Garland, 1994), 251-275, p. 267-270).

²⁰⁷ James R. Hall, « The Old English Epic of Redemption: The Theological Unity of MS Junius 11 » et « The Old English Epic of Redemption: Twenty-Five-Year Retrospective ».

²⁰⁸ « The Old English Epic of Redemption: Twenty-Five-Year Retrospective », p. 66. La présence d'espaces vierges pour des illustrations est cependant sujette à doute : dans l'état actuel du manuscrit, seul le bas de la page 225 semble avoir été utilisé ainsi. Certains critiques pensent toutefois qu'il est probable que des pages blanches ou illustrées aient été présentes dans le manuscrit à l'origine, mais excisées par la suite (Barbara Raw, « The construction of Oxford Bodleian Library » et Bernard J. Muir, *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile*, « Introduction: codicology »).

²⁰⁹ R. D. Fulk, *A History of Old English Meter*, p. 396 : « Clearly the metrical practice of the poem is not as archaic as that of Beowulf, but the evidence is too meager to suggest where it ought to be placed in the chronology ».

Source et contenu

Christ et Satan ne semble pas être l'adaptation ou la traduction d'une source unique, mais le poète emprunte vraisemblablement à une riche tradition chrétienne. Parmi les sources identifiées, on peut citer les Évangiles, en particulier selon Matthieu, un certain nombre de sermons latins et vieil-anglais (notamment la septième homélie de Blickling), ainsi que de nombreux commentaires comme ceux de Grégoire le Grand, de saint Augustin ou de Bède le Vénérable. Il est cependant difficile d'identifier avec certitude une quelconque source textuelle directe. Dans de nombreux cas, et notamment en ce qui concerne la représentation de l'Enfer et des lamentations de Satan, il semble que le poète reprenne des *topoi* bien attestés en Angleterre sans nécessairement se référer à une source précise²¹⁰.

L'unité et le sujet central du poème sont sans doute les deux points qui ont été à la fois les plus étudiés et les plus contestés. Le poème relate, dans cet ordre, la chute des anges (1-364), la descente du Christ en Enfer (365-511), l'apparition du Christ à ses apôtres et son ascension (512-596), le Jugement Dernier (597-662) et la tentation du Christ dans le désert (663-729). Cet ordre, et plus particulièrement la position de l'épisode de la tentation, pose des problèmes chronologiques évidents. Par ailleurs, le poème alterne des séquences de récit tout à fait classiques et des passages aux accents homilétiques assez longs (ex. : 195-223, 642-662) qui n'ont guère d'équivalent dans les autres poèmes narratifs du corpus.

Ces deux constats ont amené les premiers critiques du texte à remettre en cause l'unité du texte, suggérant que celui-ci ait pu être dénaturé au cours de sa transmission, une compilation de plusieurs textes, ou tout simplement très mal écrit²¹¹. L'hypothèse selon laquelle le poète réutiliserait plusieurs fragments d'origines diverses est encore défendue par certains actuellement²¹², mais elle n'est toutefois pas dominante. La plupart des travaux consacrés à ce poème au vingtième siècle, particulièrement dans la deuxième moitié, se sont au contraire attachés à démontrer l'unité du texte. Les premiers arguments avancés ont d'abord été surtout d'ordre linguistique ou métrique²¹³, puis se sont concentrés sur le contenu du poème proprement dit.

²¹⁰ Voir Robert Emmett Finnegan, *Christ and Satan: A Critical Edition*, p. 36-55 et Charles R. Sleeth, *Studies in Christ and Satan*, McMaster Old English Studies and Texts 3 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1982), p. 50-67. Sur le point plus précis des sources de l'épisode relatant la chute de Satan, voir également Thomas D. Hill, « The Fall of Satan in the Old English *Christ and Satan* », *Journal of English and Germanic Philology* 76 : 3 (1977), 315-325.

²¹¹ Voir Charles R. Sleeth, *Studies in Christ and Satan*, p. 3 et Robert Emmett Finnegan, *Christ and Satan*, p. 12-14.

²¹² C'est en particulier l'opinion de Bernard J. Muir, exprimée dans *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile*, « Introduction : Date, Texts and Authorship ».

²¹³ Charles R. Sleeth, dans *Studies in Christ and Satan*, p. 5-6, cite ces travaux : Friedrich Graz, *Die Metrik der*

Plusieurs critiques ont ainsi trouvé des explications pour la position finale de la scène de tentation. Le détail des explications diffère selon les auteurs, mais l'idée qui domine chez la plupart est le fait que cet affrontement entre les deux personnages principaux du poème constituerait une sorte de paroxysme, la culmination de l'opposition dessinée dans tout le poème, et mériterait ainsi d'être mis en valeur par une position finale²¹⁴. L'ordre du poème ne serait donc pas chronologique, mais logique : après avoir représenté l'humiliation de Satan d'une part et la grandeur du Christ d'autre part, le poète aurait à cœur de montrer le triomphe inévitable du Christ sur Satan. Si placer la Descente en Enfer à la fin du poème aurait servi le même objectif, ce choix aurait cependant présenté un inconvénient dans la mesure où il est difficile pour le croyant de prendre pour modèle le Christ triomphant qui force la porte de l'Enfer. En revanche, l'application morale de la scène de tentation est évidente²¹⁵.

Quant à l'articulation entre les passages narratifs et homilétiques, c'est sans doute Robert Emmett Finnegan qui en a donné l'explication la plus convaincante et la plus aboutie²¹⁶. Pour lui, ce va-et-vient entre narration et exhortation est à mettre en relation avec les traditions homilétiques vieil-anglaise et latine, qui font usage de nombreux *exempla* – c'est-à-dire des descriptions ou de s récits courts permettant de confirmer ou d'illustrer un précepte²¹⁷ – afin de rendre l'enseignement chrétien à la fois plus intéressant et plus convaincant. Le poète aurait transposé ce principe dans son œuvre pour composer un texte avant tout pédagogique, où les épisodes narratifs sont subordonnés à un message religieux et moral.

sogenannten Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage (Weimar : Emil Felber, 1894) ; Adriaan Jacob Barnouw, *Textkritische Untersuchungen nach dem Gebrauch des bestimmten Artikels und des schwachen Adjectivs in der altenglischen Poesie* (Leiden : E. J. Brill, 1902) et Theodor Frings, « *Christ und Satan* », *Zeitschrift für deutsche Philologie* 45 (1913), 216-236.

²¹⁴ Cette idée apparaît sous des formes légèrement différentes dans les travaux suivants : Bernard Huppé, *Doctrine and Poetry*, p. 227-231, Neil D. Isaacs, *Structural Principles in Old English Poetry* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1968), p. 127-144, Hugh T. Keenan, « *Christ and Satan: Some Vagaries of Old English Poetic Composition* », *Studies in Medieval Culture* 5 (1975), 25-32 et Charles R. Sleeth, *Studies in Christ and Satan*, p. 13-14 ; voir aussi Colette Stévanovitch, « Envelope Patterns and the Unity of the Old English *Christ and Satan* », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 233 : 2 (1996), 260-267, où la fin du poème est analysée comme la seconde partie d'une structure encadrante qui comprendrait tout le poème.

²¹⁵ Bernard Huppé, *Doctrine and Poetry*, p. 231.

²¹⁶ Robert Emmett Finnegan, « *Christ and Satan: Structure and Theme* », *Classica et Mediaevalia* 30 (1974 pour 1969), 490-551. L'auteur reprend cette analyse, sous une forme légèrement réduite, dans son édition de 1977, p. 17-36.

²¹⁷ Pour des définitions plus complètes de l'*exemplum*, voir les travaux de Joseph Albert Mosher, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England* (New York : Columbia University Press, 1911), p. 1-8 et Jean-Thiébaut Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge* (Paris et Toulouse : Guitard, 1927), p. 1-3, tous deux cités par Robert Emmett Finnegan, « *Christ and Satan: Structure and Theme* », p. 504-507.

Ainsi compris, le poème apparaît comme un texte relativement cohérent, mais dont le statut est un peu particulier. En effet, si l'on accepte l'analyse de Robert Emmett Finnegan, la narration d'une histoire n'est que la fonction seconde du texte, et non sa fonction première. C'est en partie à cause de ce statut ambigu que le poème a été sélectionné pour cette étude. En effet, les poèmes narratifs vieil-anglais appartiennent à une tradition littéraire plus large, comprenant aussi bien des dialogues, des énigmes ou des méditations, et il n'est pas certain que le public médiéval ait perçu ces textes comme radicalement différents. Pour mieux comprendre comment les poèmes narratifs vieil-anglais se situent par rapport à cette tradition plus large, il n'est donc pas inutile de prendre en considération des poèmes dont la logique textuelle est suffisamment proche d'une narration pour permettre des comparaisons fructueuses, mais aussi suffisamment proches d'autres types de textes pour permettre une vision plus globale.

Place du discours direct

Le discours direct occupe une place relativement importante dans le poème (311 vers sur 729, soit 43%), mais il est assez inégalement réparti, à la fois entre les différentes parties du texte et entre les différents locuteurs. Le récit de la chute des anges est particulièrement riche en discours direct, puisque s'y trouvent concentrées les nombreuses plaintes et récriminations de Satan et des démons (177,5 vers au total). De façon générale, les paroles de Satan et des démons dominent, représentant près des deux tiers du total. L'autre locuteur principal, c'est bien évidemment le Christ, dont les propos (concentrés dans la deuxième moitié du poème) représentent près du quart de l'ensemble, et ce qui reste est réparti entre quelques locuteurs de moindre importance, qui n'interviennent que très ponctuellement : Ève, Pierre et les âmes des martyrs.

Les séquences de discours direct occupent une place assez centrale dans le texte, chaque épisode s'organisant autour de discours clés : les lamentations démoniaques pour la chute des anges, la supplique d'Ève lors de la Descente en Enfer, les jugements rendus par Dieu lors du Jugement Dernier, *etc.* Dans ce sens, on peut dire avec Neil D. Isaacs²¹⁸ que le discours direct joue un rôle majeur dans l'organisation du poème, mais il est sans doute exagéré de parler comme lui d'un « ventriloquisme », ou d'un désir de faire entendre autant de voix différentes que possible. À la rigueur, le poème tient plus d'un dialogue entre folie (démoniaque) et sagesse (divine), que d'un concert de voix multiples.

²¹⁸ Neil D. Isaacs, *Structural Principles in Old English Poetry*, p. 127-144.

Guthlac A

Guthlac A est un poème hagiographique de 818 vers conservé dans le Livre d'Exeter, juste avant un autre poème consacré au même saint et connu sous le nom de *Guthlac B*. Le poème s'intéresse à un saint local – Guthlac de Crowland (c. 674-714), originaire de Mercie – mais s'inscrit dans une tradition bien établie au delà des frontières de l'Angleterre : celle du genre hagiographique bien sûr, mais aussi plus spécifiquement celle des vies des Pères du désert, notamment la *Vie de saint Antoine* d'Athanase, traduite en latin par Évagre.

Manuscrit

Guthlac A, de même que *Juliana* dont il sera question sous peu, est conservé dans le manuscrit connu sous le nom de Livre d'Exeter (MS 3501 dans la bibliothèque du chapitre de la cathédrale d'Exeter). Il s'agit vraisemblablement du manuscrit identifié dans la liste de livres et objets donnés par Leofric à la cathédrale d'Exeter²¹⁹ comme *ðis mycel englisc boc be gehwilcu(m) þingu(m) on leoðwisan geworht* (« ce grand livre anglais écrit en vers et portant sur toutes sortes de sujets »), bien que rien ne permette d'en être absolument certain. Comme cette description sommaire l'indique, le livre est exclusivement consacré à la poésie. Son contenu est toutefois beaucoup plus varié que celui de Junius XI : le manuscrit contient en effet près de quarante poèmes et une centaine d'énigmes au total contre seulement quatre poèmes (cinq si l'on traite les deux poèmes de la Genèse à part) dans Junius XI.

Cette variété est telle qu'il n'est pas aisé de déterminer les principes ayant guidé les choix du compilateur. Certains critiques²²⁰ ont d'ailleurs mis en doute l'existence d'une logique dans le choix et l'organisation du contenu. Plusieurs facteurs suggèrent cependant que le volume était envisagé comme un tout cohérent par son ou ses concepteur(s). L'ensemble du volume a vraisemblablement été copié par un seul scribe²²¹, et si les divisions des poèmes en sections et la ponctuation sont apparemment spécifiques à chaque texte²²², il semble en revanche que le scribe et / ou le compilateur ait tenté d'harmoniser l'orthographe de

²¹⁹ Cette liste a apparemment été établie entre 1069 et 1072, date de la mort de Leofric. Voir Bernard J. Muir, éd., *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, vol. 1, p. 1-3, Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 15 et Colette Stévanovitch, *Le Christ II (L'Ascension)*, hors-série 13 (Nancy : Publications de l'AMAES, 2006), p. 3-16. La section que nous consacrons au manuscrit est essentiellement fondée sur ces trois ouvrages.

²²⁰ Bernard J. Muir cite ainsi les critiques formulées par Kenneth Sisam (*Studies in the History of Old English Literature*, p. 11) et Norman F. Blake (*The Phoenix*, 2^e éd. ([Manchester : Manchester University Press, 1964] Exeter : University of Exeter Press, 1990), p. 2).

²²¹ Voir Bernard J. Muir, *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 25-27, Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 12-13 et Colette Stévanovitch, *Le Christ II*, 19-20.

²²² Bernard J. Muir, *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 18-19 et Katherine O'Brien O'Keefe, *Visible Song*, p. 164.

l'ensemble du volume²²³. Dans l'ensemble aussi, le scribe applique les mêmes règles²²⁴ dans tout le volume pour signaler d'une part le début et la fin d'un poème, et d'autre part le début d'une subdivision importante au sein d'un même poème.

Le contenu du début du manuscrit est particulièrement cohérent : les huit premiers poèmes sont de longueurs comparables et partagent les mêmes préoccupations religieuses. Les cinq premiers textes (*Christ I, II et III, Guthlac A et B*, les trois autres étant *Azarias, Le Phénix et Juliana*) sont particulièrement étroitement liés de par les thèmes qu'ils abordent et l'existence de véritables transitions entre les différents poèmes²²⁵.

Ces liens étroits sont source de difficulté quand il s'agit de délimiter les poèmes et notamment *Guthlac A*. On a désormais coutume de considérer que *Guthlac A* compte 818 vers, commençant en haut du folio 32v et se terminant au milieu du folio 44v²²⁶. Ces limites correspondent à celles du manuscrit, qui indique très clairement les limites du texte au moyen de capitales, d'initiales ornementées et d'une ponctuation forte. Cependant, si les indications du scribe sont en général cohérentes, elles ne sont pas toujours exemptes d'irrégularité, si bien que d'autres découpages ont aussi été proposés par le passé.

L'édition du Livre d'Exeter par Benjamin Thorpe en 1842²²⁷ traite ainsi les passages 1-29 et 30-92 comme deux poèmes indépendants (*Of Souls After Death* et *Poems, Moral and*

²²³ Bernard J. Muir, *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 34-40.

²²⁴ Bernard J. Muir (*The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 17-18) et Roy M. Liuzza (« The Old English Christ and Guthlac Texts, Manuscripts, and Critics », *Review of English Studies* 41 (1990), 1-11, p. 3-4) notent cependant que la cohérence n'est pas parfaite : si, particulièrement au début du volume, le commencement d'un nouveau poème est généralement indiqué par une ligne en capitales et celui d'une nouvelle subdivision par une grande initiale (suivie éventuellement de quelques lettres en capitales), il ne manque pas d'exceptions à la règle.

²²⁵ Parmi les critiques ayant commenté cette cohérence, on peut citer Kenneth Sisam, en 1953, pour qui les cinq premiers poèmes ont été inclus dans cet ordre en raison de leurs sujets (*Studies in the History of Old English Poetry*, p. 291) ; Roy M. Liuzza (« The Old English Christ and Guthlac Texts »), pour qui les nombreux parallèles thématiques et stylistiques entre les textes, particulièrement au niveau de leurs transitions, suggèrent une intervention délibérée du scribe et / ou compilateur pour produire une unité cohérente à partir de plusieurs poèmes (il traite principalement des cinq premiers poèmes du Livre d'Exeter mais dans sa conclusion il évoque une unité qui irait jusqu'à *Juliana*, voire au delà, p. 11) ; Bernard J. Muir (*The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 22-23), qui considère lui aussi que les huit premiers poèmes constituent une unité thématique, dans la mesure où ils présenteraient tous des modèles de vie chrétienne ; et Colette Stévanovitch (« Les Seuils des poèmes du Livre d'Exeter », in *Marges/Seuils, Seuils/Marges, Le Liminal dans les textes médiévaux anglais. Actes des journées d'étude de juin 2002, 2003 et 2004 à l'Université de Nancy 2*, édités par Colette Stévanovitch, GRENDEL 8 (Nancy : Publications de l'AMAES, 2006), 81-95), qui s'intéresse elle aussi au rôle des transitions et suggère que le *Christ II* et les prologue et épilogue de *Guthlac A*, voire le poème entier, aient pu être composés à l'occasion de la compilation d'un manuscrit comprenant déjà les quatre premiers poèmes du futur Livre d'Exeter. Voir également Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 49.

²²⁶ Il est à noter qu'une page entière a été perdue au début du cinquième cahier, si bien qu'il manque vraisemblablement soixante-dix vers entre les vers 368 et 369 (Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 13).

²²⁷ Benjamin Thorpe, *Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry, from a Manuscript in the Library of the Dean and Chapter of Exeter, with an English Translation, Notes, and Indexes* (Londres : Society of Antiquaries of London, 1842). Par la suite Franz Dietrich traite *Christ* et *Guthlac A*, 1-29 comme un seul

Religious), et l'ensemble des vers consacrés à Guthlac comme un seul poème (*The Legend of St. Guthlac*). Les éditions plus récentes sont revenues sur ces choix²²⁸ mais leur influence continue à être sensible. Ainsi, si dès 1917 Gordon Hall Gerould²²⁹ pouvait écrire que l'ensemble de la communauté scientifique s'accordait à penser qu'il y avait bien deux poèmes distincts consacrés à Guthlac dans le Livre d'Exeter, on continue encore aujourd'hui à numéroter ces deux poèmes en continu²³⁰ et les interrogations sur les limites du texte continuent à occuper une place importante dans la recherche consacrée au poème.

La plupart des critiques s'accordent à situer la copie du Livre d'Exeter dans la seconde moitié du X^e siècle, bien que tous ne retiennent pas exactement la même date²³¹. En ce qui concerne le poème lui-même, il est là encore assez difficile d'émettre une hypothèse fiable, d'autant que *Guthlac A*, comme *Christ et Satan*, est un texte relativement court. Les études menées par l'éditrice du texte, Jane Roberts, et par R. D. Fulk²³² reconnaissent une certaine parenté entre *Guthlac A* et les poèmes réputés anciens que sont la *Genèse A* et *Beowulf*, mais se gardent d'avancer des hypothèses plus précises. L'hypothèse d'une date assez précoce serait compatible avec les passages du poème indiquant que les événements de la vie de Guthlac ont eu lieu relativement peu de temps auparavant (*Guthlac A*, 153b-157b et 753-754a), mais on ne peut guère se fier absolument à de telles indications.

Source et contenu

La vie de Guthlac – un jeune guerrier Mercien devenu ermite dans les terres marécageuses des « *Fens* », dans l'actuel Lincolnshire – a inspiré de nombreuses œuvres.

texte (« *Cynevulfs Crist* », *Zeitschrift für deutsches Altertum* 9 (1853), 193-214.

²²⁸ C'est ainsi le cas des éditions de Jane Roberts (1979) et Bernard J. Muir (2000). L'édition des *Anglo-Saxon Poetic Records* (1936) présentait encore une position ambiguë : les éditeurs reconnaissent dans leur introduction (p. xxx-xxxiii) que les deux textes sont vraisemblablement d'auteurs différents et ils respectent les divisions du manuscrit, mais ils présentent les deux poèmes comme un seul texte en deux parties plutôt que comme deux textes distincts.

²²⁹ Gordon Hall Gerould, « The Old English Poems on St. Guthlac and their Latin Source », *Modern Language Notes* 32 (1917), 77-89, p. 77. Pour une analyse détaillée des principales différences entre les deux poèmes, voir Daniel G. Calder, « *Guthlac A* and *Guthlac B*: Some Discriminations », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation, for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 65-80 et Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 50-63.

²³⁰ Il est à noter qu'en 1942, Federico Olivero traitait encore l'ensemble comme un seul poème, tout en admettant qu'il était composé de deux sections très différentes, « Sul poemetto anglosassone *Guthlac* », *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino*, 2^e série, II, 70 (1942), 223-243. Jane Roberts signale également une thèse soutenue à l'Université de Leeds en 1931 traitant l'ensemble comme un seul poème commençant à ce qui est aujourd'hui considéré comme le vers 30 (*The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 19).

²³¹ Pour un résumé succinct des différentes hypothèses avancées, voir Colette Stévanovitch, *Le Christ II*, p. 20. Bernard J. Muir retient dans son édition la période 965-975 : *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, p. 1.

²³² R. D. Fulk, *A History of Old English Meter*, p. 400 et Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 70-71.

Outre les deux poèmes du Livre d'Exeter, on peut citer une hagiographie latine composée vers 730 par un dénommé Félix, la *Vita sancti Guthlaci*, une traduction en prose vieil-anglaise de ce même texte, conservée dans un manuscrit du XI^e siècle (Londres, British Museum Cotton Vespasian D xxi), une homélie du Livre de Vercelli, ainsi que des documents plus tardifs : un résumé du texte de Félix par Pierre de Blois, un poème de Henri d'Avranches, une vie moyen-anglaise et un rouleau représentant la vie de Guthlac en 18 dessins (Harley Roll, c. 1210)²³³.

Cette apparente diversité est toutefois trompeuse : la très grande majorité de ces œuvres, y compris *Guthlac B*, sont en fait tirées d'une seule, la *Vita sancti Guthlaci* de Félix. *Guthlac A* a longtemps été considéré comme appartenant à cette tradition issue de Félix, mais Jane Roberts a montré de manière convaincante que le lien avec le texte latin n'était pas si évident²³⁴. Il existe bien quelques similitudes entre les deux textes – le contraire serait d'ailleurs étonnant étant donné leur sujet commun – mais rien de suffisamment probant pour établir un lien de filiation. Le texte de Félix ayant été très diffusé, le poète a probablement eu l'occasion d'en prendre connaissance s'il écrivait après 730, mais il ne semble pas s'en être servi comme modèle. Il faut donc considérer *Guthlac A* comme un poème sans source directe connue, et sans doute original.

Ce poème s'inscrit toutefois dans une riche tradition chrétienne. Plusieurs expressions du poème semblent empruntées à la Bible, notamment la référence aux armes spirituelles (177b-178a *gæstlicum wæpnum*) de saint Paul (Éphésiens 6 : 11-17), la description de ce qui arrive aux âmes après la mort semble influencée par un certain nombre de textes apocryphes comme la *Visio sancti Pauli*²³⁵, tandis que certains passages rappellent les vies de saint Martin et saint Antoine, qui sont parmi les textes hagiographiques les plus influents au Moyen Âge. Le sujet principal du poème (la lutte d'un saint contre des démons dans un endroit isolé) évoque d'ailleurs irrésistiblement la vie de saint Antoine et le poète semble avoir délibérément accentué la ressemblance en présentant le lieu choisi par Guthlac comme un

²³³ Voir l'édition du texte de Félix par Bertram Colgrave, *Felix's Life of Saint Guthlac* (Cambridge : Cambridge University Press, 1956), p. 19-25, ainsi que l'article de Jane Roberts, « An Inventory of Early Guthlac Material », *Mediaeval Studies* 32 (1970), 193-233.

²³⁴ Jane Roberts, *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 19-29. Des arguments en faveur d'une filiation avec Félix ont été présentés par Felix Liebermann, « Über ostenglische Geschichtsquellen des 12., 13., 14. Jahrhunderts, besonders den falschen Ingulf », *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 18 (1893), 225-267, p. 247 et Gordon Hall Gerould, « The Old English Poems on St. Guthlac and their Latin Source ».

²³⁵ En plus du passage de l'édition de Jane Roberts déjà cité, voir Laurence K. Shook, « The Prologue of the Old English *Guthlac A* », *Medieval Studies* 23 (1961), 294-304 au sujet des sources du prologue, et l'entrée concernant *Guthlac A* dans la base de données *Fontes Anglo-Saxonici* : Catherine Clarke, « The Sources of *Guthlac A* (Cameron C.A.3.2.1) », *Fontes Anglo-Saxonici: World Wide Web Register*, <<http://fontes.english.ox.ac.uk/>> (2001, dernière consultation : mai 2012).

véritable désert (208b *on westenne*, « dans le désert », « dans un espace sauvage » ; 216a *idel ond æmen*, « vide / inutile et inhabité »).

Si les sources auxquelles le poète emprunte sont tout à fait classiques, sa manière de procéder en revanche ne l'est pas tout à fait. En général en effet, soit les vies de saints se concentrent exclusivement sur la mort du saint, tout particulièrement s'il s'agit d'un martyr (*Passio*), soit elles retracent l'essentiel de la vie du saint (*Vita* ou *Acta*)²³⁶. Dans le cas présent, tous les éléments datables de la vie de Guthlac sont évacués et le poème se concentre sur les affrontements entre Guthlac et les démons, inlassablement répétés. Ce choix a pour effet d'abolir tout sentiment de progression chronologique. Une autre particularité du texte est son goût pour le didactisme²³⁷. Le poète comme le personnage ne se privent pas de faire des commentaires sur la façon dont il faut se comporter pour pouvoir espérer le salut. Le poème prend ainsi des airs d'homélie, ce qui accentue d'ailleurs sa ressemblance avec les premiers poèmes du Livre d'Exeter.

Place du discours direct

Le discours direct représente un peu plus du tiers du poème (36%), soit l'une des plus faibles proportions de notre corpus. Le poème étant par ailleurs relativement court, l'ensemble de texte représenté est des plus modestes : un peu moins de 300 vers répartis en onze répliques seulement. Il s'agit principalement de l'affrontement entre Guthlac et les démons, qui représente à lui seul neuf répliques, réparties en plusieurs échanges brefs au cœur du poème. Cette confrontation est encadrée par deux discours angéliques : celui de l'ange qui accueille l'âme vertueuse en préambule du poème, et celui de saint Barthélemy venu annoncer sa protection de Guthlac. Le parallèle manifeste des deux scènes – la deuxième n'étant que l'actualisation circonstanciée du modèle général présenté dans le préambule – souligne l'homogénéité mais aussi la centralité des autres occurrences de discours direct.

En effet, le peu de variété des utilisations du discours direct dans ce poème ne doit pas faire penser que le procédé y joue un rôle mineur : la confrontation entre le saint et les démons est l'enjeu majeur du poème et elle s'accomplit presque exclusivement au travers du discours direct.

²³⁶ D'autres types d'organisation sont toutefois possibles, ainsi la vie de saint Colomban (*Vita Columbae*) d'Adomnán d'Iona est organisée essentiellement comme un catalogue thématique des miracles du saint, plutôt que par ordre chronologique. Ce type d'hagiographie est parfois désigné sous le nom de *Miracula*.

²³⁷ Frances Randall Lipp écrit ainsi : « *in place of narrative and eulogy, the standard ingredients of the saint's life, the poem gives us interpretation and explicit didacticism* », « *Guthlac A: An Interpretation* », *Mediaeval Studies* 33 (1971), 46-62, p. 46.

Le poème est le seul de notre corpus à présenter une difficulté réelle de délimitation de l'une de ses répliques, en l'occurrence la première. Plusieurs éditeurs²³⁸ en font une réplique courte, se terminant au milieu du vers 10. Ce choix se justifie car au delà de cette limite, il n'y a plus aucun pronom personnel ou marqueur d'actualisation (*nu* en particulier), qui viendrait confirmer qu'il s'agit encore de discours direct. En revanche, cela oblige à s'éparer la référence au Paradis de sa description de manière sans doute un peu artificielle. On ne peut pas complètement se fier aux indices fournis par le scribe, mais on peut aussi noter que celui-ci n'utilise pas de majuscule à cet endroit²³⁹, alors qu'ailleurs il utilise souvent une lettre un peu plus grosse quand il commence une idée nouvelle. Les deux endroits suggérés par Jane Roberts (fin du vers 17 ou 25) sont de ce point de vue plus convaincants puisqu'ils sont suivis d'une lettre plus grande et plus nettement séparée de ce qui précède. Ils constituent aussi des ruptures plus naturelles dans l'agencement des idées.

Le fait que le vers 30 (*Monge sindon ge ond middangeard*) constitue une formule d'ouverture, comme on l'a noté plus haut, en fait également un endroit crédible pour la reprise de la narration. Le récit commençant par ces mots constituerait ainsi une réponse à la question posée à la fin du discours angélique. Il serait en tout cas très improbable que le discours direct se poursuive au delà, puisque ce point représente une véritable rupture dans le texte. Afin de ne pas évacuer de la discussion a priori un passage qui pourrait relever du discours direct, c'est cette limite haute que nous retenons ici. Quand ce choix a un impact sur la discussion (par exemple lorsque le discours direct est évalué quantitativement), il en sera fait mention explicitement au cours du développement.

Juliana

Juliana est un poème hagiographique de 731 vers composé par Cynewulf et conservé dans le Livre d'Exeter, entre *Le Phénix* et *L'Errant (The Wanderer)*. Le poème relate le martyre d'une vierge chrétienne au début du IV^e siècle, Julienne de Nicomédie. Il s'agit d'une traduction d'un texte latin qui s'inscrit pleinement dans la tradition des vies de saintes vierges et martyres, comme Agathe, Agnès ou Lucie. La légende de sainte Julienne semble avoir été relativement populaire au Moyen Âge puisqu'il en existe de nombreuses versions : en grec, en

²³⁸ C'est le cas des premiers éditeurs : Christian W. M. Grein, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, vol. 1 et 2 (Göttingen : Wigand, 1857 et 1858) et Bruno Assmann, *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, vol. 3 (Leipzig : Wigand, 1898). Il est à noter qu'ils traitent les vers 1-29 comme la fin de *Christ* qu'ils considèrent comme un seul poème dû à Cynewulf. Plus récemment, les *Anglo-Saxon Poetic Records* et l'édition du Livre d'Exeter par Bernard J. Muir choisissent le même point pour clore cette réplique. Israel Gollancz choisit quant à lui le milieu du vers suivant (*The Exeter Book: An Anthology of Anglo-Saxon Poetry*, vol. 1 (Londres : Early English Text Society, 1895).

²³⁹ Ni au milieu du vers 11, d'ailleurs.

latin, en moyen-anglais, en moyen-haut-allemand, en ancien français et en moyen-irlandais²⁴⁰. Bien que la poésie de Cynewulf soit généralement célébrée pour son style soigné, ce poème a longtemps reçu une critique assez peu favorable, étant souvent jugé trop monotone, répétitif ou conventionnel²⁴¹.

Manuscrit

Le poème *Juliana* est conservé aux folios 65b-76a du Livre d'Exeter, déjà décrit plus haut. Il se situe à un point de transition du manuscrit dans la mesure où il clôt un ensemble de textes relativement cohérent et précède une série de textes souvent moins longs, aux contenus plus variés et à la présentation moins homogène²⁴².

Deux folios ont été perdus, respectivement après les folios 69b et 73b. La comparaison avec la source latine permet toutefois de se faire une bonne idée des épisodes manquants, à défaut de pouvoir savoir comment ils avaient été traités par Cynewulf. La première lacune concerne le début de l'interrogatoire du démon en prison, lorsque Juliana se saisit de lui et qu'il commence à confesser ses multiples péchés (entre les vers 288 et 289). Le texte reprend ainsi au milieu d'une longue réplique du démon. La deuxième lacune survient juste après la sortie de prison de Juliana (entre les vers 558 et 559). Le passage latin équivalent comprend un nouvel échange entre Eleusius et Juliana, alors que la sainte est soumise à diverses tortures, des prières de Juliana à Dieu et une exclamation de la foule qui se convertit spontanément au christianisme. Le poème reprend au milieu de ce qui pourrait être une prière de Juliana, d'après la source latine, mais en l'absence d'aucune marque d'énonciation probante, ce court passage ne sera pas considéré comme du discours direct. En effet, il pourrait tout aussi bien s'agir d'un commentaire du narrateur mettant en relation la prière de Juliana avec d'autres actes de dévotion.

La signature runique incorporée à la fin du poème permet de le rattacher au petit corpus de textes composés par Cynewulf. On est donc raisonnablement certain que *Juliana* a été composé vers la même époque qu'*Elene*. Les caractéristiques linguistiques de ce corpus

²⁴⁰ Daniel G. Calder, *Cynewulf* (Boston: Twayne, 1981), p. 75.

²⁴¹ Les propos des premiers éditeurs du texte sont révélateurs. William Strunk Jr. écrit ainsi : « *Nowhere in the Juliana is there any real evidence that the author knew more of the acts and speech of men and women than what he had read in books. Little worse could be said of any poem introducing human figures* » (*Juliana* (Boston et Londres : D. C. Heath, 1904), p. xl). Quant à Rosemary Woolf, elle n'est guère plus laudatrice : « *Juliana clearly comes at the end of a period. Though it parades remnants of the old heroic style, the spirit and general effect are different. There could be no poetic progress from it: beyond lie monotony or prose. Competent in itself, though lacking the poetic mastery of the Elene or Crist, Juliana brings Old English poetry into a blind alley* » (*Cynewulf's Juliana* ([Londres : Methuen, 1955] Exeter : University of Exeter Press, 1993), p. 19).

²⁴² Colette Stévanovitch, « Les Seuils des poèmes du Livre d'Exeter ». Voir également plus haut, note 225.

permettent de penser qu'il est vraisemblablement plus tardif que *Beowulf* et la *Genèse A*. D'après Robert D. Fulk²⁴³, les poèmes de Cynewulf ne peuvent guère avoir été composés avant environ 750 s'ils ont été produits en Mercie, et 850 s'ils proviennent de Northumbrie. Patrick W. Conner²⁴⁴ va plus loin, en démontrant que l'adaptation de la *Martyrologie* de Bède le Vénérable par Usuard est très vraisemblablement la source du *Sort des apôtres*. Or cette martyrologie a été rédigée vers 875 et n'a sans doute été disponible en Angleterre que plus tardivement, vers le milieu du X^e siècle. Si l'on accepte cette hypothèse, alors les poèmes de Cynewulf ne seraient peut-être pas beaucoup plus anciens que les manuscrits qui les conservent.

Source et contenu

Le poème de Cynewulf traduit une source latine, la *Passio Iulianae*. Ce texte a vraisemblablement été rédigé vers la fin du VI^e ou le début du VII^e siècle, avant d'être relativement largement diffusé en Angleterre à partir du VIII^e siècle. Bède le Vénérable et Alcuin semblent en tout cas tous deux en avoir eu connaissance²⁴⁵. Ce texte est connu depuis très longtemps à travers l'édition des *Acta Sanctorum*²⁴⁶, fondée sur la collation de onze manuscrits. À l'heure actuelle quelque cent manuscrits conservant ce texte ont été recensés. L'un d'eux, Paris, BNF, lat. 10861, un manuscrit vraisemblablement copié à Canterbury au début du IX^e siècle, est présenté par Michael Lapidge²⁴⁷ comme le texte le plus susceptible d'avoir servi de source à Cynewulf, ou en tout cas comme le texte le plus proche de cette source. Sur plusieurs points, le texte de ce manuscrit est effectivement plus proche du poème de Cynewulf que celui édité dans les *Acta Sanctorum*, et c'est donc lui qui sera cité dans les pages qui suivent, lorsqu'il sera fait référence à la *Passio Iulianae*.

Le poème vieil-anglais n'est pas une simple traduction littérale, mais une véritable adaptation du texte latin. Les points de divergence les plus manifestes avec la source concernent la caractérisation des personnages et le style poétique. Le texte latin, tout en n'étant pas étranger aux excès propres au genre hagiographique, présente une forme de

²⁴³ Robert D. Fulk, « Cynewulf: Canon, Dialect, and Date », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, [1996] 2001), 3-21, p. 16.

²⁴⁴ Patrick W. Conner, « On Dating Cynewulf », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, [1996] 2001), 23-56, p. 47.

²⁴⁵ Michael Lapidge, « Cynewulf and the *Passio S. Iulianae* », in *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr.*, édité par Mark C. Amodio et Katherine O'Brien O'Keeffe (Toronto : University of Toronto Press, 2003), 147-171, p. 149-150.

²⁴⁶ *Acta avctore anonymo ex XI veteribus MSS : Iuliana, Virgo Nicomediensis et Martyr, Bruxellae in Belgio*, in *Acta Sanctorum*, Februaris II, édité par Jean Bolland et Godefroid Henschen (Antwerp : J. van Meurs, 1658), 873-877.

²⁴⁷ Michael Lapidge, « Cynewulf and the *Passio S. Iulianae* ».

naturalisme. Le début du récit introduit des personnages aux motivations psychologiquement crédibles, et ce n'est que graduellement que le conflit entre Juliana et son fiancé va se muer en conflit du bien et du mal. Cette progression ne se retrouve pas dans le poème qui instaure dès le départ une opposition irréductible entre les serviteurs du Christ et ceux de Satan, entre la vérité et ses adversaires. Toute nuance est ainsi éliminée des personnages qui deviennent de véritables figures, au sens typologique du terme²⁴⁸. Donald Bzdyl²⁴⁹ souligne à juste titre que ce choix ne correspond pas véritablement à un refus du réalisme, mais à une conception différente de ce qui fait la réalité. Dans la perspective qui semble être celle de Cynewulf, *Juliana* ressemble sans doute moins aux aléas d'une vie ordinaire que la *Passio Iulianae*, mais plus à la réalité telle qu'elle devrait être perçue par les chrétiens.

Plusieurs études se sont également intéressées à la spécificité de *Juliana* en tant que vie de *sainte*. Le personnage de Juliana est alors interprété comme un nouveau type héroïque, spécifiquement féminin, en opposition avec les modèles héroïques séculiers et masculins, qui eux seraient dévalorisés²⁵⁰. Ces études soulignent l'importance que le poète accorde au corps de Juliana, à sa virginité et à sa beauté radieuse, ainsi que la distinction établie par le poème entre une violence physique souvent signe d'impuissance et la puissance verbale et spirituelle de la sainte.

Si certaines de ces études proposent des lectures intéressantes, qui renouvellent l'interprétation du poème, il convient cependant d'envisager leurs hypothèses avec une certaine prudence. En effet, Juliana est effectivement décrite à plusieurs reprises comme une beauté radieuse – comme d'autres personnages féminins de la poésie vieil-anglaise (Judith,

²⁴⁸ Voir Daniel Calder, « The Art of Cynewulf's *Juliana* », *Modern Language Quarterly* 34 (1973), 355-371 ; Joseph Wittig, « Figural Narrative in Cynewulf's *Juliana* », *Anglo-Saxon England* 4 (1974), 37-55 et R. Barton Palmer, « Characterization in the Old English *Juliana* », *South Atlantic Bulletin* 41 : 4 (1976), 10-21.

²⁴⁹ Donald G. Bzdyl, « *Juliana*: Cynewulf's Dispeller of Delusion », *Neuphilologische Mitteilungen* 86 : 2 (1985), 165-175.

²⁵⁰ Claude Schneider, « Cynewulf's Devaluation of Heroic Tradition in *Juliana* », *Anglo-Saxon England* 7 (1978), 107-118 ; Doreen M. E. Gillam, « Love Triangle as Commedia: Some Sidelights on Cynewulf's Handling of Personal Relationships in *Juliana* », in *Studies in Honour of René Derolez*, édité par A. M. Simon-Vandenberghe (Gand : Seminarie voor Engelse en Oud-Germaanse Taalkunde RUG, 1987), 190-215 ; Alexandra Hennessey Olsen, « Cynewulf's Autonomous Women: A Reconsideration of *Elene* and *Juliana* », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 222-232 ; Marie Nelson, éd. et trad., *Judith, Juliana, and Elene: Three Fighting Saints*, *American University Studies* 4, *English Language and Literature* 135 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1991), p. 98-109 ; Shari Horner, « Spiritual Truth and Sexual Violence: The Old English *Juliana*, Anglo-Saxon Nuns, and the Discourse of Female Monastic Enclosure », *Signs* 19 (1994), 658-675 ; Jill Frederick, « Warring with Words: Cynewulf's *Juliana* ». Voir également Helen Damico, pour qui le modèle héroïque féminin représenté par Juliana ne serait pas un développement chrétien, mais le reflet d'une représentation traditionnelle des valkyries dans la poésie vieil-anglaise: « The Valkyrie Reflex in Old English Literature », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 176-190.

Ève et Sara notamment) mais aussi comme les anges ou le Christ²⁵¹ – mais il n'est pas si évident que son corps ou sa virginité joue un rôle plus important dans le poème que dans la source latine. Au contraire, les scènes de tortures perdent de leur dimension sexuée dans le poème, l'accent n'étant plus mis sur le corps dénudé de la sainte livré à la merci de plusieurs soldats, mais sur les terribles tourments dont est menacée une innocente. Par ailleurs, la mise en avant d'une force verbale et spirituelle plutôt que physique se retrouve également dans *Guthlac A*, où le protagoniste est un homme. S'il est vrai que Juliana n'est pas désignée explicitement comme un guerrier à l'instar de Guthlac, il n'est pas évident que les deux poèmes reflètent deux conceptions véritablement différentes de l'héroïsme chrétien, dont l'une serait féminine et l'autre masculine²⁵².

En fait, les deux poèmes se distinguent plus par leur diction que par leur idéologie. De nombreux critiques ont en effet noté l'influence importante de la rhétorique classique chez Cynewulf. *Juliana* présente ainsi un nombre très important de jeux sur les sonorités, qui peuvent ainsi contribuer à la cohérence et l'harmonie de certaines unités du texte, suggérer des parallèles dignes d'être médités ou ponctuellement fournir des indications sur le locuteur²⁵³.

Place du discours direct

Juliana est le poème du corpus où la proportion de discours direct est la plus importante : 61% (448 vers sur 731). En fait, à l'exception de quelques scènes de torture généralement décrites assez brièvement, toute l'action du poème est verbale. Cette action se déroule en quatre temps : une première confrontation opposant Juliana à son père puis à son fiancé ; un interrogatoire du démon par Juliana en prison ; une nouvelle confrontation entre Juliana et Eleusius ; un discours homilétique de Juliana enjoignant la foule à garder la foi. Autrement dit, le poème est entièrement dominé par des discours antagonistes, jusqu'à la résolution finale et le discours d'espérance et d'encouragement de la sainte.

²⁵¹ Paul Beekman Taylor, « The Old English Poetic Vocabulary of Beauty », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 211-221.

²⁵² Joyce Hill ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'elle indique qu'aucun mot ne désigne explicitement Juliana comme une figure guerrière, même si elle est par ailleurs conforme au type du soldat du Christ : « The Soldier of Christ in Old English Prose and Poetry », *Leeds Studies in English* 12 (1981), 57-80, p. 69.

²⁵³ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*, p. 45-61 ; Joseph D. Wine, « Juliana and the Figures of Rhetoric », *Papers on Language & Literature* 28 (1992), 3-18 ; Janie Steen, *Verses and Virtuosity: The Adaptation of Latin Rhetoric in Old English Poetry* (Toronto : University of Toronto Press, 2008), p. 110-137

S'il est tentant, s'agissant d'un poème vieil-anglais, d'établir un parallèle entre ces affrontements verbaux et la tradition germanique du *flyting*²⁵⁴, comme le fait Jill Frederick²⁵⁵, il n'est pas sûr que cette comparaison soit tout à fait légitime. En effet, la dimension antagoniste est déjà présente dans la source, et typique du genre hagiographique. Ni les attaques formulées contre l'adversaire, ni les professions de foi ne semblent s'inspirer spécifiquement d'un modèle germanique.

Ces échanges présentent un caractère répétitif évident, d'autant que l'opposition est présentée comme absolue dès le début. Malgré tout, le poème ménage une forme d'évolution. Comme le note Donald Bzdyl²⁵⁶, les premières confrontations de Juliana avec Africanus et Eleusius invitent à la réflexion sur les positions défendues par les deux factions, mais laissent en suspens la résolution du conflit. La victoire éclatante de Juliana sur le démon, manifestée par son contrôle absolu sur le cours de leur échange, et son extorsion d'une confession presque totale, est une première manifestation de sa supériorité ; son second affrontement avec Eleusius, l'accomplissement de ce que cette supériorité promettait. D'une certaine façon, on peut dire que la victoire sur le démon est un prototype de la victoire sur Eleusius. Dans les deux cas, l'enjeu est le même : l'affirmation de la vérité chrétienne.

Il y a donc bien une forme de progression, mais qui est très abstraite. On peut dire des échanges au discours direct de Juliana qu'ils constituent une forme de performance : au sens théâtral, et Allen J. Frantzen²⁵⁷ souligne le fait que l'importance du discours direct dans Juliana en fait un texte proche d'un dialogue de théâtre, mais aussi au sens pragmatique²⁵⁸. Les professions de foi dans le pouvoir divin, inlassablement répétées par Juliana, sont en effet en elles-mêmes l'accomplissement et la démonstration de ce pouvoir invulnérable à toutes les tortures.

Andreas

Andreas est un poème hagiographique relativement long (1722 vers) conservé dans le Livre de Vercelli. Il s'agit d'une version de la légende de saint André et saint Mathieu chez les anthropophages, un texte qui semble avoir bénéficié d'une certaine popularité à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge, notamment en Angleterre anglo-saxonne, comme en

²⁵⁴ Pour une discussion plus détaillée de cette convention, voir le premier chapitre de cette thèse, p. 119 et suivantes.

²⁵⁵ Jill Frederick, « Warring with Words: Cynewulf's *Juliana* », p. 66-68. Voir également Juan Camilo Conde-Silvestre, « Verbal Confrontation ».

²⁵⁶ Donald Gregory Bzdyl, « *Juliana*: Cynewulf's Dispeller of Delusion ».

²⁵⁷ Allen J. Frantzen, « Drama and Dialogue in Old English Poetry ».

²⁵⁸ Sur la dimension performative des paroles de Juliana, voir Marie Nelson, « *The Battle of Maldon and Juliana: The Language of Confrontation* », surtout p. 142-150.

témoigne l'existence de deux versions vieil-anglaises en prose²⁵⁹. La légende raconte comment André se rend en Mermédonie, où Mathieu est retenu prisonnier par des cannibales, et comment il convertit les Mermédoniens par ses miracles. Le texte a surtout été commenté pour ses excès : tant au niveau du contenu, qui regorge d'événements surnaturels et de violences outrées, qu'au niveau du style héroïque, qui surprend la plupart des lecteurs modernes dans un tel contexte.

Manuscrit

Andreas est préservé aux folios 29b-52b de Vercelli, Biblioteca Capitolare CXVII, mieux connu sous le nom du Livre de Vercelli (Verceil) ou Codex Vercellensis²⁶⁰. On estime que le manuscrit a été copié dans la seconde moitié du X^e siècle, apparemment par un seul scribe²⁶¹. Cependant, comme souvent, le scribe semble avoir utilisé plusieurs sources manuscrites distinctes, et cette diversité se reflète dans la ponctuation du volume, qui n'est pas uniforme, mais qui varie au contraire d'un texte à l'autre²⁶². Le manuscrit est dans un très bon état de conservation et ne semble guère avoir été utilisé ou abîmé depuis son arrivée à Vercelli²⁶³. Un folio a cependant été perdu après le folio 42, de sorte que deux répliques de discours direct ne subsistent que sous forme très fragmentaire (douze mots au total pour le début d'une réplique et la fin d'une autre).

Sur cette arrivée, on sait peu de choses. Vercelli est une étape importante sur la route du pèlerinage vers Rome, et l'on peut donc supposer que le livre a pu être abandonné sur place (ou offert) par un pèlerin. Une inscription sur le manuscrit permet en tout cas d'affirmer qu'il

²⁵⁹ L'une est conservé à la fin de Cambridge, Corpus Christi College 198, fol. 386r.-394v., un recueil d'homélies rassemblant principalement des textes d'Ælfric (pour plus d'informations sur le manuscrit, voir l'entrée correspondante sur le site de la Parker Library : Parker Library On The Web, <http://parkerweb.stanford.edu/parker/actions/manuscript_description_long_display.do?ms_no=198>, dernière consultation : juin 2012), et l'autre, plus fragmentaire, constitue la dernière des Homélies de Blickling. Les deux textes sont disponibles respectivement dans les éditions suivantes : *The Anglo-Saxon Legends of St. Andrew and St. Veronica*, édité et traduit par Charles Wycliffe Goodwin (Cambridge : Deighton, 1851), 2-25 et *The Blickling Homilies*, édité et traduit par Richard J. Kelly (Londres : Continuum, 2003), 158-163. La popularité de la légende de saint André en Angleterre à cette époque est également suggérée par la façon allusive dont le poète fait référence à la suite des événements de la vie d'André (Antonina Harbus, « A Mind for Hagiography: The Psychology of Resolution in *Andreas* », in *Germanic Texts and Latin Models: Medieval Reconstructions*, Germania Latina 4, Mediaevalia Groningana 2, édité par Karin E. Olsen, Antonina Harbus et Tette Hofstra (Louvain : Peeters, 2001), 127-140, p. 138).

²⁶⁰ À ne pas confondre avec un autre manuscrit, également surnommé Codex Vercellensis, et qui contient celui-ci une version des Évangiles relevant de la Vetus Latina.

²⁶¹ Voir l'édition de Kenneth R. Brooks, *Andreas and the Fates of the Apostles* (Oxford : Clarendon Press, 1961), p. xii et Samantha Zacher et Andy Orchard, « Introduction », in *New Readings in the Vercelli Book*, édité par Samantha Zacher et Andy Orchard (Toronto : University of Toronto Press, 2009), 3-11, p. 3.

²⁶² Katherine O'Brien O'Keefe, *Visible Song*, p. 170-171.

²⁶³ Samantha Zacher et Andy Orchard, « Introduction », p. 3-4.

se trouvait déjà en Italie au XII^e siècle²⁶⁴. Robert Boenig²⁶⁵, qui a consacré une monographie au poème *Andreas*, envisage une hypothèse plus précise. En effet, en 1050 sont organisés deux Conciles, respectivement à Rome et à Vercelli, pour statuer sur la controverse eucharistique, le Concile de Vercelli ayant spécifiquement pour objet un certain nombre de livres liés à la controverse. On sait d'après la Chronique Anglo-Saxonne que des délégations anglaises ont été envoyées en Italie (à Rome tout au moins) à cette occasion. L'importance du thème eucharistique dans le Livre de Vercelli, et notamment dans *Andreas*, fait penser à Robert Boenig qu'il pourrait y avoir un lien entre cet événement et l'arrivée du livre à Vercelli. En l'absence de preuves matérielles précises, il est cependant impossible de dépasser le stade de la conjecture sur ce point.

Le contenu du manuscrit forme un ensemble assez cohérent, sans être toutefois parfaitement homogène. Le Livre de Vercelli comprend en effet vingt-trois homélies en prose, six poèmes religieux – *Andreas*, *Le sort des apôtres (The Fate of the Apostles)*, *L'âme et le corps I (Soul and Body I)*, *Fragment homilétique I*, *Le Rêve de la Croix* et *Elene* – et une vie en prose de saint Guthlac²⁶⁶. Le manuscrit contient donc aussi bien de la prose que de la poésie, des textes narratifs que des textes d'exhortation. Cette hétérogénéité ne doit cependant pas être surévaluée. Il existe beaucoup de styles de prose en vieil-anglais, dont certains peuvent être qualifiés de poétique, voire mettent en question la distinction entre prose et poésie au sein du corpus vieil-anglais²⁶⁷. Si les homélies du Livre de Vercelli ne sont pas écrites dans un style allitératif comparable à celui d'Ælfric, elles présentent cependant elles aussi un certain nombre d'éléments poétiques²⁶⁸, si bien qu'on ne peut tout à fait les opposer au corpus en vers. De même, la frontière entre narration et exhortation peut être floue : comme on l'a noté plus haut, au sujet de *Christ et Satan* (p. 65), la technique de l'*exemplum* est au cœur de la pratique homilétique, tandis que les textes narratifs ne se privent pas toujours de tirer les conséquences morales de leur récit, si bien que les deux types de texte peuvent être difficiles à distinguer. Les deux genres sont par ailleurs étroitement liés à la

²⁶⁴ Samantha Zacher et Andy Orchard, « Introduction », p. 3.

²⁶⁵ Robert Boenig, *Saint and Hero: Andreas and Medieval Doctrine* (Lewisburg, PA : Bucknell University Press ; Londres et Toronto : Associated University Presses, 1991), p. 76-77.

²⁶⁶ Pour une brève description de chaque texte et sa situation dans le manuscrit, voir l'introduction du deuxième volume des *Anglo-Saxon Poetic Records* de George Philip Krapp, p. xviii-xx.

²⁶⁷ Sur cette question de la difficulté à déterminer là où se situe la frontière entre prose et poésie dans le corpus vieil-anglais, voir Haruko Momma, *The Composition of Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 20 (Cambridge : Cambridge University Press, 1997), p. 7-27. Ce point est également commenté par Allen J. Frantzen dans « The Diverse Nature of Old English Poetry », p. 12.

²⁶⁸ Voir Samantha Zacher, *Preaching the Converted: The Style and Rhetoric of the Vercelli Book Homilies* (Toronto : University of Toronto Press, 2009) et Paul E. Szarmach, « The Vercelli Prose and Anglo-Saxon Literary History », in *New Readings in the Vercelli Book*, édité par Samantha Zacher et Andy Orchard (Toronto : University of Toronto Press, 2009), 12-40, p. 38-39.

liturgie puisque le genre hagiographique s'est notamment développé pour fournir les lectures nécessaires à la célébration des saints lors de leur fête liturgique.

Le fait que les trois versions vieil-anglaises de la légende de saint André sont préservées dans des contextes manuscrits très comparables, c'est-à-dire en compagnie d'homélies, invite à penser que la présence d'*Andreas* dans le Livre de Vercelli n'a rien d'accidentel. Si certains aspects de la légende peuvent paraître excessifs, voire fantaisistes, au lecteur moderne²⁶⁹, il semble que les personnes qui ont décidé de la conserver par écrit l'aient surtout jugée propre à nourrir la foi chrétienne.

Les caractéristiques linguistiques du texte permettent de penser qu'*Andreas* a vraisemblablement été composé plus tardivement que *Beowulf* et la *Genèse A*, étant ainsi plus proche, chronologiquement, des poèmes de Cynewulf²⁷⁰. La date de composition de ces poèmes étant elle-même sujette à caution, il est difficile de se prononcer plus avant²⁷¹.

Source et contenu

La source exacte d'*Andreas* n'a pu être identifiée à ce jour. Le texte dont le poème vieil-anglais se rapproche le plus sont les *Praxeis Andreou kai Matheian eis ten polin ton anthropophagon* (Πράξεις Ανδρέου και Μαθθαία εις την πόλιν των ανθρωποφάγων), c'est-à-dire les *Actes d'André et Mathieu dans la cité des anthropophages*. Il subsiste plusieurs manuscrits de ce texte, datant du IX^e et du X^e siècles, mais aucun ne peut être la source d'*Andreas* car certains détails diffèrent, permettant de penser qu'une version légèrement différente de ce texte grec serait à l'origine de la chaîne de transmission aboutissant à *Andreas*²⁷². Étant donné que la connaissance du grec était très rare en Angleterre à l'époque vieil-anglaise, et pratiquement inexistante après le VIII^e siècle, il semble probable que le poète ait connu la légende par l'intermédiaire d'une traduction latine.

Là encore, le texte exact est introuvable. Il subsiste plusieurs versions latines de la légende, mais il est clair qu'aucune d'entre elles n'a pu être la source du poème puisque *Andreas* reproduits certains éléments des *Praxeis Andreou* qu'elles omettent. De ces

²⁶⁹ Jonathan Wilcox en particulier semble penser que de nombreux éléments du texte sont si exagérés qu'ils sont nécessairement humoristiques : « Eating People Is Wrong: Funny Style in *Andreas* and Its Analogues », in *Anglo-Saxon Styles*, édité par Catherine E. Karkov et George Hardin Brown, SUNY Series in Medieval Studies (Albany : State University of New York Press, 2003), 201-222.

²⁷⁰ R. D. Fulk, *A History of Old English Meter*, p. 348-349.

²⁷¹ Voir plus haut, p. 73 et suivante. Robert Boenig, qui tient également compte des réserves émises par Ashley Crandell Amos concernant la validité des tests linguistiques, propose, lui, une date située entre le milieu et la fin du IX^e siècle. *Saint and Hero*, p. 23.

²⁷² Robert Boenig, *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals: Translations from the Greek, Latin, and Old English*, Garland Library of Medieval Literature 70 (New York : Garland, 1991), p. ii, et Kenneth R. Brooks, *Andreas*, p. xv-xviii.

différentes versions latines, celle qui se rapproche le plus d'*Andreas* est un texte conservé dans un manuscrit du douzième siècle (Rome, Biblioteca Casanatense 1104, fol. 26-43), habituellement désigné sous le nom de *recensio casanatensis* en référence à son lieu de conservation. Cette version latine (écrite dans un latin que Kenneth Brooks qualifie de « particulièrement barbare²⁷³ ») est plus étoffée que les *Praxeis Andreou*, et sans doute aussi que la source utilisée par le poète d'*Andreas*. Bien qu'elle constitue un point de comparaison utile²⁷⁴, elle doit donc être considérée plus comme un analogue que comme une source véritable.

Certains parallèles avec *Beowulf*, tant au niveau de l'intrigue que de la diction, ont très tôt attiré l'attention de la critique sur ce poème²⁷⁵. L'idée selon laquelle *Andreas* prendrait *Beowulf* pour modèle a cependant été fortement remise en cause dès 1951. Dans un article intitulé « The Relationship of the Old English *Andreas* to *Beowulf* »²⁷⁶, Leonard J. Peters démonte point par point l'hypothèse de l'influence beowulfienne en rappelant que les points communs entre les intrigues des deux poèmes sont déjà présents dans la source grecque, et suffisamment généraux pour pouvoir relever de la simple coïncidence, et en montrant que les parallèles textuels relèvent plus d'une diction commune que d'emprunts spécifiques. On ne peut bien sûr pas exclure que le poète d'*Andreas* ait connu *Beowulf*, mais il n'existe aucune preuve permettant de l'affirmer.

Il demeure cependant que le poème emploie avec force un style héroïque qui a pu parfois paraître en décalage avec le propos²⁷⁷. Depuis quelques décennies, plusieurs chercheurs ont tenté d'expliquer ce décalage. Pour certains, le poème détourne délibérément la diction traditionnelle pour mieux souligner le message chrétien²⁷⁸. Pour d'autres, la

²⁷³ Kenneth R. Brooks, *Andreas*, p. xvii (« written in a most barbarous Latin »).

²⁷⁴ C'est à ce texte que l'on comparera *Andreas* le plus souvent dans les pages qui suivent. Il sera également fréquemment fait référence à la traduction anglaise des *Praxeis Andreou* afin de corriger autant que possible l'inévitable effet de distorsion introduit par cette comparaison à un analogue légèrement éloigné. Robert Boenig, *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals*, p. 1-23.

²⁷⁵ Arthur Fritzsche relève déjà en 1879 un certain nombre de parallèles, concernant principalement le vocabulaire martial et le voyage en mer : « Das angelsächsische Gedicht *Andreas* und *Cynewulf* », *Anglia* 2 (1879), 441-496, p. 493-495. Une exploration systématique des parallèles entre les deux textes est entreprise par George Philip Krapp dans son édition du poème : *Andreas and the Fates of the Apostles: Two Anglo-Saxon Narrative Poems* (Boston : Ginn, 1906), p. lv-lvii.

²⁷⁶ Leonard J. Peters, « The Relationship of the Old English *Andreas* to *Beowulf* », *Publications of the Modern Language Association of America* 66 : 5 (1951), 844-863.

²⁷⁷ Kenneth R. Brooks écrit ainsi : « *Andreas* is characterized by a vigorous if misplaced enthusiasm », *Andreas*, p. xxvi.

²⁷⁸ Voir en particulier David Hamilton, « *Andreas* and *Beowulf*: Placing the Hero », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson, Dolores Warwick Freese et John C. Gerber (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 81-98 et Naotoshi Furuta, « The Devaluation of Germanic Heroic Tradition in the Old English Poem *Andreas* », in *Multiple Perspectives on Old English Philology and History of Linguistics: A Festschrift for Schoichi Watanabe*, édité par Tetsuji Oda et Hiroyuki Eto, *Linguistic Insights: Studies in Language and Communication* 129 (Berne : Peter Lang,

question est plutôt à analyser en termes d'une opposition entre traditions écrites et orales²⁷⁹. Mais pour d'autres encore, l'idée même d'un décalage est le fruit d'une vision anachronique ou en tout cas parcellaire²⁸⁰. Parmi les études qui tentent de dépasser cette conception, on peut noter celle de Daniel G. Calder²⁸¹, qui analyse *Andreas* non comme un texte en opposition ou en décalage avec une norme représentée comme *Beowulf*, mais comme représentatif d'un autre style, ayant lui aussi une place légitime dans la tradition poétique vieil-anglaise. Il qualifie ce style d'expressionniste au sens où le poète rechercherait une tension entre des extrêmes exacerbés.

Les éléments les plus surprenants de l'intrigue (notamment ses déferlements de violences et de miracles dont la motivation n'apparaît pas toujours très clairement) ont également fait l'objet de plusieurs études, fondées pour la plupart sur des interprétations typologiques et / ou théologiques. Ces études²⁸² ont permis de rendre plus évidents un certain nombre de thèmes sous-jacents de la légende d'André, que le poème met en valeur : celui de la conversion bien sûr, puisque c'est là le sujet principal du poème, mais également ceux du baptême, de l'eucharistie ou du Jugement dernier.

2010), 125-156. Le titre de ce second article fait bien sûr référence à celui écrit par Claude Schneider au sujet de *Juliana* : « Cynewulf's Devaluation of Heroic Tradition in *Juliana* » (1978).

²⁷⁹ Cette question est abordée en particulier par Anita Riedinger, « *Andreas* and the Formula in Transition », in *Hermeneutics and Medieval Culture*, édité par Patrick J. Gallacher et Helen Damico (Albany : State University of New York Press, 1989), 183-191, Brian Shaw, « Translation and Transformation in *Andreas* », in *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C. B. Hieatt*, édité par M. J. Toswell (Toronto : University of Toronto Press, 1995), 164-179 et Calvin B. Kendall, « Literacy and Orality in Anglo-Saxon Poetry: Horizontal Displacement in *Andreas* », *Journal of English and Germanic Philology* 95 : 1 (1996), 1-18.

²⁸⁰ Alexandra Hennessey Olsen écrit ainsi : « *modern readers experience a difficulty with the merger of the oral-formulaic elements of the poem and the Christian literary tradition that seems not to have been apparent to the original audience* ». « The Aesthetics of *Andreas*: The Contexts of Oral Tradition and Patristic Latin Poetry », in *De Gustibus: Essays for Alain Renoir*, Garland Reference Library of the Humanities 1482, Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition 11, édité par John Miles Foley, Chris J. Womack et Whitney A. Womack (New York : Garland, 1992), 388-410, p. 390.

²⁸¹ Daniel G. Calder, « Figurative Language and Its Contexts in *Andreas*: A Study in Medieval Expressionism », in *Modes of Interpretation in Old English Literature*, édité par Phyllis Rugg Brown, Georgia Ronan Crampton et Fred C. Robinson (Toronto : University of Toronto Press, 1986), 115-136.

²⁸² Thomas D. Hill, « Figural Narrative in *Andreas*: The Conversion of the Mermedonians », *Neuphilologische Mitteilungen* 70 (1969), 261-273 et « The Sphragis as Apotropaic Sign: *Andreas* 1334-44 », *Anglia* 101 : 1-2 (1983), 147-151 ; Joseph B. Trahern, « Joshua and Tobias in the Old English *Andreas* », *Studia Neophilologica* 42 : 2 (1970), 330-332 ; Penn R. Szittyá, « The Living Stone and the Patriarchs: Typological Imagery in *Andreas*, Lines 706-810 », *Journal of English and Germanic Philology* 72 : 2 (1973), 167-174 ; John Casteen, « *Andreas*: Mermedonian Cannibalism and Figural Narration », *Neuphilologische Mitteilungen* 75 (1974), 74-78 ; Constance B. Hieatt, « The Harrowing of Mermedonia: Typological Patterns in the Old English *Andreas* », *Neuphilologische Mitteilungen* 77 (1976), 49-62 ; Robert E. Boenig, « *Andreas*, the Eucharist, and Vercelli », *Journal of English and Germanic Philology* 79 : 3 (1980), 313-331 ; James W. Earl, « The Typological Structure of *Andreas* », in *Old English Literature in Context: Ten Essays*, édité par John D. Niles (Cambridge : D. S. Brewer ; Totowa, NJ : Rowman & Littlefield, 1980), 66-89. Voir également Shannon N. Godlove, « Bodies as Borders: Cannibalism and Conversion in the Old English *Andreas* », *Studies in Philology* 106 : 2 (2009), 137-160, qui tout en se démarquant un peu de l'approche typologique, approfondit certains des thèmes déjà développés par John Casteen.

Place du discours direct

Le discours direct représente un peu plus de la moitié du poème (53%) et pas moins de 68 répliques, dont deux presque entièrement lacunaires (1023b-1025). Il est cependant assez inégalement réparti entre les différents locuteurs et entre les différents épisodes. La première partie du poème, avant l'entrée d'Andreas dans la cité des anthropophages, est entièrement dominée par le discours direct (686 vers de discours direct sur 980 vers, soit 70%), et notamment par un long échange entre Andreas et Jésus apparu sous les traits d'un pilote de bateau, aux vers 254-820. Cet échange constitue à la fois une sorte de test de la détermination d'Andreas et un prétexte à l'exposition d'un enseignement chrétien et de miracles christiques servant de prototypes à la mission entreprise par Andreas. Il est à noter que dans cette partie du poème, Andreas se fait lui-même narrateur et rapporte à son tour les propos de plusieurs personnages (644-817).

Une fois Andreas arrivé en Mermédonie (981-1722), le poème fait la part belle à l'action, souvent spectaculaire, et le discours direct n'occupe plus qu'une place secondaire, quoique non négligeable (218,5 vers sur 742, soit 30%). Cette partie du récit est tout à fait typique du genre hagiographique, et le discours direct y est surtout employé pour représenter l'affrontement entre Andreas soutenu par Dieu d'une part, et les cannibales poussés au crime par le diable d'autre part. L'intrigue présente ainsi de nombreux points communs avec celle de *Juliana*²⁸³, même si le texte accorde une place plus importante à la dimension physique de l'action : les pulsions anthropophages des Mermédoniens, les tortures infligées à Andreas et le déluge s'abattant sur les habitants de la cité sont ainsi tous décrits avec un luxe de détails.

Si l'on met de côté les quelques cas de prières ou de louanges adressées à Dieu, l'ensemble des discours du poème est ainsi caractérisé par une forme d'opposition, voire de conflit, qui se fait de plus en plus violente au fur et à mesure du récit, jusqu'au triomphe final du christianisme chez les Mermédoniens. Ces discours conflictuels font partie intégrante du processus de conversion au cœur du poème²⁸⁴.

²⁸³ Les deux poèmes comprennent ainsi l'ensemble de ces éléments, même si l'ordre n'est pas forcément exactement le même dans les deux textes : incitations démoniaques à attaquer le saint, tortures, affrontement entre le saint et le diable en prison, mise en cause de la validité des actions du saint par ses adversaires, profession de foi du saint, châtement des incroyants, conversion de la foule.

²⁸⁴ Sur cette question, voir notamment Daniel G. Calder, « Figurative Language and Its Contexts in *Andreas* », en particulier p. 121-124, et Angela Abdou, « Speech and Power in Old English Conversion Narratives », *Florilegium* 17 (2000), 195-212.

Elene

Elene est un poème hagiographique de 1321 vers conservé dans le Livre de Vercelli. Il ne correspond cependant pas tout à fait au schéma classique de ce genre de textes, et encore moins au schéma classique de la vie de sainte. Il s'agit en fait d'une traduction et adaptation d'un texte latin diversement connu sous les noms d'*Inventio sanctae crucis* ou *Acta Cyriaci*, c'est-à-dire l'*Invention de la sainte Croix* ou les *Actes de Cyriaque* (ou Quiriace)²⁸⁵. Le premier titre est sans doute le plus approprié puisque la recherche de la Croix et les conversions engendrées par cette quête sont le véritable fil conducteur du récit. *Elene* est ainsi le moteur de l'action, plus que sujet du poème en tant que tel. Le poème a connu une réception très contrastée de la critique moderne, selon que le poème est envisagé avant tout comme un poème héroïque germanique, comme un texte religieux, comme un document historique ou comme un portrait de femme.

Manuscrit

Elene est conservé aux folios 121a à 133b du Livre de Vercelli décrit plus haut. Il s'agit du dernier texte poétique du manuscrit, et de l'avant-dernier texte, juste avant une vie en prose de saint Guthlac. L'inclusion de ce poème dans ce qui semble être avant tout un recueil de textes homilétiques n'a pas lieu de surprendre. En effet, le thème de l'invention de la Croix est fréquemment rencontré dans les homélies. Il en existe ainsi plusieurs exemples pour la période anglo-saxonne : une homélie en prose vieil-anglaise d'Ælfric²⁸⁶, une autre conservée à la fois dans Cambridge, Corpus Christi College, 303 (p. 76-82) et dans Oxford, Bodleian Library, Auct. F. 4. 32 (folios 10-18)²⁸⁷, et enfin un texte latin attribué à Bède le Vénérable²⁸⁸. Les différences importantes entre ces différentes homélies et avec *Elene* témoignent en outre de la richesse de la tradition concernant ce thème en Angleterre à l'époque²⁸⁹. La date de composition du poème est nécessairement à situer dans une période proche de celle de *Juliana*, discutée plus haut.

²⁸⁵ D'après Jackson J. Campbell, l'appellation *Inventio sanctae crucis* est celle préférée par les manuscrits les plus anciens. « Cynewulf's Multiple Revelations », *Medievalia et Humanistica* 3 (1972), 257-277, réimpr. in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 229-250, p. 230.

²⁸⁶ « Inuentio sanctae crucis », in *The Homilies of the Anglo-Saxon Church; the 1st part containing the Sermones catholici or Homilies of Ælfric in the Original Anglo-Saxon, with an English version*, 2 vols., édité par Benjamin Thorpe (Londres : Ælfric Society, 1844 et 1846), vol. 2, 302-307.

²⁸⁷ Le texte a été édité et traduit par Mary-Catherine Bodden, *The Old English Finding of the True Cross* (Cambridge : D. S. Brewer, 1987).

²⁸⁸ *De inventione sanctae crucis*, in *Venerabilis Bedae : anglo-saxonis presbyteri, opera omnia*, édité par Jean-Paul Migne, *Patrologia Latina* 94 (Paris : Migne, 1862), cols. 494d-495d.

²⁸⁹ Sur ce point, et bien qu'elle se concentre plus spécifiquement sur la légende d'Hélène plutôt que sur

Source et contenu

La source exacte utilisée par Cynewulf est inconnue. La légende de l'invention de la Croix s'est constituée dès le IV^e siècle dans des textes syriens, puis grecs et latins. Les premières versions de la légende ne font intervenir que des personnages historiques, Hélène étant secondée par l'évêque Macaire de Jérusalem, mais à partir de la première moitié du V^e siècle apparaît une nouvelle tradition²⁹⁰, qui s'impose rapidement comme la plus populaire en occident²⁹¹ et qui est celle dans laquelle le texte de Cynewulf s'inscrit. Macaire y est remplacé par un personnage sans fondement historique, Judas, qui résiste dans un premier temps à la volonté de l'impératrice avant de se convertir et de lui porter assistance.

Si la quasi-totalité des détails de l'intrigue d'*Elene* se retrouve dans les diverses versions de la légende, aucun des manuscrits conservés ne présente exactement la même variante que le poème de Cynewulf. Celui qui s'en rapproche le plus serait Saint Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 225²⁹², sans toutefois correspondre tout à fait. Il n'existe cependant aucune édition disponible de ce texte. Lorsqu'il sera fait référence à la source d'*Elene* dans cette thèse, on utilisera la version la plus connue de nos jours, c'est-à-dire le texte composite des *Acta Sanctorum*²⁹³. Alfred Holder²⁹⁴ a également publié en 1889 une édition basée sur un groupe de manuscrits un peu plus anciens. Il y sera fait ponctuellement référence en cas de divergence significative entre les deux textes.

L'*Inventio sanctae crucis* commence par le récit d'une bataille livrée par Constantin contre des barbares sur les bords du Danube. Cynewulf reprend cet épisode et le développe considérablement sur un mode héroïque tout à fait typique de la poésie vieil-anglaise (notamment les motifs des armes étincelantes et des bêtes de carnage, et l'utilisation d'effets sonores abondants en imitation du fracas de la bataille). De même, le trajet d'Elene de Rome jusqu'à Jérusalem, à peine mentionné dans la source, devient une véritable expédition

l'invention de la Croix en tant que telle, voir Antonina Harbus, *Helena of Britain in Medieval Legend* (Cambridge : D. S. Brewer, 2002), en particulier le chapitre 2, « The Legend in Anglo-Saxon England and Francia », p. 28-45.

²⁹⁰ Mary-Catherine Bodden, éd. et trad., *The Old English Finding of the True Cross* (Cambridge : D. S. Brewer, 1987), p. 25-27.

²⁹¹ Jan Willem Drijvers, *Helena Augusta: The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross* (Leiden : E. J. Brill, 1992), p. 188, cité par Stacy Klein, « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », note 49 p. 85. Pour Jan Willem Drijvers, l'antijudaïsme inhérent à cette seconde version de la légende est sans doute l'une des raisons de sa popularité.

²⁹² Pamela Gradon, éd., *Cynewulf's Elene* ([Londres : Methuen, 1958] Exeter : University of Exeter Press, 1996), p. 19.

²⁹³ *Acta apocrypha : Iudas, alias Quiriacus, Episcopus Martyr Hierosolymis, in Acta Sanctorum, Maius I* (Antwerp : Michel Cnobbaert, 1680), 445-448.

²⁹⁴ Alfred Holder, *Inventio Sanctae Crucis: Actorvm cyriaci Pars I. Latine et graece : hymnvs antiqvs de Sancta Cruce* (Leipzig : Teubner, 1889).

héroïque dans le poème de Cynewulf, modelée sur le thème du voyage en mer²⁹⁵, et tout à fait comparable à des épisodes similaires dans *Beowulf*. Dans un premier temps, ce sont surtout ces aspects du texte qui ont retenu l'attention de la critique. Ainsi, Gordon Hall Gerould²⁹⁶, dans *Saints' Legends*, ne cite que ces deux passages et les célèbre abondamment, louant leur souffle épique et leur vigueur martiale.

À partir des années 1960 et 1970²⁹⁷, le développement de la critique exégétique ou « robertsonienne²⁹⁸ » a suscité un regain d'intérêt pour ce qui fait véritablement le cœur du poème : le séjour d'Elene à Jérusalem et la quête de la Croix. Ces études ont mis en évidence la dimension figurale du poème. Elene peut ainsi être interprétée comme une figure de l'Église militante et Judas comme le représentant du peuple juif et / ou de la Synagogue. Le sujet du poème ne serait alors plus seulement la quête d'un objet, mais le triomphe de la foi chrétienne sur l'obscurantisme et l'établissement d'un ordre chrétien universel, fondé sur l'union des deux peuples de Dieu, de l'Ancienne Loi et de la Nouvelle. Ces études sont particulièrement utiles pour comprendre le type de caractérisation à l'œuvre dans le poème, qui ne s'apparente en rien à un mode de représentation réaliste. Elles présentent cependant parfois l'inconvénient de ne pas identifier clairement ce qui fait la spécificité du poème, par rapport à sa source, dans la mesure où la plupart des interprétations figurales valent également pour l'*Inventio sanctae crucis*.

Dans les dernières décennies, d'autres aspects ont retenu l'attention des critiques. Certains se sont ainsi intéressés aux liens entre le texte et l'Histoire. Le poème présente en effet la particularité d'afficher un ancrage historique très précis, surtout au début, et pourtant de présenter un grand nombre d'anachronismes et d'incohérences, la plus frappante étant sans doute l'idée selon laquelle Judas, vivant sous le règne de Constantin, pourrait être le frère du proto-martyr Étienne, contemporain du Christ. Les adeptes de la critique exégétique justifient

²⁹⁵ Robert E. Diamond, « Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry », *Publications of the Modern Language Association* 76 (1961), 461-468.

²⁹⁶ Gordon Hall Gerould, *Saints' Legends* (Boston et New York : Houghton Mifflin, 1916), p. 73-75.

²⁹⁷ Le commentaire de Stanley B. Greenfield dans *A Critical History of Old English Literature* (New York : New York University Press, 1965), p. 114-116, est généralement considéré comme un tournant. Parmi les études les plus importantes, on peut signaler Robert Stepsis et Richard Rand, « Contrast and Conversion in Cynewulf's *Elene* », *Neophilologische Mitteilungen* 70 (1969), 273-282 ; John Gardner, « Cynewulf's *Elene*: Sources and Structure », *Neophilologus* 54 (1970), 65-76 ; Thomas D. Hill, « Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* », *Traditio* 27 (1971), 159-178, réimpr. in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, *Basic Readings in Anglo-Saxon England* 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 207-228 ; Jackson J. Campbell, « Cynewulf's Multiple Revelations », (1972) ; Earl R. Anderson, « Cynewulf's *Elene*: Manuscript Divisions and Structural Symmetry », *Modern Philology* 72 : 2 (1974), 111-122 et Gordon Whatley, « The Figure of Constantine the Great in Cynewulf's *Elene* », *Traditio* 37 (1981), 161-202. Ce type d'approche est moins en vogue à l'heure actuelle, mais il subsiste toujours, comme en témoigne le récent article de Christina M. Heckman, « Things in Doubt: *Inventio*, Dialectic, and Jewish Secrets in Cynewulf's *Elene* », *Journal of English and Germanic Philology* 108 : 4 (2009), 449-480.

²⁹⁸ Du nom de D. W. Robertson, Jr., connu principalement pour son travail consacré à Chaucer.

ces incohérences par des arguments typologiques. En 1980, William Kretzschmar²⁹⁹ s'éloigne de ce type d'interprétations, suggérant que la plupart des incohérences sont présentes à l'insu du poète, qui doit se débattre avec des sources parfois contradictoires ou peu fiables, et qui livrerait selon lui un texte aussi historiquement exact qu'il le peut. Plus récemment, la critique postmoderne³⁰⁰ s'est intéressée non pas à la fiabilité du texte en tant que document historique sur le règne de Constantin, mais plutôt à ce qu'il révèle des évolutions culturelles et idéologiques à l'œuvre pendant la période de composition et de réception du poème, et au rapport que le texte entretient à l'histoire et au passé.

Enfin, comme *Juliana, Elene* a attiré l'attention de la critique féministe. Il est vrai que le personnage d'Elene – représenté tantôt en chef d'expédition militaire, tantôt en inquisitrice impitoyable et tantôt en chrétienne dévouée et obéissante – a de quoi troubler. Certaines des réactions suscitées par le texte témoignent en outre d'une certaine difficulté, au XX^e siècle, à envisager les personnages féminins sereinement³⁰¹. Les premières approches féministes se sont enthousiasmées pour le pouvoir et l'autorité maniés par ce personnage féminin³⁰². Les dernières études sont cependant plus pondérées. Certes, Elene est investie d'un pouvoir de commandement sans comparaison dans le reste du corpus vieil-anglais. Cependant, comme le fait justement remarquer Joyce Tally Lionarons³⁰³, ce pouvoir n'est pas une caractéristique stable du personnage. Elene « cite » des comportements masculins à plusieurs moments du récit, mais ce n'est que pour mieux revenir à son rôle de mère (de Constantin et de tous les chrétiens à travers la figure maternelle de l'Église) et de femme obéissante, soumise à l'autorité de l'Église représentée par Judas devenu évêque. Pour Karin Olsen³⁰⁴, cette transformation du personnage traduit une véritable idéologie misogyne, qui pousserait

²⁹⁹ William A. Kretzschmar, Jr., « Anglo-Saxon Historiography and Saints' Lives: Cynewulf's *Elene* », *Indiana Social Studies Quarterly* 33 : 1 (1980), 49-59.

³⁰⁰ Stacy Klein, « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* » ; Cynthia Wittman Zollinger, « Cynewulf's *Elene* and the Patterns of the Past », *Journal of English and Germanic Philology* 103 : 2 (2004), 180-196.

³⁰¹ On pense notamment aux propos de Jackson J. Campbell, qui rapporte qu'un de ses collègues aurait décrit Elene ainsi : « *a cruel, hardbitten old harridan* » (« Cynewulf's Multiple Revelations », p. 229). Comme le souligne Alexandra Hennessey Olsen, cette critique virulente du personnage paraît un peu décalée dans la mesure où Elene n'est pas particulièrement plus cruelle que de nombreux personnages masculins qui n'ont jamais suscité de telles réactions. Olsen cite l'exemple d'Ulysse, mais on pourrait aussi citer celui d'Andreas, qui n'hésite pas à noyer une cité entière sous les flots pour imposer la foi chrétienne. Alexandra Hennessey Olsen, « Cynewulf's Autonomous Women », p. 223.

³⁰² Voir en particulier Alexandra Hennessey Olsen, « Cynewulf's Autonomous Women » et Jane Chance, *Woman as Hero*, p. 31-52.

³⁰³ Joyce Tally Lionarons, « Cultural Syncretism and the Construction of Gender in Cynewulf's *Elene* », *Exemplaria* 10 : 1 (1998), 51-68.

³⁰⁴ Karin Olsen, « Cynewulf's *Elene*: From Empress to Saint », in *Germanic Texts and Latin Models: Medieval Reconstructions*, Germania Latina 4, Mediaevalia Groningana 2, édité par Karin E. Olsen, Antonina Harbus et Tette Hofstra (Louvain et Paris : Peeters, 2001), 141-156.

Cynewulf à infléchir la représentation d'un personnage par trop dérangeant tel qu'il est représenté dans la source latine.

Si l'argumentation de Karin Olsen est convaincante à bien des points de vue, les conclusions tirées sont cependant sans doute excessives. Comme le fait remarquer Joyce Tally Lionarons, le personnage d'Elene domine le poème, malgré cette humilité finale. Selon elle, le genre dans le poème est une catégorie mouvante, susceptible d'être reconstruit différemment constamment. Elle en tire la conclusion, peut-être anachronique, en tout cas typiquement postmoderne, que l'instabilité du genre interdit la résolution définitive du sens, ce qui fait que le personnage serait en excès des limites que l'image finale de femme humble et soumise pourrait sembler lui assigner.

Il est en tout cas certain que le personnage n'est pas construit de manière stable, et qu'Elene adopte plusieurs rôles différents au cours du poème. Ces rôles ne sont pas tous complètement incompatibles, mais ils sont suffisamment distincts pour suggérer un mode de caractérisation qui se soucie plus de maximiser les effets de sens locaux que d'assurer une cohérence globale. On aura l'occasion de constater que cette tendance n'est pas uniquement propre à *Elene* ou au genre féminin, mais concerne plus largement tous les personnages de la poésie vieil-anglaise³⁰⁵.

Place du discours direct

Le discours direct représente 41% du texte d'*Elene* (540,5 sur 1321), avec quarante répliques de longueurs très variables (de 1,5 à 116,5 vers). Comme souvent, la répartition est en fait assez inégale. L'épisode dominé par Constantin et la fin du poème sont relativement pauvres en discours direct, tandis que dans la portion centrale du poème, entre le premier discours d'Elene aux juifs et le rejet du diable par Judas (288-952a), le discours direct représente plus de 70% du texte. Cette portion centrale est dominée par deux types d'utilisation du discours. Il y a tout d'abord la très longue réplique de Judas aux sages juifs (419b-535), qui constitue un véritable récit dans le récit, comprenant lui-même plusieurs passages de discours direct. Surtout, le séjour d'Elene à Jérusalem est marqué par une longue série d'affrontements verbaux : Elene s'oppose d'abord aux sages puis à Judas, et enfin ce dernier s'oppose à un démon. De ce point de vue, le poème est donc tout à fait typique du genre hagiographique.

Il faut également noter la présence dans *Elene* de quelques cas de discours direct atypiques, qui relèvent plus de la citation que de la véritable représentation de la parole :

³⁰⁵ Voir ci-dessous, en particulier p. 356 et p. 375 et suivante.

l'inscription figurant sur la Croix qui apparaît à Constantin en rêve (92b-94) ainsi que les citations bibliques invoquées par Elene lorsqu'elle s'adresse aux sages (339-341, 345-349, 353-363).

Beowulf

Beowulf est à la fois le poème le plus long du corpus (3182 vers) et le plus atypique. Il s'agit en effet d'un des rares poèmes séculiers à être parvenus jusqu'à nous et du seul d'une telle ampleur, les autres textes n'excédant pas quelques centaines, voire quelques dizaines de vers. Cette particularité lui a valu un statut très particulier dans la critique moderne : *Beowulf* est en effet de très loin le poème vieil-anglais le plus étudié, parfois considéré comme un texte fondateur pour la littérature anglaise, à l'instar de l'*Odyssée* et l'*Énéide* pour les traditions épiques grecque et latine³⁰⁶, alors même que l'on ne sait à peu près rien sur la renommée de ce texte à l'époque vieil-anglaise.

Manuscrit

Beowulf est préservé aux folios 129r-198v du manuscrit Londres, British Library, Cotton Vitellius A.xv³⁰⁷. Ce volume est en fait composé de deux manuscrits distincts, reliés ensemble au XVII^e siècle, le Southwick Codex (folios 1-90) et le Nowell Codex (91-206). Le Nowell Codex comprend en tout cinq textes, les trois premiers en prose et les deux autres en vers : une *Vie de saint Christophe*, les *Merveilles de l'Orient* (*The Wonders of the East*), illustrées en couleur, la *Lettre d'Alexandre à Aristote*, *Beowulf* et *Judith*. Le manuscrit présente ainsi un contenu relativement hétérogène, alliant textes en prose et en vers, thèmes religieux et séculiers, cultures gréco-latine et germanique. C'est sans doute en partie pour cette raison que plusieurs critiques ont suggéré que tel n'était pas le projet initial du manuscrit. Certains pensent en effet que *Judith* (et peut-être aussi la *Vie de saint Christophe*), serait un ajout ultérieur à ce qui devait être un livre consacré aux monstres.

³⁰⁶ De nombreuses tentatives ont d'ailleurs été faites pour établir une filiation entre ces textes, surtout dans la première moitié du XX^e siècle, même s'il n'a jamais été possible de prouver que l'auteur de *Beowulf* connaissait Virgile, et s'il paraît très improbable qu'il ait pu connaître Homère (voir la synthèse bibliographique proposée par Theodore M. Andersson, « Sources and Analogues », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 125-148, p. 138-142). On peut également citer l'édition de 1978 par Michael Swanton, qui commence par ces mots : « *Beowulf is to English what the Odyssey and Iliad are to Greek language and literature* ». *Beowulf: Edited with an Introduction, Notes and New Translation* (Manchester : Manchester University Press, 1978), p. 1.

³⁰⁷ Les informations présentées ici sont pour l'essentiel tirées de la réédition récente du texte par R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 4^e éd. (Toronto : University of Toronto Press, 2008), p. xxv-xxxv et de la monographie d'Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 12-25.

Les arguments codicologiques et linguistiques avancés ne font cependant pas l'unanimité³⁰⁸, si bien que la question reste ouverte. Il faut par ailleurs prendre en compte le fait que seuls deux scribes ont contribué à la copie du manuscrit et qu'ils ont chacun copié une partie de *Beowulf* (le scribe B reprenant à partir de la fin de la troisième ligne du folio 172v, soit au milieu de l'hémistiche 1939b de *Beowulf*) et un texte religieux. Par ailleurs, les exemples du Livre d'Exeter et du Livre de Vercelli montrent que la parfaite homogénéité du contenu n'était pas forcément la norme. Il est donc tout à fait possible qu'il ait été prévu dès l'origine de compiler ces cinq textes, si différents soient-ils.

Le choix du compilateur, s'il n'est pas arbitraire, est sans doute à mettre en relation avec le contenu thématique des textes. Ceux-ci témoignent, chacun à leur manière, d'un goût pour le merveilleux et l'exotisme ainsi que d'un intérêt pour des personnages hors-normes, qu'il s'agisse de héros, de tyrans ou de véritables monstres³⁰⁹.

L'une des raisons pour lesquelles l'étude du Nowell Codex est entachée d'incertitudes tient au mauvais état du manuscrit. Grâce aux travaux de Humphrey Wanley (1672-1726), on sait qu'en 1705 déjà le Southwick Codex et le Nowell Codex étaient reliés ensemble, les textes du Nowell Codex apparaissaient dans l'ordre que nous connaissons et *Judith* comme la *Vie de saint Christophe* étaient incomplets³¹⁰. Le manuscrit a par la suite subi des dommages considérables lors de l'incendie qui a ravagé une bonne partie de la collection de Robert Cotton en 1731. Des transcriptions réalisées en 1787 et 1789 à l'instigation de l'érudite islandais Grímur Jónsson Thorkelin permettent de savoir que l'état du manuscrit a continué à se dégrader par la suite, les bords des pages abîmés par le feu ayant vraisemblablement eu

³⁰⁸ Neil R. Ker estime ainsi qu'à l'origine *Beowulf* devait être le dernier texte du manuscrit étant donné le mauvais état de sa dernière page (*Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon* (Oxford : Clarendon Press, 1957), p. 282), Kenneth Sisam, sur la base d'arguments linguistiques, suggère qu'à la fois *Judith* et la *Vie de saint Christophe* sont des ajouts (*Studies in the History of Old English Literature*, p. 64-69 et 92-94) et Peter J. Lucas, pour des raisons à la fois linguistiques et codicologiques, défend l'idée que le manuscrit rassemble deux projets différents, et que *Judith* était à l'origine placé juste avant la *Vie de Saint Christophe* (« The Place of *Judith* in the *Beowulf*-Manuscript », *Review of English Studies* 41 (1990), 463-478). À l'inverse, Johan Gerritsen, qui s'appuie essentiellement sur des arguments codicologiques, estime qu'il est beaucoup plus probable que la compilation des cinq textes était prévue dès l'origine, et que les marques d'usures et d'attaques par des vers à la fin de *Beowulf* indiquent que le manuscrit a été démantelé à un moment donné, pour n'être relié à nouveau que beaucoup plus tard, sans doute par un propriétaire ultérieur : « Have with You to Lexington! The *Beowulf* MS & *Beowulf* », in *In Other Words: Transcultural Studies in Philology, Translation and Lexicology presented to Hans Heinrich Meier on the occasion of his sixty-fifth Birthday*, édité par J. Lachlan Mackenzie et Richard Todd (Dordrecht et Providence, RI : Foris, 1989), 15-34, en particulier p. 26-27.

³⁰⁹ Voir Andy Orchard, *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the 'Beowulf'-Manuscript* ([Cambridge : D. S. Brewer, 1985] Toronto : University of Toronto Press, 1995), p. 1-27.

³¹⁰ Humphrey Wanley, *Librorum Veterum Septentrionalium Antiquae Litteraturae Septentrionalis liber alter, seu Humphredi Wanleii Librorum Veterum. Septentrionalium, qui in Angliae Bibliothecis extant, nec non multorum Veterum Codicum Septentrionalium alibi extantium Catalogus Historico-Criticus, cum totius Thesauri Linguarum Septentrionalium sex Indicibus* (Londres, 1705). Cité par Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 19-23.

tendance à s’effriter jusqu’à ce qu’une nouvelle reliure du manuscrit permette de le stabiliser en 1845. Par ailleurs, d’après Johan Gerritsen, le texte comporte un nombre importants d’erreurs, dont certaines seulement ont été corrigées par le scribe³¹¹, ce qui ne facilite guère le travail d’édition.

Toujours selon Johan Gerritsen, le nombre et la nature de ces erreurs constitue en soi un indice sur la réception du poème (p. 21-22) :

An analysis of the errors the scribes themselves discovered and corrected in fact presents the usual picture of conscientious copyists, but it also shows a much higher incidence of error in *Beowulf* than in some of the other four works [of the Nowell Codex]. Clearly, the scribes found the poem difficult, notably more so than *Judith*. [...] Rather, it should present us with an interesting Cardinal Morton’s fork: either the errors we find were largely in the copy-text, which, then as now, argues for a long transmission history, or they were not, which argues for a text with which both scribes were so out of touch that it must have been quite an old one. In fact both prongs of the fork may well be true.

Ainsi, il est très probable que le compilateur ait choisi d’inclure *Beowulf* dans le volume principalement parce que c’était une histoire de monstres et non nécessairement parce qu’il pensait que ce poème était le meilleur entre tous. Toutefois, le fait d’avoir choisi un texte apparemment difficile, voire déjà assez corrompu, peut suggérer que le compilateur jugeait le texte suffisamment bon pour mériter que l’on se confronte à ces obstacles. Évidemment, aucune de ces conjectures ne peut être prouvée avec certitude.

Le manuscrit est daté par David N. Dumville aux alentours de l’an 1000 (dans les années 990 ou peu après, mais avant 1016)³¹². Quant au poème, la plupart des critiques s’accordent à dire qu’il est vraisemblablement relativement ancien, mais la question reste très débattue³¹³. Comme le soulignent les éditeurs les plus récents du poème³¹⁴, les arguments fondés sur le contexte historique et culturel probable de l’œuvre permettent toutes les hypothèses, des plus anciennes aux plus tardives. Les méthodes linguistiques sont un peu plus probantes, dans la mesure où, indépendamment les uns des autres, la plupart des tests

³¹¹ Johan Gerritsen, « Have with You to Lexington! », p. 21-23.

³¹² « *Beowulf* Come Lately: Some Notes on the Palaeography of the Nowell Codex », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 225 (1988) 49-63 et « The *Beowulf*-Manuscript and How Not to Date It », *Medieval English Studies Newsletter* 39 (1998) 21-27. David Dumville s’oppose ainsi à Kevin S. Kiernan qui défend une date plus tardive. Les arguments de Kevin Kiernan sont cependant problématiques à de nombreux points de vue, notamment car ils se fondent en partie sur la conviction qu’un poème sur ce thème n’aurait pu être écrit que pendant le règne de Cnut (1016-1035), hypothèse qui peut difficilement être confirmée ou infirmée. *Beowulf and the Beowulf Manuscript* (Rutgers : State University of New Jersey, 1981).

³¹³ L’hypothèse d’une composition très tardive, contemporaine de la date du manuscrit, est défendue par Kevin S. Kiernan dans *Beowulf and the Beowulf Manuscript*. Là encore, les propositions de Kevin Kiernan sont très critiquées. Johan Gerritsen écrit de cet ouvrage : « *Apparently not meant as a hoax, it is best considered a work of, admittedly well-written, fiction* », « Have with You to Lexington! », p. 15.

³¹⁴ R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, *Klaeber’s Beowulf and the Fight at Finnsburg*, p. clxii-cxxx, et surtout p. clxxix.

suggèrent une date de composition relativement ancienne, comparable à celle de la *Genèse A*³¹⁵.

Source et contenu

L'action du poème est entièrement située en Scandinavie. Beowulf, qui appartient au peuple des Gètes, se rend chez les Danois avec quelques compagnons afin de débarrasser la cour danoise d'un monstre cannibale : Grendel. Après avoir tué Grendel et sa mère, qui avait voulu venger son fils, Beowulf retourne à la cour du roi Hygelac avec ses compagnons. Après une ellipse de quelque cinquante ans, le poème reprend lorsque Beowulf, devenu roi des Gètes à son tour, décide d'affronter un dragon qui ravage son pays. Beowulf triomphe, mais perd la vie, laissant ainsi son peuple dépourvu de protecteur.

Les éléments de cette intrigue sont vraisemblablement empruntés à une tradition orale germanique. Certains renvoient à une réalité historique attestée par d'autres documents³¹⁶. Ainsi, l'*Histoire des Francs* de Grégoire de Tours fait référence à un certain Chlochilaichus³¹⁷, qui ne serait autre que Hygelac, et situe la campagne en Frise de ce dernier au début du VI^e siècle. D'autres, en particulier les affrontements contre les monstres, semblent relever du folklore germanique. Les combats de Beowulf contre Grendel et sa mère ont plusieurs analogues dans la littérature norroise³¹⁸, ce qui permet de penser qu'il y a là un motif traditionnel, une matrice de récits oraux anciens dont *Beowulf* et les analogues norrois seraient les descendants.

Il semble donc que le fonds culturel du poème trouve ses racines dans une ère antérieure à la fois aux migrations des peuples germaniques vers la Grande Bretagne et à la christianisation (et alphabétisation) de ces peuples. Cependant, *Beowulf* n'appartient pas à cette ère. Il n'y a rien de scandinave ou presque dans la langue du poète³¹⁹, les noms propres

³¹⁵ R. D. Fulk, *A History of Old English Meter*, p. 348-349.

³¹⁶ Sur la dimension historique du poème, voir notamment Leo Carruthers, « Historicity, Archaeology and Romance in *Beowulf* », in *Lectures d'une œuvre : Beowulf, Symbolismes et interprétations*, édité par Marie-Françoise Alamichel (Paris : Éditions du temps, 1998), 11-27 et André Crépin, « The Historicity of *Beowulf* », in *Points de vue sur Beowulf : Actes du colloque du 14 novembre 1998 à l'Université Nancy 2*, édité par Colette Stévanovitch, GRENDÉL 1 (Nancy : Publications de l'AMAES, 1999), 7-16.

³¹⁷ L'édition de Fulk, Bjork et Niles comprend une annexe avec tous les documents historiques répertoriés faisant référence aux personnages évoqués dans *Beowulf*. Le texte de Grégoire de Tours est cité aux pages 310-311. Il est à noter que l'identification de Chlochilaichus à Hygelac a été remise en cause il y a quelques années : Arne Soby Christensen, « Beowulf, Hygelac og Chlochilaichus. Om beretningskronologien i *Beowulf* », *Historisk Tidsskrift* 105 :1 (2005), 40-77 (résumé en anglais, p. 78-79).

³¹⁸ Il s'agit principalement de textes en prose. Les plus fréquemment cités sont *Grettis saga*, *Orms páttir Stórolfssonar* et *Gull-Þóris saga* (c'est-à-dire la saga de Grettir, le récit d'Ormr fils de Stórolf et la saga de Thorir à l'Or). Voir notamment George Norman Garmonsway et Jacqueline Simpson, *Beowulf and its Analogues* (Londres : Dent, 1968) et Theodore M. Andersson, « Sources and Analogues », p. 134.

³¹⁹ Joseph Harris, « Die altenglische Heldendichtung », in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, édité par

sont anglicisés et jusqu'à certains détails du paysage suggèrent la provenance britannique du texte³²⁰. Surtout, le vocabulaire chrétien du poète et les multiples allusions au christianisme situent la période de composition du poème après la conversion. Certains textes bibliques et apocryphes³²¹ sont d'ailleurs à compter parmi les sources du poème.

Le poème présente ainsi une tension entre deux cultures et deux époques, l'époque chrétienne du poète et celle « du temps jadis » (*in geardagum*) dont il est question. Certains éléments (notamment l'élimination presque complète de références explicites à un culte religieux, qu'il soit païen ou chrétien³²²) suggèrent que le poète était conscient de cette tension. Il est cependant difficile d'évaluer le rapport entre ces deux cultures dans le texte. Ainsi, pour certains critiques³²³ le point de vue chrétien du poète ne peut le conduire qu'à rejeter certains éléments de la culture héroïque (notamment l'importance de la vengeance, de la renommée et de l'accumulation de trésors), tandis que pour d'autres³²⁴ le christianisme du poète ne l'empêche pas d'adhérer aux valeurs germaniques et séculières représentées. Se pose également la question de départager ce qui relève du fantasme ou de l'invention poétique dans la description de cette culture héroïque, et ce qui relève du fait documentaire. Sur ce point, les apports de l'archéologie³²⁵ ont au moins permis de montrer que de nombreux aspects de la culture matérielle décrite dans le poème correspondaient à une réalité historique. Pour tout le

Klaus von See, vol. 6 (Wiesbaden : AULA, 1985), 237-276, p. 264. Roberta Frank signale cependant quelques emprunts possibles : « Did Anglo-Saxon Audiences Have a Skaldic Tooth? », *Scandinavian Studies* 59 (1987), 338-355.

³²⁰ La référence à une route pavée, au vers 320, fait penser aux nombreuses voies romaines présentes en Grande Bretagne. Le détail n'est cependant pas nécessairement incongru dans un paysage scandinave, dans la mesure où certaines voies humides étaient susceptibles d'être pavées aussi en Scandinavie : Marijane Osborn, « Laying the Roman Ghost of *Beowulf* 320 and 725 », *Neuphilologische Mitteilungen* 70 (1969), 246-255.

³²¹ Plusieurs éléments de la Genèse sont ainsi évoqués dans le poème (création du monde, 90b-98, et déluge, 1688b-1693), tandis que l'idée selon laquelle Caïn serait l'ancêtre de monstres provient apparemment de textes apocryphes : voir Ruth Mellinkoff, « Cain's Monstrous Progeny in *Beowulf*: Part I, Noachic Tradition », *Anglo-Saxon England* 8 (1979), 143-162 et « Cain's Monstrous Progeny in *Beowulf*: Part II, Post-Diluvian Survival », *Anglo-Saxon England* 9 (1981), 183-197.

³²² Une exception notable est la référence aux sacrifices païens pratiqués par les Danois que les attaques de Grendel acculent au désespoir (175-193). En dehors de cela, le poète évite toute allusion précise à la religion : il est ainsi souvent question de Dieu, mais jamais de la messe, du culte des saints ou du baptême.

³²³ Voir notamment Eric G. Stanley, « *Hæþenra Hyht in Beowulf* », in *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, édité par Stanley B. Greenfield (Eugene : University of Oregon Press, 1963), 136-151 ; Margaret E. Goldsmith, *The Mode and Meaning of Beowulf* (Londres : Athlone, 1970) et Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1985).

³²⁴ Voir notamment Michael D. Cherniss, *Ingeld and Christ: Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry* ; Charles Donahue, « Social Function and Literary Value in *Beowulf* », in *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, édité par Harald Scholler (Tübingen : Niemeyer, 1977), 382-390 et John D. Niles, *Beowulf: The Poem and Its Tradition* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1983).

³²⁵ Rosemary J. Cramp, « *Beowulf* and Archaeology », *Medieval Archaeology* 1 (1957), 57-77 ; Catherine M. Hills, « *Beowulf* and Archaeology », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 291-310.

reste, et notamment pour tout ce qui touche aux rapports humains et à l'idéologie, il est beaucoup plus difficile de se prononcer.

Il n'est pas question ici d'aborder tous les points qui font débat au sujet de *Beowulf*³²⁶, mais on évoquera tout de même brièvement un autre aspect particulièrement important pour comprendre le poème : sa structure. En effet, le bref résumé de l'intrigue fourni plus haut pourrait donner à penser qu'il s'agit d'un récit d'action linéaire, or rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité. À l'intrigue principale s'ajoutent en effet un nombre important d'intrigues secondaires, relatées de façon plus ou moins allusives, et dont les fils viennent s'entrecroiser avec le récit principal, donnant lieu à la fameuse structure en entrelacs décrite par John Leyerle³²⁷. Si certains de ces récits secondaires sont pris en charge par l'un des personnages, la structure globale ne s'apparente guère à celle des *Mille et une nuits* : il n'y a pas là un simple enchâssement de récits distincts, mais un véritable tissage narratif, chaque fil contribuant à la tonalité de l'ensemble. Ces nombreuses digressions contribuent à la dimension contemplative du texte. Loin d'être une succession ininterrompue d'actions héroïques, *Beowulf* propose en effet une réflexion approfondie et complexe sur ces actions. Cette réflexion se nourrit à la fois des nombreux échos, parallèles et contrastes fournis par les récits secondaires, des commentaires émaillés de maximes portés par le narrateur et des propos des personnages.

Beowulf étant le seul poème séculier de quelque ampleur à être parvenu jusqu'à nous, il est très difficile de déterminer dans quelle mesure il est représentatif d'un genre héroïque vieil-anglais. De par sa diction, mais aussi de par ses allusions à divers héros germaniques (Ingeld et surtout Sigmund, connu par la *Völsungasaga*, et, sous le nom Siegfried, dans la *Chanson des Nibelungen*), le poème semble vouloir s'insérer dans une tradition héroïque ancestrale partagée. De plus, certains éléments, notamment la description de la vie de cour et des liens qui unissent un seigneur à ses vassaux, se retrouvent dans un certain nombre de poèmes vieil-anglais – *Deor*, *Widsith*, *La Ruine*, *Le Marin (The Seafarer)* – ce qui laisse supposer qu'il s'agissait là de traits tout à fait typiques. Toutefois, un autre visage de la poésie

³²⁶ En 1936 déjà, J. R. R. Tolkien considérait que les poèmes vieil-anglais étaient pratiquement noyés sous les études critiques (« *nearly buried* ») et confessait ne pas avoir tout lu sur *Beowulf* (« *Beowulf: The Monsters and the Critics* » *Proceedings of the British Academy* 22 (1936), 245-295, réimpr. in *The Monsters and the Critics and Other Essays* (Londres : Harper Collins, 1990), 5-48, p. 5). Depuis la situation s'est considérablement aggravée, comme en témoigne entre autres la bibliographie de l'édition de Fulk, Bjork et Niles, qui ne reprend qu'une petite minorité des ouvrages cités dans le livre, et qui est malgré tout longue de plus d'une vingtaine de pages. Voir également Allen J. Frantzen, « The Diverse Nature of Old English Poetry », p. 4, où l'auteur dénonce le poids écrasant de *Beowulf* dans la critique vieil-anglaise.

³²⁷ John Leyerle, « The Interlace Structure of *Beowulf* », *University of Toronto Quarterly* 37 (1967), 1-17, réimpr. in *Interpretations of Beowulf: A Critical Anthology*, édité par R. D. Fulk (Bloomington : Indiana University Press, 1991), 146-167.

héroïque apparaît dans *La Bataille de Finnsburh*, *La Bataille de Maldon* et peut-être dans les fragments de *Waldere* : un vi sage peut-être moins contemplatif, et surtout beaucoup plus humain, les ennemis étant des hommes et non des monstres. Ce type de récit héroïque affleure parfois la surface du poème³²⁸, mais sans jamais en constituer le centre, ce dont se sont plaints certains critiques³²⁹ d'ailleurs. On peut ainsi se demander si *Beowulf* n'occupait pas au sein de la tradition héroïque séculière vieil-anglaise une place comparable à celle de *Grettis saga* dans le corpus des sagas islandaises : à l'intersection de deux courants (l'un fantastique, l'autre non) et en compétition avec d'autres grands textes aux tonalités très différentes (ex. : *Heimskringla*, de Snorri Sturluson, ou *Brennu-Njáls saga*).

Place du discours direct

Le discours direct représente 39% du poème (1231,5 vers sur 3182), avec 45 répliques au total. Ces répliques sont de longueur très variable (de 4 à 152 vers) et sont assez inégalement réparties entre les différents personnages et les différents épisodes. *Beowulf* est de très loin le personnage qui parle le plus (19 répliques, totalisant 585,5 vers, soit presque la moitié de l'ensemble du discours direct dans ce poème), ce qui s'explique en partie parce qu'il est présent tout au long du poème, contrairement à d'autres locuteurs importants, comme Hrothgar et Wiglaf.

La partie du poème située à la cour du roi Hrothgar est dominée par de brefs échanges marqués par une certaine forme d'étiquette, voire de rituel : de manière répétée, *Beowulf* doit prouver verbalement sa valeur à ses interlocuteurs avant de se voir investi de sa mission. Les répliques elles-mêmes peuvent être relativement longues, comme lorsque *Beowulf* s'oppose à Unferth, mais les échanges n'excèdent jamais trois répliques. Une fois Grendel vaincu, et de plus en plus nettement jusqu'à la fin du poème, l'utilisation du discours direct se modifie. Les échanges se font un peu plus rares, et moins interactifs, tandis qu'apparaissent de longs discours assez contemplatifs, dont le destinataire n'est pas toujours clairement explicité. Cette évolution a été abondamment commentée par la critique, et elle sera examinée plus en détails au deuxième chapitre de cette thèse (p. 250 et suivantes).

³²⁸ Voir par exemple le récit du conflit entre Finn et Hengest (1068-1158), celui de l'expédition de Hygelac contre les Frisons (2354-2396) ou des conflits entre Suédois et Gètes (2472-2507).

³²⁹ On pense en particulier aux mots de W. P. Ker (*The Dark Ages* (New York : Charles Scribner's Sons, 1904), p. 253, cités par J. R. R. Tolkien (« *Beowulf: The Monsters and the Critics* », p. 10-11) : « *while the main story is simplicity itself, the merest commonplace of heroic legend, all about it, in the historic allusions, there are revelations of a whole world of tragedy, plots different in import from that of Beowulf, more like the tragic themes of Iceland. Yet with this radical defect, a disproportion that puts the irrelevances in the centre and the serious things on the outer edges, the poem of Beowulf is undeniably weighty* ».

3. Méthode

Cette thèse prend appui sur les travaux déjà réalisés sur le discours direct dans la poésie vieil-anglaise et en particulier dans *Beowulf*, de loin le poème le plus étudié. Dans une première partie, on examinera le constat selon lequel le discours direct de la poésie vieil-anglaise serait monolithique : long, pesant et solennel, voire cérémoniel. Ce diagnostic demande en effet à être affiné, à la fois pour déterminer dans quelle mesure il est justifié et s'il concerne également tous les poèmes du corpus. Pour ce faire, on commencera par examiner les caractéristiques externes du discours direct (longueur, organisation et marquage des répliques) jugées responsables de l'impossibilité pour la poésie vieil-anglaise de représenter un véritable dialogue. Cette étude s'appuiera sur des données chiffrées à chaque fois que cela sera possible afin de comparer avec précision les différents poèmes entre eux. On verra ainsi que le constat initial est pour l'essentiel valide à l'échelle de tout le corpus, mais qu'il existe quelques éléments de divergence, notamment entre les poèmes que l'on croit anciens et / ou originaux, et ceux qui semblent être à la fois peut-être plus tardifs et soumis à une plus forte influence latine. La comparaison des phénomènes observés à leurs équivalents dans les sources et analogues permettra non seulement de mieux évaluer l'impact de l'influence latine, mais aussi de montrer que, indépendamment de cette influence, la poésie vieil-anglaise présente des spécificités, par rapport aux autres traditions germaniques.

La solennité des discours ne peut guère être appréhendée uniquement à partir de données chiffrées de ce type. Le deuxième chapitre se concentrera donc sur le contenu des répliques afin d'estimer s'il est vrai qu'elles se distinguent par un dédain de l'action et un goût pour le cérémoniel, et si ces caractéristiques sont également réparties dans l'ensemble du corpus. Cette étude, qui s'efforcera autant que possible de resituer les phénomènes observés dans leur contexte et d'être descriptive plutôt que normative, permettra, là encore, de confirmer certains constats, notamment en ce qui concerne la grande solennité des discours vieil-anglais, mais elle montrera aussi que ce qui est vrai pour *Beowulf* ne l'est pas forcément pour l'ensemble du corpus. On constatera en particulier que le goût pour le didactisme est beaucoup mieux partagé que celui pour le cérémoniel.

Cet examen doit nous permettre, dans une seconde partie, de nous interroger plus avant sur ce que les poètes cherchent à représenter au moyen du discours direct. Nous partons en effet du principe que si le discours direct de la poésie vieil-anglaise adopte une forme si particulière à nos yeux, c'est sans doute parce que cette forme est en adéquation avec une ou plusieurs fonction(s) spécifique(s). On s'interrogera sur la nature des « voix » représentées par

le discours direct : on cherchera tout particulièrement à déterminer dans quelle mesure les séquences de discours direct permettent de représenter des voix distinctes et cohérentes. Pour ce faire, on examinera d'abord (chapitre 3) l'utilisation des marques de subjectivité dans le discours direct, avant d'adopter une perspective plus narratologique (chapitre 4) afin de comprendre la place du discours rapporté dans la construction du récit et l'organisation de son ou ses point(s) de vue. On montrera ainsi que la représentation de voix distinctes de celle du narrateur n'est pas l'objet du discours direct dans la poésie vieil-anglaise. Le discours direct ne semble être exploité ni pour fournir un éclairage différent sur le récit, ni pour favoriser la caractérisation implicite des personnages locuteurs. En revanche, il apparaît comme un outil privilégié de mise en valeur et de clarification des enjeux du récit.

þa worda cwæð weoroda drihten meotud
mihtum swið sæzde his mæzobezne Ic
eow to godum swið sæzde his mæzobezne Ic
lize ne swið sæzde his mæzobezne Ic
brýd to godum swið sæzde his mæzobezne Ic
læran wille Hýre se feond oncwæð
swæcca wærlas wordum mælde Ic eow
god sibbon seczan wille . þa ic þæt swið
zefræzn wordum cýðan hire mandrihtne
moder forze farferihð sæzde and swið
cwæð . Soth is me to seczanne on
sefan minum þus Andreas ondlanzne
dæz herede hleoðorcwíðum Him se

PARTIE I : MONOLITHISME

Partout c'est un même caractère de force massive et imposante ; le dédain du fini dans les détails, pourvu qu'on arrive à produire un effet général de puissance et de grandeur ; le goût du monolithisme [...].

(Joseph Ernest Renan, 1864)¹

S'il serait abusif de considérer que l'ensemble des travaux publiés sur le discours direct dans la poésie vieil-anglaise est parfaitement unanime dans sa description du phénomène, il n'en reste pas moins qu'un certain nombre de remarques, voire de reproches, se retrouvent dans la plupart des études. Depuis les ouvrages fondateurs de Walter Morris Hart (1907)² et Adeline Courtney Bartlett (1935)³ jusqu'à l'article plus récent de Tom Shippey (1993)⁴ – en passant par la thèse de doctorat de Gerald Richman (1977)⁵ – les mêmes points sont évoqués. Le discours direct dans *Beowulf* – de loin le texte le plus étudié – et dans la poésie vieil-anglaise plus généralement serait long et solennel, contemplatif, non-dramatique, ne permettant ni de caractériser les personnages ni de faire progresser l'action. Il y aurait donc un certain monolithisme du discours direct en poésie vieil-anglaise, qui contrasterait avec les traditions latines et scandinaves, lesquelles seraient caractérisées par plus de nuances et de variété. Ce monolithisme peut être rapproché du « style monumental » que Mikhaïl Bakhtine⁶ considère comme typique du discours direct dans l'ensemble de la littérature médiévale.

Ce monolithisme heurte la sensibilité moderne, habituée à un tout autre type d'usage du discours direct, où la légèreté et la souplesse sont la norme⁷ plutôt que l'exception. Certes, le monolithisme des discours de la poésie vieil-anglaise n'est pas absolu, et on aura l'occasion

¹ Joseph Ernest Renan, *Mission de Phénicie* (Paris : Imprimerie impériale, 1864), p. 99. C'est avec une version légèrement modifiée de cette citation concernant l'architecture phénicienne que le Littré illustre sa définition du monolithisme (Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, nouv. éd. (Paris : Encyclopaedia Universalis et Encyclopaedia Britannica, 2007), vol. 4, p. 4320 : « Ce qui distingue les monuments de l'architecture phénicienne, c'est un même caractère de forme massive et imposante, le dédain du fini dans les détails, pourvu qu'on arrive à produire un effet général de puissance et de grandeur ; c'est enfin le goût du monolithisme »).

² Walter Morris Hart, *Ballad and Epic*, p. 198-204

³ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 101-106.

⁴ Tom A. Shippey, « Principles of Conversation in Beowulfian Speech ».

⁵ Gerald Irving Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse ».

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 172. Voir le début du quatrième chapitre de cette thèse, p. 409 et suivante.

⁷ Selon Percival Everett, écrivain américain, les trois règles canoniques du dialogue actuellement enseignées aux romanciers débutants sont les suivantes : « *not giving too much information at once* », « *breaking up dialogue with action* » et « *avoid the overuse of tags* ». Autrement dit, l'objectif premier est d'éviter les blocs massifs de discours direct. « Real and Sounding Real: The Illusion of Realistic Dialogue », Communication orale présentée au séminaire « Écrire l'Oral » (Université Paris IV – Sorbonne, équipe VALE) le 25 mai 2011.

de constater que ce qui est vrai pour *Beowulf* ne l'est pas toujours pour le reste du corpus. C'est toutefois une réalité qu'on ne saurait ignorer. À ce titre, le propos de cette étude n'est pas de remettre radicalement en cause ce diagnostic, mais plutôt de le réinterpréter en montrant qu'il ne s'agit pas là d'une simple bizarrerie, voire d'une aberration ou d'un échec, mais bien d'une tendance qui s'intègre de manière cohérente à une esthétique spécifique, celle de la poésie vieil-anglaise. Dans une certaine mesure il s'agit donc d'apporter une réponse à la question sur laquelle Gerald Richman⁸ concluait sa thèse :

If Old English writers took this much advantage of direct discourse, why did they fail to create dialogue comparable to that written by Old Icelandic and later English writers?

On l'a vu, Gerald Richman ne parvenait pas à trouver de réponse qui le satisfasse car son hypothèse de travail restreignait le discours direct à une seule utilisation possible (tirer parti de ses propriétés imitatives, immédiates, vivantes et objectives), laquelle ne correspond pas à l'usage observé dans la poésie vieil-anglaise. Pour sortir de cette impasse, il faut donc adopter la méthode inverse et, au lieu de confronter le discours direct vieil-anglais à un modèle identifié par ailleurs, procéder par induction, en partant du phénomène tel qu'il se manifeste dans les textes afin de comprendre ses normes propres, lesquelles pourront ensuite nous permettre de redéfinir ou d'enrichir notre compréhension du discours direct plus globalement.

⁸ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 263.

Chapitre 1 : Refus du dialogue

One of the disappointments of Old English literature is the absence of anything cast in the dramatic mould. [...] Whether in prose or verse, Old English writers in the vernacular overlooked the riches and potentialities of dialogue, and consequently failed to penetrate as deeply as they might have done into the innermost thoughts and emotions of men and women.

(George Norman Garmonsway, 1959)¹

Le terme de dialogue est fréquemment employé pour désigner les passages en discours direct dans une pièce de théâtre ou un récit. Bien qu'il soit commode, le terme est cependant problématique. D'une part, il participe de la confusion évoquée plus haut entre discours direct et discours authentique, le terme de dialogue s'appliquant également aux deux types de discours ; d'autre part, et c'est ce qui nous intéresse ici, même si l'on s'en tient au discours représenté, la notion de dialogue ne recouvre pas tous les usages du discours direct, mais renvoie à une forme bien spécifique : l'échange de répliques entre deux ou plusieurs personnages. Il existe bien sûr de nombreux types de dialogues et on peut employer le terme par extension pour désigner toutes sortes d'interaction (dialogue par lettres, dialogue entre deux émotions, *etc.*) mais, quel que soit l'usage, l'aspect interactif demeure au cœur de la notion. Or c'est justement cet aspect qui est problématique dans une portion considérable du corpus examiné ici. En effet, la dimension interactive du discours direct dans la poésie vieil-anglaise est grandement limitée par un certain nombre de conventions qui touchent à la fois à la forme même du discours direct et à son marquage par rapport au récit, ainsi qu'à la répartition et à l'organisation des répliques.

Tous les poèmes du corpus ne sont pas égaux de ce point de vue. En effet, s'ils sont unis par leur appartenance à une même tradition littéraire, ils se distinguent aussi par les diverses influences auxquelles ils sont soumis. Ces influences sont particulièrement sensibles dans le cas de traductions et l'on tâchera autant que possible de prendre en compte les sources des poèmes, non seulement afin de discerner ce qui est propre à la tradition vieil-anglaise spécifiquement, mais aussi pour prendre la mesure des éléments qui, tout en étant

¹ George Norman Garmonsway, « The Development of the Colloquy » in *The Anglo-Saxons: Studies in some Aspects of their History and Culture presented to Bruce Dickens*, édité par Peter Clemoes (Londres : Barnes and Bowes, 1959), 248-261, p. 248.

manifestement issus de traditions étrangères, sont intégrés par les traductions poétiques vieil-anglaises, éventuellement moyennant quelques adaptations.

Par ailleurs, malgré la stabilité relative des poésies traditionnelles, il demeure la possibilité que les poèmes de notre corpus correspondent à des étapes différentes de l'évolution de la poésie vieil-anglaise. La datation des poèmes vieil-anglais étant une opération hasardeuse², on se gardera d'accorder trop d'importance à ce critère. Cependant, si des lignes de démarcation se dessinent entre des groupes de poèmes traditionnellement assignés à des périodes différentes, on ne s'interdira pas de le signaler et de proposer ainsi de nouveaux critères permettant de distinguer, si ce n'est des époques clairement distinctes et repérables dans le temps, tout au moins des courants distincts au sein de la tradition poétique vieil-anglaise. Trois aspects seront examinés ici : la longueur des répliques, leur organisation et la façon dont elles sont identifiées par rapport au récit.

1. Longueur des répliques

On le mentionnait dans l'introduction générale (p. 7) : il n'y a guère de figure plus étrangère à la poésie vieil-anglaise que la stichomythie. Ceci peut se démontrer chiffres à l'appui. En ce qui concerne la longueur des répliques, tout d'abord, il faut constater que la norme est une réplique relativement longue, même si l'on constate des disparités importantes au sein du corpus, à la fois à l'intérieur d'un même poème et entre les différents textes. On peut distinguer deux groupes de poèmes : ceux pour lesquels la longueur moyenne oscille entre 11 et 17 vers, avec une médiane inférieure ou égale à 10, et ceux pour lesquels elle dépasse 25 vers³, avec une médiane⁴ oscillant autour d'une vingtaine de vers.

² Voir l'introduction générale, p. 38.

³ Le nombre de répliques total par poème est indiqué pour permettre de relativiser la portée des chiffres proposés dans le cas de poèmes ne comportant que peu d'occurrences. Les répliques mises en abyme sont comptées à la fois pour elles-mêmes et en tant que parties de répliques plus longues. Les répliques presque entièrement lacunaires (*Andreas*, 1023b-1024a et 1025 ; *Genèse B*, 235-236) ne sont pas prises en compte dans le calcul de la moyenne et de la médiane.

⁴ La médiane est souvent un indicateur plus révélateur que la moyenne, surtout quand le groupe de valeurs examinées est hétérogène. Ainsi, une seule réplique anormalement longue tirera artificiellement la moyenne vers le haut. Une telle valeur extrême n'aura en revanche pas d'impact sur la médiane, qui indique la valeur telle que 50% des données examinées lui sont inférieures et 50% supérieures (en d'autres termes, si la longueur médiane est à 10, cela signifie que la moitié des répliques examinées font 10 vers ou moins et l'autre moitié 10 vers ou plus).

	Nombre total de répliques	Longueur moyenne	Longueur médiane
<i>Genèse A</i>	62	11,1	9,5
<i>Andreas</i>	68	14,7	10
<i>Juliana</i>	30	14,9	10
<i>Christ et Satan</i>	21	15,1	6
<i>Elene</i>	40	16,3	8,5
<i>Beowulf</i>	45	27,6	19
<i>Guthlac A</i>	11	28 ⁵	24
<i>Genèse B</i>	12	28	25,5

Figure 1 : Longueur des répliques

À l'exception de *Christ et Satan*, qui est un poème atypique à de nombreux égards et manifestement influencé par la littérature homilétique, même s'il n'a pas de source directe connue, on remarque que le premier groupe est constitué de traductions de textes latins parfois très proches de leur source (c'est notamment le cas de la *Genèse A*), tandis que les poèmes du second groupe sont respectivement deux poèmes sans source connue⁶ et un poème traduit du vieux-saxon. La démarcation correspond également partiellement à la chronologie supposée des poèmes, *Beowulf* et *Guthlac A* étant généralement considérés comme des poèmes relativement anciens par rapport aux poèmes hagiographiques et à *Christ et Satan*. On restera cependant prudent sur ce point : d'une part parce que la datation est très incertaine et d'autre part parce que la *Genèse A*, dont les répliques sont pourtant en moyenne les plus brèves (à l'image de sa source, particulièrement concise), est généralement considérée comme faisant également partie des poèmes les plus anciens.

On peut toutefois supposer que les répliques les plus longues constituent la tendance « normale » ou « traditionnelle » de la poésie vieil-anglaise, tandis que des répliques de taille plus modeste seraient dues à l'influence des sources latines : une influence qui s'exercerait dès les premières traductions, comme la *Genèse A*. On remarque que la démarcation ne s'opère pas par rapport au sujet ou au genre mais bien directement par rapport au texte source : *Guthlac A*, dont les répliques sont en moyenne les plus longues, est un poème hagiographique qui s'inscrit dans la lignée des vies des Pères du désert comme la Vie de saint Antoine. Pourtant il se distingue sur ce point des autres poèmes hagiographiques. De même,

⁵ Le chiffre varie légèrement selon l'hypothèse retenue quant à la longueur de la première réplique (voir l'introduction générale, p. 71 et suivante), mais il est toujours supérieur à 25.

⁶ En ce qui concerne l'absence de source connue pour *Guthlac A*, voir l'introduction générale, p. 69 et suivante.

parmi les deux textes consacrés à la Genèse, c'est celui le plus proche d'une source latine, la *Genèse A*, qui se caractérise par les répliques les plus brèves⁷.

De fait, les discours latins sont en général bien plus concis que leurs équivalents vieil-anglais. Ainsi, si on compare les répliques de la *Genèse A* à celle de la Vulgate on constate que moins de 10% des répliques sont d'une longueur égale ou inférieure à leur source tandis que près de la moitié font plus du double⁸. De même, toutes les répliques d'*Elene* et *Juliana* sont plus longues que leurs équivalents latins et plus de la moitié font plus du double. *Andreas* est le seul poème qui se démarque un peu de ce schéma avec 21% de répliques plus courtes en vieil-anglais que dans la *recensio casanatensis*, et seulement 28% faisant plus du double⁹. Il est toutefois probable que la source latine utilisée par le poète était en fait beaucoup plus concise que la *recensio casanatensis*. En effet, cette dernière étoffe considérablement les *Praxeis Andreou*. La source exacte utilisée par le poète n'étant pas connue¹⁰, l'hypothèse demeure cependant invérifiable.

En tout état de cause, le cas d'*Andreas*, pour être moins frappant, ne remet pas en cause la tendance observée dans les trois autres poèmes : même en admettant une certaine concision de la langue latine, voire que la contrainte du mètre puisse occasionnellement obliger le poète vieil-anglais à rajouter quelques mots superflus, il apparaît clairement que la poésie vieil-anglaise favorise des répliques plus longues que ses sources latines, et les étoffements auxquels elle procède de manière presque systématique ont naturellement tendance à ralentir le rythme des échanges verbaux.

Dans certains cas, le phénomène dépasse le simple ralentissement et on peut parler de véritable pause dans le récit. En effet, bien que ce ne soit pas le cas majoritaire, il n'est pas rare de rencontrer des répliques d'une longueur très importante, dépassant parfois les 100 vers :

⁷ La longueur des répliques de la *Genèse B* présente un écart notable avec le corpus vieux-saxon connu : si la seule réplique commune au texte vieil-anglais et à la source vieux-saxonne est de taille identique dans les deux textes, le reste de la Genèse saxonne et *Heliand* ont en moyenne des répliques plus courtes. En dehors du passage déjà cité, aucune des répliques au discours direct de la Genèse saxonne n'excède les 15 vers, tandis que les 50 premières répliques de *Heliand* sont d'une longueur d'un peu moins de 12 vers en moyenne (avec une moitié de répliques de moins de 5 vers et à peine plus du quart de 10 vers et plus).

⁸ Les comparaisons entre les deux langues ont été effectuées selon le nombre de mots : il est évident qu'un certain degré de variation est inévitable d'une langue à l'autre, même lorsqu'une traduction se veut aussi littérale que possible, mais un écart du simple au double nous paraît excéder significativement ce type de variation incompressible.

⁹ Ces chiffres ne prennent pas en compte les répliques lacunaires ou ne correspondant pas à une réplique précisément identifiable dans le texte source.

¹⁰ Voir l'introduction générale, p. 80.

	Nombre total de répliques	Longueur médiane	Répliques de 30 vers ou plus	Dont répliques de 50 vers ou plus	Longueur maximale
<i>Andreas</i>	68	10	5	2	174
<i>Beowulf</i>	45	19	9	6	152
<i>Elene</i>	40	8,5	6	3	116,5
<i>Guthlac A</i>	11	24	2	1	92,5
<i>Genèse B</i>	12	25,5	4	1	86
<i>Juliana</i>	30	10	2	2	69,5
<i>Christ et Satan</i>	21	6	4	1	51
<i>Genèse A</i>	62	9,5	2	0	32

Figure 2 : Répliques longues

Si ce tableau confirme le goût de certains poèmes pour les répliques longues (*Beowulf*) ou brèves (*Genèse A*), il n'y a pas, à ce niveau, de démarcation tranchée entre traductions et poèmes originaux puisqu'*Andreas* et *Elene* font partie des poèmes les plus riches en la matière, aux côtés de *Beowulf*. Cela ne doit pas surprendre : si le style de la Vulgate est d'une extrême concision, en revanche, la littérature hagiographique latine tolère volontiers des discours d'une longueur défiant toute illusion réaliste. Ainsi, le récit fleuve des miracles de Jésus par *Andreas* (644-817) est d'une longueur considérable, non seulement dans la *recensio casanatensis* mais déjà aussi dans les *Praxeis Andreou*. Il en va de même pour le témoignage de Judas auprès des sages (419b-535), même si, dans ce cas, *Elene* étoffe un peu plus significativement sa source.

Là où les différences entre sources latines et poèmes vieil-anglais sont frappantes, c'est au niveau de l'utilisation des répliques les plus brèves. Alors qu'il n'est pas rare dans les sources latines de rencontrer des répliques se limitant à un ou quelques mots, la poésie vieil-anglaise ne tolère pas de réplique inférieure à un vers entier.¹¹ Dans le détail, certains poèmes tolèrent la brièveté plus que d'autres. *Guthlac A* se distingue ainsi très nettement par l'absence de toute réplique inférieure à 11 vers¹², tandis que les autres poèmes tolèrent des répliques entre 1 et 4 vers, les plus brèves se rencontrant dans *Christ et Satan* et dans les traductions de textes latins.

¹¹ Les répliques manifestement lacunaires n'ont pas été prises en compte.

¹² Sauf si, comme certains éditeurs (ceux des *Anglo-Saxon Poetic Records* et Bernard J. Muir en particulier), on accepte le milieu du vers 10 comme fin de cette première réplique, alors elle devient la plus courte du poème, avec seulement 4,5 vers. Voir l'introduction générale, p. 71 et suivante.

	Nombre total de répliques	Longueur de la réplique la plus brève
<i>Christ et Satan</i>	21	1
<i>Elene</i>	40	1,5
<i>Andreas</i>	68	1,5
<i>Juliana</i>	30	2
<i>Genèse A</i>	62	2
<i>Genèse B</i>	12	3
<i>Beowulf</i>	45	4
<i>Guthlac A</i>	11	11

Figure 3 : Répliques brèves

Quand les sources comportent une réplique particulièrement brève, cette dernière est le plus souvent étoffée de manière assez conséquente dans le poème vieil-anglais. On en trouve un très bon exemple au treizième verset du chapitre 3 de la Genèse :

et dixit Dominus Deus ad mulierem quare hoc fecisti quae respondit serpens deceptit me et comedi (Genèse 3 : 13)¹³

Ða ðæs Euan frægn ælmihtig god:
 ‘Hwæt druge þu, dohtor, dugeþa genohra,
 niwra gesceafta neorxnawanges,
 growendra gifa, þa þu gitsiende
 on beam gripe, blæda name
 on treowes telgum, and me on teonan
 æte þa unfreme, Adame sealdest
 wæstmæ þa inc wæron wordum minum
 fæste forbodene?’ Him þa freolecu mæg,
 ides æwiscomod andswarode:
 ‘Me nædre beswac and me neodlice
 to forsceape scyhte and to scyldfrece,
 fah wurm þurh fægir word, oðþæt ic fracodlice
 feondræs gefremede, fæhðe geworhte,
 and þa reafode, swa hit riht ne wæs,
 beam on bearwe and þa blæda æt.’ (Genèse A, 887-902)¹⁴

On peut aussi mentionner ce passage d’*Andreas* :

Hec cum dississet beatus andreas, statim apparuit ei dominus in similitudinem pulcerrimi

¹³ « Et le Seigneur Dieu dit à la femme : ‘Pourquoi as-tu fait ceci ?’, laquelle répondit : ‘Le serpent m’a trompé et j’ai mangé’ ».

¹⁴ « Alors, le Dieu tout-puissant interrogea Ève : ‘Qu’as-tu profité, ma fille, des richesses abondantes, des créations nouvelles et des bienfaits florissants du Paradis, pour qu’avidement tu cherches à saisir l’arbre, que tu prennes les fruits sur les branches de l’arbre, puis manges, me faisant insulte et n’obtenant aucun profit, pour que tu aies donné à Adam les fruits qui vous étaient strictement interdits à tous deux par mes paroles ?’ Alors la magnifique jeune femme, la dame honteuse lui répondit : ‘Le serpent m’a trompée et m’a poussée au méfait et à un désir coupable avec insistance, un serpent criminel avec de belles paroles, jusqu’à ce que j’accomplisse vilement cet acte hostile, que je commette ce forfait et pille – comme il n’était pas juste – l’arbre dans le bois, et que je mange les fruits’ ».

iuvenis, pueri, dixitque ad eum, gaudeas, andreas noster. (*recensio casanatensis*, § 18)¹⁵

Ʒa he worde cwæð, wuldres aldor:
 ‘Wes ðu, Andreas, hal, mid þas willgedryht,
 ferðgefeonde! Ic þe friðe healde,
 þæt þe ne moton mangeniðlan,
 grame grynsmiðas, gaste gesceððan.’ (*Andreas*, 913-917)¹⁶

Même si l'étoffement semble être de loin la pratique la plus courante, il arrive que les poètes recourent à d'autres stratégies. Ainsi, ils éliminent parfois la réplique qui pose problème en la transformant en discours indirect ou narré¹⁷, comme dans les exemples suivants :

Putabat Iuliana angelum fuisse et dicit illi : Tu quis es? (*Passio Iulianae*, § 6)¹⁸

Frægn þa fromlice, seo þe forht ne wæs,
 Criste gecweme, hwonan his cyme wære. (*Juliana*, 258-259)¹⁹

Judas dixit, In dubio locutus sum. (*Inventio sanctae crucis*, § 8)²⁰

Iudas hire ongen þingode, cwæð þæt he þæt on gehðu gespræce
 ond on tweon swiðost, wende him trage hnage. (*Elene*, 667-668)²¹

vocavitque Dominus Deus Adam et dixit ei ubi es (Genèse 3 : 9)²²

Ʒa sona ongann swegles aldor
 weard ahsian woruldgesceafta,
 het him recene to rice þeoden
 his sunu gangan. (*Genèse A*, 862-865a)²³

Les poètes vieil-anglais peuvent aussi faire disparaître purement et simplement les répliques les plus brèves, quand il est possible de le faire sans nuire à la clarté du passage, comme dans les deux exemples suivant, où les amorces de la conversation ont été éliminées pour faire place à une longue tirade :

quae postquam gesta sunt temptavit Deus Abraham et dixit ad eum Abraham ille

¹⁵ « Quand le bienheureux André eut dit cela, le Seigneur lui apparut aussitôt sous l'apparence d'un très beau jeune homme, d'un garçon, et lui dit : 'Réjouis-toi, notre André' ».

¹⁶ « Puis il prononça ces paroles, le Prince de la gloire : 'Salut à toi, Andreas, et à cette troupe joyeuse et de bonne volonté. Je te protégerai afin que les vils persécuteurs, les cruels malfaiteurs, ne puissent porter atteinte à ta vie' ». Pour d'autres cas semblables, on peut se reporter aux exemples suivants dans lesquels une réplique de moins de dix mots en latin est considérablement étoffée (au minimum triplée) dans son équivalent vieil-anglais : *Genèse A*, 2271-2279, 2348-2352 et 2437-2440 ; *Elene*, 406b-410, 551b-554, 750-753a et 1120-1124 ; *Juliana*, 144-146, 418-428 et 456-460a ; *Andreas*, 624-627.

¹⁷ D'après Gerald Richman, les répliques très brèves sont l'un des cas de figure les plus susceptibles d'entraîner une transposition en discours indirect ou narré au moment de la traduction en vieil-anglais. La plupart de ses exemples sont toutefois tirés de la prose. « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 75-76.

¹⁸ « Juliana croyait qu'il était un ange et elle lui dit : 'Toi, qui es-tu ?' »

¹⁹ « Elle demanda alors courageusement, elle qui n'avait pas peur, aimée du Christ, d'où il venait ».

²⁰ « Judas dit : 'J'ai parlé sans être certain' ».

²¹ « Judas lui répondit, il dit qu'il avait parlé à contre-cœur et en proie au plus grand doute, que cela lui semblait un mal abject ».

²² « Et le Seigneur Dieu appela Adam et lui dit : 'Où es-tu?' »

²³ « Alors aussitôt le Prince du ciel convoqua le gardien de la Création, il ordonna à son fils de s'avancer au plus vite vers le grand Roi ».

respondit adsum
ait ei tolle filium tuum unigenitum quem diligis Isaac et vade in terram Visionis atque
offer eum ibi holocaustum super unum montium quem monstravero tibi (Genèse 22 : 1-
2)²⁴

þa þæs rinces se rica ongan
cynig costigan, cunnode georne
hwilc þæs æðelinges ellen wære,
stiðum wordum spræc him stefne to:
'Gewit þu ofestlice, Abraham, feran,
lastas lecgan and þe læde mid
þin agen bearn. [...]' (*Genèse A*, 2846-2852a)²⁵

Et cepit andreas intendere in iesum, dixitque ad eum, est aliquid quod tibi volo dicere, et
dominus ad eum, dic quod vis. Obsecro enim te homo, ut ostendas mihi et discas artem
gubernationis tue [...]. (*recensio casanatensis*, § 9)²⁶

Ongan ða reordigan rædum snottor,
wis on gewitte, wordlocan onspeonn:
'Næfre ic sælidan selran mette,
macræftigran, þæs ðe me þynceð,
rowend rofran, rædsnotterran,
wordes wisran. Ic wille þe,
eorl unforcuð, anre nu gena
bene biddan [...]' (*Andreas*, 469-476a)²⁷

Ces transformations s'observent avec suffisamment de régularité pour indiquer qu'elles ne correspondent pas à des véritables choix, à des réponses individuelles aux spécificités de tel ou tel texte, mais bien à des adaptations d'un caractère contraignant, rendues nécessaires par la non-coïncidence entre les conventions latines et vieil-anglaises.

Les répliques très brèves étant visiblement contraires aux conventions vieil-anglaises, les quelques exemples qui dérogent à cette règle sont d'autant plus remarquables. Étant donné que la longueur habituelle des répliques freine considérablement les échanges de paroles et rend ainsi malaisée toute tentative de dialogue de type dramatique, on peut à juste titre se demander si les quelques exceptions observées correspondent à la recherche d'une plus grande souplesse et vivacité dans la représentation du discours.

²⁴ « Après ces événements, Dieu tenta Abraham et lui dit : 'Abraham.' Ce dernier répondit : 'Je suis là.' Il lui dit : 'Prends ton fils unique, que tu aimes, Isaac, vas dans la terre de vision, et offre-le là-bas en holocauste sur une des montagnes que je t'indiquerai' ».

²⁵ « Alors le Roi puissant se mit à tenter l'homme, Il chercha sérieusement à savoir quel était le courage de l'homme noble, avec de dures paroles Il lui communiqua ce message : 'Mets-toi en hâte à voyager, Abraham, à t'en aller, et conduis avec toi ton propre enfant' ».

²⁶ « Et Andreas se tourna vers Jésus et lui dit : 'Il y a autre chose que je veux te dire' et le Seigneur lui répondit : 'Dis ce que tu veux. – Alors je te prie instamment, brave homme, de me montrer et m'enseigner ton art de la navigation' ».

²⁷ « L'homme aux conseils avisés se mit alors à parler, doué d'une grande intelligence, il révéla le trésor de ses mots: 'Je n'ai jamais rencontré de marin meilleur ou plus adroit, car tu me sembles, quand tu navigues, plus vigoureux, plus sage et de paroles plus avisées. Je veux encore maintenant, homme brave et honorable, te soumettre une seule requête' ».

Cependant, l'analyse des quelques cas concernés montre qu'il n'en est rien et que les répliques très brèves rencontrées dans le corpus ne sont jamais exploitées pour donner lieu à des échanges vifs. Il n'existe au total dans notre corpus que 11 occurrences²⁸ de passages au discours direct de deux vers ou moins et plusieurs d'entre elles correspondent en fait à des cas « limite ». Ainsi, l'une d'elles est déjà une expansion considérable de l'inscription latine IN HOC VINCE²⁹ observée par Constantin sur la Croix (*Elene*, 92b-94a) tandis qu'une autre est en fait un cas de transition abrupte de discours narré à discours direct (*slipping*³⁰) :

Brohte him to bearme brade stanas,
 bæd him for hungre hlafas wyrcañ-
 'gif þu swa micle mihte hæbbe.' (*Christ et Satan*, 670-672)³¹

Un petit nombre de cas rencontrés dans *Andreas* et la *Genèse A* semblent correspondre à des traductions assez fidèles de leur source, qui étoffent sans doute légèrement cette dernière, mais conservent malgré tout une brièveté certaine, comme dans les exemples suivants :

Ipsè vero iniquissimus generis humani satanas, blanditer dixit ad illos, filioli mei, quare non occiditis inimicum nostrum ? (*recensio casanatensis*, § 27)³²

Ongan eft swa ær ealdgeniðla,
 helle hæftling, hearmlæoð galan:
 'Hwæt wearð eow swa rofum, rincas mine,
 lindgesteallan, þæt eow swa lyt gespeow?' (*Andreas*, 1341-1344)³³

dixit ad eam Agar ancilla Sarai unde venis et quo vadis (*Genèse 16 : 8*)³⁴

 þær hie wuldres þegn,
 engel drihtnes an gemitte
 geomormode, se hie georne frægn:
 'Hwider fundast þu, feasceaft ides,
 siðas dreogan? þec Sarre ah.' (*Genèse A*, 2268b-2272)³⁵

²⁸ 3 dans *Christ et Satan* et *Andreas*, 2 dans *Elene* et la *Genèse A*, 1 dans *Juliana*.

²⁹ « Vaincs par ceci ».

³⁰ Terme utilisé par Gertrude L. Schuelke « 'Slipping' in Indirect Discourse », *American Speech* 33 (1958), 90-98, cité par Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 93. La présence de ce phénomène dans la littérature vieil-anglaise est également discutée par Gerald Richman dans « Artful Slipping in Old English » (*Neophilologus* 70 : 2 (1986), 279-291) et par Johan Kerling, dans « A Case of 'Slipping': Direct and Indirect Speech in Old English Prose » (*Neophilologus* 66 : 2 (1982), 286-290).

³¹ « Il lui déposa sur les genoux de grosses pierres et l'enjoignit à les transformer en miches de pain pour calmer sa faim 'si tu as tant de pouvoir' ».

³² « De fait, Satan lui-même, très hostile au genre humain, leur dit en les cajolant : 'Mes chers enfants, pourquoi ne tuez-vous pas notre ennemi ?' »

³³ « L'ennemi ancestral, le prisonnier de l'Enfer fit à nouveau entendre sa plainte comme auparavant : 'Que vous arrive-t-il, à vous qui êtes si courageux, mes hommes, compagnons d'armes, pour que vous rencontriez si peu de succès ?' »

³⁴ « Il lui dit : 'Agar, servante de Sarai, d'où viens-tu et où vas-tu ?' »

³⁵ « Là, un serviteur de la gloire, un ange du Seigneur la trouva, attristée, et il lui demanda avec empressement : 'Vers où cherches-tu à poursuivre ton chemin, femme sans ressource ? Tu appartiens à Sara' ». Voir aussi la *Genèse A*, 2895-2896, et peut-être *Andreas*, 1300-1301 et 1467b-1468.

Dans les deux cas, l'influence de la brièveté de la source se fait clairement sentir. Faut-il y voir de simples maladroites de traducteurs qui, par excès de fidélité à leur source, n'ont pas su adapter cette dernière aux conventions de leur médium, ou bien en les prémisses d'une évolution du modèle vieil-anglais de représentation du discours vers un fonctionnement plus souple, plus proche des conventions latines ? Aucune de ces deux hypothèses n'est pleinement convaincante. L'examen des deux échanges dans lesquels s'insèrent ces occurrences montre qu'il serait abusif de parler de traductions serviles. En effet, chacun des deux échanges a subi des modifications conséquentes par rapport à sa source, pour mieux correspondre aux canons de la poésie vieil-anglaise. Ainsi, la réponse d'Agar à l'ange est considérablement étoffée, développant le thème de l'exil cher à la poésie vieil-anglaise mais tout à fait absent de la source :

quae respondit a facie Sarai dominae meae ego fugio (Genèse 16 : 8)³⁶

Heo him ædre andswarode:
 'Ic fleah wean, wana wilna gehwilces,
 hlæfdigan hete, hean of wicum,
 tregan and teonan. Nu sceal tearighleor
 on westenne witodes bidan,
 hwonne of heortan hunger oððe wulf
 sawle and sorge somed abregde.'³⁷ (*Genèse A*, 2273-2279)

On reconnaît plusieurs des éléments identifiés par Stanley B. Greenfield³⁸ comme étant caractéristiques du thème poétique de l'exil dans la poésie vieil-anglaise : la privation, le chagrin, la mention du lieu qui a été quitté et des souffrances endurées.

De la même manière, le poète d'*Andreas* a modifié les propos des démons pour leur donner une tonalité héroïque, remplaçant un terme d'adresse infantilissant³⁹ (*filioli mei*) par des épithètes guerrières (*eow swa rofum, rincas mine, / lindgesteallan*) et éliminant purement et simplement une réplique qui donnait une image trop faible, voire risible, des démons (*quid timidi estis, tantum vos plures irent ad unum*, § 27, « pourquoi êtes-vous craintifs, vous qui étiez bien plus nombreux que l'homme seul vers qui vous alliez »), ce qui

³⁶ « Laquelle répondit : 'Quant à moi, je fuis la vue de ma maîtresse, Sarai' ».

³⁷ « Elle lui répondit aussitôt : 'J'ai fui le chagrin, la haine de ma maîtresse ; privée de toute chose désirable, malheureuse, j'ai quitté le lieu où j'habitais, fui la peine et la souffrance. À présent, les joues couvertes de larmes, je vais devoir faire face à ma destinée certaine dans ces terres sauvages, quand de mon cœur la faim ou le loup arrachera tout ensemble mon âme et mon chagrin' ».

³⁸ Stanley B. Greenfield, « The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry », *Speculum* 30 : 2 (1955), 200-206.

³⁹ L'expression *filioli mei* (apparemment traduite assez littéralement du grec, cf. Boenig, p. 18 : « *my children* ») est typique des textes religieux, où elle est utilisée par les personnes ayant une autorité spirituelle pour s'adresser à leurs disciples. *Andreas* y a ainsi plusieurs fois recours pour s'adresser à ses compagnons. Son utilisation par le diable a donc ici une valeur parodique. L'utilisation par le poète vieil-anglais d'un vocabulaire héroïque très fort constitue peut-être une tentative de traduire cet effet parodique.

l'amène à rassembler deux répliques brèves en une seule assez longue. Les traducteurs ne sont donc nullement esclaves de leurs sources.

Ils ne semblent pas non plus avoir cherché à imiter le dynamisme des dialogues latins. En effet, dans les deux cas, les répliques qui suivent ont été étoffées ou amalgamées pour en faire des répliques longues, si bien que l'effet d'échange rapide présent dans la source est perdu. Ces passages suivent donc pour l'essentiel la règle générale, qui privilégie des répliques plus longues, mais ils ont apparemment réservé leurs étoffements dans le style de la poésie héroïque aux répliques au plus fort contenu sémantique, les réponses, tandis que les questions n'ont, semble-t-il, pas été jugées dignes de pareil traitement. Le fait que les poètes n'aient pas transformé les questions en discours narré comme dans les exemples de la *Genèse A* (862-865a) et de *Juliana* (258-259) cités plus haut indique sans doute qu'une tolérance relative des normes latines peut s'appliquer ponctuellement dans une traduction, mais on ne peut pas parler d'une appropriation de ces normes ou d'une remise en cause du modèle vieil-anglais.

Plus intéressants sont les quelques cas qui semblent relever d'un usage délibéré de la brièveté à des fins stylistiques, même si eux non plus ne participent pas de dialogues rythmés comme cela peut être le cas en latin. Ainsi, dans *Christ et Satan*, la brièveté sert à renforcer l'impact de condamnations sans appel et sans réponse possible :

Wenað þæt heo moten to þære mæran byrig
 up to englum swa oðre dydon,
 ac him bið reordende
 ece drihten, ofer ealle gecwæð:
 'Astigað nu, awyrgde, in þæt witehus
 ofostum miclum. Nu ic eow ne con.' (*Christ et Satan*, 622-627)⁴⁰

Wordum in witum ongunnon þa werigan gastas
 reordian and cweðan:
 'La, þus beo nu on yfele! Noldæs ær teala!' (*Christ et Satan*, 727-729)⁴¹

Jugement Dernier dans un cas, fin du poème dans l'autre, on ne saurait être plus final : la brièveté ne permet pas de faciliter une transition souple vers les propos d'un autre personnage, mais au contraire de mettre en valeur et de mieux isoler la parole proférée. Elle contribue ainsi à l'effet de violence créé par l'impératif et l'usage d'un terme d'adresse péjoratif dans un cas, et par l'interjection dans l'autre.

⁴⁰ « Ils s'attendent à pouvoir s'élever vers les anges dans l'illustre cité, comme les autres l'ont fait, mais le Seigneur éternel leur parlera, Il dira au-dessus d'eux tous : 'Descendez à présent, damnés, avec la plus grande hâte dans la maison des tourments. Désormais je ne vous connais plus' ».

⁴¹ « Par des paroles, au milieu de leurs tourments, les esprits éreintés s'exprimèrent et dirent : 'Oh ! Sois ainsi désormais soumis au mal ! Tu ne désirais pas le bien auparavant !' »

Grand styliste, Cynewulf se montre plus audacieux dans son maniement des répliques brèves. Alors que, dans d'autres poèmes, la brièveté peut sembler subie, chez Cynewulf elle est parfois recherchée à dessein pour créer des effets de contraste entre les discours de deux personnages. Ainsi, l'interrogatoire du démon par Juliana a été entièrement restructuré par rapport à la source pour mettre en place une opposition entre les questions incisives de Juliana et les interminables confessions du démon. La transformation est particulièrement frappante dans le passage suivant :

Beata Iuliana dixit : Quis te misit ad me ? Dæmon respondit : Satanus pater meus. Sancta Iuliana dixit : Et quomodo dicitur pater tuus ? Dæmon respondit : Belzebul. Sancta Iuliana dixit : Quod est opus ipsius ? Dæmon respondit : Totius mali inuentor. (*Passio Iulianae*, § 8)⁴²

Him seo halge oncwæð
 þurh gæstes giefe, Iuliana:
 'Ðu scealt furþor gen, feond moncynnes,
 siþfæt secgan, hwa þec sende to me.'
 Hyre se aglæca ageaf ondsware,
 forhtafongen, friþes orwena:
 'Hwæt, mec min fæder on þas fore to þe,
 hellwarena cyning, hider onsende
 of þam engan ham, se is yfla gehwæs
 in þam grornhofe geornfulra þonne ic. [...]'
 (*Juliana*, 315b-324)⁴³

L'échange bref et intense du texte latin laisse la place à une unique question et au flot de paroles qui y répond, permettant un contraste entre la sainte intransigeante, maîtrisant parfaitement ses propos, et un être veule, contraint de se livrer sans retenue.

Cynewulf joue également de ce type de contraste dans *Elene*, mais en attribuant cette fois les répliques les plus longues à la sainte. Au cours de l'échange qui oppose l'impératrice à Judas (604-690), on retrouve un effet de contraste entre une intervention très brève (683b-684) et des répliques beaucoup plus conséquentes, mais le procédé y est moins appuyé. Là où *Juliana* oppose systématiquement réplique cinglante et logorrhée, *Elene* se contente de donner un peu plus de poids aux propos de la sainte, tout en limitant graduellement l'accès de Judas au discours direct, mais sans remettre fondamentalement en cause la structure de l'échange

⁴² « La bienheureuse Juliana dit : 'Qui t'envoie à moi ?' Le démon répondit : 'Satan, mon père'. Sainte Juliana dit : 'Et comment s'appelle ton père ?' Le démon répondit : 'Belzébuth'. Sainte Juliana dit : 'Quelle est son occupation ?' Le démon répondit : 'Inventeur de tout le mal' ».

⁴³ « Par la grâce de l'esprit, la sainte lui répondit, Juliana : 'Il va te falloir, ennemi de l'humanité, en dire encore plus sur ton expédition, dire qui t'envoie à moi'. Alors le misérable lui fournit une réponse, saisi de peur et ayant perdu tout espoir de trêve : 'Écoute ! Mon père m'a envoyé ici, en ce voyage depuis la trop étroite demeure, le roi des habitants de l'Enfer, qui est plus zélé que moi en toute chose mauvaise, dans la maison du malheur [...]'. Au total, la réponse du démon s'étend sur 24 vers et correspond à 4 répliques différentes dans le texte latin.

trouvée dans la source. Une représentation graphique peut permettre de mieux visualiser l'impact des modifications effectuées par Cynewulf sur l'équilibre de l'échange :

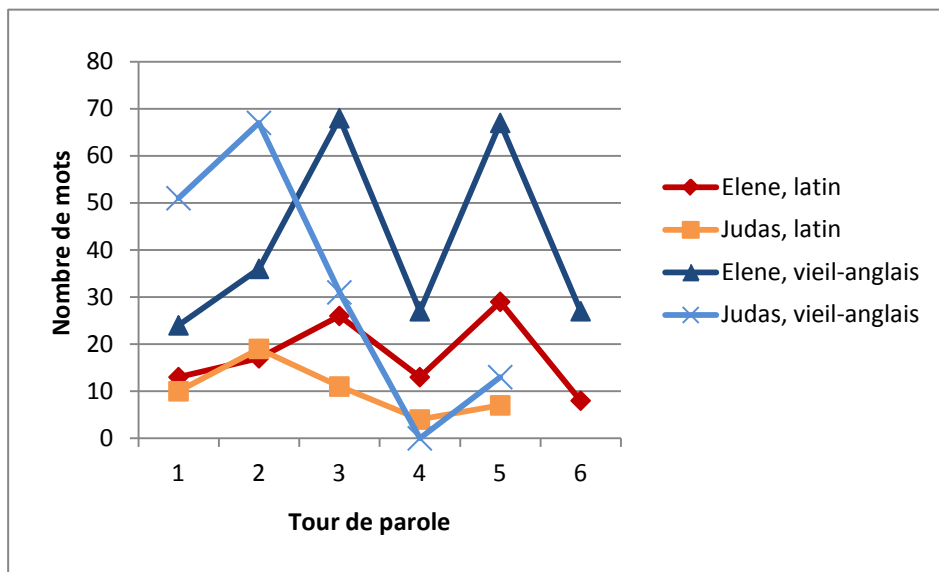


Figure 4 : Longueur des répliques dans *Elene*, 604-690

On le voit, le vieil-anglais amplifie considérablement une tendance déjà présente en latin afin de rendre encore plus sensible la domination verbale de Judas par Elene. On remarque aussi que si la structure latine, alternant des répliques relativement brèves, a subi des distorsions considérables, elle est cependant encore reconnaissable dans le poème vieil-anglais. L'échange qui en résulte garde donc un certain nombre de caractéristiques du texte latin, d'autant que le style de certaines répliques conserve également certains traits de la source, comme le note Daniel G. Calder⁴⁴ :

In more than one place the dialogue takes on a conversational tone unusual in Old English poetry and most unlike the formal declarations in *Juliana*, though this too may be derived from the Latin and it characterizes Judas's response more than Elene's [...].

La comparaison du traitement des répliques brèves dans ces passages tirés de *Juliana* et d'*Elene* illustre la dimension expérimentale de la poésie de Cynewulf, évoquée par Calder dans le même ouvrage⁴⁵. Cynewulf se distingue au sein de notre corpus dans la mesure où il n'hésite pas à faire usage de répliques plus brèves que ce qui semble la norme dans des poèmes originaux comme *Beowulf* ou *Guthlac A* et à les exploiter pour créer des effets de

⁴⁴ Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 163. Catharine A. Regan note également le caractère plus « conversationnel » de ce passage par rapport au reste de la poésie narrative vieil-anglaise : « Evangelicism as the Informing Principle of Cynewulf's *Elene* », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 251-280, p. 264.

⁴⁵ Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 143 : « This marked variety suggests that for Cynewulf each poem was a conscious experiment, that within the limits of his inherited stylistic traditions and the restrictions of his own habitual manner of expression, Cynewulf attempted something quite different in each work and did so in a distinctly individual way ».

style. Il faut toutefois relativiser cette originalité : si Cynewulf n'hésite pas à adapter les normes vieil-anglaises et s'il ne fait pas forcément disparaître la fluidité qui caractérise l'échange latin, il ne semble pas non plus que la vivacité soit l'effet principal recherché. Il semble au contraire que le poète soit beaucoup plus intéressé par des effets de contraste que par des enchaînements souples et rapides.

Il apparaît donc que si la poésie vieil-anglaise impose à tout passage au discours direct d'occuper au moins un vers entier et favorise en général des répliques relativement longues, voire très longues, elle n'interdit pas absolument les répliques courtes, en particulier dans les textes sous influence latine. Les exemples ci-dessus montrent que certains poètes, et en particulier Cynewulf, étaient sensibles aux possibilités stylistiques offertes par ce type de réplique et ont su les exploiter. Cependant, ce potentiel n'est exploité nulle part à des fins naturalistes, pour imiter la rapidité et la fluidité des conversations réelles. La longueur des répliques fournit donc un premier indice montrant qu'un tel but n'était pas recherché dans les œuvres examinées ici.

2. Organisation

L'organisation des répliques témoigne elle aussi du rapport ambigu que le discours direct entretient avec la notion de dialogue dans la poésie vieil-anglaise. Le tableau suivant récapitule l'usage de répliques organisées en échange strict, c'est-à-dire avec une alternance de propos de deux personnages au discours direct sans interruption par du récit (sans compter les formules d'insertion du discours direct bien sûr). Ne sont donc pas comptabilisées les répliques qui répondent à du discours narré ou inversement⁴⁶.

⁴⁶ On remarquera que le tableau donne à chaque fois le nombre de répliques plutôt que le nombre d'échanges concernés. Ainsi, pour un échange de 3 répliques, on note 3 et non pas 1. Cette façon de faire nous a paru mieux rendre le poids réel des échanges dans la mesure où il suffit d'un ou deux échanges très longs pour qu'un texte soit entièrement dominé par ce type d'interaction.

	Nombre total de répliques	Nombre organisé en échange	Échange de 2 répliques	De 3 répliques	De plus de 3 répliques	Nombre maximal de répliques par échange
<i>Andreas</i>	68	40 soit 59 %	12	6	22	10
<i>Elene</i>	40	22 soit 55 %	6	6	10	10
<i>Juliana</i>	30	23 soit 77 %	8	0	15	9 ⁴⁷
<i>Genèse A</i>	62	34 soit 55 %	12	18	4	4
<i>Christ et Satan</i>	21	6 soit 29 %	2	0	4	4
<i>Guthlac A</i>	11	7 soit 64 %	4	3	0	3
<i>Genèse B</i>	12	5 soit 42 %	2	3	0	3
<i>Beowulf</i>	45	22 soit 49 %	16	6	0	3
Total	289	159 soit 55 %	62	42	55	/

Figure 5 : Longueur des échanges

Ce tableau permet d'identifier au moins deux groupes bien distincts. À un extrême, on retrouve la *Genèse B* et *Beowulf*, ce groupe étant caractérisé par des échanges courts ne dépassant jamais trois tours de parole et par une légère majorité de répliques qui ne font *pas* partie d'échanges. À l'autre extrême, les poèmes hagiographiques traduits du latin sont caractérisés par une majorité de répliques s'insérant dans des échanges et par la possibilité d'échanges longs, jusqu'à dix tours de parole.

On remarquera cependant que même ces textes-là ont tendance à diminuer légèrement le nombre de répliques par rapport à leur source. Ainsi, l'échange entre *Andreas* et le pilote avant l'embarquement pour la Mermédonie compte 10 répliques dans le poème vieil-anglais contre 14 dans la *recensio casanatensis* et l'échange lacunaire entre *Juliana* et le démon en prison compte 9 répliques en vieil-anglais pour 13 en latin à partir du même point (16 au total). Les autres poèmes se laissent moins aisément catégoriser. La *Genèse A* et surtout *Guthlac A* se rapprochent plus des poèmes hagiographiques en ce qui concerne la proportion de répliques appartenant à de vrais échanges, mais ne pratiquent pas les échanges longs, tandis que *Christ et Satan*, avec moins d'un tiers des répliques s'insérant dans des échanges, présente un profil tout à fait atypique.

Le cas de la *Genèse A* s'explique assez facilement par les caractéristiques de sa source, la Vulgate étant elle-même caractérisée par des échanges courts et par une minorité importante de répliques hors-échange, mais les poèmes sans source directe connue se laissent moins facilement interpréter. En ce qui concerne *Guthlac A*, on peut toutefois émettre l'hypothèse que la forme des échanges – répliques longues et peu nombreuses – dénote une fidélité aux conventions « traditionnelles » de la poésie vieil-anglaise, qui seraient

⁴⁷ L'échange en question est lacunaire, commençant au milieu d'une réponse du démon. Il est donc presque certain que l'échange complet atteignait au moins dix répliques.

exemplifiées dans *Beowulf*. Non que l'on considère a priori que *Beowulf* présente nécessairement un archétype de la poésie vieil-anglaise la plus traditionnelle, mais le fait est qu'il ne s'agit pas d'une traduction et que ses caractéristiques le rapprochent à peu près systématiquement du même groupe de poèmes – *Genèse B*, *Guthlac A* et parfois *Genèse A* – dont seulement un est traduit du latin et qui sont généralement supposés relativement anciens. Il paraît donc légitime de considérer les caractéristiques de ce groupe comme vraisemblablement plus « traditionnelles » au sens de plus anciennes et sous moindre influence latine, sans d'ailleurs que cette distinction n'implique de jugement de valeur ou de certitude que ladite tradition remonte à la plus haute antiquité⁴⁸.

Le fait que la *Genèse B*, *Beowulf* et *Guthlac A* ne se comportent pas de manière identique au niveau de la proportion de répliques appartenant à des échanges pourrait laisser supposer que cet aspect n'est pas soumis à une convention spécifique (ou bien que l'échantillon trop limité dont nous disposons ne nous permet pas de discerner une telle convention). Toutefois, on ne peut négliger le fait que le genre hagiographique est par nature friand de débats opposant un saint et ceux qui (par perfidie ou dans l'intérêt du saint) testent sa foi, et de telles confrontations constituent souvent un aspect central et incontournable des légendes, si bien que *Guthlac A* est peut-être sur ce point influencé par les conventions propres à son genre plus que par celles de la tradition poétique dans laquelle il s'inscrit. En tout état de cause, la relative brièveté de *Guthlac A* et de la *Genèse B* fait reposer l'essentiel de l'argument sur *Beowulf*, ce qui ne suffit pas à asseoir de certitude, d'autant que l'écart de proportion entre *Beowulf* et les autres textes, s'il existe, est cependant peu marqué.

On peut donc supposer que les échanges composés de nombreuses répliques ne sont pas la norme en vieil-anglais, même s'ils sont tolérés jusqu'à un certain point dans le cas de traductions, tandis que la possibilité d'utiliser du discours direct sans qu'il y ait échange entre deux ou plusieurs personnages est tout à fait admise, et ce peut-être particulièrement dans les poèmes les plus « traditionnels », même si ce ne sont pas eux qui poussent cette tendance à son extrême dans notre corpus. Il convient à présent d'examiner les textes plus en détail pour mieux comprendre les fonctions servies par ces types d'organisation des répliques au discours direct.

⁴⁸ En effet, on aura l'occasion de constater que si, sur les critères examinés jusqu'ici, la *Genèse B* – traduit d'un texte issu d'une autre littérature germanique que la littérature vieil-anglaise – s'associe au groupe le plus « traditionnel », ce qui permettrait de supposer que les caractéristiques communes observées remontent à l'époque où les deux littératures n'en faisaient qu'une, d'autres critères montrent des divergences importantes entre les différentes poésies germaniques, ce qui implique que celles-ci ont évolué depuis leur hypothétique modèle germanique commun, avant même que l'influence de la prose latine n'introduise de nouveaux changements.

2.1. Échanges typiques

Comme le tableau ci-dessus le montre (Figure 5, p. 117), le type d'échange le plus fréquemment rencontré dans notre corpus est constitué de seulement deux à trois répliques (occasionnellement quatre). De ce point de vue, ces échanges se distinguent donc très nettement des conversations ordinaires qui permettent généralement beaucoup plus de tours de parole. La réduction d'un échange à un nombre aussi limité de répliques remet en cause la notion même d'échange, c'est-à-dire d'interaction. En effet, toute interaction suppose une action réciproque, où la réaction d'autrui peut à son tour avoir un impact sur le premier acteur, or les échanges les plus typiques de la poésie vieil-anglaise ne permettent au mieux qu'une interaction minimale, et bien souvent qu'un simple schéma action-réaction, sans retentissement sur l'initiateur de l'échange. Ce type de schéma est notamment assez caractéristique des rebuffades que subissent les démons, comme dans ce passage de la *Genèse B*⁴⁹ :

Ongon hine þa frinan forman worde
 se laða mid ligenum: ‘Langað þe awuht,
 Adam, up to gode? Ic eom on his ærende hider
 feorran gefered, ne þæt nu fyrn ne wæs
 þæt ic wið hine sylfne sæt. Þa het he me on þysne sið faran,
 het þæt þu þisses ofætæs æte [...]. Þe sende waldend god,
 þin hearra þas helpe of heofonrice.’
 Adam maðelode þær he on eorðan stod,
 selfsceaft guma: ‘Þonne ic sigedrihten,
 mihtigne god, mæðlan gehyrde
 strangre stemne, and me her stondað het,
 his bebodu healdan, and me þas bryd forgeaf,
 wlitesciene wif, and me warnian het
 þæt ic on þone deaðes beam bedroren ne wurde,
 beswicen to swiðe, he cwæð þæt þa sweartan helle
 healdan sceolde se ðe bi his heortan wuht
 laðes gelæde. [...] Þy ic þe hyran ne cann,
 ac þu meahst þe forð faran. Ic hæbbe me fæstne geleafan
 up to þam ælmihtegan gode þe me mid his earmum worhte,
 her mid handum sinum. He mæg me of his hean rice
 geofian mid goda gehwiltum, þeah he his gingran ne sende.’
 Wende hine wraðmod þær he þæt wif geseah
 on eorðrice Euan stondað,
 sceone gesceapene [...]. (*Genèse B*, 495-549a)⁵⁰

⁴⁹ On peut aussi citer *Guthlac A*, 452-512 et 579-683a ; *Andreas*, 1362-1385 ; et *Elene*, 902-952a. Bien que l'adversaire soit humain, on peut aussi noter deux des échanges entre Juliana et Eleusius, qui se présentent sous cette forme (166-183 et 190-224).

⁵⁰ « Avec ses premières paroles, l'être haïssable se mit alors à l'interroger en usant de mensonges : ‘Y-a-t-il quoi que ce soit que tu désires de Dieu là-haut, Adam ? Je suis venu ici de loin pour transmettre Son message ; c'était il n'y a pas longtemps maintenant que j'étais assis auprès de Lui en personne. Alors Il m'a commandé de faire ce voyage, Il a commandé que tu manges de ce fruit [...]. Le Dieu régissant t'envoie cette aide depuis

À l'attaque répond une contre-attaque, mais celle-ci ne suscite pas de réponse. Au contraire, une nouvelle séquence du récit commence immédiatement après, comme si la réponse d'Adam suffisait à mettre effectivement un terme à la conversation.

Un tel échange ressemble à ce que l'on appelle en pragmatique une paire adjacente (*adjacency pair*) :

[A]djacency pairs are sequences of two utterances that are:

(i) adjacent

(ii) produced by different speakers

(iii) ordered as a first part and a second part

(iv) typed, so that a particular first part requires a particular second (or range of second parts) – e.g. offers require acceptances or rejections, greetings require greetings, and so on⁵¹

Cependant, dans une situation de communication réelle, une telle paire ne constitue normalement pas une conversation entière : on les considère plutôt comme des unités de base pouvant servir à construire une conversation⁵², laquelle possède, en général, une structure bien plus complexe. Cette structure est décrite en ces termes par Catherine Kerbrat-Orecchioni⁵³ :

Toute conversation, et plus généralement toute forme de discours dialogué [...] se présente comme une architecture complexe et hiérarchisée, fabriquée à partir d'unités emboîtées les unes dans les autres selon certaines règles d'organisation : les actes de langage se combinent pour former des interventions, lesquelles se combinent pour former des échanges⁵⁴, lesquels se combinent pour former des séquences et en dernière instance

le royaume des cieux'. Adam prit la parole, là où il se tenait sur terre, l'homme créé sans parents : 'Quand j'ai entendu le Seigneur victorieux parler, le Dieu puissant, d'une voix forte, et qu'Il m'a commandé de m'installer ici, d'être fidèle à Ses commandements, et qu'Il m'a donné cette compagne, cette femme d'une beauté radieuse, et qu'Il m'a commandé de prendre garde de ne pas laisser l'arbre de mort causer ma perte, me tromper terriblement, Il m'a dit qu'il devrait habiter le noir Enfer, celui qui accomplirait quoi que ce soit de mal de son propre chef. [...] C'est pourquoi je ne puis t'obéir et tu peux poursuivre ton chemin. J'ai une foi solide en Dieu tout-puissant là-haut, qui m'a fait de Ses bras et de Ses mains ici. Il peut me faire don de n'importe quelle bonne chose depuis Son royaume là-haut, même s'Il n'envoie pas Son messenger'. Le cœur plein de colère, il se dirigea alors vers là où il avait vu la femme, Ève, dans le royaume terrestre, créée pleine de beauté ».

⁵¹ Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge Textbooks in Linguistics (Cambridge : Cambridge University Press, 1983), p. 303-304. L'extrait cité ici est le résumé par Stephen C. Levinson de la description proposée par Emanuel A. Schegloff et Harvey Sacks dans « Opening up Closings », *Semiotica* 7 : 4 (1973), 289-327.

⁵² Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, p. 304 ; voir également p. 308-318. Levinson fait remarquer que selon lui les paires adjacentes ne sont cependant qu'un type d'organisation locale possible et non le seul.

⁵³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement* (Paris : Amand Colin, 2005), p. 61.

⁵⁴ On notera que Catherine Kerbrat-Orecchioni utilise ici le terme d'échange dans un sens plus restreint que celui que nous avons retenu jusqu'ici : elle ne l'utilise que pour désigner un ensemble d'interventions qui « apparaissent comme étant sous la dépendance d'un même acte initiatif » (*ibid.*, p. 63) tandis que nous l'utilisons pour tout ensemble de discours direct non interrompu par du récit (hors formules d'insertion) et faisant alterner les propos de deux locuteurs (ce qui correspond à ce que Kerbrat-Orecchioni désigne ici sous le terme de conversation et plus généralement sous celui d'interaction). Pour un bref résumé des divers termes utilisés par les linguistes pour désigner ce phénomène, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, vol. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, 3^e éd. (Paris : Armand

des conversations. Défini comme « la plus petite unité dialogale », l'échange est à ce titre considéré comme l'unité fondamentale en analyse des conversations.

En soi, le fait que la structure d'un dialogue de type littéraire présente une certaine simplification par rapport aux conversations ordinaires n'est pas rare, bien au contraire. Sylvie Durrer signale le fait que les dialogues romanesques ont tendance à réduire ou détourner à d'autres fins les étapes rituelles (notamment salutations et remerciement) qui bornent les conversations naturelles⁵⁵.

Cependant, le type de simplification auquel on a affaire ici dépasse très largement le phénomène évoqué par Durrer. On n'a pas une simple élimination des répliques dont le contenu sémantique est le plus faible, mais une réduction de la conversation entière à deux discours, soit une seule prise de parole par personnage qui, à elle seule, devrait exprimer le point de vue et / ou l'intention du personnage à ce moment du récit. Par conséquent, ce point de vue n'a pas l'occasion d'évoluer *dans* ou *par* le discours, puisqu'il n'est exprimé qu'une fois pour toutes dans un échange donné. C'est ainsi que la négociation – c'est-à-dire les mécanismes d'ajustement mutuel auxquels ont recours les participants d'une conversation – considérée par de nombreux linguistes comme une dimension essentielle de la conversation, voire comme la nature-même de la conversation⁵⁶, est par construction absente du type d'échange le plus caractéristique de la poésie vieil-anglaise. Cette absence contribue à l'impression de statisme des discours poétiques vieil-anglais notée par les critiques.

Or il semble que cet effet n'est pas subi, mais bien recherché par les poètes vieil-anglais. C'est en tout cas certainement le cas pour le fameux duel verbal opposant Beowulf et Unferth⁵⁷ (499-606). Dans un article consacré à ce type de confrontations verbales, Joseph Harris montre que ce duel adapte le schéma de la *senna* telle qu'on la rencontre dans une douzaine de poèmes eddiques, ainsi que dans un certain nombre de textes en prose vieux-norrois. Joseph Harris définit cette unité de composition en ces termes⁵⁸ :

Colin, 1998), p. 214-215.

⁵⁵ « Le Dialogue romanesque : Essai de typologie », p. 40-43.

⁵⁶ Un chapitre entier de l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction* (Paris : Armand Colin, 2005) est ainsi consacré aux négociations conversationnelles tandis qu'Eddy Roulet considère que toute conversation est par nature une négociation (voir en particulier « De la conversation comme négociation », *Le Français aujourd'hui* 71 (1985), 7-13).

⁵⁷ Pour un résumé utile de l'état de l'art sur ce passage du poème, voir Robert E. Bjork, « Digressions and Episodes » in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), p. 205-208.

⁵⁸ « The *Senna*: From Description to Literary Theory », *Michigan Germanic Studies* 5 (1979), 65-74, p. 66. Sur ce sujet, voir également Joaquín Martínez Pizarro, « Studies on the Function and Context of the *Senna* in Early Germanic Narrative » (thèse de doctorat non publiée, Harvard University, 1976) ainsi que Ward Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions* (Princeton : Princeton University Press, 1990).

The *senna* (plural *sennur*) is a stylized battle of words; the two principals are usually prevented by some circumstance, at least for the moment, from converting words to blows, and there may be a third figure present who intervenes to conclude the exchange of obloquy. The contents of a *senna* are threats, insults, challenges, and the appropriate replies; and the insults, at least, tend to be traditional: cowardice, unfree social status, and especially sexual perversions. It is possible also to extract a standard structural framework for the *senna*: there is a Preliminary, comprising an Identification and Characterization, and then a Central Exchange, consisting of either Accusation and Denial, Threat and Counter-threat, or Challenge and Reply or a combination; these structural elements are realized through a more or less regular alternation of speakers, first in question and answer, then comment and reply.

On remarque que l'échange est typiquement structuré en paires adjacentes⁵⁹ (« *question and answer* », « *comment and reply* »), mais qu'il n'est pas réduit à une seule paire comme c'est le cas dans *Beowulf*. La comparaison avec un exemple de *senna* tiré de la poésie eddique permet de mieux saisir la façon dont *Beowulf* adapte ce schéma. Comme le note Joseph Harris, on retrouve bien dans *Beowulf* l'étape préliminaire d'identification et de caractérisation de l'autre :

Þórr fór ór austrvegi ok kom at sundi einu;
öðrum megum sundsins var ferjukarlinn með
skipit. Þórr kallaði:
'Hverr er sá sveinn sveina,
er stendr fyr sundit handan?'
Ferjukarlinn svaraði:
'Hverr er sá karl karla,
er kallar um váginn? [...]
'Þeygi er, sem þú
þrjú bú góð eigir:
berbeinn þú stendr ok hefir brautinga gervi,
þatki, at þú hafir brœkr þínar.' (*Hárbarðsljóð*,
§ 1-2 ; 6)⁶⁰

Unferð maþelode, Ecglafes bearn,
þe æt fotum sæt frean Scyldinga,
onband beadurune (wæs him Beowulfes sið,
modges merefaran, micel æfþunca,
forþon þe he ne uþe þæt ænig oðer man
æfre mærdða þon ma middangeardes
gehedde under heofenum þonne he sylfa):
'Eart þu se Beowulf, se þe wið Breca wunne,
on sidne sæ ymb sund flite,
ðær git for wlence wada cunnedon
ond for dolgilpe on deop wæter aldrum
neþdon? [...]' (*Beowulf*, 499-510a)⁶¹

De même, on retrouve l'invitation de l'autre à comparer ses propres accomplissements avec les exploits de celui qui parle :

⁵⁹ Joseph Harris note toutefois que le deuxième élément de la paire est susceptible d'être omis : « *the actual sennur contain more elements than the schema accounts for, omit parts, and manifest various gradations into other genres. Especially frequent are the omissions of a reply element [...]. Nevertheless, it is obvious that exchange, alternation of (hostile) speakers, is the central structural device* », p. 66.

⁶⁰ « Thor partit de l'Est et arriva devant un bras d'eau. Il y avait un passeur avec un bateau de l'autre côté. Thor s'écria : 'Qui est ce petit garçon qui est de ce côté-là de l'eau ?' Le passeur répondit : 'Qui est ce petit vieux qui s'écrie depuis le bord ? [...] Mais on ne dirait pas que tu possèdes trois fermes convenables ; tu as les jambes nues et tu es accoutré comme un mendiant, voilà que tu es sans tes chaussures'. Les citations de l'Edda poétique sont tirées de *Sæmundar Edda hins fróða: den ældre Edda*, édité par Sven Grundtvig (Copenhague : Gyldendal, 1868).

⁶¹ « Unferth prit la parole, le fils d'Ecglaf, qui était assis aux pieds du seigneur des Scyldings, il dévoila un secret de guerre (l'expédition de Beowulf, du courageux marin, lui causait beaucoup de déplaisir parce qu'il n'aimait pas qu'aucun autre homme obtienne jamais sous les cieux plus d'honneurs que lui-même) : 'Es-tu le Beowulf qui a concouru contre Breca sur la vaste mer, qui l'a affronté à la nage, quand tous deux vous avez par fierté bravé les flots, et par gloriole vous êtes aventurés en eau profonde au risque de vos vies ?' »

‘Hins vil ek nú geta,
er vit Hrungnir deildum,
sá inn stóruðgi jötunn,
er ór steini var höfuðit á;
þó lét ek hann falla
ok fyrir hníga.
Hvat vanntu þá meðan, Hárbarðr?’
(*Hárbarðsljóð*, § 15)⁶²

‘Hwæt! þu worn fela, wine min Unferð,
beore druncen ymb Brecan spræce,
sægdest from his siðe. Soð ic talige,
þæt ic merestrengo maran ahte,
earfeþo on yþum, ðonne ænig oþer man. [...] No ic wiht fram þe
swylcra searoniða secgan hyrde,
billa brogan. [...] þeah ðu þinum broðrum to banan wurde,
heafodmægum (*Beowulf*, 530-588a)⁶³

La réponse de Beowulf comprend par ailleurs plusieurs autres éléments que l’on peut supposer traditionnels. Joseph Harris note que l’accusation de fratricide apparaît aussi dans *Helga kviða Hundingsbana I* (§ 36) et Carol J. Clover⁶⁴ signale d’autres parallèles, comme le fait de mettre les accusations de l’adversaire sur le compte d’un excès de boisson, qui serait un motif traditionnel apparaissant par exemple dans *Lokasenna*, où le reproche est adressé à Loki par Heimdall (§ 47). De même, l’usage d’une concessive quelque peu sarcastique serait courant. On peut en relever un exemple dans un autre passage de *Helga kviða Hundingsbana I* :

Þykkjat mér góðir
Granmars synir,
þó dugir siklingum
satt at mæla:
þeir hafa markat
á Móinsheimum,
at hug hafa
hjörum at bregða.
(*Helga kviða Hundingsbana I*, § 48)⁶⁵

Donne wene ic to þe wýrsan geþingea,
ðeah þu heaðoræsa gehwær dohte,
grimre guðe, gif þu Grendles dearest
nihtlongne fyrst nean bidan.
(*Beowulf*, 525-528)⁶⁶

L’ensemble des parallèles relevés est suffisamment probant pour accepter la confrontation entre Beowulf et Unferth comme un analogue des *sennur*⁶⁷ norroises, alors même que ces dernières sont structurées très différemment, avec une alternance de nombreuses répliques. *Hárbarðsljóð* compte par exemple soixante strophes, dont chacune est une réplique de la *senna* entre Thor et Odin déguisé en passeur.

⁶² « À présent je veux parler de cela, du fait que j’ai combattu avec Hrungnir, le fier géant dont la tête était faite de pierre ; pourtant je l’ai fait succomber, s’incliner devant moi. Que faisais-tu pendant ce temps, Harbard ? »

⁶³ « Écoutez ! Mon ami Unferth, toi qui as bu de la bière, tu racontes bien des choses au sujet de Breca, tu parles de son expédition. J’estime vrai que j’ai eu plus de force dans la mer, plus de difficultés dans les vagues, que tout autre homme. [...] Je n’ai entendu raconter à ton sujet aucun exploit comparable, aucune terreur des épées. [...] Cependant, tu as causé la mort de ton frère, ton proche parent [...] ».

⁶⁴ Carol J. Clover, « The Germanic Context of the Unferþ Episode », *Speculum* 55 : 3 (1980), 444-468.

⁶⁵ « Je n’attends rien de bon des fils de Granmar, bien qu’à dire vrai les princes aient assez de prouesse ; ils ont montré à Moinsheim qu’ils s’entendent à manier l’épée ».

⁶⁶ « C’est pourquoi je m’attends à ce que tu en tires encore moins d’honneur, même si tu t’es toujours bien comporté dans l’élan de la bataille, le violent combat, si tu oses attendre Grendel de près pendant toute la durée de la nuit ».

⁶⁷ Carol J. Clover préfère le terme plus général de *flyting*, recouvrant à la fois la querelle (*senna*) et la vantardise (*mannjafnaðr*), les deux aspects étant le plus souvent mêlés.

Ce parallèle est intéressant car Joseph Harris défend l'hypothèse selon laquelle la *senna* tirerait son origine de conversations naturelles. C'était également l'hypothèse d'Andreas Heusler⁶⁸, mais depuis l'époque de Heusler la crédibilité de cette thèse a été accrue par des avancées dans le domaine de la sociolinguistique, en particulier par les travaux de William Labov sur les formes de confrontations verbales ritualisées des jeunes Noirs américains⁶⁹, qui présentent des similitudes certaines avec la *senna*, ce qui permet à Joseph Harris de conclure avec un certain degré de conviction⁷⁰ :

I do believe that we should assume a continuum between ordinary communication and literature and that we should start with native categories like the *senna* and, where possible, with their origins in daily language usage, privileged speech events like the sounding, the true *einfache Formen* of an oral literature.

L'hypothèse de Harris nous intéresse ici, non tant pour ce qu'elle peut dire des origines de la littérature plus généralement, mais pour ce qu'elle révèle de la genèse du passage de *Beowulf* qui nous occupe. En effet, si l'on accepte la théorie de Harris, l'état « primitif » de la *senna* est un échange ritualisé d'insultes variées au travers de nombreuses répliques⁷¹, imitant la structure de conversations réelles, elles-mêmes déjà stylisées. Aussi le dialogue entre Beowulf et Unferth, avec ses deux très longues répliques développant une accusation principale et sa défense (au sujet du dé fi ayant opposé Beowulf à Breca), ne correspond-il pas à un état primitif, mais bien plutôt à une stylisation de l'unité de composition traditionnelle. Le poème vieil-anglais développe considérablement son modèle en transformant l'accusation allusive et sa dénégation en deux véritables récits, dont le deuxième, surtout, présente une virtuosité certaine. Dans le même temps, il épure la forme du dialogue pour la transformer en un

⁶⁸ Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, 2^e éd. rév. ([Berlin : Athenaion, 1909] Potsdam : Athenaion, 1943), p. 105-108.

⁶⁹ William Labov, « Rules for Ritual Insults », in *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1972), 297-353. Harris cite également une étude comparable sur les modes de confrontation verbale des jeunes turcs : Alan Dundes, Jerry W. Leach et Bora Özkök, « The Strategy of Turkish Boys' Verbal Dueling Rhymes », in *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972), 133-160 et introduction de l'éditeur p. 130-133. Clover conteste la comparaison avec Labov et montre que les insultes des *sennur* norroises reposent souvent sur des faits avérés et sont prises au sérieux, contrairement aux insultes rituelles propres au sounding (« The Germanic Context of the Unferþ Episode », p. 458). Bien que l'argument de Clover soit convaincant, on notera tout de même le parallèle établi par Joseph Harris entre les *sennur* « sérieuses » (qu'il considère comme minoritaires) et ce que Labov appelle « *applied sounding* », c'est-à-dire l'utilisation des formes du rituel pour agir dans des situations non-rituelles (« The *Senna*: From Description to Literary Theory », p. 71).

⁷⁰ « The *Senna*: From Description to Literary Theory », p. 72. Cette hypothèse d'une dérivation des formes littéraires de la communication ordinaire est aussi défendue par Joseph Harris dans « *Beowulf's* Last Words ».

⁷¹ Pour Clover, la multiplication des répliques serait un développement spécifiquement norrois par rapport au schéma normal « Claim, Defense, and Counterclaim ». Toutefois, cette hypothèse ne repose en fait que sur l'exemple de *Beowulf* puisque c'est le seul texte non-norrois examiné par Clover ; elle ne nous paraît donc pas suffisamment probante.

diptyque solennel, où deux discours se font face et s'opposent, mais ne donnent pas lieu à une véritable conversation ou interaction. On retrouve ainsi dans la structure de l'échange, le goût de la poésie vieil-anglaise pour les effets de contraste binaire, les oppositions entre deux pôles qui s'affrontent sans compromis ou négociation possible⁷².

Les implications de cet exemple pour le reste du corpus poétique vieil-anglais sont à nuancer. En effet, ce passage de *Beowulf* est exceptionnel à bien des égards, ne serait-ce que par sa longueur (répliques de 23 et 77 vers respectivement) et son élaboration stylistique. *Beowulf* est également le seul poème situé dans un contexte séculier et le seul du corpus à présenter un analogue avec la *senna*⁷³. On ne peut donc pas traiter cet exemple comme un cas représentatif de l'ensemble du corpus. Cela étant dit, les tendances observées de manière particulièrement éclatante dans ce passage présentent une parenté certaine avec celles observées ailleurs sur un mode plus mineur : « interaction » réduite à sa plus simple expression avec seulement deux tours de parole, répliques relativement longues et développant un thème central plutôt qu'une variété d'éléments différents. L'exemple de la confrontation avec Unferth est intéressant parce qu'il prouve que ces caractéristiques ne sont pas nécessairement le fruit de la maladresse ou de la naïveté, mais correspondent plus vraisemblablement à une stylisation délibérée du discours. Le fait que cette stylisation ne se fasse pas dans une direction opposée aux tendances observées dans le reste du corpus, mais développe au contraire ces mêmes tendances, invite à penser qu'elle n'est pas le seul fruit d'une individualité créative mais bien le développement, voire l'aboutissement de normes partagées.

⁷² Ce goût est aussi bien sensible dans les structures syntaxiques privilégiée par la littérature vieil-anglaise (notamment *ne... ac...*) que dans les images évoquées (l'ombre et la lumière, la souffrance et la joie, le froid et le chaud, *etc.*). Concernant ce goût de la poésie vieil-anglaise pour les effets contrastifs, voir notamment Roy F. Leslie, « Analysis of Stylistic Devices and Effects in Anglo-Saxon Literature », in *Stil- und Formprobleme in der Literatur, Proceedings of the Seventh Congress of the International Federation for Modern Language and Literature* (Heidelberg : Walter de Gruyter & Co., 1959), 129-136, réimpr. in *Essential Articles for the study of Old English Poetry*, édité par Jess B. Bessinger Jr. et Stanley J. Kahrl (Hamden, CT : Archon, 1968), 255-263, p. 259-260 ; Pamela Gradon, *Form and Style in Early English Literature* (Londres : Methuen, 1971), p. 174 ; Marie Nelson, *Structures of Opposition in Old English Poems* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1989) ; Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, *Anglistica* 22 (Copenhague : Rosenkilde and Bagger, 1984) ; Robert Stepsis et Richard Rand, « Contrast and Conversion in Cynewulf's *Elene* » ; R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, p. 92.

⁷³ La confrontation de *Beowulf* avec le garde-côte présente aussi des similitudes avec la *senna*. Les autres analogues possibles dans la poésie vieil-anglaise sont la discussion entre Byrhtnoth et le messager viking dans *La Bataille de Maldon* et peut-être les fragments de *Waldere* et de *La Bataille de Finnsburgh* (voir Ward Parks, *Verbal Dueling*, p. 7 et Clover, « The Germanic Context of the Unferþ Episode », p. 447.

2.2. Répliques isolées

Si l'impression d'interaction entre les personnages se trouve déjà considérablement limitée par la tendance fréquente à réduire les « échanges » verbaux à la confrontation de deux discours, elle l'est encore bien plus par l'utilisation du discours direct hors-échange, et notamment par l'utilisation de répliques isolées. Ce phénomène est à distinguer d'autres types de discours direct hors-échange : les passages qui répondent à (ou trouvent une réponse dans) du discours indirect (DI) ou narré (DN) ; les séries de répliques prononcées à la suite les unes des autres par le même personnage ; et les répliques qui réagissent à des propos adressés à un autre personnage (faute d'un terme plus approprié, on parlera alors de pseudo-échange dans la mesure où il y a bien réaction, mais pas de l'allocutaire).

Il n'est pas toujours aisé de distinguer les différents phénomènes tant le nombre de cas ambigus est nombreux. Aussi toute tentative de chiffrage est-elle à considérer avec un certain recul : les chiffres proposés ci-dessous sont fournis afin de donner un ordre de grandeur et un moyen de comparaison entre les textes, mais ils n'ont rien d'absolu. Les critères retenus constituent en effet un compromis entre la fidélité à la diversité et complexité des phénomènes littéraires et le besoin de critères simples et rationnels, transposables d'un texte à l'autre. Toute réplique non-immédiatement précédée ou suivie par une autre réplique (ou sa formule d'insertion), qu'elle soit au discours direct, indirect ou narré, a été considérée comme isolée, sauf quand le lien avec une réplique proche était particulièrement fort par ailleurs (unité de thème, de personnes, de lieu et de temps). D'autre part, le phénomène qui nous intéresse au premier chef étant précisément les répliques qui ne participent pas à un échange, une réplique déjà comptabilisée dans la catégorie échange n'est pas prise en compte une deuxième fois dans les autres catégories, même si elle participe à deux types d'organisation, par exemple à la fois à un échange et à une série. On obtient ainsi le tableau suivant :

	Nombre total de répliques	Dont hors-échange	Répliques isolées ⁷⁴	En échange avec du DN ou DI	En série	En pseudo-échange
<i>Juliana</i>	30	7 soit 23%	4 soit 13%	3	0	0
<i>Guthlac A</i>	11	3 soit 27%	2 soit 18%	0	0	1
<i>Andreas</i>	68	26 soit 38%	12 soit 18%	0	2	12
<i>Elene</i>	40	18 soit 45%	12 soit 30%	2	4	0
<i>Genèse A</i>	62	28 soit 45%	19 soit 31%	1	6	2
<i>Beowulf</i>	45	23 soit 51%	12 soit 27%	0	11	0
<i>Genèse B</i>	12	7 soit 58%	6 soit 50%	1	0	0
<i>Christ et Satan</i>	21	15 soit 71%	8 soit 38%	0	7	0
Total	289	127 soit 44%	75 soit 26%	7	30	15

Figure 6 : Types d'organisation des répliques

Les différentes catégories sont assez diversement représentées selon les textes, sans qu'il soit possible d'identifier des groupes de poèmes cohérents, que ce soit en termes de genre, d'une hypothétique datation ou du rapport à une source latine. Tout au plus peut-on noter que Cynewulf est le poète qui se risque le plus volontiers à associer plusieurs modes de représentation du discours, mais le phénomène reste des plus marginaux.

L'utilisation de discours direct isolé est quant à elle tout sauf marginale, puisqu'elle concerne un bon quart des répliques au discours direct dans le corpus. Le phénomène est plus minoritaire dans les textes hagiographiques qui, par nature, privilégient l'échange, mais il est suffisamment bien représenté dans l'ensemble du corpus – traductions comme textes originaux – pour que l'on puisse considérer qu'il ne s'agit pas là d'une convention spécifique à la poésie vieil-anglaise, mais plus vraisemblablement d'une possibilité admise aussi bien en latin qu'en vieil-anglais. Un examen attentif du corpus ne permet pas de déceler un modèle dominant pour ce genre de répliques. On en trouve de toutes longueurs⁷⁵, entre toutes sortes de personnages et sur toutes sortes de sujet.

On peut toutefois relever quelques catégories particulièrement bien représentées. Tout d'abord, il convient sans doute de mettre à part les cas de figure pour lesquels la réplique est certes, isolée en tant que discours, mais participe cependant d'une interaction entre les personnages. Ce type d'enchaînement (action entraînant des propos ou vice-versa) est en effet tout à fait courant dans les situations de communication ordinaire et ne peut donc être considéré comme contraire aux normes de l'interaction verbale naturelle. Ainsi, de même que

⁷⁴ Les pourcentages donnés sont par rapport au total des répliques, les proportions par rapport aux seules répliques hors échange pour les mêmes poèmes sont : 57, 67, 46, 50, 68, 52, 86 et 47%, pour une moyenne de 56% sur l'ensemble du corpus.

⁷⁵ D'un vers (*Christ et Satan*, 729) à 128 (*Beowulf*, 2900-3027). Les variations sont également très importantes au sein de chaque poème.

Schegloff⁷⁶ traite la sonnerie du t éléphone comme la première intervention d'une conversation téléphonique, on peut considérer que, dans le passage suivant, le discours de Dieu n'est pas véritablement isolé, mais répond au rire de Sara :

Ʒa Ʒæt wif ahloh wereda drihtnes
 nalles glædlice, ac heo gearum frod
 Ʒone hleoðorcwyde husce belegde
 on sefan swiðe. Soð ne gelyfde,
 Ʒæt Ʒære spræce sped folgode.
 Ʒa Ʒæt gehyrde heofona waldend,
 Ʒæt on bure ahof bryd Abrahames
 hihtleasne hleahtor, Ʒa cwæð halig god:
 'Ne wile Sarran soð gelyfan
 wordum minum. [...]' (*Genèse A*, 2382-2391a)⁷⁷

On remarquera d'ailleurs que, dans la Vulgate, les raisons du rire de Sara étaient explicitées par ses propres propos, si bien qu'il s'agissait sans ambiguïté d'un tour de parole :

quae risit occulte dicens postquam consenui et dominus meus vetulus est voluptati
 operam dabo
 dixit autem Dominus ad Abraham quare risit Sarra dicens num vere paritura sum anus
 (Genèse 18 :12-13)⁷⁸

La façon dont le latin traite le rire de Sara montre bien qu'il est perçu comme un mode de communication ou en tout cas d'expression. En effet, le verbe *risit* est utilisé exactement là où on rencontre le plus souvent un verbe de parole que *dicens* vient ensuite expliciter, comme dans les exemples suivants tous tirés de la Genèse : *benedixitque eis dicens* (1 : 22, « et il les bénit leur disant »), *praecepitque ei dicens* (2 : 16, « et il lui donna un ordre disant »), *locutus est autem Deus ad Noe dicens* (8 : 15, « or Dieu parla à Noé disant »), *factus est sermo Domini ad Abram per visionem dicens* (15 : 1, « la parole du Seigneur fut adressée à Abram par une vision disant »), *sermo Domini factus est ad eum dicens* (15 : 4, « la parole du Seigneur lui fut adressée disant »), etc.

Certes, on ne peut considérer qu'il y a véritablement échange dans aucune des deux versions puisque, dans les deux cas, Sara ne cherche pas à se faire entendre de Dieu et ce dernier ne lui répond pas personnellement, mais s'adresse à Abraham. Cela étant, les

⁷⁶ Schegloff, Emanuel A., « Sequencing in Conversational Openings » in *Directions in Sociolinguistics*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972), cité par Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, p. 310.

⁷⁷ « Alors la femme rit du Seigneur des armées, pas du tout de joie, mais, riche en années, elle accueillait ce discours avec beaucoup de mépris en son cœur. Elle ne croyait pas la vérité, que ces mots seraient suivis d'effet. Quand Celui qui règne sur les cieux entendit cela, que chez elle l'épouse d'Abraham poussait un rire sans joie, alors le saint Dieu dit : 'Sara ne veut pas ajouter foi à mes paroles [...]' ».

⁷⁸ « Laquelle rit en cachette en disant : 'Maintenant que je suis vieille et que mon seigneur a de l'âge, aurai-je du plaisir ?' Mais le Seigneur dit à Abraham : 'Pourquoi Sara rit-elle en disant : Est-ce que vraiment je pourrais enfanter, moi qui suis une vieille femme ?' »

différences entre les deux passages sont intéressantes. Dans la source, les propos de Dieu répondent à ceux de Sara et ils sont suivis d'une courte confrontation, au cours de laquelle Sara tente de le convaincre qu'elle ne riait pas. Le passage est ainsi dominé à parts à peu près égales entre les propos de Dieu et de Sara, tandis que le récit est réduit au minimum.

Au contraire, le poème vieil-anglais laisse la parole divine s'imposer sans partage et témoigner des pouvoirs de perception et d'interprétation de celui qui parle. Là où le discours latin se contente d'affirmer le pouvoir de Dieu en peu de mots (*numquid Deo est quicquam difficile*, 18 : 14, « y-a-t-il quoi que ce soit de difficile pour Dieu ? »), son équivalent vieil-anglais prend soin de mettre en valeur sa conformité à la vérité : *soð [...] wordum minum, swa ic þe æt frymðe gehet, Soð ic þe secge, et þe beoð wordgehat min gelæsted* (2390-2397a, « la vérité [...] dans mes mots », « comme je te l'ai promis au commencement », « En vérité je te le dis » et « la promesse que je t'ai faite sera accomplie »). De même, l'écho entre l'explication du rire de Sara par le narrateur et par Dieu (*Soð ne gelyfde*, 2385b, « Elle ne croyait pas la vérité » et *Ne wile Sarran soð gelyfan*, 2390, « Sara ne veut pas croire la vérité ») souligne la capacité de ce dernier à dire la vérité.

Le statut de cette réplique comme discours isolé est donc ambigu. D'un certain point de vue, elle répond comme dans la source à une intervention d'autrui et ne s'affranchit donc pas totalement des normes de la conversation ordinaire. D'un autre, les modifications que le poème fait subir à la source ont tendance à isoler les propos du Seigneur et à magnifier leur caractère prophétique, si bien qu'ils ne sont plus du tout sur le même plan que le rire de Sara et il paraît difficile d'y voir encore une interaction. Un certain nombre d'ordres (notamment divins) fonctionnent de manière semblable dans le corpus⁷⁹. D'une certaine façon, le fait qu'ils soient suivis d'action plutôt que d'une réponse de l'allocutaire ne les rend pas anormaux au regard des conventions de la conversation ordinaire dans la mesure où un tel enchaînement est tout à fait permis⁸⁰. Néanmoins, la tendance vieil-anglaise à faire passer l'interaction au second plan et à mettre en valeur la parole d'autorité en tant que telle dément la ressemblance superficielle avec un échange ordinaire et apparente ce type de répliques à une autre catégorie, celle des discours publics. Il sera question plus en détail de cette dimension publique de bon nombre de discours au chapitre suivant (p. 226 et suivantes). On

⁷⁹ Sont ainsi concernés les ordres divins suivant : *Andreas*, 332-339, 1208-1218, 1664-1674 ; *Genèse A*, 196-205, 1296-1313, 1328-1355, 1485-1492, 1512-1542, 1746-1766, 2850-2859, 2914-2922 ; *Elene*, 79-85a. D'autres ordres ne sont pas suivis non plus de réponse verbale : *Andreas*, 1316-1333, 1498-1521 ; *Genèse A*, 1824-1844, 2881-2884 ; *Beowulf*, 391-398, 655-661 ; *Elene*, 551b-554 et 1073-1092 ; *Genèse B*, 611-622 et éventuellement 655-683.

⁸⁰ Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, un tel enchaînement non-verbal est même la norme dans le cas d'un ordre (*Les Interactions verbales*, vol. 1, p. 141).

se contentera ici d'en relever quelques caractéristiques intéressantes du point de vue de leur insertion dans le récit.

Dans *Beowulf*, l'absence de réponse possible à ces discours est fréquemment mise en avant. Ainsi, Beowulf se couche immédiatement après son serment de combattre Grendel à mains nues (677-687) et plonge sans attendre de réponse⁸¹ après s'être engagé à accomplir un exploit à l'aide de l'épée Hrunting (1474-1491). De la même manière, Wealhtheow retourne s'asseoir aussitôt après son discours à Hrothgar (1175-1187). Cette façon de procéder, qui ne laisse même pas la place à une réaction non-verbale de l'allocutaire, met en valeur le caractère indépendant et autonome de ces discours. Ce faisant, ils apparaissent comme des événements de communication⁸² à part, dont les règles sont différentes de celles de la communication ordinaire. Cette extraordinarité contribue à faire des promesses de Beowulf de véritables serments, ayant force de contrat légal, et à donner une image élevée du statut de Wealhtheow qui, en tant que reine, n'a pas plus à attendre de réponse à ses discours publics qu'un chef d'État moderne après une allocution télévisée. Ce type de discours participe ainsi de l'élévation du style et de la caractérisation de personnages nobles conformes à ce que l'on attend des genres du mythe et de la romance⁸³.

On peut aussi se demander si ces discours extraordinaires n'intéressent pas le poète, au même titre que l'histoire racontée par le *scop*⁸⁴, plus en tant qu'ils participent d'une certaine atmosphère de la noblesse germanique d'antan dont il serait nostalgique⁸⁵ que pour ce qu'ils accomplissent en tant qu'actes de communication dans le cadre du récit. Le contenu de ces discours – de même que leurs abords immédiats – est en effet riche de termes évocateurs de la culture héroïque, avec des références notamment aux récompenses somptueuses, à la gloire gagnée au combat et à la boisson partagée entre guerriers. Au moins autant que la communication entre le personnage et le public interne au poème, ce qui compte est donc la communication entre le poète et ses lecteurs ou auditeurs désireux d'être mis en contact avec

⁸¹ Le texte le précise même explicitement : *æfter þæm wordum Wedergeata leod / efste mid elne, nalas ondsware / bidan wolde*, « Conformément à ce qu'il venait de dire, le prince des Gètes s'élança avec courage, il n'avait pas du tout l'intention d'attendre une réponse », 1492-1494a. Sur la traduction d'*æfter þæm wordum*, voir ci-dessous, p. 164.

⁸² Le concept d'événement de communication (*speech event* en anglais) est dû à Dell Hymes, « Models of the Interaction of Language and Social Life », in *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972), 35-71.

⁸³ Selon la typologie de Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton University Press, 1957), p. 33-34.

⁸⁴ 1063-1160a : il s'agit de la fameuse digression sur la bataille de Finnsburh et le sort d'Hildeburh.

⁸⁵ Au sujet de la nostalgie de la poésie vieil-anglaise pour un passé germanique révolu et notamment pour le rôle du poète dans cette société appartenant au passé, voir Nicholas Howe, *Migration and Mythmaking in Anglo-Saxon England* (New Haven : Yale University Press, 1989) et John D. Niles, « The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet ».

ce monde mythique de la cour danoise et de ses nobles habitants. Le discours a ainsi une dimension iconique, qui justifie son isolation.

Les discours isolés et publics de la poésie hagiographique fonctionnent un peu différemment. Il s'agit de discours à caractère didactique⁸⁶, qui n'appellent aucune réponse non plus, comme les dernières paroles de Juliana, qui se terminent avec une finalité sans appel, le récit enchaînant directement sur la mort de la sainte (669b-670a, *ða hyre sawl wearð / alæded of lice to þam langan gefean / þurh sweordslege*, « Puis un coup d'épée emporta son âme de son corps vers un bonheur durable ») et ne s'intéressant absolument pas à l'éventuelle réaction du public⁸⁷. Si le discours s'adresse ostensiblement à la foule des Nicomédiens (647a, *leof weorud*, « chère foule »), il insiste peu sur la relation interpersonnelle entre locuteur et allocutaire, comme c'est plus souvent le cas pour un acte de langage directif (ordre, conseil ou requête)⁸⁸. Au contraire, la tirade inscrit le message transmis aux Nicomédiens dans une perspective universelle, puisqu'elle commence par des remarques portant sur « les nations des hommes et toute la race des anges » (643b-644a, *werþeode / ond eal engla cynn*) et que certains des enseignements de la sainte sont exprimés de manière impersonnelle, comme d'ailleurs dans la source latine, même si le contenu exact est un peu différent :

Bonum est uigilare ad Deum ; bonum poenitere in corde ; bonum psallere frequenter ; bonum est orare. (*Passio Iulianae*, § 20)⁸⁹

þær [on roderum] is help gelong
eccc to ealdre, þam þe agan sceal. (*Juliana*, 645b-646)⁹⁰

Weal sceal þy trumra
strong wiþstandan storma scurum,
leahtra gehygðum. (*Juliana*, 650b-652a)⁹¹

Il est évident que l'interaction supposée entre Juliana et la foule n'est qu'un prétexte, qui passe au second plan derrière le désir d'instruire les lecteurs et auditeurs du poème, qui sont les véritables destinataires du discours.

⁸⁶ *Andreas*, 676-691 (discours mis en abyme du prêtre dans l'erreur), 744-760 (témoignage de la statue), *Juliana*, 641-669a (dernières paroles de la sainte), *Guthlac A*, 361-368 (lacunaire, paroles censément souvent prononcées par le saint).

⁸⁷ La *Passio Iulianae* procède d'ailleurs de même sur ce point.

⁸⁸ Comparer notamment avec les conseils donnés par *Wealththeow* à *Hrothgar* (1169-1187), riches en termes d'adresse, en pronoms personnels de la première et de la deuxième personne et en modaux.

⁸⁹ « Il est bon de veiller dans l'attente de Dieu, bon de se repentir dans son cœur, bon de souvent chanter les psaumes, bon de prier ».

⁹⁰ « Là, dans les cieux, de l'aide est disponible pour celui qui en a besoin, pour toujours et à jamais ».

⁹¹ « Un mur solide résistera d'autant plus fermement aux flots des tempêtes, aux pensées de vilénies ».

Le discours est considérablement enrichi⁹² par rapport à son équivalent latin : Cynewulf évoque moins d'idées mais, les développe plus longuement, ajoutant en outre une référence à la parabole patristique⁹³ de la maison de l'âme battue par les intempéries des mauvaises pensées et des tentations du diable. Ce discours, comme les autres discours publics isolés, tient plus du morceau de bravoure⁹⁴ destiné à instruire et / ou toucher les lecteurs et auditeurs du poème que de la représentation d'un acte de communication interne au poème.

En plus de ces discours solennels, éminemment publics, on rencontre d'autres répliques isolées d'un ordre apparemment plus privé : il s'agit de discours par lesquels les personnages expriment leurs sentiments et leurs pensées. Il n'en existe qu'un seul exemple dans *Beowulf* – la lamentation du dernier survivant, 2247-2266 – mais ce type de réplique est assez répandu dans les autres textes⁹⁵. Comme le souligne Sophie Marnette⁹⁶, ce type de discours est nécessaire dans les genres médiévaux proches de l'oral, pour lesquels l'idée de rapporter au discours direct les pensées des personnages en tant que pensées est trop incongrue pour être praticable. Les auteurs préfèrent alors représenter ces pensées sous forme de véritables discours prononcés à voix haute. Ce statut particulier de « pensées déguisées en discours » explique en partie leur isolation de toute interaction.

Enfin, un cas un peu particulier mérite d'être signalé : un certain nombre de répliques isolées relativement brèves correspondent à des mises en abyme, c'est-à-dire à du discours direct rapporté au sein de répliques elles-mêmes au discours direct. C'est notamment le cas lorsqu'il s'agit de citations – particulièrement des citations bibliques – plus que de discours représenté en tant que tel, comme dans les exemples suivants⁹⁷ :

⁹² Ce discours est d'ailleurs un de ceux que Cynewulf développe le plus par rapport à sa source puisque le nombre de mots utilisés est multiplié par sept (660 au lieu de 90). Cette augmentation est d'autant plus remarquable qu'il s'agit du seul cas dans le poème où Cynewulf développe dans de telles proportions une réplique qui n'est pas extrêmement brève (moins de 15 mots) dans la source.

⁹³ Voir Kenneth A. Bleeth, « *Juliana*, 647-52 », *Medium Aevum* 38 (1969), 119-122. Cette parabole est aussi évoquée par James F. Doubleday dans « The Allegory of the Soul as Fortress in Old English Poetry », *Anglia* 88 (1970), 503-508.

⁹⁴ Daniel G. Calder compare ainsi les discours de *Juliana* à des arias d'opéra : « *The set speeches that comprise the Old English colloquy are more like a series of operatic arias than a conversation. Cynewulf invariably cuts down the short Latin exchanges to the barest bone, but only so that he can flesh out a formal amplificatio to suit his own needs* » (« The Art of Cynewulf's *Juliana* », p. 358).

⁹⁵ On peut signaler ainsi *Andreas*, 1558-1568 (un membre de la foule exprime son repentir d'avoir maltraité Andreas) et 1717-1722 (exclamation en chœur de la foule au départ d'Andreas) ; *Genèse A*, 1093-1103 (confession du meurtre de Caïn par Lamek), 1111b-1116 (joie d'Adam à la naissance de Seth) et 1255-1262 (colère de Dieu contre les hommes qui ont épousé des descendantes de Caïn) ; *Elene*, 1120-1124 (la foule fait profession de foi) ; *Genèse B*, 278-291 (rébellion de Lucifer) ; *Christ et Satan*, 228-278 (lamentation des démons et / ou de Satan), 385-397 (lamentations des démons) et 656-658 (louanges des martyrs) ; et *Juliana*, 632-634 (lamentation du démon).

⁹⁶ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 172.

⁹⁷ Voir également *Andreas*, 332-339 (paroles du Christ citées par Andreas au pilote), *Elene*, 339-341 (citation de Moïse), 345-349 (citation de David), 353-363 (citation d'Isaïe) et 750-753a (chant des chérubins évoqué par

recordare domine magister bone, tunc quando in cruce fuisti clamabas ad patrem, deus
deus meus quare me dereliquisti ? (*recensio casanatensis*, § 28)⁹⁸

ða ðu of gealgan, god lifigende,
fyrnweorca frea, to fæder cleopodest,
cininga wuldor, ond cwæde ðus:
'Ic ðe, fæder engla, frignan wille,
lifes leohtfruma, hwæt forlætest ðu me?' (*Andreas*, 1409-1413)⁹⁹

ut id quod dictum est per Prophetam impleatur, Et erit in illo die quod est in freno equi
sanctum Domini vocabitur. (*Inventio sanctae crucis*, § 14)¹⁰⁰

[...] Be ðam se witga sang,
snottor searuþancum, (sefa deop gewod,
wisdomes gewitt), he þæt word gecwæð:
"Cup þæt gewyrðeð þæt þæs cyninges sceal
mearh under modegum midlum geweorðod,
bridelshringum. Bið þæt beacen gode
halig nemned, ond se hwæteadig,
wigge weorðod, se þæt wigc byrð." (*Elene*, 1188b-1195)¹⁰¹

Dans ces cas-là, on comprend bien qu'il ne peut y avoir de réponse puisqu'il ne s'agit pas de la représentation d'une situation de communication, mais de la reproduction de mots dans leur dimension autonymique, c'est-à-dire renvoyant avant tout à eux-mêmes¹⁰². À ce titre, les mots se suffisent à eux-mêmes et ils peuvent fort bien se passer de réponse, voire de situation

Judas). Bien qu'il s'agisse de cas qui possèdent chacun leurs spécificités, on peut aussi penser au discours hypothétique représenté par Beowulf lorsqu'il évoque l'inévitabilité de la discorde en dépit des mariages censés sceller la paix (2047-2056), aux mots sur la Croix dans *Elene* (92b-94a) et à la citation de paroles divines par le narrateur dans *Christ et Satan* (306-308a), même si, dans ce dernier cas, il n'est pas certain qu'il s'agisse de discours direct. En effet, la formule *Swa he sylfa cwæð* (305b, « comme il l'a dit lui-même ») pourrait tout aussi bien se rattacher à ce qui précède et ne pas être une formule d'insertion.

⁹⁸ « Rappelle-toi, Seigneur, mon bon maître, quand tu étais sur la Croix et que tu appelais ton père : 'Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-Tu abandonné ?' » Cf. Matthieu 27 : 46 (*et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna dicens Heli Heli lema sabachthani hoc est Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me*, « Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte disant 'Heli Heli lema sabachthani', c'est-à-dire 'mon Dieu, mon Dieu, mais pourquoi m'as-Tu abandonné ?' ») et Marc 15 : 34 (*et hora nona exclamavit Iesus voce magna dicens Heloi Heloi lama sabachthani quod est interpretatum Deus meus Deus meus ut quid dereliquisti me*, « Et à la neuvième heure, Jésus s'exclama d'une voix forte disant 'Heloi Heloi lama sabachthani', qui se traduit par 'mon Dieu, mon Dieu, mais pourquoi m'as-Tu abandonné ?' »).

⁹⁹ « Alors depuis la Croix, Dieu vivant, Seigneur de la Création, tu as appelé Ton Père, Gloire des rois, et dit ainsi : 'Je veux, Père des anges, Te demander, Origine de la lumière de la vie, pourquoi m'as-Tu abandonné ?' »

¹⁰⁰ « Quand s'accomplira ce qui a été dit par le Prophète : 'Et ce jour-là, ce qui sera dans le mors du cheval sera appelé saint devant Dieu' ». Cf. Zacharie 14 : 20, *in die illo erit quod super frenum equi est sanctum Domino et erunt lebetes in domo Domini quasi fialae coram altari*, « En ce jour-là il y aura 'saint devant Dieu' sur les mors des chevaux, et les marmites dans la maison du Seigneur seront comme des coupes devant l'autel ».

¹⁰¹ « À ce sujet, le prophète a chanté, sage de par son talent (son entendement était profond, la pénétration de sa sagesse), il a dit ces paroles : 'Ce sera connu que le cheval du roi sera honoré parmi les braves pour sa bride et son mors. Cet emblème sera nommé saint devant Dieu et le vainqueur de la bataille, que cette monture porte, se distinguera au combat' ».

¹⁰² Sur la notion d'autonymie, voir la note 100, p. 35. Même dans le cas d'une citation (et non de la représentation de discours au sens le plus fort du terme) on hésitera à parler d'une autonymie pure, dans la mesure où la teneur des propos n'est pas indifférente du point de vue de celui qui les cite. Cela étant, la dimension autonymique d'une citation, et en particulier d'une citation faisant autorité, est plus prononcée que celle d'autres types de discours direct.

d'énonciation clairement spécifiée, comme c'est le cas dans la deuxième citation, où ni le prophète ni les circonstances auxquelles seraient liés ses propos ne sont identifiés. Avec une telle citation décontextualisable et recontextualisable à l'envi, on se trouve aux limites du discours direct, dans un mode de fonctionnement plus proche de la sentence ou du proverbe que de la représentation d'une parole incarnée dans un locuteur.

Ce type de cas de figure est somme toute assez rare dans notre corpus et se rencontre principalement dans *Elene*, poème par ailleurs riche en discours direct mis en abyme (suivant en cela sa source). Ainsi, on ne peut considérer que la citation corresponde à une convention propre à la poésie vieil-anglaise. Cela étant, hormis la tendance déjà notée à amplifier de telles citations lorsqu'elles sont particulièrement brèves, les quelques occurrences relevées ne font montre d'aucune gêne particulière dans l'adaptation du phénomène : on ne constate ainsi de tendance systématique ni à supprimer ou transformer en discours indirect / narré de telles citations, ni à les développer en de véritables situations de communication. Le phénomène est donc vraisemblablement un emprunt, mais qui ne contrevient apparemment à aucune des conventions existantes.

L'examen de ces différents cas de figure permet de mettre en avant une caractéristique importante du discours direct dans la poésie vieil-anglaise : sa tendance à être utilisé pour représenter autre chose que des actes de communication et surtout sa tendance à servir la communication entre le narrateur et son public plutôt qu'entre les personnages. Par ailleurs, les exemples examinés ici soulignent les difficultés qu'il peut y avoir à isoler les conventions spécifiquement vieil-anglaises des conventions latines : si certaines pratiques courantes en latin ont tendance à l'être moins en vieil-anglais, elles sont cependant rarement totalement absentes. D'autre part, il est parfois difficile, dans une tirade didactique comme celle de *Juliana* citée plus haut, de faire la part entre les caractéristiques propres à la tradition vieil-anglaise et celles héritées de la tradition latine qui peut, elle aussi, se montrer friande de longs discours solennels. En effet, pour différentes qu'elles soient, ces deux traditions n'en ont pas moins en commun d'être plus proches de cultures orales et traditionnelles que la nôtre, si bien que certaines similitudes ne sont pas à exclure dans le rapport à la représentation du discours.

2.3. Autres modes d'organisation

Si l'on se reporte au tableau ci-dessus (Figure 6, p. 127), on constate qu'en plus des répliques appartenant à des échanges typiques et celles parfaitement isolées, il existe un nombre non négligeable de cas intermédiaires, et notamment de cas où plusieurs répliques au

discours direct se suivent immédiatement et sont donc manifestement associées, mais ne relèvent pas pour autant d'échanges à proprement parler, dans la mesure où il n'y a pas réaction de l'allocutaire aux propos du locuteur. Ces cas de figure s'apparentent plus à des cas particuliers de phénomènes déjà observés qu'à des phénomènes radicalement différents, mais ils sont intéressants dans la mesure où ils apportent un éclairage complémentaire sur la façon dont les poètes abordent le discours direct.

Le mode d'organisation le plus frappant hormis ceux déjà mentionnés est certainement celui qui a été désigné ici sous le terme de série et qui correspond à plusieurs répliques prononcées successivement par le même personnage dans la même situation et qui apparaissent généralement immédiatement l'une après l'autre dans le récit. En pratique, il n'est pas toujours facile d'identifier ce qui constitue réellement une série. Pendant les derniers instants de *Beowulf*, les trois discours que ce dernier adresse à Wiglaf (2729-2751, 2794-2808 et 2813-2816) forment une unité thématique aisément identifiable. Ils sont ainsi parfois désignés collectivement sous les termes de « *death speech* » ou « *death song* »¹⁰³, ce qui suggère bien qu'il s'agit d'une série solidaire. Cependant, ils sont séparés par le récit d'actions, si bien que l'on pourrait aussi considérer que l'on a affaire à trois répliques isolées ou en tous cas jouissant d'un certain degré d'indépendance. À la rigueur, on pourrait estimer que les actions de Wiglaf qui va chercher le trésor constituent une réaction aux propos de *Beowulf* et participent donc à l'interaction entre les personnages, si bien que les deux premières répliques au moins pourraient être considérées comme faisant partie d'une forme d'échange. Dans certains cas, on se demande même s'il ne serait pas plus légitime de parler d'un discours unique, entrecoupé d'incises, plutôt que d'une série de discours distincts. C'est notamment le cas dans *Christ et Satan* quand Satan se lamente au cours de trois répliques si peu différenciées qu'elles pourraient tout aussi bien s'enchaîner sans transition (81-124, 129-158 et 163-188). Dans ces conditions, on comprend que les chiffres donnés plus haut soient à prendre avec une certaine prudence, dans la mesure où les limites du phénomène ne se laissent pas définir aisément et font donc intervenir un degré de subjectivité dans la décision finale.

Même s'il est difficile de réaliser une classification objective, tant les cas limite sont nombreux, la catégorie est cependant pertinente dans le sens où elle rend compte d'un phénomène qui est, d'une part, relativement répandu et qui, d'autre part, laisse une impression

¹⁰³ Voir en particulier Helena Soukupová, « The Anglo-Saxon Hero on His Death-Day: Transience or Transcendence? (A Motivic Analysis of *Beowulf's* and *Byrhtnoth's* Death Speeches) », *Litteraria Pragensia* 18 (1999), 5-26 et Joseph Harris, « *Beowulf's* Last Words ».

très particulière au lecteur. Cette impression n'est d'ailleurs pas toujours positive, comme en témoigne la réception de *Beowulf* : les discours peu interactifs de l'épisode du dragon ont en effet été perçus par beaucoup comme un signe du déclin du modèle héroïque dans la fin du poème¹⁰⁴. Il est en tout cas indéniable que ce type d'organisation va à l'encontre de tout effet d'interaction et ce encore plus sûrement que les répliques isolées, car si l'on peut voir dans une tirade seule un échange tronqué, une série de discours prononcés par le même personnage est irréductible au modèle interactif.

Il serait abusif de considérer ce phénomène comme relevant exclusivement de la tradition vieil-anglaise, dans la mesure où il se rencontre aussi dans certaines sources latines, notamment la Vulgate et l'*Inventio sanctae crucis*. Les poèmes qui en font usage à plusieurs reprises sont d'ailleurs très différents les uns des autres, puisqu'il s'agit d'un poème séculier original et présumé ancien (*Beowulf*), d'une traduction supposée ancienne de la Bible, très fidèle à sa source (*Genèse A*), d'une hagiographie traduite du latin présumée un peu plus tardive (*Elene*) et d'un poème supposé tardif, très influencé par le latin et par la littérature homilétique, mais sans source unique connue (*Christ et Satan*). Cela étant, le phénomène s'intègre particulièrement bien dans la tradition vieil-anglaise, peu soucieuse de mettre en valeur l'interaction entre les personnages, et ce sont sans doute les poèmes vieil-anglais qui exploitent le plus cet artifice.

Ainsi, les sources latines ne se servent des séries que dans deux cas de figures principaux. D'une part, on les rencontre quand il y a en fait une forme d'interaction mais que l'un des tours de parole est remplacé par une action. C'est ainsi le cas dans *Elene* quand Judas demande à Dieu de lui indiquer l'emplacement de la Croix par une fumée et qu'il le remercie une fois le signe apparu (725-826) : on peut considérer que le signe envoyé par Dieu constitue un acte de communication et qu'il y a donc interaction, malgré l'effet superficiel d'une succession de discours par le même personnage. D'autre part, et de manière plus intéressante, le latin utilise parfois de vraies séries de discours pour créer des effets de parallélisme. La série se trouve alors justifiée par un changement d'allocutaire : la foule de plus en plus réduite des sages dans *Elene* (288-395), le serpent, Adam et Ève au début de la *Genèse A* (906-938) et Abraham et sa femme vers la fin du poème (2723-2735), même si, dans ce dernier cas, l'effet de parallélisme n'est guère marqué dans la source. Si l'on considère l'exemple du début de la *Genèse*, on voit comment le poème vieil-anglais adapte et développe des effets de parallélisme déjà présents dans la source :

¹⁰⁴ Voir ci-dessous, p. 250 et suivantes.

et ait Dominus Deus ad serpentem *quia fecisti hoc maledictus* es inter omnia animantia et bestias terrae super pectus tuum gradieris et terram *comedes cunctis diebus vitae tuae* [...] ad Adam vero dixit *quia* audisti vocem uxoris tuae et comedisti de ligno ex quo praeceperam tibi ne comederes *maledicta* terra in opere tuo in laboribus *comedes eam cunctis diebus vitae tuae* (Genèse 3 : 14 ; 17)¹⁰⁵

‘*Pu scealt wideferhð werig þinum
breostum bearm tredan bradre eorðan,
faran feðleas, þenden þe feorh wunað,
gast on innan. Pu scealt greot etan
þine lifdagas. Swa þu laðlice
wrohte onstealdest, [...] Nu þu wast and canst,
lað leodsceaða, hu þu lifian scealt.*’ [...]’
‘*Pu scealt oðerne eðel secean,
wynleasran wic, and on wræc hweorfan
nacod niedwædla, neorxnawanges
dugeðum bedæled; þe is gedal witod
lices and sawle. Hwæt, þu laðlice
wrohte onstealdest, forþon þu winnan scealt
and on eorðan þe þine andlifne
selfa geræcan, wegan swatig hleor,
þinne hlaf etan, þenden þu her leofast,
[...]]; forþon þu sweltan scealt.*’ (Genèse A, 906-938)¹⁰⁶

En plus des répétitions verbatim – en italique dans le texte – il faut aussi signaler dans le poème l’usage dans les deux cas du thème de l’exil¹⁰⁷, qui renforce le parallèle entre les deux discours¹⁰⁸. Ce parallélisme sert non seulement à souligner le fait qu’une punition attend tous les coupables de la Chute, mais aussi à conférer un pouvoir particulier à la parole divine. Le sacré et le magique font tous deux amplement appel à la répétition – notamment par trois – comme le confirment les quelques charmes et prières en vieil-anglais qui sont parvenus jusqu’à nous. La répétition permet ainsi de renforcer le pouvoir perçu de la malédiction divine de même que la répétition des ordres d’Elene met en valeur sa capacité presque magique à

¹⁰⁵ « Et le Seigneur Dieu dit au serpent : ‘Parce que tu as fait ceci, tu es maudit parmi tous les animaux et les bêtes de la terre. Tu avanceras sur ton ventre et tu te nourriras de terre tous les jours de ta vie. [...]’ Et à Adam il dit : ‘Parce que tu as écouté la voix de ton épouse et que tu as mangé de l’arbre dont je t’avais prescrit de ne pas manger, par ton œuvre la terre est maudite. Tu t’en nourriras avec peine tous les jours de ta vie’ ».

¹⁰⁶ « ‘Tu devras pour toujours, épuisé, parcourir sur ta poitrine le giron de la vaste terre, avancer sans pieds, aussi longtemps que la vie t’habitera, l’esprit en toi. Tu devras manger la terre pendant les jours de ta vie. En effet, de manière haïssable, tu as été l’auteur d’un crime [...]. Maintenant tu sais et tu connais, haïssable ennemi des humains, comment tu devras vivre.’ [...] ‘Tu devras chercher une autre patrie, une demeure sans joie, et t’en aller en exil, une personne nue et dans le besoin, privée des avantages du Paradis ; la séparation du corps et de l’âme est certaine pour toi. Écoute ! De manière haïssable, tu as été l’auteur d’un crime, c’est pourquoi tu devras travailler et obtenir toi-même ta subsistance sur terre, avoir le visage en sueur et manger ton pain pendant que tu vivras ici [...] et par conséquent tu devras mourir’ ».

¹⁰⁷ On retrouve ainsi l’expression de mouvement dans ou vers l’exil, l’idée de chercher quelque chose, de se détourner, la privation et le chagrin, éléments essentiels du thème identifiés par Stanley B. Greenfield (« The Formulaic Expression of the Theme of ‘Exile’ »).

¹⁰⁸ On notera que, dans la Vulgate, la réplique adressée à Ève ne présente pas de similitude avec les deux autres tandis qu’en vieil-anglais on y retrouve le thème de l’exil (*Wend þe from wynne*, 919a et *hean þrowian*, 921b) et l’utilisation de *þu scealt* (919b).

extraire de la foule le plus sage entre tous. Elle permet donc en quelque sorte de conférer une dimension extraordinaire aux paroles prononcées.

Cynewulf et le poète de la *Genèse A* sont tous deux conscients de la force de ces effets de parallélisme puisqu'ils prennent soin de reproduire et même d'amplifier ceux présents dans leurs sources. En revanche, les poètes de *Christ et Satan* et de *Beowulf* n'utilisent pas les séries de discours pour créer ce type d'effets. Le seul cas qui s'en rapproche est dans *Christ et Satan* (616-627), où l'impression de parallélisme entre le discours adressé par Dieu aux âmes sauvées et celui aux âmes damnées est inévitable, en dépit de l'absence d'écho verbal. Les autres cas se distinguent de ceux examinés jusqu'ici de plusieurs manières. Tout d'abord, il s'agit dans la plupart des cas de séries de discours qui s'adressent tous au même allocutaire ou groupe d'allocutaires, d'où l'effet mentionné plus haut d'une seule longue réplique entrecoupée d'incises, puisqu'il n'y a pas de changement de la situation d'énonciation entre les différentes répliques d'une même série. De plus, on n'observe aucun effet d'écho entre les répliques comparables à ceux discutés plus haut. Ainsi, si un effet d'extraordinarité n'est sans doute pas à exclure, il ne repose pas sur un jeu de parallélisme.

L'examen des quelques exemples du corpus¹⁰⁹ montre que l'utilisation d'une série de répliques permet souvent de mettre en valeur une partie des paroles du personnage en les distinguant du reste. C'est ainsi assez nettement le cas en ce qui concerne les deux dernières répliques de la série de lamentations prononcées par Satan dans *Christ et Satan* :

[...] Ful oft wuldres sweg
 brohton to bearme bearn hælendes,
 þær we ymb hine utan ealle hofan,
 leomu ymb leofne, lofsonga word,
 drihtne sædon. Nu ic eom dædum fah,
 gewundod mid wommum; sceal nu þysne wites clom
 beoran beornende in bæce minum,
 hat on helle, hyhtwillan leas.
 Þa gyt feola cwiðde firna herde,
 atol æglæca, ut of helle,
 witum werig. Word spearcum fleah
 attre gelicost, þonne he ut þorhdraf:
 'Eala drihtenes þrym! Eala duguða helm!
 Eala meotodes miht! Eala middaneard!
 Eala dæg leohta! Eala dream godes!

¹⁰⁹ *Christ et Satan*, 81-188 (lamentations de Satan), 408-440 (prière d'Ève à Jésus), *Beowulf*, 2155-2162 (Beowulf prend une deuxième fois de suite la parole à la fin de son échange avec Hygelac), 2426-2537 (discours de Beowulf à ses compagnons avant d'affronter le dragon), 2633-2668 (Wiglaf s'adresse aux compagnons de Beowulf puis à Beowulf lui-même), 2729-2816 (dernières paroles de Beowulf à Wiglaf), 3077-3119 (Wiglaf parle à la troupe) et *Andreas*, 717-734 (Jésus décrit les images sur le mur avant d'annoncer son intention de déplacer la pierre) qui s'éloigne apparemment un peu de sa source dans sa façon de traiter cette série.

Eala engla þreat! Eala upheofen!
 Eala þæt ic eam ealles leas ecan dreames,
 þæt ic mid handum ne mæg heofon geræcan,
 ne mid eagam ne mot up locian,
 ne huru mid earum ne sceal æfre geheran
 þære byrhtestan beman stefne! [...]’ (*Christ et Satan*, 151b-171)¹¹⁰

Si aucun changement de situation ne justifie la brève interruption du discours de Satan par du récit, cette coupure permet en revanche de mettre en valeur les propos sataniques. Ainsi, le contraste entre un passé bienheureux et un présent voué au tourment est d’autant plus saisissant qu’il est en position finale, soulignant le fait que rien ne viendra plus changer cet état de fait, tandis que les exclamations de chagrin qui en découlent sont soigneusement isolées de ce qui précède. De plus, l’image dont le poète se sert pour introduire ces exclamations¹¹¹ en fait de véritables explosions, loin de tout langage ordinaire.

Cette façon de réintroduire le discours comme discours au milieu de la déclamation peut-être rapprochée de l’utilisation de guillemets supplémentaires ou de l’italique dans un texte moderne, pour réactiver la notion de discours rapporté¹¹². Dans la poésie vieil-anglaise, on peut aussi penser à la façon dont certaines répliques longues réintroduisent le discours au moyen d’une sorte de formule d’insertion à la première personne comme dans ces extraits de *Beowulf*:

Secge ic þe to soðe, sunu Ecglafes,
 þæt næfre Grendel swa fela gryra gefremede,
 atol æglæca, ealdre þinum,
 hynðo on Heorote, gif þin hige wære,
 sefa swa searogrim, swa þu self talast. (*Beowulf*, 590-594)¹¹³

Ic sceal forð sprecan
 gen ymbe Grendel, þæt ðu geare cunne,
 since brytta, to hwan syððan wearð

¹¹⁰ « Très souvent, nous apportons le son de la gloire dans le giron du Fils du Sauveur, là, tout autour de Lui, des membres enlaçant un être aimé, nous chantions tous des paroles de louange, les adresses au Seigneur. Maintenant je suis coupable par mes actes, blessé par mes péchés ; désormais je devrai supporter cette chaîne de tourment qui brûle mon dos, une chaleur excessive en Enfer, sans espoir’. Puis, l’horrible monstre dit bien d’autres choses encore depuis l’Enfer, accablé de tourments. Les paroles volaient en étincelles, très semblables à du poison, quand il expectora : ‘Hélas, la gloire du Seigneur ! Hélas, le Protecteur des multitudes ! Hélas, le pouvoir du Créateur ! Hélas, la terre ! Hélas, le jour plein de lumières ! Hélas, la joie divine ! Hélas, la compagnie des anges ! Hélas, les cieux là-haut ! Hélas, je suis privé de toute la joie éternelle, je ne puis atteindre le ciel de mes mains, ni ne puis voir là-haut de mes yeux, ni n’entendrai-je même jamais de mes oreilles le son de la plus claire trompette’ ».

¹¹¹ Au sujet de l’origine de cette image, voir Hugh T. Keenan, « Satan Speaks in Sparks: *Christ and Satan* 78-79a, 161b-162b, and the *Life of St. Anthony* », *Notes and Queries* 21 (1974), 283-284.

¹¹² Dans les textes modernes, ce procédé est particulièrement utilisé pour indiquer qu’une portion du discours direct a bien été prononcée exactement en ces termes, et relève donc d’une véritable citation plutôt que d’une représentation. Voir Bernard Combettes, « Énoncé, énonciation et discours rapporté », p. 101.

¹¹³ « Je te dis en vérité, fils d’Ecglaf, que jamais Grendel n’aurait commis tant d’horreurs, un horrible monstre, contre ton chef, des humiliations pour Heorot, si ton cœur, ton esprit, était aussi féroce que tu le dis toi-même ».

hondræs hæleða. (*Beowulf*, 2069b-2072a)¹¹⁴

Ces deux extraits interviennent chacun après d'assez longs récits narrés par Beowulf¹¹⁵ – respectivement au sujet du défi qui l'a opposé à Breca et de la fin probable de la trêve entre Danois et Heathobards. Chacun de ces récits forme une unité discrète qui se conclut par un jugement de Beowulf sur les personnages concernés. Il n'y a donc pas à proprement parler interruption du récit, mais plutôt transition entre une séquence de récit manifestement arrivée à son terme et une nouvelle phase du discours : dans le premier cas l'expression du défi de Beowulf qui prétend réussir là où les Danois ont échoué et dans le second, une nouvelle séquence de récit consacrée au combat contre Grendel.

L'ajout de ce type de transition – qu'il s'agisse d'un commentaire du narrateur ou du personnage locuteur lui-même – sert ainsi plusieurs fonctions. D'une part, il permet d'éviter les confusions susceptibles de découler d'une longueur de réplique excessive : surtout dans le cas d'une performance orale, il serait assez naturel qu'après la longue digression sur les Heathobards une partie des auditeurs ait oublié qui était en train de parler et à qui. D'autre part, ces commentaires permettent de mieux isoler une partie du discours pour la mettre en valeur. Dans le deuxième extrait de *Beowulf* cité plus haut, il s'agit de distinguer deux récits, mais souvent ce genre de commentaire permet d'opérer une transition entre une séquence relevant du récit à la fois sur le plan énonciatif (temps, lieux et personnes distincts de ceux de la situation d'énonciation) et sur le plan illocutoire (actes de langage de type assertifs) vers une séquence plus performative au sens Austinien¹¹⁶ et donc aussi plus ancrée dans la situation d'énonciation. Il peut ainsi s'agir de l'expression de chagrin comme dans le passage de *Christ et Satan* cité plus haut, d'une requête (Ève demandant le salut, *Christ et Satan*, 437-440), d'un ordre (Jésus commandant à la pierre de se mouvoir, *Andreas*, 729-734) ou d'un serment (Beowulf s'engageant à affronter le dragon, 2511b-2515).

On retrouve ainsi dans ce type d'organisation du discours en série des caractéristiques comparables à ce qui a déjà été observé dans les échanges de peu de répliques ou dans les répliques isolées : une tendance non pas à fluidifier le discours mais au contraire à créer des blocs discrets, d'autant plus clairement délimités et isolés qu'ils sont perçus comme

¹¹⁴ « Je dois continuer à parler encore au sujet de Grendel, pour que tu saches tout à fait, dispensateur de trésor, quel a été ensuite le résultat de l'affrontement des guerriers ».

¹¹⁵ Ce type de commentaire sur le discours peut aussi être utilisé dans d'autres contextes, notamment en début de réplique où il renforce alors la formule d'insertion.

¹¹⁶ Autrement dit tout ce qui ne relève pas de la modalité de l'assertion, c'est-à-dire des propos pour lesquels le critère vrai / faux est pertinent (voir John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words* (Oxford : Clarendon Press, 1962), notamment p. 1-11). John Searle et ses successeurs traitent l'assertion comme une force illocutoire parmi d'autres, ce qui est pertinent dans une perspective plus large d'étude du langage, mais qui ne permet pas de mettre en évidence aussi nettement la distinction observée ici.

importants. Si les séries de répliques prononcées successivement par le même personnage sont utilisées dans les textes les plus variés et notamment dans plusieurs des sources latines, on constate en revanche que leur utilisation pour distinguer et mettre en valeur certains actes de langage est plutôt caractéristique de poèmes vieil-anglais originaux, même si le phénomène est inégalement réparti dans ce groupe.

Reste à prendre en compte un dernier mode d'organisation : celui que nous avons qualifié dans le tableau ci-dessus (Figure 6, p. 127) de « pseudo-échange ». Il s'agit en effet de passages où il y a bien réaction aux propos d'autrui, mais pas forcément de la part de celui à qui ils étaient destinés. Cette façon de procéder se rencontre essentiellement dans le poème *Andreas*¹¹⁷ et ce presque systématiquement lorsque le poème s'éloigne de sa source. Il s'agit donc d'un phénomène à la fois relativement marginal dans le corpus et en même temps intéressant dans la mesure où il correspond à une adaptation significative de sa source latine par un poète vieil-anglais et pourrait donc traduire un écart entre les deux traditions.

Certains passages sont beaucoup trop différents de la *recensio casanatensis* par ailleurs pour qu'il soit possible de faire une comparaison probante, mais deux occurrences permettent de se faire une bonne idée de ce dont il retourne. Ainsi, quand les disciples d'Andreas font part de leur refus de l'abandonner (405-414), ils réagissent directement aux paroles du pilote qui proposait à Andreas de les laisser à terre, tandis qu'en latin ils ne faisaient cette réponse qu'après qu'Andreas leur avait transmis la proposition. En réduisant le nombre de répliques conformément aux habitudes vieil-anglaises, le poète a ainsi opéré un raccourci logique qui ne pose pas de problème de compréhension particulier, mais qui déconnecte en quelque sorte la protestation des disciples de son contexte immédiat.

Par ailleurs, une fois que le pilote leur a permis à tous de traverser la tempête sans dommages et qu'il a répondu aux questions d'Andreas, son talent est loué par le saint. Dans la *recensio casanatensis*, Andreas s'adresse directement au pilote et poursuit donc l'échange entre les deux personnages :

Quo audito sanctus andreas, exclamavit voce magna et benedixit eum dicens, benedicat te

¹¹⁷ Les seuls autres exemples sont l'intervention de Saint Barthélémy dans *Guthlac A*, qui réagit à l'échange entre Guthlac et les démons (698-721) et la dispute au sujet d'Agar dans la *Genèse A*, où un ordre de Dieu adressé à Abraham réagit à la requête de Sara auprès de son époux (2783b-2803). Les passages concernés dans *Andreas* sont 405-414 (les disciples répondent à Andreas qu'ils refusent de l'abandonner quand seul le pilote a évoqué la question), éventuellement 417-460 (Andreas rassure ses disciples après que le pilote le lui a conseillé), 540-554 (Andreas s'adresse à Dieu au milieu de sa conversation avec le pilote), 1164-1200 (échange quelque peu confus entre les sages mermédoniens, le diable et Andreas), 1281-1301 (le diable réagit à la prière d'Andreas adressée à Dieu) et 1602-1612 (Andreas répond à la foule qui vient de s'exclamer en chœur sans s'adresser à quelqu'un en particulier).

dominus, et benedictus deus quia iunxit me viro bono. (*recensio casanatensis*, § 9)¹¹⁸

En revanche, le passage vieil-anglais correspondant représente une prière qui, elle, s'adresse directement à Dieu :

Ʒa hleoðrade halgan stefne
 cempa collenferhð, cyning wyrðude,
 wuldres waldend, ond þus wordum cwæð:
 'Wes ðu gebledsod, brego mancynnes,
 dryhten hælend! A þin dom lyfað! [...]
 Huru is gesyne, sawla nergend,
 þæt ðu þissum hysse hold gewurde
 ond hine geongne geofum wyrðodest,
 wis on gewitte ond wordcwidum.
 Ic æt efenealdum æfre ne mette
 on modsefan maran snyttro.'
 Him ða of ceole oncwæð cyninga wuldor,
 frægn fromlice fruma ond ende (*Andreas*, 537-556)¹¹⁹

Il est en effet bien clair qu'Andreas fait la distinction entre *ðu*, le Protecteur des âmes, et *þissum hysse*, qui se tient devant lui. Il y a donc ostensiblement une interruption de la conversation entre Andreas et le pilote pour faire place à cette prière. De façon encore plus curieuse, la réplique suivante du pilote est introduite explicitement comme une réponse (*oncwæð*), ce qui n'était d'ailleurs pas le cas en latin (*Tunc dominus iesus temptans eum et dixit*, § 10). Alors que l'échange latin est tout ce qu'il y a de plus classique, on est donc en présence ici d'un échange assez curieux, qui, d'un côté, se présente explicitement comme un échange entre deux personnes (*oncwæð*), mais, d'un autre, trouble la situation d'énonciation de l'échange en substituant un des co-énonciateurs par un autre.

Cette situation paradoxale n'est sans doute pas due à une innovation du poète vieil-anglais, mais plutôt à l'influence de sa source véritable. En effet, le texte des *Praxeis Andreou* présente apparemment le même paradoxe¹²⁰ et il y a donc fort à parier qu'il en allait de même dans la source utilisée par le poète. L'intention de l'auteur grec semble avoir été d'attirer l'attention sur l'identité véritable du pilote en jouant de la confusion engendrée par la

¹¹⁸ « L'ayant entendu, saint André s'exclama à voix haute et le bénit en disant : 'Que le Seigneur te bénisse, et que Dieu soit béni parce qu'il m'a fait rencontrer un homme bon' ». Dans le texte grec, c'est également à Dieu qu'Andreas s'adresse, même si son témoignage de gratitude est beaucoup plus bref, comme l'atteste la traduction de Robert Boenig (p. 7) : « *Then Andrew cried out in a great voice, saying, 'I praise you, my Lord Jesus Christ, that I have met this man who glorifies your name !'* ».

¹¹⁹ « Puis le guerrier courageux parla d'une voix forte, il honorait le Roi, le Maître de la gloire, et il prononça ces paroles : 'Sois béni, Prince de l'humanité, Seigneur sauveur ! Ton règne durera toujours ! [...] Or il est manifeste, Protecteur des âmes, que Tu T'es montré généreux envers ce jeune homme et que Tu l'as honoré de présents en sa jeunesse, rendu sage dans son esprit et ses paroles. Je n'ai jamais rencontré parmi les gens de son âge plus de sagacité de l'esprit'. Puis, depuis le bateau, répondit la Gloire des rois, le Commencement et la Fin le questionna promptement ».

¹²⁰ Robert Boenig traduit l'insertion suivante par « *Then Jesus answered* », p. 7.

répétition du mot « Jésus » pour désigner à la fois celui à qui Andreas croit adresser une prière *in absentia* et le pilote qui se trouve à ses côtés. Le poète vieil-anglais a clarifié un peu la situation en précisant que Dieu répond depuis le bateau (*of ceole*), mais il conserve l'insistance sur le fait que le pilote est en fait Dieu lui-même (*cyninga wuldor, fruma on ende*), et il s'accommode sans difficulté apparente de la bizarrerie de l'échange. Ce type de pseudo-échange ne peut être considéré comme typique de la poésie vieil-anglaise, mais il confirme une certaine tolérance de cette poésie pour des discours ne représentant pas de véritable interaction.

2.4. Conclusion sur l'organisation des répliques

Cet examen des différents modes d'organisation du discours direct dans les poèmes du corpus a dévoilé un certain nombre de tendances familières au lecteur de poésie vieil-anglaise : une propension à diminuer le nombre d'éléments retenus mais à les développer pleinement, à créer ou accentuer des effets de contraste et d'opposition (souvent binaire) et de parallélisme (mais en évitant la répétition verbatim), et à isoler des unités de texte clairement délimitées et mises en valeur. Ces tendances ne sont pas particulières au discours direct mais relèvent de conventions plus larges propres à la narration poétique vieil-anglaise. La tendance des poètes anglo-saxons à simplifier leurs sources pour accentuer les effets de contraste a ainsi été notée par James F. Doubleday¹²¹ au sujet des changements opérés dans *Judith* par rapport à la Vulgate :

These three major changes [...] result, I think from a single principle. That principle is one of contrast. The main characters are reduced to two, and those two are made polar opposites. Judith's character is remade on the model of the saint's lives; Holofernes is made diabolical. The introduction of a battle can best be explained as an artistically necessary result of the operation of this principle. If there is a fundamental opposition between Judith and Holofernes and between Judith's people and Holofernes', then the conflict between the two seems to follow inevitably.

Dans notre corpus, un diagnostic très proche a aussi été donné de *Juliana*, bien que l'interprétation de John P. Hermann¹²² soit plus idéologique que strictement stylistique :

I suggest that attention to the ways that conflictual contraries operate in narrative will lead us to view the omission of Juliana's mother as an aspect of textual strategy for heightening the sense of either/ or in the legend. [...] Cynewulf is more interested in

¹²¹ James F. Doubleday, « The Principle of Contrast in *Judith* », p. 438.

¹²² « Language and Spirituality in Cynewulf's *Juliana* », *Texas Studies in Literature and Language* 26 (1984), 263-281, p. 270-271. Hermann continue à développer la même idée à propos d'autres passages du poème dans la suite de l'article. La technique d'accentuation des contrastes par Cynewulf est également évoquée par Daniel G. Calder (*Cynewulf*) aussi bien au sujet d'*Elene* (particulièrement p. 105-106) que de *Juliana* (p. 84-86).

exaggerating the binary oppositions essential to his schematizing technique than in presenting characters who cannot take their proper places on either side of the slash.

En ce qui concerne le goût pour des unités de textes indépendantes et clairement délimitées, on peut penser à l'analyse par Carol Braun Pasternack des façons dont les poèmes vieil-anglais délimitent des frontières stylistiques entre différents passages¹²³ ou à la notion de « *decorative inset* », développée par Adeline Courtney Bartlett¹²⁴ pour désigner des passages qui interrompent le flot du récit pour développer un point ou un autre. Les deux mêmes auteurs ont par ailleurs également commenté les différentes formes de parallélisme propres au style poétique vieil-anglais¹²⁵.

Il apparaît donc clairement que l'organisation des passages au discours direct dans la poésie vieil-anglaise ne relève pas d'un fonctionnement diamétralement opposé à celui du récit, mais s'inscrit au contraire dans la continuité des conventions stylistiques de ce dernier. On se rappelle les propos de Maurice Blanchot, cités en introduction, qui établissaient une différence de nature entre le récit, œuvre de création, et le dialogue, imitation de la vie un peu facile qui sert à mettre des blancs dans la page. Outre le fait qu'il ne saurait être question de « mettre des blancs dans la page » dans une tradition manuscrite où tout l'espace de la page est occupé, on se rend bien compte que, du point de vue de la structure des répliques au moins, le diagnostic de Maurice Blanchot ne peut s'appliquer à la poésie narrative vieil-anglaise. Non seulement le discours direct et le récit ne semblent pas relever de conventions stylistiques radicalement différentes sur ce point, mais la dimension imitative des conversations de la vie est réduite à sa plus simple expression.

3. Marquage

On se rappelle que, selon Gerald Richman¹²⁶, la principale raison pour laquelle la littérature vieil-anglaise est dépourvue de dialogues comparables à ceux rencontrés dans les littératures latine et norroise est son utilisation d'insertions lourdes, tout particulièrement en poésie. La façon dont le discours direct est signalé par rapport au récit est certainement un facteur important, mais les insertions ne sont que l'élément le plus visible au sein d'un

¹²³ *The Textuality of Old English Poetry*, surtout p. 120-146

¹²⁴ *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 72-89. Malgré le terme « *decorative* », Adeline Courtney Bartlett reconnaît que ce type de « médaillons indépendants » (« *independent medallions* », p. 72) peut servir les fonctions les plus variées, et notamment une fonction didactique.

¹²⁵ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 90-146 et Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 20-48.

¹²⁶ « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 262-265 ; voir l'introduction générale, p. 16.

dispositif plus vaste. On commencera par s'intéresser à elles avant d'examiner les autres éléments du dispositif.

3.1. Insertion

Les modes d'insertion du discours direct ont depuis longtemps suscité l'attention des critiques. Ainsi, Gerald Richman et Andreas Heusler considèrent que la question est suffisamment centrale pour mériter d'occuper une proportion considérable de leurs études respectives sur le discours direct¹²⁷. Gerald Richman va même jusqu'à écrire que la question de la forme du discours direct revient pour l'essentiel à celle de la forme de l'insertion¹²⁸ : « *The form of direct discourse is largely a matter of the explanatory material, usually introductory, which informs the reader that a speech is occurring* ». Cette affirmation est à n'en pas douter excessive, et on a eu l'occasion de présenter d'autres aspects formels pertinents du discours direct. Elle reconnaît cependant, à juste titre, l'importance des insertions de discours, qui ont tendance à être particulièrement élaborées dans la poésie vieil-anglaise et qui conditionnent un mode d'interprétation particulier du discours direct.

On peut, dans une certaine mesure, considérer qu'il existe une convention propre à la poésie vieil-anglaise sur ce point, et qui se distingue à la fois de la tradition latine et des autres traditions germaniques. En effet, toutes ces autres traditions disposent de moyens pour minimiser la présence de l'insertion de discours, ce qui n'est pas le cas de la poésie vieil-anglaise. Gerald Richman note que la prose latine fait volontiers l'économie de tout ou partie de l'insertion de discours, laissant au contexte le soin de clarifier la situation d'énonciation¹²⁹. Par ailleurs, Andreas Heusler note que la poésie nordique peut fort bien se passer de l'insertion de discours ou la réduire à une simple mention en prose¹³⁰ (presque systématiquement sous la forme Nom + *kvað*, « dit »), tandis que les poèmes vieux-saxons ont

¹²⁷ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 146-258 et Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 245-284.

¹²⁸ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 147.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁰ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 245. Contrairement aux vers eux-mêmes que l'on suppose être le fruit d'une tradition orale, les mentions en prose sont vraisemblablement des innovations apportées au moment du passage à l'écrit. Le fait que certains des passages en prose du Codex Regius (le principal manuscrit de poésie eddique) se retrouvent aussi dans le manuscrit AM 748 suggère cependant qu'elles ne sont pas le fait du scribe du Codex Regius, mais l'œuvre d'un intervenant antérieur (Robert Kellogg, « Literacy and Orality in the Poetic *Edda* », in *Vox intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, édité par A. N. Doane et Carol Braun Pasternack (Madison : University of Wisconsin Press, 1991), 89-101, p. 91-92). Les poèmes eddiques ont donc vraisemblablement connu une transmission orale sans ces indications et une transmission écrite avec elles.

souvent recours à des incisives, qui peuvent n'avoir qu'une incidence graphique sans participer à la structure du vers, comme dans l'exemple suivant¹³¹ :

[...] endi hiet sia ina haldan uuel,
 minneon sia an is *muode*: 'Ni uuis thu' quathie, 'Mariun uureth,
 thiornun thinero (*Heliand*, 317b-319a)¹³²

L'incise *quathie* (« dit-il ») ne participe pas au schéma accentuel du vers (dont les quatre syllabes accentuées sont indiquées ici en italique), ce qui la rend d'autant plus discrète et permet un enchaînement fluide et léger entre les deux répliques¹³³.

Ce poème pratique parfois également des transitions très discrètes entre récit et discours direct, comme ici :

Sia quathun that it uuari uueroldkesures
 fan Rumuburg 'thes the allas thieses rikes habid
 giuuald an thesaro uueroldi.' 'Than uuelia ik iu te uuaron', quathie,
 'selbo seggian that gi im sin gebat [...]. (*Heliand*, 3827-3830)¹³⁴

Le passage de la voix du narrateur à celle des personnages se fait sans marquage fort : seul l'usage du présent, et éventuellement du déictique *these*, correspondant à *this* en anglais (vieil-anglais *þes*), permet de remarquer qu'il y a eu un changement au niveau de la prise en charge énonciative. Ce type de transition – appelé *slipping* en anglais¹³⁵ – est, d'après Gerald Richman¹³⁶, beaucoup plus fréquent en vieux-saxon qu'en vieil-anglais¹³⁷. Andreas Heusler note également que la poésie rimée germanique, sur le modèle de la poésie latine, utilise des moyens beaucoup plus riches et variés pour introduire le discours, ce qui permet une plus grande légèreté et une plus grande souplesse. Au contraire, la poésie vieil-anglaise fait

¹³¹ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 247.

¹³² « et il lui ordonna de bien s'occuper d'elle, de l'aimer en son cœur : 'Ne sois pas, dit-il, fâché contre Marie, ta femme' ». Les citations de *Heliand* sont tirées de l'édition d'Eduard Sievers (Halle : Buchhandlung des Waisenhauses, 1878), d'après le manuscrit Londres, British Library, Cotton Caligula A. VII.

¹³³ La poésie vieil-anglaise présente un exemple comparable, dans la *Bataille de Finnsburh*, 24 ('*Sigeferþ is min nama, cweþ he, 'ic eom Secgena leod [...].*' ou « Sigeferth est mon nom, dit-il, je suis prince des Secgan ») que Gerald Richman trouve suffisamment suspect pour soupçonner une erreur de transmission (« The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 239). On trouve également une occurrence d'incise dans la *Genèse B*, mais celle-ci est très vraisemblablement due à l'influence de la source saxonne : '*Hwæt sceal ic winnan? cwæð he. 'Nis me wihtæ þearf / hearran to habbanne. [...]*' (278-279a, « Pourquoi dois-je travailler ? dit-il. Je n'ai aucun besoin d'avoir un seigneur [...] »).

¹³⁴ « Ils dirent que c'était [l'image] de l'empereur du monde, de la forteresse de Rome 'car il possède le pouvoir sur tout le royaume dans ce monde. – Alors en vérité je veux vous dire moi-même, dit-il, que vous lui donniez ce qui est à lui [...] ».

¹³⁵ D'après Gertrude L. Schuelke « 'Slipping' in Indirect Discourse », citée par Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 93.

¹³⁶ « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 93-121.

¹³⁷ Dans notre corpus, les seuls cas comparables à l'extrait de *Heliand* cité ci-dessus sont *Elene*, 162b-165 et *Christ et Satan*, 672.

presque systématiquement usage d'une insertion initiale en vers, qui explicite au minimum l'identité du locuteur et bien souvent celle de l'allocutaire¹³⁸.

Par ailleurs, ces insertions initiales peuvent être de taille très variable. Alors que, d'après Andreas Heusler, dans le cas d'insertions en vers, la poésie eddique a presque exclusivement recours à des insertions d'un ou deux vers¹³⁹, la poésie vieil-anglaise connaît plus de variété. C'est notamment dû à sa tendance à faire usage d'amplifications, à la fois en utilisant le procédé rhétorique de la variation – le plus souvent pour varier les désignations du locuteur, mais parfois aussi pour le verbe de discours ou l'allocutaire¹⁴⁰ – et en incorporant des compléments d'information, voire des commentaires, sur la situation d'énonciation ou sur le discours lui-même¹⁴¹, ce qui peut donner lieu à des insertions relativement longues. On peut ainsi comparer les deux insertions suivantes, chacune assez représentative de la tradition dont elle est issue :

Ok hann þat orða
allr fyrst um kvað: (*Þrymskviða*, § 2, 1-2)¹⁴²

Ongan þa meldigan morþres brytta,
hellehinca, þone halgan wer
wiðerhygende, ond þæt word gecwæð: (*Andreas*, 1170-1172)¹⁴³

Il est difficile de chiffrer avec précision la longueur moyenne d'une insertion de discours direct en poésie vieil-anglaise car, surtout dans le cas d'insertions relativement longues, la frontière entre récit pur et insertion de discours n'est pas toujours très nette.

C'est particulièrement le cas lorsque l'insertion est séparée en deux par du récit, d'où une sorte de structure encadrante¹⁴⁴ comme dans l'exemple suivant :

Hroðgar maðelode, hylt sceawode,
ealde lafe, on ðæm wæs or writen

¹³⁸ Gerald Richman note ainsi que dans le cas de traductions du latin, les auteurs vieil-anglais, qu'ils composent en prose ou en vers, suppléent l'identité du locuteur quand elle manque dans la source dans plus de 90% des cas et celle de l'allocutaire de manière assez fréquente mais non systématique (21% des cas en prose et 55% en vers), « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 149-154.

¹³⁹ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 253. Andreas Heusler relève 60 insertions d'1 vers, 20 de 2 vers et 8 de longueurs variables (entre un hémistiche et 4 vers).

¹⁴⁰ Gerald Richman note ainsi que les traductions poétiques varient le locuteur seul dans 62 cas, l'allocutaire dans 11 et le verbe de discours dans 13, ainsi que le locuteur et le verbe dans 22 cas, le locuteur et l'allocutaire dans 5 et le verbe et l'allocutaire dans 8 tandis que 46% de toutes les insertions varient au moins un des éléments de base (52% si on omet le Psautier de Paris), « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 174-175.

¹⁴¹ Voir Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 257.

¹⁴² « Et tout d'abord il dit ces mots ».

¹⁴³ « Le dispensateur de péchés mortels, le diable boiteux, se mit, plein de pensées contraires, à accuser le saint homme et prononça ces mots ». Au même endroit, la *recensio casanatensis* a simplement *qui dixit* (« lequel dit »).

¹⁴⁴ Pour une description de ce procédé rhétorique affectionné par les poètes vieil-anglais, voir Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 9-29.

fyrngewinnes, syðþan flod ofsloh,
 gifen geotende, giganta cyn
 (frecne geferdon); þæt wæs fremde þeod
 ecean dryhtne; him þæs endelea
 þurh wæteres wylm waldend sealde.
 Swa wæs on ðæm scennum sciran goldes
 þurh runstafas rihte gemearcod,
 geseted ond gesæd hwam þæt sweord geworht,
 irena cyst, ærest wære,
 wreoþenhilt ond wyrmfah. Ða se wisa spræc
 sunu Healfdenes (swigedon ealle): (*Beowulf*, 1687-1699)¹⁴⁵

Peut-on encore considérer qu'il ne s'agit que d'une insertion de discours, quand celle-ci inclut du récit qui ne se rapporte même pas directement à la situation d'énonciation ? On admet ici que oui, car la digression est clairement encadrée par des verbes de discours, mais il faut reconnaître que le développement extrême des commentaires du narrateur donne au passage une certaine autonomie, si bien qu'il n'apparaît plus comme strictement subordonné à la fonction d'introduction du discours. Les passages au discours direct précédés de discours narré posent parfois des problèmes comparables :

Beata autem Helena, repleta Dei fide, & intelligens Scripturas per vetus & novum Testamentum, instructa & repleta Spiritua sancto, iterum cœpit studiose requirere qui in cruce confixi fuerant clavi, in quibus impii Judæi Salvatorem crucifixerunt & convocans Judam, qui cognominatus est Cyriacus, dixit ei (*Inventio sanctae crucis*, § 12)¹⁴⁶

Be ðam frignan ongan
 cristenra cwen, Cyriacus bæd
 þæt hire þa gina gastes mihtum
 ymb wundorwyrð willan gefylde,
 onwrige wuldorgifum, ond þæt word acwæð
 to þam bisceope, bald reordode: (*Elene*, 1067b-1072)¹⁴⁷

Le texte latin présente le souhait d'Hélène dans du récit, avant d'introduire le discours direct avec les verbes *convocans* et *dixit*. Il est vrai que le verbe *requirere* peut avoir plus précisément le sens de « demander » et non simplement « se renseigner », « chercher à savoir », cependant, la notion de discours est ici au mieux très implicite, et peut-être

¹⁴⁵ « Hrothgar prit la parole, il regarda la poignée de l'épée, l'ancienne relique, sur laquelle était écrite l'origine de l'antique combat. Plus tard, le déluge, un océan débordant, détruisit la race des géants (ils s'étaient très mal comportés) ; c'était un peuple étranger au seigneur éternel ; à cause de cela le maître leur a donné la rétribution finale, par le flot des eaux. Sur les plaques d'or brillant était aussi dûment marqué en runes, mis par écrit et déclaré, pour qui l'épée avait été faite à l'origine, l'excellente lame, ornée de fils de métal et de motifs serpentins. Puis le sage parla, le fils de Healfdene (tous se taisaient) ».

¹⁴⁶ « Alors la bienheureuse Hélène, emplie de la foi en Dieu, et comprenant les Écritures, par l'Ancien et le Nouveau Testament, instruite et emplie de l'Esprit Saint, se mit à nouveau à rechercher avec empressement les clous qui avaient été plantés dans la Croix et avec lesquels les Juifs impies ont crucifié le Sauveur, et elle convoqua Judas, à présent nommé Cyriaque, pour lui dire ».

¹⁴⁷ « À ce sujet, la reine des Chrétiens se mit à se renseigner, elle demanda à Cyriaque que par ses pouvoirs spirituels il accomplisse à nouveau son désir concernant leur sort miraculeux, que par ses dons glorieux il le révèle, et elle prononça ces paroles à l'évêque, s'exprima courageusement ».

inexistante. Dans le poème vieil-anglais en revanche, le verbe *bæd* introduit explicitement un discours narré avant le discours direct. On pourrait considérer que l'insertion du discours direct ne commence qu'avec *ond þæt word acwæð*, et que ce qui précède est indépendant, mais la question rapportée au discours narré n'est pas distincte de celle représentée ensuite au discours direct : il s'agit bien du même contenu, formulé d'une autre manière.

Ce type d'utilisation du discours narré n'est pas rare dans la poésie vieil-anglaise¹⁴⁸ et il contribue à l'impression d'une utilisation du discours direct purement ornementale, qui ne fait pas avancer le récit, puisque le contenu informationnel du discours direct est redondant par rapport à ce qui précède. Entre ce type d'anticipations du contenu du discours et les diverses sortes de commentaires susceptibles d'être inclus dans l'insertion, la différence n'est pas si nette, si bien qu'on peut traiter l'ensemble du passage comme une insertion de discours, tout en reconnaissant qu'on dépasse ici la simple fonction de signalisation.

On voit bien le caractère paradoxal de ces insertions. D'un côté, plus les insertions sont longues et élaborées, plus elles isolent radicalement le discours direct du récit, établissant une sorte de barrière infranchissable, nettement marquée. D'un autre, ces élaborations transforment tellement la nature des insertions que, de formules purement fonctionnelles, elles en viennent à dépasser leur rôle de signalisation pour se confondre avec le récit véritable. Il y a donc à la fois une grande rigidité de la frontière entre discours direct et récit et une liberté indéniable dans la façon dont cette frontière est annoncée.

Tout en gardant en mémoire que ces chiffres ne sont qu'indicatifs, dans la mesure où il serait possible de faire des choix différents dans les cas limite tels ceux évoqués plus haut, on obtient en termes de longueur la répartition suivante :

¹⁴⁸ On peut penser ainsi aux propos de Satan dans la *Genèse B*, ou à ceux du saint dans *Guthlac A*, qui sont plusieurs fois précédés par du discours narré, sans qu'il soit toujours très facile de déterminer s'il s'agit d'une autre formulation des mêmes paroles ou de paroles différentes de celles représentées au style direct.

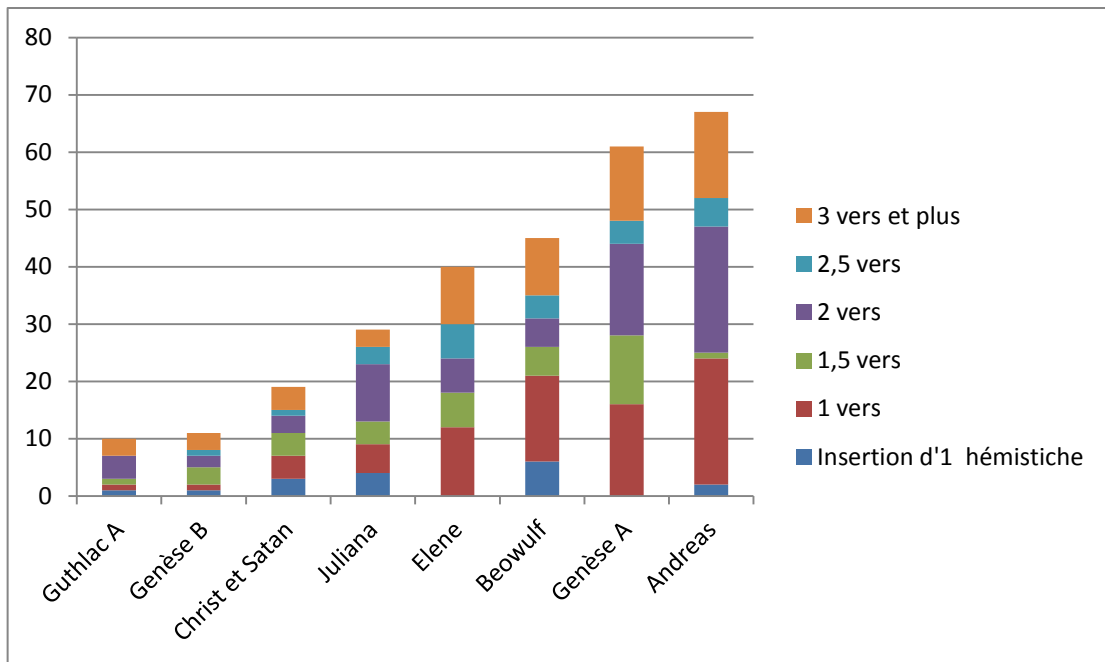


Figure 7 : Longueur des insertions (valeurs absolues)

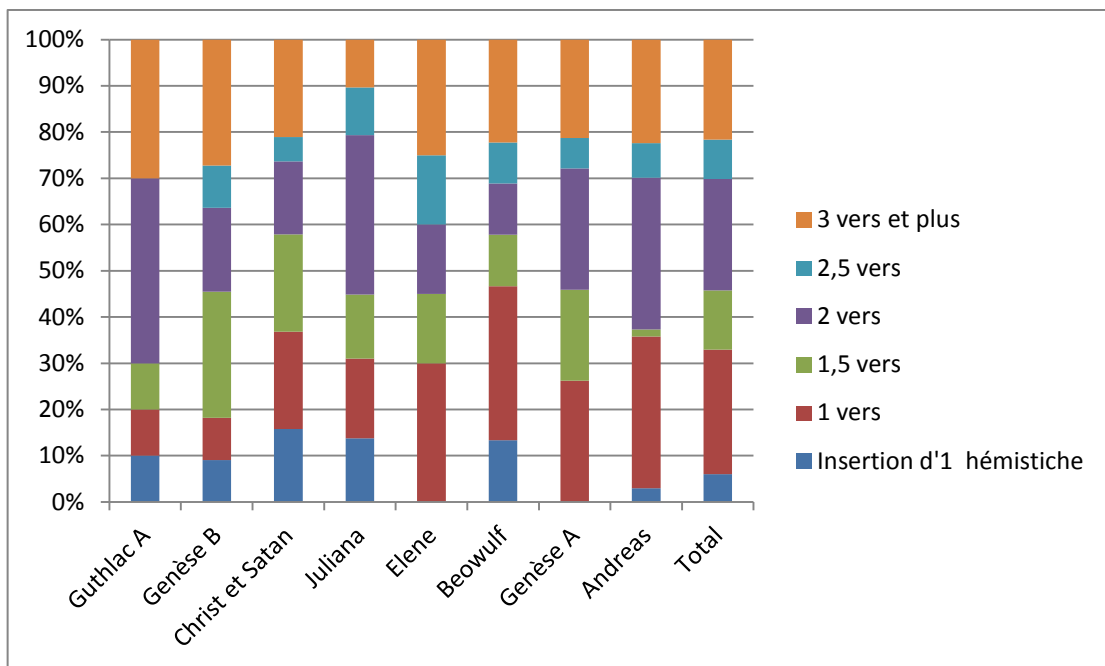


Figure 8 : Longueur des insertions (pourcentages)

Dans l'ensemble, les insertions d'1 et 2 vers sont donc majoritaires (respectivement 76 et 68 occurrences sur un total de 283), comme dans la poésie eddique, mais elles ne sont pas sans concurrence, et tous les poèmes ne se comportent pas de manière identique, sans que l'on puisse, d'ailleurs, dégager des groupes cohérents parmi eux¹⁴⁹. Quelle que soit la longueur de

¹⁴⁹ On constate notamment qu'*Elene* et *Juliana* n'obéissent pas au même modèle alors que les deux poèmes sont signés de Cynewulf.

l'insertion, celle-ci se termine presque toujours à la fin d'un vers, ce qui contribue à marquer fermement la séparation avec le discours direct, mais, là aussi, on constate quelques variations dans le corpus. La *Genèse B*, influencée par sa source saxonne, termine relativement souvent ses insertions à la césure (4 occurrences sur 11) et Cynewulf y a également recours un nombre significatif de fois dans *Elene* (8 sur 40)¹⁵⁰, ce qui participe du caractère innovant du poème, qui se démarque sur certains points de la tendance générale au monolithisme.

En termes de contenu, les insertions de discours direct vieil-anglaises ne présentent pas un front parfaitement uniforme non plus. Sur ce point, l'exemple de *Beowulf* – de loin le plus étudié – est tout à fait trompeur. En effet, l'examen du poème révèle que la longueur d'insertion la plus fréquente est un vers et que cette longueur correspond justement à celle de la formule d'insertion la plus fréquemment employée dans le poème, *N mæpelode bearn Ns*, comme dans l'exemple suivant : *Beowulf mædelode, bearn Ecgþeowes*¹⁵¹. La filiation peut être exprimée autrement, selon les besoins de l'allitération, et une autre manière d'identifier le locuteur peut être employée comme pour le roi Hrothgar : *Hroðgar mæpelode, helm Scyldinga*¹⁵². Il est assez rare, en revanche, que le deuxième hémistiche serve à autre chose qu'à varier la désignation du locuteur, donc il semble bien que l'on puisse parler d'une formule d'insertion d'un vers entier ici¹⁵³.

Encore plus remarquable, l'antiquité de cette formule est suggérée par l'existence d'analogues en vieux-saxon et vieux-haut allemand¹⁵⁴, comme dans les exemples suivants :

Zacharias thuo gimalda endi uuid selban sprak
drohtines engil, endi im thero dadio bigan
uundron thero uuordo (*Heliand*, 139-141a)¹⁵⁵

¹⁵⁰ Par ordre de fréquence croissante, ce phénomène ne se produit jamais dans *Guthlac A*, seulement 1 fois dans la *Genèse A* (sur 62 insertions), 2 sur 68 dans *Andreas*, 3 sur 29 dans *Juliana*, 6 sur 45 dans *Beowulf* et 3 sur 19 dans *Christ et Satan*. On remarque que sur ce critère-là *Beowulf* apparaît plus proche de poèmes supposés plus tardifs, *Juliana* et *Christ et Satan* que de *Guthlac A* et la *Genèse A*.

¹⁵¹ « Beowulf prit la parole, le fils d'Ecþeow ». Cette phrase exacte est utilisée à de nombreuses reprises dans le poème (529, 63, 957, 1383, 1473, 1651, 1817, 1999, 2425) et on y rencontre au total 25 occurrences de formules d'insertion en *mæpelode*.

¹⁵² « Hrothgar prit la parole, le protecteur des Scyldings » (371, 456, 1321).

¹⁵³ Pour une analyse plus complète de l'utilisation des formules en *mæpelode* dans *Beowulf*, voir Albert Stanburrough Cook, « The Beowulfian *Mædelode* », *Journal of English and Germanic Philology* 25 : 1 (1926), 1-6 (où l'auteur tente d'établir un lien avec des formules homériques comparables), Colette Stévanovitch, « *Beowulf mæpelode, Beorn Ecgþeowes* [Beowulf prit la parole, fils d'Ecþeow] : Les Formules d'insertion de tirade dans *Beowulf* », *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littérature & Civilisation du Monde Anglophone* 8 (1998), 17-25 et Roderick W. McConchie, « The Use of the Verb *mæpelian* in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 101 (2000), 59-68.

¹⁵⁴ Voir Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 260-262, Colette Stévanovitch, « *Beowulf mæpelode* », p. 21 et Albert Stanburrough Cook, « The Beowulfian *Mædelode* », p. 3-4.

¹⁵⁵ « Zacharias prit alors la parole et parla avec l'ange du Seigneur en personne, et il s'étonna auprès de lui de ses actes et paroles ».

Abraham thuo gimahalda ađar siđe,
ford fragoda frahon sinan (*Genèse saxonne*, 211-212)¹⁵⁶

Hadubrant gimahalta, Hiltibrantes sunu (*Hildebrandslied*, 36)¹⁵⁷

Cet héritage commun paraît d'ailleurs assez naturel, dans la mesure où, comme l'explique Albert Lord¹⁵⁸, les formules les plus stables sont celles qui expriment les idées les plus communes, or quoi de plus commun qu'un personnage prenant la parole¹⁵⁹ ? Et pourtant cette formule est assez peu représentative.

En dehors de *Beowulf*, qui concentre près de deux tiers des occurrences dans notre corpus, elle n'apparaît en effet que dans quelques poèmes¹⁶⁰ et encore n'y apparaît-elle que sous une forme réduite ou en tout cas sensiblement différente : *N mabelode* dans le premier hémistiche, mais sans que le deuxième ne constitue une nouvelle désignation du locuteur. De plus, aucun autre poème vieil-anglais n'est, comme *Beowulf*, dominé par l'usage d'une formule d'insertion spécifique, ni même par un petit groupe de telles formules.

Il existe un petit nombre d'autres formules assez répandues. Les plus fréquentes sont celles fondées sur le nom *word* et le verbe de parole *cweđan* ou ses composés, c'est-à-dire (*ond / ƿa*) (*he / gen / ƿus*) *worde/-um cwæđ* et *ond / he ƿæt word ge-/acwæđ*, qui apparaissent 38 fois dans notre corpus, avec une distribution un peu moins concentrée que la formule en *mabelode*¹⁶¹. Les formules d'insertion de réponse sont également assez bien représentées, avec *Him (ƿa) / ƿa him andswarode N* ou sa variante *Him ƿa (ædre) N ands warode*, et avec *Him ða / Edre him N agef ondsware*, respectivement 27 et 19 occurrences dans notre corpus¹⁶². Au total, ces formules les plus attestées ne représentent que 122 insertions sur

¹⁵⁶ « Abraham prit alors la parole à nouveau, il continua à questionner son Seigneur ». Les citations de la Genèse saxonne sont tirées de l'édition d'A. N. Doane.

¹⁵⁷ « Hadubrand prit la parole, fils de Hildebrand ». Les citations de *Hildebrandslied* sont tirées de Wilhelm Braune, éd., *Althochdeutsches Lesebuch: Zusammengestellt und mit Glossar versehen* (Halle : Niemeyer, 1942), p. 76-77.

¹⁵⁸ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960), p. 34 : « *The most stable formulas will be those for the most common ideas of the poetry. They will express the names of the actors, the main actions, time, and place* ».

¹⁵⁹ Le premier cas de figure abordé par Milman Parry dans son article sur les vers formulaires dans les poésies héroïques slaves et grecques (« Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song », *Transactions of the American Philological Association* 54 (1933), 179-197) est d'ailleurs justement celui des formules d'insertion et de clôture de discours (« Verses Beginning and Ending Discourse », p. 183-188).

¹⁶⁰ 9 occurrences dans *Elene*, 2 chacun dans la *Genèse A*, la *Genèse B*, la *Bataille de Maldon* et les devinettes, et 1 chacun dans *Waldere* et *Widsith* (voir Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 260-261 ou Albert Stanburrough Cook, « The Beowulfian *Madelode* »).

¹⁶¹ La première formule se rencontre 12 fois dans *Andreas*, 3 dans la *Genèse A*, 1 dans *Elene*, *Christ et Satan* et la *Genèse B*, la deuxième apparaît 6 fois chacun dans *Andreas* et dans *Elene*, 4 fois dans *Juliana*, 2 dans *Beowulf* et 1 dans la *Genèse A* et *Guthlac A*.

¹⁶² Pour une discussion de ces formules, voir Robert Creed, « The *Andswarode*-System in Old English Poetry », *Speculum* 32 : 3 (1957), 523-528.

283, et même en ajoutant quelques formules moins courantes¹⁶³, on arrive à peine à la moitié des insertions.

En soi, la variété des formules d'insertion vieil-anglaise ne saurait surprendre. Dès 1961, William Whallon constatait que le principe d'économie (*thrift*) identifié par Milman Parry dans son étude fondatrice sur les techniques de composition orale¹⁶⁴, ne s'appliquait pas aussi aisément à la poésie vieil-anglaise qu'aux textes d'Homère¹⁶⁵. Ce qui est remarquable, ce n'est pas tant la variété des formules d'insertion du discours, mais le fait que ces formules ne rendent compte que d'une partie du phénomène : non seulement certaines insertions n'utilisent aucune des formules « canoniques », mais même celles qui les utilisent y ajoutent souvent d'autres éléments, qui, tout en étant eux-mêmes en général formulaires, ne constituent pas un système contraignant d'insertion du discours. Autrement dit, il n'y a pas de longues formules incontournables liées à l'insertion de discours, tout au plus quelques formules courtes (un hémistiche ou un vers) augmentables à l'envi.

Si l'on se risque à une hypothèse quant à la genèse de ces insertions de discours dans la poésie germanique, on peut ainsi envisager un état antérieur, où les insertions de discours occupaient l'équivalent d'un vers et étaient peut-être dominées par un petit nombre de formules, dont celle composée sur *maðelian / gimahlian / gimahalen*. De là, il semblerait que la poésie saxonne soit allée vers constamment plus de souplesse, n'utilisant que la version réduite de la formule en *gimahlian* et usant d'autres moyens (notamment d'incises) pour alléger ses dialogues. À l'inverse, la poésie vieil-anglaise serait allée vers une élaboration et une amplification de ces insertions, diluant leur caractère de formules spécifiques pour en faire d'imposantes barrières, composées au demeurant avec une grande liberté. Une telle hypothèse est malheureusement impossible à vérifier.

Plus que l'origine de ces insertions, toutefois, c'est leur fonction et leur effet sur le lecteur ou l'auditeur qui nous intéressent ici. Il est certain qu'un des effets de ces insertions relativement longues, systématiquement présentes, même lorsque deux personnages se répondent l'un à l'autre, est de freiner le flot du discours, en ne permettant pas aux deux voix de se succéder sans interruption du narrateur¹⁶⁶. Par ailleurs, il paraît difficile de considérer la

¹⁶³ Fondées sur les verbes de parole *sprecan, frignan, secgan* et *reordian*.

¹⁶⁴ Milman Parry, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style », p. 73, « Unless the language itself stands in the way, the poet – or poets – of the Homeric poems has – or have – a noun-epithet formula to meet every regularly recurring need. And what is equally striking, there is usually only one such formula ».

¹⁶⁵ William Whallon, « The Diction of *Beowulf* », *Publications of the Modern Language Association of America* 76 : 4 (1961), 309-319. Le même auteur développe la question plus avant dans « Formulas for Heroes in the *Iliad* and in *Beowulf* », *Modern Philology* 63 : 2 (1965), 95-104.

¹⁶⁶ Dans la *Parole médiévale* (p. 75-77), Bernard Cerquiglini assimile la tendance de la prose médiévale

présence imposante de ces insertions de discours comme une fatalité : d'autres poésies allitératives germaniques ont contourné le problème de diverses manières, et la poésie vieil-anglaise, loin de se contenter de formules rigides, présente au contraire une nette tendance à l'étoffement et à l'élaboration, qui ne saurait être fortuite.

Il ne semble pas que le but premier des poètes vieil-anglais soit de faire obstruction au dialogue. Au contraire, lorsque plusieurs répliques au discours direct s'enchaînent, les poètes ont en général recours à des insertions un peu plus courtes que d'ordinaire¹⁶⁷. Il semble plus probable que l'élaboration des insertions vise d'autres effets, perçus comme plus désirables par les poètes vieil-anglais et leur public que la vivacité des échanges, et que l'obstruction du dialogue ne soit qu'une conséquence indirecte de ces choix esthétiques. Colette Stévanovitch¹⁶⁸ et Albert B. Lord¹⁶⁹ font remarquer que, dans *Beowulf*, la variété ne semble pas être l'effet recherché, puisqu'il n'est pas rare de voir la même forme d'insertion utilisée plusieurs fois de suite¹⁷⁰. Cette tendance est sans doute moins prononcée dans le reste du corpus, où les insertions de discours sont plus variées, mais il ne semble pas que la répétition y soit délibérément évitée non plus. Au contraire, il arrive que le poète renforce à dessein le parallélisme en utilisant la même formule pour les insertions de deux répliques qui se répondent, comme dans l'exemple suivant :

Þa ic fromlice	fæder minum,
ealdum æwitan,	ageaf ondsware: [...]
Ða me yldra min	ageaf ondsware,

française à utiliser de telles insertions à une façon de contrôler et de réduire l'hétérogénéité que la parole introduit dans le récit. Il oppose cette façon de faire à la manière plus libre dont le vers introduit le discours direct et suggère que cette différence est due au rapport à l'oral différent qu'entretennent ces deux types de textes. Cette interprétation est a priori contredite par ce que l'on observe dans le domaine vieil-anglais, où l'insertion initiale est justement la norme en poésie. Il semble donc probable que la distinction entre vers et prose ne soit pas décisive en elle-même, bien qu'elle introduise manifestement des pratiques différentes dans l'insertion du discours. Peut-être la différence de traitement constatée est-elle en fait la conséquence de traitements différents de la prose et de la poésie dans les manuscrits. En effet, chaque langue – avec une distinction au sein de chaque langue entre prose et poésie – dispose de ses propres conventions graphiques, et l'on sait que la poésie vieil-anglaise était notée comme de la prose, ce qui ne semble pas avoir été le cas de la poésie française. La différence de traitement ne serait alors pas idéologique (perception différente du statut de la parole) mais pragmatique (signalisation textuelle explicite pour compenser l'absence d'aide visuelle dans un texte écrit en continu).

¹⁶⁷ Cette tendance se vérifie sur tous les poèmes sauf *Christ et Satan*, mais comme seules trois répliques y sont concernées, on ne peut pas considérer qu'il y a là une tendance inverse pour autant (de même, avec une seule occurrence concernée, *Guthlac A* tout en vérifiant théoriquement la tendance générale n'est pas un exemple très pertinent).

¹⁶⁸ Colette Stévanovitch, « *Beowulf* *mapelode*, *Bearn Ecþeowes* », p. 17.

¹⁶⁹ Albert B. Lord, *The Singer Resumes the Tale*, édité par Mary Louise Lord (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995), p. 119, où il fait référence à son article intitulé « The Formulaic Structure of Introductions to Direct Discourse in *Beowulf* and *Elene* » (in *Epic Singers and Oral Tradition*, édité par Albert B. Lord (Ithaca : Cornell University Press, 1991), 147-169).

¹⁷⁰ Exemples : *Beowulf*, 529 et 631 ; 1383, 1473 et 1651 (*Beowulf mapelode*, *bearn Ecþeowes* dans tous les cas).

frod on fyrhðe fæder reordode: (*Elene*, 454-463)¹⁷¹

On notera au passage qu'il s'agit de discours direct rapporté par un personnage (Judas) plutôt que par le narrateur, mais que les insertions sont en tout point semblables à ce que l'on observe ailleurs¹⁷².

Andreas Heusler, Gerald Richman et Colette Stévanovitch reconnaissent tous trois qu'une des fonctions des insertions de discours est d'attribuer une solennité, une emphase particulière à certaines tirades :

In der wortreichen, weit ausholenden einführung des sprechenden bekundet sich die feierliche, außeralltägliche weise altgermanischer dichtung¹⁷³.

Expanded inquirts are not merely means to separate discourse from its context, they can be used in contrast with other inquirts for emphatic purposes [...] ¹⁷⁴.

La formule d'insertion de tirade, archaïque, stéréotypée, plaquée sur un récit plus vivant, met en valeur les paroles solennelles comme le ferait un cadre doré autour d'un tableau. Elle correspond à des instants où les personnages eux-mêmes s'élèvent au-dessus du quotidien pour prendre un ton de cérémonie¹⁷⁵.

On constate une différence d'importance entre ces trois critiques : pour Andreas Heusler et Gerald Richman, c'est principalement l'étoffement des insertions de discours qui confère de l'emphase aux propos du personnage, tandis que pour Colette Stévanovitch, la solennité est due à l'utilisation d'une formule stéréotypée, et une expansion de cette formule a tendance à en diluer l'impact¹⁷⁶. Cette différence de points de vue tient essentiellement aux corpus examinés. L'étude de Colette Stévanovitch porte en effet exclusivement sur *Beowulf* et, dans ce poème, l'utilisation répétée d'une même formule à car actère archaïque crée un effet solennel, presque incantatoire, qui n'a pas véritablement d'équivalent dans le reste du corpus. Dans l'ensemble, cependant, les diagnostics d'Andreas Heusler et Gerald Richman valent. Il ne faut d'ailleurs pas confondre solennité et efficacité ou capacité d'action.

D'après Colette Stévanovitch¹⁷⁷, l'allongement des insertions des discours de *Beowulf*, vers la fin du poème, traduisent la dégradation progressive de son pouvoir verbal, tandis que Wiglaf gagnerait, lui, en autorité. Mais s'il est certain que le pouvoir d'action de *Beowulf*

¹⁷¹ « Alors aussitôt à mon père, au vieux conseiller, je donnai une réponse : [...] Alors mon parent me donna une réponse, sage en son esprit, mon père parla ».

¹⁷² Cette remarque est valable non seulement pour cet exemple, mais pour tous les cas de discours direct en abyme, qui se comportent exactement comme du discours direct « classique ».

¹⁷³ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 255-256, « Dans l'introduction du locuteur, qui est riche en mots et se perd en détails, se manifeste le mode solennel et extraordinaire de la poésie germanique ancienne ».

¹⁷⁴ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 175.

¹⁷⁵ Colette Stévanovitch, « *Beowulf* *mapelode*, *Bearn Eçpeowes* », p. 21.

¹⁷⁶ Colette Stévanovitch, « *Beowulf* *mapelode*, *Bearn Eçpeowes* », p. 23.

¹⁷⁷ Colette Stévanovitch, « *Beowulf* *mapelode*, *Bearn Eçpeowes* », p. 24. Sur l'évolution du rôle des discours dans la deuxième moitié de *Beowulf*, voir le deuxième chapitre, p. 250 et suivantes.

décline, la solennité et la grandeur de ses propos n'ont en rien diminué, bien au contraire. Considérons par exemple l'insertion suivante :

Biowulf maþelode (he ofer benne spræc,
wunde wælblæate; wisse he gearwe
þæt he dæghwila gedrogen hæfde,
eorðan wynne; ða wæs eall sceacen
dogorgerimes, deað ungemete neah): (*Beowulf*, 2724-2728)¹⁷⁸

La faiblesse physique du héros est manifeste, mais la mention élaborée de la proximité de la mort, loin de diminuer la valeur du discours, lui confère au contraire l'aura quasi-sacrée communément attribuée aux paroles de celui qui se tient au seuil de l'au-delà¹⁷⁹.

Les trois critiques cités ici insistent avant tout sur la dimension quantitative de l'effet produit – plus ou moins d'emphase – mais la dimension qualitative est au moins aussi cruciale. Ainsi, l'insertion des dernières paroles de Beowulf¹⁸⁰ ne se contente pas d'en signaler l'importance, elle les caractérise précisément *en tant que dernières paroles*. De nombreuses insertions de discours direct jouent un rôle similaire : elles ne font pas que signaler la présence ou l'importance d'un discours, mais elles orientent l'interprétation que les lecteurs ou auditeurs doivent en faire, en caractérisant des aspects clés du discours lui-même ou de sa situation d'énonciation¹⁸¹.

Les exemples de ce phénomène abondent – dans une certaine mesure, toute insertion oriente l'interprétation – mais ce passage est assez représentatif et présente en outre l'avantage de permettre la comparaison avec une source latine :

Judas dixit : Et quis in solitudine constitutus, panibus sibi apposis, lapides manducat?
(*Inventio sanctae crucis*, § 7)¹⁸²

Iudas hire ongen þingode (ne meahte he þa gehðu bebugan,
oncyrran rex geniðlan; he wæs on þære cwene gewealdum):
'Hu mæg þæm geweorðan þe on westenne
meðe ond metealas morland trydeð,
hungre gehæfted, ond him hlaf ond stan
on gesihðe bu samod geweorðað,
strec ond hnesce, þæt he þone stan nime
wið hungres hleo, hlafes ne gime,

¹⁷⁸ « Beowulf prit la parole (il parlait malgré sa blessure, sa plaie mortelle ; il savait bien qu'il avait fini ses jours, sa joie sur terre ; le nombre de ses jours était alors entièrement enfui, la mort incommensurablement proche) ».

¹⁷⁹ Voir Joseph Harris, « Beowulf's Last Words », p. 1.

¹⁸⁰ Étant entendu que les « dernières paroles » de Beowulf se poursuivent encore dans les deux répliques suivantes.

¹⁸¹ Carol Braun Pasternack fait une observation comparable au sujet des discours de *L'Errant (The Wanderer)* : « these introductions to speech mark dividing points between perspectives and tell us how to understand the words that follow » (*The Textuality of Old English Poetry*, p. 45-46).

¹⁸² « Judas dit : 'Et qui, maintenu en isolement, mange des pierres quand on lui offre du pain ?' »

gewende to wædle, ond þa wiste wiðsæce,
 beteran wiðhycge, þonne he bega beneah?’ (*Elene*, 609-618)¹⁸³

Le texte latin réduit l’insertion de discours au strict minimum et fait ainsi entièrement dépendre l’interprétation des propos de Judas de la sagacité du lecteur : s’agit-il d’un véritable consentement ou d’un artifice rhétorique destiné à gagner du temps sans prendre d’engagement ? Le texte latin ne le dit pas. En revanche, l’insertion vieil-anglaise caractérise explicitement le discours comme une capitulation de Judas, ce qui permet à Cynewulf à la fois de lever toute ambiguïté et de donner une coloration nettement héroïque au passage, sans modifier la teneur des paroles du personnage par rapport à la source. Non content de clarifier un aspect ponctuel du texte – la motivation du personnage à un instant donné de l’intrigue – le poète suggère ainsi un cadre d’interprétation familier – l’éthos de la poésie héroïque – pour guider l’interprétation du lecteur ou de l’auditeur.

Cette façon qu’a le narrateur de guider l’interprétation des passages au discours direct grâce aux insertions a des conséquences importantes sur notre compréhension du statut du discours direct dans la poésie narrative vieil-anglaise. En effet, l’indépendance syntaxique du discours direct par rapport aux propos du narrateur est assimilée par de nombreux critiques à une absence totale de médiation de la part du narrateur. C’est d’ailleurs le sens du terme « direct » dans discours direct. On peut ainsi mentionner Sophie Marnette¹⁸⁴ au sujet des chansons de geste françaises :

Les chansons de geste, comme on vient de le voir, tiennent à établir une séparation stricte entre le discours du narrateur et les discours des personnages afin de présenter aux auditeurs / lecteurs des « blocs » de discours directs qui ne contiennent aucune interférence de la part du narrateur.

Ou, de manière encore plus explicite, Allen Frantzen¹⁸⁵ citant Joaquín Martínez Pizarro dans son article sur la dimension dramatique de la poésie vieil-anglaise :

¹⁸³ « Judas lui répondit (il ne pouvait se soustraire à ce souci, détourner son adversaire royal ; il était sous la coupe de la reine) : ‘Comment pourrait-il arriver que celui qui parcourt la lande dans les espaces désolés, épuisé et privé de nourriture, saisi par la faim, et qui voit apparaître devant lui tout à la fois du pain et de la pierre, quelque chose de dur et quelque chose de moelleux, prenne la pierre pour se prévenir de la faim, et ne se soucie pas du pain, qu’il se tourne vers le besoin et rejette la subsistance, qu’il s’oppose au meilleur choix quand il dispose des deux ?’ »

¹⁸⁴ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 125. La référence aux chansons de geste est tout à fait pertinente puisque de tous les genres narratifs médiévaux examinés par Sophie Marnette, il s’agit de celui qui se rapproche le plus de la poésie vieil-anglaise dans son traitement des paroles des personnages : prédominance écrasante du discours direct et verbes de paroles placés presque systématiquement avant le discours lui-même, d’où un effet non-dialogique comparable à ce qu’on observe dans la poésie vieil-anglaise : « On remarquera cependant que l’emploi de ce type de D[iscours]D[irect] dans un dialogue ne permet pas les réponses ‘du tac au tac’ et donne l’impression d’une juxtaposition de discours séparés plutôt que celle d’une conversation suivie » (p. 125-126).

¹⁸⁵ Joaquín Martínez Pizarro, *A Rhetoric of the Scene : Dramatic Narrative in the Early Middle Ages* (Toronto : Toronto University Press, 1989), p. 13 et 55-56, cité par Allen J. Frantzen, « Drama and Dialogue in Old

Joaquín Martínez Pizarro's concept of the 'rhetoric of the scene' is useful in understanding the difference between an 'acted out' exchange and narrative, between a story that is shown and a story that is told. [...] Pizarro argues that 'the oral narrator' tries 'to become transparent, to vanish from the scene or from his listeners' awareness; by appealing primarily to their dramatic imagination, he invites them to follow an action that does not include him as a judge, critic, or interpreter' (55-6).

On reconnaît l'opposition classique entre monstration et narration¹⁸⁶, déjà discutée dans l'introduction, et qui montre ici sa faiblesse. Car si le discours direct peut être utilisé pour créer une illusion de monstration sans médiation – comme peut l'être d'ailleurs le discours indirect libre, notamment dans le cas de la représentation de pensées – il n'est pas irrésistiblement et pour ainsi dire intrinsèquement attaché à cette fonction.

La meilleure preuve en est que le narrateur vieil-anglais, malgré sa proximité évidente avec une tradition orale à bien des aspects, n'a rien du « narrateur oral » décrit par Joaquín Martínez Pizarro, qui chercherait à s'effacer du récit et qui renoncerait à son rôle d'interprète. Bien au contraire, les narrateurs des poèmes vieil-anglais ont souvent à cœur de clarifier et d'explicitier les implications de leurs récits et prennent manifestement au sérieux leur rôle d'intermédiaire et d'interprète entre l'histoire et son public. Il suffit pour s'en convaincre de considérer les nombreux énoncés gnomiques qui émaillent *Beowulf*, ou les déclarations du type *þæt wæs god cyning!* (« c'était un bon roi ! », 11b, 863b et 2390b) qui marquent d'un sceau d'approbation les règnes de Scyld Scefing, Hrothgar et Beowulf. Ce qui est net dans *Beowulf* l'est encore plus dans les poèmes religieux, dont la dimension didactique est explicite. C'est particulièrement vrai dans *Christ et Satan*, où l'abondance des commentaires du narrateur visant à aiguiller, non seulement la compréhension, mais encore le comportement des auditeurs et lecteurs¹⁸⁷, donne au texte des allures d'homélie¹⁸⁸. L'utilisation massive du

English Poetry », p. 108.

¹⁸⁶ Les autres critiques sur lesquels Allen Frantzen s'appuient partagent cette conception du discours direct comme ostension. Il cite ainsi Keir Elam : « *dialogue is immediate 'spoken action' rather than reference to, or representation of action, so that the central personal, political and moral oppositions which structure the drama are seen and heard to be acted out in the communicational exchange and not described at a narrative remove* » (*The Semiotics of Theatre and Drama*, 2^e éd. ([1980] New York : Routledge, 2002), p. 147, cité par Allen Frantzen, « Drama and Dialogue in Old English Poetry », p. 106.

¹⁸⁷ Un exemple de ce type de commentaires se rencontre ainsi aux vers 545-554 : *Fæger wæs þæt ongin þæt freodrihten / geprowode, þeoden ure. / He on beame astah and his blod ageat, / god on galgan, þurh his gastes mægen. / Forþon men sceolon mæla gehwylce / secgan drihtne þanc dædum and weorcum, / þæs ðe he us of hæftum ham gelædde / up to eðle, þær we agan sceolon / drihtnes domas, / and we in wynnum wunian moton.* (« Cette action était belle, que le noble seigneur souffre, notre prince. Il est monté sur la Croix et a répandu son sang, dieu sur la potence, par le pouvoir de son esprit. C'est pourquoi les humains doivent en toute occasion dire au seigneur merci par leurs faits et gestes puisqu' hors de nos chaînes il nous a emmenés à la maison, vers notre patrie là-haut, où nous avons droit aux honneurs du seigneur et où nous pouvons demeurer dans la joie »).

¹⁸⁸ Robert Emmett Finnegan a publié un assez long article examinant la structure de ce poème en relation avec les techniques didactiques des homélies latines et vieil-anglaises de la période (« *Christ and Satan: Structure and Theme* », *Classica et Mediaevalia* 30 (1974 pour 1969), 490-551).

discours direct, loin d'être en rupture avec ce rôle fort du narrateur comme interprète, participe du même phénomène dans la mesure où les insertions de discours garantissent le contrôle du narrateur sur l'interprétation des propos des personnages.

3.2. Clôture

Quand une réplique est immédiatement suivie par une autre, la fin de l'une est tout naturellement indiquée par l'insertion de l'autre, sans qu'un élément supplémentaire ne soit rajouté par rapport à ce qui a été décrit ci-dessus. Quand ce n'est pas le cas – ce qui est relativement fréquent – la poésie vieil-anglaise a recours à divers marqueurs pour indiquer le retour au récit. Ce phénomène a bien moins été étudié¹⁸⁹ que les insertions de discours, ce qui se comprend très facilement dans la mesure où il est à la fois plus discret et plus anodin dans ses formes. Il n'est cependant pas sans intérêt. En effet, les formes d'insertion du discours direct ont amené plusieurs critiques à écrire que le discours direct dans la poésie vieil-anglaise était très clairement identifié et délimité, Gerald Richman parlant par exemple d'une « impressionnante frontière » (*formidable boundary*¹⁹⁰) entre le discours et son contexte, et Colette Stévanovitch d'insertions qui joueraient le rôle d'« un cadre doré autour d'un tableau »¹⁹¹. Or, si ces diagnostics sont valides, ils demandent néanmoins à être légèrement nuancés dans la mesure où le « cadre doré » n'est pas d'égale épaisseur tout autour du tableau.

Une fois une réplique au discours direct terminée, le retour au récit ne se fait le plus souvent pas au moyen d'un marqueur propre au discours, mais grâce au simple adverbe¹⁹² de temps *ða* (« alors », « puis »), comme on le constate dans les schémas suivants, qui récapitulent les marqueurs utilisés dans les 161 répliques concernées, d'abord pour l'ensemble du corpus, puis par poème. Même s'il existe quelques variations entre les poèmes, la prédominance de cet adverbe est indubitable puisqu'on le rencontre dans un peu plus de 60% des cas, quelques rares fois¹⁹³ en association avec un autre marqueur, mais d'ordinaire seul.

¹⁸⁹ Carol Braun Pasternack évoque brièvement la façon dont les discours de Beowulf se terminent (*The Textuality of Old English Poetry*, p. 47) tandis que Robert Foster (« The Use of *þa* in Old and Middle English Narratives », *Neuphilologische Mitteilungen* 76 (1975), 404-414, p. 410) et Robert Dennis Fulk (« Cynwulf: Canon, Dialect, and Date », p. 8) y font allusion, mais la question n'a apparemment jamais été traitée de manière systématique.

¹⁹⁰ Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 162.

¹⁹¹ Colette Stévanovitch, « *Beowulf* maelode, *Bearn Ecþeowes* », p. 21, voir plus haut.

¹⁹² Selon les cas, *ða* peut aussi s'interpréter comme une conjonction de subordination (« quand »), mais la distinction entre adverbe et conjonction – c'est-à-dire entre parataxe et hypotaxe – n'est pas encore pleinement développée en vieil-anglais si bien qu'il n'y a pas toujours lieu de faire la distinction (voir Alarik Rynell, *Parataxis and Hypotaxis as a Criterion of Syntax and Style, Especially in Old English Poetry*, Lunds Universitets Arsskrift (Lund : C. W. K. Gleerup, 1952), cité par Robert Foster, (« The Use of *þa* », p. 404).

¹⁹³ 10 au total. On trouve ainsi *ða* associé à d'autres adverbes *ða git*, « alors encore » (*Beowulf*, 1866a), *ða ðær*, « alors, là » (*Andreas*, 1296a et 1569a), *þa eft*, « alors à nouveau » (*Andreas*, 1675a), *þa ædre*, « alors

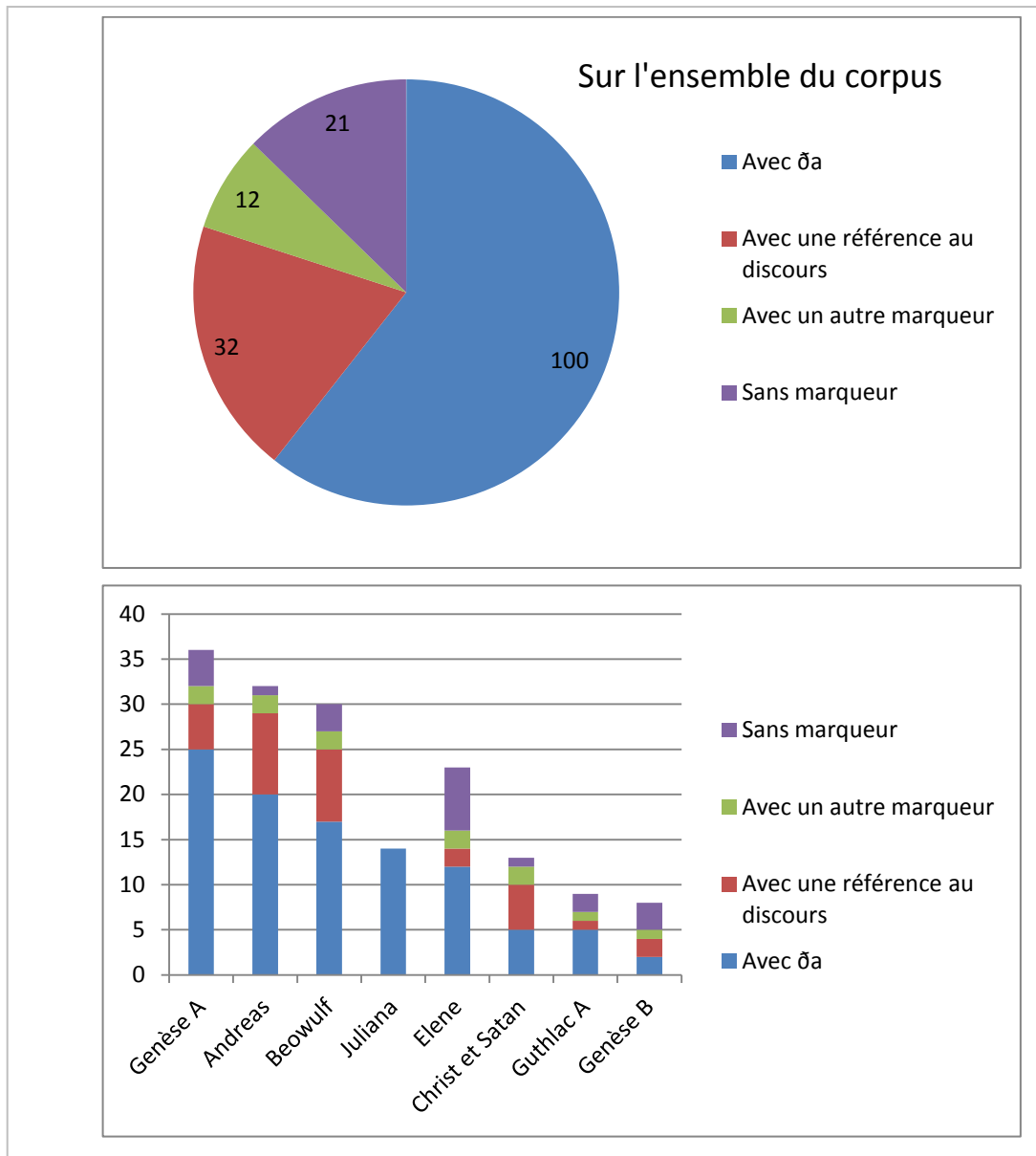


Figure 9 : Retour au récit

Cette prédominance s'explique assez bien si on prend en compte le rôle habituellement joué par l'adverbe *ða* dans les récits vieil-anglais en prose ou en vers. Robert Foster¹⁹⁴ a en effet montré que cet adverbe n'était pas un simple marqueur temporel, mais constituait un outil essentiel d'organisation du récit, aussi bien dans la littérature moyen-anglaise que vieil-anglaise :

aussitôt » (*Genèse A*, 2296a et 2399a) et à des expressions ayant trait à l'activité de parole (*Andreas*, 1446-1447, *Beowulf*, 2752-2753, *Genèse A*, 2484b, et *Genèse B*, 292-295a). Ces 4 occurrences sont comptabilisées deux fois dans les graphiques ci-dessus : à la fois comme retour au récit avec *ða* et avec une référence au discours.

¹⁹⁴ Robert Foster, « The Use of *þa* », p. 404.

[...] many narrative passages are composed of strings of largely independent units marked and coordinated by *þa*, which functions as an infinitely-repeatable marker of temporal sequentiality and carries little or no grammatical information.

Autrement dit, en ce qui concerne l'organisation du récit, *ða* assume déjà en vieil-anglais les fonctions pragmatiques attribuées à *then* en anglais moderne :

In sum, *then* is a temporal adverb that is not only used by the speaker as time-referential sign, but also as pragmatic marker that introduces the succession of events, intentions and thoughts in the narrative¹⁹⁵.

Le marqueur vieil-anglais se distingue toutefois de son équivalent moderne par son omniprésence. Les récits modernes, qu'ils soient écrits ou oraux, disposent en effet de très nombreux marqueurs différents (conjonctions de subordination à l'écrit, *well*, *so* et *anyway* à l'oral notamment) pour structurer et hiérarchiser l'information transmise. Dans les récits vieil-anglais en revanche, *ða* est utilisé pour signaler le début de pratiquement chaque nouvelle étape du récit. Ce monopole est lié à la dimension orale de ces textes : l'utilisation de structures paratactiques et du même marqueur indéfiniment répété facilitent en effet beaucoup la compréhension pour un auditeur¹⁹⁶.

La réintroduction du récit par *ða* après un passage au discours direct est d'autant plus efficace que ce marqueur introduit une rupture par rapport à l'énonciation de discours, typiquement embrayée sur la situation d'énonciation¹⁹⁷. La fin de chaque réplique est ainsi très clairement marquée, même si le marqueur utilisé n'est pas spécifique au discours direct. Cependant, comme le fait fort justement remarquer Robert Foster, l'une des caractéristiques

¹⁹⁵ Montserrat González, *Pragmatic Markers in Oral Narrative: The Case of English and Catalan*, Pragmatics & Beyond 122 (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2004), p. 169. Pour plus de détails sur les valeurs pragmatiques de *ða* dans le récit vieil-anglais, voir Nils Erik Enkvist et Brita Wårvik, « Old English *þa*, Temporal Claims, and Narrative Structure », *Papers from the 7th International Conference on Historical Linguistics*, édité par Anna Giacalone Ramat et al., Current Issues in Linguistic Theory 48 (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 1987), 221-237. Voir également Taejin Kim *The Particle 'þa' in the West-Saxon Gospels: A Discourse-Level Analysis*, Europäische Hochschulschriften 14, Angelsächsische Sprache und Literatur 249 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1992) ; Nils Erik Enkvist, « Problems Raised by Old English *þa* », in *Writing vs Speaking: Language, Text, Discourse, Communication*, édité par Světlá Čmejrková et al., Tübinger Beiträge zur Linguistik 392 (Tübingen : Gunter Narr, 1994), 55-62 ; Brita Wårvik, « Participants Tracking Narrative Structure: Old English *þa* and Topicality », in *Topics and Comments: Papers from the Discourse Project*, édité par Sanna-Kaisa Tanskanen et Brita Wårvik, Anglicana Turkuensia 13 (Turku : University of Turku Press, 1994), 115-139 et, du même auteur, « Connective or 'Disconnective' Discourse Marker? Old English *þa*, Multifunctionality and Narrative Structuring », in *Connectives in Synchrony and Diachrony in European Languages*, édité par Anneli Meurman-Solin et Ursula Lenker, Studies in Variation, Contacts and Change in English 8 (Helsinki : Research Unit for Variation, Contacts, and Change in English, 2011), <<http://www.helsinki.fi/varieng/journal/volumes/08/warvik/>> (dernière consultation : mars 2012).

¹⁹⁶ Sur cette question et notamment sur la différence entre un récit oral dans une société lettrée, habituée à l'hypotaxe et plus généralement aux stratégies de l'écrit, et un récit oral dans une société encore largement orale, voir Nils Erik Enkvist, « Problems Raised by Old English *þa* ».

¹⁹⁷ Voir le troisième chapitre, p. 284 et suivantes.

de *ða* est qu'il s'agit d'un mot court, au faible poids sémantique¹⁹⁸, si bien qu'il joue son rôle discrètement. Aussi bien de par la prédominance d'une seule forme que par la brièveté de celle-ci, les clôtures de discours sont donc caractérisées par une esthétique assez différente de celle qui préside aux insertions.

Cette asymétrie ne se retrouve pas dans les sources latines du corpus. D'une part, en effet, ces dernières font preuve d'une beaucoup plus grande variété dans leurs transitions du discours direct au récit. La conjonction *autem* (mot de liaison qui peut avoir une légère valeur d'opposition) est ainsi d'un emploi assez répandu, mais elle n'exerce pas de domination comparable à *ða*, étant concurrencée par plusieurs autres termes¹⁹⁹. D'autre part, les textes hagiographiques latins²⁰⁰ ont plus souvent tendance que leurs analogues vieil-anglais à développer cette transition, si bien que la clôture du discours direct peut être de taille tout à fait comparable à l'insertion, comme dans le passage suivant :

*Dæmon autem rogabat eam, dicens: 'Domina mea, demitte me ! Noli me iam amplius hominibus ridiculum facere [...]. Et dum hæc diceret dæmon, sancta Iuliana trahebat eum per forum [...]. (Passio Iulianae, § 12)*²⁰¹

Le passage vieil-anglais correspondant est beaucoup plus asymétrique puisque l'insertion y est relativement longue, mais la clôture indiquée par un simple *ða* :

Ongan þa hreowcearig
siðfæt seofian, sar cwanian,
wyrd wanian, wordum mælde:
 'Ic þec halsige, hlæfdige min,
 Iuliana, fore godes sibbum,
 þæt þu furþur me fraceþu ne wyrce,
 edwit for eorlum, þonne þu ær dydest [...].'
Ða hine seo fæmne forlet
*æfter þræchwile [...]. (Juliana, 536b-554a)*²⁰²

¹⁹⁸ Robert Foster, « The Use of *þa* », p. 410, « *One of the advantages of þa is that it is a short word without much overt semantic weight, and thus narrative segmentation is usually unobtrusive* ».

¹⁹⁹ Notamment *statim* (« aussitôt »), *et* ou *–que* (« et »), *igitur* (« alors », « donc »), *ergo* (« donc », « par conséquent ») et *tunc* (« alors »).

²⁰⁰ Ce n'est en revanche pas le cas de la Vulgate, très concise, qui se contente le plus souvent de la conjonction *et* ou *–que* (« et »).

²⁰¹ « Or le démon la sollicita en disant : 'Ma dame, laisse-moi partir, je ne veux pas être rendu encore plus ridicule aux yeux des gens [...]'. Et comme le démon prononçait ces paroles, sainte Juliana le traînait à travers la place publique ». Dans ce passage, le texte publié dans les *Acta Sanctorum* est légèrement plus proche du poème de Cynewulf que celui proposé par Michael Lapidge puisqu'il indique *Domina mea Iuliana* plutôt que simplement *Domina mea*.

²⁰² « Alors, plein de chagrin, il se mit à se plaindre de son expédition, à déplorer son sort ; il parla en ces termes : 'Je te supplie, ma dame, Juliana, au nom de la paix de Dieu, de ne pas me faire d'autre insulte, de disgrâce devant les hommes, en plus de ce que tu as déjà fait [...]'. Alors la jeune fille le relâcha après ce dur moment ».

Du point de vue de l'effet produit, la manière de procéder de la *Passio Iulianae* donne l'impression d'un texte beaucoup plus « lié ». Conjonctions (*autem, et et dum*), participe présent (*dicens*), pronom anaphorique (*hæc*) : tous les moyens de la langue sont exploités pour créer un texte cohérent qui s'enchaîne sans heurt. À ce titre, l'insertion et la clôture de discours jouent dans ce texte un véritable rôle de transition, c'est à dire de connexion entre le récit et le discours direct.

À l'inverse, le texte vieil-anglais correspondant apparaît plutôt comme une séquence de deux épisodes distincts, chacun doté de sa propre introduction, mais sans véritable conclusion ou transition. Indépendamment de la présence ou non de discours direct, cette façon de faire est caractéristique des techniques narratives de la poésie vieil-anglaise, qui favorisent une structure séquentielle, comme l'indiquait notamment la citation de Robert Foster ci-dessus²⁰³. Le fait de privilégier l'introduction à la conclusion est tout aussi caractéristique : dès 1935, Adeline Courtney Bartlett faisait état de plusieurs formules d'introduction, mais devait confesser la relative pauvreté des formules de conclusion, même si ces dernières ne sont pas inexistantes²⁰⁴.

La prédilection de la poésie vieil-anglaise pour des structures paratactiques plutôt qu'hypotactiques est sans nul doute liée à son origine orale : cette caractéristique est d'ailleurs une des premières citées par Walter J. Ong dans sa présentation des modes de pensée et d'expression oraux²⁰⁵. L'importance et le prestige subsistants de l'oralité dans la culture vieil-anglaise peut peut-être aussi expliquer la différence de poids entre les deux introductions dans l'extrait tiré de *Juliana* : manifestement le discours est ici perçu comme un élément de plus grande valeur que le récit qui le suit. De manière générale, les épisodes de récit sont introduits plus sobrement que les épisodes de discours, sauf peut-être parfois en tout début de poème. Encore ne s'agit-il là que d'une exception très relative, puisque ces *incipit* traditionnels présentent justement le récit comme une forme de discours rapporté, en l'occurrence du discours narré. Ainsi, dans *Andreas* :

Hwæt! We gefrunan on fyrndagum

²⁰³ À ce sujet, voir aussi l'interprétation de Carol Braun Pasternack qui écrit sur ce point « *the verse presents itself to the reader as a sequence of discrete movements, often juxtaposed without any narrative connection* » (*The Textuality of Old English Poetry*, p. 22).

²⁰⁴ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 91-98. Adeline Courtney Bartlett s'intéresse aux formules d'introduction et de conclusion de poèmes, mais ces formules sont aussi utilisées pour introduire et conclure des séquences à l'intérieur d'un même poème. Voir Carol Braun Pasternack (*The Textuality of Old English Poetry*, p. 120-147, et en particulier p. 137-142 qui traitent des quelques formules de conclusion qui existent malgré tout).

²⁰⁵ Walter J. Ong, *Orality & Literacy*, p. 36-37. Voir aussi l'ouvrage d'Alarik Rynell déjà mentionné, *Parataxis and Hypotaxis*.

twelfe under tunglum tīreadige hǣleð,
þeodnes þegnas. (*Andreas*, 1-3a)²⁰⁶

Il arrive que la poésie vieil-anglaise utilise des transitions faisant référence au discours qui précède, comme dans l'extrait de la *Passio Iulianae* cité plus haut. La pratique y est moins courante que dans les sources latines des poèmes hagiographiques de notre corpus, mais elle représente une minorité importante. On pourrait penser que les occurrences relevées en vieil-anglais sont dues à l'influence du latin, mais il ne semble pas que ce soit le cas : comme les schémas ci-dessus (Figure 9, p. 160) le montrent, *Juliana* n'en comporte aucune (alors que sa source en est riche) tandis qu'elles sont relativement fréquentes dans *Beowulf*.

Par ailleurs, si ces formules ne semblent pas à première vue avoir d'équivalent dans les poèmes eddiques²⁰⁷, elles en ont en revanche de très proches en vieux-saxon²⁰⁸, ce qui tendrait à suggérer qu'il s'agit plutôt d'un héritage germanique. La formule la plus courante est *æfter ðam / byssum wordum* (« après ces mots »), que l'on rencontre 7 fois dans le corpus²⁰⁹, et qui apparaît également plusieurs fois dans le poème vieux-saxon *Heliand*, sous la forme *after them uuordon* (330a, 2030a, 2067a, 2718a, 4808a)²¹⁰. On rencontre toutefois d'autres formulations, notamment *swa*, « ainsi », suivi d'un verbe de parole au passé²¹¹, comme dans *Swa hleoðrode*, (*Andreas*, 461 ; voir également 692 et *Guthlac A*, 513).

Si la première formule est orientée vers le récit qui suit, la seconde, résolument tournée vers le discours, apparaît plutôt comme un miroir de l'insertion. Elle joue d'ailleurs le même rôle d'aiguillage de la réception du discours, comme en témoigne l'extrait suivant :

Swa se secg hwata secggende wæs
laðra spella; he ne leag fela
wyrda ne worda. (*Beowulf*, 3028-3030a)²¹²

²⁰⁶ « Ecoutez ! Nous avons entendu parler de douze glorieux héros du temps jadis, les vassaux du Seigneur sous les étoiles ».

²⁰⁷ La poésie eddique est organisée en strophes et la fin d'un passage au discours direct correspond souvent à la fin d'une strophe, si bien que les poèmes eddiques semblent se passer sans difficulté de tout autre marqueur de fin du discours direct.

²⁰⁸ *Heliand* se comporte d'ailleurs également de manière semblable aux poèmes vieil-anglais dans son usage très fréquent de l'équivalent de *ða* (*thuo*) après le discours direct.

²⁰⁹ *Beowulf*, 1492a, 2669a ; *Andreas*, 88a, 761a, 1026a, 1219a ; et *Christ et Satan*, 628a. Dans un des cas concernés (*Andreas*, 761a), le discours suivi par cette formule est lui-même inséré dans du discours direct : on constate ainsi que les personnages procèdent exactement comme le narrateur quand il s'agit de marquer la fin d'une réplique. L'existence de cette formule est mentionnée par Carol Braun Pasternack (*The Textuality of Old English Poetry*, p. 47), Robert Foster (« The Use of *þa* », p. 410) et R. D. Fulk (« Cynewulf: Canon, Dialect, and Date », p. 8).

²¹⁰ La parenté entre ces deux formules est discutée par Michael J. Capek dans « A Note on Formula Development in Old Saxon », *Modern Philology* 67 : 4 (1970), 357-363. On remarquera que dans *Heliand*, la formule n'est pas utilisée tout à fait comme en vieil-anglais, puisqu'elle apparaît bien dans des phrases succédant à du discours direct, mais jamais à l'initiale.

²¹¹ À comparer avec le vieux-saxon *So sprak*, *Heliand*, 949a, ou l'allemand moderne, *also sprach*, « ainsi parla ».

²¹² « Ainsi, l'homme brave faisait part de ces informations déplaisantes, il ne leur disait guère de mensonges, que

On remarque que le contrôle du narrateur ne s'exerce ici pas tant sur le sens de la tirade en tant que tel, mais plutôt sur l'émotion, le sentiment de pessimisme qu'elle doit susciter. Ce type de clôture de discours n'est pas très fréquent, mais il est remarquable dans la mesure où il est tout à fait superflu : contrairement à de nombreuses traditions narratives (notamment le roman moderne et postmoderne) où il est possible de placer le verbe de parole après la réplique plutôt qu'avant, la poésie vieil-anglaise n'utilise ce procédé qu'en plus – et non à la place – de l'insertion. Ce type de clôtures, qui obligent en quelque sorte le lecteur ou auditeur à porter un regard rétrospectif sur ce qui vient de se dire, convient bien aux scènes contemplatives, que leur portée soit religieuse ou simplement élégiaque²¹³.

Enfin, on peut noter un type de formulation qui signale la conformité de l'action qui suit au discours qui vient d'être prononcé, comme dans l'extrait suivant :

Noe fremede swa hine nergend heht,
 hyrde þam halgan heofoncynige,
 ongan ofostlice þæt hof wyrcan,
 micle mercieste. (*Genèse A*, 1314-1317a)²¹⁴

Dans ce cas précis, le complément circonstanciel ne fait que rendre une idée déjà présente dans la Vulgate (*Genèse 6 : 22, fecit ergo Noe omnia quae praeceperat illi Deus*, « Noé fit donc tout ce que Dieu lui avait ordonné »), mais le traducteur de la *Genèse* amplifie parfois, voire ajoute cette idée par rapport au texte latin²¹⁵. Même s'il est évident qu'une telle expression favorise la transition logique entre discours et action, on ne peut considérer que son sens s'estompe pour jouer ce rôle. Au contraire, l'insistance sur l'obéissance à la parole divine n'est pas anodine, mais représentative d'un intérêt plus large que les poètes vieil-anglais portent à la parole vraie et efficace, à l'harmonie entre parole et action²¹⁶. De la même manière, la formule signalée plus haut, *æfter ðam / þyssum wordum*, est parfois porteuse d'un sens qui dépasse la simple succession dans le temps et que l'on traduirait plus justement par « d'après ces mots », « en conformité avec ces paroles »²¹⁷. Malgré la ressemblance superficielle avec un *his dictis* « une fois ces paroles prononcées » ou toute autre tournure

ce soit au niveau des événements ou des mots ».

²¹³ La deuxième partie de *Beowulf* – plus contemplative et élégiaque que la première – contient ainsi deux autres clôtures de discours de ce type : après la lamentation du dernier survivant (2267-2270a) et après l'un des discours de *Beowulf* mourant (2817-2819a). Ailleurs, ce type de clôture peut permettre d'attirer l'attention sur un comportement particulièrement pieux (*Guthlac A*, 513-515a ; *Andreas*, 461-464, 818-821 et 1455-1457).

²¹⁴ « Noé agit comme le sauveur le lui ordonnait, il obéit au saint roi du ciel, se hâta de construire l'abri, une grande embarcation ».

²¹⁵ *Genèse A*, 1492-1496, 2370-2372a et 2736-2738a. Voir aussi *Elene*, 85b-88a.

²¹⁶ Voir l'introduction générale, p. 19.

²¹⁷ C'est nettement le cas pour *Andreas*, 88-90a, *Christ et Satan*, 628-630a et *Beowulf*, 1492-1494a.

latine équivalente, il semblerait donc que cette formule ne soit pas en premier lieu une locution servant de lien logique, mais conserve tout son sémantisme.

Il semble ainsi qu'il n'y ait pas de véritable marqueur de la fin du discours direct, ce qui peut d'ailleurs occasionner quelques confusions, même si ces dernières sont rares²¹⁸. Les insertions très développées apportent en effet déjà toutes les informations nécessaires à la compréhension, mais, plus fondamentalement, les récits poétiques vieil-anglais ne privilégient guère les conclusions ou les transitions. Chaque action ou prise de parole apparaît comme un élément indépendant d'une séquence, et seul le début est signalé : de ce point de vue, récit et discours direct sont logés à la même enseigne, bien que le discours direct bénéficie presque toujours d'introductions beaucoup plus soignées. Quand un poème semble déroger à la règle et introduire en plus ou à la place du simple adverbe *ða* une expression qui fait le lien entre le discours direct et le récit qui suit, il ne s'agit en général pas d'une simple transition visant à améliorer la cohérence du récit, mais plutôt de l'expression d'un véritable rapport logique entre parole et action. On ne peut donc reprocher à la fin des passages au discours direct de présenter le même type de barrière au dialogue que les insertions, mais on distingue aisément la parenté entre l'absence de véritable dialogue et cette organisation syncopée de la narration (qu'elle soit narration de paroles ou d'actions) en plusieurs éléments qui se succèdent sans être véritablement reliés entre eux.

3.3. Ponctuation et mise en page

Avant toute chose, il est important de préciser que rien ne permet de penser que la ponctuation des manuscrits dans lesquels les poèmes sont conservés corresponde à une quelconque intention autoriale, ni même à celle d'un seul scribe. Comme l'explique Katherine O'Brien O'Keeffe²¹⁹ : « *If points travel with texts, then they do so in the way glosses do and are subject to change by accretion* ». Ce qui est vrai de la ponctuation l'est aussi des différents aspects visuels du texte : la division en sections (ou « *fitts* »), l'usage de majuscules ou la disposition du texte et des éventuelles illustrations, voyagent aussi dans une certaine mesure d'un exemplaire à l'autre, sans pour autant interdire des modifications par les scribes successifs, si bien qu'il est impossible d'attribuer ces éléments à un seul individu. Si ces aspects visuels sont malgré tout instructifs, c'est parce que ce sont les seules données

²¹⁸ La fin de la première réplique de *Guthlac A* est ainsi très difficile à déterminer : nous avons ici retenu les vers 6 à 29, mais, en l'absence de marqueur explicite, une fin plus précoce ou plus tardive serait également envisageable.

²¹⁹ *Visible Song*, p. 171.

concrètes dont nous disposons sur la réception des poèmes, si ce n'est à la date de leur production, tout au moins à une époque proche.

Dans les textes modernes, les séquences de discours direct se distinguent très clairement par leur ponctuation et leur disposition sur la page. Il n'en va pas de même pour les textes poétiques vieil-anglais dans les manuscrits où ils sont conservés. Pour autant, tout marquage n'est pas absent. Allen J. Frantzen, dans son étude de la théâtralité de *Juliana*, va même jusqu'à suggérer que la ponctuation de ce poème pourrait avoir été conçue spécifiquement pour une situation de performance où les dialogues seraient interprétés de manière théâtrale, ce qui nécessiterait que les répliques des différents personnages soient clairement identifiées²²⁰. Il s'appuie sur l'étude de Katherine O'Brien O'Keeffe²²¹, citée plus haut, dans laquelle celle-ci fait état de rapports étroits entre ponctuation et présence de discours direct dans ce poème :

Most heavy punctuation or combinations of points and capitals mark the opening and closing of formal speeches by Juliana or her tormentors. [...] In *Juliana*, points are rarely used within a speech. When used, however, they set off direct address from the rest of the text.

Si ces observations sont justes, elles sont cependant susceptibles d'induire en erreur. En effet, contrairement à ce que cette description pourrait laisser penser, la ponctuation de *Juliana* ne permet pas de distinguer les changements de voix au premier coup d'œil.

Tout d'abord, la ponctuation ne se rencontre pas exclusivement aux abords du discours direct, si bien qu'on ne peut considérer le marquage du discours direct comme la fonction principale de la ponctuation dans ce poème. Les quelque 140 points²²² que compte le poème se répartissent en trois parts à peu près égales : un tiers aux abords du discours direct, un autre au sein du discours direct et un dernier au sein du récit. Les abords immédiats du discours direct représentant une quantité de vers relativement modeste, il est indéniable que la ponctuation y est surreprésentée, mais on ne peut réduire la ponctuation du poème au seul marquage du discours direct.

Par ailleurs, la mise en valeur des termes d'adresse n'a rien de systématique. Le seul cas concerné est en fait le prénom Juliana, qui est à trois reprises mis en valeur par une majuscule et au moins un point (96a, 167a, 540a). Il faut toutefois noter que la majuscule n'est pas très significative, dans la mesure où, comme beaucoup de mots commençant par un <i> dans le

²²⁰ Allen J. Frantzen, « Drama and Dialogue in Old English Poetry », p. 109.

²²¹ Katherine O'Brien O'Keeffe, *Visible Song*, p. 162-163.

²²² Ces observations et les suivantes ont été réalisées à partir de l'édition numérique du manuscrit : Bernard J. Muir, éd., *The Exeter Anthology of Old English Poetry: The Exeter DVD* (Exeter : Exeter University Press, 2006).

Livre d'Exeter, le prénom Juliana prend systématiquement une majuscule dans le poème, qu'il soit utilisé comme terme d'adresse ou non. Par ailleurs, les autres termes d'adresse²²³, qui ne sont pas des noms propres, ne sont marqués par aucune ponctuation spécifique. En revanche, d'autres noms propres, qui ne sont pas des termes d'adresse, sont parfois signalés par des points²²⁴. Il n'est donc pas certain que le scribe ait délibérément cherché à mettre en valeur les termes d'adresse.

Enfin et surtout, la ponctuation des abords du discours direct ne se situe pas exactement là où on l'attendrait dans un texte moderne : il n'est pas si rare que du discours direct soit introduit sans être signalé par la moindre ponctuation²²⁵, tandis que c'est parfois l'insertion²²⁶ et non le début du discours lui-même qui est ponctuée.

Afin de se faire une meilleure idée du phénomène, la ponctuation des abords du discours direct dans les huit poèmes du corpus a été examinée en détail. On a cherché à savoir quels endroits étaient les plus systématiquement marqués (début de l'insertion, début du discours direct proprement dit ou reprise du récit) et quels signes de ponctuation étaient le plus utilisés.

De manière générale, la poésie vieil-anglaise a recours à peu de signes de ponctuation et ceux-ci n'obéissent pas à des règles très strictes. Il semble que la ponctuation corresponde à une lecture assez personnelle, et que tous les scribes ne privilégient pas les mêmes fonctions : pour certains, il s'agit de souligner des effets rhétoriques, pour d'autres de clarifier le mètre ou la syntaxe, et pour la plupart, il s'agit de toutes ces fonctions à la fois, dans des proportions variables²²⁷. Les scribes ont principalement recours au point, qui peut être suivi d'une majuscule ou non, et à des ponctuations plus fortes (exemple : « : 7 »²²⁸), suivies de grandes majuscules, parfois décorées, pour indiquer le début d'une nouvelle section du poème ou d'un nouveau poème. Ainsi, un scribe a théoriquement le choix entre une absence de ponctuation,

²²³ Voir notamment *awyrged womsceaða*, « maudit criminel » (211a), *seo dyreste / ond seo weorþeste wuldorcyninge, / dryhtne ussum*, « la plus chère et la plus précieuse aux yeux de notre Seigneur le glorieux roi » (247b-249a), *beorna hleo*, « Protecteur des hommes » (272a), *feond moncynnes*, « ennemi de l'humanité » (317b), *sawla feond*, « ennemi des âmes » (348) et *ead mæg*, « bienheureuse jeune fille » (352a). Tous ces exemples sont situés en tout début de réplique, et pourraient donc faciliter l'identification de l'allocataire et du locuteur, mais aucun n'est précédé ou suivi d'un point.

²²⁴ Voir les noms propres des vers 303-304a, qui sont ponctués ainsi : [þæt he acwellan het cristes þegnas · petrus · 7 paulus ·], ou des vers 499b-500 [7þa forman men · adam 7aeue · þam ic ealdor oðþrong.]. Il faut toutefois noter que le prénom Juliana n'est marqué par un point que lorsqu'il est terme d'adresse.

²²⁵ C'est clairement le cas pour les répliques 272-282b, 430b-453, 461-530a et 632-634.

²²⁶ On peut ainsi penser aux répliques 68b-77, 108-116, 144-146, 261-266, 347b-350a ou 619-627a.

²²⁷ Voir Bruce Mitchell, « The Dangers of Disguise: Old English Texts in Modern Punctuation », *The Review of English Studies* 31 : 124 (1980), 385-413 et Daniel Donoghue, « A Point Well Taken: Manuscript Punctuation and Old English Poems », in *Inside Old English: Essays in Honour of Bruce Mitchell*, édité par John Walmsley (Oxford : Blackwell, 2006), 38-58.

²²⁸ Sans les guillemets, bien sûr.

un point seul, un point suivi d'une petite majuscule et un point ou une ponctuation forte suivie d'une grande majuscule. En pratique, toutes ces possibilités ne sont pas également exploitées par les différents scribes. À titre d'exemple, dans *Guthlac A*, les points sont relativement peu fréquents et presque tous suivis d'une petite majuscule, tandis que, dans *Andreas*, les points sont très nombreux et seuls certains sont suivis d'une majuscule, permettant ainsi une hiérarchisation plus importante des marques de ponctuation. Quant au manuscrit Junius XI, il se sert des points pour indiquer le mètre, si bien que la présence d'un point seul n'est pas particulièrement significative.

Le tableau suivant présente une synthèse de la ponctuation observée aux abords du discours direct dans les huit poèmes du corpus²²⁹ :

Poèmes	Lieu	Grande majuscule	Petite majuscule	Point seul	Néant	Total
<i>Juliana</i> (Exeter)	Insertion	3	5	12	9	29
	Paroles	0	2	13	14	29
	Conclusion	3	13	11	3	30
<i>Guthlac A</i> (Exeter)	Insertion	0	6	0	4	10
	Paroles	0	4	2	4	10
	Conclusion	2	6	2	0	10
<i>Andreas</i> (Vercelli)	Insertion	2	16	5	2	25
	Paroles	0	9	12	4	25
	Conclusion	0	17	6	2	25
<i>Elene</i> (Vercelli)	Insertion	1	13	0	7	21
	Paroles	0	8	1	12	21
	Conclusion	4	12	1	4	21
<i>Genèse A</i> (Junius)	Insertion	4	4	12	0	20
	Paroles	0	5	15	0	20
	Conclusion	1	9	10	0	20
<i>Genèse B</i> (Junius)	Insertion	1	3	7	0	11
	Paroles	0	2	9	0	11
	Conclusion	3	1	7	0	11

²²⁹ Pour les poèmes les plus longs, seule une partie des répliques a été prise en compte : une vingtaine pour *Andreas* et *Elene*, pour lesquels un seul scribe a travaillé, et un peu plus pour *Beowulf*, afin de prendre en compte le travail des deux scribes (à parts égales).

<i>Christ et Satan</i>	Insertion	3	3	15	0	21
<i>(Junius)</i>	Paroles	0	4	17	0	21
<i>Beowulf</i>	Conclusion	5	4	11	0	20
<i>(Nowell)</i>	Insertion	4	2	12	11	29
	Paroles	0	1	10	19	30
	Conclusion	6	2	16	6	30
	Insertion	18	52	63	33	166
Total	Paroles	0	35	79	53	167
	Conclusion	24	64	64	15	167

Figure 10 : Ponctuation du discours direct (tableau)

Soit le schéma suivant, si l'on prend en compte uniquement les totaux :

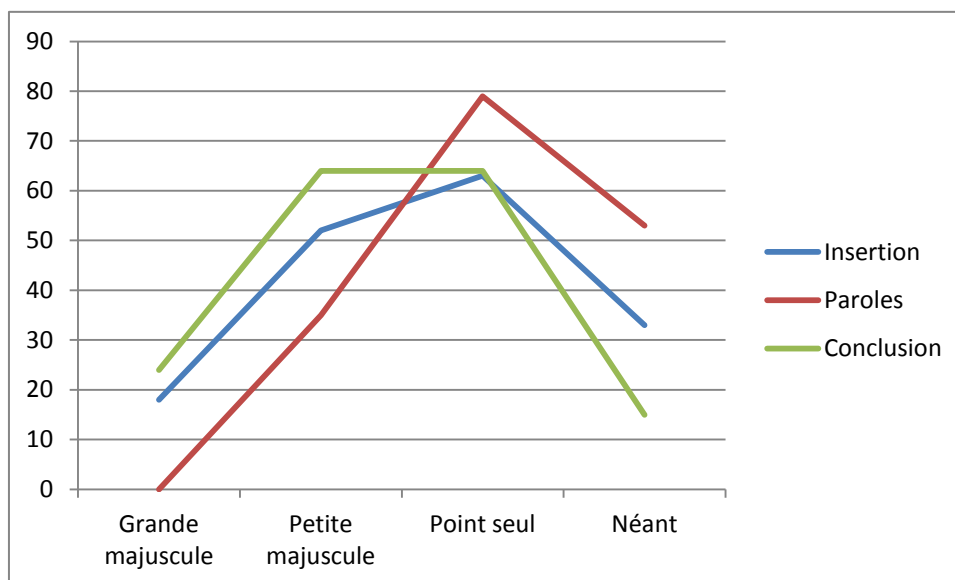


Figure 11 : Ponctuation du discours direct (graphique)

Ce graphique fait clairement apparaître la hiérarchie entre les trois localisations possibles de la ponctuation du discours direct. La reprise du récit est à la fois le lieu le plus systématiquement et le plus fortement marqué. La présence d'un marquage initial est elle aussi presque systématique, mais la position exacte de ce marquage peut varier : le début de l'insertion est plus fréquemment et plus fortement marqué que le début des paroles elles-mêmes, mais les deux variantes sont admises, parfois en même temps²³⁰.

Il est à noter que ces mêmes signes de ponctuation se retrouvent également dans le récit et à l'intérieur des répliques, même si là encore on constate des variations importantes

²³⁰ Il est impossible de rencontrer deux grandes majuscules à aussi peu de vers d'intervalle, mais on peut très bien rencontrer une petite majuscule à la fois au début de l'insertion et au début des paroles.

selon les textes. En général, la ponctuation a tendance à être utilisée pour signaler une idée nouvelle, souvent en complément d'un connecteur logique (*swa, þa, þonne, symle*) ou d'une négation emphatique. Ceci est vrai aussi bien pour le récit que pour le contenu des répliques. Dans les répliques au discours direct, on rencontre parfois également des signes de ponctuation pour mettre en valeur des pronoms personnels ou des impératifs.

La coïncidence relativement fréquente des frontières des sections du poème (marquées par des grandes majuscules) et de celles du discours direct mérite aussi d'être commentée, bien qu'elle n'ait rien de systématique. Il peut arriver qu'une section²³¹ corresponde peu ou prou à un échange (exemple : *Andreas*, 569-600), mais il est encore plus fréquent qu'un échange soit interrompu par le début d'une nouvelle section : il est ainsi tout à fait courant qu'une grande majuscule intervienne entre une question et sa réponse (exemples : *Genèse B*, 821 ; *Elene*, 454 et 619 ; *Juliana*, 105 et *Beowulf*, 258). Il ne semble donc pas que cette unité soit perçue comme particulièrement pertinente.

Une réplique ne constitue jamais une section entière à elle seule. Par ailleurs, il arrive aussi qu'une nouvelle section commence au beau milieu d'une réplique (exemples : *Genèse B*, 438 ; *Andreas*, 950 et *Beowulf*, 1740). Cette unité n'est donc pas perçue comme inviolable non plus. Malgré tout, le fait que les scribes fassent souvent coïncider le début d'une nouvelle section²³² avec le début ou la fin d'un discours suggère que ces frontières sont perçues comme des pauses naturelles ou en tout cas comme des points relativement saillants.

En conclusion, il est impossible de parler d'une ponctuation spécifique au discours direct ou de considérer que la ponctuation permet de distinguer au premier coup d'œil les propos des personnages de ceux du narrateur. Non seulement les marques utilisées pour distinguer un épisode parlé sont les mêmes que celles signalant un épisode narratif, mais les discours les plus longs peuvent eux-mêmes être divisés en plusieurs unités, selon une logique en tout point comparable à celle observée dans le récit. Si, dans *Juliana*, la ponctuation semble principalement utilisée pour identifier le discours direct, c'est sans doute parce que la grande majorité des événements de ce poème sont des événements de parole, et non parce que le discours direct recevrait un traitement spécifique.

²³¹ La nature des sections est d'ailleurs elle-même sujette à interrogation. Outre qu'il est impossible de savoir si elles sont dues au poète ou à un scribe, il est difficile de déterminer leur fonction exacte (voir André Crépin, *Old English Poetics*, p. 29-30). George Philip Krapp et Elliott Van Kirk Dobbie écrivent ceci au sujet des sections du Livre d'Exeter : « for the most part, the sectional divisions of the manuscript correspond closely to natural divisions of thought » (*The Exeter Book*, p. xvii-xviii). Comme la ponctuation, les divisions ne sont donc ni tout à fait aléatoires ni tout à fait systématiques.

²³² Dans la *Genèse*, ce sont aussi les illustrations qui se rencontrent relativement fréquemment immédiatement avant ou après une réplique : *Genèse A*, 205, 1035, 1313, 1328 et 1766 notamment.

Il semble que les répliques soient perçues comme des unités relativement saillantes, dans la mesure où elles sont presque systématiquement marquées. Par ailleurs, l'unité perçue par les scribes ne correspond apparemment pas aux paroles prononcées par le personnage, mais bien à l'événement de parole dans son entier, insertion comprise. Autrement dit, il ne s'agit pas pour les scribes d'isoler une parole étrangère au récit, mais plutôt de mettre en valeur les épisodes les plus saillants du récit, qui se trouvent coïncider fréquemment avec des événements de parole.

3.4. Marquage non-spécifique au discours direct

Restent à mentionner un certain nombre d'éléments qui, sans être véritablement spécifiques au discours direct, contribuent à l'isoler et à l'identifier par rapport au reste du récit. Contrairement à la poésie eddique, la poésie vieil-anglaise ne peut faire usage d'une disposition en strophes pour marquer la différence entre récit et discours direct. Tout comme elle, en revanche, elle a tendance à faire coïncider le début et la fin d'une réplique avec le début et la fin d'un vers entier. Comme le fait remarquer Andreas Heusler²³³, ce fait peut surprendre dans la mesure où les poèmes vieil-anglais favorisent souvent l'enjambement en faisant commencer et / ou finir la phrase à la césure. Ce qui est fréquent par ailleurs est cependant relativement rare aux limites du discours direct, comme en témoigne le tableau suivant :

	Nombre total de répliques	Répliques commençant à la césure	Répliques finissant à la césure
<i>Andreas</i>	68	2	0
<i>Genèse A</i>	62	3	9
<i>Beowulf</i>	45	6	1 ²³⁴
<i>Elene</i>	40	8	6
<i>Juliana</i>	30	3	9
<i>Christ et Satan</i>	21	2	2
<i>Genèse B</i>	12	4	2
<i>Guthlac A</i>	11	1	1

Figure 12 : Limites du discours direct et césures

Comme on le voit, sans être rarissime, le phénomène est cependant nettement minoritaire, avec quelques variations selon les poèmes. Ainsi, le phénomène est plus commun dans la *Genèse B*, traduite du vieux saxon, où la séparation entre discours direct et récit est en

²³³ « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 238-239.

²³⁴ *Beowulf*, 372-389a. Le fait qu'il s'agisse de la seule réplique se finissant à la césure dans le poème, et qu'elle soit suivie d'une insertion anormalement courte (seulement un hémistiche entre deux répliques) incite Anita F. Handelman (« Wulfgar at the door: *Beowulf*, 11. 389b-90a », *Neophilologus* 72 : 3 (1988), 475-477) à supposer que ce passage est lacunaire.

général plus souple et où les coupes à la césure semblent notamment être la norme pour le discours direct²³⁵. Il est également un peu plus fréquent dans les poèmes de Cynewulf que dans le reste du corpus, ce qui confirme la tendance de ce poète à se démarquer des conventions. Son usage de coupures à la césure coïncide ainsi souvent avec des répliques plus courtes que ce qui est d'usage dans les autres poèmes vieil-anglais, comme dans l'extrait suivant, tiré de l'échange entre Judas et Elene :

Hire Iudas oncwæð
stiðhycgende: 'Ic þa stowe ne can,
ne þæs wanges wiht ne þa wisan cann.' (*Elene*, 682b-684)²³⁶

Cynewulf assouplit ainsi la barrière entre récit et discours direct, normalement renforcée par les limites du vers.

Afin de distinguer récit et discours, la poésie eddique a aussi la possibilité de faire varier le mètre²³⁷. Sans disposer de formes métriques aussi distinctes que sa parente nordique, la poésie vieil-anglaise peut toutefois elle aussi avoir recours à un certain nombre de variations métriques pour mettre en valeur un passage, et notamment une réplique au discours direct. Le moyen le plus connu est sans doute l'utilisation de vers hypermétriques, où un hé mistiche comporte trois positions accentuées au lieu de deux. Dans son édition commentée de la *Genèse A* et *B*, Colette Stévanovitch²³⁸ relève plusieurs cas où le passage de vers normaux à hypermétriques ou le contraire coïncide avec le début ou la fin d'une réplique. Selon elle, ce procédé souligne typiquement les moments de forte émotion, ce qui peut expliquer son utilisation fréquente dans le discours, même si on le rencontre également dans le récit. Carol Braun Pasternack²³⁹ mentionne également le ralentissement du rythme par l'utilisation d'un nombre important de syllabes inaccentuées comme un moyen de conclure un discours ou une description.

²³⁵ Andreas Heusler compte ainsi 168 répliques commençant à la césure pour 72 commençant au début du vers, et 166 finissant à la césure, pour 72 finissant à la fin d'un vers dans *Heliand* (« Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 238-239).

²³⁶ « Judas lui répondit, obstiné : 'Je ne connais pas ce lieu, et je ne connais pas les circonstances, ni quoi que ce soit au sujet de l'endroit' ».

²³⁷ Non seulement le récit peut n'apparaître qu'en prose, mais lorsqu'il est versifié il suit plus volontiers la forme appelée *fornyrðislag* tandis que *ljóðaháttir* serait plus typique du discours direct (Judy Quinn, « Verseform and Voice in Eddic Poems: The Discourses in *Fáfnismál* », *Arkiv för Filologi* 107 (1992), 100-130). Judy Quinn montre également dans cet article que les poèmes eddiques sont susceptibles d'utiliser des mètres différents pour distinguer certains types d'actes de langage ou de locuteurs.

²³⁸ Colette Stévanovitch, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 204-205. Dans la *Genèse A*, on rencontre ainsi notamment des vers hypermétriques au début de la réplique annonçant la naissance d'Isaac (2168-2170), à l'insertion du discours dans lequel Dieu annonce le châtimeut de Sodome (2406-2407) et dans la deuxième moitié du discours de Dieu exigeant le sacrifice d'Isaac (2855-2859). Dans la *Genèse B*, la fin du discours où Adam rejette le faux messager (544-546) et de celui où ce dernier se félicite de son succès (758-762) sont concernées.

²³⁹ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 125-126.

Outre ces éléments rythmiques, on peut relever d'autres procédés auditifs qui accomplissent la même fonction. Joseph D. Wine²⁴⁰ mentionne l'utilisation dans *Juliana* de la consonance et de l'homéotéleute (répétition de la même terminaison) à la fin de certains segments et notamment de certains discours, comme dans celui d'Eleusius au père de Juliana :

[...] het me fremdne god,
ofer þa oþre þe we ær cuþon,
welum weorþian, wordum lofian,
on hyge hergan, oþþe hi nabban.' (*Juliana*, 74b-77)²⁴¹

Ce type d'échos, répartis selon un schéma harmonieux, est tout à fait typique de la poésie de Cynewulf²⁴², mais, ainsi qu'il est naturel pour une tradition encore fortement marquée d'oralité, l'ensemble de la poésie vieil-anglaise est très riche en effets sonores, et elle n'hésite pas à les utiliser pour souligner certains temps forts comme les fins de discours. La fin de ce discours du garde-côte multiplie ainsi les allitérations au delà de ce qui est requis par le mètre :

[...] Ic to sæ wille
wið wrað werod wearde healdan.' (*Beowulf*, 318b-319)²⁴³

D'autres procédés rhétoriques jouent sur le sens plutôt que sur les sons. On peut notamment penser aux structures encadrantes (*envelope patterns*) identifiées par Adeline Courtney Bartlett²⁴⁴. Dans un article consacré à l'usage de ces structures dans les poèmes de la *Genèse A* et *B*²⁴⁵, Colette Stévanovitch mentionne plusieurs occurrences de ces structures dans du discours direct. Elle cite notamment le cas du passage dans lequel Dieu reproche à Abimélek d'avoir pris à Abraham son épouse. Tandis que, dans la Vulgate, l'élément le plus important est comme à l'ordinaire situé à la fin, le poème vieil-anglais place la menace de mort au cœur d'une structure encadrante complexe. Pour faciliter la comparaison des deux passages, on a indiqué en gras la menace, qui est présente dans les deux textes. Dans le texte vieil-anglais, des crochets délimitent les deux structures encadrantes emboîtées l'une dans l'autre, tandis que les éléments qui se font écho sont en italique :

dixitque ad eum Deus et ego scio quod s'implici corde feceris et ideo custodivi te ne
peccares in me et non dimisi ut tangeres eam nunc igitur redde uxorem viro suo quia

²⁴⁰ Joseph D. Wine, « *Juliana* and the Figures of Rhetoric », p. 8-9.

²⁴¹ « Elle m'a ordonné d'honorer par des richesses, de louer par des paroles et de célébrer de mes pensées un dieu étranger plutôt que les autres que nous avons connus jusqu'ici, ou bien de renoncer à elle ».

²⁴² Pour une étude récente des procédés rhétoriques utilisés par Cynewulf et de leurs liens avec la culture latine, voir Janie Steen, *Verse and Virtuosity*, p. 110-137.

²⁴³ « Je m'en retourne vers la mer, avec l'intention de monter la garde contre toute troupe hostile ».

²⁴⁴ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 9-29.

²⁴⁵ Colette Stévanovitch, « Envelope Patterns in *Genesis A* and *B* », *Neophilologus* 80 : 3 (1996), 465-478.

propheta est et orabit pro te et vives si autem nolueris reddere **scito quod morte morieris tu et omnia quae tua sunt** (Genèse 20 : 6-7)²⁴⁶

‘Agif Abrahame idese sine,
wif to gewealde, gif þu [[on worulde leng,
æðelinga helm, aldres recce.
[He is *god and gleaw*, *mæg self wið god spreca*n,
geseon sweglcýning. **Du sweltan scealt**
mid feo and mid feorme, gif ðu þam frumgaran
bryde wýrnest. He *abiddan mæg*,
gif he ofstum me ærendu wile
þeawfæst and gepýldig] þin abeodan,
þæt ic þe lissa *lifigendum giet*
on dagum læte duguþa brucan]]
sinces gesundne.’ (Genèse A, 2655-2666a)²⁴⁷

La structure encadrante attribue évidemment une force supplémentaire à la menace de rétribution divine, mais, d’un point de vue purement structurel, elle assure aussi la cohérence et l’unité du discours.

L’apparition de certains termes ou thèmes peut aussi alerter l’auditeur de la fin d’un passage. Comme toute autre unité à l’intérieur d’un poème, les passages au discours direct sont en effet susceptibles de se terminer par des références à l’éternité et à l’au-delà. On peut y voir, comme Carol Braun Pasternack²⁴⁸, une certaine iconicité dans la mesure où les références à la fin de la vie marquent en même temps la fin d’une unité de texte. Mais on peut également considérer que c’est le changement de focus, du particulier à l’universel, qui crée la rupture. En effet, le même objectif est atteint par l’utilisation de maximes en position finale²⁴⁹, qui tirent elles aussi le discours vers l’universel, sans nécessairement impliquer le thème de la mort.

Le changement de focus peut aussi fonctionner en sens inverse. Ainsi, quand un personnage a discoursu un certain temps sur des événements passés ou des questions générales,

²⁴⁶ « Et Dieu lui dit : ‘Et je sais que tu as agi avec un cœur intègre, et pour cette raison je t’ai empêché de pécher contre moi et je n’ai pas permis que tu la touches. Alors maintenant rends l’épouse à son mari car il est prophète et il priera pour toi, et tu vivras. En revanche si tu ne veux pas la rendre, sache que tu mourras, toi et tous les tiens’ ».

²⁴⁷ « Rends à Abraham son épouse, sa femme entre ses mains, si tu te soucies, protecteur des princes, de vivre plus longtemps en ce monde. Il est bon et sage, il peut lui-même parler avec Dieu, voir le Roi céleste. Tu mourras avec tes biens et tes richesses, si tu refuses de rendre au patriarche sa compagne. Il peut obtenir par la prière, s’il veut, vertueux et patient, me relayer rapidement ton message, que je te laisse profiter encore indemne des plaisirs, des richesses, des bienfaits et du trésor, pendant les jours de ta vie ».

²⁴⁸ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 137-138.

²⁴⁹ Ce phénomène est mentionné par Tom A. Shippey, « Principles of Conversation in Beowulfian Speech », p. 124, Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », p. 1011 et Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry* (Cambridge : D. S. Brewer, 1999), p. 22-24. L’utilisation de maximes pour signaler la fin d’une séquence a également été étudiée par M. S. Fukuchi, « Gnostic Statements in Old English Poetry », *Neophilologus* 59 (1975), 610-613 et Jackson J. Campbell, « Ends and Meanings: Modes of Closure in Old English Poetry », *Medievalia et Humanistica*, New Series 16 (1988), 1-49.

il n'est pas rare qu'il recentre ses dernières paroles sur la situation d'énonciation comme à la fin du fameux « sermon » de Hrothgar (*Beowulf*, 1700-1784) ou dans cet extrait d'*Andreas* :

<i>Nu ðu</i> miht gehyran,	<i>hyse leofesta,</i>
hu he wundra worn	wordum cyððe,
swa þeah ne gelyfdon	larum sinum
modblinde menn.	<i>Ic</i> wat manig <i>nu</i> gyt
mycel mære spell	ðe se maga fremede,
rodera ræðend,	ða <i>ðu</i> aræfnan ne miht,
hreðre behabban,	<i>hygeþances gleaw.</i> (<i>Andreas</i> , 811-817) ²⁵⁰

Après un long récit à la troisième personne et au passé (644-810), la prolifération soudaine des embrayeurs (pronoms de la première et deuxième personne, adverbe de temps *nu* « maintenant » et vocatifs) crée un effet de rupture et garantit le fait que le récit d'*Andreas* ne se fondera pas avec celui du narrateur. Les répliques situées au milieu d'échanges prolongés dans les textes hagiographiques peuvent être un peu moins riches en procédés rhétoriques de clôture, surtout si elles sont brèves, mais, de manière générale, il ne semble pas qu'il y ait de différence notable entre les répliques qui concluent un échange et les autres. Tout passage au discours direct, pour peu qu'il ait de l'importance, est susceptible de voir sa fin ornée de divers procédés rhétoriques.

3.5. Conclusion sur le marquage

L'étude du marquage du discours direct dans la poésie vieil-anglaise permet donc d'établir un certain nombre de diagnostics. Tout d'abord, les passages au discours direct sont manifestement perçus comme des temps forts des poèmes, comme en témoignent notamment leurs insertions élaborées et leur traitement visuel dans les manuscrits. D'autre part, le peu d'intérêt de la poésie vieil-anglaise pour le dialogue se confirme, ce qui s'explique notamment par la structure « orale » du récit. Ce dernier est composé d'une succession d'unités de sens clairement identifiées – en particulier par leur introduction – et relativement indépendantes. Une structure relativement complexe comme le dialogue, où les différentes parties sont reliées entre elles au sein d'un tout, n'a pas vraiment sa place dans ce type de composition. Plus que l'échange, c'est donc la réplique (accompagnée de son insertion) qui apparaît comme une unité pertinente. À bien des aspects, nous avons vu aussi que cette unité est traitée de manière comparable à des unités de récit, si bien qu'en dépit d'un marquage très clair, il ne semble pas

²⁵⁰ « À présent, tu peux entendre, très cher jeune homme, comment il a fait connaître par ses paroles une multitude de miracles, et pourtant les hommes à l'esprit aveuglé ne croyaient pas ses enseignements. Je connais encore à présent bien d'autres exploits fameux accomplis par cet Être puissant, le Maître des cieux ; tu ne pourrais les endurer, les comprendre en ton cœur ».

y avoir de différenciation radicale entre discours direct et récit. Enfin, l'étude des insertions montre que malgré l'utilisation d'un mode de représentation du discours traditionnellement associé avec une plus grande indépendance de la voix du personnage, les narrateurs des poèmes vieil-anglais gardent le contrôle sur l'interprétation des propos en les préfaçant de commentaires qui orientent la réception.

4. Conclusion du premier chapitre

Avant même qu'on ne se préoccupe du contenu des paroles des personnages, l'examen des caractéristiques externes du discours direct vieil-anglais permet déjà de comprendre en quoi celui-ci est réfractaire au dialogue. On ne peut pas en attribuer la responsabilité à une seule convention poétique. Même si les longues insertions de discours jouent indéniablement un rôle important dans cette tendance, elles ne font que participer à un phénomène plus large, qui est fortement lié à l'origine orale de la tradition narrative vieil-anglaise. Au niveau le plus élémentaire, la structure typique de la narration orale (séquence d'unités de sens de taille moyenne, clairement introduites et sans hiérarchisation) ne facilite pas le genre de souplesse dont le dialogue a besoin pour s'épanouir.

Plus fondamentalement, l'oralité a aussi des conséquences importantes sur la façon dont le discours direct est perçu. En effet, on a pu constater que ce dernier était, certes, susceptible de recevoir une emphase particulière, mais que les unités de discours n'étaient pas traitées de manière radicalement différente par rapport aux unités de récit. Cela se comprend car si, dans une littérature écrite, le discours direct peut apparaître comme un élément hétérogène, comme une insertion d'oral dans de l'écrit, dans une littérature orale, le fossé est moins net.

Ce diagnostic est confirmé par les variations constatées au sein du corpus. Ainsi, le modèle est observé particulièrement fidèlement par deux poèmes sans source écrite connue (*Beowulf*, *Guthlac A*), suivis de près sur certains critères par un poème dont la source est elle-même empreinte des traces d'une tradition orale (*Genèse A*). À l'opposé, les poèmes qui s'affranchissent le plus des conventions (*Elene* et *Juliana*), en expérimentant sur la taille et la forme des échanges à des fins stylistiques, sont ceux attribués au poète le plus manifestement lettré, Cynewulf, qui travaille non seulement, comme d'autres, à partir d'œuvres écrites, mais qui montre également son affinité avec ce mode de communication en signant son nom graphiquement. En dépit de ces variations, le corpus présente cependant une homogénéité certaine : si l'influence de la culture lettrée latine se fait sentir à des degrés divers selon les textes, elle ne remet jamais en cause le refus du dialogue.

Chapitre 2 : Solennité et statisme

It was as many words as he had said all told in nearly the entire journey, and for many days before, when Beowulf was busy with the preparations and had little time for idle chatter such as this.

(R. Scot Johns, 2008)¹

Loin des clichés sur le héros germanique farouche et taciturne, les personnages de la poésie vieil-anglaise ne sont pas avares de paroles. Qui plus est, leurs propos ne sont pas nécessairement orientés vers le progrès de l'action. Là où certains genres littéraires – notamment la fiction jeunesse contemporaine – se servent souvent du discours direct comme d'un moyen pour fluidifier et accélérer le rythme de l'action, la poésie vieil-anglaise a au contraire tendance à s'en servir pour introduire des pauses dans le récit. Comparons ainsi cet extrait de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*² à un passage de *Beowulf* :

[Professor Quirrel] came sprinting into the Hall, his turban askew and terror on his face. Everyone stared as he reached Professor Dumbledore's chair, slumped against the table and gasped, 'Troll – in the dungeons – thought you ought to know.' [...] There was uproar. It took several purple fire-crackers from the end of Professor Dumbledore's wand to bring silence.

'Prefects,' he rumbled, 'lead your houses back to the dormitories immediately!'

Percy was in his element.

'Follow me! Stick together, first-years! No need to fear the troll if you follow my orders! Stay close behind me, now. Make way, first-years coming through! Excuse me, I'm a Prefect!'

Hroðgar mæpelode, helm Scyldinga:
'Ne frin þu æfter sælum! Sorh is geniwod
Denigea leodum. Dead is Æschere,
Yrmenlafes yldra broþor,
min runwita ond min rædbora,
eaxlgestealla, ðonne we on orlege
hafelan weredon, þonne hniton feþan,
eoferas cnysedan. Swylc scolde eorl wesan,
æþeling ærgod, swylc Æschere wæs!
Wearð him on Heorote to handbanan
wælgæst wæfre; ic ne wat hwæder
atol æse wlanc eftsiðas teah,
fýlle gefægnod. Heo þa fæhðe wræc
þe þu gystran niht Grendel cwealdest
þurh hæstne had heardum clammum,
forþan he to lange leode mine

¹ R. Scot Johns, *The Saga of Beowulf* (Boise, ID : Fantasy Castle Books, [2008] 2009), p. 27-28. Il s'agit d'une adaptation romanesque du poème vieil-anglais, destinée aux amateurs de *heroic fantasy*.

² Joanne K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Londres : Bloomsbury, [1997] 2000), p. 188.

wanode ond wyrde. (*Beowulf*, 1321-1337)³

Le livre pour la jeunesse utilise le discours direct à la fois pour révéler un coup de théâtre (l'irruption inattendue d'un troll dans le château) et pour évoquer en peu de mots le trajet vers les dortoirs à travers la cohue. Dans *Beowulf*, en revanche, le forfait de la monstresse a déjà été raconté avant que les propos de Hrothgar ne soient représentés et le très long discours (dont seul le début a été cité ici) vient donner du sens à ce qui a déjà été narré, mais ne fait pas progresser et encore moins accélérer l'action.

Walter Morris Hart, Adeline Courtney Bartlett et Friedrich Klaeber, cités en introduction⁴ associent cette rupture entre dialogue et progrès de l'action à un goût pour le cérémoniel et pour des discours qui n'auraient d'autre but que leur seule éloquence. Si une telle explication peut éventuellement rendre compte d'un poème comme *Beowulf*, où les scènes de cour occupent une place importante, on voit mal en revanche comment elle pourrait s'appliquer aux autres poèmes du corpus, où les scènes de festins royaux sont absentes. Pourtant, comme on l'a vu au chapitre précédent, les personnages de *Beowulf* ne sont pas les seuls à parler beaucoup et longuement, et on aura l'occasion de constater dans ce chapitre qu'ils ne sont pas non plus les seuls à commenter l'action plus qu'ils ne la font progresser.

Il paraît donc nécessaire de s'abstraire des circonstances spécifiques de tel ou tel poème et de son intrigue pour s'intéresser à l'esthétique qui gouverne les choix d'utilisation du discours direct observés dans *Beowulf* et dans les autres poèmes et qui est apparemment responsable de l'impression de statisme et de solennité presque excessive dégagee par ces discours. À moins que cette impression ne tienne en fait plus à un décalage entre les attentes du lecteur moderne et ce que les poèmes vieil-anglais proposent qu'à un effet délibérément recherché par les poètes anglo-saxons, hypothèse qui mérite également d'être prise en compte.

Dans cette optique, le présent chapitre propose, dans un premier temps, une analyse des caractéristiques stylistiques de la poésie vieil-anglaise susceptibles de donner une impression de solennité ou de statisme, avant de s'intéresser aux fonctions principales jouées par le discours direct dans les poèmes de notre corpus.

³ « Hrothgar prit la parole, protecteur des Scyldings : 'Ne t'enquiers pas de temps heureux ! Le chagrin est renouvelé pour le peuple des Danois. Æschere est mort, le frère aîné d'Yrmenlaf, mon conseiller et confident, un compagnon à mes côtés quand, au combat, nous protégeions nos têtes, quand les troupes se précipitaient contre nous, frappaient les sangliers [sur nos casques]. Ainsi devrait être un homme, noble et de la plus grande bonté, tel que l'était Æschere. Dans Heorot, un hôte mortifère et tremblant est devenu son meurtrier ; je ne sais pas si l'être terrible s'en est retourné fier de son sinistre festin et réjouit par cette mort. Elle a vengé le crime contre sa famille, le fait que tu aies violemment tué Grendel la nuit dernière, par une cruelle étreinte, parce qu'il avait trop longtemps diminué et affligé mon peuple [...] ».

⁴ Walter Morris Hart, *Ballad and Epic*, p. 198, Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 105-106 et Friedrich Klaeber, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd., p. lv. Voir l'introduction générale de cette thèse, p. 11-12.

1. Style

Une étude globale des caractéristiques stylistiques du discours direct dans la poésie vieil-anglaise se rapprocherait très fortement d'une étude du style poétique vieil-anglais dans son ensemble, comme on aura l'occasion de le constater, si bien qu'elle dépasserait de très loin le cadre de cette thèse. L'objectif de cette partie est donc moins ambitieux. Il ne s'agit pas de dresser une liste exhaustive des caractéristiques stylistiques du discours direct en poésie vieil-anglaise, mais d'attirer l'attention sur un certain nombre de points qui paraissent déterminants dans l'effet de statisme évoqué plus haut. On s'intéressera en particulier à l'héritage mixte dont est issue la poésie vieil-anglaise, pour mieux comprendre comment une poésie issue d'une tradition orale peut concevoir l'activité de discours et pour mieux évaluer l'impact respectif des techniques rhétoriques latines et vernaculaires sur la structuration des discours poétiques vieil-anglais.

1.1. Statut de l'oral

Paradoxalement, les dialogues vieil-anglais, pourtant issus d'une tradition beaucoup plus imprégnée d'oralité que la nôtre, peuvent faire l'effet au lecteur moderne d'être très « écrits » car très élaborés sur le plan stylistique. En effet, à l'heure actuelle, la mainmise presque totale de l'écrit sur un grand nombre de situations de communication jugées sérieuses ou nobles, et notamment sur la littérature⁵, poésie comprise, entraîne une perception selon laquelle l'écrit est intrinsèquement plus solennel, moins familier que l'oral. Or s'il est certain que, dès ses débuts, l'écriture a été utilisée de manière privilégiée pour des domaines que l'on estimait mériter plus que d'autres cet effort et ce matériel supplémentaire, il n'en reste pas moins que la dichotomie entre oral relâché et écrit soutenu n'avait pas de raison d'être aussi ancrée dans les esprits quand nombres d'activités doctes ou officielles se pratiquaient encore avant tout oralement : si seulement certaines activités langagières étaient susceptibles de

⁵ Walter J. Ong se défie du terme « littérature » pour parler à la fois de la littérature écrite et des productions orales que peuvent être des contes ou des poèmes. Il considère en effet que l'étymologie du terme et l'histoire de ses usages renvoient spécifiquement aux textes écrits, et que désigner les productions orales par ce terme revient à travestir les différences essentielles entre productions orales et écrites, et à instaurer les productions écrites comme la norme (*Orality & Literacy*, p. 10-15). Il n'existe cependant guère d'autre terme générique approprié pour désigner les productions langagières caractérisées par une certaine recherche stylistique. On pourrait parler de poésie, dont l'étymologie renvoie à une action ou une création, mais n'a rien à voir avec la notion d'écriture. Ce terme aurait d'ailleurs l'avantage de bien refléter la situation vieil-anglaise où la plupart des textes que nous considérons comme littéraires – mais pas tous – sont aussi composés en vers. Cependant, à l'heure actuelle où la poésie est très marginalisée au sein de la production de discours stylisés, notamment par rapport au roman, parler de poésie risquerait de donner une impression réductrice. Tout en ayant conscience des défauts de ce terme, on se permettra donc de parler de littérature pour désigner les productions langagières à caractère artistique, qu'il s'agisse de productions orales, écrites ou à la transition entre oral et écrit.

connaître une transmission par écrit, toutes, des plus informelles aux plus élaborées, pouvaient légitimement être exprimées à l'oral. À l'origine, l'oral, c'était toute la langue, ou plutôt tout le discours, sous ses formes les plus variées, et l'écrit n'était qu'une technologie de conservation en marge de l'activité langagière. Ce n'est que progressivement que l'écrit a pris suffisamment d'importance pour que l'idée même d'une dichotomie entre écrit et oral puisse faire sens. L'évolution de la représentation de l'oral dans la littérature est directement liée à l'évolution des statuts respectifs de l'oral et de l'écrit dans la société.

Que les poètes dont nous conservons les textes aient été ou non très proches d'une tradition poétique authentiquement orale, il est clair qu'ils continuaient à percevoir la poésie orale comme une valeur positive, comme en témoigne la représentation très favorable des poètes oraux dans plusieurs poèmes vieil-anglais⁶ (en particulier *Beowulf* et *Widsith*) et la persistance de formules attribuant au récit une source orale dans les *incipit* de nombreux poèmes⁷. Il n'y a donc pas de raison de penser que l'oral est perçu comme intrinsèquement plus pauvre, moins poétique que l'écrit. D'autre part, étant donné que la poésie, même écrite, était appréciée oralement à l'époque⁸, il s'ensuit nécessairement que les passages de récits étaient, tout autant que les passages au discours direct, conçus pour être prononcés à voix haute. Ainsi, dans une société où l'oral reste à la fois le modèle de référence et le mode de réception privilégié pour la poésie, il n'y a pas lieu de faire une différence entre un style oral informel et un style narratif qui serait plus littéraire.

Cette perception de l'oral comme n'appelant pas nécessairement un mode de représentation plus informel que le récit d'action ou la description perdure d'ailleurs au delà de la période vieil-anglaise, comme en témoigne le diagnostic de Norman Francis Blake⁹, qui concerne l'ensemble de la période médiévale :

In Old and Middle English it was rare to present speech as a different form of language

⁶ Sur la figure du poète oral (*scop*) dans la poésie vieil-anglaise, voir John M. Hill, « The Social and Dramatic Functions of Oral Recitation and Composition in *Beowulf* », *Oral Tradition* 17 : 2 (2002), 310-324, ainsi que Roberta Frank, « The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet » et John D. Niles, « The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet ». Ces deux derniers auteurs insistent sur la dimension fantasmatique de la figure du *scop*, mais John D. Niles attire l'attention sur le fait que ce fantasme n'est pas uniquement une reconstruction a posteriori, mais qu'il est déjà présent dans la culture vieil-anglaise elle-même, et qu'il est donc révélateur des valeurs auxquelles les Anglo-Saxons associaient la poésie : « *Although none of the portraits of scopos to be found in the Old English literary records can provide a social historian with reliable information about the early practice of poetry, they can tell us something about how the Anglo-Saxons conceived of their art of poetry. And nothing is clearer than that they conceived of that poetry as grounded in the art of ancient Germanic singers of tales* » (p. 11).

⁷ C'est ainsi le cas dans l'*Exode*, *Daniel*, *Andreas*, le *Phénix* et *Beowulf* qui, tous, commencent par une formule utilisant le verbe *gefricgan*, « entendre dire », « apprendre suite à une question ».

⁸ Voir l'introduction générale, note 21, p. 13.

⁹ Norman Francis Blake, *The English Language in Medieval Literature* (Londres : Methuen, 1979), p. 157.

from narrative. In Old English the characters in the poetry speak in the same elevated style as that of the surrounding narrative. A speech by Beowulf is not noticeably different from a passage of narrative in *Beowulf*. In Middle English there were some developments in the representation of speech, but these were not generally towards a realistic representation. Most authors continued to use the same vocabulary and syntax in speech as elsewhere.

Non seulement l'oral est ainsi perçu comme un objet littéraire légitime, mais les valeurs qui lui sont associées pendant la période vieil-anglaise diffèrent significativement de celles qui lui sont associées aujourd'hui. Ainsi, en ce qui concerne la figure du héros, les mythologies modernes opposent volontiers le beau parleur, séduisant mais sans substance, au véritable héros, homme d'action et de peu de mots : c'est par exemple toute la différence entre un George Wickham et un Mr Darcy, et le succès des nombreuses adaptations récentes de *Pride and Prejudice*¹⁰ montre que ce type de contraste continue de rencontrer un écho important à notre époque.

Le héros silencieux est aussi au cœur de la mythologie américaine du héros « anglo-saxon », associé en particulier à la conquête de l'Ouest¹¹. Ce mythe est particulièrement intéressant, puisqu'il prétend à une filiation avec le passé germanique de l'Angleterre, comme dans les écrits de Theodore Roosevelt¹², qui fait commencer son ouvrage *The Winning of the West* par l'expansion germanique en Europe au début de notre ère. Sous une forme un peu différente, on trouve encore une revendication de cette continuité de la figure du héros silencieux entre la période vieil-anglaise et le présent chez James W. Earl¹³, qui écrit ainsi :

We still live in a largely Anglo-Saxon world, and even over a millennium the child is father to the man. [...] The hall may have become the office [...]; but the relations of such traditionally male-dominated institutions to women, the family, and religion remain as teasingly unresolved as ever and are still the subject of much of our literature. So too the broken oath, the failed promise, the conflict of loyalties, the silent hero, the alienation of the individual from society, and the problematic roles of women and kinship in social life.

Pourtant, il n'est pas aisé de trouver la trace de ce héros silencieux dans les poèmes vieil-anglais qui sont parvenus jusqu'à nous. Même au cœur d'une bataille impitoyable, les héros

¹⁰ Jane Austen, *Pride and Prejudice* (1813). Parmi les adaptations de cette œuvre ayant connu du succès ces dernières années, on peut citer Helen Fielding, *Bridget Jones's Diary* (Londres : Picador, 1996), adapté au cinéma par Sharon Maguire en 2001, *Bride and Prejudice*, comédie musicale dans le style dit « Bollywood », réalisée en 2004 par Gurinder Chadha, et le film *Pride & Prejudice* réalisé en 2005 par Joe Wright.

¹¹ Voir Thomas Paul Bonfiglio, *Race and the Rise of Standard America*, Language, Power and Social Progress 7 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2002), p. 197-200, et Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, 2^e éd. ([New York et Oxford : Oxford University Press, 1991] Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1997), p. 3-6. Les deux auteurs font notamment référence aux écrits de Theodore Roosevelt.

¹² Theodore Roosevelt, *The Winning of the West, Volume One: From the Alleghanies to the Mississippi, 1769-1776* ([1889] Middlesex : The Echo Library, 2007) p. 13-15.

¹³ James W. Earl, « *Beowulf* and the Origins of Civilization », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 65-89, p. 70.

de la *Bataille de Maldon* trouvent encore la force de discourir et quant à Beowulf, nul ne saurait le soupçonner d'être avare de paroles : de tous les personnages du poème, c'est de loin celui qui parle le plus et ses propos occupent à eux seuls près du cinquième du poème¹⁴. D'ailleurs, dans *Beowulf*, les seuls personnages importants qui ne parlent pas, ce sont les monstres. Le héros, lui, doit faire preuve de ses talents d'orateur pour être considéré comme tel.

Ainsi, le premier véritable test de la valeur de Beowulf, la confrontation avec Unferth, est exclusivement verbal¹⁵. L'importance égale des paroles et des actes est cependant soulignée dès l'échange avec le garde-côte, comme le rappelle Peter S. Baker¹⁶ :

What I find most interesting about this passage is that the coast guard purports to judge both Beowulf's words and his deeds, though he so far has firsthand knowledge only of his words. [...] I suspect that the speaker of Old English did not perceive as necessary or natural the distance between word and concept that seems so obvious to the modern speaker. A phrase like 'empty words', so typical of mainstream western thought with its anxiety about language that lacks substance, seems foreign to Old English literature, whose rhetorical ethic is better expressed by such collocations as *wordhord*, which connects language with things of value, and *wordum and worcum* (like *wordum and dædum*, a common phrase), which, unlike similar modern phrases, asserts the similarity of language and action even while recognizing their distinctness.

L'analyse que fait Peter Baker de la formule *wordum and dæ dum* est particulièrement intéressante. En effet, cette formule connue¹⁷ et d'apparence très simple a suscité des interprétations divergentes. Ainsi, pour Robert Bjork¹⁸, dans *Beowulf* la parole est une action à part entière (« *speech is action in Beowulf, so a man's worth coincides with the power of his discourse* »), tandis que pour Tom Shippey¹⁹, les paroles qui ne seraient pas suivies d'actions sont inutiles dans la poésie héroïque (« *Words without subsequent deeds are useless* »).

Si Tom Shippey a raison de souligner le besoin de cohérence que souligne la formule, il ne faudrait pas interpréter ce besoin comme le signe d'une hiérarchie, voire d'une dépendance entre parole et action, comme si les paroles ne pouvaient avoir de valeur qu'à travers l'action.

¹⁴ 585,5 vers sur un total de 3182.

¹⁵ Voir le chapitre précédent au sujet du caractère traditionnel de ce type de joutes verbales dans la littérature germanique. Voir également Patricia Silber, « Rhetoric as Prowess in the Unferð Episode », *Texas Studies in Literature and Language* 23 : 4 (1981), 471-483.

¹⁶ Peter S. Baker, « Beowulf the Orator », p. 9-10. Sur le même passage, voir aussi Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 208-222.

¹⁷ Voir l'introduction générale (note 53 p. 19) pour les études évoquant cette formule.

¹⁸ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*, p. 15.

¹⁹ Tom A. Shippey, *Old English Verse*, p. 121 ; voir également Stanley B. Greenfield, « Of Words and Deeds; the Coastguard's Maxim Once More ». Malgré leurs divergences, Tom Shippey et Robert Bjork s'intéressent tous les deux en particulier au cas de figure des serments, qui font volontiers intervenir cette notion. Peter Clemoes a d'ailleurs montré que la formule est vraisemblablement issue des pratiques juridiques de la société anglo-saxonne et en particulier de celle du serment. Voir *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, p. 157-166.

À ce titre, la comparaison avec la fonction du don dans la société héroïque peut se révéler instructive. En effet, à la manière d'un serment, le don²⁰ engage celui qui le reçoit à servir son seigneur. Si ce don n'est pas suivi de services fidèles, on peut à bon droit considérer comme Wiglaf²¹ que cette action n'a servi à rien. Mais irait-on pour autant dire qu'une action qui ne serait pas suivie d'actions est inutile ? Le problème, lorsqu'une promesse n'est pas tenue, ce n'est pas que les paroles n'ont pas trouvé leur validation dans l'action, mais qu'un engagement a été rompu. Que cet engagement soit scellé de manière verbale ou par une action ne change rien à l'affaire. Ainsi, ce n'est pas tant que les paroles ont besoin d'être suivies d'action pour compter, mais plutôt que certaines paroles et certaines actions appellent d'autres actions.

À l'inverse, la position de Robert Bjork, si on l'interprète littéralement, est sans doute excessive. Le fait que la formule ne se retrouve pas sous la forme *w(e)orcum and dædum*, par exemple, suggère bien que les poètes n'envisagent pas les deux termes de la collocation comme des synonymes, mais plutôt comme des concepts complémentaires, les deux facettes essentielles de l'action humaine, gestes et paroles.

Si cette relation privilégiée entre gestes et paroles, conçus comme des modes d'actions distincts mais complémentaires, a été particulièrement étudiée dans le contexte héroïque et séculier de *Beowulf*, cela tient plus au biais des études vieil-anglaises en faveur de ce corpus²² qu'à une spécificité réelle de la société dite héroïque. En effet, Walter J. Ong a montré que le fait de considérer la parole comme un mode d'action est une caractéristique commune à toutes les sociétés orales, que leurs mœurs soient guerrières ou non. Il²³ écrit notamment :

The fact that oral peoples commonly and in all likelihood universally consider words to have magical potency is clearly tied in, at least unconsciously, with their sense of the

²⁰ Les liens entre les institutions du serment et du don dans l'univers de *Beowulf* sont évoqués notamment par Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », et par John M. Hill, dans plusieurs ouvrages et articles: *The Cultural World in Beowulf* (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1995), notamment p. 85-107; « Social Milieu » in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 255-269 ; « Translating Social Speech and Gesture in *Beowulf* », in *'Beowulf' in Our Time: Teaching 'Beowulf' in Translation*, éd. Mary K. Ramsey, Old English Newsletter Subsidia 31 (Kalamazoo: The Medieval Institute, Western Michigan University, 2002), 67-79.

²¹ *Beowulf*, 2864-2872 : *þæt, la, mæg secgan se ðe wyle soð specan / þæt se mondryhten se eow ða maðmas geaf, [...] þæt he genunga guðgewædu / wræde forwurpe, ða hyne wig beget.* (« Ah ! Ça, celui qui veut dire la vérité peut le dire, que le seigneur qui vous a donné ces trésors avait pour son malheur complètement gaspillé ces équipements de guerre, quand la bataille l'a trouvé »).

²² Sur ce point, voir en particulier Allen J. Frantzen, « The Diverse Nature of Old English Poetry », in *Companion to Old English Poetry*, édité par Henk Aertsen et Rolf H. Bremmer, Jr. (Amsterdam: VU University Press, 1994), 1-17.

²³ Walter J. Ong, *Orality & Literacy*, p. 32-33. D'autres travaux du même auteur abordent cette question du son et donc de la parole comme événement : *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* ([New Haven : Yale University Press, 1967] Minneapolis : University of Minnesota Press, 1981) ; *Interfaces of the Word*, p. 230-271.

word as necessarily spoken, sounded, and hence power-driven. Deeply typographic folk forget to think of words as primarily oral, as events, and hence as necessarily powered: for them, words tend rather to be assimilated to things, 'out there' on a flat surface. Such 'things' are not so readily associated with magic, for they are not actions, but are in a radical sense dead, though subject to dynamic resurrection.

Robert Bjork²⁴ considère d'ailleurs que l'importance accordée à ce thème de la parole comme mode d'action est peut-être encore plus grande dans le corpus religieux que dans le corpus séculier. Il attribue cela à au moins deux sources théologiques : la conception du Christ comme Verbe incarné et celle des saints comme participants du corps du Christ. On pourrait y ajouter la notion que les saints combattent « avec les armes spirituelles » (*mid gæstlicum / wæpnum*, *Guthlac A*, 177b-178a) et tout particulièrement avec « l'épée de l'Esprit, qu'est la parole de Dieu » (*gladium Spiritus quod est verbum Dei*, Éphésiens 6 : 17)²⁵.

Les poèmes vieil-anglais religieux ne représentent certes pas systématiquement la parole divine comme une parole orale. Le poème *Elene*, en particulier, fait abondamment référence aux Écritures. Thomas D. Hill²⁶ voit dans ces références l'expression du thème sapientiel de l'opposition entre la lettre (la loi de l'Ancien Testament, suivie par les Juifs) et l'esprit (la compréhension chrétienne, plus sensible aux mystères de la foi). Cependant, comme le fait justement remarquer Margaret Bridges²⁷, une telle hypothèse est quelque peu fragilisée par le fait que les références aux Écritures et aux connaissances livresques dans le poème ne concernent pas exclusivement les Juifs. Au contraire, Constantin, Judas (après sa conversion), le narrateur et surtout *Elene*²⁸ sont associés à une connaissance de la parole divine au travers de l'écriture.

Avec *Elene*, on voit donc apparaître dans la poésie vieil-anglaise le thème de l'écriture comme un véhicule essentiel de la foi et de la connaissance, mais cette représentation positive de l'écrit reste tout à fait marginale²⁹. Ailleurs, c'est au contraire la parole vivante, sans

²⁴ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*, p. 18.

²⁵ Le thème des armes spirituelles, développé pour la première fois par Paul dans la Lettre aux Ephésiens, 6 : 11-17, est un thème hagiographique fréquent. On le retrouve d'ailleurs également dans *Juliana* (382-389a).

²⁶ Thomas D. Hill, « Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* ».

²⁷ Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 237-238.

²⁸ Pour Constantin, voir 202b-204 ; pour Judas, 825b-826a et 1211a ; pour le narrateur, 1254b-1255 ; et enfin et surtout pour *Elene*, 288-290a, 364-376, 670-674 et 852-855a (principalement dans les propres paroles de la sainte et parfois pour rendre un élément déjà présent dans l'*Inventio sanctae crucis*, mais pas toujours).

²⁹ On remarque d'ailleurs que même lorsqu'il est question d'écriture, le paradigme reste ostensiblement celui de l'oral, comme en témoigne l'usage du verbe *hyran*, « entendre » dans la formule utilisée à trois reprises par *Elene* : *Hwæt, we þæt gehyrdon þurh halige bec*, « Écoutez ! Nous avons entendu dire cela, par l'intermédiaire des livres sacrés » (*Elene*, 364, 670 et 852). Au sujet de cette formule et de ce qu'elle nous dit sur le rapport de *Cynewulf* à l'écriture et à l'oralité, voir Ursula Schaefer, « Hearing From Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry », in *Vox Intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, édité par A. N. Doane et Carol Braun Pasternack (Madison : University of Wisconsin Press, 1991), 117-136, cité par Samantha Zacher, « *Cynewulf* at the Interface of Literacy and Orality: The Evidence of the Puns in *Elene* »,

médiation, qui est valorisée. Ce thème est particulièrement central dans la *Genèse B*, comme le souligne Eric Jager³⁰. D'après ce dernier, l'erreur d'Adam et Ève consiste à préférer un intermédiaire à l'autorité directe de la parole divine, vivante et présente, telle qu'elle se manifeste au début du poème :

In *Genesis B*, God's teaching and authority are correlative with his vocal presence and not just with his abstracted 'word', which can be reported, or subverted, or even entirely fabricated at 'second-hand'. The contrast between such indirect reporting of God's word and his active, present voice is crucial to the poem's dramatization of the Temptation and Fall. [...] By inspiring a fear of God's voice and a desire for mediation, the Tempter divorces Eve *emotionally* from God's voice and presence well before she formally breaks with him by eating the forbidden fruit.

Cette conception de la primauté de la parole vivante a un fondement théologique bien antérieur à la christianisation de l'Angleterre³¹, mais il n'est pas étonnant qu'elle rencontre un écho particulier dans des sociétés proches d'une culture orale telles que les sociétés vieil-anglaise ou vieux-saxonne.

Si l'on en croit Brian Shaw, ce thème apparaît d'ailleurs dans au moins un autre poème vieil-anglais : *Andreas*. D'après Brian Shaw³², l'auteur d'*Andreas* remodèle sa source afin de mettre en valeur la capacité de la parole vivante à rivaliser avec le pouvoir de la lettre. Le cas d'*Andreas* est peut-être moins flagrant que celui de la *Genèse B* dans la mesure où le thème de la parole transmise en personne n'est pas aussi crucial, mais Brian Shaw montre que le poète met en valeur le thème de l'efficacité du verbe, à peine esquissé dans la source, et souligne que ce verbe est porté par une voix. Par ailleurs, les connotations négatives qui sont associées à l'écriture dans ce poème sont saisissantes. En effet, les Mermédoniens sont identifiés par deux caractéristiques principales : leur cannibalisme et leur utilisation de l'écriture, les deux pratiques étant intimement liées puisqu'ils se servent de l'écriture pour identifier à qui est le tour d'être mangé³³.

Ainsi, qu'elle soit comparée au silence ou à l'écriture, la parole vivante apparaît toujours comme la valeur la plus positive. Non que tout type de parole soit présenté comme

Oral Tradition 17 : 2 (2002), 346-387, p. 348-349.

³⁰ Eric Jager, « Invoking / Revoking God's Word: The *Vox Dei* in *Genesis B* », p. 310 et 316. Colette Stévanovitch aborde le même point sous l'angle de la relation de suzeraineté plutôt que sous celui du langage dans « Trahison par fidélité ».

³¹ Eric Jager mentionne les commentaires de saint Augustin sur la chute et l'ouvrage de Walter J. Ong, *The Presence of the Word*, p. 12-16, dans lequel l'auteur s'intéresse au statut de la parole divine immédiate dans l'Ancien Testament.

³² Brian Shaw, « Translation and Transformation in *Andreas* », p. 165 : « Thus the *Andreas* poet redefines the subtext of *Andrew's* story to make it the model of the ability of the word to rival the power of the letter ».

³³ *Andreas*, 134-151. Au sujet des liens entre cannibalisme et écriture dans le poème, voir Shannon N. Godlove, « Bodies as Borders: Cannibalism and Conversion in the Old English *Andreas* », et Edward, B. Irving, Jr., « A Reading of *Andreas*: The Poem As Poem », *Anglo-Saxon England* 12 (1983), 215-237, en particulier p. 218-219.

intrinsèquement parfait. Ainsi, les exemples de paroles délibérément trompeuses ou en tout cas entachées d'erreurs sont nombreux : on peut penser au cas d'Unferth, qui représente imparfaitement le défi entre Beowulf et Breca (*Beowulf*, 506-528) ou à tous les exemples de propos prononcés par Satan, ses démons ou des païens dans les poèmes hagiographiques ou bibliques. Cependant, dans tous ces cas, ce n'est pas le médium de la parole qui est en soi problématique, mais l'intention mauvaise et/ou les connaissances erronées de celui qui s'exprime. C'est d'ailleurs par d'autres paroles que ces faussetés sont généralement combattues, comme dans la conclusion de *Christ et Satan*, dans laquelle Jésus triomphe ainsi de son adversaire³⁴. C'est également en ce sens que Brian Shaw³⁵ analyse *Andreas* : pour lui, ce que Matthieu craint le plus de la part des Mermédoniens, c'est le pouvoir apparent de nuisance de leurs paroles, mais il n'empêche que ce sur quoi le poème met l'accent, c'est justement sur le pouvoir de la parole à triompher de pareils mensonges.

Certains critiques postmodernes ont voulu voir dans la *Genèse B* une représentation de la faillibilité, voire de la chute du langage et tout particulièrement de l'oral. On peut ainsi citer Gillian Overing³⁶ :

I have stated that the poem is much preoccupied with language, with the relation of words to the Word, with the development of disconnection and the reassertion of connection of signifier and signified. [...] Eve's short remaining speech shows her both bereft and deprived of words, removed from words in the face of Adam's barrage of words, though her presence lingers in yet another reminder of her beauty (821–22). Her few words also contain an intimation of the failure of Adam's words to represent her experience [...].

On reconnaît dans l'analyse d'Overing l'interprétation allégorique traditionnelle de la Chute selon laquelle Adam représente la raison et Ève la sensation corporelle³⁷. Là où Overing s'écarte de cette interprétation traditionnelle, c'est dans son insistance sur le langage comme abstraction de la raison pure et donc étranger à Ève la sensuelle. Cette interprétation est éminemment problématique car toute parole est incarnée, que ce soit sur une page ou dans la

³⁴ *Christ et Satan*, 690-709. On remarque d'ailleurs que dans les Évangiles (Matthieu 4 : 1-11 et Luc 4 : 1-13) Satan et le Christ se réfèrent tous les deux explicitement aux Écritures, ce qui n'est apparemment pas le cas dans le poème vieil-anglais (même s'il est possible qu'une telle référence apparaissait à l'origine dans le passage manquant entre la première et la troisième tentation). Charles R. Sleeth (*Studies in Christ and Satan*, McMaster Old English Studies and Texts 3 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1982), p. 107) voit de la passivité – qui se distinguerait du caractère martial de la représentation du Christ dans le *Rêve de la Croix* (*Dream of the Rood*) – dans le caractère exclusivement verbal de cet affrontement.

³⁵ Brian Shaw, « Translation and Transformation in *Andreas* », notamment p. 167. Comme Robert E. Bjork cité plus haut (note 24, p. 186), Brian Shaw met en relation cette insistance sur le pouvoir de la parole avec la conception du Christ comme Verbe incarné (p. 174-175).

³⁶ Gillian R. Overing, « On Reading Eve », p. 56 et 61.

³⁷ Pour une interprétation de la *Genèse B* selon cette allégorie, voir John F. Vickrey, « The Vision of Eve in *Genesis B* » et Thomas D. Hill, « The Fall of Angels and Man in the Old English *Genesis B* », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for J. C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Freese (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 279-90.

voix d'une personne et il n'y a donc pas de correspondance terme à terme entre la raison et le langage d'une part et le corps et l'incapacité à s'exprimer d'autre part. Eric Jager³⁸ fait d'ailleurs remarquer) que dans les traditions antiques et médiévales et notamment dans la poésie vieil-anglaise, l'activité de production du langage (comme d'ailleurs plusieurs activités liées à la pensée) est située dans la poitrine. Les nombreuses occurrences de références explicites à cette localisation dans le corps dans la poésie vieil-anglaise s'accordent mal avec une théorie qui opposerait un corps muet à un esprit éloquent.

Eric Jager s'intéresse au même thème dans *The Tempter's Voice*³⁹, bien qu'il y propose une interprétation un peu différente de la *Genèse B* : non plus l'opposition entre langage et absence de langage, mais entre culture textuelle du christianisme et culture orale (et païenne). Sa position est cependant critiquée par Lisabeth Buchelt⁴⁰ pour deux raisons. Tout d'abord, l'argument repose sur une interprétation de la vision d'Ève comme faisant référence au rôle important des preuves visuelles dans une culture orale, alors que la culture écrite est par excellence elle aussi fondée sur la reconnaissance de symboles visuels. Plus fondamentalement et à juste titre, Lisabeth Buchelt met en doute le caractère binaire de l'opposition entre culture écrite et culture orale que l'argument d'Eric Jager présuppose. En effet, les travaux de Walter J. Ong⁴¹, et, plus spécifiquement au sujet du vieil-anglais, de Katherine O'Brien O'Keeffe⁴², montrent bien que la transition vers une culture écrite est progressive et que la culture vieil-anglaise est de ce point de vue une culture mixte ou transitionnelle.

La représentation généralement très positive de la parole et de son pouvoir non seulement à exprimer et révéler⁴³, mais encore à agir s'accorde mal avec ce type

³⁸ « The Word in the 'Breost' : Interiority and the Fall in *Genesis B* », *Neophilologus* 75 : 2 (1991), 279-290 et surtout « Speech and the Chest in Old English Poetry: Orality or Pectorality », *Speculum* 65 : 4 (1990), 845-859

³⁹ Eric Jager, *The Tempter's Voice: Language and the Fall in Medieval Literature* (Ithaca : Cornell University Press, 1993).

⁴⁰ Lisabeth C. Buchelt, « All about Eve: Memory and Re-Collection in Junius 11's Epic Poems *Genesis* and *Christ and Satan* », in *Women and the Medieval Epic*, édité par Sara S. Poor et Jana K. Schulman (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2007), 137-158, p. 142-149.

⁴¹ En particulier *Orality & Literacy*.

⁴² Katherine O'Brien O'Keeffe, *Visible Song*.

⁴³ Cette capacité de la parole à révéler ou transmettre la vérité est d'ailleurs fréquemment mise en valeur dans le discours direct, où il n'est pas rare que les personnages affirment que des paroles leur ont permis ou vont permettre à autrui de pleinement comprendre ou connaître (*ongitan*, *gecnawan*, *witan* et *cunnan* sont parmi les verbes les plus utilisés dans ce contexte) quelque chose. On peut citer notamment *Andreas*, 859-861 et 897 ; *Elene*, 511-512 ; *Genèse A*, 916b-917 ; *Guthlac B*, 1045b-1047a et 1377b-1379 ; *Juliana*, 341b-344. Les exemples tirés d'*Andreas* n'y correspondent pas tout à fait, mais dans les autres cas on peut même considérer avoir affaire à une formule relativement stable, *Nu þu* + verbe de connaissance (+ *magan*), qui peut n'occuper qu'un hémistiche ou être étendue au delà. Cette formule semble avoir une fonction pragmatique de marqueur de clôture du discours puisque c'est souvent dans cette position qu'elle apparaît. Voir également le troisième chapitre de cette thèse, p. 396 et suivantes.

d'interprétation très pessimiste. De même, le style poétique vieil-anglais ne comporte aucune des traces auxquelles on pourrait s'attendre pour une littérature habitée par le doute. Là où les littératures modernes et postmodernes abondent en hésitations et contradictions délibérées, en signes du manque, de l'altérité, de l'instabilité ou du chaos, la poésie vieil-anglaise présente au contraire une belle confiance dans le pouvoir de la rhétorique à faire sens. Pas de déstructuration ou d'effacement des repères : au contraire, les poètes n'ont pas peur d'utiliser les procédés les plus emphatiques pour structurer leurs poèmes, comme on aura l'occasion de le voir ci-dessous.

Il est vrai que les poèmes vieil-anglais laissent parfois la place à l'ambiguïté, à la contradiction ou à la confusion, mais ces phénomènes sont très différents de ce qu'on observe dans la littérature contemporaine. En effet, le type de confusion produit par la littérature contemporaine est délibéré et par conséquent lui-même chargé de sens. En ce qui concerne la poésie vieil-anglaise, les possibilités de confusion sont principalement de deux types. D'une part, notre manque de familiarité avec un grand nombre de repères langagiers ou culturels nous rend obscure une part importante du corpus qui était sans doute bien plus accessible pour son public d'origine. D'autre part, il ne faut pas négliger les imperfections manifestes de textes qui ne sont pas tous des chefs d'œuvre⁴⁴ et qui, même lorsqu'ils le sont, n'ont vraisemblablement pas été conçus comme des tous unifiés, achevés une fois pour toute par un auteur dont l'ambition serait de maîtriser son texte au signe de ponctuation près. Non seulement le processus de transmission des textes est source d'erreurs, mais les exemples de contradictions ou incohérences mineures ne sont pas si rares.

Ainsi, le serment de Beowulf au moment de plonger dans l'eau menant au repère de la mère de Grendel (1490b-1491) spécifie qu'il accomplira son exploit avec l'épée Hrunting. Or celle-ci est impuissante contre la monstresse et c'est avec une autre épée que Beowulf triomphe finalement. Pareille contradiction dans un récit contemporain suggérerait sans doute l'impossibilité de prévoir l'imprévisible, l'absurdité peut-être à prendre des engagements précis dans un monde qui ne permet pas toujours de les tenir. Ce n'est pas le cas ici : rien, dans le retour triomphal à Heorot, ne laisse supposer que Beowulf n'a pas accompli sa promesse sans faille. Au contraire, le début du discours de Hrothgar (1700-1709a) indique

⁴⁴ Tom Shippey critique les interprétations postmodernes qui voient dans la confusion de certains textes le signe d'une tentative délibérée d'exprimer l'imperfection du langage car il y voit un refus a priori d'accepter que certains poèmes comme la *Genèse B* puissent être imparfaits ou ne pas être entièrement maîtrisés par leurs auteurs : « Hell, Heaven, and the Failures of *Genesis B* », in *Essays on Old, Middle, Modern English and Old Icelandic in Honor of Raymond P. Tripp, Jr.*, édité par Loren C. Gruber, Meredith Crellin Gruber et Gregory K. Jember (Lewiston, NY et Lampeter : Edwin Mellen, 2000), 151-176, p. 163.

clairement que le roi des Danois est pleinement satisfait. On peut bien sûr supposer qu'il y a là la trace de deux traditions contradictoires de la légende de Beowulf. Cependant, quoi qu'il en soit, le texte a été copié au moins une fois et très probablement plusieurs sous cette forme, ce qui montre que ce type d'incohérence mineure était toléré à l'époque. Plus important encore, le fait qu'une telle incohérence soit tolérée même alors qu'elle concerne un acte de langage particulièrement solennel – un serment – suggère que la foi dans le pouvoir du langage est particulièrement forte puisque de telles imperfections ne suffisent pas à l'ébranler.

Le langage, et en particulier la parole vivante et présente, apparaît dans la poésie vieil-anglaise sous un jour très positif : tant les valeurs chrétiennes que séculières contribuent à faire de la parole un objet à la fois légitimement littéraire et doué d'efficacité et d'autorité. En conséquence, le style des discours représentés directement dans la poésie vieil-anglaise s'affiche comme un style très rhétorique, très sûr de lui, qui même lorsqu'il n'est pas parfaitement maîtrisé ou harmonieux ne laisse entrevoir aucun doute sur sa capacité à exprimer et à agir.

1.2. Les sources de la rhétorique vieil-anglaise

Pour orner ses discours, la poésie vieil-anglaise fait appel aux ressources aussi bien de la tradition vernaculaire que de la tradition latine. L'absence pour la poésie vieil-anglaise d'un traité de poétique d'époque – comparable à l'*Edda* de Snorri Sturluson pour la poésie scaldique – rend difficile l'appréciation de la façon dont les poètes vieil-anglais envisageaient l'utilisation de figures rhétoriques. Si les textes regorgent manifestement d'ornements, il n'existe ainsi aucune preuve indiquant que ceux-ci aient fait l'objet d'une réflexion théorique et d'une formalisation. Un tel état de fait n'est d'ailleurs en rien anormal pour une tradition poétique orale. Ainsi, la poésie scaldique avait connu son heure de gloire bien avant le traité de Snorri, dont la forme est plus représentative de l'influence des traités latins⁴⁵ que de la tradition orale norroise. De même, l'étude d'Albert Lord⁴⁶ sur la poésie orale serbe montre que le *guslar* n'apprend pas son art à partir de règles explicites, mais par imitation des chanteurs plus expérimentés. Il est tout à fait probable qu'il en était de même pour la tradition vieil-anglaise et que celle-ci n'a jamais établi de classification précise de ses procédés rhétoriques, comme les traditions grecques ou latines ont pu le faire.

⁴⁵ Anthony Faulkes, éd., *Edda*, de Snorri Sturluson (Londres : Dent, 1995), p. xiii.

⁴⁶ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960), notamment p. 21-26.

Quant à la tradition latine elle-même, si les traités ne manquent pas, il est difficile d'établir les preuves de leur circulation et utilisation en Angleterre pendant la période vieil-anglaise. La simple présence de figures classiques dans des poèmes vieil-anglais ne préjuge en rien d'un usage conscient et délibéré de tropes latins. En effet, comme le souligne Jackson Campbell⁴⁷, la plupart des figures de rhétoriques peuvent très bien avoir été développées dans la poésie germanique indépendamment de toute formation à la rhétorique latine. D'autre part, il est impossible de savoir avec précision ce que pouvait être le style vieil-anglais avant toute influence latine puisque le latin – de même que la religion chrétienne – arrive en Angleterre avec l'écriture ce qui rend impossible toute distinction stricte entre matériel natif et influence latine⁴⁸. L'ouvrage récent de Janie Steen⁴⁹ fait le point sur la question. En ce qui concerne la possibilité d'une connaissance théorique de la rhétorique latine de la part des poètes vernaculaires, elle se montre assez sceptique, même si elle n'exclut pas totalement l'hypothèse :

There is insufficient evidence to show that the mastery of such [Latin] devices was acquired from rhetorical manuals or from schooling, so we cannot just take it for granted that Old English poets were using Latin devices consciously, or that they were familiar with their learned names and roles.

Comme Jackson Campbell avant elle, elle conclut que l'hypothèse la plus probable est celle de l'imitation : plutôt que la lecture de traités de rhétorique, ce serait celle des poètes chrétiens latins et anglo-latins qui aurait influencé le style de certains poètes vieil-anglais.

Les exemples étudiés par Janie Steen sont les textes les plus incontestablement influencés par la rhétorique latine, comme le *Phénix*, adaptation du poème de Lactance intitulé *Carmen de aue phoenice*, ou comme le *Jugement Dernier II*, adapté de *De die iudicii* (attribué à Bède ou Alcuin selon les auteurs). Le seul exemple étudié en détail par Janie Steen et qui n'est pas traduit de poèmes latins – et donc sous influence moins directe – est l'œuvre

⁴⁷ Jackson J. Campbell, « Adaptation of Classical Rhetoric in Old English Literature », in *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, édité par James J. Murphy (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1978), 173-197, p. 190 : « We must realize that factors of figurative language can usually be found operating in the language in its most natural state [...]. Originators of the study of rhetoric, before or after Aristotle, had invented very little; rather they had described phenomena which they found in the speech of the 'best' speakers. [...] Thus in analyzing the schemes and tropes one finds in Old English poetry, there is always the possibility that a given figure may equally well be the result of the poet's instinctive use of his native linguistic tradition as the product of his following learned precepts acquired during his education ».

⁴⁸ Si l'influence des structures de la langue et de la rhétorique latines est difficile à repérer, celle de la mythologie chrétienne est en revanche indéniable et omniprésente si bien que le style vernaculaire tel que nous le connaissons est nécessairement déjà hybridisé dans une certaine mesure (à ce sujet, voir en particulier Alvin A. Lee, *The Guest-Hall of Eden: Four Essays on the Design of Old English Poetry* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1972).

⁴⁹ Janie Steen, *Verse and Virtuosity*, p. 139.

de Cynewulf. En effet, si celui-ci travaille à partir de sources latines, ces dernières sont en prose et d'un intérêt stylistique parfois assez limité. Cynewulf n'est donc pas aussi dépendant de ses sources que les auteurs des poèmes qu'on vient de citer. Steen comme Campbell reconnaissent sa maîtrise des procédés rhétoriques latins, qu'il manie parfois pour traduire un élément présent dans sa source, mais bien souvent là où le texte original ne comporte rien de tel. Parmi les procédés caractéristiques de la poésie latine les plus souvent utilisés par Cynewulf, Steen relève la comparaison, l'anaphore (parfois associée à la rime) et les nombreux jeux de mots, dont certains apparemment fondés sur les étymologies patristiques⁵⁰. Elle souligne également que ces figures, ainsi que de nombreux motifs d'origine latine, ne sont en rien incompatibles avec les procédés vernaculaires traditionnels mais s'allient au contraire très volontiers à eux.

Les dernières paroles de Juliana (641-669a) fournissent un très bon exemple de ce phénomène⁵¹ :

Patres mei presbiteri et matres, audite me, et peniteat nos daemonibus immolare, et aedificate domus uestras super petram uiuam⁵², ne uenientibus uentis ualidis disrumpamini ; sed semper orate indeficienter in ecclesiam sanctam, et scripturas sanctas oboedite. Amate uosmetipsos, et dabit uobis Dominus misericordiam in conspectu sanctorum suorum. Bonum est uigilare ad Deum ; bonum poenitere in corde ; bonum psallere frequenter ; bonum est orare. Nescimus autem quando uitam finimus⁵³. Ego rogo ut oretis pro me, ut dignetur Dominus meus Iesus Christus accipere me ancillam suam. Introibo in aula sancta eius, et prope uidi curram magnitudinis eius. (*Passio Iulianae*, § 20)⁵⁴

‘Gemunað wigena wyn ond wuldres þrym,
haligra hyht, heofonengla god.
He is þæs wyrðe, þæt hine werþeode
ond eal engla cynn up on roderum
hergen, heahmægen, þær is help gelong
ece to ealdre, þam þe agan sceal.
Forþon ic, leof weorud, læran wille,

⁵⁰ Au sujet de ce type de jeux de mots chez Cynewulf, voir Janie Steen, *Verse and Virtuosity*, p. 115-116 et Samantha Zacher, « Cynewulf at the Interface of Literacy and Orality », p. 375-378. Pour l'utilisation de ce même type de jeux de mots dans les poèmes bibliques, voir Roberta Frank, « Some Uses of Paronomasia in Old English Scriptural Verse », *Speculum* 47 : 2 (1972), 207-226.

⁵¹ Sont soulignés les passages où le texte vieil-anglais traduit directement une idée présente dans le texte latin.

⁵² Ce passage est l'un des cas les plus frappants où le texte proposé par Michael Lapidge est plus proche du poème de Cynewulf que le texte des *Acta Sanctorum* qui indique ici *firmam petram*.

⁵³ Le texte des *Acta Sanctorum* est légèrement plus proche du poème ici : quia nescitis quando uitam istam finiat, « parce que vous ignorez quand vous terminerez cette vie ».

⁵⁴ « Mes vénérables pères et mes mères, écoutez-moi, et repentons-nous d'avoir sacrifié aux démons et édifiez vos maisons sur une pierre vivante, vous ne serez pas détruits par la venue de vents puissants ; mais priez toujours sans faiblir dans la sainte Église et obéissez aux saintes Écritures. Aimez-vous les uns les autres et le Seigneur vous donnera la miséricorde en présence de ses saints. Il est bon de veiller dans l'attente de Dieu, bon de se repentir dans son cœur, bon de souvent chanter les psaumes, bon de prier. En effet, nous ignorons quand nous finirons notre vie. Moi je vous demande que vous priez pour moi, pour que mon Seigneur Jésus Christ me juge digne d'être acceptée comme sa servante. Je pénétrerai dans son saint palais et je verrai tout proche son char triomphal ».

æfremmende, þæt ge eower hus
gefæstnige, þy læs hit ferblædum
windas toweorpan. Weal sceal þy trumra
 strong wiþstandan storma scurum,
 leahtra gehygdum. Ge mid lufan sibbe,
 leohte geleafan, to þam lifgendan
stane stiðhydge stapol fæstniað.
 soðe treowe ond sibbe mid eow
 healdað æt heortan, halge rune
 þurh modes myne. Þonne eow miltse giefeð
 fæder ælmihtig, þær ge frofre agun
 æt mæгна gode, mæste þearfe
 æfter sorgstafum. Forþon ge sylfe neton
utgong heonan, ende lifes.
Wærlic me þinceð þæt ge wæccende
 wið hettendra hildewoman
wearde healden, þy læs eow wiþerfeohrend
 weges forwyrnen to wuldres byrig.
Biddað bearn godes þæt me brego engla,
 meotud moncynnes, milde geweorpe,
 sigora sellend. Sibb sy mid eowic,
 symle soþ lufu.' (*Juliana*, 641-669a)⁵⁵

Ces paroles sont les dernières prononcées par la sainte avant qu'elle soit décapitée – avant que son âme ne soit emmenée de son corps vers un bonheur durable selon les mots qui suivent immédiatement ce discours dans le poème – et leur prestige est donc suffisamment conséquent pour qu'on puisse s'attendre à une certaine élaboration stylistique. Cette attente n'est pas déçue mais l'analyse du passage confirme la complexité des rapports entre traditions latine et vernaculaire chez Cynewulf.

La première constatation qui s'impose est la relative liberté avec laquelle le poète traite sa source directe, une liberté qui va d'ailleurs au delà de ce qu'on observe dans le reste du poème. La plupart des répliques du texte latin sont assez brèves et Cynewulf se contente le plus souvent de les étoffer sans rien éliminer d'important. Ici au contraire des portions conséquentes ont été retranchées. Comme le fait remarquer Daniel G. Calder⁵⁶, Cynewulf

⁵⁵ « Ayez en mémoire la joie des guerriers, la glorieuse majesté, l'espoir des saints, le Dieu des anges du ciel. Il mérite cela, que les peuples des hommes et toute la race des anges là-haut dans les cieux le louent, le pouvoir supérieur, où de l'aide est disponible, pour toujours et à jamais, pour celui qui l'obtiendra. C'est pourquoi moi, chère foule, je souhaite, pieuse, vous apprendre à rendre votre maison solide, de peur que les vents ne la détruisent par des rafales soudaines. Un mur solide résistera plus fermement aux attaques des tempêtes, aux pensées vicieuses. Avec une relation d'amour, la lumière de la foi, fixez les fondations résolument à la pierre vivante ; avec un esprit plein de ferveur, gardez dans votre cœur la vraie foi, une bonne intelligence entre vous, et les mystères sacrés. Alors le Père tout-puissant vous donnera le salut, quand vous aurez le plus grand besoin de la consolation du Dieu de la force à la fin des afflictions. Comme vous ne connaissez pas vous-mêmes la sortie d'ici, la fin de la vie, il me semble prudent qu'attentifs, vous montiez la garde contre le fracas de la bataille des ennemis, de peur que l'adversaire ne vous barre le chemin vers la glorieuse cité. Priez le Fils de Dieu qu'il soit pour moi, le Seigneur des anges, le Créateur de l'humanité, miséricordieux, celui qui donne les victoires. Que la paix soit avec vous et le vrai amour pour toujours ».

⁵⁶ Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 99.

omet tout ce qui a trait à la pratique concrète de la religion pour développer le caractère figural du passage :

Cynewulf impresses upon his readers the diagrammatic spiritual allegory that Juliana's martyrdom embodies; the anonymous author of the *Acta* concerns himself with the need for Christians to follow a quotidian liturgy. In this difference rests the distinction between a credulous attitude toward the historicity of legend, including the moral lessons derived from it, and an abstract comprehension that perceives the figure behind the tale.

Le jugement de Daniel Calder est toutefois un peu sévère dans la mesure où la source n'est pas exempte de telles figures. Ainsi, le texte latin comprend déjà une allusion à l'image biblique de la maison battue par les vents⁵⁷ (Matthieu 7 : 24-27 et Luc 6 : 47-49). Kenneth A. Bleeth⁵⁸ montre que la manière dont Cynewulf développe cette image est conforme à la fois aux interprétations exégétiques les plus courantes (intempéries identifiées aux mauvaises pensées qui fragilisent la maison de l'âme) et aux thèmes traditionnels de la poésie élégiaque vieil-anglaise (*topos* du mur livré aux éléments⁵⁹).

Le traitement du thème de la vigilance présente cette même dualité. Le passage *Bonum est uigilare ad Deum [...]. Nescimus quando uitam finimus* évoque la conclusion de la parabole des vierges sages et des vierges folles : *vigilate itaque quia nescitis diem neque horam*⁶⁰ (Matthieu 25 : 13). Cynewulf développe ce thème de la vigilance sur un mode martial tout à fait caractéristique de la poésie vieil-anglaise : l'allusion au son de la bataille en particulier est un détail typiquement germanique. Difficile cependant de voir dans ce traitement une simple altération, voire dénaturation du message religieux : le poète pourrait tout aussi bien être influencé par le célèbre texte de Paul sur les armes spirituelles (Éphésiens 6 : 11-18) dans lequel ce dernier traite du besoin de vigilance sur le même mode⁶¹.

L'introduction et la conclusion de la tirade vieil-anglaise sont tout aussi complexes. Ces deux passages sont des additions pures et simples par rapport à la source. Leur présence peut s'expliquer par rapport aux conventions vernaculaires, mais leur contenu est manifestement inspiré de sources liturgiques latines. Comme indiqué dans le chapitre précédent il n'est pas rare que la poésie vieil-anglaise marque les frontières du discours direct au moyen de procédés rhétoriques divers, comme elle le fait pour d'autres passages dotés d'une certaine

⁵⁷ Et sans doute aussi déjà à celle de la pierre vivante, voir ci-dessus, note 52, p. 193.

⁵⁸ Kenneth A. Bleeth, « Juliana, 647-52 », *Medium Aevum* 38 (1969), 119-122.

⁵⁹ Kenneth Bleeth relève les parallèles suivants : *L'Errant*, 75-77, 101 ; *Le Marin (The Seafarer)*, 23a ; *La Ruine*, 4b, 11a ; *Beowulf*, 2456 ; *Genèse B*, 315 ; *Christ et Satan*, 384-385 et *Andreas*, 840-843.

⁶⁰ « Veillez donc, car vous ne connaissez ni le jour ni l'heure ».

⁶¹ Les versets 6 : 11-17 sont consacrés à la description des armes spirituelles elles-mêmes tandis que 6 : 18 évoque le besoin de prières constantes et de vigilance, dans un esprit tout à fait comparable aux injonctions de Juliana dans le texte latin.

cohérence et indépendance. Le début de la réplique de Juliana n'est pas sans évoquer d'autres débuts : celui du poème de Cædmon et celui de la *Genèse A* :

Nu sculon herigean heofonrices weard,
meotodes meahte and is modegeþanc,
weorc wuldorfæder, swa he wundra gehwæs,
ece drihten, or onstealde. (*Hymne de Cædmon*, 1-4)

Us is riht micel ðæt we rodera weard,
wereda wuldorcining, wordum herigen,
modum lufien! He is mæгна sped,
heafod ealra heahgesceafta,
frea ælmihtig. (*Genèse A*, 1-5a)

À la suite d'une suggestion de Ferdinand Holthausen⁶², Laurence Michel⁶³ a montré la dette probable de ces deux poèmes envers la préface de la messe. Cette préface a connu des versions assez variées, mais le début est toujours sensiblement le même :

V[ere] D[ignum] et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper hic et ubique gratias agere, Domine sancte, Pater omnipotens, aeternae Deus⁶⁴.

Ces paroles sont suivies d'une célébration de Dieu qui peut prendre des formes diverses. Des trois textes vieil-anglais considérés ici, la *Genèse A* est certainement celui dont la formulation est la plus proche, avec l'usage d'une tournure impersonnelle. Dans les trois on retrouve cependant l'injonction à célébrer Dieu, accompagnée de plusieurs désignations de ce dernier. L'emplacement de ces analogues n'est pas anodin : dans les trois poèmes – comme dans la préface de la messe – l'injonction apparaît au début d'une nouvelle séquence, ce qui peut laisser supposer qu'elle était devenue (ou était en passe de devenir) un motif conventionnel d'introduction dans la poésie religieuse vieil-anglaise.

La fin de la tirade de Juliana est elle aussi dotée d'une conclusion qui n'apparaissait pas dans la source directe. Celle-ci s'apparente à la salutation liturgique *Pax Domini sit semper vobiscum*⁶⁵ (« Que la paix du Seigneur soit toujours avec vous »). L'utilisation d'un tel motif permet toutefois au poète de rendre la réplique de la sainte conforme aux pratiques de la poésie vieil-anglaise. En effet, comme on l'a déjà signalé dans le chapitre précédent, les fins de réplique sont souvent marquées par un changement de focus, par exemple, comme c'est le cas ici, avec, après un exposé général, un retour fortement marqué à la situation présente et à la relation entre les coénonciateurs.

⁶² Ferdinand Holthausen, éd., *Die ältere Genesis* (Heidelberg : Winter, 1914), p. 91.

⁶³ Laurence Michel, « *Genesis A* and the *Praefatio* », *Modern Language Notes* 62 : 8 (1947), 545-550.

⁶⁴ H. A. Wilson, éd., *The Gelasian Sacramentary: Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae* (Oxford : Clarendon Press, 1894), p. 71.

⁶⁵ H. A. Wilson, éd., *The Gelasian Sacramentary*, p. 236.

L'utilisation de motifs liturgiques par Cynewulf est peut-être également caractéristique de la culture vieil-anglaise sous un autre aspect. En effet, par ses paroles, Juliana est représentée comme quelqu'un qui peut instruire (*læran*, 647b), quelqu'un doué d'une autorité spirituelle comparable à celle d'un prêtre. Or les hagiographies latines sont généralement plus timorées en ce qui concerne l'adoption d'un tel rôle par une femme : la *Vie de sainte Eugénie* n'accorde ainsi à son héroïne la possibilité d'enseigner la foi avec l'autorité d'un prêtre que dans la mesure où elle renonce à son identité féminine et adopte le rôle d'un homme en se travestissant. Cette réticence est d'ailleurs conforme aux enseignements de saint Paul qui prescrit aux femmes de garder le silence dans les églises (1 Corinthiens 14 : 34, voir aussi 1 Timothée 2 : 11-12). La traduction de la *Vie de sainte Eugénie* en prose vieil-anglaise par Ælfric⁶⁶, qui accorde une bien moins grande importance à la question du genre que sa source latine, reflète une attitude vieil-anglaise moins rétive à la possibilité qu'une femme exerce une autorité religieuse⁶⁷.

Quant aux nombreux effets sonores présents dans le passage, ils empruntent vraisemblablement aux deux traditions. Ainsi, l'utilisation de groupes allitératifs récurrents (comme *wyrðe – werpeode* et *lufan – leohte – geleafan – lifgendan*), qui allient des notions liées par le sens aussi bien que par le son et qui font écho à d'autres passages dans le même poème et dans d'autres⁶⁸, semble assez typique de la poésie vernaculaire. À l'inverse, l'utilisation d'homéotéleutes de manière croisée (*storma scurum, / le ahtra gehygdum*) ou embrassée (*lufan sibbe, / leohte geleafan to þam lifgendan / stane*) est peut-être due à l'influence de la poésie latine où cette figure est courante.

Ainsi, la familiarité du poète avec une certaine culture latine – la culture poétique mais aussi le culte chrétien – est évidente, mais n'implique pas un renoncement ou une opposition aux éléments caractéristiques de la culture vieil-anglaise, que ce soit en ce qui concerne la rhétorique elle-même ou ce qu'elle reflète des conventions sociales de l'époque. Au contraire, la poésie de Cynewulf présente une synthèse assez harmonieuse des traditions rhétoriques

⁶⁶ Au sujet de ces deux textes, voir Gopa Roy, « A Virgin Acts Manfully: Ælfric's Life of Saint Eugenia and the Latin Version », *Leeds Studies in English* 23 (1992), 1-27.

⁶⁷ L'existence de monastères doubles comprenant aussi bien des moines que des nonnes et pouvant être dirigés par un abbé ou une abbesse est un des signes les plus flagrants de cette moindre réticence à l'autorité féminine de la culture vieil-anglaise par rapport à la culture romaine et patristique (voir Doris Mary Stenton, *The English Woman in History* (Londres : Allen & Unwin, 1957), p. 1-28).

⁶⁸ Voir Janie Steen, *Verse and Virtuosity*, 116-117, Samantha Zacher, « Cynewulf at the Interface of Literacy and Orality », p. 363 et 372, Roberta Frank, « Paronomasia in Old English Scriptural Verse », p. 211-215 et Eugene R. Kintgen, « *Lif, Lof, Leof, Lufu* and *Geleafa* in Old English Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen* 78 : 4 (1977), 309-316.

latines et vernaculaires et ne donne aucune indication permettant de penser qu'il attribue un statut ou une fonction différente à l'une de ces traditions.

Il faut cependant relativiser l'importance de ce phénomène qui s'exerce inégalement dans le corpus poétique vieil-anglais. En effet, en dehors des poèmes de Cynewulf et de quelques autres dont il a été question plus haut, l'influence de la rhétorique latine est beaucoup plus difficile à repérer. Campbell estime qu'il est possible que *Beowulf* n'en soit pas exempt⁶⁹ mais même lui doit reconnaître qu'aucun exemple n'est suffisamment probant pour transformer l'hypothèse en certitude. Il⁷⁰ fait également observer que seuls certains aspects de la rhétorique classique sont passés dans la poésie vieil-anglaise :

There is in Old English poetry no very good evidence that poets embraced many elements of forensic rhetoric, since many of its techniques tended toward dialectic and logic. [...] Poems do indeed have clearly defined beginnings, middles and ends, which might possibly be called *exordia*, *confirmationes* and *perorationes*, but beyond this, rhetorical structure is doubtful. [...] It is in the area of figurative language and figurative thought that rhetoric entered the mainstream of the Old English poetic tradition.

Ce que Campbell dit des poèmes s'observe également dans une certaine mesure à l'échelle des discours eux-mêmes : si ceux-ci – comme par exemple le passage de *Juliana* cité plus haut – sont souvent dotés d'une forme d'introduction et de conclusion, on ne peut pas dire que leur corps soit structuré de manière très évidente et certainement pas selon les prescriptions des rhéteurs latins.

La rhétorique cicéronienne organise ses idées comme un général organise ses troupes, avec rigueur et l'œil rivé sur l'objectif, convaincre :

Iam uero ea quae inuenerit qua diligentia conlocabit ! quoniam id secundum erat de tribus. Vestibula nimirum honesta aditusque ad causam faciet illustres cumque animos prima aggressionem occupauerit, sua confirmabit, infirmabit excludetque contraria ; de firmissimis alia prima ponet, alia postrema inculcabitque leuiores. (Cicéron, *Orator*, xv-50)⁷¹

Ce type d'organisation du discours convient naturellement mieux à une plaidoirie en prose qu'à un récit en vers et, s'il a pu avoir une influence sur des homélistes écrivant en prose tels

⁶⁹ Jackson J. Campbell, « Adaptation of Classical Rhetoric », p. 197.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 190. Au sujet de l'influence de la rhétorique classique chez Wulfstan, voir également le chapitre consacré au style dans l'introduction de l'édition des homélies par Dorothy Bethurum, éd. *The Homelies of Wulfstan* (Oxford : Clarendon Press, 1957), p. 87-98.

⁷¹ « Or les idées qu'il aura trouvées, selon quel ordre les disposera-t-il ! Car c'était là le deuxième des trois points à ab order. Certainement il rendra ses débuts dignes de considération, et ses entrées en matière éclatantes : dès qu'il aura saisi les esprits d'un premier assaut, il confirmera les arguments en sa faveur et affaiblira et rejettera ceux adverses ; de ses arguments les plus solides, il en mettra certains en premier, certains en dernier, et il intercalera ceux de moindre poids au milieu ». Le texte original est tiré de Cicéron, *L'Orateur : Du meilleur genre d'orateurs*, édité et traduit par Albert Yon, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1964), p. 18.

que Wulfstan et Ælfric⁷², il ne semble pas qu'il ait eu une influence décisive sur la poésie vieil-anglaise. Ce n'est pas seulement vrai des passages narratifs, mais aussi des discours, même lorsque ceux-ci sont publics et ont un caractère polémique ou didactique, ce qui est fréquemment le cas. Ainsi, le discours de Juliana cité plus haut est en tout état de cause un sermon, mais son organisation n'est pas modelée sur des sermons comme ceux d'Ælfric et Wulfstan ou de leurs modèles latins.

Que l'on considère par exemple le fameux *Sermo lupi ad anglos*⁷³. Dans ce discours, Wulfstan procède méthodiquement, partant d'un constat terrible dont il examine toutes les facettes systématiquement pour convaincre ensuite son auditoire de la nécessité de mieux adorer Dieu. Chaque période du discours est soulignée par un terme d'adresse ou des interjections (*Leofan men, la*), chaque conclusion est introduite par un connecteur logique (*forþam*), chaque argument rythmé par des conjonctions de coordination et des parallélismes très nombreux. La hiérarchie du discours est claire, et les procédés rhétoriques contribuent à un mouvement irrésistible du début de la démonstration jusqu'à sa fin. Le discours de Juliana est très différent : les connecteurs logiques ne sont pas absents, mais on ne peut pas dire qu'une hiérarchie claire se dégage, ou que des arguments véritablement distincts s'enchaînent.

Pour autant, les discours poétiques vieil-anglais ne sont pas dépourvus de toute structure. Cependant, leur mode d'organisation obéit à une logique pour l'essentiel différente de la prose et ce mode est partiellement responsable de l'impression de statisme véhiculée par nombre de ces discours.

1.3. Un type de structuration qui favorise l'impression de statisme

Les ressources d'une langue, et notamment d'une langue poétique, peuvent se prêter tout aussi bien à créer du dynamisme que de la solennité et la même figure peut souvent être exploitée pour servir les effets les plus variés. On ne peut donc penser que la langue poétique vieil-anglaise est intrinsèquement solennelle et que c'est elle qui conditionne une représentation du discours peu dynamique. Il est cependant indéniable que certains des procédés stylistiques parmi les plus caractéristiques de la poésie vieil-anglaise tendent naturellement à ralentir le progrès du propos et l'utilisation intensive de tels procédés dans les passages les plus importants – notamment ceux au discours direct mais pas seulement – tend à renforcer l'impression de solennité.

⁷² Jackson J. Campbell, « Adaptation of Classical Rhetoric », p. 180-190.

⁷³ Dorothy Bethurum, éd., *The Homelies of Wulfstan*, p. 261-275.

Un aspect important de ce phénomène correspond à ce que Fred C. Robinson⁷⁴ décrit comme le style appositif de *Beowulf*, quoique les mêmes caractéristiques puissent être observées dans l'ensemble du corpus poétique vieil-anglais. Le procédé le plus caractéristique de ce style est celui de la variation, par lequel les poètes évoquent la même entité par plusieurs groupes placés en apposition. Les désignations de Dieu sont particulièrement sujettes à ce type de procédés et plus généralement les désignations de personnes, mais tout élément jugé important est susceptible d'être présenté sur ce mode, comme dans l'exemple suivant :

Ðam wife þa word wel licodon,
gilpcwide Geates (*Beowulf*, 639-640a)⁷⁵

Dans ce cas de figure, la variation vient expliciter et caractériser la nature du référent, le premier terme n'étant pas très spécifique. De la même manière, le poète de *Beowulf* utilise parfois la variation pour clarifier l'identité d'un personnage dont il mentionne le nom pour la première fois :

Eode Wealhþeow forð,
cwen Hroðgares, cynna gemyndig (*Beowulf*, 612b-613)⁷⁶

Le premier élément désigne un nouveau personnage, le deuxième l'identifie par rapport à un autre déjà connu tandis que le groupe adjectival ajoute un commentaire laudatif qui annonce le rôle de la reine dans le cérémoniel de la cour, décrit immédiatement après. Tous les usages de la variation ne sont pas aussi directement fonctionnels et clairement hiérarchisés cependant. Comme le fait remarquer Adeline Courtney Bartlett⁷⁷, l'ordre des éléments n'est pas toujours significatif :

Although the poet calls a king variously 'ring-giver', 'protector of earls' and 'friendly lord', these are one and the same man; and it is probable that the first epithet in a series is no more important than the others.

Dans l'extrait suivant, on n'a pas affaire à une désignation simple, qui serait ensuite explicitée et qualifiée, mais à une désignation d'emblée complexe :

Ongan þa meldigan morþres brytta,
hellehinca, þone halgan wer

⁷⁴ Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1985).

⁷⁵ « Ces paroles plurent bien à la femme, ce fier engagement ».

⁷⁶ « Wealhtheow s'avança, la reine de Hrothgar, soucieuse des convenances ».

⁷⁷ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 31. Bartlett fait ici référence à la fois aux multiples désignations d'un même personnage au cours d'un texte et au phénomène plus circonscrit de la variation.

wiðerhycgende, ond þæt word gecwæð (*Andreas*, 1170-1172)⁷⁸

Le diable est présenté dans sa dualité : il est présenté comme puissant et menaçant, mais aussi comme un être difforme et condamné à vivre en Enfer, et donc inférieur aux êtres humains qui, s'ils sont vulnérables, ont au moins la possibilité d'échapper à l'Enfer. La deuxième formulation n'annule pas la première, pas plus qu'elle ne l'explicite. Les deux sont en quelque sorte en concurrence et servent un mode de représentation qui tolère l'ambivalence et la multiplicité. L'évocation s'en trouve plus riche mais aussi plus lente puisqu'on arrête le lecteur ou auditeur sur un point particulier au lieu de laisser le récit progresser. Cette fixation sur l'évocation d'une entité particulière se fait d'autant plus ressentir quand les termes en variation sont éclatés dans l'ensemble de la phrase.

Certains des emplois les plus spectaculaires de la variation se rencontrent dans le discours direct, plus particulièrement dans le contexte de requêtes et de prières, où le locuteur a tendance à multiplier les termes d'adresse comme ici :

Domine Deus cæli et terre, ne deseras me, neque spernas me: sed confirma cor meum in religione tua, et confidenti in nomine tuo indica mihi, quis est iste, qui mihi talia persuadet. (*Passio Iulianae*, § 6)⁷⁹

Nu ic þec, *beorna hleo*, biddan wille
ece ælmihtig, þurh þæt æþele gesceap
 þe þu, *fæder engla*, æt fruman settest,
 þæt þu me ne læte of lofe hweorfan
 þinre eadgife, swa me þes ar bodað
 frecne færspele, þe me fore stondeð.
 Swa ic þe, *bilwitne*, biddan wille
 þæt þu me gecyðe, *cyninga wuldor*,
brymmes hyrde, hwæt þes þegn sy,
 lyftlacende, þe mec læreð from þe
 on stearcne weg. (*Juliana*, 272-282a)⁸⁰

L'usage des termes d'adresse fait par les deux textes est très différent. Dans la source latine, un unique vocatif est situé au début de la prière et ne freine en rien le déroulement de cette dernière. Dans le poème de Cynewulf en revanche, les nombreux termes d'adresse, déclinant tous les attributs divins, viennent s'intercaler entre le sujet et son verbe, entre le verbe et son

⁷⁸ « Alors le dispensateur de péchés mortels, le boiteux de l'Enfer, se mit à dénoncer le saint homme, animé de pensées hostiles, et prononça ces paroles ».

⁷⁹ « Seigneur Dieu du ciel et de la terre, ne m'abandonne pas et ne me rejette pas, mais fortifie mon cœur dans ta vénération : et, à moi qui ai confiance en ton nom, indique qui est celui-ci, qui essaye de me persuader ainsi ».

⁸⁰ « Maintenant, protecteur des hommes, je souhaite te demander, tout-puissant éternel, par cette noble création que toi, père des anges, tu as fondée à l'origine, que tu ne me laisses pas me détourner de la gloire de ton don de prospérité, selon les bien terribles nouvelles que m'annonce ce messager, qui se tient devant moi. De même, miséricordieux, je souhaite te demander de me montrer, gloire des rois, gardien de la multitude, quel est ce serviteur, volant dans les airs, qui de ta part me guide sur un dur chemin ». À comparer avec la requête de Beowulf à Hrothgar, 426b-432, construite de manière très semblable.

objet, de sorte que la prière est comme syncopée par l'intrusion de ces éléments. On remarque d'ailleurs que ce « parasitage » de la requête n'est pas accompli uniquement par la variation des termes d'adresse. L'addition de divers compléments circonstanciels et compléments du nom participe au même phénomène tandis que l'explicitation de la force illocutoire du passage (*ic þe(c) biddan wille*, là où le latin se contente de verbes au subjonctif et à l'impératif, sans formule d'explicitation⁸¹) contribue à donner du poids au passage.

Il sera question de ce type de phénomène plus longuement au chapitre suivant (p. 376 et suivantes), donc on n'entrera pas dans les détails ici, mais il n'est pas besoin d'analyser la fonction précise de chacun de ces éléments pour comprendre l'effet de masse produit. Ce qu'il est intéressant de constater dès à présent, c'est que ce type d'interruptions constantes du flot du discours se rencontre en priorité dans le contexte de performatifs, c'est-à-dire de discours actifs par excellence. Autrement dit, l'utilisation de tels freins au flot des paroles n'est pas une caractéristique du style vieil-anglais dont les poètes essaieraient de s'affranchir quand il s'agit de représenter un discours actif. Au contraire, il s'agit du mode de représentation conventionnel de ce type de discours.

On se rappelle que Friedrich Klaeber⁸² et Adeline Bartlett⁸³ qualifiaient les discours poétiques vieil-anglais de non-dramatiques :

But even those which may be said to advance the action, are lacking in dramatic quality; they are characterized by eloquence and ceremonial dignity.

Monologue and duologue, direct and indirect discourse, all are undramatic. The speech is a rhetorical device, beloved for itself quite as much as for any furthering of the action which it may contribute.

On constate que c'est dans un sens bien précis que ces critiques entendent le terme « dramatique ». Pour eux, cette notion est intimement liée à celle de progrès de l'action, dont il sera question à la fin de ce chapitre. On aura l'occasion d'y constater que les discours vieil-anglais freinent effectivement ce progrès dans une certaine mesure, et en ce sens les remarques de Friedrich Klaeber et Adeline Bartlett sont justifiées. Mais si par dramatique on entend un penchant pour le spectaculaire et l'excessif, pour un mode de représentation qui ne se contente pas d'imiter fidèlement l'ordinaire de la vie, mais qui le magnifie pour le

⁸¹ Ces formules qui explicitent le caractère performatif d'un acte de langage par un verbe conjugué à la première personne (« je te demande », « je promets », « j'ordonne », etc.) sont évoquées pour la première fois par John Langshaw Austin (*How to Do Things With Words* (Oxford : Clarendon Press, 1962), 5-6 et 32-33), qui les nomme « *explicit formulas* ». Pour d'autres dénominations de ce phénomène, voir note 279, p. 376.

⁸² Friedrich Klaeber, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd. (1950), p. lv. Klaeber ne se prononce ici que sur les discours de *Beowulf* et non sur ceux de la poésie vieil-anglaise en général.

⁸³ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 105-106.

présenter de manière saisissante à son public, alors certainement les discours vieil-anglais ont une dimension dramatique.

Le phénomène de la variation – qu’il s’agisse de termes d’adresse ou de tout autre élément du discours – ne constitue cependant que l’aspect le plus évident du style appositif tel qu’analysé par Fred Robinson. Ce dernier prend en considération tous les procédés fondés sur la juxtaposition, notamment l’utilisation de mots composés, de structures parallèles ou d’épisodes dont le lien logique avec le reste du récit n’est pas explicité (on pourrait ajouter à cette liste les répliques de discours direct qui semblent parfois se succéder sans véritablement se répondre⁸⁴).

Fred Robinson⁸⁵ s’intéresse à ce type de procédés parce qu’ils conditionnent un mode de construction du sens particulier :

The distinguishing feature of apposition (or variation) is its parataxis - its lack of an expressed logical connection between the apposed elements. [...] The relationship between the elements of an appositive construction and the relevance of these elements to the sentence at large must be inferred from their proximate and parallel status. In Old English poetry, where apposition is used so heavily, the construction often seems especially rich in implicit meaning [...].

[T]he logically open, implicit quality of apposition is shared by other stylistic devices in the poem, and in concert they create a reticent, appositive style which is intimately cooperative with the tone and theme of the poem.

Il entend ainsi le terme appositif dans un sens beaucoup plus large que celui qui lui est communément attribué. Plus que d’un mode d’organisation syntaxique, il s’agit d’un style qui requiert la participation active du lecteur ou auditeur dans le processus d’interprétation. Robinson englobe d’ailleurs dans son étude des facettes beaucoup plus abstraites de ce phénomène comme la bivalence de nombreux termes qui peuvent s’interpréter aussi bien selon un sens religieux que séculier, avec pour conséquence une juxtaposition de deux sens différents pour un seul mot.

Bien qu’il ne se réfère pas à ce courant d’interprétation, Robinson se rapproche ainsi par ses idées des adeptes des théories orales-formulaires, lesquels insistent aussi sur la participation active du public au processus d’interprétation mais mettent principalement l’accent sur d’autres procédés stylistiques, en particulier l’utilisation de formules et thèmes conventionnels, ainsi que de jeux sur les sonorités⁸⁶. Tous ces procédés ont en commun d’impliquer une appréhension non-linéaire du texte puisque le lecteur ou auditeur est en permanence renvoyé à d’autres éléments dans le texte ou dans d’autres textes déjà connus de

⁸⁴ Voir ci-dessus, p. 134 et suivantes.

⁸⁵ Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*, p. 3-6.

⁸⁶ Voir l’introduction générale, p. 41 et suivantes.

lui, de telle sorte que l'activité de lecture est aussi une activité de remémoration. Par ailleurs, il revient également au lecteur ou auditeur de définir par lui-même la ou les relation(s) entre les éléments ainsi associés : si le texte spécifie qu'il y a relation, il ne précise pas s'il faut y voir rupture, contraste, identification, complémentarité, concession ou d'autres choses encore.

La poésie vieil-anglaise est donc bien dotée d'une structure, mais celle-ci est à la fois souple et ambiguë⁸⁷. Que l'on considère par exemple le poème *Christ et Satan*. L'unité du texte a été sévèrement mise en doute par ses premiers critiques⁸⁸ précisément parce que le poème n'obéit pas à une organisation logique simple : la chronologie est bouleversée par le rejet de la tentation du Christ après la descente en Enfer et les différents épisodes (1-33 Création et chute des anges, 34-188 lamentations de Satan et des démons, 189-223 commentaire à caractère homilétique, 224-276 à nouveau récit de la chute, *etc.*) ne semblent à première vue n'être que faiblement reliés les uns aux autres⁸⁹.

Pourtant, Charles R. Sleeth a pu dé montrer de manière convaincante l'unité et la cohérence du poème en mettant en lumière le réseau de motifs développant le thème de l'opposition entre exaltation du Christ et humiliation de Satan⁹⁰. Parmi les nombreux exemples analysés par Charles Sleeth on peut citer l'utilisation de quelques expressions identiques pour désigner les deux adversaires. L'expression *engla ordfruma(n)* (« prince des anges » ou « créateur des anges ») est ainsi à la fois utilisée pour désigner Lucifer (l. 21) et Dieu⁹¹ (l. 237). L'ambivalence du terme est d'ailleurs sans doute perceptible dès la première mention : non seulement le terme *ordfruma* et des formules comme *engla waldend*, *engla*

⁸⁷ Voir Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*, p. 19, plus spécifiquement au sujet de la syntaxe même s'il présente un argument semblable au sujet des mots composés : « *The Old English sentences were probably more fluid and structurally ambiguous, and the scribal practices of the time preserved that fluidity* ».

⁸⁸ Robert Emmett Finnegan (*Christ and Satan: A Critical Edition* (Waterloo, ON : Wilfried Laurier University Press, 1977), p. 12-14) et Charles R. Sleeth (*Studies in Christ and Satan*, p. 3-5) proposent des résumés fort utiles de la question. Charles Sleeth cite en particulier l'étude de Bernhard ten Brink (*Geschichte der englischen Litteratur*, vol. 1 (Strasbourg : Trübner, 1877), p. 109-111) qui propose des délimitations précises entre trois « poèmes » (1-365, 366-662 et 663-728) et qui a eu une influence considérable, bien après que la *Liedertheorie* ait cessé d'être prédominante. Plus récemment, cette question a été abordée par Colette Stévanovitch qui propose une division bipartite du texte, tout en estimant possibles que les deux parties aient été composées par le même auteur (« Envelope Patterns and the Unity of the Old English *Christ and Satan* »). Voir également l'introduction générale, p. 64 et suivantes.

⁸⁹ Les transitions sont comme souvent minimales, avec l'utilisation respectivement de *donne* et *þa* aux vers 34 et 189, et une formule plus développée mais qui n'est pas non plus une véritable transition au vers 224 (*Ða get ic furðor gefregen feond ondetan*, « Puis j'ai entendu les ennemis avouer d'autres choses encore »).

⁹⁰ Charles R. Sleeth, *Studies in Christ and Satan*, p. 13-25. Sleeth développe et approfondit des idées déjà partiellement esquissées par Kemp Malone (« The Old English Period (to 1100) », in *A Literary History of England*, édité par Albert C. Baugh (New York : Appleton-Century-Crofts, 1948), p. 68-69) et Bernard F. Huppé (*Doctrine and Poetry*, p. 227-231).

⁹¹ C'est apparemment le Dieu créateur qui est désigné plutôt que le Fils, mais les deux sont très souvent identifiés dans le poème. Charles Sleeth cite également l'expression « ange saint » utilisée pour parler de Lucifer (*halig ængel*, 81) puis du Christ (*halig encgel*, 585).

scyppend ou *engla þeoden* sont fréquemment employés pour désigner Dieu, mais là où l'expression *engla ordfruma* apparaît dans le reste du corpus poétique⁹² elle désigne toujours indubitablement Dieu ou le Christ.

L'utilisation de ce terme évoque ainsi déjà implicitement les deux figures auxquelles le poème est entièrement consacré et dont la présence sert en quelque sorte de fil conducteur au texte. Elle peut inviter à contraster le véritable prince des anges, celui qui est également leur créateur, à celui qui ne pouvait régner sur eux qu'en vertu de l'autorité conférée par Dieu. Elle peut au contraire mettre en valeur tout ce que Lucifer a perdu en montrant à quel point son statut était proche de celui d'un Dieu avant la rébellion. Elle peut encore suggérer un thème important dans le poème, celui de l'usurpation et du pouvoir illégitime puisque Satan ne cesse de vouloir s'octroyer les attributs divins. Elle oblige également à réfléchir sur le sens véritable de la formule – et notamment du composé *ordfruma* – qui, tout en évoquant irrésistiblement le sens conventionnel de « Dieu », se trouve défamiliarisée par son association à Lucifer.

Une telle expression contient donc en puissance un grand nombre de sens possibles, qui ne s'actualiseront pas tous, à chaque lecture, pour tout lecteur ou auditeur, mais qui sont tous susceptibles d'être mobilisés et de participer aux réseaux de significations complexes déployés par le poème. Comme pour toutes les langues naturelles, l'efficacité de ce langage poétique dépend en grande partie de sa redondance : sur les nombreuses significations portées par les dizaines, voire les centaines de références à Christ ou Satan, seule une partie trouvera un écho dans le public, mais cet écho est normalement suffisant pour garantir la cohérence du texte.

Ce type d'échos peut aussi servir à assurer la cohérence et l'unité d'échanges au discours direct, mais ils prennent alors souvent une dimension argumentative. Ainsi, dans le fameux échange entre Beowulf et Unferth (506-607), Beowulf reprend plusieurs termes utilisés par son interlocuteur pour mieux réfuter ses dires :

ðær git for wlence	wada cunnedon
ond for dolgilpe	on deop wæter
<i>aldrum neþdon?</i>	[...] þa git on sund reon.
Þær git eagorstream	earnum þehton,
mæton merestræta,	mundum brugdon,
glidon ofer <i>garsecg</i> ;	geofon yþum weol,
wintrys wylmum.	Git on wæteres æht
seofon niht swuncon;	he þe æt sunde <i>oferflat</i> (<i>Beowulf</i> , 508-517) ⁹³

⁹² *Le Sort des apôtres (Fate of the Apostles)*, 28a, *Andreas*, 146a, et *Credo (The Creed)*, 6a.

⁹³ « Là tous deux par orgueil avez combattu les vagues et par bête vantardise avez risqué vos vies en eau profonde [...]. Là vous avez tous deux couvert les courants de vos bras, traversé le passage marin, mu vos bras rapidement, glissé sur l'océan. La mer s'est gonflée de vagues, la houle hivernale ; vous avez peiné sept

Wit þæt gecwædon cnihtwesende
 ond gebeotedon [...] þæt wit on garsecg ut
 aldrum neðdon, ond þæt geæfndon swa.
 Hæfdon swurd nacod, þa wit on sund reon,
 heard on handa; wit unc wið hronfixas
 werian þohton. No he wiht fram me
 flodypum feor fleotan meahte (*Beowulf*, 535-542)⁹⁴

Outre les répétitions verbatim, qui sont trop spécifiques pour relever du hasard, on peut noter d'autres échos plus légers : ainsi la notion de défi (« *boasting* ») introduite négativement par Unferth (*for dolgilpe*, « bête vantardise », « vaine gloire ») est reprise par un terme plus positif ou en tout cas plus neutre par Beowulf (*gebeotedon*, « promettre fièrement », « faire un serment ») tandis que le complément circonstanciel *cnihtwesende* (« étant jeunes ») vient remplacer le beaucoup plus critique *for wlence* (« par orgueil »). Dès le début de sa réponse, Beowulf reprend ainsi à son compte les arguments de son adversaire pour mieux les détourner.

Ce sont toutefois les poèmes hagiographiques qui font le plus grand usage de ce type d'échos à caractère polémique. Cela ne saurait surprendre : les scènes d'affrontement verbal sont un *topos* du genre et aucun des poèmes du corpus n'en est privé. Par ailleurs le caractère fortement idéologique des affrontements se prête volontiers à ces jeux de redéfinition des termes. Ainsi, dans le poème *Guthlac A*, il est notamment question de nombreuses reprises des véritables serviteurs de Dieu⁹⁵. Le thème est évoqué avec une certaine insistance par le narrateur dès le prologue⁹⁶ et revient ensuite fréquemment dans la bouche des personnages qui se renvoient en particulier les termes *dryhtnes þeow* (« serviteur du seigneur »), *þeowian* (« servir »), *þeaw* (« coutume », « conduite ») et *geþyld* (« patience »). Ces termes sont associés aussi bien par leurs significations que par leurs sonorités et leur répétition au long des répliques qui opposent Guthlac aux démons crée une sorte de fil conducteur reliant toutes les étapes de l'affrontement. D'autre part, les accusations que se renvoient les personnages au sujet de ceux qui servent ou non Dieu comme il le faudrait invitent à la réflexion sur ce que

nuits sur l'eau. Il t'a vaincu sur la mer, a eu la plus grande force ».

⁹⁴ « Alors que nous étions adolescents nous avons décidé et fait le serment [...] que nous irions sur l'océan risquer nos vies et nous firent ainsi. L'épée dégainée, solide dans nos mains, nous avons alors tous deux ramé sur la mer ; nous pensions ainsi nous protéger contre les baleines. Il ne pouvait pas du tout voguer loin devant moi sur les vagues ».

⁹⁵ Margaret Enid Bridges mentionne d'autres thèmes qui servent à contraster Guthlac et ses adversaires à travers leurs échanges verbaux : le thème de la guerre spirituelle, du changement, de l'habitat, de la *jubilatio*, de la *sapientia* et de la lumière (*Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 117-146).

⁹⁶ 67-69a, *se eðel ece bideð / ealra þære mengu þe geond middangeard / dryhtne þeowiað*, « la patrie durera éternellement pour toutes les multitudes qui servent le seigneur de par le monde » ; 80a, *dæghwam dryhtne þeowiaþ*, « chaque jour ils servent le seigneur » ; 91, *þæt synd þa gecostan cempaþ þa þam cyninge þeowað*, « ce sont les guerriers élus qui servent le roi ».

doit constituer le service de Dieu. De cette manière, en marge du sujet de débat explicite qui évolue (de la difficulté à vivre seul aux menaces d’emmener le saint en Enfer, en passant par la critique de moines aux mœurs dissolues), se perpétue un débat unique sur le service dû à Dieu.

Cynewulf fait un usage particulièrement développé de ce procédé dans *Juliana*, où le mot *god* revient sans cesse, mais en étant investi de sens différents selon les locuteurs. Le terme peut paraître suffisamment banal pour qu’il ne s’agisse que d’une coïncidence, mais la comparaison du poème avec sa source montre qu’il n’en est rien. La *Passio Iulianae* clarifie souvent l’identité de la divinité dont il est question en donnant des noms spécifiques de dieux romains ou en faisant référence à la trinité par exemple. À l’inverse, le poème vieil-anglais brouille délibérément la distinction et invite ainsi le public à s’interroger sur le véritable sens du mot, notamment quand Juliana et son père se renvoient l’expression « vrai(s) dieu(x) » (47b, *soðne god* et 80b, *soð godu*). Cynewulf utilise le même procédé pour révéler la dualité de différentes valeurs qui peuvent être positives ou négatives selon qui les évoque⁹⁷. Comme le fait remarquer Earl Anderson⁹⁸, l’ajout par Cynewulf d’un public qui assiste aux confrontations à l’intérieur du poème permet de mettre en scène l’effet de ce débat invitant ceux qui l’entendent à mieux distinguer le bien du mal.

Les connecteurs logiques ont un rôle à jouer dans les discours direct vieil-anglais. Certains d’entre eux sont mêmes plus fréquents dans le discours direct que dans le récit, vraisemblablement parce que le discours direct est souvent l’occasion d’argumentation ou de démonstration. Les occurrences de *þeah* (« bien que », « cependant »), *forþon* (« c’est pourquoi », « parce que ») et *ac* (« mais ») dans le discours direct représentent ainsi respectivement 67, 57 et 47% de toutes les occurrences, alors que le discours direct ne représente qu’environ 42% du corpus. Cependant, ce n’est pas sur eux seuls que reposent les structures argumentatives. Que l’on considère ainsi la réplique dans laquelle Juliana utilise l’expression *soðne god* mentionnée ci-dessus :

*Si credideris Deo meo, & adoraueris patrem et filium et sanctum spiritum, accipiam te maritum. Quod si nolueris, quære tibi aliam uxorem. (Passio Iulianae, § 1)*⁹⁹

Ic þe mæg geseccan þæt þu þec sylfne ne þearft
swiþor swencan. Gif þu soðne god

⁹⁷ Voir Earl R. Anderson, *Cynewulf: Structure, Style, and Theme in His Poetry* (Londres et Toronto : Associated University Presses, 1983), p. 92-94. Les exemples de mots sujets à répétitions notés par Earl Anderson sont *georne* (« avec zèle »), *gifu* (« don »), *ræd* (« conseil », « intelligence »), *lufu* (« amour ») et *mundbyrd* (« protection »).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 97-99.

⁹⁹ « Si tu crois en mon Dieu, et adores le Père, le Fils et le Saint Esprit, je t’accepterai comme mari. Mais si tu ne veux pas, cherche-toi une autre épouse ».

lufast ond gelyfest, ond his lof rærest,
 ongietest gæsta hleo, ic beo gearo sona
 unwaclice willan þines.
Swylce ic þe secge, *gif* þu to sæmran gode
 þurh deofolgield dæde biþencest,
 hætsð hæþenweoh, ne meaht þu habban mec,
 ne geþreatian þe to gesingan.
 Næfre þu þæs swiðlic sar gegearwast
 þurh hæstne nið heardra wita,
 þæt þu mec onwende worda þissa. (*Juliana*, 46-57)¹⁰⁰

Comme l'indiquent les italiques, le poème de Cynewulf traduit scrupuleusement les connecteurs logiques latins. La poésie vieil-anglaise aime les structures binaires – ne serait-ce qu'à cause de son mètre, mais aussi par son goût pour les contrastes et les opposés – aussi les deux conditionnelles ne posent-elles aucune difficulté d'adaptation, bien au contraire. Les éléments ajoutés par Cynewulf ne comportent pas d'autres connecteurs logiques au sens strict, mais ils mettent eux aussi en place une représentation binaire par le jeu des négations¹⁰¹. Comme le fait remarquer Oswald Ducrot¹⁰², les énoncés négatifs « font apparaître leur énonciation comme le choc de deux attitudes antagonistes, l'une, positive, imputée à un énonciateur E₁, l'autre, qui est un refus de la première, imputée à E₂. » Il s'agit dans la réplique ci-dessus du type de négation que Ducrot qualifie de polémique : Eleusius n'a pas (encore) dit qu'il comptait faire de nouveaux efforts pour convaincre Juliana ou qu'il avait l'intention de la torturer jusqu'à ce qu'elle cède, mais Juliana s'inscrit déjà en opposition à ce point de vue qu'elle lui attribue. Ainsi, à la fois par le jeu des conditionnelles et celui des négations, la syntaxe de l'énoncé met en place des oppositions claires et facilement repérables.

Cependant, ces éléments structurants ne fonctionnent que très localement. Même quand les répliques sont plus longues, on ne décèle pas de structure rhétorique clairement délimitable à une échelle dépassant la dizaine de vers. Certes, on peut rencontrer certains marqueurs de début ou de conclusion ; certes, certains passages peuvent être détachés du reste au moyen de structures rhétoriques (structures encadrantes, succession de négations suivies de

¹⁰⁰ « Je peux te dire que tu n'as pas besoin de beaucoup te tourmenter toi-même. Si tu aimes et crois dans le vrai Dieu et célèbre ses louanges, si tu reconnais le refuge des âmes, je serai prête immédiatement et résolument selon ton désir. De même, je te le dis si pour un dieu inférieur, par idolâtrie tu commets des actes, invoques une idole païenne, tu ne pourras m'obtenir, ni par la menace me faire devenir ta femme. Jamais tu ne prépareras de souffrance si intense, de cruels tourments par violente hostilité, tels que tu me ferais me détourner de ces paroles ».

¹⁰¹ Tout comme les connecteurs logiques mentionnés ci-dessus, les négations se rencontrent elles aussi relativement plus fréquemment dans le discours direct que dans le récit : ainsi les occurrences de la négation *ne* dans le discours direct représentent 58% de l'ensemble des occurrences alors que le discours direct ne représente que 41% du corpus.

¹⁰² Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, p. 215.

la conjonction *ac, etc.*). Cependant, on n'a pas de structure globale qui permettrait de dire d'une réplique argumentative qu'elle se décompose par exemple en cinq parties clairement délimitées et articulées. De même, au niveau d'un échange entier, les différentes répliques ne semblent pas pouvoir se ramener à un plan clairement hiérarchisé au moyen de connecteurs logiques appropriés et de changements de thème ou d'argument nets. Ce qui fait la cohérence des échanges plus globalement, ce sont les jeux d'échos qui ont été évoqués plus haut. L'opposition mise en place par Juliana entre le vrai Dieu et les idoles forcément inférieures se répétera et s'enrichira tout au long du poème, de même que celle entre la frénésie brutale des païens et la *stabilitas* de la sainte.

Or, au contraire d'une argumentation structurée logiquement, qui va dans une direction bien précise, en suivant un ordre qui n'est pas fortuit, les jeux d'échos ne sont pas monodirectionnels. Ils tissent un réseau dont le nombre d'éléments est incertain – dans la mesure où toutes les occurrences ne seront pas forcément remarquées par le public et où l'intertextualité peut faire intervenir un nombre très variable d'occurrences extérieures au poème lui-même – et l'ordre souvent peu significatif. Plus qu'une progression d'idées en idées, ce type d'organisation permet l'enrichissement progressif d'un même réseau d'idées, par une sorte de phénomène d'accrétion qui fait que les notions clés – évoquées peut-être un peu rapidement dans un premier temps – se chargent au fil du poème de multiples connotations, jusqu'à atteindre une densité censée emporter l'adhésion.

Un dernier aspect mérite d'être mentionné concernant le mode de structuration de la poésie vieil-anglaise et c'est l'importance de l'abstraction et de l'universel. En effet, plutôt que de mettre en relation un phénomène concret avec, par exemple, une réaction concrète à ce phénomène, la poésie vieil-anglaise se plaît souvent à faire le lien avec une vérité universelle, que ce soit par l'intermédiaire de références religieuses ou de maximes séculières, si bien que l'on s'éloigne du déroulement immédiat de l'action pour remettre cette dernière dans une perspective plus large et le plus souvent plus abstraite. *Christ et Satan* est sans doute l'exemple le plus extrême de ce phénomène puisque la dimension homilétique prend parfois le pas sur le narratif, mais la tendance est présente à des degrés divers dans l'ensemble du corpus.

Guthlac A fait partie des poèmes les plus portés à l'abstraction¹⁰³, comme en témoigne cet extrait, situé entre deux assauts des démons contre le saint :

¹⁰³ Ce caractère abstrait a été noté par de nombreux critiques, en particulier Laurence K. Shook, « The Burial Mound in *Guthlac A* », *Modern Philology* 58 : 1 (1960), 1-10, Frances Randall Lipp, « *Guthlac A*: An Interpretation », Daniel G. Calder, « *Guthlac A* and *Guthlac B*: Some Discriminations » et Kathleen E. Dubs,

No he hine wið monna miltse gedælde,
 ac gesynta bæd sawla gehwylcre,
 þonne he to eorðan on þam anade
 hleor onhylde. Him of heofonum wearð
 onbryrded breostsefa bliðe gæste. [...]
 Swa sceal oretta a in his mode
 gode compian, ond his gæst beran
 oft on ondan þam þe eahtan wile
 sawla gehwylcre þær he gesælan mæg. (*Guthlac A*, 331-347)¹⁰⁴

Comme ailleurs dans le poème, aucune indication de temps, de lieu ou de personne n'est spécifique ici, si bien qu'il est facile d'oublier les circonstances particulières de Guthlac pour n'y voir qu'un exemple de piété universel, ce à quoi nous invite d'ailleurs le texte en faisant explicitement le lien entre le comportement de Guthlac et celui que doit adopter tout soldat du Christ.

Tout en étant en apparence coupé de l'action du poème, ce passage est cependant étroitement relié au reste du récit dans la mesure où il évoque deux des thèmes majeurs du poème : le lien privilégié avec le ciel permis par l'ancrage fort dans un lieu isolé et le combat spirituel contre le mal. Il fonctionne ainsi comme une sorte de contrepoint didactique aux séquences de récit pur, explicitant la signification de ces dernières et les replaçant dans un cadre idéologique. Ce type de technique va à l'encontre de la dramatisation et apparaît souvent comme une pause dans le récit, même s'il ne s'agit pas d'une véritable digression mais bien du développement des problématiques sous-jacentes dans le reste du texte. On comprend bien comment une telle technique, lorsqu'elle est appliquée au dialogue¹⁰⁵, peut contribuer à une certaine impression de statisme.

On peut donc dire que le recours fréquent à l'abstraction et à la généralisation, tout comme l'utilisation massive de procédés mettant en relation divers éléments intra- et intertextuels sans borner l'interprétation à un seul sens possible, contribue à rendre ce que nous connaissons de la poésie vieil-anglaise plus propice à une lecture méditative telle que pratiquée dans le milieu monastique (*ruminatio*¹⁰⁶) qu'à une appréciation rapide. Non que

« *Guthlac A* and the Acquisition of Wisdom », *Neophilologus* 65 : 4 (1981), 607-613.

¹⁰⁴ « Il ne se séparait pas de sa gentillesse envers les gens, mais pria pour le bien-être de toutes les âmes quand il s'inclinait face contre terre en ce lieu désolé. Son cœur était animé d'un esprit joyeux venu des cieux. [...] Ainsi doit toujours combattre un guerrier pour Dieu en son cœur, et souvent encourager son esprit à la colère contre celui qui veut posséder toutes les âmes pour les emprisonner ».

¹⁰⁵ On peut prendre en exemple le discours du pilote dans *Andreas* (511-525) qui décrit les périls en mer et le pouvoir de Dieu d'une manière qui évoque clairement le type de voyage allégorique décrit dans *Le Marin* ou *L'Errant*, ou certains passages du fameux sermon de Hrothgar (*Beowulf*, 1700-1784, en particulier 1724b-1757).

¹⁰⁶ À ce sujet, voir Mary Jean Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2^e éd. (Cambridge : Cambridge University Press, [1990] 2008), 195-233 et Catharine A. Regan, « Evangelicism as the Informing Principle of Cynewulf's *Elene* », p. 252-253.

tous les poèmes qui nous sont parvenus aient nécessairement été destinés à un tel milieu, mais il paraît vraisemblable que, même hors de ce contexte, la lecture ou récitation de tels poèmes se faisait avec suffisamment de lenteur pour permettre la réflexion, et que l'utilisation fréquente des mêmes textes permettait d'en approfondir la compréhension.

En conclusion, il apparaît donc que la perception selon laquelle les discours de la poésie vieil-anglaise sont excessivement solennels et peu dynamiques tient à la fois à une lecture anachronique des ces textes, et à certaines de leurs caractéristiques bien réelles. Considérer que le discours direct devrait être moins élaboré que l'écrit, plus proche de la conversation ordinaire, est en effet une attitude qui n'a de sens que pour une société dans laquelle l'écrit est pleinement dominant, ce qui n'est pas le cas de la société vieil-anglaise. Dans une littérature où le narrateur est avant tout imaginé comme quelqu'un qui parle à voix haute devant un public, établir une différence profonde, voire une hiérarchie entre narration et discours direct n'est guère pertinent. Il n'est donc pas étonnant que le discours direct soit au moins aussi élaboré que l'écrit : à la rigueur, les paroles des personnages les plus importants sont susceptibles d'être encore plus stylisées que celles du narrateur anonyme.

Ce qui est remarquable cependant, c'est que cette élaboration semble en général servir plus à arrêter la réflexion du lecteur ou auditeur sur un moment clé du texte, plutôt qu'à la pousser vers une conclusion ou un dé nouement. En effet, même quand elle emprunte à la rhétorique classique, la poésie vieil-anglaise n'est pas caractérisée par des structures claires et hiérarchisées, mais plutôt par de multiples effets de mises en valeur localisés, reliés entre eux par des structures lâches et complexes qui ne guident pas le lecteur ou auditeur vers une interprétation unique.

2. Types de discours

Les pages qui précèdent ont envisagé les caractéristiques stylistiques du discours direct en poésie vieil-anglaise de manière globale sans chercher à établir de lien direct entre ces caractéristiques et des contextes d'énonciation spécifiques. En effet, il serait trompeur d'envisager le degré de solennité d'un discours comme dépendant de l'identité du personnage qui le prononce ou de la situation dans laquelle il est prononcé. L'absence de mimétisme dans le traitement poétique vieil-anglais du discours direct implique que le critère déterminant en ce qui concerne le style approprié ne dépend pas tant de la réalité socioculturelle représentée que de conventions internes au genre. En d'autres termes, Elene ne parle pas comme elle le

fait parce qu'elle est reine ou parce qu'elle s'adresse à une assemblée prestigieuse, mais parce qu'elle parle dans un poème.

Ce point paraît d'autant plus important à souligner qu'il n'est pas accepté par l'ensemble de la critique. Ainsi, Peter Clemoes¹⁰⁷ fait l'analyse suivante du dialogue entre Agar et l'ange dans la *Genèse A* (2271-2295):

Knowledge of direct speech in moral Latin narratives such as this¹⁰⁸, it seems reasonable to suppose, encouraged another Englishman, the anonymous poet of *Genesis A*, telling in the vernacular with strict fidelity to the biblical text the story of God's purposes working themselves out, to take the licence (rare for him) of supposing that Hagar, Sarah's servant, gave a highly contrived account of her situation in reply to an angel's questioning of why she was alone in the wilderness. [...] This is definitely a servant who has risen above her station. The well-contrived sound-play (*fleah wean, wana... hean*) concluding with an alliterative pairing ('*tregan and teonan*'), the stylish pictorial allusion to grief (*tearighleor*) and the dramatic image of the outcome elegantly presented with zeugma [...] all bespeak a delicate mastery of formal rhetoric which would have graced her mistress herself. One can appreciate how Sarah had come to feel that Hagar, now bearing Abraham's child at Sarah's own instigation, was upstaging her.

Cette analyse pose problème à plusieurs égards. Certes, il semble qu'il puisse arriver que les poètes vieil-anglais établissent des contrastes entre les capacités rhétoriques de deux personnages afin de mettre en valeur la supériorité de l'un des deux. L'affrontement entre Beowulf et Unferth (506-606) est l'exemple le plus net, où le récit de Beowulf supplante celui de son adversaire non seulement parce qu'il prétend restaurer une vérité plus favorable à son auteur mais encore par son ampleur et son élaboration supérieures¹⁰⁹. Dans les poèmes hagiographiques, certaines des oppositions établies par Robert E. Bjork¹¹⁰ entre discours pleinement maîtrisés des saints et discours plus chaotiques de leurs adversaires sont également convaincantes. Ainsi, Juliana fait preuve d'une constance dans l'expression de son défi, notamment par l'utilisation récurrente de l'adverbe *næfre* en début de phrase, qui s'oppose aux changements de tactique abrupts de ses adversaires et à la profusion parfois désordonnée de leurs menaces.

Cependant, dans *Juliana*, la comparaison entre le pouvoir de persuasion des discours de Juliana et ceux de ses adversaires se fait assez naturellement parce qu'il y a manifestement

¹⁰⁷ Peter Clemoes, *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, p. 296-297.

¹⁰⁸ Peter Clemoes fait ici référence à une lettre de Boniface à Eadburg dans laquelle il est question de la vision d'un moine de Wenlock.

¹⁰⁹ Au sujet de ce passage, voir en particulier l'article de Patricia Silber, « Rhetoric as Prowess in the Unferð Episode ». Voir également ci-dessus, p. 199 et suivantes.

¹¹⁰ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*. Robert Bjork y analyse aussi les discours de *Guthlac A*, *Juliana*, *Elene*, *Guthlac B* et *Andreas*. Comme on l'a signalé dans l'introduction générale, Robert Bjork pousse souvent très loin l'analyse, discernant un sens dissimulé derrière le moindre élément de syntaxe, et exagérant parfois l'écart de maîtrise rhétorique perceptible entre les discours des différents personnages. Malgré tout, nombre de ses analyses demeurent pertinentes.

deux camps en présence et qui s'affrontent, parce que les répliques sont suffisamment proches les unes des autres pour permettre la comparaison et parce que l'enjeu du dialogue, comme dans le passage avec Unferth, est de montrer qui est le mieux à même de dire la vérité, ce qui est intimement lié à une bonne maîtrise du discours. Il est tout à fait normal que le poète s'assure que Juliana paraisse plus convaincante que ses adversaires, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il lui attribue un style distinctif qui serait une caractéristique stable du personnage.

Le passage de la *Genèse A* est tout différent. Sara a parlé peu avant, mais elle ne dialogue pas avec Agar et les enjeux des deux discours ont trop peu en commun pour inviter spontanément à la comparaison. Par ailleurs, la comparaison établie par Cleomes ne l'est pas entre deux discours, dont l'un serait conçu par le poète pour être plus convaincant que l'autre, mais entre deux personnages, dont l'un éclipserait l'autre par ses qualités supérieures, ce qui est tout différent. Outre qu'évoquer ce qu'en pense Sara (« *Sarah had come to feel...* ») suppose une reconstruction d'événements non racontés dans le poème – par exemple une occasion où Sara aurait entendu Agar parler, ce qui n'est jamais représenté directement ici – la perception du discours d'Agar comme l'expression d'un style personnel paraît contestable.

En effet, comme on l'a mentionné au chapitre précédent le discours d'Agar est avant tout représentatif de l'expression conventionnelle du thème de l'exil¹¹¹. L'éloignement de chez soi, la tristesse et la privation sont des éléments caractéristiques du *topos* et le passage présente bien des points communs avec un autre discours d'exilé dans le même poème : celui de Caïn, qui est lui aussi considérablement développé par rapport à la Vulgate. Dans ce passage aussi, le poète joue sur les sonorités de *wean* (*wean on wenum*, « le chagrin pour espérance », 1027a) et utilise des images frappantes visuellement (*Ic his blod ageat, / dreor on eorðan*, « Je l'ai fait saigner, du sang sur la terre », 1030b-1031a). Les deux personnages utilisent également tous deux *sculan* pour évoquer leur mort prochaine à la fin de leurs discours.

En d'autres termes, il existe des indices substantiels pour penser que la qualité rhétorique du discours d'Agar ne tient pas à un désir de la part du poète d'effectuer un commentaire sur le statut social du personnage, pratique qui n'aurait guère d'équivalent dans le reste du corpus, mais plutôt d'une tendance à étoffer les passages permettant le développement d'un thème traditionnel de la poésie vieil-anglaise, en l'occurrence celui de l'exil¹¹². Il procède d'ailleurs de même en d'autres occasions, n'hésitant pas à

¹¹¹ Voir Stanley B. Greenfield, « The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' ».

¹¹² À comparer avec ce que Carol Braun Pasternack écrit au sujet de *L'Errant (The Wanderer)*, où la personne qui

considérablement étoffer le passage de la guerre des rois (1960-2095, correspondant à Genèse 14 : 5-17) qui se prête assez bien au développement des topoi martiaux chers à la poésie héroïque vieil-anglaise.

En revanche, le choix des discours et personnes qui méritent d'une part d'être représentées et d'autre part de l'être de manière directe est révélateur du statut et de la fonction attribués au discours direct par les poètes anglo-saxons. Dans le cas de traductions, ce choix est certes en grande partie dicté par la source, mais les poètes n'hésitent pas toujours à s'en écarter quand ils le jugent nécessaire¹¹³.

Deux aspects principaux seront abordés ici. Tout d'abord, on reviendra sur la dimension cérémonielle évoquée comme cause de non progrès de l'action par certains critiques de *Beowulf*¹¹⁴. Cette importance de la cérémonie est spécifique à *Beowulf* et tout à fait atypique dans le corpus. Cependant, il n'en demeure pas moins vrai que les discours non nécessairement ritualisés mais en tout cas publics et officiels dominent la plupart des poèmes et cet aspect mérite considération. Par ailleurs, qu'ils aient un caractère cérémoniel ou non, de tels discours n'entravent pas nécessairement l'action. On s'interrogera donc sur les rapports complexes entre discours direct et progrès de l'action dans les poèmes narratifs vieil-anglais afin de mieux comprendre si le goût des poètes vieil-anglais pour les belles paroles est bien une cause décisive du ralentissement de l'action de certains poèmes ou s'il ne fait que s'intégrer dans un phénomène plus large.

2.1. Discours publics, discours d'autorité

Le type de discours amené à être représenté dans un poème dépend en grande partie de l'intrigue de ce dernier. Étant donnée la diversité du corpus étudié ici tant du point de vue du genre que du rapport éventuel à une source, on peut légitimement s'attendre à une certaine variété sur ce point, ce qui n'exclut pas l'existence de tendances globales, en l'occurrence celle de la prédominance de discours publics donnés par des personnages en position d'autorité.

parle est certes moins clairement identifiée que dans le cas considéré ici : « *But whereas normally a modern first person presents what is supposed to be a viewpoint peculiar to that person's personality and experience, the manuscript sequence gives voice to a traditional position, the speech taking its content and its expressions from the formulaic theme of exile* », *The Textuality of Old English Poetry*, p. 45.

¹¹³ Gerald Richman s'intéresse à ces changements dans les chapitres 3 et 4 de sa thèse (« *The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse* », p. 33-90).

¹¹⁴ Walter Morris Hart, *Ballad and Epic*, p. 198 et Friedrich Klaeber, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd. (1950), p. lv.

2.1.1. Dimension cérémonielle

Beowulf – en particulier la première partie – se distingue du reste du corpus par un nombre très important de discours à caractère cérémoniel, c'est-à-dire qui sont motivés et modelés par le respect d'une étiquette, d'un rituel social qui dépasse le cadre restreint de l'interaction entre les personnages pour s'inscrire dans la perspective plus large d'« institutions et d'activités qui transcendent l'instant présent »¹¹⁵. Ce type de rituel implique la participation de personnages qui n'existent pas tant comme individus que comme porteurs d'une fonction sociale. Ainsi, l'arrivée de Beowulf chez les Danois est marquée par une série de trois échanges avec des représentants de l'autorité royale situés de plus en plus haut dans la hiérarchie (le garde-côte, Wulfgar et Unferth), qui sanctionnent l'inclusion de Beowulf et de ses hommes à la cour du roi¹¹⁶. Si Unferth – comme plus tard la reine Wealhtheow – est doté en plus de sa fonction institutionnelle d'une certaine épaisseur en tant que personnage individuel, le garde-côte anonyme et Wulfgar paraissent au contraire se réduire à leur fonction d'intermédiaires de l'autorité royale.

De manière plus générale, Leslie Perelman¹¹⁷, dont la thèse s'intéresse en priorité à la dimension sociale du discours dans *Beowulf*, fait remarquer que tous les locuteurs du poème entretiennent un lien privilégié avec l'autorité royale¹¹⁸ :

All of these individuals are closely connected, either by birth or official position, to the Anglo-Saxon institution of kingship. [...] With the possible exception of Unferth, all the non-royal speakers in the poem serve as instruments of the communication of momentous news between those outside the specific royal cult and the king.

Cette dimension institutionnelle va de pair avec une insistance sur le caractère solennel et officiel d'un grand nombre de discours, au travers d'un vocabulaire spécifique, notamment au

¹¹⁵ « *institutions and activities that transcend the present moment* », Leslie Cooper Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », p. 22. Leslie Perelman s'inspire ici de la définition que fait Mircea Eliade du temps sacré pour définir ce qui constitue un discours formel ou solennel (*formal speech*) : Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*, traduit par Willard R. Trask (New York : Harcourt Brace, 1959), p. 68.

¹¹⁶ Cette séquence de discours est étudiée par Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 208-222. Il écrit notamment (p. 208) : « *there are no fewer than ten separate speeches, carefully choreographed in an elaborate pattern which establishes the Danish court as a sophisticated and mannered milieu, where particular customs prevail* ».

¹¹⁷ Leslie Cooper Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », p. 26 et 29.

¹¹⁸ Ainsi, la réticence d'Andy Orchard à considérer que les discours sont associés aux personnages d'autorité (« *The speeches are largely confined to the major named characters [...]. But it is also important to realise that not all of the major named characters speak (Grendel is an obvious exception, but Hygelac's own speaking-role is minimal), and indeed significant speeches are also accorded to unnamed characters* ») n'est pas nécessairement justifiée : ce n'est pas parce que les personnages n'ont pas un grand poids en tant qu'individus qu'ils ne participent pas d'une autorité plus vaste, et le fait même que certains ne soient pas nommés aide au contraire à en faire de simples extensions du pouvoir royal.

niveau de l'insertion du discours. Ainsi, Leslie Perelman¹¹⁹ mentionne l'utilisation du composé *meþelwordum* (« paroles officielles », « paroles appropriées pour un conseil, une assemblée ») au sujet des paroles du garde-côte (236). On peut aussi rappeler¹²⁰ l'utilisation majoritaire comme verbe introducteur de *maðelian* (« prendre la parole (en public) », « prononcer un discours »), qui connote lui aussi une prise de parole officielle, par exemple dans un cadre juridique et / ou politique.

Sur ces différents points, *Beowulf* n'a pas vraiment d'équivalent dans le reste du corpus. Tout d'abord, aucun autre poème du corpus n'attache une telle importance aux institutions sociales. En effet, dans la plupart des poèmes, les institutions sociales sont soit inexistantes (*Guthlac A*, *Genèse A* et *B*, *Christ et Satan*) soit païennes / juives et donc dévalorisées (*Andreas*, *Juliana*).

Elene fait là quelque peu exception dans la mesure où la mère de l'empereur représente, si ce n'est un État déjà véritablement chrétien, au moins un état en train d'embrasser cette foi, et le pouvoir en place n'est ainsi pas décrédibilisé. Ce poème aussi est le seul à part *Beowulf* à utiliser relativement fréquemment *maðelian*¹²¹ pour introduire du discours, or on sait que dans *Beowulf* l'emploi de *maðelian* signale systématiquement des discours officiels et publics. Dans *Elene* cependant cette association entre emploi de *maðelian* et discours public est moins nette. Ainsi, seuls certains des discours d'Elene aux assemblées de sages juifs sont introduits par ce verbe¹²², tandis que d'autres discours, apparemment prononcés en comité restreint, y font appel. Ainsi, quand, après avoir laissé partir les sages, Elene s'adresse à Judas, le narrateur insiste sur le fait que ce dernier est seul, mais utilise tout de même *maðelian* :

Et omnibus simul testimonium illi perhibentibus, dimisit eos, & tenuit Judam solum. Et convocans eum, dixit ad illum : (*Inventio sanctae crucis*, § 7)¹²³

Hio on sybbe forlet secan gehwylcne
 agenne eard, ond þone ænne genam,
 Iudas to gisle, ond þa georne bæd
 þæt he be ðære rode riht getæhte
 þe ær in legere wæs lange bedyrned,
 ond hine seolfne sundor acigde.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Voir Colette Stévanovitch, « *Beowulf mapelode*, *Bearn Ecþeowes* [Beowulf prit la parole, fils d'Ecþeow] », p. 17. Ce point est évoqué dans le développement consacré à l'insertion du discours direct, dans le premier chapitre de cette thèse, p. 151.

¹²¹ 9 occurrences sur 40 dans *Elene*, et respectivement 2 sur 62 et 2 sur 11 dans la *Genèse A* et la *Genèse B*. On rappelle qu'en dehors de *Beowulf*, aucun poème du corpus n'utilise la formule complète avec filiation (du type *Beowulf mapelode*, *bearn Ecþeowes*).

¹²² C'est le cas aux vers 332, 404-406a et 573, mais pas aux vers 286b-287 et 384b-385 alors que les situations d'énonciation sont tout à fait comparables.

¹²³ « Et comme tous lui faisaient le même témoignage, elle les renvoya et garda seulement Judas. Elle le convoqua et lui dit ».

Elene mæpelode to þam *anhagan*,
tireadig cwen: (*Elene*, 598-605a)¹²⁴

On pourrait éventuellement penser que c'est le verbe *convocare* (« convoquer », « appeler ») que le poète essaie de traduire ainsi, mais l'examen du reste du passage montre qu'il n'y a pas de correspondance systématique¹²⁵ entre l'usage de *convocare* dans *l'Inventio sanctae crucis* et celui de *maðelian* dans *Elene*. L'usage du terme fait par Cynewulf semble ainsi moins précis que dans le poème *Beowulf*. Sans doute le poète reconnaît-il qu'il s'agit d'un terme fort – il l'emploie ainsi à deux reprises pour introduire des menaces de mort, aux vers 605 et 685 – mais la connotation de discours officiel et public semble s'être estompée¹²⁶.

Par ailleurs, le pouvoir dans *Elene* s'exerce de manière beaucoup plus directe et individuelle que dans *Beowulf*. Là où l'autorité du roi Hrothgar s'exprime au travers de plusieurs intermédiaires, Elene semble imposer son autorité seule¹²⁷. Ce mode de représentation sert d'ailleurs la dimension allégorique du poème : en tant que représentation de l'Église militante¹²⁸, Elene n'a besoin de l'appui d'aucun autre personnage pour imposer sa volonté. Le seul passage où elle a recours à des intermédiaires est le suivant :

Hæc eis dicentibus, ecce veniunt milites ad eos dicentes, Venite, vocat vos Regina.
(*Inventio sanctae crucis*, § 7)¹²⁹

þa cwom þegna heap
to þam heremeðle. Hreopon friccan,
caseres bodan: 'Eow þeos cwen laþaþ,
secgas to salore, þæt ge seonoðdomas
rihte reccen. Is eow rædes þearf
on meðelstede, modes snyttro.' (*Elene*, 549b-554)¹³⁰

Le passage est remarquable car atypique, non seulement au sein du poème mais plus généralement par rapport au genre hagiographique. Il est en effet très rare dans ces poèmes

¹²⁴ « Elle laissa chacun retrouver son propre foyer en paix, prit le *seul* Judas en otage, puis lui demanda avec empressement de lui apprendre la vérité sur la Croix, qui jusque-là avait longtemps reposé cachée, et le convoqua *lui-même séparément*. Elene s'adressa au *solitaire*, en reine glorieuse » (je souligne).

¹²⁵ *Convocare* est ainsi utilisé en latin quand Elene s'adresse aux trois mille sages, où il est traduit par *wordum negan*, « accoster par ces paroles », « s'adresser en ces termes » (287b), tandis qu'il n'est pas utilisé dans les répliques suivantes alors que le poème emploie plusieurs fois *maðelian*. Dans le texte d'Alfred Holder, ce n'est pas *convocare* qui est utilisé dans le passage cité ici, mais *advocare*, dont le sens est presque identique.

¹²⁶ Le verbe est ainsi utilisé à deux reprises par Judas alors qu'il est en position de faiblesse et qu'il n'a pas encore accédé à la sainteté, aux vers 627 et 655.

¹²⁷ Stacy Klein note cependant qu'Elene est presque toujours représentée entourée de ses soldats, même si ceux-ci demeurent à l'arrière-plan, et qu'elle apparaît ainsi toujours non pas comme une figure isolée, mais comme membre d'un groupe : « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », p. 65.

¹²⁸ Voir Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 111 et suivantes et l'introduction générale de cette thèse, note 297, p. 86.

¹²⁹ « Alors qu'ils disaient ces paroles, voilà que survinrent des soldats qui leur dirent : Venez, la Reine vous appelle ».

¹³⁰ « Alors une troupe de soldats arriva à l'assemblée guerrière. Les hérauts s'écrièrent, les messagers de l'empereur : 'Notre reine vous demande, des hommes en route vers le palais, que vous lui relatiez avec justesse les décisions du synode. On a besoin de votre conseil et de l'intelligence de votre esprit à l'assemblée' ».

que les paroles de subalternes humains soient ainsi représentées au discours direct, comme cela peut être le cas dans *Beowulf*. On objectera qu'il ne s'agit que d'une traduction d'une réplique déjà présente dans la source, mais il n'est pas rare que des répliques aussi courtes et à l'apport en information si faible disparaissent à la traduction. Le fait que Cynewulf ait choisi de développer la réplique plutôt que de la supprimer totalement est donc significatif et nous rappelle s'il était nécessaire que les frontières entre les différents genres poétiques vieil-anglais ne sont pas nécessairement hermétiques¹³¹. Certes, *Elene* a toutes les caractéristiques du genre hagiographique, mais il semble que Cynewulf n'hésite pas à emprunter de temps à autres aux conventions des poèmes séculiers pour donner à la mère de l'Empereur l'aura d'une figure dont l'autorité n'est pas que spirituelle. On peut en effet penser que la présence de cette réplique sert une représentation d'Elene modelée sur celles des rois ou seigneurs de la poésie héroïque, au même titre que l'utilisation du thème de l'expédition en mer au début du poème (225-258)¹³².

Dans *Elene*, ce type de représentation du pouvoir dans ses institutions et ses rituels est cependant très embryonnaire : pour l'essentiel, le poème se rapproche plutôt des autres poèmes hagiographiques où il est extrêmement rare qu'un personnage subalterne humain accède à la parole de manière individuelle¹³³. Quand des personnages anonymes ont l'occasion de s'exprimer, il s'agit en général d'une foule indistincte plutôt que des représentants d'une institution¹³⁴. Ces foules n'apparaissent pas non plus comme des groupes

¹³¹ Ces frontières ne sont d'ailleurs que le fruit de catégorisations modernes et rien dans les textes eux-mêmes ou dans leur contexte manuscrit ne permet de penser que les poètes anglo-saxons ou leur public établissaient de telles distinctions. Sur ce point, voir plus haut, note 142, p. 49.

¹³² Ce thème, identifié par Robert E. Diamond (« Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry », *Publications of the Modern Language Association of America* 76 (1961), 461-468) permet en effet à la fois de représenter Elene en meneuse d'hommes et de l'associer aux autres héros de la poésie vieil-anglaise qui ont entrepris semblables voyages, comme *Beowulf* (205-228, 1896-1919). L'insistance du passage sur la présence nombreuse d'hommes en armes est particulièrement frappante quand on pense au fait que ces hommes (comme les compagnons de *Beowulf* au Danemark d'ailleurs) ne prendront part à aucun combat à Jérusalem. Leur fonction est donc vraisemblablement d'ordre symbolique : en tant qu'élément constitutif du thème du début d'une quête héroïque, leur présence constitue une sorte de signe extérieur d'héroïsme.

¹³³ On peut citer comme exception possible la fin d'*Elene*, où on demande l'avis d'un sage, qui est certes présenté comme un personnage d'importance, mais qui n'est pas nommé (1160-1195). Dans *Andreas*, les paroles d'un conseiller indéterminé sont représentées, mais elles le sont sur un mode générique (1163, *Fregn þa gelome freca oðerne*, « Souvent un guerrier demandait à l'autre ») et peuvent donc être assimilées aux paroles d'une foule. Le cas de l'homme de la foule qui s'exprime seul vers la fin du même poème (1554-1568) est un peu plus probant, même si là encore le personnage est plus utilisé comme un exemple typique de la foule que comme un individu spécifique.

¹³⁴ En dehors de l'extrait d'*Elene* cité ci-dessus, le seul autre groupe restreint d'humains à s'exprimer est constitué par les disciples d'*Andreas* (401-414). Les cas de foules qui s'expriment collectivement comprennent celle qui s'oppose à Lot dans la *Genèse A* (2476-2484a), les foules de convertis à la fin d'*Andreas* (1601-1606 et 1712-1722), les assemblées des juifs dans *Elene* ainsi que, dans le même poème, la foule qui observe le miracle de l'apparition d'une flamme sur le lieu où sont enterrés les clous de la Vraie Croix (1115b-1124). Les démons, même subalternes, peuvent avoir accès à la parole individuellement

d'individus, mais plutôt comme des entités collectives dotées d'une seule voix et d'une seule intention. Gerald Richman parle à leur sujet de discours chorique (*choral speech*)¹³⁵, ce qui est particulièrement approprié dans le cas des foules de convertis des poèmes hagiographiques, lesquelles fonctionnent comme des publics internes au texte, exprimant dans celui-ci les sentiments que les lecteurs et auditeurs du poème sont enjoins à éprouver dans le monde réel¹³⁶.

S'il est vrai que l'utilisation de discours collectifs est due à l'influence des sources latines, elle n'en reste pas moins tolérée. En revanche, dans les rares cas où, apparemment dans un souci de réalisme, les hagiographies latines permettent la représentation de personnages qui sont au service du pouvoir mais ne le détiennent pas eux-mêmes, les poèmes vieil-anglais correspondants ne conservent pas cet aspect. Les cas concernés sont trop mineurs et peu nombreux pour qu'il soit possible d'en tirer un principe général, mais ils ne sont pas sans intérêt. Ainsi, alors que dans la *Passio Iulianae* (§ 1), une fois devenu préfet, Eleusius ne se déplace pas en personne pour parler à Juliana, mais, conformément à son rang, fait envoyer des messagers¹³⁷, dans le poème vieil-anglais il n'y a interaction qu'entre la sainte et son prétendant. La *recensio casanatensis* se débarrasse quant à elle des sept démons qui, dans le texte grec¹³⁸, viennent s'en prendre à Andreas en prison, pour les remplacer par de plus prosaïques Mermédoniens (§ 27)¹³⁹. À l'inverse, le poème vieil-anglais conserve les démons du texte grec, mais attribue une partie de leurs paroles au seul Satan, évitant ainsi de donner trop d'importance aux subalternes (1311-1374).

(*Juliana*, 247-553a et 619-634 ; *Genèse B*, 496b-762a ; *Elene*, 902-933 ; *Andreas*, 1347-1359), mais ils s'expriment eux aussi souvent de manière collective (*Guthlac A*, 266-589 ; *Christ et Satan*, 53-64, 228-278, 385-397 et 729). Le cas de *Juliana* est d'ailleurs douteux car si un démon s'y exprime seul, il semble revendiquer l'intégralité des crimes démoniaques depuis les origines, ce qui en fait plus une incarnation particulière de Satan qu'un être véritablement distinct. Le deuxième passage de *Christ et Satan* (228-278) est lui aussi particulier puisque les démons sont identifiés comme un groupe par le narrateur, mais ceux-ci utilisent tantôt la première personne du singulier et tantôt celle du pluriel.

¹³⁵ « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 54 et 75-76

¹³⁶ Gerald Richman fait également remarquer que la littérature vieil-anglaise (prose et poésie confondues) a tendance à éliminer ou en tout cas à diminuer le nombre des discours collectifs présents dans les sources latines. Dans notre corpus, tous les cas concernés correspondent d'ailleurs à des traductions de textes latins où cet élément était déjà présent, ce qui confirme qu'il s'agit là d'une influence latine.

¹³⁷ Seule la réponse de Juliana est cependant représentée, pas les propos des messagers.

¹³⁸ Faute de connaître le grec, je m'appuie pour les comparaisons avec les *Praxeis Andreou* sur la traduction en anglais publiée par Robert Boenig, trad., *Acts of Andrew in the Country of the Cannibals : translations from the Greek, Latin and Old English* (New York et Londres : Garland, 1991), p. 18.

¹³⁹ C'est en tout cas ce que semble suggérer le texte : les paragraphes 25 et 26 ayant été remplacés par une courte phrase, il n'est plus question de nouveaux démons dans la version latine et il paraît donc logique que le groupe auquel il est fait référence soit l'assemblée de Mermédoniens mentionnée aux paragraphes précédents. Il faut toutefois admettre que Satan emploie également l'expression « mes enfants » dans le texte latin (*filioli mei*), ce qui conviendrait théoriquement mieux à ses démons qu'à une foule d'hommes adultes (encore que Satan soit apparu sous la forme d'un vieil homme, ce qui rend peut-être le terme d'adresse moins maladroit).

Ce type de choix est conforme à ce que l'on connaît de la poésie hagiographique vieil-anglaise¹⁴⁰, qui a tendance à clarifier et synthétiser les intrigues pour aboutir à un récit épuré, où les contrastes entre deux positions extrêmes – représentées par des couples de personnages antagonistes : Elene et Judas, Cyriacus et un démon, Juliana et son père, Juliana et le démon, *etc.* – sont clairement perceptibles. Ainsi, tout personnage secondaire est susceptible de disparaître car ce type de détail brouille en quelque sorte l'opposition binaire que l'on cherche à mettre en valeur.

Pour les poèmes bibliques, la question se pose un peu différemment dans le sens où il n'y a guère de représentation d'institutions sociales humaines. La seule exception possible concerne l'épisode de la guerre des rois dans la *Genèse A*, quand Abraham discute les conditions de sa victoire avec ses ennemis vaincus. Contrairement aux interactions avec Abimélek (2621-2735), qui sont d'un ordre plus personnel, celles entre Abraham, le roi de Salem et le roi de Sodome ont une véritable dimension politique. Elles pourraient ainsi se prêter au type de représentation du pouvoir observé dans *Beowulf*, d'autant qu'il s'agit d'un des rares passages où le traducteur s'affranchit significativement de sa source. La dimension cérémonielle du passage est cependant assez limitée :

at vero Melchisedech rex Salem proferens panem et vinum erat enim sacerdos Dei altissimi
benedixit ei et ait benedictus Abram Deo excelso qui creavit caelum et terram
et benedictus Deus excelsus quo protegente hostes in manibus tuis sunt et dedit ei decimas ex omnibus (Genèse 14 : 18-20)¹⁴¹

Him ferede mid
Solomia sinces hyrde;
þæt wæs se mæra Melchisedec,
leoda *bisceop*. Se *mid lacum* com
fyrdrinca fruman fægre gretan,
Abraham arlice, and him *on sette*
godes bletsunge, and swa gyddode:
'Wæs ðu gewurðod on wera rime
for þæs eagum þe ðe æsca tir
æt guðe forgeaf! [...]
On swaðe sæton; ne meahton siðwerod
guðe spowan, ac hie god flymde,
se ðe æt feohtan mid frumgarum
wið oferlægnes egsan sceolde
handum sinum, and halegu treow,
seo þu wið rodora weard rihte healdest.'

¹⁴⁰ Ainsi que de *Christ et Satan*, qui n'est pas une vie de saint, mais qui se rapproche des poèmes hagiographiques par certains aspects dont celui-ci.

¹⁴¹ « Et alors le roi de Salem, Melchisédek, le bénit en lui offrant du pain et du vin car il était le prêtre du Dieu très-haut et dit : 'Soit béni Abram par le Dieu très grand qui a créé le ciel et la terre, et que le Dieu très grand soit béni grâce à la protection de qui tes ennemis sont entre tes mains'. Et il lui donna un dixième du total ».

Him þa se beorn *bletsunga lean*
þurh hand ageaf, and þæs hereteames
ealles teoðan sceat Abraham *sealde*
godes bisceope. (*Genèse A, 2100b-2120a*)¹⁴²

La teneur et la fonction des paroles du roi de Salem changent considérablement d'un texte à l'autre. Le Melchisédek latin est mis en valeur dans son rôle religieux, à la fois par ses actes – le pain et le vin sont présentés comme des offrandes appropriées de la part d'un prêtre – et par ses paroles qui consistent uniquement en une bénédiction. Certes, cette bénédiction mentionne la victoire accordée à Abram par le Dieu créateur mais c'est la dimension religieuse qui prime, comme en témoignent la thématisation et la répétition du terme *benedictus*.

Dans la traduction vieil-anglaise, cette dimension est conservée, mais elle est excentrée : le statut de prêtre de Melchisédek n'est plus l'explication principale de son comportement, mais une simple épithète parmi trois, tandis que la bénédiction est retirée du discours direct et dupliquée à la fin de la réplique pour participer à une structure encadrante (italiques) autour du discours. La bénédiction n'est donc plus ce qui est mis en valeur, mais ce qui sert à souligner autre chose, en l'occurrence le thème guerrier. Ce dernier est considérablement développé et si les références à Dieu restent très présentes, elles suivent le paradigme héroïque en faisant de Dieu non plus le créateur de toutes choses mais un seigneur protecteur et un allié puissant.

On assiste ainsi à une sécularisation et à une « martialisation » du passage. Dans le même temps, ce sont aussi les rituels du discours qui disparaissent : le poème vieil-anglais ajoute bien la notion d'une salutation et même d'une salutation particulièrement bien faite (*fægre gretan... arlice*), mais celle-ci n'est pas exprimée directement. La réplique n'utilise pas même de terme d'adresse. On ne passe pas d'un rituel religieux à un rituel social, mais à un récit qui, tout en restant ancré dans la situation d'énonciation par l'usage de la seconde personne, n'a plus grand-chose d'une interaction. Ce n'est pas le caractère cérémoniel du genre héroïque qui intéresse le poète ici, mais uniquement l'évocation saisissante de scènes guerrières. Il semble ainsi que l'absence de représentation de cérémonies de l'ordre social comparables à celles rencontrées dans *Beowulf* ne tienne pas uniquement au manque

¹⁴² « Avec lui s'approcha le gardien du trésor de Salem, c'était l'illustre Melchisédek, l'évêque du peuple. Chargé de présents, le chef des guerriers vint saluer Abraham de belle et honorable manière, lui donna la bénédiction de Dieu et déclara ainsi : 'Tu t'es montré digne entre les nombreux hommes aux yeux de celui qui t'a accordé la gloire des lances au combat ! [...] Ils ont laissé leurs corps derrière eux, leur troupe n'a pas pu remporter la bataille, mais ils ont été mis en fuite par Dieu, lui qui dans le combat avec les princes t'a protégé de ses mains contre la terreur d'une force supérieure, et par la sainte alliance avec le gardien des cieux que tu respectes fidèlement'. Puis l'homme lui offrit de sa main le présent de la bénédiction, et Abraham donna à l'évêque de Dieu un dixième de tout le butin ».

d'occasions, mais aussi à un choix du poète qui préfère privilégier d'autres aspects du genre héroïque.

Reste à considérer le cas de figure de ce que l'on pourrait nommer les institutions surnaturelles. En effet, non seulement les relations entre Dieu et les croyants, mais aussi celles entre Dieu et les anges (et entre Satan et ses démons) sont représentées dans la poésie vieil-anglaise selon le modèle – et le vocabulaire – de la société héroïque¹⁴³. Elles seraient donc susceptibles de donner lieu à des discours à caractère cérémoniel comparables à ceux de *Beowulf*. En pratique, cette dimension est peu développée dans le corpus. En effet, ce n'est pas tant le caractère ritualisé de la société héroïque qui intéresse en premier lieu les poètes religieux, mais plutôt ses connotations affectives. Dans la poésie vieil-anglaise, la relation entre seigneur et vassal sert de modèle pour les relations d'amour vrai (*agapè* plutôt qu'*éros*), qu'il s'agisse d'une relation entre époux¹⁴⁴ ou de celle entre Dieu et ses créatures, comme dans les deux passages suivants :

Sed adoro Dominum Iesum Christum, qui uiuit semper et regnat in saeculis. (*Passio Iulianae*, § 2)¹⁴⁵

ac ic weorðige wuldres ealdor
middangeardes ond mægenþrymmes,
ond him anum to eal biþence,
þæt he mundbora min geweorþe,
helpend ond hælend wið hellsceaþum. (*Juliana*, 153-157)¹⁴⁶

Ond ic þæt gelyfe in liffruman,
ecne onwealdan ealra gesceafta,
þæt he mec for miltsum ond mægenspedum,
niðða nergend, næfre wille
þurh ellenweorc anforlætan,
þam ic longe in lichoman
ond in minum gæste gode campode
þurh monigfealdra mæгна gerynu. (*Guthlac A*, 637-644)¹⁴⁷

¹⁴³ Pour une analyse détaillée de ces correspondances entre concepts chrétiens et héroïques, voir Alvin A. Lee, *The Guest-Hall of Eden*.

¹⁴⁴ Dans la *Genèse A*, Sara appelle Abraham *Drihten min*, (2227a, « mon seigneur ») et *beaga weard*, / *min swæs frea* (2783b-2784a, « gardien des anneaux, mon cher seigneur »), tandis que le narrateur le désigne comme *hire mandrihtne* (2245a, « son suzerain », « son seigneur »). On retrouve des termes comparables dans la *Complainte de l'épouse* (6a, *min hlaford* et 15a, *hlaford min*, « mon seigneur »).

¹⁴⁵ « Mais j'adore le Seigneur Jésus-Christ, qui vit pour toujours et règne pour les siècles des siècles ».

¹⁴⁶ « Mais j'adore le prince de la gloire, de la terre et des cieux, je m'en remets à lui en tout, qu'il sera mon protecteur, mon secours et mon sauveur contre les ennemis infernaux ». Le terme *mundbora* (« protecteur ») en particulier peut décrire le rôle de protection d'un roi terrestre (voir *Beowulf*, 1480a, où ce terme désigne Hrothgar).

¹⁴⁷ « Et j'ai confiance en l'auteur de la vie, le seigneur éternel de toutes choses créées, qu'il ne m'abandonnera jamais, en raison de ses grâces et ses vertus, le protecteur des hommes, au cours de l'action courageuse par laquelle j'ai longtemps combattu pour Dieu avec mon corps et mon esprit, par les mystères de multiples vertus ».

Les représentations de pompe ou d'un exercice ritualisé d'un pouvoir divin (ou satanique) sont moins présentes et ne donnent pas lieu à des discours élaborés. Ainsi, dans *Christ et Satan* (610-627), la représentation du Jugement Dernier ne donne lieu qu'à deux répliques très brèves et très directes, délivrées sans intermédiaire ou préliminaire particulier. La description de Dieu en majesté entouré de ses anges dans *Elene* (725-758) met en scène la « cour » divine, mais les seules paroles représentées sont des louanges angéliques non-spécifiques qui témoignent plus d'une atmosphère que du fonctionnement d'un organe de pouvoir.

On comprend d'ailleurs assez bien qu'il en soit ainsi. Dieu étant omnipotent, il n'a nul besoin d'intermédiaires pour exercer sa volonté – ceux-ci sont mêmes susceptibles d'être suspects comme on l'a vu dans le cas de la *Genèse B* – et la notion de rituel, qui permettrait de dépasser l'instant présent pour accéder au sacré¹⁴⁸ n'a que peu de pertinence quand il s'agit de représenter le sacré par excellence. S'il arrive que Dieu utilise des anges comme intermédiaires, et si ceux-ci peuvent être désignés comme ses vassaux (*Genèse A*, 2268b-2269a *wuldres þegn*, / *engel drihtnes*, « glorieux vassal, ange du seigneur », *Guthlac A*, 693a *dyre dryhtnes þegn*, « vassal bien-aimé du seigneur », 708 *meotudes þegn*, « vassal du maître »), leur façon de s'exprimer diffère sensiblement de celle des vassaux humains.

Dans la *Genèse A*, les anges ne s'expriment guère différemment de Dieu lui-même et semblent partager son autorité. Ainsi, quand Lot négocie les conditions de son départ de Sodome (2498b-2534), les anges avec qui il traite n'ont nul besoin de consulter leur seigneur pour prendre une décision. De même, c'est sa propre parole que l'ange offre à Agar en garantie :

Hire þa se engel andswarode:
 '[...] Þu scealt, Agar, Abrahame sunu
 on woruld bringan. Ic þe wordum nu
 minum secge, þæt se magorinc sceal
 mid yldum wesan Ismahel haten. (*Genèse A*, 2280-2288)¹⁴⁹

En cela, le poème vieil-anglais reste d'ailleurs légèrement en deçà de la Vulgate, qui peut donner l'impression que c'est l'ange qui accordera à Agar la postérité qu'elle désire :

dixitque ei angelus Domini [...] multiplicabo semen tuum et non numerabitur prae
 multitudine (*Genèse 16 : 9-10*)¹⁵⁰

¹⁴⁸ Voir Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétitions* (Paris : Gallimard, 1949), p. 25-29 en particulier.

¹⁴⁹ « L'ange lui répondit : 'Tu mettras au monde, Agar, un fils pour Abraham. Je te donne à présent ma parole, que le jeune guerrier sera appelé Ismaël parmi les hommes' ».

¹⁵⁰ « Et l'ange du Seigneur lui dit : 'Je multiplierai ta descendance et on ne pourra la compter tant elle sera nombreuse' ».

Comme une telle autonomie d'action est peu probable de la part d'un ange qui n'est pas même nommé, il est sans doute plus juste de considérer que c'est la voix de Dieu qui s'exprime ici par l'intermédiaire de son messager. On peut d'ailleurs à juste titre se demander si certaines des versions du texte antérieures à la Vulgate n'attribuaient pas ces paroles à Dieu en personne. Le seul critère qui semble différencier les discours angéliques des discours divins dans la *Genèse A* et dans sa source, c'est celui de l'interlocuteur. Dieu s'exprime en général directement auprès des premiers humains (Adam, Ève et Caïn) et de certains personnages d'importance (Noé, Abraham et Abimélek), mais Agar et Lot n'ont droit qu'à un intermédiaire. En tout état de cause, les voix angéliques tiennent plus de la projection de la voix divine au travers d'une autre entité, que de celles de vassaux dépendants de Dieu mais séparés de Lui.

L'ange qui intervient pour secourir Guthlac est bien différent. Il est identifié avec précision – quoiqu'a posteriori – comme l'apôtre Barthélemy¹⁵¹ et parle en son nom propre, non comme s'il était Dieu lui-même, mais bien comme l'ange qui sert d'intermédiaire entre Guthlac et Dieu :

[...] Eom ic þara twelfa sum þe he getreoweste
 under monnes hiw mode gelufade.
 He mec of heofonum hider onsende,
 geseah þæt ge on eorðan fore æfstum
 on his wergengan wite legdon.
 Is þæt min broþor, mec his bysgu gehreaw.
 Ic þæt gefremme, þær se freond wunað
 on þære socne, þe ic þa sibbe wið hine
 healdan wille, nu ic his helpan mot,
 þæt ge min onsynn oft sceawiað.
 Nu ic his geneahhe neosan wille;
 sceal ic his word ond his weorc in gewitnesse
 dryhtne lædon. He his dæde conn.' (*Guthlac A*, 709-721)¹⁵²

Même si l'ange ne donne pas son nom ici¹⁵³, il commence par se présenter, en explicitant son rôle en tant que messager divin. Cette façon de faire le rapproche du garde-côte et de Wulfgar

¹⁵¹ Il ne s'agit donc pas d'un des anges présents à la Création, mais bien d'un saint devenu messager divin. Il est toutefois désigné explicitement comme un ange (*engel*) tout au long du poème. L'hypothèse selon laquelle Barthélemy et l'ange qui porte assistance à Guthlac au cours du poème seraient deux êtres distincts paraît très peu plausible dans la mesure où, dans les autres versions de la légende, et en particulier dans le texte de Félix, il s'agit bien de saint Barthélemy dans tous les cas.

¹⁵² « Je suis l'un des douze qu'il a aimé de tout son cœur pour sa grande fidélité, lorsqu'il avait forme humaine. Il m'a envoyé ici depuis les cieux, il a vu que sur la terre par jalousie vous infligiez des tourments à son protégé. C'est mon frère, son épreuve m'a ému. J'agirai de telle sorte, tant que cet ami demeurera dans le sanctuaire, de conserver mon amitié avec lui, de vous montrer souvent mon visage, à présent que je peux lui venir en aide. À présent je veux souvent lui rendre visite ; je transmettrai ses paroles et ses gestes au Seigneur en témoin. Il connaîtra son action ».

¹⁵³ Le public auquel était destiné le poème aurait sans doute su immédiatement de qui il s'agissait car le culte de

dans *Beowulf* qui indiquent eux aussi leur fonction lors de leur première prise de parole. De manière peut-être plus troublante, c'est aussi ainsi que les démons qui souhaitent se faire passer pour des anges se présentent dans la *Genèse B* (496b-521 et 551b-587) et dans *Juliana* (261-266). Même si deux des trois occurrences correspondent à des détournements, on devine donc ici quelque chose qui pourrait être de l'ordre de la convention dans la représentation des intermédiaires de l'autorité¹⁵⁴.

L'exemple tiré de *Juliana* est sans nul doute le moins probant car il ne fait que développer légèrement le texte de sa source :

Angelus Domini sum, qui missus sum ad te [...]. (*Passio Iulianae*, § 6)¹⁵⁵

Ic eom engel godes *ufan sibende,*
 þegn geþungen, ond *to þe sended,*
 halig of heahþu. (*Juliana*, 261-263a)¹⁵⁶

Le cas de la *Genèse B* au contraire est intéressant à plusieurs titres. Le texte n'a pas de source latine directe connue et, par son utilisation particulièrement importante du vocabulaire de la société héroïque pour rendre compte des relations entre les différents personnages, semble vouloir s'inscrire dans le type de genre poétique dont relève *Beowulf*¹⁵⁷. Par ailleurs, la crédibilité du démon comme messenger divin est un élément central de la scène de la tentation, le respect des formes est donc important. La référence d'Adam à un signe ou gage de la part de Dieu (540b *tacen*) semble renvoyer à un protocole connu du public envisagé par le poète, soit qu'il s'agisse d'une convention sociale réelle, soit qu'il s'agisse d'une convention poétique. Ces passages de la *Genèse B* et de *Guthlac A* sont donc dans notre corpus ceux où l'on se rapproche le plus d'une représentation de l'étiquette des institutions divines. L'aspect cérémoniel n'est cependant pleinement développé dans aucun des deux textes. Dans la

Guthlac est étroitement associé à celui de saint Barthélemy. C'est très net déjà dans la *Vita sancti Guthlaci*, composée par Félix au VIII^e siècle, qui associe à plusieurs reprises les événements importants de la vie de Guthlac à la date de la Saint-Barthélemy, mais c'est encore plus frappant dans les témoignages des siècles suivants, qui développent le thème d'un lien privilégié entre les deux saints. Pour plus de détails sur cette question, consulter Graham Jones, « Ghostly Mentor, Teacher of Mysteries: Bartholomew, Guthlac and the Apostle's Cult in Early Medieval England » in *Medieval Monastic Education*, édité par George Ferzoco et Carolyn Muessig (Londres et New York : Leicester University Press, 2000), 136-152.

¹⁵⁴ Cette façon de procéder présente d'ailleurs un intérêt d'un point de vue pratique. Dans le contexte d'une poésie transmise oralement – qu'elle soit lue, récitée ou composée *ex tempore* – faire préciser à un personnage nouveau à la fois son identité personnelle et sa relation aux personnages principaux de l'intrigue facilite grandement la compréhension.

¹⁵⁵ « Je suis l'ange du Seigneur, qui a été envoyé vers toi ».

¹⁵⁶ « Je suis l'ange de Dieu venu d'en haut, un excellent vassal envoyé vers toi, saintement venu des cieux ».

¹⁵⁷ Tous les critiques ne s'accordent pas sur l'importance qu'il convient d'accorder à cette dimension héroïque. Si certains, comme Peter J. Lucas (« Loyalty and Obedience in the Old English *Genesis* », p. 121), n'hésitent pas à considérer que les épisodes de la Chute sont entièrement interprétés à la lumière du code héroïque, A. N. Doane (*The Saxon Genesis*, p. 131) et Colette Stévanovitch (*La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 189) se montrent beaucoup plus circonspects. Cependant, même ces derniers reconnaissent que la représentation de Satan au moins doit beaucoup aux codes de la poésie héroïque.

Genèse B, il est détourné au profit d'une réflexion sur la capacité à reconnaître le vrai tandis que dans *Guthlac A*, les mentions du rôle officiel de l'ange sont excentrées pour mettre l'affection de Barthélemy pour son protégé au cœur du discours.

Qu'il s'agisse d'*Elene*, de la *Genèse B* ou de *Guthlac A*, on peut dire que dans ces poèmes, la dimension cérémonielle, si elle existe, n'est présente qu'à l'état de traces. Il n'est pas impossible que les quelques traits présentés ici relèvent d'un phénomène plus large et qu'ils témoignent d'un goût pour le cérémoniel à une époque répandu dans bien d'autres poèmes que le seul *Beowulf*, et à ce titre ils sont dignes d'intérêt, mais il faut reconnaître que leur importance dans l'économie des poèmes étudiés ici est tout à fait minimale. Sur ce point, *Beowulf* n'apparaît ainsi pas nécessairement comme un cas aberrant dans le paysage poétique vieil-anglais, mais en tout cas comme un texte se distinguant nettement des autres poèmes étudiés.

2.1.2. Dimension publique

2.1.2.1. Discours publics

Si *Beowulf* est atypique en ce qui concerne son goût prononcé pour les discours de cérémonie, sa préférence pour les discours à caractère public est en revanche moins exceptionnelle. Sur ce point, il est possible de distinguer deux groupes dans le reste du corpus : d'une part, les deux poèmes de la *Genèse*, où la proportion de discours publics est assez faible (moins de 20% de discours publics et moins de 10% de discours explicitement publics¹⁵⁸) et d'autre part les poèmes hagiographiques et *Christ et Satan* pour lesquels les proportions sont plus conséquentes, même si *Juliana* est un peu à la traîne avec seulement 37% de discours publics.

¹⁵⁸ Sont considérés comme publics les discours exprimés par une foule, à une foule ou en présence d'une foule, et comme explicitement publics ceux pour lesquels la présence d'un public conséquent ne se déduit pas simplement du contexte mais est mentionnée explicitement juste avant la réplique ou à l'intérieur même de celle-ci. En raison d'un certain nombre de cas incertains, aussi bien en ce qui concerne la présence d'un public que du degré d'explicitation, les chiffres présentés ici sont à prendre avec un certain recul : les tendances générales ne font guère de doute, mais les valeurs exactes dépendent en partie d'un travail d'interprétation personnel et seraient donc susceptible de varier légèrement d'un lecteur à l'autre.

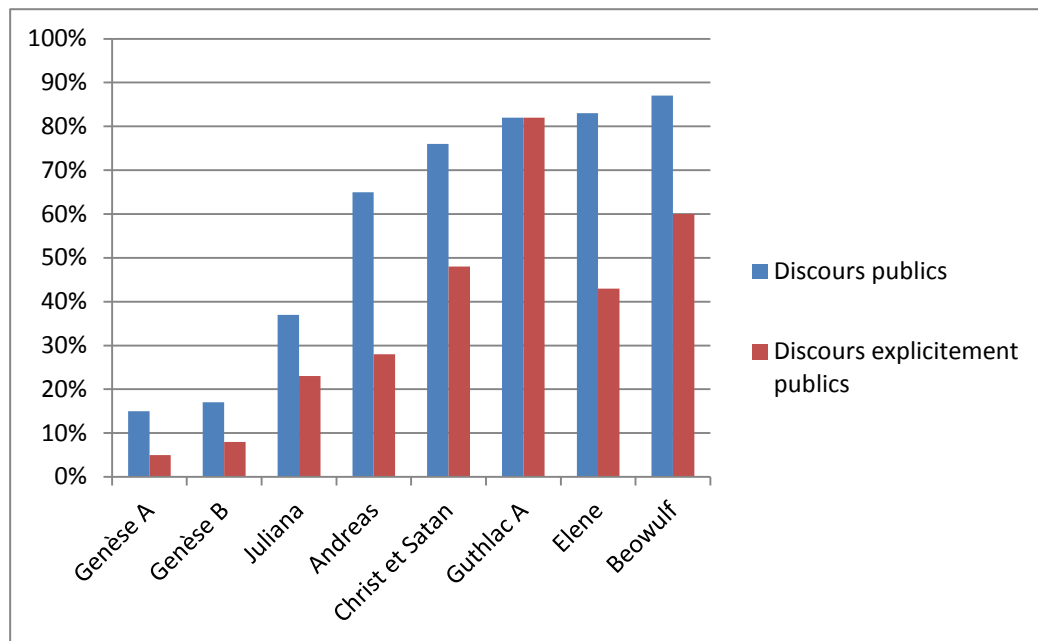


Figure 13 : Discours publics

La proportion peu importante de discours publics dans les poèmes de la Genèse tient essentiellement à leur sujet puisque les récits de la Création et de la Chute d'Adam et Ève ne se prêtent guère aux scènes de foule. Quant aux quelques épisodes de la *Genèse A* qui permettent malgré tout de telles scènes, ils ne sont pas traités de manière uniforme. Ainsi, les discours d'Abimélek à Abraham et Sara sont vraisemblablement publics, dans la mesure où il n'est dit nulle part que les conseillers d'Abimélek quittent la pièce au moment où Abraham arrive et où la présence de serviteurs pour apporter les présents destinés à Abraham est implicite. Cependant, ce fait n'est à aucun moment mis en valeur ou énoncé explicitement, ce en quoi le texte est tout à fait conforme à sa source latine. En revanche, dans le passage plus libre de la guerre des rois, le texte inclut l'expression *for eorlum* (« devant les hommes ») dans l'insertion d'un discours d'Abraham (2136-2138). Ce type d'expression dont il sera question un peu plus loin se retrouve dans plusieurs poèmes et semble relever d'une convention dans la représentation de paroles publiques. Il semble donc que le poète de la *Genèse A* représente volontiers des discours publics quand il s'éloigne de sa source, mais que sa grande fidélité au texte latin lui interdit en général de le faire.

A priori la différence entre les deux groupes de textes ne semble donc pas être véritablement une question de genre : tous les poèmes ont une propension à préférer les discours publics, mais les deux poèmes de la Genèse sont contraints par leur source et leur sujet. D'ailleurs, dans le reste du corpus – poèmes hagiographiques et *Christ et Satan* – où la

proportion de discours publics est élevée (entre 30 et plus de 80% des répliques¹⁵⁹), il existe des variations importantes qui tiennent elles aussi en grande partie au sujet, et souvent à la source, qui imposent la représentation de situations différentes.

Plusieurs phénomènes sont cependant dignes d'intérêt et confirment que la préférence pour les discours publics est conventionnelle dans la poésie vieil-anglaise, même si elle peut revêtir des significations différentes. On observe tout d'abord que deux poèmes sans source connue sont parmi ceux qui présentent les proportions les plus élevées. Le cas de *Guthlac A* est particulièrement intéressant : alors que *Guthlac B*, directement inspiré du chapitre 50 de la *Vita sancti Guthlaci*¹⁶⁰, fait la part belle aux discours privés, voire intimes, *Guthlac A* privilégie les scènes d'affrontement public, entre le saint et la multitude de ses adversaires. Le contraste entre la solitude apparente de l'ermite et le grand nombre de ses ennemis est d'ailleurs fréquemment mis en valeur dans le texte, si bien que le caractère public des discours n'est jamais sujet à doute.

D'autre part, les poèmes vieil-anglais traduits du latin mettent parfois en scène un discours public là où le texte source n'en faisait rien. Il en va ainsi du refus opposé par Juliana à la demande en mariage d'Eleusius. On a vu que le texte latin faisait intervenir des intermédiaires qui transmettent le message à Eleusius. Le poème vieil-anglais introduit également une autre différence puisqu'il rend l'affront public (*on wera mengu*, « devant la multitude des hommes », 45b), un élément que le poète juge suffisamment important pour le faire rappeler par Eleusius lorsqu'il vient se plaindre au père de Juliana :

Me þa fraceðu sind
on modsefan mæste weorce,
þæt heo mec swa torne tæle gerahte
fore þissum folce (*Juliana*, 71b-74a)¹⁶¹

La nature de l'offense se trouve modifiée par la présence d'un public : le conflit familial devient politique dans la mesure où Juliana rejette en présence de tous l'autorité d'un personnage qui a été présenté comme le plus puissant de la région. Il ne s'agit plus d'un simple conflit d'intérêt mais d'un affront qui, au même titre que les insultes d'Unferth contre Beowulf, ne peut être laissé sans réponse. Dans cette nouvelle configuration du texte, le fait qu'Eleusius ne réponde pas directement, mais vienne demander l'appui du père de Juliana de

¹⁵⁹ Entre 20 et plus de 80% si on ne considère que les cas explicites.

¹⁶⁰ Jane Roberts, éd., *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, p. 36-43.

¹⁶¹ « Ces insultes me causent d'autant plus de chagrin, qu'elle m'a assailli de paroles si affreuses en présence de ces gens ».

manière assez plaintive, rejaillit d'ailleurs assez négativement sur sa capacité à exercer l'autorité.

Cette dimension politique est d'autant plus remarquable qu'elle est assez rare dans notre corpus, en dehors de *Beowulf*. Les publics évoqués dans ce poème participent souvent de la mise en scène cérémonielle du pouvoir décrite plus haut. Ainsi, le texte spécifie volontiers le rang ou la fonction des auditeurs comme dans le passage suivant, où le discours de Hrothgar devant la main de Grendel est précédé par une description précise des auditeurs :

	Eode scealc monig
swiðhicgende	to sele þam hean
searowundor seon;	swylce self cyning
of brydbure,	beahhorda weard,
tryddode tīrfæst	getrume micle,
cystum gecyþed,	ond his cwen mid him
medostigge mæt	mægþa hose. (<i>Beowulf</i> , 918b-924) ¹⁶²

Il s'agit d'une foule anonyme pour l'essentiel, mais non indifférenciée ou désordonnée : les principaux groupes composant la cour danoise sont représentés, dans l'ordre qui leur revient. Plus qu'une foule, c'est le pouvoir royal qui est représenté.

Beaucoup plus typique des textes hagiographiques et de *Christ et Satan* en revanche est la représentation de foules indifférenciées¹⁶³, qui parlent volontiers d'une seule voix. Ainsi, même si les discours publics sont nombreux dans les hagiographies et *Christ et Satan*, leur valeur n'est pas tout à fait la même que dans *Beowulf*. À quelques exceptions près – dont le passage de *Juliana* cité plus haut et peut-être certaines scènes d'*Elene* – les foules des textes hagiographiques importent plus par leur quantité que par leur qualité. Elles surviennent (et disparaissent) d'ailleurs parfois de manière assez inopinée, chaque fois que le besoin de témoins (éventuellement d'assistants) se fait sentir. Un des exemples les plus flagrants concerne l'invention de la vraie Croix : Judas attend un miracle et une foule surgit tout à

¹⁶² « Beaucoup de sujets se rendaient avec détermination jusqu'à la grand'salle fort haute, pour voir la merveille ; de même le roi en personne, le gardien des trésors, connu pour ses vertus, sortit de la chambre royale entouré d'une nombreuse compagnie, et avec lui la reine prit le chemin de la grand' salle avec un groupe de jeunes filles ». *Beowulf* contient plusieurs passages comparables : 356-359 (Wulfgar s'avance devant Hrothgar et ses hommes), 1311b-1320 (Hrothgar fait venir Beowulf en présence de ses hommes au sujet de la mort d'Æschere), et 1644-1650 (Beowulf amène la tête de Grendel devant Hrothgar, sa reine et sa cour).

¹⁶³ *Andreas* (706-709a, 727-728, 761-762 : Jésus accomplit des miracles au temple ; 1554-1572a, 1583-1584a, 1595b-1608, 1636-1661a, 1706-1722 : scènes finales de repentir et de liesse), *Elene* (153-193 : Constantin et ses conseillers ; 276-418, 536-597 : Elene face aux sages ; 619-620 : Elene et Judas en présence d'un groupe ; 842b-899 : découverte de la vraie Croix), *Juliana* (47b-88 : premier refus de Juliana ; 158-233a : tourments publics de Juliana ; 559-669a : nouveaux tourments après le séjour en prison). Dans *Christ et Satan* et *Guthlac A*, les multitudes sont d'autant plus indifférenciées qu'il s'agit le plus souvent de légions démoniaques ou d'anges et de saints unis en communion : *Christ et Satan* (51-74, 224-280a : plaintes des foules démoniaques ; 380b-511 : plusieurs foules différentes sont successivement évoquées pendant la séquence consacrée à la Descente en Enfer ; 597-641 : Jugement Dernier), *Guthlac A* (140b-721 : tentations démoniaques).

coup, fournissant non seulement le mort qui permet de vérifier le pouvoir de la Croix, mais aussi les témoins qui pourront attester du miracle¹⁶⁴.

Encore une fois, le statut des institutions sociales dans *Andreas*, *Elene* et *Juliana* explique pour beaucoup cette différence : les institutions païennes étant décrédibilisées, les marques de l'appartenance de la foule à cette société – notamment toute indication sur la place ou le rang qu'ils y occupent – sont superflues, voire déplacées. Si les foules de *Beowulf* garantissent la cohésion de la société autour du couple royal et du lieu d'exercice de son pouvoir, la grand' salle, les foules des textes hagiographiques sont avant tout des foules à impressionner et convaincre : un des ressorts essentiels de ces textes est en effet la conversion, c'est-à-dire le changement d'allégeance des foules païennes. Ainsi, non seulement les individus au sein de ces foules en apparence parfaitement homogènes sont dépourvus d'identité propre, mais les foules elles-mêmes, dans leur globalité, ne sont que des pages blanches prêtes à être assimilées à l'un ou l'autre des modèles proposés par ces textes : à un extrême les multitudes des démons et âmes damnées, qui se sont détournées de Dieu sans retour possible, et à l'autre, les anges et âmes sauvées qui participent de la félicité céleste promise aux chrétiens.

Un autre point sur lequel on peut observer des différences importantes selon les textes est le degré d'explicitation du caractère public des discours. Certains poèmes spécifient ainsi plus volontiers que d'autres ce qu'il en est en incluant aux abords d'une réplique ou dans le discours lui-même des expressions telles que *for eorlum*, *ofer ealle*, *for weorodum* ou *fore þæm werede*. On peut ainsi mentionner, en plus du passage de la *Genèse A* cité plus haut, les insertions *Wealhðeo mæpelode*, *heo fore þæm werede spræc* (« Wealhtheow prit la parole, elle s'exprima devant l'assemblée », *Beowulf*, 1215) et *þa gen worde cwæð weoruda dryhten, / heofonhalig gast, fore þam heremægene* (« Puis le seigneur des armées prononça à nouveau des paroles, l'esprit saint et céleste devant la multitude », *Andreas*, 727-728). Ce n'est cependant pas dans ces textes réputés plus anciens que la formule est la plus fréquente, mais chez Cynewulf et tout particulièrement dans *Elene*.¹⁶⁵ Aucune des occurrences, ni chez Cynewulf ni dans les autres poèmes, ne semble traduire une expression latine équivalente. On peut se demander s'il n'y a pas chez Cynewulf une stratégie d'archaïsme délibérée : de même qu'il emploie plusieurs fois *mædelode*, mais sans respecter

¹⁶⁴ L'arrivée de la foule est d'ailleurs tout aussi soudaine dans la source latine.

¹⁶⁵ Dans *Elene*, on rencontre ainsi *for eorlum* pas moins de cinq fois (332b, 404b, 417a, 620a, 1197a), même si la dernière occurrence ne concerne en fait pas une insertion de discours, mais une action entreprise par Elene à la suite d'un discours. On y rencontre aussi *for herigum* et *for weorodum* (406a et 351a, « devant les troupes » ou « devant les multitudes »).

les conventions plus strictes de *Beowulf* ou de *Hildebrandslied*, peut-être force-t-il le trait en utilisant une formule ancienne avec moins de parcimonie que ne l'auraient fait ses modèles. Si tel est le cas, on aurait alors un témoignage indirect d'un poète anglo-saxon pour qui les discours ostensiblement publics auraient constitué un signe distinctif de la poésie vieil-anglaise la plus traditionnelle.

2.1.2.2. Discours privés

La contrepartie du poids des discours publics est la rareté, voire la quasi-inexistence des discours privés ou intimes. Encore une fois, ce constat est particulièrement vrai dans le cas de *Beowulf*. Les seuls discours qui ne sont pas prononcés devant un public important sont le premier discours de Wealhtheow, adressé à Hrothgar en présence de Hrothulf et Unferth (1169-1187), le monologue du dernier survivant (2247-2266) et les derniers échanges entre Beowulf et Wiglaf (2729-2816). Chacun de ces passages présente des caractéristiques qui les rattachent à la sphère de l'intime, tout en la dépassant largement.

En premier lieu, ces textes sont remarquables par la forte émotion qu'ils attribuent au personnage et / ou qu'ils suscitent chez leurs lecteurs ou auditeurs. Si le pathos franchit plus aisément les barrières culturelles que l'humour, il est cependant parfois malaisé de faire la part entre l'émotion portée par le texte et celle qu'une lecture anachronique peut évoquer. Ainsi, le caractère poignant traditionnellement reconnu au discours de Wealhtheow a été radicalement repensé au cours des dernières décennies. Selon l'interprétation traditionnelle, la reine des Danois serait une figure tragique ou en tous cas pathétique, condamnée à voir ses fils tués par la trahison de Hrothulf, alors même qu'elle semble consciente du danger et vouloir le repousser par des paroles que le public saurait d'avance vouées à l'impuissance et à l'échec. Elle apparaîtrait ainsi comme un avatar du stéréotype de la « dame triste » (*geomuru ides*) dont Hildeburh reste le meilleur exemple¹⁶⁶. Cette interprétation est encore celle retenue dans le récent ouvrage (2003) d'Andy Orchard¹⁶⁷ :

¹⁶⁶ Sur ce stéréotype de l'impuissance féminine servant de contrepoint à l'héroïsme des personnages masculins dans la poésie vieil-anglaise, voir Joyce Hill, « 'Pæt wæs geomuru ides!' A Female Stereotype Examined », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 235-247 (« *the highlighting and stereotyping of an idealized male heroism has as its counterpart the highlighting and stereotyping of female helplessness* », p. 240). Une thèse semblable est défendue par Edward B. Irving, Jr. dans *Rereading Beowulf* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1989), p. 74.

¹⁶⁷ Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 181 et p. 220. En ce qui concerne l'absence de réponse aux discours de Wealhtheow, on a vu qu'il s'agissait d'un phénomène courant dans *Beowulf* et dans le reste du corpus étudié ici (chapitre 1, p. 126 et suivantes) et qu'il ne suggère donc pas nécessairement une rebuffade. Par ailleurs, John M. Hill soutient que ne pas refuser la coupe que Wealhtheow offre successivement à Hrothgar et Beowulf équivaut à s'engager à faire ce qu'elle demande (le rôle de la boisson dans la prise de parole et notamment d'engagement solennel étant assez bien attesté) : *The Cultural World in*

It is surely no coincidence that when Wealhtheow eventually speaks, first to Hrothgar (lines 1169-87), then to Beowulf (lines 1216-31), in both cases making what history was to prove a fruitless attempt to secure the succession for her sons, neither of those addressed actually answers. Wealhtheow, like Hildeburh, is a passive onlooker in a much wider and more vicious game; and it is to such victims that the *Beowulf*-poet persistently draws our attention.

Wealhtheow knows none of this, of course: maternal concern alone shines through this rather crude attempt to meddle in high politics, and immediately after this speech, Wealhtheow heads straight for her sons (lines 1188-91)

Pourtant, depuis un certain nombre d'années déjà, plusieurs des points sur lesquels repose cette interprétation ont été contestés. Tout d'abord, il est certain que le poème fait plusieurs allusions elliptiques aux troubles qui guettent l'avenir des Danois¹⁶⁸, mais certains critiques contestent le rôle de Hrothulf dans ces événements¹⁶⁹, or, s'il est innocent, les paroles de Wealhtheow perdent toute l'ironie dramatique qu'on leur prête. D'autre part, s'il est vrai que Wealhtheow se préoccupe manifestement du sort de ses enfants, il est réducteur de la percevoir comme une simple mère discutant une affaire de famille avec son mari, quand le véritable enjeu de ses propos est éminemment politique¹⁷⁰, puisqu'il concerne la succession

Beowulf, p. 79 et 101-103 et « Social Milieu », p. 262 (il s'appuie en particulier sur Hugh Magennis, « The *Beowulf* Poet and His *Drunce Dryhtuman* », *Neuphilologische Mitteilungen* 86 : 2 (1985), 159-164, p. 161-164, Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*, p. 75-79 et Helen Damico, *Beowulf's Wealhtheow and the Valkyrie Tradition* (Madison : University of Wisconsin Press, 1984), p. 166-167).

¹⁶⁸ Voir 81b-85, qui évoque l'incendie futur de Heorot et la rupture des serments prononcés, et 2024b-2069a, où Beowulf évoque avec pessimisme la paix que Hrothgar espère garantir en mariant sa fille, Freawaru, à Ingeld.

¹⁶⁹ Peu avant le discours de la reine, le poète semble impliquer que la fidélité de Hrothulf à Hrothgar ne durera pas toujours (*þa gyt was hiera sib atgædere, / æghwylc oðrum trywe*, « leur relation était encore intacte alors ; chacun était encore fidèle à l'autre », 1164b-1165a). Friedrich Klaeber (*Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd. (1950), p. xxxi-xxxii et p. 169) et de nombreux critiques après lui interprètent ce passage et d'autres (1017-1019, 1162-1165 et 1228-1231 ainsi que *Widsith*, 45-46) comme des signes de la trahison future de Hrothulf. Cependant, Kenneth Sisam le premier a défendu l'idée selon laquelle ni le poème ni *Widsith* ou les analogues scandinaves ne permettaient de déduire pareille trahison, et plusieurs critiques lui ont emboîté le pas : Kenneth Sisam, *The Structure of Beowulf* (Oxford : Clarendon Press, 1965), p. 34-39 et note C, Gerald Morgan, « The Treachery of Hrothulf », *English Studies* 53 (1972), 23-39, John D. Niles, *Beowulf: The Poem and its Tradition* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1983), p. 174-174, Helen Damico, *Beowulf's Wealhtheow and the Valkyrie Tradition*, p. 20, Bruce Mitchell, « Literary Lapses : Six Notes on *Beowulf* and its Critics », *Review of English Studies* 43 : 169 (1992), 1-17, p. 10-14, John M. Hill, *The Anglo-Saxon Warrior Ethic: Reconstructing Lordship in Early English Literature* (Gainesville : University Press of Florida, 2000), p. 71-73, William Cooke, « Hrothulf: A Richard III or an Alfred the Great? », *Studies in Philology* 104 : 2 (2007), 175-198 et Michael D. C. Drout, « Blood and Deeds: The Inheritance Systems in *Beowulf* », *Studies in Philology* 104 : 2 (2007), 199-226, p. 219 et suivantes. Voir R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, éd., *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 4^e éd. (Toronto : University of Toronto Press, 2008), p. 177.

¹⁷⁰ L. John Sklute est l'un des premiers à avoir souligné la dimension diplomatique et donc politique de Wealhtheow en sa capacité de « tisseuse de paix » (« *Freoðuwebbe* in Old English Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen* 71 : 4 (1970), 534-541, réimpr. in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 204-210). Cet aspect a depuis été discuté en détail par Josephine Bloomfield, « Diminished by Kindness: Frederick Klaeber's Rewriting of Wealhtheow », *Journal of English and Germanic Philology* 93 : 2 (1994), 181-203 et John M. Hill, *The Cultural World in Beowulf*, p. 101-103. Voir aussi Stacy S. Klein, *Ruling Women: Queenship and Gender in Anglo-Saxon Literature* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2006), p. 87-124, notamment 119-120 ; la synthèse d'Alexandra Hennessey

de Hrothgar, après que celui-ci a fait part de son désir de prendre Beowulf pour fils. Ce n'est pas tant que l'émotion est nécessairement absente du discours de Wealhtheow, mais plutôt qu'elle porte sur des objets différents de ceux auxquels nous reconnaissons habituellement une dimension émotionnelle, autrement dit des objets qui dépassent le cadre strictement individuel ou familial.

Josephine Bloomfield¹⁷¹ souligne ces difficultés d'interprétation :

The intricacies of emotion and motivation involved in a powerful medieval Scandinavian queen's relationship with her sons, though not entirely reconstructable for us, must include cultural presuppositions about interpersonal relationships and about history and destiny quite alien to our own.

Aux difficultés identifiées par Josephine Bloomfield, il faudrait encore ajouter une conception différente de la construction du personnage, qui semble ne jamais totalement se départir de sa dimension publique, même lorsqu'il s'exprime en comité restreint. Ainsi, malgré l'affection qu'exprime Beowulf pour Wiglaf dans ses dernières paroles (*Wiglaf leofa*, « cher Wiglaf », 2745a), ce n'est pas en tant qu'ami ou proche parent qu'il s'exprime, mais bien en tant que souverain soucieux de sa postérité. D'ailleurs, la tension qui existe déjà, dans le discours de Wealhtheow, entre les propos véritablement destinés à Hrothgar et ceux qui semblent plutôt s'adresser à l'un des allocutaires indirects¹⁷², Hrothulf, est encore plus manifeste dans ce cas, entre les quelques remarques qui concernent véritablement Wiglaf (les ordres de chercher le trésor et de faire ériger un tumulus) et celles pour lesquelles Wiglaf n'est, au mieux, qu'un porte-parole ou témoin et, au pire, un simple prétexte, un accessoire scénique : Wiglaf n'a pas même besoin de donner la réplique, sa présence suffit pour que Beowulf puisse exprimer à voix haute sa propre épitaphe¹⁷³.

Le destinataire véritable de cette épitaphe n'est pas un individu, mais un groupe : le peuple de Beowulf, à qui l'on peut supposer que Wiglaf répétera ces dernières paroles¹⁷⁴,

Olsen, « Gender Roles », *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 311-324 ; et Christopher Fee, « *Beag & Beaghröden*: Women, Treasure and the Language of Social Structure in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 97 (1996), 285-294. Il s'agit également de l'interprétation retenue dans la 4^e édition (2008) de *Klaeber's Beowulf*, p. civ-cv.

¹⁷¹ Josephine Bloomfield, « Diminished by Kindness », p. 194.

¹⁷² C'est-à-dire ceux qui entendent le message bien qu'ostensiblement ils n'en soient pas les destinataires.

¹⁷³ Joseph Harris utilise ce terme d'épitaphe pour désigner la défense faite par le personnage de sa réputation, par opposition au simple regard rétrospectif sur sa vie (« *Beowulf's Last Words* », p. 16).

¹⁷⁴ Il en répète d'ailleurs une partie aux vers 3077-3100. Plus généralement, les formules en *ic gefrægn* mettent en scène une transmission orale du récit jusqu'au narrateur pour laquelle, en ce qui concerne les dernières paroles de Beowulf, Wiglaf est la seule source possible : sa présence contribue ainsi à préserver la fiction d'un récit fondé sur les connaissances de témoins de l'action, transmises de personne à personne. Au sujet de cette formule, voir Stanley B. Greenfield, « The Authenticating Voice in *Beowulf* », *Anglo-Saxon England* 5 (1976), 51-62, réimpr. in *The Beowulf Reader*, édité par Peter S. Baker (New York : Garland, 2000), 97-110, surtout p. 99-100, Ward Parks, « The Traditional Narrator and the 'I heard' Formulas in Old English Poetry », *Anglo-Saxon England* 16 (1987), 45-66 et Colette Stévanovitch, « Les Formules évoquant la transmission

mais aussi et surtout la communauté des lecteurs et auditeurs du poème, pour qui le règne de Beowulf se situe dans un lointain passé (*in geardagum*), et qui constituent la postérité auprès de qui le personnage a à cœur de défendre sa gloire.

Le fait que les poèmes vieil-anglais sont vraisemblablement conçus dans l'optique de performances devant plusieurs auditeurs n'est sans doute pas anodin. Le lecteur de romans peut s'imaginer dissimulé dans l'ombre du boudoir où s'échangent les confidences intimes de deux personnages, mais les auditeurs contemporains de *Beowulf* entendaient toujours les personnages s'exprimer (par la bouche du lecteur ou récitant) face à un groupe et donc dans un cadre public, si bien que cette dimension n'était jamais complètement absente, comme le souligne Sophie Marnette¹⁷⁵ au sujet de la littérature médiévale française : « La lecture à voix haute rend en effet la présence des auditeurs / lecteurs plus tangible que la lecture à voix basse : dès qu'il y a oralité, il y a représentation et conscience d'un public. »

On notera cependant que l'auditoire n'est jamais pris à témoin dans le texte des poèmes et que dans le seul cas où celui qui parle est totalement seul (monologue du dernier survivant, 2247-2266), ce dernier prétend quand même avoir un allocataire interne au poème, même s'il ne s'agit que de la terre et non d'un être animé. Par conséquent, on ne peut pas aller jusqu'à dire que le texte lui-même suggérerait (même implicitement) la présence d'un auditoire externe au poème quand un personnage s'exprime. Simplement il est probable que cet aspect concret de la situation de performance contemporaine ne favorise pas le développement de la représentation de scènes privées, au contraire de la lecture silencieuse qui est un plaisir solitaire.

Dans les poèmes hagiographiques et dans *Christ et Satan*, il est plus fréquent que des personnages s'expriment en l'absence d'un public (Figure 13, p. 227), mais cela ne signifie pas que ces textes accordent nécessairement une place plus grande à la représentation de l'intime. Le genre hagiographique, tel qu'il est représenté dans notre corpus, met l'accent sur la démarche publique et missionnaire des saints plus que sur leur évolution spirituelle personnelle, et même lorsque cet aspect est abordé, sa représentation n'exclut pas la présence d'un public, au contraire, puisque c'est souvent la conversion massive et manifeste de ce dernier qui vient valider la sainteté du protagoniste¹⁷⁶.

orale de l'information dans *Beowulf*», in *L'articulation langue – littérature dans les textes médiévaux anglais : Actes du colloque des 25 et 26 juin 1999 à l'Université de Nancy II*, édité par Colette Stévanovitch, GRENDÉL 3 (Nancy : Publications de l'AMAES, 1999), 35-70.

¹⁷⁵ Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale: une approche linguistique* (Berne : Peter Lang, 1998), p. 213.

¹⁷⁶ Dans *Guthlac A*, où il n'y a pas d'autres personnages humains pour jouer ce rôle, c'est la transformation de la

Malgré tout, les scènes de tentation sont pratiquement un incontournable du genre et on en retrouve dans chacun des textes concernés, ce qui pourrait impliquer une représentation, même réduite, de moments plus introspectifs ou plus personnels : en effet, si ce type de scène peut être l'occasion d'affrontements éminemment publics, il peut aussi avoir lieu dans la solitude d'une prison ou d'un désert. Une telle attente serait cependant en grande partie déçue. En effet, même en plein « désert » les scènes de confrontation avec les démons ou Satan dans *Guthlac A* et dans *Christ et Satan* semblent conçues comme des affrontements publics. C'est particulièrement net dans *Guthlac A* où le saint s'oppose à une foule nombreuse, mais même dans *Christ et Satan* où le Christ affronte Satan seul, rien dans le texte ne vient souligner le caractère privé de la scène. L'absence d'un grand nombre de personnes y apparaît donc plus comme un accident dû à la source que constituent les Évangiles que comme une caractéristique essentielle de la scène.

Dans les poèmes hagiographiques du corpus, les seuls discours auxquels est explicitement attribuée une dimension privée sont les débats qui portent sur des connaissances théologiques. Ceux-ci peuvent se rencontrer lors de scènes de tentation mais ce n'est pas nécessairement le cas. Les échanges concernés sont ceux entre Juliana et le démon (289-530a), entre Andreas et le pilote (557-642), Judas et son père (436-531a), et éventuellement entre Elene et Judas¹⁷⁷ (598-690). Ces échanges ont également lieu en privé dans les sources latines, mais l'implication ne semble pas être tout à fait la même. Dans les sources latines (ou grecque dans le cas de la source indirecte d'*Andreas*) comme dans les poèmes vieil-anglais, il s'agit dans tous les cas de scènes donnant lieu à la révélation de savoir caché ou méconnu. Cependant, par rapport aux sources latines, les poèmes vieil-anglais ont tendance à mettre un peu plus l'accent sur ce thème de la révélation d'un savoir secret, voire occulte.

retraite de l'ermite en lieu correspondant au *topos* du lieu plaisant ou *locus amoenus* qui tient lieu de manifestation extérieure visible de la sainteté du protagoniste (voir Ananya Jahanara Kabir, *Paradise, Death and Doomsday in Anglo-Saxon Literature*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 32 (Cambridge : Cambridge University Press, 2001), p. 142-147 pour une discussion des caractéristiques de ce *topos* dans la poésie vieil-anglaise). Dans tous les cas, il y a un effet extérieur manifeste de la sainteté du personnage.

¹⁷⁷ Le caractère public ou privé de cet échange est problématique : le début de la scène semble mettre l'accent sur une confrontation seule à seul (*Hio on sybbe forlet secan gehwylcne / agenne eard ond þone ænne genam, / Iudas to gisle, [...] ond hine seolfne sundor acigde. / Elene maþelode to þam anhagan*, « Elle laissa chacun regagner sa propre demeure en paix et prit le seul Judas en otage [...] et elle le prit à part. Elene prit la parole devant l'homme seul », 598-604) tandis que quelques répliques plus loin c'est au contraire le caractère public de la scène qui est mis en avant (*Him þa seo eadige ondwyrd eageaf / Elene for eorlum undearnunga*, « La bienheureuse Elene lui fournit alors une réponse, ouvertement en présence des hommes », 619-620). Bien qu'il s'agisse d'une seule réplique, on peut aussi penser, dans le même poème, aux conseils donnés par le sage à Elene au sujet des clous de la Croix (1167-1195), voire à la scène initiale entre l'ange et l'empereur Constantin (79-94a), qui propose une révélation même s'il n'y a pas d'échange de question et réponse comme dans les autres exemples.

Des trois poèmes, *Juliana* est sans doute celui qui manifeste le moins d'écart avec sa source sur ce point. Dans le poème vieil-anglais comme dans sa source, la confrontation avec le démon est une scène de tentation diabolique classique, où la sainte renverse les rôles et montre sa supériorité sur le démon, en l'occurrence en le forçant à confesser ses péchés. Le poème vieil-anglais se distingue ici simplement de sa source en développant légèrement le thème de la révélation entière et complète de ce qui est caché, comme dans ces passages : *Ic þe, ead mæg, yfla gehwylces / or gecyðe oð ende forð / þara þe ic gefremede, nalæs feam siðum, / synna wundum*, (« Bienheureuse jeune fille, je vais te raconter du début à la fin chacun des méfaits que j'ai accomplis par les blessures des péchés, pas du tout rarement », 352-355a, équivalent à *Ecce Domina mea, ut omnia tibi dicam*, « Voilà, ma maîtresse, que je te dise tout », § 8) ; *Ic sceal þinga gehwylc / þolian ond þafian on þinne dom, / womdæda onwreon, þe ic wideferg / sweartra gesyrede*. (« Je dois me soumettre et endurer tout ce que tu me commandes, découvrir chacun des noirs péchés que j'ai conçus en tous temps », 465-468a, sans équivalent en latin).

Dans *Elene*, où le thème de la découverte de ce qui est caché joue un rôle bien plus crucial, Cynewulf développe encore un peu plus ce thème. Le père et le grand-père de Judas sont caractérisés comme des vieux sages (*frod fyrnwiota*, « sage et vieux conseiller », 438a, *ealdum æwitan*, « vieil homme maîtrisant la loi », 455a, *frod on fyrhðe*, « sage en son esprit », 463a, *guma gehðum frod*, « homme rendu sage par les chagrins », 531a) détenant un savoir qualifié de *leodorune* (« conseil / secret en vers », 522b) et *soðcwidum* (« paroles de vérité », parfois aussi « proverbes », 530a). La réaction des sages mérite aussi d'être mentionnée :

Nos talia numquam audivimus, qualia a te hodie dicta sunt. Si ergo inquisitio facta fuerit de hoc, vide ne ostendas. Manifeste autem qui hæc dicis & locum nosti. (*Inventio sanctae crucis*, § 7)¹⁷⁸

Næfre we hyrdon hæleð ænigne
on þysse þeode, butan þec nu ða,
þegn oðerne þyslic cyðan
ymb swa dygle wyrd. Do swa þe þynce,
fyrngidda frod, gif ðu frugnen sie
on wera corðre. Wisdomes beðearf,
worda wærlícra ond witan snyttro,
se ðære æðelan sceal ondwyrd agifan
for þyslicne þreat on meþle. (*Elene*, 538-546)¹⁷⁹

¹⁷⁸ « Nous n'avons jamais entendu de choses telles que celles que tu as dites aujourd'hui. C'est pourquoi si une enquête est faite à ce sujet, prends garde à ne pas la montrer [la Croix]. Car manifestement, d'après ce que tu dis, tu connais le lieu ».

¹⁷⁹ « Jamais nous n'avons entendu aucun homme de ce peuple, sauf toi à l'instant, un autre vassal témoigner ainsi au sujet d'un événement aussi secret. Agis à ton gré, sage en vers anciens, si on t'interroge devant la

Les termes utilisés par Cynewulf sont intéressants : il est non seulement question à plusieurs reprises de choses anciennes (*fyrn-*, *ealdum*) et secrètes¹⁸⁰ (*-rune*, *dygle*), mais aussi de paroles versifiées (*leoð-*, *gid-*). Pris ensemble, ces éléments évoquent un savoir transmis oralement de génération en génération sous une forme poétique, c'est-à-dire ce que l'on désigne habituellement sous le nom de poésie gnomique. Ce genre est bien attesté dans la poésie vieil-anglaise, sous la forme de listes de maximes (*Maximes I* et *II*), de dialogues (*Salomon et Saturne*) ou d'énigmes.

Un peu plus loin dans le poème, les sages mentionnent d'autres éléments caractéristiques de la poésie gnomique et déjà présents dans les citations de *Juliana* proposées plus haut, à savoir le caractère ordonné des informations fournies, et le rôle du questionnement de l'interlocuteur dans la révélation des paroles de sagesse¹⁸¹ :

He þe mæg soð gecyðan,
onwreon wyrda geryno, swa ðu hine wordum frignest,
æriht from orde oð ende forð. (*Elene*, 588b-590)¹⁸²

Si ce type de littérature n'est pas étranger à la tradition latine, ni la *Passio Iulianae* ni l'*Inventio sanctae crucis* n'y font allusion en quelque manière que ce soit. Il s'agit donc d'un ajout de la part Cynewulf, qui reflète sans doute à la fois un intérêt pour la transmission de la sagesse¹⁸³ et une compréhension du phénomène de transmission orale des connaissances selon les paradigmes de la culture vieil-anglaise. On peut aussi se demander si le choix de ce paradigme ne correspond pas à une difficulté à penser et représenter la parole privée sous un angle différent de celui de l'échange de *run* (« murmure », et par extension « secret » ou « conseil »).

Cette tendance n'est pas spécifique à Cynewulf puisqu'on la retrouve aussi dans *Andreas*. Lorsque le pilote interroge Andreas sur les miracles accomplis par Jésus, il introduit ses demandes ainsi :

foule des hommes. Il aura besoin de sagesse, de paroles prudentes et de la ruse d'un sage, celui qui devra donner une réponse à la noble personne devant une telle troupe réunie en assemblée ».

¹⁸⁰ Thomas D. Hill attribue l'insistance du poème sur ce qui est mystérieux et caché à une influence de saint Paul, en particulier Romains 11 : 33 et Éphésiens 3 : 4-5 (« Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* », note 17 p. 225).

¹⁸¹ Ces éléments apparaissent aussi dans l'incipit de *Maximes I*, qui commence par une invitation du lecteur à tester la sagesse de celui qui parle (*Frige mec frodum wordum*, « Interroge-moi par de sages paroles », 1a) et qui spécifie qu'il convient de commencer par la louange de Dieu (*God sceal mon ærest hergan*, « Il faut d'abord honorer Dieu », 4b).

¹⁸² « Il peut te révéler la vérité, découvrir le secret des choses, la loi du début jusqu'à la fin, selon ce que tu lui demanderas par tes paroles ». Sans équivalent exact dans la source, où la réplique commence directement avec l'évocation de la parenté de Judas, évoquée dans les vers suivants du poème vieil-anglais.

¹⁸³ Les fameuses signatures runiques de Cynewulf participent d'ailleurs elles-mêmes de ce type de rapport au savoir dans la mesure où elles facilitent la mémorisation tout en sollicitant la maîtrise par le lecteur de connaissances communes.

Saga, þances gleaw þegn, gif ðu cunne (*Andreas*, 557)¹⁸⁴

Miht ðu me geseccan, þæt ic soð wite (*Andreas*, 603)¹⁸⁵

Miht ðu, wis hæleð, wordum geseccan (*Andreas*, 624)¹⁸⁶

Sans que l'on puisse parler d'une formule au sens strict du terme¹⁸⁷, il semble que ces amorces de discours qui interpellent l'allocutaire et / ou mettent en cause ses connaissances au moment même où elles les sollicitent relèvent d'une convention poétique qui dépasse *Andreas*. La première de ces amorces traduit sans doute un élément présent dans la source, même si la correspondance est loin d'être parfaite. En effet, la même réplique se termine par les mots suivants dans la *recensio casanatensis* : *Nunc autem declara eas mihi tu discipule eius, qui cum eo fuisti et sicut vidisti.* (« À présent révèle-les-moi, toi qui as été son disciple, qui étais avec lui et qui as vu ce qu'il en était », § 10). Et au début de la même réplique dans les *Praxeis Andreou* (en traduction anglaise)¹⁸⁸ : *O Andrew, disciple of this Jesus, tell me why* (§ 10).

Les autres amorces, elles, sont sans équivalent dans les textes grec et latin. Les trois vers s'apparentent en revanche de près aux questions pleines de défi typiques des énigmes et de certains dialogues gnomiques. On trouve dans *Salomon et Saturne* : *Saga hwæt ic mæne* (« Dis ce que je veux dire », 246b), *Saga ðu me, Salomon cyning, sunu Dauides* (« Dis-moi, roi Salomon, fils de David », 354) et *Fricge ic ðec, hlaford Salomon* (« Je te demande, seigneur Salomon », 405a). Plus proche encore d'*Andreas*, on trouve dans certaines énigmes du Livre d'Exeter, plutôt que le simple *saga hwæt ic hatte* (« Dis comment je m'appelle ») habituel, des expressions un peu plus longues évoquant (ou mettant en cause) la capacité de l'interlocuteur à répondre :

Saga, þoncol mon (*Énigme* 2, 12b)¹⁸⁹

Rece, gif þu cunne,
wis worda gleaw, hwæt sio wiht sie. (*Énigme* 32, 13b-14)¹⁹⁰

Secge se þe cunne,
wisfæstra hwylc, hwæt seo wiht sy. (*Énigme* 67, 15b-16)¹⁹¹

¹⁸⁴ « Dis-moi si tu sais, serviteur intelligent par la pensée ».

¹⁸⁵ « Peux-tu me dire, que je sache la vérité ».

¹⁸⁶ « Peux-tu, sage homme, exprimer par tes paroles ».

¹⁸⁷ Selon les termes bien connus de Milman Parry : « a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea » (« Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style », p. 80).

¹⁸⁸ Robert Boenig, trad., *Acts of Andrew in the Country of the Cannibals*, p. 7.

¹⁸⁹ « Dis, penseur ».

¹⁹⁰ « Dis, si tu sais, sage doué pour les paroles, quelle est cette chose ».

¹⁹¹ « Que celui qui le sait dise, quiconque parmi les sages, ce que je suis ».

Si chaque énigme ne comporte ce type d'interpellations qu'une fois à la fin, dans les dialogues gnomiques norrois, on en retrouve utilisées en série de manière tout à fait comparable à ce qu'on observe dans *Andreas*. Ainsi, dans *Alvíssmál*, Thor commence chacune de ses questions par ce défi :

Segðu mér þat, Alvíss,
– öll of rök fira
vörumk, dvergr! at vitir (*Alvíssmál*, § 10, 1-3)¹⁹²

Et dans *Vafþrúðnismál*, Odin répète parfois la même formule presque à l'identique, mais il les varie aussi de temps en temps comme en témoignent ces deux extraits :

Seg þú þat it eina,
ef þitt æði dugir,
ok þú, Vafþrúðnir, vitir (*Vafþrúðnismál*, § 20, 1-3)¹⁹³

Seg þú þat it þriðja,
alls þik svinnan kveða,
ef þú, Vafþrúðnir, vitir (*Vafþrúðnismál*, § 24, 1-3)¹⁹⁴

Si *Salomon et Saturne* pas plus que les énigmes ne fournit d'indications précises sur la situation d'énonciation du dialogue, les deux analogues norrois cités ici situent explicitement leur action dans une grand'salle. En cela, ils sont comparables à l'autre type de joute verbale, discuté au chapitre précédent (*senna*), qui peut aussi avoir lieu dans ce cadre.

Cependant, si dans *Beowulf* et *Lokasenna*, la présence d'un public est un élément important de l'affrontement dont l'un des ressorts est la capacité à humilier l'adversaire devant autrui, dans *Alvíssmál* et *Vafþrúðnismál*, il n'est fait mention d'aucune tierce personne. Dans ce dernier poème, le géant Vafþrúðnir offre même à son adversaire de s'asseoir sur le même banc (§ 19), ce qui suggère une proximité, voire une intimité, toute différente des confrontations entre Beowulf et Unferth ou entre Loki et les autres invités d'Ægir¹⁹⁵. Vraisemblablement, le dialogue gnomique constitue donc un rare modèle vernaculaire de conversation privée, et le fait qu'il soit voué à l'échange d'informations précieuses et éventuellement sacrées constitue manifestement un attrait pour les hagiographes vieil-anglais, qui l'utilisent pour rendre compte des scènes de débats à portée spirituelle présents dans leurs sources, se livrant ainsi à un exercice de traduction non seulement linguistique mais aussi culturel.

¹⁹² « Dis-moi cela, Alvíss [Sage-En-Tout], je m'attends à ce que tu saches tout, nain, sur le destin des hommes ». Les mêmes vers sont répétés aux strophes 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31 et 33.

¹⁹³ « Dis-moi cette première chose, si ton esprit se montre utile et que toi, Vafþrúðnir, tu sais ».

¹⁹⁴ « Dis-moi une troisième chose, puisqu'on te dit sage, si toi, Vafþrúðnir, tu sais ».

¹⁹⁵ Certaines joutes verbales mettent en scène la distance entre les deux personnages de manière encore plus frappante, en les représentant séparés par un cours d'eau, comme dans *Hárbarðsljóð* ou la *Bataille de Maldon*.

Ce qu'il est important de constater, c'est que ce faisant le sens des scènes en question s'en trouve sensiblement infléchi, tout particulièrement dans *Andreas*. Dans la *recensio casanatensis*¹⁹⁶, il est explicitement dit par le narrateur que le but du pilote est de tenter le saint (*Tunc dominus iesus temptans eum dixit*, « Alors le seigneur Jésus lui dit pour le tenter », § 10) et Andreas lui-même fait ce reproche (*quam diu temptas me*, « comme tu me tentes longuement », § 11). Ce thème n'apparaît pas dans le poème vieil-anglais où le reproche est formulé ainsi :

Hwæt frinest ðu me, frea leofesta,
wordum wrætlicum, ond þe wyrda gehwære
þurh snyttra cræft soð oncnawest? (*Andreas*, 629-631)¹⁹⁷

Le thème de la mise à l'épreuve spirituelle est ainsi évacué, tandis que l'étonnement du protagoniste est conforme à celui d'un Vafþrúðnir commençant à soupçonner que son interlocuteur n'est pas aussi anodin qu'il y paraît.

Du latin au vieil-anglais, il y a donc eu un changement de paradigme. Dans la *recensio casanatensis*, le modèle sous-jacent semble être celui de la tentation, c'est-à-dire de l'homme seul attaqué par le doute, que celui-ci soit intérieur ou qu'il se manifeste extérieurement par une apparition d'ordre surnaturel. Autrement dit, même si le psychologique est extériorisé et matérialisé concrètement, il est au cœur du propos. À l'inverse, dans le poème vieil-anglais, le modèle sous-jacent est celui du test de connaissances occultes, dont l'objet n'est pas la foi de l'individu, mais sa maîtrise d'un ensemble de connaissances sur le monde qui sont extérieures à lui. En d'autres termes, si le caractère privé du discours demeure, son association à une donnée psychologique ou intérieure n'est pas simplement atténuée mais éliminée et remplacée par une association à ce qui est secret et méconnu.

Les deux poèmes de la Genèse sont assez atypiques dans le sens où les discours privés y représentent la norme plutôt que l'exception. Par ailleurs, ils mettent en scène des conversations entre proches sur des sujets qui n'ont rien de débats théologiques abstraits mais qui les touchent dans leurs liens personnels, ce qui là encore est assez peu typique du reste du corpus : on peut penser à Sara se plaignant d'Agar auprès d'Abraham (*Genèse A*, 2247-2255 et 2783b-2791a), ou à Adam reprochant à Ève son mauvais choix (*Genèse B*, 791-820). Les scènes en question ne paraissent pas particulièrement maladroites, et elles n'ont pas été tronquées ou vidées de leur contenu par rapport à une source éventuellement plus encline à

¹⁹⁶ Si le commentaire du narrateur semble absent des *Praxeis Andreou*, en revanche on y trouve un reproche similaire d'Andreas.

¹⁹⁷ « Pourquoi m'interrogues-tu, seigneur bien-aimé, par d'extraordinaires paroles, alors que tu connais la vérité sur chacun des événements grâce à la pénétration de ton intelligence ? »

représenter des scènes domestiques. Au contraire, le passage de la *Genèse B* est justement celui pour lequel nous disposons de la source saxonne, ce qui nous permet d'attester qu'il n'y a pas eu d'altération très significative d'une langue à l'autre¹⁹⁸ et l'ensemble de la scène est sans équivalent dans la Bible : le caractère domestique de la scène est donc le fruit d'une invention germanique, en l'occurrence vieux-saxonne, et cette invention a été adoptée sans difficulté dans la version vieil-anglaise. En ce qui concerne la *Genèse A*, l'étoffement de ces répliques par rapport à la Vulgate est tout à fait dans la norme du reste du poème du point de vue quantitatif et accentue nettement la dimension affective, notamment dans le cas de la deuxième :

eice ancillam hanc et filium eius non enim erit heres filius ancillae cum filio meo Isaac
(Genèse 21 : 10)¹⁹⁹

Forgif me, beaga weard,
min swæs frea, hat siðian
Agar ellor and Ismael
lædan mid hie! Ne beoð we leng somed
willum minum, gif ic wealdan mot.
Næfre Ismael wið Isace,
wið min agen bearn yrfe dæleð
on laste þe, þonne þu of lice
aldor asendest. (*Genèse A*, 2783b-2791a)²⁰⁰

Si le terme d'adresse *beaga weard* (« gardien des anneaux ») relève du vocabulaire héroïque, et donc de la sphère publique, les autres termes utilisés sont beaucoup plus personnels. Là où le personnage latin met l'accent sur le statut social (*ancillam hanc, filius ancillae*), la Sara vieil-anglaise insiste sur la personne. Ismaël et Agar sont désignés par leurs noms, et Isaac comme son propre enfant, celui qu'elle a eu avec son « doux seigneur ». Outre la répétition des possessifs, le choix de *bearn* plutôt que *sunu*, met l'accent sur le lien maternel plus que sur la qualité d'héritier de sexe masculin.

Cette dimension affective ne s'oppose pas radicalement à la sphère publique car les marques d'affection entre un seigneur et son vassal, en présence de tous, ne sont pas si rares dans la poésie vieil-anglaise. De fait, rien dans ce passage ou dans les poèmes de la *Genèse* plus généralement ne permet d'isoler un type de discours « domestique » ou même un type de discours privé qui se distinguerait nettement des discours publics. Contrairement aux poèmes

¹⁹⁸ Pour une comparaison détaillée, hémistiche par hémistiche, des deux passages, voir A. N. Doane, *The Saxon Genesis*, p. 55-64.

¹⁹⁹ « Chasse cette servante et son fils. Car le fils d'une servante n'héritera pas avec mon fils Isaac ».

²⁰⁰ « Accorde-moi ceci, gardien des anneaux, mon doux seigneur, ordonne à Agar de s'en aller et d'emmener Ismaël avec elle. Nous ne vivrons pas ensemble plus longtemps selon ma volonté, si on me permet de la faire respecter. Jamais Ismaël ne partagera l'héritage avec Isaac, mon propre enfant, à ta suite, quand ta vie aura quitté ton corps ».

hagiographiques du corpus qui, comme on l'a vu, mettent parfois en avant le caractère privé de tel ou tel discours, les poèmes de la Genèse ne procèdent pas à des mises en valeur particulières de cet aspect. Le fait même que les discours privés soient fréquents dans ces textes pourrait expliquer qu'il n'y ait nul besoin d'attirer l'attention sur ce qui n'est que banal. Cependant, les discours publics sont la norme dans *Beowulf*, ce qui n'empêche pas le poète de fréquemment mettre en avant cette dimension publique.

On peut émettre l'hypothèse qu'il n'y avait pas de modèle de la conversation privée autre que celui de l'échange de secret dans la tradition vernaculaire ancienne, d'où une absence de formule spécifique ou de signe distinctif, mais que la représentation de témoignages d'affection étant tout à fait acceptable dans les discours publics, il n'y avait pas d'obstacle à l'innovation qu'a pu constituer la représentation de dialogues « domestiques ». Cette hypothèse permettrait d'expliquer à la fois que les poètes ne cherchent pas à éviter ou écarter ces dialogues quand ils ont à représenter des histoires se déroulant dans la sphère privée, mais qu'ils ne semblent pas disposer d'outils spécifiques pour ces discours.

Avant de clore ce développement, on se permettra de revenir sur deux types de discours présents dans plusieurs poèmes du corpus, et qui ont la particularité de pouvoir s'accomplir publiquement, alors même que notre culture aurait tendance à les percevoir comme des discours essentiellement privés : il s'agit des prières et des lamentations.

2.1.2.3. Prières et lamentations

Si l'on définit les prières comme tout discours adressé à Dieu sans qu'il y ait présence manifeste de ce dernier, notre corpus compte huit occurrences²⁰¹ : *Andreas*, 63-87, 897-909, 1281-1295 et 1401-1428 ; *Elene*, 725-801 et 807-826 ; *Juliana*, 272-782a et *Beowulf*, 2794-2798. Dans tous les cas, la scène a au moins un témoin (le démon de *Juliana*, et Wiglaf dans *Beowulf*), parfois une véritable foule, plus ou moins définie (les disciples d'Andreas, puis ses bourreaux, les hommes d'Elene accompagnant vraisemblablement Judas). Dans tous les cas aussi, il ne s'agit pas de prières silencieuses, mais de prières exprimées à voix suffisamment haute pour être entendues d'autrui. Une question se pose : le fait que les prières se fassent à voix haute et en public relève-t-il d'une tradition dévotionnelle réelle ou bien d'une convention narrative ?

²⁰¹ En dehors des huit poèmes étudiés ici, on peut aussi mentionner *Daniel*, 283-332 et 362-408 ; *Judith*, 83-94a ; *La Bataille de Maldon*, 173-180 ; et *Azarias*, 5-48 et 73-161a.

La pratique de la prière silencieuse est dans une certaine mesure une innovation du christianisme et a mis du temps à s'imposer, comme l'explique Pieter W. van der Horst²⁰² :

The ancients said their prayers out loud. There can be little doubt that throughout the ancient world the common practice was to say prayers in a way audible to other persons. The reason simply was that the anthropomorphic conception of the deities one prayed to implied that the gods had ears that worked much in the same way that human ears did. No sound implied no hearing.

Néanmoins, dès l'Antiquité, la prière silencieuse existe et elle trouve une légitimité dans le platonisme. Par la suite, le christianisme sera influencé par ces idées, qui entrent en résonance avec certains textes du Nouveau Testament²⁰³. Enfin, toujours selon Pieter W. van der Horst (p. 314-315), à partir du IV^e siècle, le développement des monastères, avec leur idéal de silence, contribue à promouvoir cette pratique.

But nonetheless one does not at all get the impression that silent private prayer quickly and easily made itself the usual pattern of prayer behavior in Christian antiquity. [...] It is only in the early decades of the 5th century that we find the first explicit prescription to pray silently in John Cassian, but that is meant for monks only. [...] it lasted till the early Middle Ages until it had become accepted in the Church at large, probably because the ancient suspicions did not easily disappear.

Cependant, si la pratique de la prière silencieuse existe au Moyen Âge, notamment dans le milieu monastique, il faut s'entendre sur ce que l'on veut dire par là, comme le rappelle Patrick Henriët²⁰⁴ :

Qu'est-ce qu'une prière silencieuse ? D'abord et, assurément, d'un point de vue très concret, celle qui n'importune pas le voisin. Lorsque Césaire d'Arles engage ses ouailles au recueillement, il leur demande de se taire dans l'église, à l'image de sainte Anne, la mère de Samuel, dont les lèvres bougeaient pratiquement sans bruit lorsqu'elle priait. Sans doute le silence est-il signe d'une certaine intériorité, mais les textes doivent être lus avec précaution. Il est en fait impossible de tracer une frontière absolue entre oraison silencieuse et prière vocale. L'ambiguïté du terme *meditatio*, récurrent dans la littérature monastique, en est une preuve. [...] La méditation peut se confondre avec la prière continue et même avec la *lectio divina* : *meditare aut legere*, écrit saint Benoît. Lorsque les scribes médiévaux font précéder les psaumes d'une rubrique destinée à les caractériser brièvement comme prières, ils retiennent généralement *vox* pour désigner celles-ci. L'acte de prière reste toujours envisagé dans le cadre d'une oralité, y compris lorsqu'il est silencieux.

²⁰² Pieter W. van der Horst, « Silent Prayer in Antiquity », in *Hellenism – Judaism – Christianity: Essays on Their Interactions*, Contributions to Biblical Exegesis and Theology 8 (Leuven : Peeters, 1998), 293-315, p. 293.

²⁰³ Il s'agit en particulier de Matthieu 6 : 6 (il faut prier dans le secret de sa maison et non de manière ostentatoire) et 6 : 8 (Dieu sait déjà ce qu'on veut demander), ainsi que de 1 Thessaloniens 5 : 17 (il faut prier sans cesse). Voir Pieter W. van der Horst, « Silent Prayer in Antiquity », p. 310-311.

²⁰⁴ Patrick Henriët, *La Parole et la prière au Moyen-Âge : Le Verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XI^e et XII^e siècles* (Bruxelles : De Boeck Université, 2000), p. 27.

Dans le même temps, la pratique de la prière publique et collective persiste au Moyen Âge, notamment en Angleterre. Simon Keynes²⁰⁵ évoque ainsi le cas du programme de prières publiques prévu par Æthelred pendant la période des invasions viking au tout début du XI^e siècle : ces prières auraient eu pour but de souder la communauté face à une situation de crise grave²⁰⁶. Et bien sûr, la messe constitue une autre occasion de prières publiques et collectives. Il existe par ailleurs une certaine forme de continuité entre prières privées et prières liturgiques, les manuscrits de l'époque ne permettant pas toujours de distinguer les deux clairement²⁰⁷. Enfin, le cas assez particulier de l'utilisation de prières dans les charmes vieil-anglais semble suggérer que même dans le cadre d'une pratique secrète, il y a vocalisation, puisque les verbes *cweðan* et *singan*²⁰⁸ sont utilisés.

Le visage de la prière médiévale qui se dessine à la lumière de ces éléments est donc relativement complexe : il n'y a pas un type de la prière silencieuse et privée qui s'opposerait tant sur le fond que sur la forme à la prière publique et collective, mais une variété de pratiques, qui peuvent concerner les mêmes textes et qui, si elles sont en général vocalisées, peuvent l'être à des degrés très divers.

De ce point de vue, les prières représentées dans les poèmes narratifs vieil-anglais apparaissent comme normales par certains aspects, mais anormales par d'autres. Normales car elles sont toutes prononcées et non simplement pensées, anormales de par leur caractère ostentatoire et public alors même qu'elles ne sont pas collectives et que leur contenu est généralement très personnel et spécifique. Comme l'indique Donald G. Bzdyl²⁰⁹, dans les poèmes narratifs comme dans les récits en prose vieil-anglais, les prières ne sont pratiquement jamais des expressions de dévotion décontextualisées²¹⁰ telles que celles rencontrées dans les livres de prières, mais sont ancrées dans la situation immédiate des personnages. Elles

²⁰⁵ Simon Keynes, « An Abbot, an Archbishop, and the Viking Raids of 1006-7 and 1009-12 », *Anglo-Saxon England* 36 (2008), 151-220, p. 180-213.

²⁰⁶ Simon Keynes, « An Abbot, an Archbishop », p. 188.

²⁰⁷ « 'Service books' designates manuscripts containing liturgy and other rituals and prayers and prayers used in public worship or services ('synactic'), as compared to private prayerbooks, although the boundary between public and private prayer is sometimes blurred », in Karen L. Jolly, « Tapping the Power of the Cross: Who and for Whom? », in *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, édité par Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefe et Karen L. Jolly (Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006), 58-79, p. 59.

²⁰⁸ Voir par exemple le premier charme en vers *Pour une terre stérile (For Unfruitful Land)*, 10, 20, 22, 25, 40, etc. pour *cweðan* et *singan*, 41.

²⁰⁹ Donald Gregory Bzdyl, « Prayer in Old English Narratives » (thèse de doctorat non publiée, University of Illinois, 1977), p. 60 et 120-121.

²¹⁰ Les cas qui se rapprochent le plus de ce modèle dans notre corpus sont en fait certaines expressions collectives de louange, comme à la fin d'*Andreas* (1717-1722), ou lorsque des louanges angéliques sont représentées dans *Elene* (750-753a).

peuvent ainsi être utilisées pour exprimer l'émotion du personnage à un moment clé de l'intrigue.

À l'exception peut-être de la première prière de Judas (*Elene*, 725-801), par laquelle celui-ci sollicite l'aide de Dieu pour identifier le lieu où repose la vraie Croix, toutes les occurrences de notre corpus comportent un aspect émotionnel. Ainsi, ces prières, bien qu'elles soient prononcées en présence d'autrui, se rapprochent de la représentation des pensées des personnages. Cette particularité est d'autant plus intéressante que la représentation des pensées, souvent opérée au moyen des mêmes procédés que la représentation des paroles dans d'autres traditions littéraires²¹¹, est relativement rare dans la poésie vieil-anglaise, comme d'ailleurs dans d'autres littératures médiévales proches d'une tradition orale, ainsi que le souligne Sophie Marnette²¹² au sujet des lais et romans en vers français :

La seconde caractéristique que ce groupe de textes partage avec les autres textes de tradition orale est une certaine difficulté à rapporter les pensées des personnages au discours direct. Nous avons remarqué plus haut que les chansons de geste ont tendance à rapporter en tant que paroles des discours que l'on se serait plutôt attendu à voir représentés en tant que pensées, notamment les plaintes des personnages sur la mort d'un des leurs ou sur leur mort proche. [Cette tendance] découle de manière plus générale du caractère oral de ces textes, qui fait qu'il paraît incongru de chanter ou réciter à voix haute au discours direct les pensées d'un personnage. [...] Cependant, comme les lais et les romans en vers accordent une grande importance à la focalisation de l'intérieur, ils emploient divers stratagèmes pour exprimer au DD des discours qui constituent davantage des pensées que des paroles. Ceux-ci sont présentés comme des discours à voix basse que personne d'autre n'entend [...], ce qui ressemble très fort aux apartés que l'on rencontre dans les pièces de théâtre.

Contrairement aux lais et romans en vers français, la poésie vieil-anglaise ne pratique pas le « discours à voix basse que personne d'autre n'entend », mais la prière peut permettre de remplir la même fonction d'autant mieux que son expression à voix haute a vraisemblablement un équivalent dans les pratiques dévotionnelles de l'époque. D'autant mieux aussi, qu'existait sans doute déjà dans la tradition vernaculaire un modèle de discours exprimant les pensées à voix haute : l'élégie.

Les « plaintes » mentionnées par Sophie Marnette comme l'un des cas où la chanson de geste permet l'expression de pensées en tant que paroles au discours direct se retrouvent aussi dans les poèmes vieil-anglais, et elles ont cette particularité, comme les

²¹¹ Voir par exemple la définition proposée par Brian McHale dans « Speech Representation » (*Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 434-446, p. 434) : « *The speech of characters can be represented directly, through quotation [...]. Or it can be paraphrased by a narrator and represented indirectly [...]. There is also the option to narrate speech acts in an intermediate mode, called free indirect discourse [...]. Consciousness, at least that part of it that resembles unspoken interior speech, can be represented using the same three forms* ».

²¹² Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue*, p. 172.

prières, de permettre la présence d'un tiers, voire d'un véritable public, alors même qu'elles semblent donner accès à l'intériorité du personnage. Ce n'est pas toujours le cas, comme on l'a vu avec l'exemple des lamentations du dernier survivant dans *Beowulf* (2247-2266), mais c'est fréquent : ainsi les lamentations sataniques de la *Genèse B* (356-441) et de *Christ et Satan* (36b-188) ont lieu devant une multitude de démons tandis que Caïn déplore son sort auprès de Dieu lui-même (*Genèse A*²¹³, 1023-1035), et Beowulf sa mort sans descendance²¹⁴ auprès de Wiglaf (2729-2816). À l'exception des paroles de Caïn, ces exemples sont sans source latine, ce qui, confirmé par l'analogie des chansons de geste françaises, suggère une tradition d'origine vernaculaire.

Les prières et les lamentations ont non seulement un fonctionnement proche – les plaintes de Caïn et les dernières paroles de Beowulf associent d'ailleurs les deux aspects – mais dans les poèmes religieux elles sont complémentaires : aux justes, les prières toujours efficaces de ceux qui ne sont jamais seuls tant qu'ils ont la foi ; aux méchants, les lamentations désespérées de ceux qui se sont éloignés de Dieu. Dans un cas comme dans l'autre, plus que l'intériorité d'un personnage spécifique, on voit bien qu'est manifesté l'état intérieur d'un type de personnage qui a valeur d'exemple. Comme l'indique Donald G. Bzdyl²¹⁵, les prières des poèmes narratifs jouent le rôle de modèles de dévotion : non dans le sens où elles pourraient être réutilisées telles quelles (elles sont bien trop spécifiques et / ou trop dépourvues d'humilité pour cela), mais dans la mesure où elles rappellent l'importance de la prière dans les moments difficiles et donnent une idée générale des étapes composant une prière.

Là où les deux types de discours se distinguent en revanche dans une certaine mesure, c'est dans leur rapport à un destinataire et à un résultat. Les lamentations ne semblent pas viser l'accomplissement d'un fait spécifique et, comme on a eu l'occasion de le voir, accordent une importance toute relative au destinataire. À l'inverse, dans les poèmes hagiographiques la prière n'est en général pas une méditation désintéressée mais une requête immédiatement suivie d'effet²¹⁶ et dont le destinataire est clairement désigné. Ce n'est

²¹³ On peut éventuellement aussi penser à Lamek confessant le meurtre de Caïn auprès de ses épouses (1093-1103), même si la dimension élégiaque est moins développée.

²¹⁴ Les dernières paroles de Beowulf ne peuvent se réduire à une simple lamentation, elles sont tout à la fois une prière, un bilan et un testament, cependant la dimension élégiaque est indéniablement présente.

²¹⁵ Donald G. Bzdyl, « Prayer in Old English Narratives », p. 138-140. Donald G. Bzdyl reprend et nuance une thèse avancée par Theodor Wolpers dans *Die Englische Heiligenlegende des Mittelalters* (Tübingen : Niemeyer, 1964), p. 28-30.

²¹⁶ Sauf dans *Elene* où la deuxième prière de Judas (807-826) est en fait un remerciement pour l'accomplissement miraculeux de la requête exprimée dans la première prière. Ailleurs, les prières sont suivies de manifestations surnaturelles : le plus souvent une réponse de Dieu en personne, même si dans

cependant pas dans les poèmes vieil-anglais que cet aspect est le plus présent, mais dans leurs sources latines, où les personnages se tournent souvent littéralement vers le ciel et parlent d'une voix forte, comme si Dieu était simplement juché sur un nuage, et qu'il suffisait d'élever un peu la voix dans la bonne direction pour s'en faire entendre :

Iuliana autem clamavit ad Dominum (*Passio Iulianae*, § 6)²¹⁷

Ongan þa fæstlice ferð stapelian,
geong grondorleas, to gode cleopian (*Juliana*, 270-271)²¹⁸

levavitque vocem suam ad Dominum Hebraica lingua & dixit (*Inventio sanctae crucis*, § 9)²¹⁹

Word stunde ahof
elnes oncyðig, ond on Ebrisc spræc (*Elene*, 723b-724)²²⁰

et statim aspiciens in celo dixit (*recensio casanatensis*, § 17)²²¹

ond þæt word gecwæð wigendra hleo (*Andreas*, 896)²²²

Par rapport à ceux des textes latins, les personnages des poèmes vieil-anglais ne se tournent pas aussi ostensiblement vers leur destinataire. Ce dernier reste clairement identifié car les prières elles-mêmes sont très riches en termes d'adresse désignant Dieu, donc on ne peut pas parler d'une véritable indirection du discours. Malgré tout, l'effet de sens produit par les textes latins et leurs adaptations poétiques vieil-anglaises est assez différent. Les textes latins mettent en scène un échange entre deux individus situés à quelque distance, mais pour l'essentiel en situation de communication « ordinaire ». Les personnages vieil-anglais eux ne semblent pas s'adresser aussi littéralement à quelqu'un d'autre. Ils invoquent Dieu à voix haute et forte, répétant son nom à la manière d'une incantation : si la réponse est immédiate, elle ne fait que suggérer l'efficacité de l'incantation, pas la proximité physique d'un destinataire assimilable à une personne. L'exemple tiré de *Beowulf*, le seul du corpus à ne pas relever du genre hagiographique et à ne pas avoir de source latine, semble confirmer cette conception plus distanciée de la communication à Dieu puisque Beowulf y rend grâce à Dieu mais sans s'adresser à lui explicitement.

Andreas, la première prière du saint aux prises avec ses ennemis (1281-1295) ne fait qu'apparaître un démon venu l'éprouver encore plus, et c'est la seconde prière (1401-1428) qui obtient une réponse divine.

²¹⁷ « Alors Juliana s'écria en direction du Seigneur ». Le phénomène est encore bien plus net dans la version des *Acta Sanctorum* : *Iuliana autem ingemiscens amarissime exclamavit ad Dominum, & oculos suos luans as caelum cum lacrymis dixit*, « Alors, avec de très amères lamentations, Juliana s'exclama en direction du Seigneur, et, levant ses yeux pleins de larmes vers le ciel, elle dit ».

²¹⁸ « Alors Juliana rassembla aussitôt toute sa détermination, jeune et innocente, et s'écria vers Dieu ».

²¹⁹ « Et il éleva sa voix vers le Seigneur en langue hébraïque et dit ».

²²⁰ « Et aussitôt il fit s'élever ses paroles, conscient de son courage, et parla en hébreux ».

²²¹ « Et, dirigeant aussitôt son regard vers le ciel, il dit ». Robert Boenig propose la traduction suivante pour le passage équivalent en grec : « *And after looking up into Heaven, Andrew said* ».

²²² « Et le protecteur des guerriers prononça ces paroles ».

Cette légère différence de traitement peut s'expliquer à la fois peut-être par une évolution des pratiques spirituelles, qui s'éloigneraient progressivement de la conception littérale de la communication avec Dieu décrite plus haut par Pieter van der Horst, et peut-être aussi par un rapprochement avec le type de l'élégie, qui admet apparemment les déclamations à voix haute sans destinataire clairement désigné. Dans *Christ et Satan*, la première plainte de Satan (36-50) n'a pas de destinataire explicite et ce n'est que la réponse des démons (et éventuellement l'usage de la première personne du pluriel) qui permet a posteriori de déterminer à qui ces paroles s'adressent. Même chose pour les répliques suivantes, où l'un ou l'autre indice vient parfois rappeler la présence des autres démons²²³, mais si rarement que l'on oublie facilement qu'ils sont censés être là. Les lamentations sataniques de la *Genèse B* obéissent à un schéma proche, puisqu'elles paraissent dans un premier temps dépourvues de destinataires jusqu'à ce que Satan sollicite l'aide de ses vassaux (408b-441).

Le fait que la plupart des exemples concernent Satan pourrait fausser la question, d'autant que Satan étant légion²²⁴, on peut considérer que ces démons ne sont qu'une extension de sa personne, ce qui pourrait changer la donne. Cependant, s'il est vrai que la tendance au flot de parole égocentrique et peu organisé semble assez caractéristique des discours sataniques ou démoniaques²²⁵, celle à l'indirection, elle, paraît moins circonscrite : elle manque à la plainte de Caïn à laquelle les invocations de Dieu donnent des accents de prière, mais on la retrouve dans les deux avant-dernières répliques de *Beowulf* (2729-2751 et 2794-2807) qui ne se recentrent sur Wiglaf qu'au moment de se conclure²²⁶.

Cette tendance à l'indirection a son importance. En effet, s'adresser explicitement à quelqu'un dans son discours, se tourner vers lui, c'est par là-même exclure de la conversation les autres personnes présentes, qu'il s'agisse d'autres personnages du poème ou des auditeurs et lecteurs qui se retrouveraient ainsi dans une position de témoins cachés, accidentels. La *Juliana* latine, qui tourne ses yeux baignés de larmes vers le ciel, détourne du même coup le regard du démon, qui est ainsi ostensiblement exclu de l'échange privilégié entre le Seigneur et sa servante. Rien de tel dans le poème vieil-anglais : à la rigueur, l'attitude déterminée de *Juliana* suggérerait presque que le démon est pris à témoin du fait qu'elle ne compte pas si facilement se laisser abuser par lui.

²²³ 89a, forme à l'impératif *wene* ; 91a et 112b pronoms personnels de la deuxième personne du pluriel *eow(er)*.

²²⁴ Marc 5 : 9, *Legio nomen mihi est quia multi sumus*, « Mon nom est légion car nous sommes nombreux ».

²²⁵ On pense ainsi également aux discours du démon dans *Juliana* (289-530a).

²²⁶ D'autres types de discours apparemment de tradition germanique partagent cette caractéristique, comme les serments (*Beowulf*, 632-638 et 677-687).

Les prières et les élégies vieil-anglaises, alors même qu'elles sont sans doute les textes qui approchent le plus d'une représentation de l'intériorité, n'ont donc rien d'apartés : non seulement les personnages ne cherchent pas à s'isoler ou à baisser la voix, mais leur façon de parler n'exclut pas autrui en indiquant un destinataire privilégié. Le public – interne ou externe au poème – n'est pas non plus pris à partie ou choisi comme témoin privilégié, mais on a affaire à un discours pleinement ouvert, accessible à qui le désire, et en tout cas pas secret, au contraire des échanges de connaissance sur le monde, commentés plus haut.

Plusieurs conclusions se dégagent de ces analyses. La première et la plus évidente est le caractère conventionnel de la présence d'un public lorsque des discours sont prononcés dans un poème vieil-anglais. Il ne s'agit pas d'une obligation systématique, mais d'une tendance générale qui semble d'autant plus forte que le poème n'est pas soumis à des contraintes liées à une source ou à un contenu narratif spécifique. Si dans les poèmes de Cynewulf, la convention est souvent explicitée au moyen d'une formule comme *for eorlum*, dans d'autres poèmes elle est plus implicite (ou simplement suggérée par le verbe *mapelian*), comme si peut-être la présence d'un public allait de soi puisque tout discours poétique vieil-anglais est toujours destiné à être déclamé publiquement.

L'autre conclusion à laquelle nous sommes conduits, c'est que les contours des sphères privées et publiques telles qu'ils apparaissent dans les poèmes vieil-anglais ne correspondent pas à ceux qui nous sont familiers, si tant est que les poèmes vieil-anglais opèrent une division stricte, ce qui n'est pas certain. Alors que nos sociétés ont tendance à dévaloriser l'expression de l'émotion sur la scène publique (notamment de la part de personnes exerçant l'autorité ou quand il est question de problèmes graves concernant la société tout entière) et à la cantonner au domaine amoureux, familial ou en tout cas personnel, les poèmes vieil-anglais ne semblent pas sur ce point établir de démarcation stricte : ils ne montrent pas de difficulté ou de réticence particulière à exprimer l'émotion des personnages, mais celle-ci n'apparaît pas fondamentalement différemment selon que la scène est publique ou privée. À l'inverse, alors que les connaissances scientifiques nous paraissent par essence vouées à la publication, c'est justement le domaine de l'échange de connaissances le seul auquel les poèmes vieil-anglais semblent associer une dimension privée, voire secrète, bien que ce ne soit que de manière très allusive. Si les discours des poèmes vieil-anglais sont donc majoritairement publics, ils ne se conforment donc pas exactement aux limites que le lecteur contemporain aurait tendance à attribuer à la sphère publique.

2.2. Discours et progrès de l'action

La mesure dans laquelle les discours des poèmes vieil-anglais font ou non progresser l'action est peut-être l'aspect le plus discuté des jugements de Walter Morris Hart, Adeline Courtney Bartlett et Friedrich Klaeber déjà cités, ou en tout cas le plus complexe. Les grandes similitudes entre leurs diagnostics, alors que contrairement à ses confrères Adeline Courtney Bartlett ne traite pas de *Beowulf* seul, mais de la poésie vieil-anglaise plus généralement, sont à n'en pas douter symptomatiques de l'influence excessive de la critique beowulfienne sur l'interprétation de la poésie vieil-anglaise plus généralement. En effet, dès l'origine et tout au long du XX^e siècle, c'est *Beowulf* qui a concentré l'essentiel de la réflexion sur le caractère actif ou non du discours dans la poésie vieil-anglaise et les problématiques propres au poème ont ainsi considérablement influencé le débat.

2.2.1. Influence de la critique beowulfienne

La première étude à développer cette question est celle d'Andreas Heusler²²⁷ en 1902, qui souligne la contradiction apparente entre le caractère épique ou en tout cas héroïque du poème et sa richesse en discours « contemplatifs » (*beschaulich*, p. 218). Pour Andreas Heusler, ni le fait de traiter les temps forts de l'action (les trois combats) sans avoir recours du tout au discours direct, ni la propension de nombreux discours à être contemplatifs plutôt qu'actifs²²⁸ (*handelnd, ibid.*), ne sont conformes au modèle de l'épopée ancienne. Il explique ce décalage à la fois par la nature plus « livresque » ou « lettrée » (*buchepos*, p. 219) de l'œuvre et par les « caractéristiques de l'âme du peuple anglais » (*seeleneigenschaften des englischen volkes*, p. 220), plus porté à la mélancolie selon lui.

On le comprend, la dimension active ou non du discours dépasse de très loin la seule problématique des procédés de représentation de la parole pour toucher à notre compréhension même de l'œuvre : dans sa dimension générique (s'agit-il d'une épopée ou non ? quel lien avec une tradition orale ?) et esthétique (quelle est l'émotion que le texte cherche à susciter ?). Par conséquent la question n'a pas été uniquement abordée par des spécialistes intéressés au premier chef par le discours, mais par une part considérable de la critique, bien trop considérable pour qu'on puisse espérer en présenter un compte rendu

²²⁷ Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung ».

²²⁸ C'est-à-dire selon lui à porter des regards en arrière, sur d'autres histoires, sur des prophéties ou des questions éthiques (*rückblicken, ausblicken auf andre sagen, prophezeiungen, ethischer betrachtung*, p. 219) plutôt qu'à contribuer à faire survenir de nouveaux événements extérieurs.

exhaustif. On se contentera ici d'esquisser à grands traits les éléments principaux des deux débats les plus étroitement liés à cette question de la dimension active du discours.

Le premier débat concerne le lien entre la première et la deuxième « parties » du poème. L'édition de Friedrich Klaeber comporte l'évaluation suivante (p. lvi) :

By far the most felicitous use of the element of discourse is made in the first part, especially in the earlier division of it, from the beginning of the action proper to the Grendel fight (189-709). The speeches occurring in it belong largely to the 'advancing' type, consist mainly of dialogue [...] and are an essential factor in creating the impression of true epic movement. As the poem continues, the speeches increase in length and deliberation. The natural form of dialogue is in the last part completely superseded by addresses without answer, some of them being virtually speeches in form only.

Beaucoup plus nettement qu'Andreas Heusler²²⁹, Friedrich Klaeber établit une rupture entre une première partie du poème, véritablement « épique », et une seconde où le dialogue serait « dénaturé » : trop long, trop souvent dépourvu de réponse et contribuant trop peu au déroulement de l'action. Une critique à mettre en lien avec une autre : « *The poem of Beowulf consists of two distinct parts joined in a very loose manner and held together only by the person of the hero* », (*ibid.*, p. li). Le temps où l'on soupçonnait le poème de n'être qu'un amalgame plus ou moins habile d'au moins deux poèmes²³⁰ (l'un sur Grendel et l'autre sur le dragon) n'est pas loin.

Par la suite, et notamment sous l'influence de J. R. R. Tolkien²³¹ (1936), la conviction de la cohésion de l'œuvre s'impose, mais sans remettre en cause la perception d'une différence majeure entre la première et la deuxième moitié du poème. Dans un article influent de 1965, John Leyerle²³² défend l'idée selon laquelle le contraste entre ces deux parties traduit

²²⁹ Andreas Heusler note lui aussi le caractère plus actif des discours « préliminaires » (*vorbereitend*), mais il inclut dans cette catégorie les préparatifs aux trois combats et non seulement au premier, et il ne considère pas qu'il y ait (dé)gradation progressive dans la suite du poème : pour lui le caractère contemplatif représente plus la norme que l'exception (p. 218-219).

²³⁰ L'unité du poème a particulièrement été remise en cause dans le cadre de la *Liedertheorie* (théorie des lais / ballades), défendue en particulier par Karl Müllenhoff (1818-1884), et selon laquelle le poème serait issu de ballades beaucoup plus courtes. À l'époque de Friedrich Klaeber, cette théorie n'est plus dominante et l'idée d'un auteur unique s'impose, même si l'ensemble de la critique n'est pas convaincu de la cohérence et de la cohésion de l'œuvre. Des synthèses de ce débat sur l'unité du texte sont proposées à la fois dans la 4^e édition de *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, édité par R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles (2008), pp.lxxix-xci, et par Tom A. Shippey dans « Structure and Unity », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 149-174. Si la première de ces synthèses est plus à jour, la seconde présente l'avantage d'une organisation chronologique particulièrement claire. Les deux ouvrages ne présentent pas de points de vue sensiblement différents sur la question, ce qui peut se comprendre étant donné qu'ils ont deux éditeurs en commun.

²³¹ J. R. R. Tolkien, « *Beowulf: The Monsters and the Critics* ».

²³² John Leyerle, « *Beowulf the Hero and the King* », *Medium Ævum* 34 (1965), 89-102. Il décrit le thème central du poème ainsi : « *This theme is the fatal contradiction at the core of heroic society. The hero follows a code that exalts indomitable will and valour in the individual, but society requires a king who acts for the common good, not for his own glory. The greater the hero, the more likely his tendency to imprudent action as king* », p. 89.

une critique de la société héroïque et de ses failles intrinsèques. Cette interprétation a notamment été reprise et développée par Linda Georgianna²³³, qui fait le lien avec la montée en puissance des discours contemplatifs et mélancoliques (en particulier le passage aux vers 2426-2478) pour y voir une critique non seulement de la société héroïque, mais encore du récit héroïque, dont les renversements successifs ne traduiraient qu'une incapacité à représenter un changement réel²³⁴. Ce type d'analyse reste influent dans le récent *Critical Companion to Beowulf* d'Andy Orchard (2003), qui émet un diagnostic très négatif sur le fonctionnement du discours direct dans la deuxième partie du poème (« *pouring out words into unresponsive emptiness is simply the norm in Part II of Beowulf* »²³⁵) et par conséquent sur le héros jugé faillible et incapable de garantir la circulation harmonieuse du discours caractéristique de la cour du roi Hrothgar.

Ces interprétations mériteraient d'être réexaminées dans un contexte plus large : en effet, si les discours de la fin de *Beowulf* se distinguent de ceux du début par leur caractère moins « actif », ils ont cependant des équivalents dans le reste du corpus poétique vieil-anglais, et il importe de vérifier si les effets de sens qui sont attribués aux discours « inactifs » de *Beowulf* se retrouvent ailleurs ou non.

Le deuxième débat auquel l'interprétation de la relation entre discours et progrès de l'action est étroitement liée concerne le rôle des digressions et épisodes dans le poème. En effet, parmi les 28 digressions et épisodes identifiés par Friedrich Klaeber²³⁶, près de la moitié (13) sont introduits au moyen du discours direct, surtout dans la deuxième partie du poème, où deux répliques²³⁷ concentrent 6 des 10 digressions et épisodes recensés par Friedrich Klaeber. Si le discours direct n'est donc pas seul en cause, il est cependant fortement impliqué dans l'« absence de progrès régulier de l'action » critiquée par Friedrich Klaeber (« *Lack of*

²³³ Linda Georgianna, « King Hrethel's Sorrow and the Limits of Action in *Beowulf* », *Speculum* 62 : 4 (1987), 829-850. Voir également Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », p. 1000 : « *In part 2, the wires are rusted, kinked, or nonexistent, specific identities wanting except for Beowulf and Wiglaf. The Last Survivor, the messenger, and the mourning woman are all nameless, all without a specific social place. And that lack of identity contributes to our sense of a dissolving social structure, a world gone out of joint* ».

²³⁴ On pourrait à bon droit appliquer à l'article de Linda Georgianna le même qualificatif de « crypto-chrétien », utilisé par Edward B. Irving, Jr. à l'encontre de John Leyerle (*Rereading Beowulf*, p. 81 : « *In such lead-footed moralizing attitudes, Leyerle betrays a crypto-Christian approach that cannot disguise its blanket disapproval of heroes as heroes, an approach that denies the worth of the poem's secular ideal* »). En effet, l'analyse de Linda Georgianna s'inscrit implicitement dans une perspective religieuse et morale puisque c'est par opposition à la véritable possibilité de changement que constituerait le salut chrétien que les changements accomplis par les actes héroïques y sont dévalorisés.

²³⁵ Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 227. Voir p. 227-237 pour l'évaluation de l'utilisation du discours direct dans la deuxième moitié du poème.

²³⁶ Friedrich Klaeber, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, p. liii-lv.

²³⁷ Il s'agit du premier de la série de trois discours prononcés par Beowulf avant le combat avec le dragon (2428-2508a) et du discours du messenger (2910b-2998), qui traitent tous deux de plusieurs éléments ayant trait à l'histoire des Gètes.

Steady Advance », p. lvii). Cette question est liée à la précédente, mais elle la dépasse très largement puisque la réflexion sur le rôle des digressions et épisodes en est venue à se transformer en réflexion globale sur les modes narratifs vieil-anglais, voire médiévaux plus largement.

Dans un premier temps, une fois acquise la conviction de l'unité de l'œuvre, la critique a surtout tenté d'expliquer la fonction des digressions dans le récit. C'est particulièrement le cas de la monographie d'Adrien Bonjour²³⁸, mais aussi de diverses études de digressions individuelles²³⁹. L'amorce d'une réflexion plus globale est donnée là aussi par John Leyerle²⁴⁰ qui, plutôt que de traiter ces passages comme des écarts par rapport à un fil narratif central, préfère considérer l'ensemble des éléments narratifs divers comme constituant un entrelacs complexe :

The themes make a complex, tightly-knotted lacertine interlace that cannot be untied without losing the design and form of the whole. The tension and force of the poem arise from the way the themes cross and juxtapose. Few comments are needed from the poet because significance comes from the intersections and conjunctions of the design. To the Beowulf poet, as to many other writers, the relations between events are more significant than their temporal sequence [...]. Although the poem has to be lingered over and give up its secrets slowly, the principle of its interlace structure helps to reveal the interwoven coherence of the episodes as well as the total design of the poem in all its complex resonances and reverberations of meaning. There are no digressions in *Beowulf*.

Depuis, la réflexion s'est poursuivie dans cette direction, certains critiques considérant non seulement qu'il n'y a pas lieu de hiérarchiser les différentes trames narratives, mais que c'est à tort que l'on considérerait l'ensemble comme un tout parfaitement maîtrisé et cohérent. Non que l'œuvre serait défectueuse, mais son mode narratif, typique du début du Moyen Âge et plus généralement d'une littérature encore imprégnée d'oralité, ne serait pas caractérisé par la recherche d'une cohérence globale, mais bien plutôt par celle de temps forts contrastés, liés entre eux par divers jeux d'échos formels et thématiques, mais non soumis à une structure fixe et totalisante, et à plus forte raison non porteurs d'un message univoque²⁴¹.

²³⁸ Adrien Bonjour, *The Digressions in Beowulf* (Oxford : Blackwell, 1950). Adrien Bonjour y propose une lecture suivie des passages concernés.

²³⁹ Parmi celles ayant suscité le plus de commentaires, Robert E. Bjork en cite notamment trois qui concernent des passages au discours direct : les récits échangés par Beowulf et Unferth (499-606), l'évocation des Heathobards par Beowulf (2032-2066) et la lamentation du dernier survivant (2247-2266). Pour plus de détails consulter « Digressions and Episodes », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 193-212.

²⁴⁰ John Leyerle, « The Interlace Structure of *Beowulf* », p. 156.

²⁴¹ Sur cette question, voir notamment Eric G. Stanley, « The Narrative Art of *Beowulf* », in *Medieval Narrative: A Symposium*, édité par Hans Bekker-Nielsen et al. (Odense : Odense University Press, 1980), 58-81; John D. Niles, *Beowulf: The Poem and Its Tradition* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1983), en particulier p. 163-176, Jonathan D. Evans, « Episodes in Analysis of Medieval Narrative », *Style* 20 (1986), 126-141, et Allen J. Frantzen, *Desire for Origins: New Language, Old English, and Teaching the Tradition* (New Brunswick : Rutgers University Press, 1990) et « Writing the Unreadable *Beowulf*: 'Writan' and 'Forwritan' »,

On aura l'occasion de revenir sur le rôle joué par le discours direct dans ce dispositif narratif complexe. Ce qu'il importe pour le présent propos, c'est tout d'abord de relever une nouvelle similitude entre l'utilisation du discours direct et celle du récit puisque les personnages aussi bien que le narrateur ont recours à ces digressions. Par ailleurs, il serait bon sur ce point aussi d'examiner si cette propension digressive est propre à *Beowulf* ou si elle se retrouve dans le discours direct des autres poèmes du corpus.

2.2.2. Commentaires

L'examen des autres poèmes de notre corpus révèle que les discours qui commentent, décrivent ou tirent les conséquences de l'action plutôt qu'ils n'ont une influence sur elle sont assez répandus, même s'ils occupent rarement une place comparable à ce qu'on peut observer dans *Beowulf*. Ainsi, même un poème aussi fidèle à sa source que la *Genèse A* n'hésite pas à ajouter du commentaire dans ses discours, comme dans cet exemple :

qui ait vocem tuam audivi in paradiso et timui eo quod nudus essem et abscondi me
(Genèse 3 : 10)²⁴²

Ic wreo me her wæda leasne,
liffrea min, leafum þecce.
Scyldfull mine sceaðen is me sare,
frecne on ferhðe; ne dear nu forð gan
for ðe andweardne. Ic eom eall eall nacod. (*Genèse A*, 867-871)²⁴³

Non seulement le passage indiqué ici en italique est un ajout pur et simple par rapport à la source, mais l'ajout d'une seconde référence à la nudité permet sa mise en valeur par une structure encadrante. Il n'est pas toujours aussi facile de distinguer où finit la traduction et où commence l'ajout d'un commentaire, mais le phénomène est fréquent : on peut ainsi penser à Caïn disant avoir mérité son sort par ses actions (1023-1035), à Melchisédek célébrant les prouesses guerrières d'Abraham (2107-2119) ou à Sara déplorant son infertilité (2221-2233, surtout 2224b-2226).

Ce type d'ajouts se rencontre aussi dans les textes hagiographiques, comme dans cet exemple :

Filia mea dulcissima Iuliana, lux meorum oculorum, quare non uis accipere præfectum
sponsum tuum ? En uero uolo illi complere nuptias. (*Passio Iulianae*, § 2)²⁴⁴

the Pen and the Sword », *Exemplaria* 3 : 2 (1991), 327-357.

²⁴² « Celui-ci dit : 'J'ai entendu ta voix dans le jardin et j'ai eu peur car je suis nu, et je me suis caché' ».

²⁴³ « Je me cache ici, dépourvu de vêtements, mon Seigneur, je me cache derrière les feuillages. Ma conscience coupable m'est source de chagrin, horrible pour mon esprit. Je n'ose pas sortir en ta présence. Je suis tout nu ».

²⁴⁴ « Ma fille, très douce Juliana, lumière de mes yeux, pourquoi ne veux-tu pas accepter le préfet ton fiancé ?

‘Du eart dohtor min seo dyreste
 ond seo sweteste in sefan minum,
 ange for eorþan, minra eagna leoht,
 Iuliana! Þu on geaþe hafast
 þurh þin orlegu unbiþyrfe
 ofer witenas dom wisan gefongen.
 Wiðsæcest þu to swiþe sylfre rædes
 þinum brydguman, se is betra þonne þu,
 æþelra for eorþan, æhtspedigra
 feohgestreona. He is to freonde god.
 Forþon is þæs wyrþe, þæt þu þæs weres frige,
 ece eadlufan, an ne forlæte.’ (*Juliana*, 93-104)²⁴⁵

Seule l’amorce est conservée tandis que la question et la déclaration d’intention d’Africanus sont remplacées par un commentaire à la fois sur le bien-fondé du comportement de Juliana et sur l’intérêt que représente l’alliance avec Eleusius. Il ne s’agit plus seulement pour le poète de mettre en scène un affrontement, mais aussi d’éclairer les lecteurs ou auditeurs sur les enjeux et les motivations qui gouvernent cet affrontement. Comme les prières dont il a été question plus haut, ce type de commentaire au sein du discours direct permet au poète vieil-anglais d’introduire une part de subjectivité dans le récit, et donne un accès limité à l’intériorité du personnage. Cette fonction est tout à fait précieuse dans une tradition narrative qui, on l’a vu, ne permet pas la représentation des pensées des personnages sous une forme verbale si elles ne sont pas exprimées à voix haute (il est en revanche tout à fait possible pour le narrateur de décrire l’état d’esprit d’un personnage, tant qu’il ne prétend pas rapporter des phrases qui passeraient par la tête de ce dernier).

Parfois ce n’est cependant pas l’intériorité du personnage qui est focalisée en tant que telle, mais plutôt ce qu’elle révèle sur une situation ou action qui lui est extérieure. Le cas de la description de *Beowulf* par le garde-côte est un exemple très connu (237-251a), mais on en trouve bien d’autres dans le reste du corpus, comme dans cet extrait de *Christ et Satan* :

‘Þis is stronglic, nu þes storm becom,
 þegen mid þreate, þeoden engla.
 Him beforan fereð fægere leoht
 þonne we æfre ær eagum gesawon,
 buton þa we mid englum uppe wæron.
 Wile nu ure witu þurh his wuldres cræft
 eall toweorpan. Nu ðes egsa com,
 dyne for drihtne, sceal þes dreorga heap
 ungeara nu atol þrowian.

Allons, je veux accomplir ces noces ».
 ²⁴⁵ « Tu es ma fille, la plus chère et la plus douce à mon cœur, la seule au monde, la lumière de mes yeux, Juliana ! Tu as sottement par ta vaine hostilité choisi un chemin contraire à l’avis des gens sages. Tu renonces trop vite de ton propre chef à ton fiancé, qui vaut mieux que toi, plus noble sur la terre, plus riche en possessions. Il est bon à avoir en ami. C’est pourquoi il vaut mieux que tu ne négliges pas l’amour de cet homme, amour béni et éternel ».

Hit is se seolfa sunu waldendes,
 engla drihten. Wile uppe heonan
 sawla lædan, and we seoððan a
 þæs yrreweorces henðo gepoliað.’ (*Christ et Satan*, 385-398)²⁴⁶

Dans ce texte sans source latine connue, la partie « inactive » du discours n’est plus une passagère clandestine mais bien la seule maîtresse à bord. Le texte est tout à la fois une description de la Descente aux Enfers plus détaillée que celle du narrateur (378b-381) et un commentaire sur les intentions d’un acteur clé. Il est intéressant de constater que si ce sont bien les émotions des démons qui sont décrites, ce ne sont en revanche pas leurs intentions dont il est question, mais celles du Christ.

Cet exemple est intéressant car il souligne le fait que le discours direct de la poésie vieil-anglaise ne fonctionne pas véritablement comme une « fenêtre » sur l’âme du personnage. En effet, s’il en était ainsi, c’est principalement sur les émotions et les motivations des personnages auxquelles les paroles sont attribuées que nous serions renseignés. Or c’est tout aussi bien des événements extérieurs au personnage qui sont décrits, voire les motivations internes d’autrui telles qu’elles peuvent être déduites des faits observables par le personnage. Ce dernier n’est donc le plus souvent pas une fin en soi mais plutôt un intermédiaire, au même titre que le narrateur. S’il est fréquemment utilisé pour véhiculer ce type d’informations, c’est que sa nature présente des avantages.

En premier lieu, le personnage a l’autorité du témoin. Le narrateur de *Christ et Satan* ne peut guère se vanter d’avoir des informations de première main sur la Descente aux Enfers, contrairement aux démons qui étaient aux premières loges. L’importance du témoin oculaire ne saurait être surestimée. En effet, contrairement à notre culture dans laquelle l’historien comme le juge se réfère de préférence à des témoignages et des indices écrits ou en tout cas matériels pour fonder son interprétation, la culture vieil-anglaise accorde une importance prépondérante au témoignage fourni oralement et en personne²⁴⁷. Si dans la culture actuelle, notamment dans la presse, l’idée de témoignage est fréquemment associée à celles d’un point

²⁴⁶ « C’est très dur, maintenant que cette tempête est survenue, un guerrier entouré de sa troupe, le prince des anges. Devant lui s’avance une belle lumière dont nous n’avons jusqu’ici jamais vu la pareille, sauf quand nous étions là-haut avec les anges. Il veut maintenant anéantir nos châtements par la force de sa gloire. Maintenant cette terreur est venue, un grand bruit causé par le seigneur ; maintenant les malheureux que nous sommes devons à présent très bientôt endurer cette horreur. C’est le fils du Seigneur lui-même, le prince des anges. Il a l’intention de conduire les âmes là-haut hors d’ici et nous souffrirons pour toujours de l’humiliation de cet acte de fureur ».

²⁴⁷ Voir Lenore MacGaffey Abraham, « Cynewulf’s *Juliana*: A Case at Law », *Allegorica* 3 (1978), 172-189, Susan Kelly, « Anglo-Saxon Lay Society and the Written Word », in *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, édité par Rosamond McKitterick (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), 36-62 et Peter Clemons, *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, 157-161. L’article de Susan Kelly montre néanmoins que le témoignage écrit apparaît et se développe au cours de la période.

de vue subjectif, d'un visage plus humain et affectif de l'information, dans la culture vieil-anglaise et notamment dans sa culture légale, le témoignage oral est en premier lieu une garantie forte de véracité. Même s'il n'y a pas lieu de penser que le lecteur ou auditeur de l'époque de composition était particulièrement dupe de l'illusion narrative, il est probable qu'il était plus sensible que nous à cette force de preuve de la parole du témoin oculaire.

Par ailleurs, dans la perspective didactique²⁴⁸ qui est celle de la plupart des poèmes du corpus, le discours direct peut permettre une mise en scène de l'activité d'interprétation, une dramatisation du moment de la compréhension, qui s'offre en modèle pour le lecteur ou auditeur qui est lui aussi invité à comprendre une vérité importante. Un exemple frappant en est donné dans *Elene* :

In veritate, Christe, tu es Salvator mundi: gratias tibi ago Domine, qui cum sim indignus, non me fraudatis dono gratiæ tuæ. (*Inventio sanctae crucis*, § 10)²⁴⁹

Nu ic þurh soð hafu seolf gecnawen
on heardum hige þæt ðu hælend eart
middangeardes. Sie ðe, mægena god,
þrymsittendum þanc butan ende,
þæs ðu me swa meðum ond swa manweorcum
þurh þin wuldor inwriga wyrda geryno. (*Elene*, 807-812)²⁵⁰

Contrairement au texte latin, le poème vieil-anglais ne met pas en valeur le fait brut mais le processus qui a conduit le personnage à reconnaître la vérité²⁵¹, malgré l'obstacle que constituait son entêtement. Encore plus explicitement que dans le texte latin, ce qui importe ce n'est pas que le Christ soit sauveur, ce que ni le narrateur ni son public n'ignorent, mais de constater le miracle d'une conversion en train de se produire. Ce passage – tout particulièrement la première phrase – est donc tout à la fois l'expression d'une intériorité du personnage autrement inaccessible, un témoignage de première main sur un miracle majeur et un modèle de sagacité en action.

Enfin, comme on l'a noté en introduction, le discours direct permet l'utilisation, au sujet d'événements pourtant lointains, de marqueurs d'actualisation. Dans l'extrait de *Christ et Satan* cité plus haut, les marques de la première personne, le démonstratif *þes* et l'adverbe de temps *nu*, répétés plusieurs fois, jouent cette fonction et permettent ainsi au narrateur de

²⁴⁸ Non que cette perspective didactique exclue toute autre dimension : même dans les littératures qui ne suivent pas les préceptes de la rhétorique classique, *docere* n'est pas incompatible avec *movere* et *placere / delectare*.

²⁴⁹ « En vérité, Christ, tu es le Sauveur du monde : je rends grâce à toi Seigneur, qui, bien que j'en sois indigne, ne m'as pas refusé le don de ta grâce ».

²⁵⁰ « Maintenant en vérité j'ai compris moi-même en mon esprit obstiné que tu es le sauveur de la terre. Que grâce soit rendue pour toujours à toi qui sièges dans la gloire, dieu des armées, pour avoir révélé miraculeusement le mystère de tes actions à moi qui suis si affaibli et si chargé de péchés ».

²⁵¹ Cette utilisation fréquente du discours dans la poésie vieil-anglaise pour exprimer un moment de compréhension a été notée par Tom Shippey, *Old English Verse*, p. 121.

promouvoir l'illusion d'une scène en train de se jouer. Ces marqueurs servent la dramatisation du récit, tout en rappelant qu'il s'agit d'un témoignage de première main.

Étonnamment, il arrive cependant que de tels marqueurs soient presque absents, donnant lieu à des témoignages que fort peu de choses distinguent des propos du narrateur. Il en va ainsi de cet extrait d'*Andreas* :

[...] circumstantes duodecim apostoli, et audita est vox domini dicentis, omnia quecumque petieritis a patre meo dabitur vobis. Cum autem nos excitaretis, tunc reversi sumus in nos. (*recensio casanatensis*, § 17)²⁵²

Swylce we gesegon for suna meotudes,
 æðelum ecne, eowic standan,
 twelfe getealde, tīreadige hæleð.
 Eow þegnodon þrymsittende,
 halige heahenglas. Ðam bið hæleða well
 þe þara blissa brucan moton.
 Þær wæs wuldres wynn, wigendra þrym,
 æðelic onginn, næs þær ænigum gewinn.
 Ðam bið wræcsið witod, wite geopenad,
 þe þara gefeana sceal fremde weorðan,
 hean hwearfian, þonne heonon gangaþ. (*Andreas*, 881-891)²⁵³

Le commentaire porté par les disciples d'Andreas est sans équivalent dans la source. Du point de vue de son rapport à l'action, le passage est tout à fait typique de ce que nous avons observé jusqu'à présent : là où, à la fin de la description, le texte latin faisait état de plusieurs actions successives (prise de parole du seigneur, intervention d'Andreas, retour des disciples dans le réel), le poème vieil-anglais substitue une sorte de commentaire de la vision. La position privilégiée des disciples en tant qu'uniques témoins d'une vision miraculeuse prédispose le discours à une utilisation comparable à ce qui vient d'être observé dans *Christ et Satan*.

Cependant, les marques de l'énonciation sont très peu présentes : le discours s'apparente plus à un discours homilétique stéréotypé qu'à la déclaration d'un témoin présent au moment de l'événement. Le commentaire relève d'ailleurs du *topos*, puisqu'on en trouve

²⁵² « [...] entouré de douze apôtres, et la voix du seigneur s'est fait entendre disant : 'Tout ce que vous aurez demandé à mon père vous sera donné'. Et puis, comme tu nous as réveillés, alors nous sommes revenus à nous ». La traduction anglaise que Robert Boenig donne du passage correspondant dans les *Praxeis Andreou* est la suivante : « *And we saw you twelve apostles standing about before our Lord Jesus Christ, and beyond you twelve angels surrounding you and each angel standing behind each of you, and they were similar in appearance to you. And we heard the Lord speaking to the angels, 'Obey the apostles in all things they say to you.' These are the things we saw, Father Andrew, until the time you awoke us, and the angels who appeared as eagles bore our souls into our bodies* ».

²⁵³ « Nous vous avons aussi vus devant le fils du Créateur, doués de nobles qualités, en tout douze héros honorés de victoire. De saints archanges siégeant dans la gloire te servaient. Pour ceux qui seront autorisés à jouir de ces félicités, ce sera bien. Il y avait là la joie glorieuse, la majesté des guerriers, une noble attitude ; il n'y avait là nul conflit. Pour ceux qui devront devenir étrangers à ces joies, partir dans le chagrin, ce sera un exil certain, quand ils devront quitter ce monde ».

des analogues ailleurs, comme dans ce passage de *Christ et Satan*, où il est pris en charge par le narrateur :

Siteð him on heofnum halig encgel,
 waldend mid witegum. Hafað wuldres bearn
 his seolfes seld swegl betolden.
 Leaðað us þider to leohte þurh his læcedom,
 þær we moton seolfe sittan mid drihtne,
 uppe mid englum, habban þæt ilce leoht,
 þær his hired nu halig eardað,
 wunað in wynnum, þær is wuldres bled
 torht ontyned. Uton teala hycgan
 þæt we hælende heran georne,
 Criste cweman. Þær is cuðre lif
 þonne we on eorðan mægen æfre gestreonan. (*Christ et Satan*, 585-596)²⁵⁴

L'alliance d'une description de la gloire céleste et d'une injonction à bien agir pour la mériter se retrouve dans les deux textes en des termes très proches²⁵⁵, et le fait qu'il s'agisse dans l'un des deux cas de discours direct semble changer fort peu de choses. Si le retour au récit n'était pas aussi fortement marqué au vers suivant, on en viendrait d'ailleurs à douter que cette partie du texte appartienne encore au discours direct tant elle porte peu de marques de ses énonciateurs : seule l'utilisation du passé (*wæs*, *næs*) indique qu'il s'agit d'une description de la vision des disciples et non du Paradis en général. Le fait qu'il s'agisse d'un discours chorique accentue sans doute l'impression d'impersonnalité, même si force est de remarquer que le discours des démons témoignant de l'arrivée du Christ en Enfer était chorique lui aussi, ce qui n'empêchait pas la présence de marques de la subjectivité.

Si le choix de traiter le commentaire ainsi peut paraître étonnant du point de vue des potentialités du discours direct, il est en revanche assez typique à d'autres égards. En effet, on a vu dans le chapitre précédent qu'une des techniques fréquemment utilisées dans la poésie vieil-anglaise pour clore une séquence – qu'il s'agisse de récit ou de discours direct – consistait à opérer un mouvement vers l'universel et l'évocation des fins dernières. C'est exactement ce que l'on observe ici, le passage tiré de *Christ et Satan* marquant la fin d'une

²⁵⁴ « L'ange saint siège avec lui dans les cieux, il règne entouré de ses prophètes. Les enfants de la gloire ont entouré son trône de chants. Ils nous invitent vers la lumière là-bas par son remède, là où nous pourrions nous-même siéger avec le Seigneur, là-haut avec les anges, avoir cette même lumière, là où son saint entourage demeure à présent, séjourne dans la joie, où la récompense de la gloire brille non dissimulée. Nous ferions bien de penser à obéir avec zèle au sauveur, à satisfaire le Christ. Il y a là-haut une vie meilleure que ce que nous pouvons jamais obtenir sur terre ».

²⁵⁵ *Guthlac A*, 10b-29 constitue un autre analogue : son caractère impersonnel conduit de nombreux critiques (voir l'introduction générale de cette thèse, p. 71 et suivante) à ne pas inclure tout le passage dans le discours direct, mais l'exemple d'*Andreas*, 881-891 montre que l'inclusion de ce type de description en fin de discours n'est pas impossible.

section²⁵⁶ et celui d'*Andreas* la fin d'une réplique. Le fait que ce mode de clôture, par essence contraire à toute dimension active du discours, soit utilisé avec autant de facilité dans le discours direct, sans nécessiter apparemment d'adaptation particulière, est particulièrement intéressant car il suggère que les commentaires contemplatifs sont perçus comme ayant toute leur place dans les propos d'un personnage. Le narrateur ne délègue pas ce type de pause contemplative au discours direct uniquement lorsque ce dernier permet des effets rhétoriques que le récit ne permettrait pas (actualisation, dramatisation), mais chaque fois qu'il le souhaite. En d'autres termes, l'inclusion de commentaires dans le discours n'apparaît pas comme un écart marqué par rapport à une norme, qui demanderait à être fortement motivé par les circonstances, mais comme une possibilité ouverte aussi facilement au discours qu'au récit.

Il est difficile de quantifier la présence de ces commentaires dans le discours direct des poèmes du corpus ou d'évaluer la part relative des différents types de commentaires. Les frontières entre discours actif et inactif, entre commentaire et digression (dont il sera question dans quelques lignes), entre expression des sentiments, témoignage et / ou interprétation actualisés et commentaire à portée universelle sont en effet trop floues pour ne pas fausser irrémédiablement toute tentative de ce type. On remarque cependant l'ubiquité du phénomène, qui concerne tous les textes du corpus et qui est cause de nombreux ajouts dans les textes adaptés de sources latines, ce qui suggère le caractère quasi-obligatoire de ces commentaires, qui peuvent être brefs, mais qui se doivent apparemment d'être présents pour que le discours soit acceptable pour un public vieil-anglais.

2.2.3. « Digressions »

En ce qui concerne la tendance du discours direct à introduire du récit d'événements passés, à venir ou non directement liés à l'intrigue en cours, les fameuses « digressions » évoquées plus haut, le constat est moins homogène. En effet, si les poètes vieil-anglais n'hésitent guère à étoffer ou expliciter leurs sources, ils n'ont pas pour habitude de bouleverser le fil de l'intrigue ou de réagencer radicalement l'ordre du récit. Par conséquent, quand les textes tirés de sources latines digressent, c'est à la suite de leurs sources et non malgré elles. Les logiques qui sous-tendent ces digressions sont donc a priori plus

²⁵⁶ Rien ne permet de prouver que cette division soit due à l'auteur bien sûr, mais le fait que le manuscrit indique clairement une division à cet endroit (par une initiale ornée) suggère qu'à un moment au moins de la composition ou de la transmission quelqu'un a dû penser qu'après ces mots commençait un nouveau passage.

représentatives des traditions dont sont issues les sources que de la culture vieil-anglaise elle-même.

Ainsi, la *Genèse A*, tout comme *Beowulf*, est riche en prolepses de toutes sortes mais l'effet qu'elles produisent collectivement est bien différent de ce que l'on observe dans le poème séculier. Dans l'article qu'il a consacré aux « anticipations » dans *Beowulf*, Adrien Bonjour²⁵⁷ explique que les prolepses incluses dans le discours direct n'y concernent que des événements ultérieurs aux événements du poème proprement dit, qu'elles sont présentées généralement de manière allusive et qu'elles ont pour caractéristique commune de ne concerner que des retournements de situation néfastes, révélateurs de ce que les joies humaines ont d'éphémère :

Now this survey throws into light the fundamental character which perfectly unites all these allusive anticipations: the implication that everything in this world is transient, that, to use a leit-motiv of the poem, 'gyrn [*cymed*] æfter gomene,' affliction after joy.

Les allusions proleptiques dont il est question concernent des événements sur lesquels les protagonistes n'ont aucune influence et aucun pouvoir direct. Le cas de la *Genèse A* (et donc de la *Genèse*, car le poème vieil-anglais ne se distingue pas de sa source sur ce point) est tout différent. D'une part parce que les événements qui sont anticipés se réalisent au cours du poème, et d'autre part parce que celui qui les annonce maîtrise le plus souvent leur accomplissement.

En effet, il s'agit principalement d'événements annoncés par Dieu, en particulier à Noé, puis à Abraham. On est souvent à la frontière entre le discours pleinement actif que constituent l'ordre ou la promesse d'une part et la prophétie qui se contenterait d'énoncer l'avenir sans prétendre l'infléchir d'autre part. Ainsi, lorsque Dieu annonce à Abraham la naissance d'Isaac, il n'annonce pas qu'il choisira ce prénom lui-même et n'ordonne pas non plus à Abraham de choisir ce prénom mais dit que c'est ainsi que les hommes l'appelleront (*þone sculon burhsittende / ealle Isaac hatan*, « tous les habitants de la cité l'appelleront Isaac », 2328b-2329a), il s'agit donc plutôt d'une prophétie. Dans le même temps cependant, cet enfant est promis par Dieu à Abraham (*Ic eow treowige [...]. þu scealt sunu agan*, « Je respecterai notre accord [...]. Tu auras un fils », 2326-2327). Sans entrer dans un débat entre omnipotence divine et libre-arbitre humain, le fait est que le statut particulier de Dieu rend la

²⁵⁷ Adrien Bonjour, « The Use of Anticipation in *Beowulf* », *Review of English Studies* 16 (1940), 290-299, réimpr. in *Twelve Beowulf Papers, 1940-1960, with additional comments* (Neuchâtel : Faculté des Lettres, 1962), 11-20, p. 19.

différence entre promesse et prophétie proche de caduque. En tout état de cause, Dieu ne peut être représenté comme victime du destin comme les héros de *Beowulf*.

Malgré cette différence de taille, les deux textes ont des points communs, en particulier en ce qui concerne la technique narrative, dans la mesure où ils partagent – certes à des degrés différents – une tendance à la non-linéarité et à la redondance²⁵⁸. De plus, l'emploi fréquent de prolepses contribue à présenter l'histoire « comme étant immuable et pré-existant à la narration ou du moins comme en étant séparée »²⁵⁹, c'est-à-dire à la traiter comme quelque chose qui est déjà « écrit » avant même que le poète ne le narre, et ce, que l'histoire soit comprise comme fatalité ou comme providence divine. Le sens véhiculé en revanche est tout différent : à l'instabilité pressentie et subie du monde héroïque s'oppose la stabilité absolue garantie par la volonté divine.

Il est intéressant de constater à ce titre que dans la Genèse et la *Genèse A*, il n'est pas nécessaire que les prédictions soient prononcées par Dieu pour que leur issue apparaisse maîtrisée. Ainsi, Abraham prévoit les ennuis que lui vaudront la beauté de sa femme (12 : 11-13 et 1824-1843) et les faits lui donnent raison (12 : 14-20 et 1844-1872), mais les mesures prises par Abraham se montrent efficaces et suffisantes pour contrer la menace de sorte que le protagoniste paraît maître de son destin.

Le genre hagiographique propose des exemples comparables : ainsi les tortures des protagonistes sont très souvent révélées à l'avance dans du discours direct, qu'il s'agisse de mise en garde divine (*Andreas*, 950-959a, *recensio casanatensis*, § 18), de menace (*Elene*, 686-690, *Inventio sanctae crucis*, § 8) ou de défi (*Juliana*, 55-58, sans équivalent dans la *Passio Iulianae*). Au surplus, ces anticipations ne révèlent rien que les lecteurs ou auditeurs ne sachent déjà car ces tortures font partie des conventions du genre et sont donc attendues. Difficile ainsi de déterminer les éventuelles spécificités de la poésie vieil-anglaise dans le traitement des digressions dans le discours direct, car les traductions ne révèlent pas de modifications significatives de leurs sources sur ce point, et les différences de traitement entre

²⁵⁸ Certaines allusions sont répétées plusieurs fois, que ce soit dans le récit ou dans le discours direct (voir en particulier les annonces de la chute des Gètes, 2911-2914, 2921-2922, 2999-3007 et 3021-3027 ; exemple cité par Adrien Bonjour, « The Use of Anticipation », p. 19). Par ailleurs, dans le cas des analepses, ou dans celui des prolepses du récit, qui elles peuvent concerner des éléments survenant au cours du poème, le même événement est narré plusieurs fois.

²⁵⁹ Analyse de Sophie Marnette sur le rôle des prolepses dans les chansons de geste françaises, *Narrateur et points de vue*, p. 84. Citation complète : « L'emploi des prolepses, particulièrement au passé simple [...], nous présente l'histoire comme étant immuable et pré-existant à la narration ou du moins comme en étant séparée. En bref, on constate une fois de plus que l'histoire existe en dehors de sa mise en récit par le narrateur : celui-ci la raconte mais ne la crée pas ». Il est à noter que cet emploi du passé simple pour la narration de prolepse est sans équivalent en vieil-anglais : l'impression d'une histoire déjà écrite est donc vraisemblablement encore plus forte dans le corpus français.

elles et *Beowulf* relèvent au moins autant du sujet des poèmes que de leurs origines diverses. Parmi les pistes que l'on peut toutefois évoquer avec prudence en se fondant sur la comparaison avec les textes religieux qui ne sont pas traduits du latin, on examinera les hypothèses d'un caractère non-linéaire plus affirmé des textes moins dépendants du latin, et peut-être une tendance plus importante ou en tout cas un rapport différent à l'allusion.

Si les récits latins n'ignorent pas les prolepses et analepses, celles-ci ne déstabilisent pas le fil central du récit au point de faire douter qu'il existe un fil central plutôt qu'un entrelacs de fils divers. Il arrive en revanche que ces digressions fassent passer la trame principale à l'arrière-plan, comme lorsqu'Andreas témoigne des miracles accomplis par Jésus (*Andreas*, 644-810, *recensio casanatensis*, § 12-15), ou lorsque Judas rapporte les propos de son père (*Elene*, 462-510, *Inventio sanctae crucis*, § 6). Dans les deux cas, ces digressions introduites grâce au discours occupent une place telle qu'on peut à bon droit parler de récits secondaires, mais ces récits sont des unités discrètes aux contours bien délimités qui ne remettent pas en cause la progression du récit principal. Tout au plus introduisent-elles une pause dans une première série d'actions pour mieux en présenter une seconde. On est très loin des entrelacs beowulfiens qui voient surgir, disparaître puis ressurgir des trames secondaires aux contours mal définis, parfois par l'entremise du discours, mais d'autres fois par celle du récit du narrateur. On est loin aussi de la relative désinvolture avec laquelle un texte comme *Christ et Satan* traite la chronologie. On ne peut pas exclure que cette désinvolture soit liée en partie au style particulier du poème (qui tient du sermon agrémenté d'*exempla*²⁶⁰) plutôt qu'à son statut de poème vieil-anglais sans source latine directe, mais le fait est que le texte montre que certains poètes vieil-anglais au moins ne sont guère préoccupés par la nécessité de se tenir à une succession chronologique des faits quand ils ne sont pas contraints par leur source.

Le caractère allusif des digressions pose question. De prime abord, *Beowulf* donne l'impression de se distinguer radicalement du reste du corpus par l'importance qu'il accorde à d'autres histoires que celle de Beowulf lui-même, évoquées à plusieurs reprises et de façon toujours très allusive. D'où l'impression d'une œuvre ouverte sur d'autres œuvres plus mystérieuses, d'une sorte de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*²⁶¹ qui nous proposerait des aperçus d'autres poèmes qui auraient pu être écrits par l'auteur mais qui ne l'ont pas été, et nous sont donc à jamais inaccessibles. On l'a souvent noté, le caractère allusif de ces

²⁶⁰ Voir l'introduction générale, p. 65.

²⁶¹ Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1981), en version originale *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Ce livre sur les (més)aventures d'un lecteur contient le premier chapitre de chacun des dix romans fictifs découverts par le personnage au cours du récit servant de fil conducteur.

Dans le premier, Hrothgar sermonne Beowulf sur la conduite qui convient à ceux à qui le sort sourit, et pour mieux appuyer son propos, il fait référence au cas de Heremod. Cette évocation d'événements bien antérieurs à l'arrivée de Beowulf au Danemark est faite de manière tout à fait allusive : le discours ne donne aucune information précise sur les événements qui ont marqué l'ascension et le déclin de Heremod, et le lecteur qui ignore tout de Heremod ne peut s'empêcher d'être frustré par cette digression trop vague pour satisfaire notre curiosité. Mais n'en serait-il pas de même pour le lecteur ignorant tout des traditions monothéistes fondées sur l'Ancien Testament si on le confrontait au passage de *Guthlac A* ? Ici non plus aucune transition entre la discussion de la situation présente et l'allusion à des événements passés depuis longtemps. Aucune explication non plus sur les circonstances précises de la chute des anges, car qui ne les connaît pas ?

Les deux poèmes présentent également des points communs dans leur façon d'intégrer la digression au discours : dans les deux cas c'est la technique de l'entrelacs qui prime. Dans le discours de Guthlac, le saint ne cesse d'alterner entre l'évocation de son propre choix de servir le Seigneur et celui des démons de le trahir, pour mieux mettre en valeur l'opposition entre les deux sorts bien distincts qui les attendent. Cette façon de procéder n'est pas sans donner lieu à une certaine redondance, que le poète de *Beowulf* est plus habile à éviter : après avoir mis en garde Beowulf, plutôt que de revenir à Heremod lui-même, Hrothgar reprend le même thème, mais le traite de manière générale et universalisante.

Considérons à présent un exemple tiré d'un poème adapté d'une source latine, *Elene* :

Quis iterum hic est, qui non permittit me suscipere animas meorum? O Jesu Nazarene ; omnes traxisti ad te : ecce & lignum tuum manifestasti adversum me. O Juda ! quid hoc fecisti ? Nonne prius ego per Iudam traditione perfeci, & populum concitavi impie agere ? Ecce nunc per Judam ego hinc ejicior. (*Inventio sanctae crucis*, § 11)²⁶⁴

Hwæt is þis, la, manna,	þe minne eft
þurh fyrngflit	folgaþ wyrdeð,
iceð ealdne nið,	æhta strudeð?
Þis is singal sacu.	[...] Ic þa rode ne þearf
hleahre herigean.	Hwæt, se hælend me
in þam engan ham	oft getynde,
geomrum to sorge!	Ic þurh Iudas ær
hyhtful gewearð,	ond nu gehyned eom,
goda geasne,	þurh Iudas eft,

tous les jours de ma vie [...]. Vous êtes des traîtres, c'est pourquoi vous avez longtemps vécu en exil, plongés dans le feu, trompés par l'obscurité, privés du ciel [...]. Il y a bien longtemps, vous avez rejeté la belle Création, la joie spirituelle de Dieu, quand vous vous êtes opposés au saint Seigneur ».

²⁶⁴ « Qui est-ce qui une seconde fois ne me permet pas d'emporter mes âmes ? Ô Jésus de Nazareth ; tu les as tous attirés vers toi : et voilà que tu as révélé ta Croix pour t'opposer à moi. Ô Judas ! Pourquoi as-tu fait ceci ? N'ai-je pas autrefois obtenu que Jésus soit livré grâce à Judas, et incité le peuple à agir en impies ? Et voilà à présent qu'à cause de Judas je suis chassé d'ici ».

fah ond freondleas. (*Elene*, 902-924a)²⁶⁵

Deux constatations s'imposent. La première est que même le texte latin est de nature allusive, peu susceptible d'être compréhensible par quelqu'un qui ignorerait tout des Évangiles. Il incite donc à relativiser le caractère distinctif de la tendance vieil-anglaise à l'allusion digressive : tout document s'adressant à un public partageant la même culture que l'auteur a naturellement tendance à comporter des éléments allusifs, et cette propension peut difficilement suffire à identifier une culture particulière. Le mode de l'allusion en revanche est plus susceptible de différer selon la culture envisagée et c'est bien ce que l'on observe ici. Le texte latin, tout en étant allusif, renvoie tout de même à des circonstances précises : le terme *traditione* en particulier identifie l'acte en cause sans ambiguïté. Il n'est pas question de trahir, de tromper la confiance ou de pécher, mais bien de livrer (« transmettre ») la personne de Jésus aux Romains : autrement dit le texte latin décrit une action concrète et spécifique plutôt qu'une généralisation ou une interprétation morale. À l'inverse, le poème vieil-anglais fait peu de cas des circonstances. Ce qui compte ici n'est pas l'acte en lui-même, mais ce qu'il indique sur le positionnement du personnage par rapport aux autres acteurs. De même que Hermod a eu le tort de se retourner contre son peuple au lieu d'être son défenseur, Judas a commis l'erreur de s'allier au diable plutôt que d'être fidèle à Jésus. Seule l'allégeance (en l'occurrence mauvaise) est suffisamment significative pour être évoquée, les actes par lesquelles elle s'exprime ne semblent pas être jugés pertinents dans la tradition vieil-anglaise.

Ainsi, le recours fréquent à l'allusion dans *Beowulf* n'est pas une caractéristique exceptionnelle et distinctive du poème. Ce qui le distingue du reste du corpus vieil-anglais, c'est le contenu de ses allusions, qui, dans le discours direct, renvoient uniquement à des histoires liées à la culture germanique et non à la culture chrétienne. Dans les autres poèmes, le lecteur moderne glisse souvent sur les allusions chrétiennes sans trop y prêter attention, tant elles font référence à du déjà connu, du déjà lu et relu mille fois. Elles n'ont donc pas du tout le même effet sur lui que les allusions germaniques plus ou moins mystérieuses de *Beowulf*. Du point de vue de la technique narrative cependant, il n'y a pas de différence notable et il est probable que les lecteurs et auditeurs médiévaux ne ressentaient pas de différence qualitative entre les deux types d'allusion. D'ailleurs les deux types sont utilisés indifféremment dans

²⁶⁵ « Ah, mais qu'est-ce donc que cet homme, qui par un ancien conflit cause à nouveau du tort à mes gens, qui poursuit une vieille inimitié, pille mes possessions ? Cette hostilité est donc sans fin ! [...] Je n'ai pas lieu de célébrer la Croix par des exclamations de joie. Écoute ! Le sauveur m'a souvent enfermé dans cette étroite demeure, pour le chagrin des malheureux ! Jadis grâce à Judas j'ai pris espoir, et voilà que je suis opprimé, privé de mes biens, par Judas encore, coupable et sans ami ».

Beowulf, ce n'est que dans les dialogues que les références chrétiennes se font plus discrètes car les personnages ne sont pas censés les connaître²⁶⁶.

Si la tendance à l'allusion est en elle-même un phénomène courant, voire universel dès lors qu'il y a un minimum de connaissances culturelles partagées entre l'auteur et le public qu'il envisage, la technique vieil-anglaise présente cependant certains traits distinctifs. De même que les récits vieil-anglais simplifient souvent les intrigues pour mieux souligner les oppositions majeures qui sont en jeu, de même les allusions à d'autres événements portent plus volontiers sur les relations des forces en présence que sur les circonstances. Cette tendance à l'abstraction – autrement dit à l'intellectualisation de l'événement plutôt qu'à la description de ses circonstances – joue sans doute un rôle significatif dans l'impression donnée d'une coupure entre discours et action. Non que le discours ne se préoccupe pas de l'action, mais elle est plus volontiers représentée sous forme de tension entre forces adverses que sous forme d'une succession de faits.

Cette tendance à représenter les conflits comme des rapports de force entre deux positions stables, voire inamovibles, plutôt que comme une succession de péripéties, se retrouve dans le traitement des débats dans le genre hagiographique. Ce cas est intéressant car pour une fois, on ne le rencontre pas dans *Beowulf*, mais uniquement dans des textes sous influence latine. Au sujet des débats entre Guthlac et les démons dans *Guthlac A*, Angela Abdou²⁶⁷ note :

Because Guthlac states the truth, *soð*, he allows no opportunity for debate. Nonetheless, the devils, unable to learn from history, inevitably return to torment Guthlac yet again. It is this continual return which causes what has often been called the narrative's circularity, repetition, or stasis.

Ce qu'elle constate au sujet de *Guthlac A*, on pourrait volontiers l'appliquer aux pseudo-débats impliquant Juliana ou Elene²⁶⁸. En effet, tous ces textes ont ceci de paradoxal qu'ils représentent le discours comme une passe d'armes violente, et donc apparemment éminemment active, alors qu'ils n'aboutissent à rien. Comme le note fort justement Angela Abdou, le fait que les saints détiennent par principe déjà la vérité implique qu'il ne peut pas y avoir de véritable débat ou échange d'idées. Il serait en effet impensable que l'opinion du saint évolue au cours du débat. Théoriquement, rien n'empêcherait en revanche que leur

²⁶⁶ Ce principe de cohérence n'est toutefois pas systématiquement respecté, voir le quatrième chapitre de cette thèse, p. 440 et suivantes.

²⁶⁷ Angela Abdou, « Speech and Power in Old English Conversion Narratives », *Florilegium* 17 (2000), 195-212, p. 204

²⁶⁸ *Andreas* en revanche ne présente pas d'exemple véritablement équivalent : le dialogue entre Andreas et le pilote, bien qu'il teste la foi d'Andreas, n'est pas caractérisé par le même antagonisme.

adversaire ne soit convaincu par les arguments qui lui sont présentés. Ce n'est cependant pas le cas : dans le schéma classique de l'affrontement verbal hagiographique, l'adversaire n'est pas là pour être convaincu, il n'est qu'un élément déclencheur dont la fonction est de mettre en valeur la fermeté du saint ou de la sainte par son antagonisme acharné²⁶⁹. Même dans le cas d'Elene et Judas, où ce dernier finit pourtant par trouver la foi, ce n'est pas le dialogue qui conduit à la révélation, mais l'imposition d'un emprisonnement cruel. Contrairement à l'échange entre Beowulf et Unferth qui, s'il est peu dynamique dans sa structure, permet en tout cas apparemment de faire progresser la situation sans qu'il y ait recours à la force, les dialogues antagonistes de la poésie hagiographiques ne se résolvent que par la violence physique.

Pour l'essentiel, cette convention tient au genre lui-même et n'est donc pas spécifique au corpus vieil-anglais. Cependant, la façon dont Cynewulf traite ce type de dialogue accentue ce qui n'est peut-être que latent dans la tradition latine. Au début des années 1980, plusieurs critiques ont ainsi souligné²⁷⁰ le fait que les changements introduits par Cynewulf dans *Juliana* accentuent l'effet de polarisation violente entre deux positions antagonistes et irréconciliables. John P. Hermann a ainsi montré que le poème développe considérablement le thème de la fermeté (voire de la stabilité au sens bénédictin) de Juliana ainsi que celui de la violence spirituelle, nécessaire à la fois pour confirmer cette fermeté et pour signifier l'exclusion de ce qui est mauvais. Earl R. Anderson attire quant à lui l'attention sur le fait que Cynewulf élimine tout ce qui pourrait être négatif chez Juliana pour au contraire accentuer les défauts de ses adversaires.

Du point de vue du problème examiné ici, c'est cependant sans doute l'analyse de Daniel G. Calder qui est la plus intéressante. En effet, celui-ci ne se contente pas de décrire le processus de polarisation à l'œuvre dans l'adaptation de Cynewulf, mais s'interroge sur les conséquences de cette polarisation sur le rapport du poème à l'action. Il écrit ainsi (p. 80) :

This sharp change in perspective which Cynewulf introduces into *Juliana* alters the motivations of the characters and their very mode of being. For as personages who already perceive their ends, Juliana, Affricanus, Eleusius, the emperor, and the devil perform roles that require only the fulfillment of a known theology – the triumph of Christian right over Satanic wrong. And the narrative pattern in *Juliana* accordingly is ritualistic, not merely sequential or synoptic. The action of the poem is not an attempt to

²⁶⁹ Ces caractéristiques ne sont d'ailleurs pas spécifiques à la poésie, mais se retrouvent dans les hagiographies en prose, notamment celles rédigées par Ælfric ; *Ælfric's Lives of Saints, being a Set of Sermons on Saints' Days formerly observed by the English Church*, édité par Walter W. Skeat (Londres : Early English Texts Society, 1881).

²⁷⁰ Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 76-103, Earl R. Anderson, *Cynewulf: Structure, Style, and Theme in His Poetry*, p. 84-102 et John P. Hermann, « Language and Spirituality in Cynewulf's *Juliana* ».

record accurately the significant deeds committed by historical persons, but a fixed ceremony and public ritual involving figures reenacting the cosmic struggle between Christ and Satan. From Cynewulf's point of view the events chronicled can only gain in effect from being both iterative and ineluctable.

En d'autres termes, alors que le texte latin ménage des petites péripéties et évolutions²⁷¹ pour mieux rythmer un récit d'actions successives, le poème vieil-anglais met en scène des oppositions abstraites représentées à leur intensité maximale du début de l'affrontement verbal jusqu'à la fin²⁷² si bien que toute notion d'évolution perd de sa pertinence.

Le débat hagiographique est donc par essence statique, voire circulaire, mais est-il pour autant véritablement inactif ? D'une certaine façon bien sûr il l'est, dans la mesure où il n'accomplit rien, ne change rien, mais se contente de rejouer éternellement l'opposition cosmique entre le bien et le mal. D'un autre côté cependant, on ne peut guère le qualifier d'impuissant. Si c'est en fin de compte toujours l'action miraculeuse de Dieu²⁷³ qui détermine la victoire du bien, c'est la fermeté des saints qui leur vaut de mériter le miracle. Leur pouvoir, pour indirect qu'il soit, est cependant bien réel : leurs paroles sont peut-être statiques, mais elles ne sont pas vaines.

Si ce point mérite d'être souligné, ce n'est pas tant pour ce qu'il révèle du pouvoir des saints en tant que tel, sujet qui ne prête pas véritablement à doute dans le contexte de ces poèmes écrits par et pour des chrétiens, mais plutôt parce qu'il nous invite à réfléchir sur la valeur que nous attribuons à l'efficacité directe du langage. On se rappelle que Linda Georgianna²⁷⁴ voyait dans les discours digressifs de la fin de *Beowulf* le symptôme d'une société (et d'un genre littéraire) où le changement véritable est impossible et où les

²⁷¹ Après avoir promis qu'elle épouserait Eleusius s'il devenait préfet, Juliana persiste ainsi à refuser une fois cette condition remplie, ce qui crée un modeste rebondissement. Par ailleurs, le débat entre Juliana et ses opposants humains est marqué par une gradation de la violence : au début les deux parties sont courtoises mais par la suite les personnages masculins menacent Juliana des pires tortures tandis que celle-ci n'hésite plus à insulter ouvertement leurs dieux.

²⁷² Daniel G. Calder fournit un bon exemple de ce phénomène lorsqu'il souligne la réaction paradoxale de Juliana lorsqu'à la première sollicitation d'Eleusius, elle parle déjà de tortures alors qu'il n'en est encore absolument pas question (*Cynewulf*, p. 85). Dans un article consacré à *Andreas* (« Figurative Language and Its Contexts in *Andreas* », p. 124), Daniel G. Calder qualifie d'« expressionniste » le style très polarisé des poèmes hagiographiques vieil-anglais, et définit ce terme ainsi : « *The common stylistic qualities of expressionism are easily identifiable: tension, energy, deliberate distortion, a telescoping of narrative sequence, a disintegration into scenes or 'stations' in dramatic or semi-dramatic forms, an abstraction that is purposively anti-mimetic. Expressionism is also pugnaciously dialectical, but expressionistic works do not conclude with a new synthesis emerging from the confrontation between thesis and antithesis; instead, [...] 'the tension between the poles must inevitably lead to the destruction of one, while the other becomes absolute'* ». Daniel G. Calder emprunte la citation finale à Egbert Krispyn, *Style and Society in German Literary Expressionism*, University of Florida Monographs, Humanities Series 15 (Gainesville, FL : University of Florida Press, 1964), p. 44.

²⁷³ Il s'agit aussi bien de l'intervention de saint Barthelemy pour sauver Guthlac, de celle d'un ange anonyme pour préserver Juliana de ses tortures, ou de la fumée indiquant l'emplacement de la vraie Croix à Judas.

²⁷⁴ Voir note 233, p. 252.

protagonistes sont condamnés à recommencer sans cesse le même combat contre les forces qui voudraient les détruire, sans espoir de salut. Une comparaison superficielle avec les poèmes hagiographiques pourrait sembler lui donner raison : les protagonistes de ces poèmes, eux, ont un Dieu pour les sauver, et c'est de là que vient le changement inaccessible aux personnages de *Beowulf*.

Cependant, si l'on s'en tient aux techniques narratives, force est de constater que les discours occupant une place centrale dans les poèmes hagiographiques vieil-anglais sont éminemment peu actifs, qu'ils sont statiques, voire circulaires, et qu'ils ne sont pour autant nullement dévalorisés en tant que discours. Certes, les textes dont il est question ne se ressemblent guère et ont probablement été produits dans des contextes tout à fait distincts. Certes, les types de discours concernés sont eux-mêmes très différents, la fin de *Beowulf* favorisant le monologue contemplatif plutôt que le dialogue agressif. On ne peut donc en aucun cas estimer que ce qui est vrai pour les discours de *Juliana* ou *Guthlac A* l'est forcément pour *Beowulf*. On peut en revanche invoquer le cas des poèmes hagiographiques pour mettre en doute l'argument qui voudrait qu'un discours inactif soit nécessairement synonyme d'un discours vain ou stérile dans la poésie vieil-anglaise. Au contraire, puisque les poètes vieil-anglais utilisent très volontiers²⁷⁵ des techniques qui nuisent à la dimension active du discours pour représenter les paroles de personnages positifs, chargés de véhiculer un message crucial, il y a fort à parier que ces procédés ne sont pas perçus en premier lieu comme des entraves à l'action, mais comme des aides au sens.

En conclusion, il semble donc que la tendance du discours direct de la poésie vieil-anglaise à ne pas favoriser le progrès de l'action n'est ni un mythe, ni un phénomène limité à *Beowulf*, voire à la seule fin du poème. Dans les discours de tous les poèmes de notre corpus, nous avons relevé des procédés qui témoignent d'un goût pour l'abstraction et pour l'intellectualisation de l'événement au détriment de sa présentation dynamique. Tous ces procédés ne sont pas également répartis dans le corpus : on a ainsi vu que si la tendance à utiliser le discours direct pour formuler des commentaires explicites sur l'action est presque omniprésente, celle à la digression est plus dépendante de la source éventuelle du texte, tandis que la pratique du débat circulaire est spécifique au genre hagiographique. Tous ne servent pas non plus les mêmes effets de sens, les prolepses de la *Genèse A* renvoyant ainsi à une toute autre conception du destin que celles de *Beowulf*. Malgré tout, il y a suffisamment de points de convergence pour considérer qu'il ne s'agit pas là de quelques cas sans rapport entre

²⁷⁵ Le cas de *Juliana* montre d'ailleurs que Cynewulf au moins était prêt à modifier significativement sa source pour obtenir ces effets.

eux, mais bien d'une tendance majeure du discours direct dans l'ensemble des poèmes narratifs vieil-anglais.

Comme sur d'autres points, la démarcation entre discours direct et récit du narrateur n'est pas simple. Les stratégies qui contribuent à cette représentation abstraite et peu dynamique de l'action s'appuient en général à la fois sur le récit et le discours, et certains procédés se rencontrent aussi bien dans l'un que dans l'autre. Si les poètes exploitent volontiers certaines des caractéristiques propres au discours direct pour mieux mettre en valeur les interprétations proposées (exploitation de l'autorité du personnage comme témoin oculaire de l'événement, marques d'actualisation pour mieux dramatiser, utilisation de la structure du dialogue pour magnifier une opposition binaire), il n'y a pas de dichotomie pure et simple entre récit d'action et commentaire des personnages sur cette action. L'action et son commentaire ont leur place légitime aussi bien dans le discours que dans le récit, et si chacun a ses modalités particulières, il n'y a pas véritablement de domaine réservé.

3. Conclusion du deuxième chapitre

Oui, les discours de la poésie vieil-anglaise sont bien solennels et oui, ils ont une tendance incontestable au statisme, dans *Beowulf* comme dans les autres poèmes du corpus examiné ici. Sur ce point, les analyses qui précèdent confirment donc les diagnostics établis par Walter Morris Hart, Adeline Courtney Bartlett et Friedrich Klaeber. En revanche, l'idée selon laquelle ce phénomène serait dû à un goût immodéré pour l'éloquence ou le cérémoniel paraît moins convaincante. Si les discours de cour occupent une place prépondérante dans *Beowulf*, et notamment dans la séquence au Danemark, préférée par de nombreux critiques, ils sont tout à fait atypiques au regard du reste du corpus et ne peuvent donc servir de fondement à une explication.

En prenant un point de vue plus large sur la question, c'est-à-dire en examinant plusieurs poèmes, en les confrontant à leurs sources le cas échéant, et en essayant autant que possible de les replacer dans le contexte intellectuel et esthétique auquel ils appartiennent, on distingue, entre des poèmes pourtant très différents par ailleurs, des lignes de convergence significatives qui permettent de penser que la grande élaboration des discours vieil-anglais n'est pas la cause du ralentissement de l'action de certains poèmes, mais bien plutôt la conséquence d'un mode de représentation de l'action qui ne privilégie pas une progression dynamique et linéaire, mais qui fait la part belle à l'abstraction et à la réflexion.

Le discours direct apparaît comme un moment privilégié de réflexion sur le sens de l'action en cours, notamment parce qu'il permet la mise en scène d'une voix douée d'autorité – celle d'un personnage qui a vu de ses yeux les événements et qui en ressent éventuellement les conséquences dans sa chair – face à un public dont l'approbation, voire l'émerveillement, vient sanctionner la valeur de ce qui se dit.

þa worda cwæð weoroda drihten meotud
mihtrum swið sæzde his mæzobezne Ic
eow to godum swið sæzde his mæzobezne Ic
lize ne ferdum swið sæzde his mæzobezne Ic
brýd to godum swið sæzde his mæzobezne Ic
læran wille Hýre se feond oncwæð
swæcca wærlas wordum mælde Ic eow
god sibbon seczan wille . þa ic þæt wif
zefræzn wordum cyðan hire mandrihtne
moder forze farferihð sæzde and swiðe
cwæð . Soth is me to seczanne on
sefan minum þur Andreas ondlanzne
dæz herede hleoðorcwridum Him se

PARTIE II : VOIX

Nous nous sommes proposé d'étudier le discours (direct), par une sorte de paradoxe et au risque de semer le soupçon. N'y aurait-il pas là le désir subreptice de rechercher du vivant, de percevoir coûte que coûte sous les codes pesants ce qui vibre encore ? En un mot, d'atteindre par le discours la langue parlée ?

Bernard Cerquiglini (1981)¹

Assimiler le discours direct à une parole authentique a de nombreuses conséquences pour l'interprétation des textes. L'une d'elle consiste à tenir pour acquis que le discours direct représente des voix distinctes de celle du narrateur. Cette hypothèse ne va pourtant pas de soi. Certes les paroles représentées sont ostensiblement attribuées à des personnages, mais peut-on véritablement dire que ceux-ci ont une voix qui leur est propre ? Dans certaines traditions littéraires, c'est manifestement le cas. Si les répliques au discours direct sont toujours prises en charge à la fois par le personnage et par le narrateur, on peut parfois y déceler une identité propre au personnage, et qui les distingue à la fois des répliques des autres personnages et du texte narratif. Cependant, cette possibilité n'est pas une nécessité.

Le personnage ne parle pas comme le ferait une personne. Le texte peut en donner l'illusion, mais cette illusion ne saurait tromper. À l'origine des paroles d'une personne réelle, il y a une intention, une émotion, un point de vue, une agentivité, un corps. Le créateur du poème est bien sûr lui aussi pourvu de tout cela, mais on ne peut en dire autant du personnage : le poète peut, s'il le souhaite, attribuer l'illusion de toutes ces caractéristiques à sa créature textuelle, mais elles n'existent pas a priori. Les paroles d'une personne sont en quelque sorte la partie émergée de la personnalité, la façade offerte à autrui, à la fois moyen d'accès et de dissimulation d'une intériorité bien réelle. Celles du personnage sont pratiquement la moitié de son être : la façade n'est qu'un décor de théâtre derrière lequel il n'y a pas grand-chose. Quand bien même le créateur du texte prendrait la peine d'imaginer un univers au delà de ce qu'il écrit, celui-ci disparaîtrait avec la mort du créateur. La « voix » du personnage n'est donc pas une donnée évidente, mais une construction textuelle qui peut n'avoir qu'un rapport de ressemblance assez distant avec les voix réelles.

Les voix des personnages médiévaux assument cette distance, ou en tout cas elles ne semblent pas chercher à la combler. Le lecteur est souvent désarçonné par leur aspect : elles apparaissent souvent incohérentes là où l'on attendrait de la constance et terriblement uniformes là où l'on attendrait de la variété. Il peut arriver que l'on ne reconnaisse pas le

¹ *La Parole médiévale*, p. 11

personnage d'une réplique à l'autre, tant son attitude semble avoir changé, tandis que tous les personnages peuvent donner l'impression d'avoir les mêmes inflexions. Le but de cette seconde partie est à la fois de préciser ces impressions et de comprendre la logique à l'œuvre dans la représentation des voix des personnages. On abordera la question sous deux aspects. Le chapitre 3 considère les voix du point de vue de leur énonciation et cherche tout particulièrement à comprendre le fonctionnement des marques de subjectivité dans le discours direct. Le chapitre 4 les traite d'un point de vue plus narratologique, cherchant à comprendre l'agencement des voix des différents personnages entre elles et avec celle du narrateur.

Chapitre 3 : Subjectivité

Quelles que soient les modalités du phénomène, le corpus médiéval nous apparaît comme une poésie presque totalement objectivée, c'est-à-dire dont le sujet, la subjectivité qui jadis s'investit dans le texte, s'est pour nous abolie. Sans doute n'est-ce pas là un simple effet de l'épaisseur des siècles qui nous en séparent, mais cette opacité tient-elle également à quelque caractère spécifique des textes, à une décentration du langage dans la pratique qui les produisit.

(Paul Zumthor, 1972)¹

La citation avec laquelle s'ouvre ce chapitre pose de manière complexe la question de la subjectivité dans la littérature médiévale. Paul Zumthor ne nous dit pas que la subjectivité est absente du texte médiéval. Au contraire, il indique qu'une subjectivité s'y est investie jadis, mais qu'elle ne nous est plus perceptible, notamment pour une raison (« l'épaisseur des siècles ») qu'il n'explicite pas pleinement ici. Il reconnaît également une deuxième raison à cette impression d'absence de subjectivité, qui tiendrait, elle, aux caractéristiques des textes eux-mêmes, à une certaine « décentration du langage ». La subjectivité visée par Paul Zumthor dans ce passage est avant tout celle de l'auteur implicite² et sans doute n'aurait-il pas renié cette définition de la subjectivité littéraire proposée quelques années plus tard par Michel Zink³ :

Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens, la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* ([1972] Paris : Seuil, 2000), p. 83.

² « *Implied author* » en anglais, parfois traduit par auteur impliqué ou auteur dans le texte. La notion a été développée par Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : University of Chicago Press, [1961] 1983). Elle permet de distinguer la personne physique et morale de l'auteur réel de la figure de l'auteur suggérée plus ou moins implicitement par le texte lui-même. Pour plus de détails sur la notion et son histoire, voir la synthèse de Wolf Schmid, « *Implied Author* », in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 161-173. Sur la complexité particulière des notions d'auteur, auteur implicite et narrateur dans la littérature médiévale, on consultera utilement l'ouvrage de Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale: une approche linguistique* (Berne : Peter Lang, 1998), surtout p. 17-22.

³ Michel Zink, *La Subjectivité littéraire : Autour du siècle de saint Louis*, Écriture (Paris : Presses Universitaires de France, 1985), p. 8.

nécessité contraignante des formes du langage.

Deux éléments de cette définition sont d'une importance primordiale. En premier lieu, l'étude de la subjectivité littéraire n'est en aucun cas une analyse psychologisante. Il s'agit d'identifier dans le texte non pas les symptômes d'un état d'âme, mais les marques d'un point de vue, c'est-à-dire d'une certaine façon de repérer et d'organiser les éléments du texte par rapport à une instance énonciative.

Même si le traitement de la subjectivité littéraire par Michel Zink dans son ouvrage respecte pour l'essentiel les conventions de l'analyse littéraire classique et ne s'inspire qu'indirectement de réflexions menées en linguistique, ce sont en effet les théories de l'énonciation qui servent de référence à cet auteur pour introduire sa définition de la subjectivité littéraire. Il mentionne en particulier l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴, *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*. Celle-ci propose cette définition « restreinte⁵ » de l'énonciation : « les traces linguistiques de la présence du locuteur dans le langage, la « subjectivité dans le langage » (Benveniste⁶). » (p. 36). Il s'agit notamment des déictiques et des termes évaluatifs ou affectifs.

L'autre élément très important de la définition proposée par Michel Zink concerne la question de la littérarité. En effet, pour Michel Zink, un texte, même très stylisé, dès lors qu'il n'est pas repéré par rapport à une « conscience », c'est-à-dire par rapport à un point de vue caractérisé par une relative cohérence et unicité⁷, n'est pas littéraire. Dans le cadre de la littérature française, il place l'avènement de ce type de conscience – et donc de la littérature elle-même – au XIII^e siècle⁸. Autant dire bien après la période vieil-anglaise. Bien qu'il n'emploie pas ces termes exactement, Tom Shippey⁹ note cette absence de subjectivité littéraire dans la poésie vieil-anglaise :

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage* (Paris : Armand Colin, 1980). L'édition à laquelle il est fait référence dans cette thèse est celle de 1999.

⁵ La définition étendue (p. 34-35) inclut tous les éléments du cadre énonciatif, c'est-à-dire non seulement le locuteur, mais aussi l'allocutaire et la situation d'énonciation.

⁶ Émile Benveniste : voir en particulier son chapitre XXI, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 258-265.

⁷ C'est-à-dire que le texte, quel que soit son degré de complexité, ne peut être littéraire que s'il se présente comme le produit d'une entité délimitée, plutôt que comme l'expression pour ainsi dire immanente d'une vérité universelle et indépendante de tout auteur.

⁸ Ce diagnostic n'implique pas de mépris pour les textes qui précèdent cette émergence de la subjectivité. Si Michel Zink s'intéresse en priorité aux textes du XIII^e siècle qu'il considère comme les premiers textes littéraires français, il reconnaît cependant que de tous les textes médiévaux français, ce sont sans doute ceux du XII^e les plus beaux. Sur cette question des textes du début du Moyen Âge comme ne relevant du même mode d'expression que la littérature moderne, voir également Paul Zumthor, *La Lettre et la voix : De la « littérature » médiévale*, Poétique (Paris : Seuil, 1987).

⁹ Tom A. Shippey, *Old English Verse*, p. 12-13. Voir aussi Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 18: « *No subjectivity makes its mark throughout a text defining it as its own* ».

The principles [of modern literature] are unity, relevance, ambiguity, individuality; principles which can be seen and have been demonstrated everywhere in English literature from Shakespeare to Pope, from Donne to Yeats. To this Hamlet-like subtlety Old English poetry returns the blank stare of the player without personality. [...] In Old English, style is not the man. Moreover, the anonymity is only part of a general carelessness about words which leaves no trace of ‘creative ambiguity.’

Quelle que soit l’instance envisagée, la poésie vieil-anglaise peut apparaître comme un récit sans origine. L’auteur réel – si tant est qu’on puisse considérer qu’il existe un individu unique à l’origine de la composition du poème – est inconnu et anonyme. De Cynewulf seul on connaît le nom, mais on ne connaît rien d’autre de lui. L’auteur implicite est presque plus discret encore. Si les épilogues de Cynewulf mettent en scène un pécheur en quête de salut, il n’est guère aisé de retrouver la trace de cette figure dans le reste des poèmes qui lui sont attribués. Carol Braun Pasternack¹⁰ considère que si les textes mettent en scène une instance à l’origine de leur existence, ce n’est pas celle d’un individu, l’auteur implicite, mais celle d’une collectivité ou d’une communauté : la tradition implicite.

En ce qui concerne le narrateur, Carol Braun Pasternack souligne le fait que le développement de cette instance ne devient véritablement utile que dans le cadre d’une communication écrite. Dans une situation de communication orale – par exemple quand un *scop* compose *ex tempore* devant un groupe – la présence physique du poète se suffit à elle-même. Le rôle du narrateur des récits écrits est justement de combler l’absence du poète imposée par le passage à l’écrit. Si certains¹¹ considèrent que la construction de la figure du narrateur est déjà amorcée dans la littérature vieil-anglaise, Carol Braun Pasternack estime cependant que cette mise en scène d’un *je* qui prend en charge le récit ne constitue pas encore un narrateur fictionnel à part entière (p. 14). D’ailleurs, ce *je* ne s’assume pas encore comme origine du récit puisqu’il présente en général celui-ci comme quelque chose qu’il a entendu ou lu¹², c’est-à-dire comme quelque chose qui lui préexiste.

Pour revenir à la citation de Paul Zumthor en exergue de ce chapitre, il semble donc que la subjectivité autrefois investie dans les textes médiévaux ait été « décentrée » dès l’origine au sens où elle n’était pas organisée autour d’une individualité mais d’une collectivité, et que

¹⁰ Carol Braun Pasternack, *The Textuality of Old English Poetry*, p. 13-20.

¹¹ Carol Braun Pasternack fait en particulier référence à Ursula Schaefer, « Hearing From Books », p. 125.

¹² Plus fréquemment entendu, comme dans la fameuse formule introductive en *ic gefrægn* (« j’ai entendu dire ») dont il sera question un peu plus loin, mais parfois lu, en particulier dans la *Genèse A*, où l’on rencontre des expressions comme « les livres nous disent » (*us cyðað bec*, 969b ; voir aussi 227b, 1239b et 1723b). Ces expressions ont des équivalents dans la littérature médiévale française. Dans les chansons de gestes, le narrateur se réfère volontiers à ce qu’il a entendu dire (Sophie Marnette, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale*, p. 39-40), tandis que le roman en prose fait fréquemment appel à la formule « or dit li contes » (Tzvetan Todorov, « La Quête du récit : *Le Graal* », in *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978), 59-80).

la perte, non seulement de la personne physique du poète mais aussi et surtout de la communauté d'auditeurs à laquelle le texte était intimement lié, explique aussi en partie que cette subjectivité nous apparaisse aujourd'hui comme abolie.

Si cette question de la subjectivité littéraire dépasse de très loin le cadre du seul discours direct et ne peut donc être abordée plus en détail ici, elle demandait cependant à être évoquée car elle amène à se poser des questions intéressantes sur la représentation de la parole des personnages dans la poésie vieil-anglaise. En effet, s'il est admis qu'il est presque impossible de discerner une subjectivité individualisée dans les récits poétiques vieil-anglais, et si l'on se rappelle d'autre part que plusieurs indices tendent à prouver que les poèmes vieil-anglais ne reconnaissent pas d'altérité radicale entre les propos des personnages et ceux du narrateur¹³, on peut à juste titre se demander s'il existe une subjectivité des personnages ou si, comme le narrateur, leur identité est des plus réduites.

Encore une fois, il ne s'agit pas ici de s'intéresser à la subjectivité en tant qu'émotion ou état psychologique, mais bien à la subjectivité linguistique, c'est-à-dire l'ensemble des traces de l'acte d'énonciation repérables dans l'énoncé, soit principalement les déictiques et les termes axiologiques. Si l'énonciation est toujours complexe dans le cas d'un récit écrit et à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un poème sans source ni destinataire clairement identifiés, la représentation de paroles ajoute encore un niveau de complexité. En effet, comme on l'a indiqué en introduction générale (p. 21 et suivantes), le discours direct n'est pas la simple mention d'un discours qui existerait indépendamment de celui qui le représente (en l'occurrence le narrateur) et qui ne porterait donc que les marques de son propre énonciateur (le personnage), mais bien un cas de double énonciation. En d'autres termes, si ostensiblement le discours direct est attribué à une autre origine que celle du récit, il est toujours malgré tout en plus sous la même responsabilité que le récit, si bien que les marques relevées dans le discours direct peuvent renvoyer aussi bien au personnage qu'au narrateur (voire à l'auteur ou à la tradition implicite).

Pour Carol Braun Pasternack¹⁴, les caractéristiques stylistiques des passages au discours direct dans la poésie vieil-anglaise ne permettent pas d'exprimer une individualité, mais plutôt un « mode conceptuel » :

Examining direct discourse in narrative texts reinforces the idea that syntax in Old English verse indicates a conceptual mode more than it does the individuality of a subject.

¹³ Voir chapitres précédents, tout particulièrement la partie consacrée au marquage du discours direct, p. 144 et suivantes.

¹⁴ *The Textuality of Old English Poetry*, p. 104.

Rather than creating a mode of expression that in turn creates a personality distinct from others, direct discourse embodies a typical mode of thought.

Il paraît intéressant de poursuivre l'enquête de Carol Braun Pasternack en ne s'intéressant pas cette fois au style uniquement (c'est-à-dire en l'occurrence pour Carol Braun Pasternack la rencontre d'un type de discours – louange, récit d'action, exhortation – et d'une syntaxe appropriée), mais aux marques de l'énonciation. L'intérêt de ce travail est d'autant plus grand que les marques de l'énonciation présentes dans le discours direct de la poésie narrative vieil-anglaise ont quelque chose de paradoxal. En effet, ces marques de la subjectivité, nous dit-on, ne permettent pas d'exprimer une individualité, or elles sont fort nombreuses. À quoi servent-elles donc ?

On comprend volontiers que la figure du narrateur de la poésie vieil-anglaise ne soit pas pleinement constituée. Il intervient extrêmement rarement de manière explicite et quand il le fait, c'est le plus souvent au moyen d'une simple formule en *ic gefrægn*¹⁵ (« j'ai entendu dire »), quand ce n'est pas en *we gefrunon* (« nous avons entendu dire »). Que ce *je* si discret et anonyme ne renvoie pas à une subjectivité individualisée, on l'admet aisément. En revanche, comment comprendre le fait qu'un personnage, pourvu d'un nom et d'un minimum de bagage biographique, apparaisse tout aussi pauvre en subjectivité et en individualité alors même que son discours comporte des marques de subjectivité si nombreuses ?

Que l'on considère les deux répliques suivantes, l'une prononcée par Ève se repentant du péché originel dans le poème *Christ et Satan*, l'autre par Edward Ferrars, lorsque ce dernier confesse ses faiblesses passées dans *Sense and Sensibility*¹⁶ :

'*Ic þe æne abealh, ece drihten,*
þa wit Adam twa eaples þigdon
þurh næddran nið, swa wit na ne sceoldon.
Gelærde unc se atola, se ðe æfre nu
beorneð on bendum, þæt wit blæd ahton,
haligne ham, heofon to gewalde.
 [...] *unc þæs bitere forgeald*
þa wit in þis hate scræf hweorfan sceoldon,
and wintra rim wunian seoððan,
þusenda feolo, þearle onæled.
Nu ic þe halsige, heofenrices weard,
for þan hirede þe ðu hider læddest,

¹⁵ Voir note 174, p. 233, pour plus d'informations sur cette formule. Stanley B. Greenfield fait une remarque comparable dans son article « The Authenticating Voice in *Beowulf* », p. 99 : « *Nor can we, on the other hand, properly talk about the 'poet' in the poem, since the heavy use of formulas, even in such phrases as ic gefrægn [I learned] and ic hyrde [I heard], has the effect of depersonalizing the 'I'.* » Voir également ci-dessus, note 12, p. 279.

¹⁶ Jane Austen, *Sense and Sensibility*, chapitre 49. La réplique d'Edward Ferrars est introduite en ces termes : « *His heart was now open to Elinor; all its weaknesses, all its errors confessed, and his first boyish attachment to Lucy treated with all the philosophic dignity of twenty-four.* ».

engla þreatas, þæt ic up heonon
mæge and **mote** mid minre mægðe. [...]’ (*Christ et Satan*, 408-423)¹⁷

‘It was a foolish, idle inclination on *my* side,’ said he, ‘the consequence of ignorance of the world—and want of employment. Had *my* brother given *me* some active profession when *I* was removed at eighteen from the care of Mr. Pratt, *I think—nay, I am sure*, it would never have happened; for though *I* left Longstaple with what *I* thought, at the time, a most unconquerable preference for his niece, yet had *I* then had any pursuit, any object to engage *my* time and keep *me* at a distance from her for a few months, *I should* very soon have outgrown the fancied attachment, especially by mixing more with the world, as in such case *I must* have done. [...]’ (*Sense and Sensibility*, chapitre 49)

Ces deux textes présentent différents types de marqueurs de subjectivité. Il y a tout d’abord les pronoms personnels et les déictiques spatiaux et temporels, qui permettent de repérer le discours par rapport à la situation d’énonciation, et qui ont été mis en italique dans les deux passages. Il y a aussi les modaux, indiqués en gras, permettant d’exprimer des modalités radicales telles que la nécessité ou la possibilité. On a enfin souligné les termes manifestement axiologiques, c’est-à-dire ceux qui ont pour fonction d’exprimer un jugement de valeur. Ce petit relevé des marques de subjectivité les plus visibles ne se prétend pas exhaustif. Les négations, les connecteurs logiques et bien d’autres éléments peuvent également porter la subjectivité. Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁸, « Il n’est pas [...] jusqu’aux noms propres [...] et aux indications chiffrées [...] qui ne puissent se prêter à un usage subjectif ». Par ailleurs, c’est parfois l’absence de certains marqueurs qui, en faisant basculer un élément dans l’implicite, peut rendre le discours encore plus subjectif¹⁹. Cependant, on ne peut guère souligner tout le texte, sans quoi l’exercice perdrait de sa lisibilité.

Le relevé proposé ici suffit à mettre en valeur quelques points de comparaison intéressants. Tout d’abord, il y a bien une marque de subjectivité présente dans le texte de

¹⁷ « J’ai autrefois provoqué ta colère, seigneur éternel, quand Adam et moi avons tous deux mangé la pomme à cause de la vilénie du serpent et comme nous n’aurions jamais dû le faire. L’être haïssable, celui qui brûle désormais pour toujours dans les fers, nous a persuadés que nous aurions tous deux la gloire, la demeure sacrée, le ciel en notre pouvoir. [...] Nous avons tous deux reçu une récompense amère pour cela, quand nous avons dû nous tourner vers ce lieu souterrain et brûlant, pour ensuite y demeurer un grand nombre d’années, bien des milliers, cruellement brûlés. À présent je t’implore, gardien du royaume du ciel, devant cette troupe que tu as conduite ici, les compagnies des anges, afin que j’obtienne la capacité et la permission de quitter ce lieu pour aller là-haut avec les miens ».

¹⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L’Énonciation*, p. 163.

¹⁹ Sur cette question, voir notamment Ronald W. Langacker, « Subjectification », *Cognitive Linguistics* 1 (1990), 5-38. Dans cet article, l’auteur compare par exemple les phrases « *Vanessa is sitting across the table from me* » et « *Vanessa is sitting across the table* » et estime que la seconde variante est plus subjective. En effet, dans la première phrase, le point de repère est certes une des personnes de la conversation, mais il est donné de la même façon que l’on aurait pu donner tout autre repère, par exemple « *across the table from Veronica* ». On peut ainsi dire que le repère est subjectif, mais qu’il est présenté objectivement. Dans le deuxième cas en revanche, la position de Vanessa est repérée par rapport à l’énonciateur, mais ce rôle de l’énonciateur reste entièrement implicite. Exemples cités par Elizabeth Closs Traugott, « Subjectification in Grammaticalisation », in *Subjectivity and Subjectivisation: Linguistic Perspectives*, édité par Dieter Stein et Susan Wright (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), 31-54, p. 33.

Jane Austen qu'on aura peine à trouver dans la poésie vieil-anglaise, dans *Christ et Satan* ou ailleurs : il s'agit de l'expression d'un doute, même minime sur la véracité de ce qui est dit. Même s'il s'agit ostensiblement d'accentuer le degré de certitude avec lequel il s'exprime, quand Edward Ferrars corrige ses propos (« *I think—nay, I am sure* »), il attire l'attention sur le fait que le récit de son attachement pour Lucy n'est pas la présentation d'un fait brut et indiscutable, mais bien une analyse personnelle, si juste soit-elle. Si les personnages de la poésie vieil-anglaise mettent volontiers en valeur la véracité de leur propos,²⁰ ils la font rarement dépendre de leur capacité de jugement²¹. La vérité peut être connue ou inconnue, mais elle n'est pas présentée comme une production de la pensée ou du discours.

Pour le reste en revanche, les paroles d'Ève semblent encore plus que celles d'Edward Ferrars être marquées par de nombreuses marques de subjectivité. Les déictiques sont nombreux : le lieu où se tient le discours est évoqué de manière discrète mais insistante (*bis hate scræf, hider, heonon*), de même que le moment d'énonciation (*nu*, utilisé deux fois), mais surtout ce sont les personnes impliquées dans la situation d'énonciation qui sont très présentes dans le discours, avec les deux vocatifs et les pronoms personnels assez nombreux. Quant aux termes axiologiques, ils ne manquent pas non plus. Pourtant, l'effet produit est assez différent.

On devine, dans le texte de Jane Austen, la voix d'un homme encore relativement jeune, mais qui se veut un adulte. Il est question de choix amoureux, mais le texte est parcouru par des références discrètes, mais répétées, aux vertus du monde professionnel, censé protéger à la fois de l'oisiveté et de la naïveté, ce qui donne aux propos une tonalité résolument masculine, étant donné le contexte de l'époque. Le jeu des compléments de temps révèle un désir de mettre à distance ses erreurs, en les rejetant dans le temps de l'enfance (« *at the time* », « *then* », se référant au moment où Edward venait de quitter son tuteur), tout en mettant en avant la rapidité avec laquelle le personnage aurait, dans des circonstances favorables, intégré le monde adulte (« *for a few months* », « *very soon* »). Cet effet de mise à distance est également servi par une opposition entre un temps où les actions étaient subies

²⁰ On peut penser aux exemples suivants : *Secge ic ðe to soðe* (« je te le dis en vérité », *Andreas*, 618a), *Soð ic secge* (*Christ I*, 197a) et *Soð ic þe secge* (*Genèse A*, 2393a), « je dis la vérité », à rapprocher du fameux *amen dico tibi / vobis* des Évangiles (« en vérité je te / vous le dis »). Plusieurs variantes avec le modal *willan* existent aussi : *Forþan ic eow to soðe secgan wille* (« Car je veux vous le dire en vérité », *Andreas*, 458), *Ic eow soð sibbon secgan wille* (« Je veux donc vous dire la vérité », *Guthlac A*, 494) et *Ic eow to soðe secgan wille* (« Je veux vous dire en vérité », *Elene*, 574). Cette tendance ne concerne d'ailleurs pas exclusivement la poésie : Annie Lancri a ainsi montré que dans la prose vieil-anglaise la formule des Évangiles s'est très largement répandue sous une forme tronquée, *soplice* pour *soplice ic eow secge*. « L'Adverbe *soplice* : comment interpréter son sens et sa fonction dans certains textes vieil-anglais ? », *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 78 (2010), 33-56.

²¹ Une exception possible serait les vers 2067-2068 de *Beowulf* : *þy ic Heaðobeardna hyldo ne telge, / dryhtsibbe dæl Denum unfaecne*, « C'est pourquoi je ne considère pas la fidélité des Heathobeards, leur part dans cet accord de paix, dépourvue de tromperie envers les Danois ».

par Edward (« *Had my brother given me* », « *I was removed* », « *keep me* »), et son désir d'être acteur de sa propre vie (« *I should have outgrown* », « *I must have done* »).

Les propos d'Ève ne semblent pas correspondre aussi étroitement au personnage. Si l'on remplaçait *Adam twa* par *Eua twa*, les propos pourraient sans difficulté être attribués à Adam. Que l'on enlève le détail concernant la pomme, et les propos pourraient être ceux de pratiquement n'importe quel chrétien repentant. Il est impossible ici de déceler des indices concernant le genre ou l'âge du personnage. Quant à l'attitude du personnage vis-à-vis de la faute décrite, il s'agit manifestement d'un rejet très fort, mais il est très difficile d'établir un diagnostic plus nuancé.

Ainsi, l'absence apparente de subjectivité des discours de la poésie vieil-anglaise ne peut s'appréhender quantitativement. Les marques de la subjectivité sont bien présentes dans cette tradition poétique, mais elles ne produisent pas l'effet que l'on pourrait escompter. Il convient donc de s'interroger, d'une part, sur les raisons qui font que les marques de subjectivité rencontrées dans le discours direct de la poésie vieil-anglaise ne permettent apparemment pas de conférer une subjectivité au personnage, et, d'autre part, sur la fonction véritable de ces marques. C'est la question qui sera traitée dans ce chapitre. On examinera dans un premier temps les éléments qui dans les discours poétiques vieil-anglais peuvent aller à l'encontre de la constitution d'une subjectivité avant d'examiner ceux qui devraient au contraire la servir, sans pourtant que ce soit le cas.

1. Facteurs de dépersonnalisation

1.1. Modes énonciatifs

Dans un texte désormais célèbre²², Émile Benveniste a établi l'existence en français de ce qu'il appelle deux plans d'énonciation différents : celui du récit (histoire) et celui du discours. Il les décrit ainsi :

L'énonciation historique [...] caractérise le récit des événements passés. [...] Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. [...] L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que les formes de « 3^e personne ». [...] À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se

²² « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), 237-250, p. 239-242.

raconter eux-mêmes. [...] Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. [...] Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne est présente partout.

Émile Benveniste oppose ainsi deux façons de s'exprimer, l'une qui porterait les marques nombreuses de la situation d'énonciation et qui serait propre au discours en interaction, et l'autre qui ne serait qu'un récit de faits bruts entièrement objectivé, ne s'adressant à personne et n'étant en quelque sorte énoncé par personne. Chacune serait caractérisée par un système des temps et des pronoms spécifiques.

Dans son interprétation la plus stricte, cette théorie est contestable, notamment en ce qui concerne la notion selon laquelle pourrait exister un récit pur tel que décrit par Émile Benveniste. Oswald Ducrot²³ considère ainsi que ce récit ne peut être admis que comme « horizon d'attente mythique de certains discours » tandis que René Rivara²⁴ souligne le paradoxe de la définition de Benveniste :

Si l'idée qu'il faut distinguer des types d'énonciation et des types d'énonciateur doit donc être admise, en revanche la conception d'une énonciation « historique », pure évocation du passé et non destinée à un partenaire, est contraire au postulat [...] selon lequel la fonction du langage est fondamentalement la communication qui en détermine la structure et qui, *à travers des formes diverses, ne disparaît jamais*.

Effectivement, l'idée qu'un énoncé puisse être parfaitement neutre, que l'histoire puisse se raconter elle-même sans subir l'intermédiaire d'une conscience nécessairement subjective et les conséquences qui en découlent, peut difficilement être acceptée telle quelle, c'est pourquoi on se garde en général d'appliquer les définitions de Benveniste de manière trop stricte. Ainsi, Dominique Maingueneau²⁵ note qu'en pratique « [u]n même texte peut mêler les deux plans énonciatifs, c'est d'ailleurs la règle générale pour les textes au récit qui gardent toujours un peu de subjectivité énonciative ».

Il est donc préférable de comprendre l'opposition entre récit et discours non comme une dichotomie entre deux catégories qui s'excluraient mutuellement, mais comme un continuum reliant deux extrêmes théoriques (subjectivité pleinement assumée vs. prétention à une objectivité totale) et entre lesquels toutes les stratégies énonciatives peuvent être situées, sachant qu'un même texte oscille le plus souvent entre différents degrés de prise en charge.

²³ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*, 2^e éd. (Paris : Hermann, [1972] 1980), p. 99.

²⁴ René Rivara, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative* (Paris et Montréal : L'Harmattan, 2000), p. 144.

²⁵ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Paris : Dunod, 1993), p. 40.

Le modèle ainsi obtenu comporte cependant encore un défaut important. En effet, il superpose deux oppositions pourtant distinctes : celle entre prise en charge et absence de prise en charge énonciative d'une part, et celle entre procès révolus (réels ou fictifs) et procès actualisés ou actualisables d'autre part. Ainsi, l'opposition entre récit et discours ne permet pas de rendre compte de modes d'énonciation au présent mais sans prise en charge énonciative, comme dans le discours scientifique ou proverbial. C'est pourquoi Jean-Michel Adam²⁶ propose un modèle avec quatre pôles plutôt que deux et que l'on peut représenter ainsi :

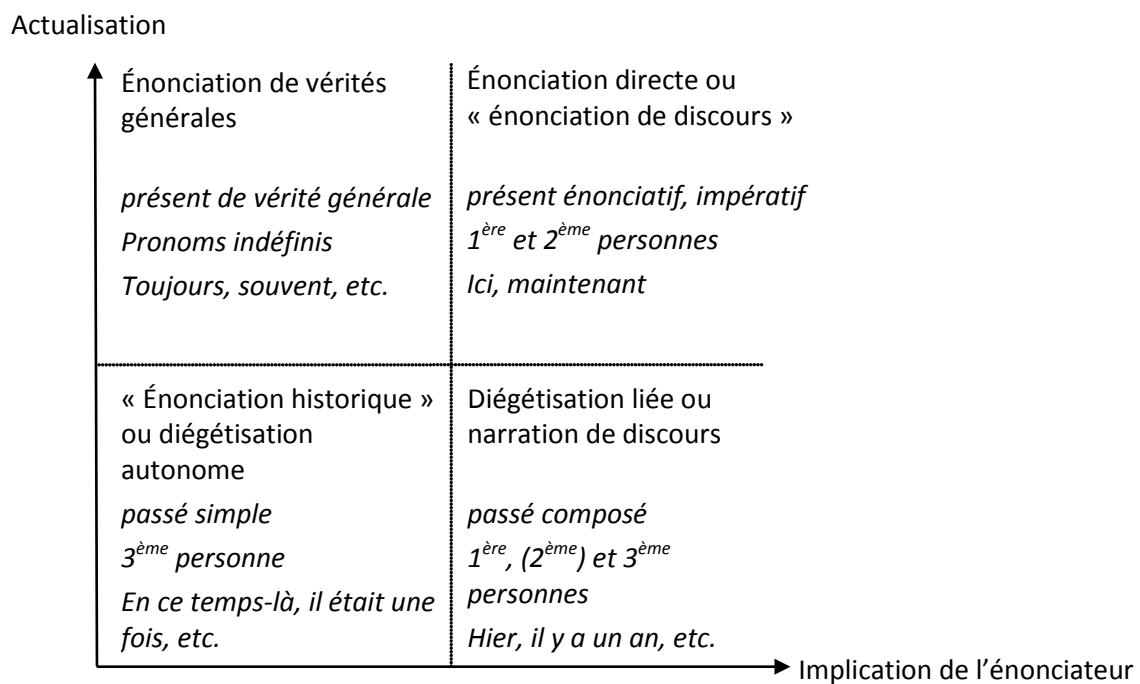


Figure 14 : Modes énonciatifs

À chaque mode énonciatif correspond un système verbal²⁷, ainsi qu'un repérage personnel, spatial et temporel spécifiques. Encore une fois, il ne s'agit pas de catégories hermétiques ou définitives et un même texte alterne en général entre différents modes (plus facilement selon l'axe vertical ou horizontal que selon la diagonale toutefois, p. 193). Une autre façon – en plus de la deixis – dont l'énonciateur peut s'impliquer dans son énoncé consiste à utiliser des termes d'évaluation ou d'affection. On attend donc plus facilement un usage important de ces termes dans les modes énonciatifs situés à droite du schéma.

²⁶ Jean-Michel Adam, *La Linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, 2^e éd. (Paris : Armand Colin, [2005] 2008), p. 186-194.

²⁷ Seuls les temps grammaticaux les plus caractéristiques ont été indiqués ici. Pour une description plus complète des temps verbaux associés à chaque mode énonciatif en français, on se reportera au tableau de Jean-Michel Adam, p. 189.

La pratique « normale » de la langue consiste à varier les modes énonciatifs et ces variations permettent de produire du sens. Cependant, certains genres discursifs se prêtent plus volontiers à la domination de l'un ou l'autre mode. L'énonciation historique tient son nom des essais historiques où elle est attendue, tandis que l'énonciation de vérités générales tend à dominer les articles scientifiques. À l'opposé de ces genres écrits et institutionnels qui instaurent délibérément une distance entre l'énonciateur et son texte, et partant entre l'énonciateur et son public, les conversations de la vie courante appellent plus volontiers une énonciation directe ou une narration de discours, qui permettent à la relation intersubjective qui unit les co-énonciateurs de s'exprimer pleinement.

On a observé dans l'introduction de ce chapitre un exemple de passage au discours direct tiré de *Christ et Satan* qui alternait entre les deux modes les plus propices à l'expression de la subjectivité : l'énonciation directe et la narration de discours. Ces modes énonciatifs étant ceux que l'on s'attend à voir dominer les échanges interpersonnels, ils n'apparaissent a priori pas comme des choix marqués. En revanche, l'utilisation de modes énonciatifs distanciés dans le même contexte apparaîtrait vraisemblablement comme un choix marqué et serait donc susceptible de générer un effet de sens en proportion. On peut donc légitimement se demander s'il ne suffirait pas que les personnages de la poésie vieil-anglaise aient parfois recours à des modes énonciatifs distanciés pour affecter le ressenti global des lecteurs et auditeurs et donner l'impression d'un manque de subjectivité dans le discours direct.

L'examen du corpus ne permet cependant pas de confirmer cette hypothèse, ou en tout cas pas sans nuance. On a vu au chapitre précédent que le discours direct servait parfois à introduire des digressions relatant des faits antérieurs. Il pourrait s'agir là d'un endroit propice à la présence d'énonciation historique, mais de telles occurrences ne sont pas faciles à trouver. Ainsi, à l'instar du témoignage d'Ève cité plus haut (*Christ et Satan*, 408-423), les récits enchâssés dans le discours direct sont souvent rapportés par un participant ou un témoin de l'action qui ne cherche pas à cacher son implication, si bien qu'on a plutôt affaire à de la diégétisation liée, comme dans cette confession démoniaque où la première personne est bien présente, en vieil-anglais comme en latin :

Ego multorum hominum oculos extinxi, aliorum pedes confregi, aliorum pedes in ignem misi [...], alios in pontum submersi [...]. (Passio Iulianae, § 11)²⁸

Oft ic syne ofteah,
ablende bealoþoncum beorna unrim
monna cynnes, misthelme forbrægd

²⁸ « Moi j'ai ôté la vue à de nombreuses personnes, à d'autres j'ai brisé les pieds, à d'autres j'ai mis les pieds dans le feu [...], d'autres j'ai fait couler en haute mer ».

þurh attres ord eagna leoman
 sweartum scurum, ond *ic* sumra fet
 forbræc bealosearwum, sume in bryne sende,
 in liges locan, þæt him lasta wearð
 siþast gesyne. [...] Sume on yðfare
 wurdon on wege wætrum bisencte,
 on mereflode, *minum cræftum*
 under reone stream. (*Juliana*, 468b-481)²⁹

Le système des temps du vieil-anglais ne permet pas la distinction entre passé révolu et passé perçu dans sa relation avec le présent – et naturellement l’opposition française entre passé simple et passé composé n’est pas équivalente à celle entre prétérit et *present perfect* en anglais – mais il est intéressant de constater que dans sa traduction en anglais moderne, c’est bien le *present perfect* plutôt que le prétérit simple qui a été choisi par S. A. J. Bradley³⁰ pour traduire les verbes au passé, ce qui montre qu’il a bien reconnu qu’il ne s’agissait pas là d’une énonciation historique entièrement coupée du moment de l’énonciation. L’usage d’une tournure passive³¹ à la fin du passage est également intéressant, puisqu’elle permettrait d’évacuer la première personne, mais le poète a choisi de la réintroduire au moyen d’un complément circonstanciel (*minum cræftum*). Ce choix est manifestement délibéré puisqu’aussi bien au niveau du sens que du mètre on aurait pu se dispenser du vers entier.

Cette implication de l’énonciateur est cependant moindre que dans les poèmes sans source latine directe, surtout les poèmes religieux³², qui convoquent le passé principalement pour le mettre en lien avec le présent, comme dans cet extrait :

Þu us gelærdæst ðurh lyge ðinne
 þæt we helende heran ne scealdon.
 Ðuhte þe anum þæt ðu ahtest alles gewald,
 heofnes and eorþan, wære halig god,
 scypend seolfa. Nu earttu sceaðana sum,
 in fyrlocan feste gebunden.

²⁹ « Souvent j’ai ôté la vue, aveuglé par de mauvaises pensées un nombre incommensurable d’hommes du genre humain, j’ai obscurci la lumière de leurs yeux par un voile de brume au moyen de noires volées de flèches venimeuses, et j’ai brisé les pieds de certains par de vils traquenards, j’ai envoyé certains au brasier, dans une prison de flammes, de sorte que ce fut la dernière fois qu’on vit leur trace. [...] Certains en mer ont été recouverts par les eaux, dans l’océan, à cause de mes agissements, sous les flots lugubres ».

³⁰ S. A. J. Bradley, *Anglo-Saxon Poetry: An Anthology of Old English Poems in Prose Translation*, Everyman’s Library (Londres et Toronto : Dent, 1995), p. 313-314.

³¹ Pour plus de détails sur l’utilisation du passif dans les discours vieil-anglais, voir ci-dessous, p. 307 et suivantes.

³² Certains passages de *Beowulf* opèrent le même type de va-et-vient entre passé et présent (en particulier le début du récit de Beowulf à Hygelac, 2000-2029a), mais d’autres récits à la première personne se contentent de tirer les conséquences présentes de leur récit une fois celui-ci conclu (le défi lancé à Breca, 532b-589 ; le rappel des exploits passés avant le combat contre le dragon, 2472-2509). On est alors plus proche du type de mode énonciatif repéré dans l’extrait de *Juliana*, où l’implication de l’énonciateur est principalement visible au moyen des marques de la première personne et où le récit sert indirectement à donner la mesure de celui qui parle.

Wendes ðu ðurh wuldor ðæt þu woruld ahtest,
 alra onwald, and we englas mid ðec.
 Atol is þin onseon! (*Christ et Satan*, 53-61a)³³

Le va-et-vient constant entre passé et présent, action révolue et conséquence actuelle, permet aux démons d'ancrer leur récit de la chute par rapport à leur situation présente, sans qu'une forme verbale de parfait soit nécessaire³⁴. Le seul poème où une telle forme est abondamment utilisée dans le cadre de diégétisations liées est la *Genèse B* (360b-396a et 791-820), où le parfait concurrence le prétérit dans cet usage. Le fragment de la *Genèse saxonne* qui nous est parvenu³⁵ permet de supposer que cette spécificité est due à la source saxonne.

Dans l'ensemble, il semble donc que la diégétisation liée soit la norme lorsque des personnages de poèmes vieil-anglais rapportent des événements passés. Il arrive cependant que l'on rencontre des passages semblant emprunter le mode énonciatif historique, comme dans cet extrait d'*Andreas* :

Factum est autem cum *deambulassemus nos duodecim cum illo [...]*. (*recensio casanatensis*, § 12)³⁶

Swa gesælde iu þæt se sigedema
 ferde, frea mihtig. Næs þær folces ma
 on siðfate, sinra leoda,
 nemne ellefne orettmæcgas,
 geteled tireadige. He wæs twelfta sylf. (*Andreas*, 661-665)³⁷

Outre l'utilisation de l'adverbe *iu* (« jadis »), l'utilisation préférentielle de la troisième personne – alors même que le locuteur fait partie des onze disciples mentionnés – contribue à produire la distanciation propre au mode historique. Cet usage de la troisième personne est d'autant plus remarquable qu'il semble être sans équivalent dans la source, et qu'il se poursuit sur l'essentiel du récit rapporté par *Andreas* (692-810), là aussi en contradiction avec la source qui, dans la *recensio casanatensis* comme dans le texte grec, fait un usage abondant de la première personne du pluriel.

³³ « Tu nous as enseigné par ton mensonge que nous ne devons pas obéir au sauveur. C'était seulement toi qui pensais que tu avais le contrôle de tout, du Paradis et de la terre, que tu étais le dieu saint, le créateur lui-même. Maintenant tu es l'un des criminels bien attachés dans la prison de feu. À cause de ta gloire, tu as cru que tu possédais le monde et le contrôle de toutes choses, et nous l'avons cru avec toi. Affreuse est ton apparence ! »

³⁴ Certains passages de *Guthlac A* (452-469 et 478-493) présentent des récits de discours comparables.

³⁵ Le parfait des vers 791-792a de la *Genèse B* correspond en effet à celui utilisé aux vers 1-2a de la *Genèse saxonne* : *hwæt, þu eue, hæfst yfele gemearcod / uncer sylfra sið* pour *Uuela that nu eua habas [...] ubilo gimarakot / unkarro selbaro sið* (« Ah ! Voilà qu'à cause de toi notre propre destinée est marquée par le mal, Ève »).

³⁶ « Et il advint que nous voyageâmes tous les douze avec lui ». Le texte grec utilise apparemment lui aussi une forme de la première personne ici, à en croire la traduction anglaise de Robert Boenig (« *when we twelve disciples* », p. 8).

³⁷ « Ainsi, il advint jadis que le juge victorieux, le puissant prince, voyagea. Il n'y avait pas plus de gens de son peuple pour cette expédition qu'onze combattants jugés fortunés. Lui-même était le douzième ».

Dans le texte vieil-anglais, cette première personne ne refait surface que dans le passage précédant les insultes du grand prêtre (666-675, deux occurrences de *we*). Certes, dans cet extrait comme dans les précédents, il faut peut-être éviter d'accorder trop d'importance à la seule présence ou absence de cette personne. Après tout ces *we* (ou *nos* dans le texte latin) désignent une entité révolue (les disciples alors qu'ils étaient encore réunis autour du Christ) et impliquent donc celui qu'était Andreas au moment des faits évoqués et non celui qu'il est en tant qu'énonciateur au moment de son énonciation. Dominique Maingueneau³⁸ considère d'ailleurs que dans un récit passé à la première personne, l'association du *je* et du passé simple « donne à ce *je* le statut d'une 'non-personne' de récit, d'un *je* narratif distinct de son *je* d'énonciateur actuel ». Le système verbal du vieil-anglais ne laissant que peu de place au parfait (sauf dans la *Genèse B*), il est beaucoup plus ambigu, ce qui laisse une certaine latitude à l'interprétation. Cependant, même si l'on considère que les verbes d'action utilisés dans ce passage seraient à traduire par un passé simple, l'argument avancé par Dominique Maingueneau paraît un peu excessif, voire superflu³⁹.

S'il faut reconnaître que le *je* passé et le *je* présent ne sont pas strictement identiques, il paraît en effet étrange d'assimiler le *je* passé à un *il*. L'exemple des vers 661-665 d'*Andreas* (ou de la *Guerre des Gaules*, entièrement rédigée à la 3^{ème} personne par César) montre bien que la première personne n'est pas une fatalité, mais résulte d'un choix. L'utilisation du *je* en l'absence de tout autre marqueur d'implication traduit donc une implication énonciative a minima, mais se distingue tout de même de l'effet de distanciation complète accompli en son absence, comme c'est le cas dans le reste du récit rapporté par *Andreas*.

Ce cas est suffisamment conséquent pour ne pas être anodin, mais il est assez atypique dans le corpus étudié ici. Les seuls autres exemples sont beaucoup plus courts et concernent également un récit enchâssé d'une certaine ampleur (*Elene*, 481b-489a et 491b-500a⁴⁰), rapporté par un personnage qui n'est pas non plus le principal protagoniste (le père de Judas). Comme on l'a noté au chapitre précédent, ce type de récit secondaire (long, circonstancié et

³⁸ Dominique Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, p. 78.

³⁹ Si l'on traite les différents modes énonciatifs comme des entités pures et hermétiques, alors le récit à la première personne apparaît évidemment comme une aberration qui ne peut trouver sa place dans le système, à moins de considérer qu'il ne s'agit pas d'une véritable première personne. En revanche, si on considère que les quatre modes énonciatifs décrits ci-dessus sont quatre tendances possibles admettant non seulement des variations mais des degrés divers, alors il n'est pas nécessaire de traiter ce type de *je* comme de la non-personne.

⁴⁰ Les transformations par rapport au latin sont moins conséquentes ici : le poème vieil-anglais ne fait que développer un peu et réorganiser le texte de la source, d'où un passage « historique » plus conséquent, mais il n'y a pas d'élimination des marques de la première personne comparable à ce qu'on observe dans *Andreas*.

aussi riche en discours direct que le récit principal) ne se rencontre dans notre corpus que dans deux textes, *Elene* et *Andreas*, tous deux des traductions d'hagiographies latines en prose.

On peut se demander si l'élimination des marques de la première personne dans ces deux textes et tout particulièrement dans *Andreas*, ne traduit pas une difficulté à appréhender un type de narrateur peut-être plus conventionnel dans la littérature latine que vieil-anglaise : le témoin largement extérieur à l'action, qui sert de focalisateur théorique⁴¹, mais qui n'est absolument pas focalisé lui-même. Le rôle d'Andreas dans les événements qu'il relate est d'ailleurs d'autant plus mineur qu'il n'est mentionné qu'en tant que membre d'un groupe et non en son nom propre.

Il semble qu'il y ait eu deux choix possibles pour le poète vieil-anglais : soit étoffer le rôle d'Andreas dans les événements racontés pour faciliter la transformation du texte en une diégétisation liée plus typique de la poésie vieil-anglaise, soit évacuer complètement sa présence pour transformer le passage en véritable récit. C'est cette seconde solution qui a été choisie, la plus facile à réaliser sans doute, mais pas forcément la plus heureuse, en tout cas du point de vue d'un lecteur moderne, dans la mesure où on en vient à oublier qui parle et donc à perdre le fil du récit principal. D'une certaine façon, on dirait que le poète a suivi la logique de sa source jusqu'au bout et estimé que puisque le récit secondaire a presque toutes les apparences d'un récit indépendant, autant enlever les dernières traces qui le rattachent au récit principal, plutôt que de conserver un mode énonciatif « bâtard », où la première personne apparaît effectivement à la limite de la non-personne tant elle est insignifiante.

S'ils sont assez rares, il existe cependant quelques cas de récits pleinement distanciés où celui qui parle ne se revendique pas du tout comme témoin. On les rencontre principalement dans *Beowulf*, notamment le début du « sermon » de Hrothgar (1709b-1722a), et ce passage sur le chagrin du roi Hrethel (2435-2471) :

Wæs þam yldestan ungedefelice
 mæges dædum morþorbed stred,
 syððan hyne Hæðcyn of hornbogan,
 his freawine, flane geswencte,
 miste mercelses ond his mæg ofscet,
 broðor oðerne blodigan gare.
 Bæt wæs feohleas gefeohht, fyrenum gesyngad,
 hreðre hygemeðe; sceolde hwæðre swa þeah
 æðeling unwrecen ealdres linnan. (*Beowulf*, 2435-2443)⁴²

⁴¹ Théorique dans la mesure où son point de vue ne semble guère affecter les événements : on serait bien en peine de déduire, grâce au texte, où se situait le personnage par rapport à l'action (était-il suffisamment près pour entendre tout, suffisamment loin pour avoir une vue d'ensemble, etc.).

⁴² « Pour l'aîné, comme il n'aurait pas fallu, un lit de mort a été préparé par les actes de son parent, puisque Hæthcyn avec son arc a percé d'une flèche son cher seigneur, il a manqué sa cible et touché son parent : un

Cette tragédie est racontée par Beowulf à ses compagnons au moment de leur dire adieu, avant le combat contre le dragon. Sa présence et celle des ses hommes est cependant totalement effacée de ce passage qui ressemble à s'y méprendre à un récit pris en charge par le narrateur. Aucune trace ici de la situation d'énonciation immédiate. En revanche le contenu axiologique du passage est très fort, avec des termes comme *ungedefelice* (« contraire à ce qui est bon ») et *fyrenum* (« criminellement »), qui ne laissent aucun doute sur la gravité de l'acte, et surtout sur tout ce qu'il a de contraire aux lois les plus élémentaires de la société, notamment celles qui veulent qu'une mort brutale donne lieu à une compensation financière (*wergild*).

Il y a donc bien une implication de l'énonciateur dans son discours, mais pas en tant qu'individu distinct. Le terme *gedefe* est porteur d'une modalité déontique : il renvoie aux convenances, aux usages, aux règles communément admises⁴³ plus qu'à une notion du bien et du mal qui pourrait être déterminée par un individu seul face à sa conscience. De plus, les références assez nombreuses au lien de parenté qui unit le coupable et la victime, ainsi que la simplicité épurée avec laquelle ce lien est parfois exprimé (*broðor oðerne*) contribuent à donner l'impression que le commentaire porté sur cette mort n'est pas le simple fruit d'une opinion personnelle mais découle irrésistiblement de circonstances sans appel. La paronomase⁴⁴ *feohleas gefeoht*, qui attire l'attention sur le fait que normalement, de par la construction même du mot, dans *gefeoht* il y a *feoh*, participe de cette même logique de présentation d'un acte qui est contre-nature dès l'origine, indépendamment de toute prise de position personnelle ou individuelle. Ainsi, si le texte exprime un point de vue, celui-ci n'est pas représenté comme contingent, mais comme le seul point de vue possible : pour reprendre la formulation de Benveniste, non seulement les événements, mais les événements et leur morale semblent se raconter eux-mêmes.

Si cette expression d'un point de vue en apparence presque immanent aux événements eux-mêmes est particulièrement habile dans le passage de *Beowulf* analysé ici, il ne s'agit pour autant pas d'un cas complètement isolé. En effet, les récits distanciés d'*Andreas* et

frère a frappé l'autre d'un projectile ensanglanté. C'était un combat sans compensation, un acte criminel, cruel pour le cœur ; cependant le noble a dû perdre la vie sans être vengé ».

⁴³ Le dictionnaire de Bosworth et Toller donne ainsi comme principaux équivalents modernes « *becoming* », « *fit* » et « *proper* », et pour le latin *congruus* (« conforme », « comme il faut »), *conveniens* (« en accord », « en harmonie », et *decens* (« convenable », « séant »). « *Ge-dēfe* », in *An Anglo-Saxon Dictionary Online*, de Joseph Bosworth, édité par Thomas Northcote Toller *et al.*, compilé par Sean Christ et Ondřej Tichý <<http://bosworth.ff.cuni.cz/014043>> (dernière consultation : octobre 2011).

⁴⁴ Sur l'utilisation de ce procédé pour générer du sens dans la poésie religieuse vieil-anglaise, voir l'article de Roberta Frank, « Some Uses of Paronomasia in Old English Scriptural Verse », *Speculum* 47 (1972), 207-226.

d'*Elene* mentionnés plus haut sont eux aussi porteurs d'un point de vue collectif alors même que l'énonciateur s'efface : si l'on oublie facilement qui parle, particulièrement dans *Andreas* où le récit se prolonge assez longuement sans interruption, il est en revanche impossible d'oublier que c'est un chrétien qui parle. Les termes évaluatifs sont excessivement nombreux – ne serait-ce qu'au niveau des termes qui désignent les protagonistes – et renvoient tous à la doxa chrétienne.

Si l'on s'en tient aux événements révolus, le bilan est donc assez maigre. Dans les récits rapportés au discours direct, l'énonciateur s'implique le plus souvent, attirant ainsi l'attention sur son rôle de témoin, de participant, voire de victime (dans le cas des lamentations sataniques) des événements dont il est question. Les cas où on se rapproche le plus d'une énonciation historique concernent un nombre limité de passages, rencontrés dans des textes traduits du latin, et on peut se demander si le poète n'est pas désarçonné par ces récits enchâssés longs et circonstanciés, sans doute plus typiques de la prose latine que de la poésie vieil-anglaise, ce qui expliquerait l'utilisation d'un mode énonciatif assez atypique par ailleurs.

L'extrait de *Beowulf* examiné ci-dessus permet aussi d'attirer l'attention sur un phénomène intéressant : la possibilité d'utiliser un mode énonciatif distancié de l'individu et de ses circonstances immédiates mais marqué par un point de vue collectif, par une opinion commune censée englober aussi bien le poète que son public. Cette possibilité existe pour les récits d'événements passés, mais on aura l'occasion de constater qu'elle est particulièrement présente dans les passages développant une énonciation de vérités générales. Ce phénomène est suffisamment répandu, complexe et caractéristique des discours de la poésie vieil-anglaise pour mériter d'être étudié en détail.

1.2. Gnomes et maximes

Le modèle des modes énonciatifs proposé par Jean-Michel Adam présente l'avantage de mettre en valeur l'existence d'une énonciation de vérités générales, propre aux discours de type scientifique ou législatif, mais aussi aux discours proverbiaux. Les discours proverbiaux sont bien représentés dans la poésie vieil-anglaise sous la forme de ce que l'on a coutume d'appeler des gnomes ou des maximes. On les rencontre à la fois rassemblés en espèce de catalogues dans des poèmes comme *Maximes I* et *II* et isolément dans certains poèmes narratifs, notamment dans le discours direct.

À la suite d'Aristote⁴⁵, on distingue souvent les énoncés proverbiaux ayant trait à l'action humaine (« Qui aime bien châtie bien ») des autres, notamment ceux concernant le monde naturel (« Noël au balcon, Pâques au tison »). Paul Cavill, qui a publié l'étude la plus récente et la plus complète sur les maximes de la poésie vieil-anglaise, reste fidèle à cette tradition⁴⁶, puisqu'il réserve le terme de maxime aux « généralisations sentencieuses » (« *sententious generalisation* ») concernant l'action humaine, et celui de gnome au fait d'« associer une chose à une caractéristique définitoire » (« *linking a thing with a defining characteristic* »). Il estime cependant que gnomes et maximes participent d'un même phénomène et que la distinction établie entre les deux est plus le fruit d'un besoin du chercheur moderne que le reflet d'une différence perçue à l'époque anglo-saxonne (p. 43). Un des critères essentiels qui justifient cette opinion est le fait que maximes et gnomes se présentent sous la même forme⁴⁷, même si celle-ci n'est pas toujours facile à définir.

Certes, le lecteur n'a guère de difficulté à identifier intuitivement certains des marqueurs les plus caractéristiques, tant ils sont souvent répétés dans les poèmes gnomiques. Les formes verbales *sceal* et *bið* en particulier constituent des marqueurs saillants. Elaine Tuttle Hansen⁴⁸ en signale plusieurs autres, notamment le modal *mæg*, les adjectifs *gedefe* et *gemet* (« ce qui est propre aux convenances »), les comparatifs *selre* et *selast* (« meilleur » et « mieux »), les adverbes de fréquence *a* (« toujours »), *oft* (« souvent ») et *oftost* (« le plus souvent ») et les constructions en *se þe* ou *se þæm* (« celui qui », « celui à qui »). Ces éléments ne sont cependant ni nécessaires ni suffisants pour identifier la présence de gnomes

⁴⁵ Aristote, *Rhétorique : tome deuxième*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1960), Livre II, 21, 1394a, p. 106-107 : « La maxime est une formule, exprimant non point les particuliers, par exemple quelle sorte d'homme est Iphicrate, mais le général ; et non toute espèce de généralité, par exemple que la ligne droite est le contraire de la ligne courbe, mais seulement celles qui ont pour objets des actions, et qui peuvent être choisies ou évitées en ce qui concerne l'action ». Hector Munro Chadwick et Nora Kershaw Chadwick reprennent cette distinction en qualifiant les énoncés correspondant à la définition d'Aristote de type I, et les autres de type II (*The Growth of Literature*, 3 vols, réimpr. (Cambridge : Cambridge University Press, [1932-1940] 1986), I, p. 377-403). Cette distinction est également présente dans la critique francophone, voir Paul Zumthor, « L'Épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines* 41 : 163 (1976), 313-328, p. 314, Georges Kleiber, « Sur la définition du proverbe », *Recherches germaniques* 2 (1988), 232-252, et Jean-Claude Anscombre, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française* 102 (1994), 95-107, p. 97. Georges Kleiber et à sa suite Jean-Paul Anscombre préfèrent parler de proverbes pour les expressions qui touchent à l'action humaine (les maximes de Paul Cavill) et de dicton pour le reste (gnomes pour Paul Cavill).

⁴⁶ Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, p. 50.

⁴⁷ « Further, one of the reasons for seeing gnomes and maxims as part of the same continuum is that the ethical type of maxim is presented as an objective fact, a simple observation, in the same kind of fashion as the gnomes », p. 43.

⁴⁸ Elaine Tuttle Hansen, « Hrothgar's 'Sermon' in *Beowulf* as Parental Wisdom », *Anglo-Saxon England* 10 (1982) 53-67, p. 55, citée par Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, p. 44.

ou maximes dans la poésie vieil-anglaise. Pour Paul Cavill (p. 51), les critères définitoires sont les suivants :

1. The gnomic verb, the main modal or lexical verb in the expression, must be in the present tense.
2. The subject of the gnomic verb can be God or fate or the devil or a natural phenomenon or a class of human beings, but not a specified individual person.
3. There must be no deictic reference to specify the particular situation.

Il rejoint ainsi les conclusions de linguistes ayant travaillé sur d'autres types de corpus⁴⁹ et propose une énonciation proverbiale⁵⁰ tout à fait conforme à l'énonciation de vérités générales décrite par Jean-Michel Adam, confirmant la validité de cette grille d'analyse pour le corpus vieil-anglais.

Les linguistes francophones se sont intéressés aux propriétés particulières de l'énonciation proverbiale. Selon Alain Berrendonner⁵¹, une proposition peut être posée comme vraie de trois façons différentes : « L-vraie », c'est-à-dire vraie pour celui qui parle, « Ø-vraie », c'est-à-dire vraie de par l'ordre des choses, « au nom du réel », et « ON-vraie », c'est-à-dire vraie pour au moins une autre personne que le locuteur lui-même. Il définit ON ainsi : « On, que j'appelle, faute de mieux l'« opinion publique », parce que son rôle est le plus souvent de dénoter une doxa anonyme » (p. 59). Pour Alain Berrendonner, l'énonciation proverbiale relève de l'ON-vrai. Il est en cela suivi par plusieurs linguistes⁵², même si certains préfèrent une autre terminologie, et choisissent ainsi d'aborder la question sous l'angle de la polyphonie⁵³, considérant que « la sentence est en quelque sorte émise à deux voix, l'énonciateur assumant une énonciation qu'il présente comme garantie par *on* »⁵⁴. Ce ON de

⁴⁹ Les caractéristiques formelles des proverbes avaient en particulier été décrites par Algirdas Julien Greimas, « Les Proverbes et les dictons », in *Du sens : Essais sémiotiques* (Paris : Seuil, 1970), 309-314. Voir aussi Jean-Claude Anscombe, « Proverbes et formes proverbiales », p. 98-105, et les deux numéros de revues scientifiques qui ont été consacrés au phénomène : le numéro 163 de la *Revue des Sciences Humaines* (vol. 41, 1976), dirigé par Claude Buridant, et plus récemment le numéro 139 de la revue *Langages* (2000), dirigé par Jean-Paul Anscombe.

⁵⁰ Paul Cavill ne parle pas lui-même d'énonciation, mais d'une « proverbialité » qui serait reconnaissable par les lecteurs et auditeurs et dont la forme même serait ainsi porteuse de sens (« *I would like to retain the notion of 'proverbiality' for maxims and gnomes, that is, that they would be recognisable to the audience, and perform certain functions by virtue of their form* », p. 74).

⁵¹ Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique* (Paris : Minuit, 1981), p. 40-66.

⁵² Voir notamment Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages* 19 : 73 (1984), 112-125, p. 114 ; Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle* (Liège : Mardaga, 1990), p. 63.

⁵³ C'est ainsi le cas de Dominique Maingueneau (« Un problème cornélien : la maxime », *Études littéraires* 25 : 1-2 (1992), 11-22, p. 14 et « Hyperénonciateur et 'participation' », *Langages* 156 (2004), 111-126, p. 114) et Almuth Grésillon (« Polyphonie, proverbe et détournement », coécrit avec Dominique Maingueneau), ainsi que Jean-Claude Anscombe (« Proverbes et formes proverbiales », p. 100).

⁵⁴ Dominique Maingueneau, « Un problème cornélien », p. 14.

l'opinion publique n'est pas un simple principe abstrait. Il renvoie à la communauté réelle de locuteurs à laquelle celui qui utilise le proverbe appartient⁵⁵ :

Dans la mesure où l'instance validante, ON, coïncide en droit avec l'ensemble des locuteurs d'une langue, membres comme lui de la communauté culturelle et linguistique où circulent les proverbes, celui qui « cite » un proverbe participe de la communauté qui le soutient [...] Par son énonciation même, le participant d'un proverbe se confère – et confère à son allocataire (son « participantaire »...) – le statut de membre de la communauté.

Il y a donc une valeur sociale de l'énoncé proverbial, qui permet d'affirmer la cohésion de la communauté.

Si l'importance de cette valeur sociale ne fait pas de doute dans le cas de la poésie vieil-anglaise⁵⁶, on peut en revanche se demander si le terme ON-vrai est le plus approprié. Dans son étude consacrée à ce corpus, Paul Cavill montre en effet que l'utilisation d'une voix proverbiale permet aux personnages de la poésie vieil-anglaise, et notamment à Byrhtnoth dans la *Bataille de Maldon*, d'exprimer une vérité absolue (« *absolute truth* », p. 111), qui a la force indéniable de la sagesse partagée (« *undeniable force of received wisdom* », p. 120-121). De telles expressions ne conviennent guère à des énoncés qui ne seraient vrais que pour un groupe, quand bien même ce groupe serait constitué de tous les locuteurs de la langue envisagée. La vérité absolue correspondrait plutôt à ce qu'Alain Berrendonner appelle « Ø-vrai ». Cette tension entre Ø-vrai et ON-vrai est perceptible dans l'analyse que Jean-Michel Adam⁵⁷ fait de la tirade de Sganarelle (*Dom Juan*⁵⁸, V, 2), où il commence à assimiler les proverbes enchaînés par le personnage à un type d'énonciation où toute « proposition est posée comme valide dans l'ordre des choses », avant de réinterpréter la tirade comme un cas où l'énonciation manifeste une « allégeance à la ON-validité de la doxa ». C'est qu'il y a une différence de point de vue entre les deux personnages sur scène, Sganarelle adhérant pleinement à la vérité proverbiale et ne doutant pas de sa capacité à fonder son raisonnement (« et, par conséquent, vous serez damné à tous les diables. »), tandis que Dom Juan se démarque avec ironie (« Ô le beau raisonnement »). Selon les termes de Jean-Michel Adam, « la conclusion du 'raisonnement' n'est 'vraie' que dans cet espace de réalité endoxal que conteste justement Dom Juan » (p. 40). Autrement dit, pour Sganarelle, les propos qu'il

⁵⁵ Dominique Maingueneau, « Hyperénonciateur et 'participation' », p. 114.

⁵⁶ Voir notamment Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, chapitre 6, « The Social Function of Maxims and *The Battle of Maldon* », p. 106-131.

⁵⁷ Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, p. 39-40.

⁵⁸ Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665).

avance sont Ø-vrais, mais pour Dom Juan, qui n'adhère pas à la même vision du monde que son valet, ils ne sont qu'ON-vrais, et donc contestables.

En confiant cette litanie de proverbes à un personnage certes sympathique mais néanmoins ridicule par certains aspects, l'auteur implicite se situe lui-même hors de l'espace endoxal dans lequel fonctionne Sganarelle, selon un procédé d'ailleurs comparable à celui utilisé par Cervantes, qui attribue lui aussi de nombreux proverbes au personnage de Sancho Pança dans *Don Quichotte*⁵⁹. Sancho Pança et Sganarelle sont tous deux des personnages comiques, qui, s'ils sont parfois utilisés pour véhiculer des paroles de bon sens, voire de sagesse, restent cependant trop prosaïques et d'un rang social trop manifestement inférieur pour inviter le respect ou l'admiration. Ils sont les porteurs du sens commun, pas de la vérité absolue. La constitution de ces personnages contribue donc dans les deux textes à véhiculer l'idée qu'il peut y avoir une forme de sagesse dans les proverbes, mais que cette sagesse est populaire et d'une certaine façon limitée : elle n'est après tout que la sagesse collective des Sancho Pança et des Sganarelle de ce monde, pas l'ensemble des connaissances du genre humain.

Or si l'on en croit Paul Cavill⁶⁰, la perception du proverbe au début du Moyen Âge et notamment dans l'Angleterre anglo-saxonne diffère sensiblement de cette conception déjà moderne. Il oppose ainsi une conception théorique et pré-théorique du savoir (p. 8-9) :

'Since the Enlightenment [...], knowledge has characteristically taken the form of abstractions [...]; knowledge that is valuable is new [...]. It is personal and quantitative in that one individual can have more of it than another. For traditional societies, however, knowledge is what everybody knows, or what is in principle knowable by everyone; it is essentially old, it is communal and qualitative. [...] in pre-theoretical thought, maxims are a way of preserving truth [...]. They are the highest, not the lowest form of knowledge. They are not there for the purpose of deterring foolish behaviour, they are there because they are what people believe to be the case, and are hence the expression of a corporate reality in which socially-approved (or otherwise) behaviour takes its natural and significant place.

Les exemples de *Dom Juan* et *Don Quichotte* suggèrent que le changement de paradigme⁶¹ était déjà amorcé avant le siècle des Lumières, mais la différence essentielle entre ces deux

⁵⁹ Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, de son titre original *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 et 1615).

⁶⁰ À comparer également avec Tom A. Shippey : « *All that can be said for sure is that the gnomic poems, like the didactic poems generally bear witness to a strong liking for setting out the fruits of experience in a direct and incontrovertible form; and that they aim at a definitive, even quasi-legal tone* », *Poems of Wisdom and Learning in Old English* (Cambridge : D. S. Brewer ; Totowa, NJ : Rowman, 1976), p. 19.

⁶¹ Sur ce changement, voir aussi Irène Tamba, « Formules et dire proverbial », *Langages* 34 : 139 (2000), 110-118, p. 113 : « En substituant une pensée progressiste à la fixité de l'ordre naturel que préservait l'antique sagesse, les temps modernes instaurent un nouveau modèle de vérité qui prive définitivement les proverbes de leur prestige de sentences toujours vérifiées ». Et, note 4 : « La sagesse est primitivement taxée de populaire parce qu'elle est l'apanage de tout un peuple. Mais, avec l'évolution sociale, l'épithète populaire

visions du monde (plus précisément ces deux positions épistémologiques) est claire. Dans la société vieil-anglaise, les proverbes ne véhiculent pas une forme de connaissance sanctionnée par le nombre, ils sont l'expression mémorable de LA connaissance, qui se trouve n'être accessible que par l'expérience collective.

Dans cette conception pré-théorique, il n'y a donc pas de distinction entre ON-vrai et Ø-vrai : la vérité des proverbes est celle que nous attribuons aux sciences exactes, voire une vérité supérieure puisque dans la perspective chrétienne qui est celle des poètes vieil-anglais dont les œuvres nous sont parvenues, cette vérité rend compte de l'ordre des choses tel qu'il a été créé et voulu par Dieu. Cette absence de relativisme explique en grande partie le traitement uniforme des maximes et des gnomes, les sentences morales apparaissant comme ayant force de lois naturelles, selon un processus que Peter Berger et Thomas Luckmann⁶² nomment réification.

Un autre indice de cette conception du proverbe comme relevant du Ø-vrai est à chercher dans la façon dont les proverbes sont introduits dans le discours poétique. En effet, Jacqueline et Bernard Cerquiglini⁶³ ont montré l'importance des séquences linguistiques qui inscrivent le proverbe dans une parole autre, pour l'écriture proverbiale de la fin du Moyen Âge français :

Ce bloc dur, qui ne respecte pas les contraintes de la parole (actualisation, localisation), inséré dans un texte, doit être énoncé. L'inscription du proverbe, et donc sa prise en charge par une parole différente de celle du texte, se réalise dans la plupart des cas par une séquence linguistique, précédant le proverbe (exceptionnellement le suivant), et qui se découpe, linéairement, selon ses deux fonctions : marque de décrochement, puis structure énonciative qui, sous sa forme maximale, se décompose en : locuteur, syntagme verbal assertif, allocutaire, modalité assertive.

Ils donnent comme exemples « car on dit que... », « car li philozophes recorde que... », « car c'est chose assez véritable que... », « car je vous di et sans mentir », ou même le seul marqueur de décrochement « car » (p. 363). D'après eux, ces éléments ont un rôle crucial à jouer dans la constitution du proverbe en tant que proverbe (p. 365) :

L'introduction énonciative, qui prend en charge le proverbe, l'articulant au texte, peut

est réinterprétée de manière péjorative ».

⁶² « *Reification is the apprehension of the products of human activity as if they were something other than human products – such as facts of nature, results of cosmic laws, or manifestations of divine will* », Peter Berger et Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Garden City, NY : Anchor Books, 1966), p. 106, cité par Paul Cavill, p. 176. Ce terme a toutefois sans doute le défaut de trahir un biais moderne en faveur des connaissances portant sur l'expérience sensible, et introduit donc déjà un décalage par rapport à la perception vieil-anglaise qui n'opère pas de distinction entre les deux types de connaissance.

⁶³ Jacqueline et Bernard Cerquiglini, « L'Écriture proverbiale », *Revue des Sciences Humaines* 41 : 163 (1976), 359-375, p. 361.

donc le signifier. Le proverbe n'a de sens que par cette parole qui lui donne son sens, c'est du toujours-déjà-dit-par tous, mais rien n'est dit : il faut l'énoncer.

Jean-Claude Anscombe⁶⁴ établit lui aussi un lien entre ce type d'introduction et le statut reconnu au proverbe (« Ils sont présentés comme appartenant à un 'trésor' de conseils empiriques accumulés au fil du temps par la 'sagesse populaire' »)

Or de telles insertions existent en vieil-anglais, mais elles ne se rencontrent guère que dans les textes en prose⁶⁵. En poésie, les maximes sont en général insérées sans transition, comme ici :

and hie gesegnað mid his swiðran hond,
lædeð to lihte, þær hi lif agon
a to aldre, uplicne ham,
byrhtne burhstyre. *Blæd bið æghwæm*
þæm ðe hælende heran þenceð,
*and wel is þam ðe þæt wyrcan mot. (Christ et Satan, 359-364)*⁶⁶

Weard mæpelode, ðær on wicge sæt,
ombeht unforht: 'Æghwæþres sceal
scearp scyldwiga gescad witan,
worda ond worca, se þe wel þenceð.
Ic þæt gehyre, þæt þis is hold weorod
frea Scyldinga. [...] (Beowulf, 286-291a)⁶⁷

Qu'il s'agisse de discours direct comme dans le second cas, ou bien des propos du narrateur comme dans le premier, les maximes sont insérées presque brutalement, et certainement sans marque explicite d'une prise en charge particulière. Tout au plus peut-il arriver qu'une marque de décrochement soit utilisée seule⁶⁸. Ce qui vient donner à la maxime son statut de maxime, c'est son mode énonciatif spécifique. Outre le présent et les sujets indéfinis, il faut aussi signaler l'usage de formules propres aux maximes qui jouent un rôle important de signal de reconnaissance pour le public. C'est particulièrement frappant dans l'extrait de *Christ et Satan*, qui utilise à deux reprises la structure typiquement proverbiale *x is / bið þam þe...*⁶⁹.

L'effet est donc assez différent de ce qu'on peut observer dans d'autres corpus. En effet, les introductions évoquées par Jacqueline et Bernard Cerquiglini sont des formes de mises à

⁶⁴ Jean-Claude Anscombe, « Proverbes et formes proverbiales », p. 99.

⁶⁵ Paul Cavill mentionne l'utilisation de termes comme *word*, *biword*, *bispell*, *cwide* et *wordcwide* pour exprimer le sens de « proverbe » et celle d'expressions comme *swa hit gecweden is* (« comme on dit »). Il signale également l'existence de telles insertions dans la prose norroise (p. 29).

⁶⁶ « et il les marquera du signe de la Croix de sa main droite, il les conduira vers la lumière, où ils auront la vie éternelle, une demeure dans les cieus, une cité resplendissante. La félicité revient à celui qui songe à obéir au sauveur et bien en prendra à qui pourra agir ainsi ».

⁶⁷ « Le gardien, vassal sans peur, prit la parole depuis sa monture : 'Le porteur de bouclier avisé qui pense bien doit savoir distinguer chacune de ces deux choses, les paroles et les actes. J'entends cela, que ceci est une troupe loyale au seigneur des Scyldings [...] ».

⁶⁸ On peut citer l'utilisation de *forðan* (*Beowulf*, 1059a), de *swa* (*Beowulf*, 2291a) et de *huru* (*Guthlac A*, 361a).

⁶⁹ Sur les formules utilisant cette structure, voir le chapitre 5 de *Maxims in Old English Poetry*, p. 82-105.

distance : non seulement le locuteur se dégage de son énoncé dans le sens où il fait ponctuellement disparaître les traces de son énonciation en ayant recours au mode énonciatif proverbial, mais il reporte explicitement la responsabilité de ses propos sur une entité extérieure à lui-même. En ce sens, on peut dire avec Jean-Claude Anscombe⁷⁰ que le proverbe « n'est pas à proprement parler asserté, mais bien plutôt présenté, mis en place ». Une telle affirmation ne permet en revanche pas de rendre compte de ce qui se passe dans la poésie vieil-anglaise, où il y a bien un dégageant énonciatif, mais pas une attribution à une voix et donc à une autorité étrangère. S'il y a une mise à distance, c'est donc une mise à distance de soi pour énoncer quelque chose qui dépasse l'individu, plutôt qu'une mise à distance du proverbe lui-même.

Il existe certes des exceptions, mais elles sont rares. *Andreas* présente ainsi un cas intéressant⁷¹ :

Nunc autem filoli mei, ne timeatis, non enim ipse dominus noster derelinquet nos.
(*recensio casanatensis*, § 8)⁷²

Forþan ic eow to soðe secgan wille,
þæt næfre forlæteð lifgende god
eorl on eorðan, gif his ellen deah. (*Andreas*, 458-460)⁷³

L'introduction, composée d'une marque de décrochement (*forþan*), d'un locuteur (*ic*), d'un allocutaire (*eow*), d'une modalité assertive (*to soðe*) et d'un syntagme verbal assertif (*secgan wille*), correspond apparemment en tous points au modèle établi par Jacqueline et Bernard Cerquiglini. Elle ressemble en outre à des exemples mentionnés par ces derniers, notamment « Et enten ce que je dirai, / Car ja de mot n'en mentirai » (p. 364) et « Amis, par Dieu, c'est chose voire, / qu' » (p. 370). Par ailleurs, le fait que la source ne contient pas de maxime et que le poète rajoute donc cette introduction en même temps qu'il transforme la fin de la réplique en maxime tendrait à faire penser que les deux phénomènes sont liés, et que l'introduction n'est qu'un marqueur de proverbialité supplémentaire.

⁷⁰ Jean-Claude Anscombe, « Proverbes et formes proverbiales », p. 103.

⁷¹ On peut aussi penser à la pseudo-maxime des vers 306-308a dans *Christ et Satan*, qui est introduite comme une citation divine (*Swa he sylfa cwæð*, « Comme il l'a dit lui-même »).

⁷² « Mais à présent mes chers enfants, ne craignez pas, car le seigneur lui-même ne nous abandonnera pas ». Il semble que le texte latin reste ici très fidèle à la source grecque, puisque Robert Boenig traduit le passage équivalent des *Praxeis Andreou* ainsi : « Now therefore my children, do not fear, for the Lord Jesus will not leave us here », p. 6.

⁷³ « C'est pourquoi je vous dis en vérité que jamais le Dieu vivant n'abandonnera un homme sur terre si son courage est à la hauteur ».

Plusieurs éléments vont cependant à l'encontre de cette interprétation. En effet, la maxime utilisée par Andreas ressemble à une autre maxime, prononcée celle-là par Beowulf⁷⁴ :

Leoht eastan com,
 beorht beacen godes; brimu swaþredon,
 þæt ic sænæssas geseon mihte,
 windige weallas. *Wýrd oft nereð*
unfægne eorl, þonne his ellen deah.
 Hwæþere me gesælde þæt ic mid sweorde ofsloh
 niceras nigene. (*Beowulf*, 569b-575a)⁷⁵

Aucune forme d'introduction ici : la maxime apparaît abruptement comme dans les exemples cités plus haut. Paul Cavill⁷⁶ propose une étude approfondie des liens entre les deux textes, dans laquelle il suggère que le passage d'*Andreas* n'est pas un cas typique d'utilisation de maxime, mais une réélaboration du texte source faisant appel à plusieurs éléments intertextuels, la maxime n'étant que l'un d'entre eux.

Ainsi, l'injonction telle qu'elle apparaît dans la source fait elle-même déjà écho à plusieurs passages bibliques⁷⁷, et le texte vieil-anglais renforce encore cet écho en ajoutant l'idée de courage présente dans ces sources bibliques, mais absente des *Praxeis Andreou* et de la *recensio casanatensis*. Quant à l'introduction *Forþan ic eow to soðe secgan wille*, elle est manifestement inspirée du Nouveau Testament⁷⁸. On a donc affaire à un passage intertextuellement très dense, qui emprunte vraisemblablement une maxime traditionnelle, mais qui en infléchit le sens. Outre ces échos, Paul Cavill signale également le caractère plus absolu du passage d'*Andreas* (*næfre* pour *oft*, *on eorðan* pour *unfægne*), qui transforme un commentaire typiquement gnomique sur la façon dont les choses procèdent habituellement en un article de foi. Ce passage d'*Andreas* apparaît donc comme très atypique par rapport aux autres maximes, et il confirme ainsi plus qu'il n'infirme la proposition selon laquelle les maximes de la poésie vieil-anglaise n'ont normalement pas d'introduction.

⁷⁴ La similitude entre ces deux passages est connue de longue date. Elle est notamment mentionnée (avec d'autres parallèles possibles) dans l'édition de George Philip Krapp, *Andreas and the Fates of the Apostles*, p. 105-106.

⁷⁵ « La lumière est venue de l'est, le signe éclatant de Dieu ; l'eau s'est calmée, de sorte que j'ai pu voir la côte, les falaises balayées par le vent. Le sort souvent épargne l'homme qui n'est pas destiné à mourir, si son courage est à la hauteur. Quoi qu'il en soit, il s'est passé pour moi que j'ai tué neuf monstres marins avec mon épée ».

⁷⁶ Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, p. 143-141. Voir également l'article du même auteur publié précédemment à ce sujet : « *Beowulf* and *Andreas*: Two Maxims », *Neophilologus* 77:3 (1993), 479-487.

⁷⁷ Paul Cavill note le parallèle avec le psaume 37, déjà signalé dans les *Anglo-Saxon Poetic Records*, et ajoute les parallèles suivants : Deutéronome 31 : 6-8, Josué 1 : 5-7 et 1 Chroniques 28 : 20.

⁷⁸ D'autres variantes de cette traduction vieil-anglaise du fameux *amen dico vobis* ont déjà été mentionnées plus haut (note 20, p. 283) dans des contextes qui n'ont pour la plupart rien de proverbial.

Un dernier point mérite d'être mentionné, et il s'agit de quels personnages utilisent le plus souvent des maximes. En effet, on a vu que dans le cas de *Dom Juan* et *Don Quichotte*, les proverbes sont attribués à des personnages de rang social inférieur, dont la dimension comique et prosaïque permet de suggérer que les proverbes véhiculent des vérités elles-mêmes inférieures et limitées, en tout cas pas des vérités absolues devant lesquels le lecteur ou le spectateur serait appelé à s'incliner. Il en va différemment dans la poésie vieil-anglaise, où les maximes peuvent être prononcées aussi bien par le narrateur lui-même que par les personnages les plus dignes d'admiration et de respect, comme Beowulf, Wiglaf, Guthlac ou encore le Christ en personne⁷⁹. Loin de limiter la validité des maximes, ces choix contribuent au contraire à renforcer l'impression que la maxime est une parole faisant autorité⁸⁰.

En résumé, on peut donc dire que les maximes de la poésie vieil-anglaises sont exprimées au moyen d'un mode énonciatif spécifique, pour l'essentiel comparable à ce que l'on observe en français, ce qui justifie le fait d'avoir recours aux apports de la recherche énonciativiste française pour étudier ce phénomène. La principale différence observable entre ces maximes et les proverbes français utilisés depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à l'époque actuelle, réside dans la valeur de vérité attribuée à ce mode énonciatif. Si les proverbes modernes conservent « une certaine force probante »⁸¹, ils ont perdu l'aura de vérité absolue qui semble être celle des maximes vieil-anglaises. Il convient donc d'être attentif à cette différence essentielle lorsque l'on examine comment la poésie vieil-anglaise utilise ces maximes, qui sont l'un des moyens les plus remarquables par lesquels la subjectivité du personnage peut s'effacer dans ses paroles.

De par leur nature, les maximes se prêtent à plusieurs usages rhétoriques. En premier lieu, leur rôle dans l'organisation du discours en poésie vieil-anglaise a déjà été commenté par plusieurs critiques⁸², qui signalent notamment leur utilisation assez fréquente en début ou en

⁷⁹ Exemples de maximes prononcées par le narrateur : *Beowulf*, 183b-188 et 1057b-1062, *Christ et Satan*, 362b-364 et *Andreas*, 120b-121 ; par Beowulf : 455b et 1838b-39 ; par Wiglaf : 2891 et 3077-78 ; par Guthlac : *Guthlac A*, 361 et 388 ; et par le Christ : *Andreas*, 313b-314 et 425b-26.

⁸⁰ Sur le rôle des proverbes pour l'exercice de l'autorité dans les sociétés traditionnelles, voir notamment Roger Abrahams, « A Rhetoric of Everyday Life: Traditional Conversational Genres », *Southern Folklore Quarterly* 32 (1968), 44-59, p. 56 : « *Proverbs, curses, taunts and boasts all attempt to induce future action through the establishment of the speaker as arbiter of values (and therefore of modes of action). These are the traditional ways of aggressively assuming the mantle of power, proverbs being only the least apparently aggressive of these forms because of the impersonal language used* » (cité par Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, p. 115).

⁸¹ Irène Tamba, « Formules et dire proverbial », p. 113. Elle mentionne notamment leur utilisation dans la publicité.

⁸² Voir plus haut, p. 175. La poésie vieil-anglaise n'est pas la seule à utiliser les maximes à cette fin. Ainsi, Paul Zumthor mentionne une mode au XV^e siècle « consistant à terminer sur un proverbe, soit un texte, soit une unité nettement reconnaissable de celui-ci (strophe, tirade) ». « L'Épiphonème proverbial », p. 316.

fin de réplique au discours direct. Le mode énonciatif proverbial se prête bien à ce rôle transitionnel puisqu'il propose une énonciation « neutre » à la frontière entre deux énonciations différentes, en l'occurrence celle du narrateur et celle du personnage. Le même procédé est efficace plus généralement dès qu'il s'agit d'opérer une transition entre deux passages aux ancrages différents. Par exemple, aux vers 2029b-2031 de *Beowulf*, une maxime opère la transition entre le récit de la vie à la cour de Hrothgar et le récit pseudo-prophétique de la tragédie qui guette Freawaru. Quant au passage d'exhortation situé aux vers 193-223 de *Christ et Satan*, il est séparé du récit par des maximes, au début et à la fin.

D'autre part, l'aura de vérité attachée à ces maximes les rend potentiellement très utiles dans des discours de type argumentatif. Pour Jean-Claude Anscombe, cette fonction est même centrale : « Un proverbe n'est pas destiné à fournir de l'information par lui-même. Il sert au contraire de cadre et de garant à un raisonnement » (p. 106). Autrement dit, les proverbes seraient utilisés plus pour ce qu'ils connotent en tant que porteurs d'une vérité sanctionnée par le groupe et par l'expérience, que pour ce qu'ils dénotent. Ils s'apparenteraient en cela à certaines citations d'autorité, qui importent parfois plus par leur auteur que par ce qu'elles disent effectivement.

Si cette fonction rhétorique du proverbe est indéniable, il convient cependant d'être prudent lorsqu'il s'agit d'un corpus tel que la poésie vieil-anglaise. Tout d'abord, puisque la valeur de vérité reconnue aux maximes dans la culture vieil-anglaise est sans doute bien supérieure à celle que nous leur accordons aujourd'hui, il est certain que leur impact rhétorique devait être d'autant plus fort. Cependant, et pour la même raison, il semble peu probable que leur contenu ait été si indifférent. De même que la fonction première des références aux écrits des grands auteurs, avant de devenir une simple caution rhétorique, est avant tout de tirer profit des enseignements d'autorités reconnues et estimées, de même la fonction première des proverbes est-elle vraisemblablement de véhiculer des vérités jugées précieuses.

Par ailleurs, quand il est question de maximes insérées dans du discours direct à l'intérieur d'un poème plutôt que prononcées oralement dans le cadre d'une conversation authentique, la situation énonciative est beaucoup plus complexe, puisque se superposent au moins deux niveaux d'interaction, celui entre les personnages du poème et celui entre le narrateur et les lecteurs ou auditeurs du texte. Or l'ensemble des objectifs de communication à ces deux niveaux peuvent rarement se réduire au simple but de convaincre autrui.

Plusieurs exemples permettent de montrer les stratégies complexes auxquelles les maximes des discours poétiques vieil-anglais peuvent participer. Dans *Guthlac A*, on peut

constater que certaines maximes qui semblent participer de stratégies argumentatives, contribuent en fait principalement à véhiculer un enseignement chrétien auprès d'un public déjà conquis.

	Nis þisses beorges setl
meodumre ne mara	þonne hit men duge
se þe in þrowingum	þeodnes willan
dæghwam dreogeð.	<i>Ne sceal se dryhtnes þeow</i>
<i>in his modsefan</i>	<i>mare gelufian</i>
<i>eorþan æhtwelan</i>	<i>þonne his anes gemet,</i>
<i>þæt he his lichoman</i>	<i>lade hæbbe. (Guthlac A, 384b-389)⁸³</i>

À première vue, cette maxime peut apparaître comme un argument d'autorité qui vient justifier la décision du saint auprès des démons et en quelque sorte mettre un terme au débat. Malgré tout, il est difficile de voir ici une simple caution pour le raisonnement proposé par Guthlac. En premier lieu, la qualité de celui qui parle est elle-même sans doute déjà une caution suffisante. Par ailleurs, on a constaté au chapitre précédent (p. 267 et suivante) le caractère statique des débats hagiographiques, dont la finalité n'est pas tant de faire changer d'avis l'adversaire que de mettre en valeur la fermeté du saint, tout en servant de prétexte à délivrer un message édifiant. Autrement dit, il n'y a pas de véritable finalité argumentative : on ne cherche à convaincre ni les démons, qui sont damnés pour l'éternité, ni les lecteurs ou auditeurs du poème, qui sont supposés chrétiens et donc déjà convaincus que tout ce que dit le saint ne peut être que vrai.

La forme de la réplique traduit d'ailleurs cette absence de finalité argumentative : au lieu d'être clairement orientée vers une fin, la réplique est en effet quelque peu répétitive, voire circulaire⁸⁴, et donc difficile à conclure de manière satisfaisante, d'où l'utilité d'une maxime qui permet de poser un terme au propos. Elle le fait d'autant mieux qu'elle exprime un message important pour les lecteurs et auditeurs du texte. Elle n'est donc pas un simple artifice rhétorique, mais bien la culmination d'un message didactique. La réplique permet, à partir de la situation spécifique de Guthlac, d'articuler une vérité générale pour tous les chrétiens et plus spécifiquement pour ceux qui ont choisi d'entrer dans les ordres⁸⁵. En effet, la maxime énoncée par le saint constitue une formulation mémorable de l'obligation de

⁸³ « L'emplacement de cette colline n'est ni plus petit ni plus grand que ce qui convient à celui qui accomplit chaque jour la volonté du Seigneur par ses tourments. Le serviteur du Seigneur ne doit pas avoir plus d'attachement en son cœur pour les biens terrestres que ce qui est suffisant pour lui seul, afin qu'il ait ce dont son corps a besoin ».

⁸⁴ La répétition de concessives en *ðeah* contribue notamment à cette impression.

⁸⁵ Sur le poème *Guthlac A* comme véhicule d'un idéal monastique et donc vraisemblablement destiné à un tel public, voir Christopher A. Jones, « Envisioning the *cenobium* in the Old English *Guthlac A* », *Mediaeval Studies* 57 (1995), 259-291.

pauvreté faite aux moines et rappelée notamment aux chapitres 33 et 34 de la règle bénédictine⁸⁶, où cette obligation est également présentée comme une exigence de modération (les besoins essentiels devant être satisfaits) plutôt que comme une exigence d'ascèse. D'un certain point de vue, l'utilisation de cette maxime contribue à la caractérisation du personnage de Guthlac qui apparaît ainsi comme un digne successeur de saint Benoît. Cependant, on voit bien que cette caractérisation n'est pas archétypale : elle ne permet pas de constituer une individualité, mais au contraire de rattacher la figure de Guthlac à un type bien établi.

Dominique Maingueneau⁸⁷ a d'ailleurs montré, pour *Le Cid*, à quel point les maximes étaient propices à ce type de caractérisation, même si l'archétype auquel il s'intéresse est celui du héros séculier :

Sentence et héros sont ainsi pris dans une même structure *d'exemplarité*. Par essence, une sentence s'impose universellement [...]. De la même manière le héros est cet individu dont les gestes verbaux ou non verbaux se retournent en universalité : le héros n'accomplit pas des actes, il accomplit ces actes qu'accomplit l'Homme par excellence, que dans cette situation tout homme, s'il est pleinement homme, doit accomplir. En proférant une sentence inaugurale, le héros réalise donc discursivement l'exemplarité héroïque.

Si la maxime aide ainsi à constituer le héros, son adéquation au texte n'est pas toujours parfaite. Ainsi, dans l'exemple tiré de *Guthlac A*, le lien entre la maxime et le reste du poème semble ténu. Certes, elle véhicule un enseignement en conformité avec les enjeux du texte et sert la caractérisation du protagoniste, mais elle n'est pas essentiellement liée à un moment particulier de l'action, et la déplacer en un autre point du texte n'en changerait pas considérablement le sens. On pourrait d'ailleurs non seulement la déplacer vers une autre réplique, mais aussi vers le récit, ou encore intervertir sa position avec celle de la maxime située dans le récit aux vers 344-347, qui est tout à fait comparable.

Dans les poèmes religieux qui font usage de maximes – c'est-à-dire dans notre corpus principalement *Andreas*, *Guthlac A* et *Christ et Satan*⁸⁸ – la dimension didactique peut ainsi parfois sembler se suffire à elle-même, comme si au fond l'intrigue n'était qu'un prétexte à la formulation d'enseignements mémorables, plutôt qu'un objet central que les maximes viendraient éclairer. Le discours direct apparaît comme un endroit privilégié pour l'expression de ces maximes, mais non-exclusif, dans la mesure où l'on rencontre des maximes très

⁸⁶ *Règle de saint Benoît, texte latin, traduction et concordance*, édité par Philibert Schmitz (Turnhout : Brepols, 1987).

⁸⁷ « Un problème cornélien : la maxime », p. 19-20.

⁸⁸ Il faut cependant noter l'existence de certains passages de la *Genèse B* qui s'apparentent aux gnomes décrivant le monde tel qu'il est (plutôt que prescrivant une conduite à tenir comme les maximes) : 510b-513a et 761b-762a, qui renseignent respectivement sur la situation de Dieu et sur celle de Satan.

similaires dans le récit, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'effectuer une transition entre deux passages aux ancrages différents.

Dans *Beowulf*, l'interaction entre les maximes et le texte est souvent plus étroite et plus complexe. Les maximes participent pleinement du dispositif de commentaire sur l'action mis en place notamment au moyen du discours direct⁸⁹. Il arrive qu'elles abondent explicitement dans le sens du texte et ne fasse ainsi que reformuler de manière mémorable ce qui a déjà été dit, comme lorsque Wiglaf rappelle que la mort vaut mieux que le déshonneur (2891) après avoir longuement reproché leur conduite à ses camarades, ou lorsque le narrateur critique le recours des Danois au paganisme (183b-188). Il peut aussi arriver que les maximes permettent une certaine ambivalence, comme dans l'épisode sur Freawaru (2029b-2031) déjà évoqué plus haut, où la maxime permet à Beowulf d'émettre une critique à l'encontre de la décision de Hrothgar, sans pour autant la prendre en charge pleinement, ni affirmer explicitement que le cas de Freawaru sera conforme à la règle générale.

Ce doute, non pas sur la validité de la maxime en tant que vérité universelle, qui n'est jamais remis en cause, mais sur la façon dont elle s'applique dans le cas particulier envisagé, est parfois source d'ambiguïtés. Par exemple, quand le garde-côte⁹⁰ affirme que « le porteur de bouclier avisé qui pense bien doit savoir distinguer chacune de ces deux choses, les paroles et les actes » (287b-289), ce qui justifie apparemment sa décision de laisser passer les Gètes, la validité de ses propos est posée comme absolue, mais rien n'est dit explicitement concernant leur application à la situation présente.

Émet-il une réserve sur la capacité des actions de Beowulf à se montrer à la hauteur de ses paroles ? Admire-t-il le fait que Beowulf a déjà montré sa prouesse pour au moins l'une des deux qualités essentielles requises pour un guerrier ? Difficile à dire. Difficile aussi de déterminer si cette ambiguïté est délibérée ou si elle provient de l'« épaisseur des siècles »⁹¹ évoquée par Paul Zumthor. Ce qui est certain, c'est que l'énonciation « désancrée » des maximes se prête à cette ambiguïté contextuelle, et que l'absence d'introduction spécifique en poésie vieil-anglaise, c'est-à-dire l'absence d'une mise en lien explicite entre la maxime et le reste du discours, ne fait que renforcer cette possibilité. Le même phénomène peut d'ailleurs se produire dans le récit. Ainsi, la maxime sur les dangers de la cupidité (2764b-2766), utilisée par le narrateur au moment où Wiglaf explore le trésor du dragon, pose question dans la mesure où le narrateur n'établit aucun lien explicite entre la maxime et le récit, s'abstenant

⁸⁹ Voir chapitre précédent, p. 254 et suivantes.

⁹⁰ Voir aussi la référence au voyage futur de Hrethric (1838b-1839), qui présente elle aussi des ambiguïtés.

⁹¹ Voir citation en exergue de ce chapitre, p. 277.

notamment de préciser si Wiglaf (ou tout autre personnage du poème) est visé ou non. Il s'ouvre donc là un espace de réflexion pour les lecteurs et auditeurs du poème car c'est à eux que revient *in fine* la responsabilité d'établir ce lien et donc de méditer sur ce que constitue un comportement conforme aux idéaux véhiculés par les maximes.

De par leur mode énonciatif particulier, les maximes peuvent ainsi assumer des fonctions multiples. L'effacement ponctuel de la subjectivité du locuteur derrière une vérité d'un ordre supérieur permet à la fois de structurer le texte, de véhiculer des vérités tenues pour importantes, de caractériser les personnages qui les prononcent en tant qu'archétypes et de porter un commentaire parfois complexe sur le texte. Malgré ce potentiel très riche, les maximes ne sont pas si fréquentes dans le corpus. Certains poèmes, comme *Elene* et *Juliana*, en sont même pratiquement dépourvus⁹². Par ailleurs, il est important de noter que les fonctions des maximes sont sensiblement les mêmes dans le discours direct et dans le récit. Si les maximes méritent cependant qu'on s'intéresse à elles de près dans le cadre d'une étude de la subjectivité dans le discours direct, c'est parce que certains éléments du discours direct, beaucoup plus fréquents, évoquent l'énonciation proverbiale et sont donc potentiellement chargés de connotations similaires.

1.3. Style pseudo-proverbial

Le terme de style pseudo-proverbial est utilisé ici pour caractériser les passages qui, tout en utilisant certains éléments caractéristiques de l'énonciation de discours, en particulier les marques de la première et de la deuxième personne, empruntent certaines caractéristiques de l'énonciation proverbiale. Parmi les éléments qui contribuent à ce style sont particulièrement remarquables les structures qui défocalisent l'agent humain (surtout lorsqu'il s'agit du locuteur ou de celui à qui il s'adresse) pour faire passer à l'arrière-plan une partie au moins des marques de subjectivité. On aura l'occasion de constater que ce style est particulièrement utilisé pour faire référence à l'avenir, et notamment aux rétributions qu'il réserve.

Une des structures les plus remarquables est sans doute l'utilisation de passifs sous cette forme :

þe is susl weotod (*Christ et Satan*, 691)⁹³

Bénéficiaire + beon + sujet inanimé + participe passé

Certaines variantes sont possibles : le verbe *beon* peut ainsi apparaître en tête de phrase ou être remplacé par un autre verbe d'état comme *weorþan* ou *wunian*. Le corpus compte une

⁹² Signalons toutefois la dernière réplique de *Juliana*, tout particulièrement les vers 650b-657a.

⁹³ « Pour toi un châtime est prévu ».

vingtaine d'occurrences de ce type⁹⁴, toutes dans des textes religieux, mais sans équivalent dans les sources latines quand celles-ci existent. Ainsi, dans cet extrait de la *Genèse A*, la structure passive vieil-anglaise traduit une structure active en latin :

dixitque Deus ecce *dedi* vobis omnem herbam adferentem semen super terram et universa ligna quae habent in semet ipsis sementem generis sui ut sint vobis in escam et cunctis animantibus terrae omnique volucris caeli et universis quae moventur in terra et in quibus est anima vivens ut habeant ad vescendum et factum est ita (*Genèse 1 : 29-30*)⁹⁵

Inc sceal sealt wæter
wunian on gewealde and eall worulde gesceaft.
[...] *Inc is halig feoh*
and wilde deor on geweald geseald,
and lifigende, ða ðe land tredað,
feorheaceno cynn, ða ðe flod wecceð
*geond hronrade. Inc hyrað eall. (*Genèse A*, 198b-205)⁹⁶*

Cette transformation de l'actif au passif a des conséquences sémantiques puisque le passif permet l'inactivation du procès, la défocalisation de l'agent et la focalisation du patient ou du bénéficiaire⁹⁷. C'est ce que l'on observe ici, puisque, dans la traduction vieil-anglaise, non seulement l'agent n'est plus le thème de la phrase, mais il n'est même plus exprimé, tandis que les bénéficiaires sont thématiques. La thématique des bénéficiaires au travers du pronom personnel *inc* est sans doute l'aspect le plus visible du passage, dans la mesure où elle n'apparaît pas uniquement dans l'énoncé au passif, mais est répétée à trois reprises. Dans le manuscrit, cette anaphore en *inc* est d'ailleurs mise en valeur par une série de trois majuscules.

Ainsi, on ne peut pas dire que la dimension subjective est absente de ce passage puisque l'une des deux personnes du dialogue – en l'occurrence la deuxième : l'allocutaire, qui est exprimé ici au duel – est très clairement mise en avant. Cependant, l'absence de la première personne change assez nettement la tonalité de l'énoncé, surtout lorsqu'on le compare à une autre promesse divine :

⁹⁴ *Genèse A*, 1485-1487a, 1514b-1517 ; *Genèse B*, 430-432a, 728b-730a ; *Christ et Satan*, 691 ; *Andreas*, 102b-105a, 889-891a, 951, 1611b-1612 ; *Elene*, 309b-310a, 339-341, 605b-607a ; *Guthlac A*, 8-9a, 486b-487a, 658-660, 667b-670a, 678b-680 ; *Juliana*, 171b-173 et 263b-265a.

⁹⁵ « Et Dieu dit : 'Voilà que je vous ai donné toute herbe porteuse de semence à la surface de la terre et tous les arbres qui possèdent en eux-mêmes la propre semence de leur espèce pour qu'ils soient une nourriture pour vous et pour tous les êtres animés de la terre, et toutes les créatures ailées du ciel, et toutes celles qui se meuvent sur la terre et en qui il y a une âme vivante, pour qu'ils puissent s'en nourrir'. Et il en fut ainsi ».

⁹⁶ « En votre pouvoir à tous les deux devra demeurer l'eau salée et toute la création terrestre. En votre pouvoir à tous les deux est donné le bétail consacré, ainsi que les bêtes sauvages, et les êtres vivants, ceux qui foulent le sol, les races douées de vie, celles qui se meuvent dans l'eau à travers l'océan. À vous deux tous obéiront ».

⁹⁷ Voir Martin Haspelmath, « The Grammaticization of Passive Morphology », *Studies in Language* 14 : 1 (1990), 25-72. Dans cet article, l'auteur utilise une approche diachronique pour démontrer la primauté de l'inactivation du procès (« *inactivization of the verbal situation* ») par rapport aux valeurs traditionnellement reconnues de focalisation du patient et défocalisation de l'agent.

mathe dilectissime nobis, ne timeas, ego enim tecum sum, non enim te desero neque relinquo, set volo, ut sustineas hic viginti et septem diebus, ut per te et propter te gubernetur plurimas animas istorum hominum, qui in magno patibulo tecum sunt in isto carcere. (*recensio casanatensis*, § 3)⁹⁸

Ic þe, Matheus, mine sylle
 sybbe under swegle. Ne beo ðu on sefan to forht,
 ne on mode ne murn. Ic þe mid wunige
 ond þe alyse of þyssum leoðubendum,
 ond ealle þa menigo þe þe mid wuniað
 on nearonedum. (*Andreas*, 97-102a)⁹⁹

Ici aussi, l'allocutaire est bien présent, notamment grâce au vocatif, mais il n'est pas seul : la première personne est tout aussi présente et la première loi de Kuhn¹⁰⁰ garantit le rapprochement des deux pronoms personnels avant l'une des deux premières syllabes accentuées de la proposition. Quand, comme c'est le cas dans la première phrase, les deux pronoms personnels sont en plus isolés du reste de l'énoncé par un élément apposé, leur proximité est d'autant plus frappante, malgré la position inaccentuée. Cette formulation de la grâce divine n'est pas seulement subjective : elle est véritablement intersubjective au sens où elle met en valeur la relation entre les deux co-énonciateurs. L'utilisation de la voix active préserve également le caractère intentionnel de cette relation puisque le sujet de l'énoncé est alors un véritable acteur et non le patient d'un processus qu'il ne maîtrise pas.

Ce qui est intéressant avec cette réplique, c'est qu'après avoir établi ce lien fort entre les co-énonciateurs, suivant probablement en cela une source plus proche du texte grec que la *recensio casanatensis*, le poète vieil-anglais opte ensuite pour une formulation qui défocalise l'agent, conforme au modèle évoqué plus haut, mais sans équivalent dans les sources grecque et latine :

	þe is neorxnawang,
blæda beorhtost,	boldwela fægrost,
hama hyhtlicost,	halegum mihtum

⁹⁸ « Notre très cher Mathieu, n'aie pas peur, car je suis avec toi, car je ne t'abandonne ni ne te quitte, mais je veux que tu tiennes bon ici vingt-sept jours, qu'à travers toi et grâce à toi soient guidées les nombreuses âmes de ces hommes, qui sont dans les fers avec toi dans cette prison ». Robert Boenig traduit ainsi le passage grec correspondant (p. 2) : « *Hold fast, our Mathias, and do not be afraid ; for I will not abandon you. For I will rescue you from every danger – and not only you but all your brothers who are with you. For I am with you each and every hour* ». La première phrase de la réplique vieil-anglaise correspond en fait à la fin des paroles divines dans les textes grec (ce que Robert Boenig traduit par : « *Peace to you, our Mathias* ») et latin (*pax tecum*).

⁹⁹ « Je te donne, Mathieu, ma paix sous le ciel. Ne sois pas effrayé en ton esprit, ni troublé en ton âme. Je demeurerai auprès de toi et te libérerai de ces chaînes, de même que toute la multitude qui se trouve avec toi dans cette terrible situation ».

¹⁰⁰ Hans Kuhn, « Zur Wortstellung und –betonung im Altgermanischen », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 57 (1933), 1-109, notamment p. 8. Pour une étude approfondie des deux lois de Kuhn, voir Haruko Momma, *The Composition of Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 20 (Cambridge : Cambridge University Press, 1997).

torht ontyned. (*Andreas*, 102-105a)¹⁰¹

Or cet ajout ne fait d'une certaine façon que répéter l'expression de la grâce divine. Ce n'est donc pas au niveau du contenu qu'il apporte quelque chose, mais au niveau de la formulation. La défocalisation de l'agent, quand celui-ci coïncide avec l'énonciateur, peut souvent permettre à celui-ci de minimiser sa responsabilité, en refusant de prendre en charge l'action évoquée : c'est toute la différence entre un « vous êtes renvoyé » et « je vous renvoie ». Ici, cette interprétation n'aurait pas de sens. Outre qu'il paraîtrait incongru que Dieu n'assume pas ses décisions, le fait que, dans le passage d'*Andreas*, l'intentionnalité divine a déjà été explicitement exprimée une première fois suggère que minimiser cet aspect n'est pas l'objectif principal.

L'examen des quelque vingt occurrences recensées dans le corpus révèle que de telles structures se rencontrent principalement dans deux types d'actes de langage complémentaires : la promesse de récompense et la menace de châtement. Souvent¹⁰², la perspective est eschatologique. Même quand ce n'est pas le cas, l'origine de la récompense ou du châtement est généralement divine ou en tout cas sacrée¹⁰³. Elle s'apparente dans sa distribution aux maximes en *Wa / Wel bið þæm þe...* qui se retrouvent principalement dans le contexte du jugement dernier¹⁰⁴. On peut se demander si la défocalisation de l'agent dans ce cas ne correspond pas à une volonté de désanthropomorphisation de l'agentivité divine, qui n'apparaît plus alors comme une volonté personnelle, mais comme une sorte de force immanente et irrésistible, conception peut-être plus proche du *wyrd* germanique que du Dieu d'Abraham, encore que l'on sache trop peu de chose sur le sens précis de *wyrd* pour l'affirmer avec certitude.

D'un point de vue stylistique, ce choix rapproche l'expression de la rétribution divine des paroles gnomiques, qui expriment non pas des désirs contingents, mais ce qui est nécessairement vrai, par la force des choses. On ne peut pas parler d'énonciation proverbiale

¹⁰¹ « Pour toi est glorieusement révélé par les forces sacrées le Paradis, la plus splendide abondance, la plus belle demeure, le séjour le plus délicieux ».

¹⁰² Ainsi, sur neuf promesses adoptant cette forme, cinq portent sur le Paradis (*Andreas*, 102b-105a et 1611b-1612 ; *Guthlac A*, 8-9a, 486b-487a et 658-660), et sur les dix menaces, quatre évoquent explicitement l'Enfer (*Christ et Satan*, 691b-692a ; *Andreas*, 889-891 ; *Guthlac A*, 667b-670a et 677b-679) et deux un châtement divin non spécifié, en l'occurrence la Chute qui à terme condamne Adam et Ève à connaître l'Enfer (*Genèse B*, 430-432a et 728b-730a).

¹⁰³ Ainsi, il est question du Paradis terrestre accordé à Adam et Ève (*Genèse A*, 198b-205), de la terre donnée à Noé après le déluge (*Genèse A*, 1485-1487a et 1514b-1516), de la venue du Messie (*Elene*, 429-431) et des châtements dont Elene menace Judas s'il refuse de lui obéir (*Elene*, 605b-607a). Les seules exceptions éventuelles se trouvent dans *Andreas* (951b-954a), où il n'est pas véritablement question d'un châtement divin, mais malgré tout d'une épreuve sur la route du saint qui est prévue et annoncée par Dieu, et les deux occurrences de *Juliana* discutées ici (169-174 et 263b-265a).

¹⁰⁴ Paul Cavill, *Maxims in Old English Poetry*, p. 89-98.

véritable, à cause du pronom de la deuxième personne, mais l'élimination de la première personne et l'utilisation du verbe « être » au présent dans un contexte eschatologique sont sans doute des indices suffisants pour évoquer ce mode énonciatif et les connotations de vérité d'ordre supérieur qui lui sont associées.

Le seul texte qui se démarque un peu de ce modèle est le poème *Juliana*, où ce sont les ennemis de la sainte qui emploient cette formule pour évoquer les tortures qui lui sont promises :

Conuertere ad me et declina omnes cruciatos qui tibi parati sunt si sacrificare nolueris.
(*Passio Iulianae*, § 3)¹⁰⁵

Gif þu godum ussum gen gecwemest,
ond þe to swa mildum mundbyrd secest,
hyldo to halgum, beoð þe ahylded fram
wraþe geworhtra wita unrim,
grimra gyrna, þe þe gegearwad sind,
gif þu onsecgan nelt soþum gieldum. (*Juliana*, 169-174)¹⁰⁶

Iuliane mea, pessima tormenta parauit tibi praefectus (*Passio Iulianae*, § 6)¹⁰⁷

þe sind heardlicu,
wundrum wælgim, witu geteohhad
to gringwraece. (*Juliana*, 263b-265a)¹⁰⁸

On remarque que, ici, l'emploi de tournures passives est partiellement inspiré de la source. Ainsi, l'un des deux passifs du premier extrait traduit littéralement le latin (*qui tibi parati sunt* : *þe þe gegearwad sind*), tandis que le rejet de l'agent en fin de phrase dans le deuxième extrait latin peut déjà être interprété comme une forme de défocalisation.

Si la présence de ces structures dans le texte latin a sans doute eu une incidence sur le choix de Cynewulf, sa décision d'utiliser une formule de rétribution divine n'est pas le fruit de l'égarement ou de la facilité, mais s'intègre dans une stratégie plus globale. En effet, l'ensemble du texte est remarquable pour la façon dont les représentants du mal usurpent le vocabulaire du bien¹⁰⁹. C'est le cas ici avec les références à la vérité (*soþum*) et à la protection (*mundbyrd*), mais aussi, plus généralement, dans le reste du poème, où les notions d'autorité

¹⁰⁵ « Tourne-toi vers moi et détourne-toi de tous les supplices qui sont préparés pour toi si tu refuses d'offrir un sacrifice ».

¹⁰⁶ « Si encore maintenant tu satisfais nos dieux et recherches pour toi la protection d'eux qui sont si bienveillants, la faveur des êtres sacrés, alors sera détourné de toi un grand nombre de tourments cruellement conçus, de terribles malheurs, qui sont préparés pour toi, si tu ne veux pas offrir un sacrifice aux vrais dieux ».

¹⁰⁷ « Ma Juliana, le préfet a préparé pour toi les pires tourments ».

¹⁰⁸ « De terribles, incroyablement féroces tortures te sont destinées pour te tourmenter ».

¹⁰⁹ Daniel G. Calder parle d'ironie et de parodie pour désigner cette tendance du texte, voir *Cynewulf*, p. 76-103, surtout p. 81-82 et 87. Il sera question de ce phénomène plus en détail au chapitre suivant, p. 458 et suivantes.

légitime, de vrais dieux et de jugement sont très présentes. Dans ce contexte, l'utilisation de la formule de rétribution divine par les ennemis de Dieu apparaît donc non pas comme une exception, mais plutôt comme un détournement de la convention, afin de critiquer l'arrogance déplacée des païens et des démons.

On peut mettre en lien cette formule de rétribution exprimée au moyen d'un passif avec une tendance de la poésie vieil-anglaise à préférer, dans le récit comme dans le discours direct, utiliser un objet inanimé ou abstrait comme sujet grammatical d'une phrase active dans un certain nombre de contextes. Il en va ainsi de l'expression de la mort dans *Beowulf* au moyen de la formule [particules inaccentuées¹¹⁰ + *deað* / cause inanimée de la mort + forme conjuguée de (*for*)*niman*]. À première vue, on pourrait penser que cette formulation sert une anthropomorphisation de la mort ou de la bataille, conçue comme une créature douée d'une volonté et d'une agentivité propre. Pourtant, rien ne vient confirmer une telle hypothèse. Ainsi, aucun sentiment ne lui est attribué et elle ne fait pas non plus l'objet de description physique. La constitution pleine et entière d'une figure allégorique n'est pas non plus favorisée par la variété des termes invoqués, qui semblent pratiquement interchangeables alors même qu'il existe des différences conceptuelles importantes entre certains d'entre eux, le terme *ecg*, par exemple, étant des plus concrets, tandis que *deap* ou *wyrd* donnent un tour plus abstrait à la formule. Plus qu'à une personnalisation de la cause de la mort, il semble donc qu'on ait affaire à une dépersonnalisation de l'acte de tuer.

En effet, la formule est principalement utilisée pour désigner la mort au combat (comme l'explicitent d'ailleurs certaines variantes), et il n'est pas rare que l'on connaisse très précisément le responsable de l'acte, comme ici :

¹¹⁰ Les combinaisons de particules inaccentuées les plus fréquentes sont [conjonction (*gif*, *opþe*, *opþæt*, *ac*) + pronom personnel accusatif (*hine*, *mec*)] et [pronom personnel de la troisième personne + pronom relatif (*se þe*, *þe þa*, *þara ðe*, etc.)]. On rencontre toutefois d'autres variantes, comme en témoignent ces occurrences relevées dans le poème, récit et discours direct confondus : 441b, *se þe hine deað nimeð*, « celui que la mort emportera » ; 447b, *gif mec deað nimeð*, « si la mort m'emporte » ; 1491b, *opþe mec deað nimeð*, « ou la mort m'emportera » ; 452b et 1481b, *gif mec hild nime*, « si la bataille m'emporte » ; 2536b, *oððe guð nimeð*, « ou la bataille m'emportera » ; 488b, *þe þa deað fornām*, « ceux que la mort a emporté » ; 695b, *wældaead fornām*, « une mort violente a emporté » ; 2119b, *sunu deað fornām*, « la mort a emporté son fils » ; 2236b, *Ealle hie deað fornām*, « la mort les a tous emportés » ; 2249b, *Guðdeað fornām*, « la mort au combat a emporté » ; 1080b, *Wig ealle fornām*, « la bataille les a tous emportés » ; 1123b, *þara ðe þær guð fornām*, « ceux que la bataille a emporté » ; 1436b, *ðe hyne swylt fornām*, « que la destruction a emporté » ; 2772b, *ac hyne ecg fornām*, « mais le fil de l'épée l'a emporté » ; 2828b, *ac hine irenna ecga fornāmon*, « mais les épées d'acier l'ont emporté » ; 1205b, *hyne wyrd fornām*, « le destin l'a emporté » et éventuellement 1886b, *opþæt hine ylðo benām*, « jusqu'à ce que le grand âge l'ait dépouillé ». Le dictionnaire de Bosworth et Toller note cet usage dans l'article sur *swylt* : « The word often occurs with somewhat of a personal sense as the subject of *niman*, *forniman* », « *Swylt* », in *An Anglo-Saxon Dictionary Online*, de Joseph Bosworth, édité par Thomas Northcote Toller *et al.*, compilé par Sean Christ et Ondřej Tichý <<http://bosworth.ff.cuni.cz/029931>> (dernière consultation : octobre 2011).

Wen ic þæt he wille, gif he wealdan mot,
 in þæm guðsele Geotena leode
 etan unforhte, swa he oft dyde,
 mægen Hreðmanna. Na þu minne þearft
 hafalan hydan, ac he me habban wile
 dreore fahne, gif mec deað nimeð. (*Beowulf*, 442-447)¹¹¹

Le texte ne fait guère de mystère sur l'origine de la mort, ni sur le fait que le monstre Grendel assume pleinement son désir de tuer, on peut donc se demander la raison d'une formulation qui détourne en quelque sorte l'attention de cette réalité subjective pour lui substituer un principe abstrait et universel.

Il semble qu'une réponse puisse être trouvée dans l'éthos héroïque du poème, selon lequel il est clair que les combattants font de leur mieux, mais qu'en dernière analyse, c'est le destin qui décide l'issue du combat. Le poème présente plusieurs commentaires témoignant de cette conception de la bataille comme un affrontement dont l'issue est déterminée par une force extérieure¹¹². Par ailleurs, la façon dont Beowulf formule ses serments¹¹³, en promettant non pas l'accomplissement de quelque chose mais une alternative (la victoire ou la mort) participe également de cette conviction que le héros ne fait que proposer, tandis que le sort dispose. Cette reconnaissance du destin comme ultime instance de décision est d'ailleurs exprimée par une maxime à la fin de la réplique citée ci-dessus : *Gæð a wyrd swa hio scel*, « le destin procède toujours comme il doit » (455b). Dans ce cas précis, il serait également possible de voir dans l'utilisation d'une telle formulation une façon de ne pas reconnaître la possibilité d'une victoire glorieuse du monstre, même si on lui reconnaît volontiers l'intention de nuire. Cependant, le fait que Beowulf fasse également dépendre sa propre victoire du destin diminue le poids que l'on peut accorder à une telle interprétation.

Si les différents usages de la formule [particules inaccentuées + *deað nimeð*] et ses variantes dans *Beowulf* semblent renvoyer à une notion assez précise, qui est de plus cohérente avec les valeurs véhiculées par le poème dans son ensemble, il existe un certain nombre de cas apparentés dans le corpus, et tous ne semblent pas pouvoir renvoyer précisément à la même notion. Quand le locuteur est Dieu en particulier, l'attribution de

¹¹¹ « Je m'attends à ce qu'il veuille, s'il peut l'emporter, manger sans crainte le peuple des Gètes, la troupe d'hommes renommés, comme il l'a souvent fait dans la grand'salle livrée à la bataille. Tu n'auras pas du tout besoin de couvrir ma tête, mais il voudra m'avoir, maculé de sang, si la mort m'emporte ».

¹¹² Exemples : *Wyrd oft nereð / unfægne eorl, þonne his ellen deah*. (572b-573, « Le destin protège souvent l'homme qui n'est pas destiné à mourir si son courage est à la hauteur »), *ond siþðan witig god / on swa hwæþere hond, halig dryhten, / mæroðo deme, swa him gemet þince*. (685b-687, « et ensuite que Dieu dans sa sagesse, le saint seigneur, accorde la gloire à celle des deux parties qu'il trouvera digne, quelle qu'elle soit »).

¹¹³ Voir 632-638, 1490b-1491 et 2535b-2537.

l'agentivité à un principe autre est problématique, comme dans ces deux passages de la *Genèse A*, sans équivalent dans la Vulgate :

þæt sceal fyr wrecan,
swefyl and sweart lig sare and grimme,
hat and hæste hæðnum folce. (*Genèse A*, 2416b-2418)¹¹⁴

Ðe abregdan sceal
for þære dæde deað of breostum
sawle þine. (*Genèse A*, 2639b-2641a)¹¹⁵

On reconnaît le lieu commun de la mort comme agent, avec une variante peut-être plus concrète dans le premier extrait. Ici cependant il serait absurde de considérer que Dieu reconnaît un principe extérieur comme seul capable de mettre en œuvre le châtement dont il a lui-même décidé. Il serait assez étrange aussi de considérer qu'il tente ainsi de se dédouaner en refusant d'accepter sa responsabilité dans cet acte violent.

La présence du modal *sculan* dans ces deux extraits invite à faire un rapprochement avec d'autres paroles divines déjà commentées pour leur tendance à utiliser un style pseudo-proverbial, d'autant qu'une fois encore il est question du jugement divin. L'effacement de l'agent réel, qui est aussi celui qui parle, permet, ici aussi, de limiter les traces de la présence de l'énonciateur dans l'énoncé et donc d'approcher le mode énonciatif associé à l'expression de la vérité absolue. S'il est possible et même probable que cette tournure trouve son origine dans l'éthos héroïque, il semble donc qu'elle ait été récupérée par la poésie religieuse pour en faire un des marqueurs du discours dépersonnalisé propre à Dieu et à ses représentants. On comprend ainsi mieux l'utilisation de tournures semblables par Elene lorsqu'elle menace les sages, puis Judas :

Tunc beata Helena jubet illos omnes igni tradi. (*Inventio sanctae crucis*, § 7)¹¹⁶

[...] þæt eow in beorge bælfornimeð,
hattost heaðowelma, ond eower hra bryttað,
lacende lig, þæt eow sceal þæt leas
apundrad weorðan to woruldgedale. (*Elene*, 578-581)¹¹⁷

[...] tantum ostende mihi, qui vocatur Calvarie locus [...]. (*Inventio sanctae crucis*, § 8)¹¹⁸

Ðu scealt geagninga
wisdom onwreon, swa gewritu secgaþ,

¹¹⁴ « Le feu punira cela : du soufre et des flammes noires pleines d'amertume et de férocité, brûlantes et violentes pour le peuple impie ».

¹¹⁵ « La mort ôtera ton âme de ta poitrine pour cette action ».

¹¹⁶ « Alors la bienheureuse Hélène ordonne qu'ils soient tous jetés au feu ».

¹¹⁷ « [...] que les flammes vous envelopperont sur la colline, une chaleur intense très brûlante, et un feu agité détruira vos corps, que ce mensonge sera jugé mériter pour vous la séparation de ce monde ».

¹¹⁸ « [...] Montre-moi seulement le lieu que l'on appelle Calvaire ».

æfter stedewange hwær seo stow sie
 Caluarie, *ær þec cwealm nime [...]. (Elene, 673b-676)*¹¹⁹

Les tournures concernées (indiquées en italique) sont sans équivalent dans la source. Dans un autre contexte, on pourrait croire qu'Elene se refuse à utiliser la première personne car elle n'assume pas pleinement la responsabilité d'une telle violence. En fait, la menace n'est pas euphémisée, mais solennisée. En utilisant des sujets inanimés (et aussi un *passif* dans le premier exemple) qui défocalisent son rôle en tant qu'agent, Elene rapproche son discours de l'énonciation proverbiale caractéristique des paroles divines et leur attribue ainsi une autorité supérieure.

Dans l'épilogue de ce même poème, on rencontre d'ailleurs un cas qui présente une parenté évidente avec les extraits que l'on vient de citer :

Swa a þeos world eall gewiteð,
 ond eac swa some þe hire on wurdon
 atydrede, tionleg nimeð,
 ðonne dryhten sylf dom geseceð
 engla weorude. Sceall æghwylc ðær
 reordberendra riht gehyran
 dæda gehwylcra þurh þæs deman muð [...]. (Elene, 1277-1283)¹²⁰

On retrouve non seulement l'association d'une cause inanimée de la mort et du verbe *niman*, mais encore la présence du verbe *sculan* et des pronoms indéfinis *some* et *æghwylc*, et surtout le contexte eschatologique. La seule différence, c'est qu'il s'agit ici bien d'une énonciation proverbiale, et non pseudo-proverbiale, puisque le texte est dépourvu de toute marque d'énonciation de discours.

Au fil des exemples examinés ci-dessus, on a vu émerger un contexte particulièrement propice à ce type d'énonciation objectivée. Jugement divin dans les textes religieux, jugement des armes dans *Beowulf* : dans tous les cas, il s'agit de l'évocation de la destinée qui attend chacun, *Les destinées des hommes (The Fortunes of Men)*, pour reprendre le titre d'un poème gnomique du Livre d'Exeter. Si l'on examine plus avant les passages du corpus abordant ce type de thème, on découvre de nouvelles occurrences de style proverbial ou pseudo-proverbial, où l'effacement d'au moins une partie des déictiques permet d'approcher le style des maximes et donc d'exploiter les connotations qui leur sont associées.

¹¹⁹ « Tu dois me révéler clairement cette connaissance, conformément à ce que les écritures le disent au sujet du l'endroit où se situe le lieu Calvaire, avant qu'une mort violente ne t'emporte ».

¹²⁰ « Ainsi, ce monde disparaîtra en entier et pour toujours, et, de même, un feu destructeur emportera certains qui y furent nés, quand le Seigneur lui-même se rendra au Jugement, avec la troupe de ses anges. Là chacun des porteurs de boucliers entendra par la bouche du Juge la vérité au sujet de toutes les actions commises ».

Les poèmes de la Genèse comportent ainsi quelques prédictions¹²¹ qui suivent ce modèle, tout particulièrement ce passage de la *Genèse A* consacré au futur d'Ismaël :

dixitque ei angelus Domini revertere ad dominam tuam et humiliare sub manibus ipsius
et rursum multiplicans inquit multiplicabo semen tuum et non num erabitur prae
multitudine
ac deinceps ecce ait concepisti et paries filium vocabisque nomen eius Ismahel eo quod
audierit Dominus afflictionem tuam
hic erit ferus homo manus eius contra omnes et manus omnium contra eum et e regione
universorum fratrum suorum figet tabernacula (Genèse 16 : 9-12)¹²²

Ne ceara þu feor heonon fleame dælan
somwist incre, ac þu sece eft,
earna þe ara, eaðmod ongin
dreogan æfter dugeðum, wes drihtenhold.
þu scealt, Agar, Abrahame sunu
on woruld bringan. Ic þe wordum nu
minum secge, þæt se magorinc sceal
mid yldum wesan Ismahel haten.
Se bið unhyre, orlæggifre,
and wiðerbreca wera cneorissum,
magum sinum; hine monige on
wraðe winnað mid wæpenþræce.
Of þam frumgaran folc awæcniað,
þeod unmæte. Gewit þu þinne eft
waldend secan; wuna þæm þe agon! (*Genèse A*, 2281-2295)¹²³

Si le texte vieil-anglais est comme toujours dans ce poème assez proche de la source, on constate toutefois quelques modifications significatives. Beaucoup plus nettement que la vulgate, la *Genèse A* oppose deux modes d'énonciations radicalement différents. Au centre de la réplique, l'essentiel de la prédiction est énoncé à la manière d'une maxime. Utilisation du présent, absence de marqueurs renvoyant à la situation d'énonciation et à ses acteurs (on remarque ainsi l'élimination de la référence au chagrin d'Agar et à son implication dans le

¹²¹ Les autres passages concernés sont la promesse de la naissance d'Isaac (*Genèse A*, 2334b-2337) et les prédictions sur le sort réservé à Adam et Ève s'ils fautent (*Genèse B*, 405-406a et 430-432a). Certains points du discours « Croissez et multipliez-vous » adressé à Noé dans la *Genèse A* (1512-1542) présentent aussi des similitudes. Voir aussi *Elene*, 448-453, sur le sort qui guette les Juifs au cas où la Croix serait retrouvée, et le cas un peu particulier de *Beowulf*, 2032-2066, au sujet du destin qui guette Freawaru et Ingeld.

¹²² « L'ange du Seigneur lui dit : 'Retourne chez ta maîtresse et abaisse-toi sous ses mains'. Et il reprit : 'Je multiplierai ta descendance et on ne pourra la compter tant elle sera nombreuse'. Et il lui dit encore : 'Voilà que tu as conçu et tu enfanteras un fils, à qui tu donneras le nom d'Ismaël car le Seigneur a entendu ton affliction. Il sera un homme sauvage dont la main sera contre tous, et la main de tous sera contre lui, et il plantera ses tentes dans une région éloignée de tous ses frères' ».

¹²³ « Aie soin de ne pas t'éloigner d'ici et briser votre foyer par ta fuite, mais va, retourne là-bas, mérite les honneurs, mets-toi humblement à travailler pour obtenir des bienfaits, sois fidèle à ton seigneur. Tu mettras, Agar, un fils au monde pour Abraham. Par mes paroles à présent je te dis que *ce jeune homme sera appelé Ismaël parmi les hommes. Il sera sauvage, avide de combats et un adversaire pour des générations d'hommes, pour sa parenté ; beaucoup le combattront avec fureur à la force des armes. De ce prince naîtra un peuple, une nation immense. Va retourner chez ton maître ; demeure avec ceux à qui tu appartiens !* »

choix du prénom¹²⁴), présence caractéristique du modal *sculan* et de la forme *beon* du verbe « être » : seul un élément manque à l'appel et c'est le sujet indéfini. En effet, il n'est pas question ici comme dans les maximes d'un type d'individu (celui qui pense bien, celui qui ne reconnaît pas le Seigneur, *etc.*), mais d'un individu spécifique, Ismaël. Le poète s'efforce cependant d'atténuer cette différence essentielle en évitant autant que possible de mettre Ismaël en position de sujet, selon un processus de défocalisation semblable à ce qui a été décrit plus haut.

Ce mode énonciatif pseudo-proverbial apparaît d'autant plus frappant que l'énoncé prédictif est situé au sein d'une structure encadrante¹²⁵ qui, elle, relève pleinement de l'énonciation de discours. Non seulement le poème vieil-anglais répète l'injonction à retrouver le domicile d'Abraham et Sara à la fin de la réplique pour créer une structure encadrante, mais il accentue le contraste entre ce cadre et son contenu en ancrant très fortement la structure encadrante dans la situation d'énonciation. Le poème vieil-anglais ajoute ainsi un déictique de lieu (*heonon*), un terme d'adresse (*Agar*) et une formule d'explicitation de l'acte de langage en cours, courante dans la poésie vieil-anglaise¹²⁶ : *Ic þe wordum nu / minum secge* (« Je te dis à présent par mes paroles »).

Cette structure encadrante est intéressante à plus d'un titre. Elle permet manifestement de mettre en valeur le caractère extraordinaire de la parole de vérité ainsi délivrée, mais elle suggère aussi une relation forte entre le cadre et son contenu. L'autonomie de la parole pseudo-proverbiale n'est donc pas totale. Le fait que l'on puisse passer immédiatement d'une parole objectivée et comme désincarnée à un ordre concret, ancré dans le présent, indique que la parole prophétique est perçue comme immédiatement interprétable et pertinente dans la situation présente. Il n'y a donc pas de véritable échappée du discours vers une parole objectivée, qui serait valorisée en tant que telle, mais plutôt une exploitation ponctuelle, au sein du discours, d'un mode énonciatif au fort pouvoir évocateur.

¹²⁴ Ce deuxième aspect s'explique cependant sans doute pour des raisons culturelles. En effet, la prédiction concernant la naissance d'Isaac (2334b-2337), tout en utilisant des termes différents, mentionne aussi le nom du garçon comme quelque chose de donné par la communauté plutôt que par les parents. De même, dans *Beowulf* (2802-2808), le héros ne dit pas à Wiglaf d'appeler le promontoire sur lequel il sera enterré *Biowulfes biorh*, mais lui demande de le faire édifier pour que les marins l'appellent ainsi, ce qui suggère également que c'est l'usage commun qui sanctionne un nom, et non l'auteur.

¹²⁵ La présence de cette structure est notée par Colette Stévanovitch dans son édition du texte, *La Genèse du manuscrit Junius XI*, vol. 2, p. 598. Sur l'utilisation des formules encadrantes dans ce poème (bien que celle-ci n'y soit pas mentionnée), voir également son article intitulé « Envelope Patterns in *Genesis A and B* ».

¹²⁶ Le rôle de ces explicitations est évoqué plus loin dans ce chapitre, p. 376 et suivantes.

1.4. Conclusion sur les facteurs de dépersonnalisation

Il apparaît donc que la poésie vieil-anglaise a parfois recours à des procédés qui effacent ou relèguent à l'arrière-plan les marques de la subjectivité. Les maximes jouissent encore à l'époque vieil-anglaise d'un prestige important et elles peuvent être utilisées dans la poésie à des fins didactiques (particulièrement dans des poèmes hagiographiques comme *Guthlac A*, et ponctuellement dans *Juliana* et *Andreas*) ou pour offrir un commentaire et une évaluation de l'action (surtout dans *Beowulf*, peut-être aussi dans *Andreas*). Ces maximes ont la particularité de renvoyer à une vérité tenue à la fois pour absolue et émanant de la communauté. Alors que l'énonciation proverbiale peut se rencontrer à la fois dans le discours direct et le récit, et y être exploitée à des fins similaires, il existe un phénomène apparenté qui, lui, est typique du discours direct : l'énonciation pseudo-proverbiale, ou une énonciation de discours qui emprunte certaines caractéristiques à l'énonciation proverbiale pour produire un style plus diffusément objectivé, et qui intervient principalement dans des contextes de rétribution divine, et plus largement pour évoquer la destinée future. Ponctuellement, ce style qui évoque souvent une vérité supérieure, voire l'expression d'une voix divine, donne lieu à des effets de sens très intéressants et une bonne compréhension du lien existant avec l'énonciation proverbiale permet d'éviter les contre-sens dans quelques cas difficiles, notamment dans le cas des menaces proférées par Elene.

Malgré tout, il ne faudrait pas surestimer l'importance du phénomène, dont les contextes d'utilisation restent assez circonscrits. Aucune réplique ne se présente exclusivement sous cette forme. Les passages objectivés – proverbiaux ou pseudo-proverbiaux – s'intègrent dans des discours plus larges et c'est souvent la juxtaposition de deux modes énonciatifs distincts (par exemple une maxime suivie d'un ordre) qui est productrice de sens. On ne peut donc pas tenir ces passages responsables de l'impression d'absence de subjectivité dégagée par les discours de la poésie vieil-anglaise. En revanche il est possible que ce soient justement ces caractéristiques donnant l'impression d'un manque de subjectivité qui facilitent le glissement sans transition entre des passages apparemment fortement ancrés dans la situation d'énonciation et des passages complètement objectivés.

2. Marques de la subjectivité

Comme on l'a rappelé en introduction, tout dans la langue peut être porteur de subjectivité. Il ne saurait donc être question de vouloir être exhaustif dans le cadre de cette étude. L'objectif des pages qui suivent est d'examiner certains des marqueurs de subjectivité

les plus saillants au sein du discours direct afin de mieux comprendre à la fois pourquoi ils ne permettent pas de créer une impression de subjectivité chez le lecteur moderne, et quelle est leur fonction dans la poésie vieil-anglaise. On a choisi d'étudier l'utilisation faite par le discours direct en poésie vieil-anglaise des termes axiologiques, des termes désignant les personnes, et de plusieurs marqueurs apparaissant de manière privilégiée lorsque l'énonciateur fait référence à sa propre activité de discours.

2.1. Termes axiologiques

Il s'agit d'évoquer ici les termes – principalement des noms et adjectifs – qui expriment un jugement de valeur sur un objet autre que l'interlocuteur, pour souligner certains aspects normatifs de leur fonctionnement. Au premier abord, ce qui frappe le plus concernant ces termes est leur omniprésence. En théorie, l'utilisation abondante de termes axiologiques ne devrait être compatible qu'avec les modes énonciatifs caractérisés par une forte implication de l'énonciateur (énonciation de discours et narration de discours). En pratique, il est extrêmement difficile de localiser dans le corpus un passage qui en serait dépourvu, dans le récit comme dans le discours direct. Même dans les passages où l'énonciateur semble s'effacer derrière une voix désincarnée et désancrée, les termes évaluatifs restent nombreux.

Il faut dire que le modèle de cette énonciation objectivée est la maxime, or si les gnomes peuvent ne comporter que des termes « neutres » ou évaluatifs non-axiologiques¹²⁷, les maximes sont par essence une évaluation. Cependant, cette évaluation a la particularité de ne pas être opérée par rapport à l'individu mais par rapport à une norme collective, à laquelle est reconnue une valeur de vérité absolue. Paradoxalement, dans la poésie vieil-anglaise, le mode énonciatif objectif par excellence est donc très fortement axiologique. Le corollaire de cette constatation est le fait que l'usage de termes évaluatifs dans la poésie vieil-anglaise n'est pas nécessairement une marque de l'implication de l'énonciateur, mais peut constituer un renvoi à une norme collective. Cette possibilité est bien sûr exploitée dans les maximes, mais pas seulement. En fait, il semble que l'on puisse défendre une telle interprétation pour l'immense majorité des termes évaluatifs du corpus, qui semblent contribuer plus à une description collective et normative du monde qu'à l'expression d'un jugement individuel sur une situation spécifique. C'est non seulement vrai pour les textes religieux, mais aussi pour *Beowulf*, comme en témoigne cet exemple :

¹²⁷ Comme dans la *Genèse B*, où l'adjectif *brad* (« vaste », 510b), est utilisé dans une gnome pour désigner les régions du monde gouvernées par Dieu. Il n'est évaluatif que dans la mesure où une norme est admise selon laquelle gouverner un vaste territoire est la marque d'un grand pouvoir lequel est lui-même une bonne chose.

no þy leng leofað laðgeteona,
 synnum geswenced, ac hyne sar hafað
 mid nydgripe nearwe befangen,
 balwon bendum. Ðær abidan sceal
 maga mane fah miclan domes,
 hu him scir metod scrifan wille. (*Beowulf*, 974-979)¹²⁸

Que l'étreinte de la mort est cruellement inexorable et Dieu auréolé de gloire (littéralement « brillant », « rayonnant ») ne sont pas des jugements de valeur individuels, mais l'expression de convictions partagées par la communauté à laquelle appartient le poète. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si les personnages et le narrateur utilisent les mêmes termes puisqu'ils se réfèrent tous au même cadre de référence.

Cette utilisation normative et collective des termes évaluatifs peut s'expliquer de plusieurs points de vue. D'un point de vue épistémologique tout d'abord : on a vu dans la première partie de ce chapitre que la poésie vieil-anglaise met sur le même plan les connaissances portant sur des phénomènes naturels observables et celles portant sur le domaine social ou moral. Toutes sont considérées comme faisant partie d'un même bagage collectif, dont la fiabilité n'est pas mise en doute dans la poésie. Selon le même principe, il semble donc cohérent que les adjectifs « injuste » ou « glorieux » soient traités sur le même plan que « chaud » ou « rond ». Les jugements de valeurs portés par ces termes apparaissent ainsi en quelque sorte comme l'application concrète des connaissances véhiculées par les maximes.

D'un point de vue énonciatif, il est également possible d'expliquer ce phénomène. Tout d'abord, les termes évaluatifs ne sont pas aussi étroitement liés que d'autres à l'implication de l'énonciateur, comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni¹²⁹ :

À la différence d'autres types d'unités subjectives (déictiques, verbes modalisateurs), les axiologiques sont *implicitement* énonciatifs [...]. [L'énonciateur prend] position sans s'avouer ouvertement comme la source du jugement évaluatif. Jugement qui pourtant n'engage que lui, et dont il ne peut nier le caractère éminemment subjectif [...].

Autrement dit, ce n'est que l'interprétation qui permet d'attribuer à l'énonciateur la responsabilité de la subjectivité qui s'exprime. Contrairement à un pronom personnel de la première personne, qui porte en lui-même la marque de l'identité avec l'énonciateur, un terme évaluatif n'est pas intrinsèquement lié à l'énonciation. Si la subjectivité qu'il véhicule est

¹²⁸ « Le causeur de tort n'en vivra pas plus longtemps, accablé de péchés, mais la douleur l'a saisi étroitement dans une étreinte implacable, des chaînes cruelles. Là il lui faudra, être puissant souillé de crimes, attendre le grand jugement, comment le glorieux créateur voudra déterminer son sort ».

¹²⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, p. 92-93.

attribuée à l'énonciateur, c'est en quelque sorte par défaut, parce qu'on ne voit guère qui d'autre pourrait être responsable.

C'est sans doute ce qui explique que, même dans nos sociétés modernes où on établit en général une distinction entre ce qui relève du jugement de valeur personnel et ce qui relève de la description objective, certains adjectifs aient un fonctionnement ambigu, apparaissant comme à la fois évaluatifs et « objectifs ». Il s'agit en particulier des adjectifs comme « grand » ou « gros », normalement non-axiologiques, mais qui selon le contexte peuvent prendre une dimension évaluative forte. Comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni (p. 96-100), l'utilisation de ces termes se fait en vertu de deux types de critères : les caractéristiques de l'objet décrit d'une part, et « l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation » pour la catégorie d'objets en question (p. 97).

Catherine Kerbrat-Orecchioni insiste ici sur le rôle du locuteur comme médiateur de cette norme, puisque ce n'est pas une norme extérieure qui s'applique de manière neutre, mais bien une norme telle qu'elle est comprise et acceptée par une conscience particulière. Malgré tout, cette norme ne renvoie pas simplement à l'évaluation portée par le locuteur en tant qu'individu. Il s'agit aussi d'une norme collective, sociale, qui se trouve être acceptée par le locuteur. La frontière entre jugement personnel et expression d'une norme sociale est donc assez trouble, ce qui explique que, selon les discours, l'un ou l'autre aspect puisse être exploité de manière préférentielle.

Plusieurs caractéristiques stylistiques de la poésie vieil-anglaise viennent favoriser cette préférence pour une utilisation des termes évaluatifs selon une norme collective. Il y a tout d'abord et de façon évidente l'utilisation de collocations formulaires, qui favorisent la stabilité de certaines associations de mots, et donc de concepts. On peut penser aux collocations *frea mihtig* (« puissant prince »), *witig drihten* (« sage seigneur ») et *mære þeoden* (« illustre prince ») qui fixent les vertus attendues d'un chef. En utilisant une de ces épithètes, celui qui parle n'attribue pas de son propre chef une caractéristique particulière à un souverain donné, il signale que le souverain correspond à l'idéal de souverain reconnu par la communauté. Le procédé de la variation, qui encourage l'utilisation de telles épithètes, contribue au phénomène. En même temps que ces séries d'épithètes attribuent une certaine stature à celui qu'elles décrivent, elles rappellent et renforcent une norme.

Plus indirect peut-être, mais tout aussi important est le goût de la poésie vieil-anglaise pour les oppositions entre deux éléments violemment contrastés : l'obscurité la plus totale avec la lumière éclatante, la lâcheté abjecte avec le courage héroïque, la faiblesse avec la toute-puissance, *etc.* En effet, cette tendance à opposer deux pôles extrêmes, si elle est source

de contrastes particulièrement expressifs, ne favorise guère l'expression de la nuance et donc de points de vue différents. Pour tout objet, ou tout critère envisagé, il ne semble exister que deux possibilités, deux archétypes : l'exemple et son contre-exemple, la norme et son bafouement. Quand une source latine représente un personnage ambivalent, le poète vieil-anglais s'efforce toujours de corriger cette ambiguïté pour ramener le personnage vers un extrême clairement identifiable¹³⁰. Quand la source est axiologiquement neutre, les modifications apportées par le poète intensifient la scène et ses contrastes, mais sans apporter un éclairage personnel. L'arrivée d'Andreas en prison constitue un exemple intéressant :

þa wæs orlege eft onhrered,
 niwan stefne. Nið upp aras
 oþðæt sunne gewat to sete glidan
 under niflan næs. Niht helmade,
 brunwann oferbræd beorgas steape,
 ond se halga wæs to hofe læded,
 deor ond domgeorn, in þæt dimme ræced;
 sceal þonne in neadcofan nihtlangne fyrst
 wærfæst wunian wic unsyfre. (*Andreas*, 1302-1310)¹³¹

Alors que le texte grec¹³² est très factuel, le poète vieil-anglais construit un monde binaire, dans lequel un représentant du Bien (*se halga, deor ond domgeorn, wærfæst*) est injustement plongé dans un uni vers infernal. L'association de la prison à l'Enfer est implicite, mais indéniable. Outre l'obscurité et la localisation souterraine, on peut en effet noter l'utilisation à deux reprises d'un terme d'habitation associé à un qualificatif connoté négativement (*dimme ræced, wic unsyfre*), qui constitue également une façon conventionnelle de désigner l'Enfer dans la poésie vieil-anglaise¹³³. Ce type de désignation permet d'opposer l'Enfer à son contraire, le Paradis, qui est, lui, habituellement désigné par l'association d'un terme d'habitation et d'un qualificatif connoté positivement (*ecne gearð*, « demeure éternelle », *Guthlac A*, 791a ; *hihtfulne ham*, « maison pleine d'espoir », *Genèse A*, 946a ; *halgan ham*, « maison sainte », *Andreas*, 1683a, etc.). Le texte est donc très axiologique, mais il rattache les deux entités évoqués à deux positions extrêmes, le Bien et le Mal, dont les caractéristiques ne sont pas prescrites par le narrateur ou le poète, mais par la tradition poétique elle-même.

¹³⁰ Voir le quatrième chapitre de cette thèse, note 92 p. 444.

¹³¹ « Alors le conflit fut renouvelé une nouvelle fois. L'hostilité monta, jusqu'à ce que le soleil disparaisse en glissant vers son coucher, sous la terre. La nuit couvrait, jetait une ombre sombre sur les collines escarpées, quand le saint homme fut conduit jusqu'au bâtiment, courageux et avide d'honneur, dans cette obscure demeure ; alors, pendant toute une nuit, l'homme fidèle dut demeurer en prison, une habitation impure ».

¹³² Il est traduit ainsi par Robert Boenig (p. 18) : « When evening came, they led him again into the prison, bound his hands behind, and constrained him until the morrow ». Ce passage est sans équivalent dans la *recensio casanatensis*, qui résume les paragraphes 25 et 26 du texte grec en une seule phrase.

¹³³ Exemples: *ðeostræ ham*, « maison obscure », *Christ et Satan*, 38a ; *þam engan ham*, « cette maison cruelle », *Elene*, 920a ; *hamas on heolstrum*, « des demeures dans l'obscurité », *Guthlac A*, 83a.

Ainsi, si les termes évaluatifs sont intéressants du point de vue des normes sociales et morales reconnues par les poètes, ils ne peuvent guère être interprétés comme des marques de subjectivité au sens où on l'entend habituellement.

2.2. Personnes

Les références aux personnes posent la question de la subjectivité de manière plus complexe. Contrairement aux termes évaluatifs, les marques de la première et de la deuxième personne sont indissociables de la situation d'énonciation, et leur référent ne peut se comprendre qu'à travers elle. Les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne appartiennent à la catégorie des déictiques et sont par conséquent privés d'autonomie référentielle. En tant que déictiques, ces marqueurs sont donc subjectifs, mais il s'agit d'un type de subjectivité tout différent de celui examiné précédemment. Les déictiques sont « solidaires de la *situation* énonciative »¹³⁴, mais ils n'expriment pas nécessairement un point de vue, un jugement de valeur individuel sur le monde, comme peuvent le faire les termes évaluatifs. De ce point de vue ils pourraient donc être considérés comme moins subjectifs.

Pourtant, si l'association entre *je* et celui qui parle est inscrite dans la langue, et peut donc être considérée comme objective, dire *je* (plutôt qu'une tournure impersonnelle par exemple) constitue un choix, qui peut être porteur de subjectivité. D'autre part, les déictiques personnels ne sont pas les seuls moyens d'exprimer la personne. Dans la poésie vieil-anglaise, les groupes nominaux jouent ainsi un rôle très important dans la désignation de la personne, notamment comme termes d'adresse. L'expression de la personne, lorsqu'elle est abordée dans toute sa diversité, réunit donc deux types de subjectivité, à la fois déictique, c'est-à-dire dépendante de la situation pour que leur référent soit identifiable, et axiologique, c'est-à-dire porteuse d'un jugement de valeur.

Il s'agit donc d'un terrain d'investigation particulièrement riche, d'autant plus que le discours direct de la poésie vieil-anglaise abonde en références aux personnes, et particulièrement à celles du discours. Cette abondance est telle que la présence de marqueurs des première et deuxième personnes constitue un des éléments de reconnaissance principaux du discours direct, qui peut ainsi souvent être distingué du récit indépendamment du marquage présent en début et en fin de réplique. Les marques de la première et surtout de la deuxième personne sont en effet assez rares dans le récit : le narrateur ne se départ du mode

¹³⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, p. 165. Les pages 165-167 de l'ouvrage discutent cette distinction entre subjectivité déictique et évaluative.

énonciatif historique que rarement, et il n'interpelle pas ses lecteurs et auditeurs. L'analyse qui suit se propose d'examiner tous les types de référence aux personnes dans le discours direct de la poésie vieil-anglaise : on s'intéressera non seulement à la première et à la deuxième personne, mais aussi à la troisième, dont l'usage dans le discours direct diffère souvent sensiblement de que l'on observe dans le récit.

2.2.1. Deuxième personne

Les marques de la deuxième personne peuvent être de plusieurs types. En premier lieu, il y a les pronoms personnels. À la deuxième personne, ceux-ci sont utilisés de manière à peu près systématique, comme le rappelle Colette Stévanovitch¹³⁵ :

La poésie vieil-anglaise représente une étape intermédiaire entre un état de langue ancien où le pronom, redondant et facultatif, est utilisé avec valeur emphatique, et la situation de l'anglais moderne [...]. La langue a bâti un système cohérent où le pronom personnel est utilisé de façon très généralisée à la première et à la deuxième personnes, tandis que l'absence de pronom, ou sujet zéro, correspond à la troisième personne.

L'utilisation d'un pronom personnel avec un verbe à la deuxième personne constitue donc un choix non marqué, en poésie comme en prose : même un poème comme *Beowulf*, réputé conservateur, voire archaïque du point de vue de la langue, utilise en général un pronom personnel à la deuxième personne.

Cependant, le poète a la possibilité de marquer la deuxième personne de manière plus forte. Il peut notamment étoffer sa référence à l'allocutaire en faisant suivre le pronom personnel par un autre élément, le plus souvent un participe ou un adjectif.

2.2.1.1. Complémentation du pronom

Ces compléments peuvent être à proximité immédiate du pronom, mais ils peuvent aussi s'en trouver relativement éloignés. Que l'on compare les exemples suivants :

vocavit autem Abimelech etiam Abraham et dixit ei quid fecisti nobis quid peccavimus in te quia induxisti super me et super regnum meum peccatum grande quae non debuisti facere fecisti nobis (Genèse 20 : 9)¹³⁶

Du ellþeodig usic woldest
on þisse folcsceare facne besyrwan,
synnum besmitan (*Genèse A*, 2680-2682a)¹³⁷

¹³⁵ Colette Stévanovitch, « Le Sujet de troisième personne dans la poésie vieil-anglaise », *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 69 (2006), 25-44, p. 25.

¹³⁶ « Abimélek convoqua Abraham à nouveau et lui dit : 'Pourquoi nous as-tu fait cela ? En quoi avons-nous péché contre toi, pour que tu attires sur moi et sur mon royaume un grand péché. Tu as fait envers nous ce que tu n'aurais pas dû faire' ».

¹³⁷ « Toi qui es un étranger, tu as voulu nous tromper sournoisement dans cette nation, nous souiller de péchés ».

‘Eow het secgan sigedrihten min,
 aldor Eastdena, þæt he eower æþelu can,
 ond ge him syndon ofer sæwylmas
heardhicgende hider wilcuman.
 Nu ge moton gangan in eowrum guðgeatawum
 under heregriman Hroðgar geseon (*Beowulf*, 391-396)¹³⁸

Dans le passage de la *Genèse A*, l’adjectif (sans équivalent dans la Vulgate) est situé immédiatement après le pronom¹³⁹ et occupe avec lui un hémistiche. Ni la ponctuation ni le mètre – ce qui, dans ce texte, revient à peu près au même, la ponctuation de Junius 11 étant essentiellement métrique – ne suggèrent une pause entre les deux éléments, si bien que l’on peut parler, plutôt que d’apposition, d’un adjectif épithète postposé¹⁴⁰. Une telle structure est difficile à traduire, car ni le français ni l’anglais moderne ne permettent de modifier ainsi un pronom personnel¹⁴¹. On a choisi « Toi qui es un étranger », mais d’autres possibilités sont envisageables : « Toi, l’étranger », « Étranger, tu... », « L’étranger que tu es », voire « Alors que tu es étranger, tu... ». En revanche, dans l’extrait de *Beowulf*, l’adjectif¹⁴² est séparé du nom par plusieurs mots, et il peut donc être interprété comme une apposition descriptive, structure bien plus familière pour le lecteur moderne.

Pourtant, on aurait sans doute tort d’opposer trop strictement ces deux constructions. La poésie vieil-anglaise n’est pas caractérisée par un usage systématique de la ponctuation¹⁴³ ou un ordre des mots rigide¹⁴⁴, et elle n’est pas influencée non plus par une tradition de grammaire normative, comme ont pu l’être le français et l’anglais modernes. À ce titre, elle tolère beaucoup plus volontiers les ambiguïtés et ce serait sans doute trahir les textes que de vouloir faire rentrer dans deux catégories différentes des occurrences qui relèvent en fait d’un même phénomène : la post-modification d’un pronom par un adjectif.

¹³⁸ « Mon victorieux seigneur, le prince des Danois de l’est, me commande de vous dire qu’il connaît votre noble parenté et que vous êtes pour lui les bienvenus ici, vous qui avez traversé les flots, animés par votre courage ».

¹³⁹ D’autres exemples de cette structure se rencontrent dans le poème, voir 2818a et 2822a.

¹⁴⁰ Cette position de l’adjectif est tout à fait attestée en vieil-anglais, mais ne se laisse pas aisément analyser. Bruce Mitchell reconnaît ainsi qu’il est souvent difficile dans ce cas de déterminer si l’adjectif est épithète, attribut ou apposé (*Old English Syntax* (Oxford : Clarendon Press, 1985), vol. 1, § 160).

¹⁴¹ L’anglais moderne ne permet guère une telle structure qu’avec un vocatif, et seulement avec certains adjectifs, par exemple dans l’exclamation « oh, clever you / me ! ».

¹⁴² Le mot est analysé comme un adjectif dans le dictionnaire de Bosworth & Toller, mais sa morphologie indique qu’il s’agit à l’origine d’un participe présent utilisé comme adjectif.

¹⁴³ Sur cette question, voir en particulier Bruce Mitchell, « The Dangers of Disguise » et Daniel Donoghue, « A Point Well Taken ». Voir également le premier chapitre de cette thèse, p. 166 et suivantes.

¹⁴⁴ Il existe malgré tout des régularités, notamment en ce qui concerne les positions respectives du sujet et du verbe, et l’emplacement des mots inaccentués. Sur ces questions complexes, on pourra consulter Bruce Mitchell, *Old English Syntax*, vol. 2, p. 957-986, et tout particulièrement p. 981-984 ; Daniel Donoghue, « Word Order and Poetic Style: Auxiliary and Verbal in The Metres of Boethius », *Anglo-Saxon England* 15 (1987), 169-198 et Haruko Momma, *The Composition of Old English Poetry*.

En revanche, il paraît raisonnable de supposer que le degré de proximité entre les deux termes induit des effets sur le sens. À ce titre, les conclusions d'Olga Fischer¹⁴⁵ sur les différences entre adjectifs antéposés et postposés sont intéressantes. Pour elle, l'adjectif antéposé est inséparable du nom et constitue avec lui le thème de l'énoncé, tandis que l'adjectif postposé se comporterait comme un attribut et permettrait d'apporter des informations nouvelles (rhème). Cette différence est « iconique » dans le sens où l'ordre des mots dans la phrase reflète directement l'ordre dans lequel les informations sont appréhendées.

Le fait que l'on puisse utiliser un adjectif postposé avec un pronom personnel de la deuxième personne confirme cette analyse : le pronom seul suffit à identifier le référent et l'adjectif ne peut donc qu'apporter un supplément d'information. Malgré tout, si l'on poursuit le raisonnement iconique, il paraît légitime de penser que l'on a affaire à un gradient, et que plus l'adjectif est éloigné du nom, plus il est rhématique, et inversement. Ainsi, quand l'adjectif suit immédiatement le pronom, il semble que ce qui est visé ce n'est plus tout à fait l'allocutaire en tant que tel, dans sa globalité, mais plutôt l'un des rôles ou l'un des masques¹⁴⁶ de ce dernier. En d'autres termes, quand Abimélek désigne Abraham par *þu ellþeodig*, il montre qu'il ne s'intéresse pas à Abraham en tant qu'individu particulier, avec toute sa complexité et toute sa richesse, mais à Abraham en tant que partenaire d'une relation sociale spécifique, en l'occurrence celle entre un seigneur et l'étranger qu'il a pris sous sa protection. La qualification du pronom joue ainsi un rôle dans l'argumentation, c'est pourquoi, si l'on veut traduire ce groupe nominal fidèlement, il peut être souhaitable d'utiliser un connecteur logique, afin d'explicitement la discordance soulignée par Abimélek entre le comportement d'Abraham et le statut qu'il occupe vis-à-vis d'Abimélek et de son peuple. Dans l'extrait de *Beowulf* cité plus haut, cette dimension argumentative n'est pas tout à fait absente. Si les Gètes sont les bienvenus, c'est certes parce que leurs familles sont connues, mais c'est aussi parce qu'ils ont fait preuve de courage et de détermination en bravant les flots jusqu'au Danemark. Si *heardhicgende* ne dénote pas explicitement un rôle social, il permet cependant de définir les Gètes comme des héros au travers de leurs motivations et leurs actions, et c'est bien en tant que héros que les Gètes sont les bienvenus.

¹⁴⁵ Olga Fischer « The Position of the Adjective in (Old) English From an Iconic Perspective », in *The Motivated Sign*, édité par Olga Fischer et Max Nänny, *Iconicity in Language and Literature 2* (Amsterdam : John Benjamins, 2001), 249-276.

¹⁴⁶ Cette notion de masque est à entendre au sens de rôle joué dans la société, d'image donnée de soi aux autres. Voir les travaux d'Erving Goffman, notamment *The Presentation of Self in Everyday Life* (Édimbourg : Bateman, 1956).

Le fonctionnement des deux passages est donc assez proche, mais l'emphase n'est pas tout à fait la même. Dans *Beowulf*, plusieurs éléments (distance de l'adjectif, présence d'une autre justification, rôle social défini implicitement seulement) contribuent à atténuer la portée argumentative de la post-modification. Dans la *Genèse A* en revanche, cet aspect est primordial. Tout le passage développe d'ailleurs ce thème de l'étranger, complètement absent de la source. Ce faisant, le poète déplace le problème du domaine moral au domaine social.

Cet aspect social est une tendance importante de la définition de l'allocutaire dans la poésie vieil-anglaise, mais ce n'est pas une constante. La dimension argumentative en revanche en est une, même si elle n'opère pas toujours de la même façon. À ce titre, cet extrait de *Guthlac A* est instructif :

Þær ge gnornende
 deað sceolon dreogan, ond ic dreama wyn
 agan mid englum in þam uplican
 rodera rice [...]. (*Guthlac A*, 679b-682a)¹⁴⁷

Après que les démons ont tenté de pousser Guthlac au désespoir en le menaçant de l'Enfer, l'ermite contre-attaque et leur rappelle leur chute. L'expression *ge gnornende* résiste à la traduction. On reconnaît une forme de participe présent, mais celui-ci semble employé comme un adjectif plutôt que comme un élément verbal. Il serait tentant de traduire ce participe par un gérondif (« Vous devrez endurer en gémissant »), mais on perdrait le lien étroit avec le pronom. Or la comparaison avec les exemples évoqués ci-dessus suggère que la proximité avec le pronom n'est pas due au simple hasard ou aux contraintes du mètre, mais bien à une volonté de définir l'allocutaire.

On peut difficilement parler de rapports sociaux ici, en tout cas pas au sens où on l'entend habituellement. La souffrance des démons ne constitue pas un statut en tant que telle. Cependant, elle rappelle leur position dans l'ordre des choses, c'est-à-dire leur condition de damnés, qui s'oppose au sort réservé à Guthlac et aux anges restés fidèles. Cette assignation fonctionne à deux niveaux : d'un point de vue cosmologique, les démons sont associés à l'Enfer (*þær*) tandis que Guthlac appartient au royaume des cieux (*in þam uplican / rodera rice*) ; d'un point de vue narratif ou mythique, ils sont placés dans la catégorie des perdants, de ceux qui ont fait le mauvais choix et doivent en subir les conséquences. Il y a une dimension argumentative évidente dans ce passage, mais elle ne fonctionne pas comme dans les exemples précédents. Dans la *Genèse A* et *Beowulf*, la référence à un rôle social spécifique des allocutaires permettait d'évoquer implicitement un certain nombre d'attentes et

¹⁴⁷ « Là, gémissants, vous devrez endurer la mort, tandis que j'aurai la jouissance des joies éprouvées parmi les anges, dans le royaume des cieux là-haut ».

d'obligations spécifiques à ce rôle, et ce sont ces attentes qui venaient justifier implicitement la prise de position du locuteur. Ici, la définition des allocutaires est en elle-même une condamnation définitive, qui les met en position de perdants et vise ainsi à clore le débat plutôt qu'à y contribuer.

Cet examen de l'un des procédés à la disposition du poète pour évoquer l'allocutaire permet déjà d'identifier plusieurs aspects intéressants. Tout d'abord, on remarque que par rapport au français et à l'anglais modernes la poésie vieil-anglaise dispose d'un procédé supplémentaire pour faire référence à l'allocutaire. Ce procédé permet non seulement d'identifier l'allocutaire, mais aussi de le définir. Plus qu'à une caractérisation, c'est-à-dire l'ajout de caractéristiques qui permettraient à terme de construire un personnage complexe, c'est plutôt à une explicitation des enjeux et du rapport de force à laquelle on a affaire. En effet, dans les quelques exemples observés jusqu'ici, on a pu constater que les adjectifs choisis avaient une portée argumentative dans le contexte spécifique de leur utilisation.

On peut rapprocher ce constat de résultats présentés par William Whallon¹⁴⁸ en 1965, pour qui les épithètes formulaires désignant les personnages de *Beowulf* sont choisies pour leur pertinence par rapport à la situation et par rapport à l'archétype auquel le personnage correspond, mais pas par rapport au personnage en tant qu'individu particulier :

[W]hile the formulaic epithets for the heroes of the *Iliad* are true to individual character but indifferently appropriate to context, the formulaic kennings for the heroes of *Beowulf* are true to generic character but significantly appropriate to context.

L'étude de William Whallon portait exclusivement sur les groupes nominaux formulaires dans *Beowulf*, mais il semble que l'on puisse étendre ses conclusions à la façon dont la poésie fait référence aux personnages, notamment dans le discours direct. Afin d'étudier plus avant ce phénomène, on se penchera sur deux procédés assez répandus dans la poésie : la définition explicite de l'allocutaire au moyen de la copule *eart / sindon* et l'usage de vocatifs.

2.2.1.2. Définitions explicites de l'allocutaire

Les définitions explicites de l'allocutaire au moyen du verbe « être » sont au nombre d'une quinzaine dans le corpus¹⁴⁹, ce qui est assez conséquent quand on considère qu'il s'agit

¹⁴⁸ William Whallon, « Formulas for Heroes in the *Iliad* and in *Beowulf* », p. 96

¹⁴⁹ Le corpus contient les occurrences suivantes : *Beowulf*, 2813-1814a ; *Andreas*, 505b-508a, 527b-528, 676-677, 744-746a ; *Elene*, 808b-809a, 814b-815 ; *Juliana*, 93-96a ; *Guthlac A*, 9b-10a, 272b, 478a, 579-582a, 623a ; *Christ et Satan*, 57b-58, 439b-440, 656-657. D'autres cas peuvent aussi être mentionnés, même si certains aspects de leur fonctionnement (notamment une utilisation au passé, dans une subordonnée ou avec un sujet autre que le pronom personnel de la deuxième personne) les distinguent du modèle commun représenté par les précédents : *Beowulf*, 352b ; *Genèse B*, 538b-539 ; *Christ et Satan*, 61a, 616a ; *Elene*, 290b-292.

d'une tournure assez emphatique et encombrante, dans le sens où il ne s'agit pas d'un simple étoffement d'un des arguments de l'énoncé, mais d'un énoncé à part entière. On les rencontre presque exclusivement dans les textes hagiographiques et dans *Christ et Satan*. L'examen de ces occurrences permet de discerner deux fonctions principales, qui ne s'excluent pas mutuellement. D'une part, la majorité de ces définitions servent à la louange ou au contraire à la condamnation de l'allocutaire. On est loin des expressions examinées plus haut, qui ne proposaient pas de jugement explicite : même le *ge gnornende* de *Guthlac A* n'était pas directement insultant. Ici au contraire, les jugements très polarisés sont la norme, comme en témoignent ces deux exemples caractéristiques :

Cweþað ealle þus:
 'þu eart hæleða helm and heofendema,
 engla ordfruma, and eorðan tudor
 up gelædest to þissum eadigan ham.' (*Christ et Satan*, 655b-658)¹⁵⁰

O vos miserrimi quare sequimini et ambulatis cum ipso qui dicit quia dei filius sum, et quis est qui dicitur quia deus filium habet ? (*recensio casanatensis*, § 12)¹⁵¹

'Hwæt, ge syndon earme ofer ealle menn!
 Wadað widlastas, weorn geferað
 earfoðsiða [...].' (*Andreas*, 676-678a)¹⁵²

Le premier extrait est une louange adressée à Dieu par les martyrs séjournant au Paradis, tandis que le second est une accusation portée par le chef des prêtres à l'encontre des disciples de Jésus. Dans les deux cas, il s'agit de discours sans nuance, qui, dès le début de la réplique¹⁵³, délimitent clairement la position des locuteurs dans le combat entre le bien et le mal, entre Dieu et ses ennemis. Ce type d'énoncé contribue ainsi à la polarisation caractéristique des récits hagiographiques¹⁵⁴. Ce procédé est exploité à son maximum dans *Guthlac A*, où les deux factions se renvoient à plusieurs reprises des accusations formulées de la sorte. L'expression sans nuance de ces déclarations sert à la fois à magnifier les louanges et à mettre en évidence le caractère éhonté des mensonges proférés par les antagonistes. Au passage, on remarquera que ce n'est jamais la forme « gnomique » du verbe « être » qui est

¹⁵⁰ « Ils déclarent tous ainsi : 'Tu es le protecteur des hommes et le juge céleste, le créateur des anges, et tu as mené la progéniture terrestre vers cette demeure bienheureuse' ».

¹⁵¹ « Ô, malheureux que vous êtes ! Pourquoi suivez-vous et marchez-vous avec celui-là même qui dit qu'il est le fils de Dieu et qui y-a-t-il pour dire que Dieu a un fils ? » Le texte latin suit apparemment la source grecque d'assez près ici, si on se fie à la traduction anglaise de Robert Boenig : « *O miserable ones, why do you walk with the one saying 'I am the Son of God' ? Now, God does not have a son, does he?* »

¹⁵² « Écoutez, vous êtes misérables entre tous ! Vous parcourez les grands chemins, vous subissez une multitude d'infortunes ».

¹⁵³ Cette position saillante est partagée par la moitié des occurrences (en plus des deux citées plus haut, voir *Beowulf*, 2813-1814a ; *Andreas*, 744-746a ; *Guthlac A*, 9b-10a, 478a, 579-582a ; et *Juliana*, 93-96a), mais elle n'est pas systématique.

¹⁵⁴ Voir notamment plus haut, p. 268.

utilisée (*þu bist / ge beoþ*). Les personnages ne revendiquent pas une vérité universelle et éternelle, mais une vérité actualisée au moment de l'énonciation.

L'autre fonction de ces énoncés est la monstration, la dramatisation d'une qualité remarquable de l'allocutaire. Cette fonction ne joue guère pour les accusations présentées comme mensongères par le narrateur, mais pour les autres, elle est souvent importante. À plusieurs reprises, en particulier dans le cas de louanges, ces déclarations font suite à une révélation pour le personnage, qui transmet ainsi son expérience aux lecteurs ou auditeurs¹⁵⁵. Il rend ainsi perceptible ce qui ne pourrait l'être autrement : à la fois parce que les descriptions de la poésie vieil-anglaise ne sont souvent pas de nature à permettre la visualisation et parce que dès lors qu'il est question de manifestation divine, il n'est pas aisé de proposer une représentation crédible.

On en trouve un bon exemple dans *Christ et Satan*, quand Ève reconnaît en Jésus le Créateur :

Ræhte þa mid handum to heofencyninge,
 bæd meotod miltse þurh Marian had:
 'Hwæt, þu fram minre dohtor, drihten, onwoce
 in middangeard mannum to helpe.
 Nu is gesene þæt ðu eart sylfa god
 and ece ordfruma ealra gesceafta.' (*Christ et Satan*, 435-440)¹⁵⁶

D'un point de vue strictement poétique, ce procédé sert une représentation très actualisée de la scène, les paroles d'Ève – prononcées à son tour par celui qui récite ou lit le poème à autrui – signifiant à la fois l'identité entre Dieu et le Christ et sa présence immédiate au moment de l'énonciation. Ce procédé comporte une dimension théâtrale dans la mesure où il convoque virtuellement la présence de l'allocutaire au moment de la performance. S'agissant d'un texte religieux, ce procédé prend également une dimension sacrée. La convocation de la présence du divin au moment de l'énonciation s'apparente en effet à un sacrement, et peut notamment être comparée avec l'eucharistie dans la liturgie, où la présence concrète de Dieu est convoquée par la reprise des paroles du Christ lors de la Cène, telles qu'elles sont rapportées par les Évangiles¹⁵⁷.

L'origine de ce procédé n'est pas facile à déterminer. Dans notre corpus, seuls deux cas traduisent littéralement le latin :

¹⁵⁵ Sur ce type de transmission, voir aussi le développement consacré aux commentaires didactiques au chapitre précédent, p. 257.

¹⁵⁶ « Puis elle tendit ses mains vers le Roi des cieux, et implora la grâce divine au nom de Marie : 'Eh quoi ! de ma fille, Seigneur, tu es né sur terre pour venir en aide aux êtres humains. À présent il est manifeste que tu es Dieu lui-même et l'origine de toute la création' ».

¹⁵⁷ Matthieu 26 : 26-28, Marc 14 : 22-24, Luc 22 : 19-20.

sed modo dum tu es discipulus illius salvatoris qui dicitur christus (*recensio casanatensis*, § 9)¹⁵⁸

Forþan is gesyne, soð orgete,
cuð oncnawen, þæt ðu cyninges eart
þegen gebungen, þrymsittendes [...]. (*Andreas*, 526-528)¹⁵⁹

In veritate, Christe, tu es Salvator mundi (*Inventio sanctae crucis*, § 10)¹⁶⁰

Nu ic þurh soð hafu seolf gecnawen
on heardum hige þæt ðu hælend eart
middangeardes. (*Elene*, 807-809a)¹⁶¹

Les autres occurrences sont sans équivalent en latin ou bi en traduisent un vocatif¹⁶². L'influence des sources ne suffit donc pas à expliquer le phénomène. Pourtant, plusieurs éléments permettent de penser que, pour les louanges au moins, le procédé a une origine latine. Un premier indice est la concentration de la grande majorité des occurrences dans les hagiographies et *Christ et Satan*, c'est-à-dire dans un groupe de textes relevant d'une tradition fortement influencée par les littératures hagiographique et homilétique latine. Un examen de plusieurs textes latins, et notamment de la Bible, permet dans une certaine mesure de confirmer cette hypothèse. On rencontre en effet plusieurs occurrences de la formulation *tu es* pour exprimer une louange et / ou la reconnaissance de la présence divine. Les prières semblent être un terrain particulièrement favorable puisqu'elles commencent en général par une invocation¹⁶³. Il faut reconnaître que les énoncés en *tu es* ne dominent pas : les vocatifs et les subordinées relatives (comme dans l'invocation du Notre Père) semblent plus fréquents à première vue. Cependant, on rencontre suffisamment d'exemples¹⁶⁴ pour considérer qu'il s'agit d'un procédé conventionnel.

Ce qui est surtout frappant, c'est la spécialisation de cette expression. Dans la Bible, [*tu es* + groupe nominal / groupe nominal + *tu es*] se rencontre presque exclusivement dans des paroles adressées à Dieu, souvent dans des prières. Les Psaumes à eux seuls comptent 13 occurrences¹⁶⁵. Il faut dire que contrairement au vieil-anglais, le latin se passe le plus souvent

¹⁵⁸ « Mais comme justement tu es le fils du sauveur que l'on appelle Christ ». Le passage grec équivalent est traduit « *since you are a disciple of this Jesus* » par Robert Boenig (p. 6-7).

¹⁵⁹ « Car il est évident, une vérité manifeste, bien connue, que tu es le noble serviteur du roi qui siège dans la gloire ».

¹⁶⁰ « En vérité, Christ, tu es le Sauveur du monde ».

¹⁶¹ « Maintenant en vérité j'ai compris moi-même en mon esprit obstiné que tu es le Sauveur de la terre ».

¹⁶² C'est le cas pour *Andreas*, 676-677, déjà commenté, et pour *Juliana*, 93-96a.

¹⁶³ Voir Donald Gregory Bzdyl, « Prayer in Old English Narratives », p. 21.

¹⁶⁴ Il en existe d'ailleurs un exemple dans la source de *Juliana*, que Cynewulf n'a pas choisi de traduire : *quia tu es Deus solus, & tibi gloriam dicimus in secula seculorum, Amen*, « parce que tu es le seul Dieu et nous disons ta gloire pour les siècles et les siècles, Amen ». *Passio Iulianae*, § 5.

¹⁶⁵ 30 : 4, 31 : 7, 38 : 8, 43 : 5, 62 : 2, 70 : 5, 70 : 6, 75 : 5, 76 : 15, 88 : 18, 89 : 2, 92 : 2 et 118 : 114. On peut aussi relever une exception relative, 109 : 4, où l'expression est adressée non pas à Dieu mais par Dieu à un roi à qui il reconnaît ainsi le statut de prêtre.

de pronoms personnels, sauf quand il s'agit de marquer une emphase particulière, si bien que l'expression se distingue plus facilement d'autres usages du verbe « être » à la deuxième personne, pour lesquels on n'aurait pas recours au pronom. Il semble donc vraisemblable que, pour les louanges adressées à Dieu en tout cas, le procédé soit inspiré de textes religieux latins et notamment de la Bible, mais qu'il ait été suffisamment intégré dans les conventions poétiques vieil-anglaises pour que les poètes s'en servent de leur propre chef et indépendamment des sources directes qu'ils peuvent utiliser.

Une origine germanique n'est cependant pas totalement à exclure. En effet, les poèmes vieux-saxons et vieux norrois présentent des analogues intéressants. Le poème vieux-saxon *Heliand* contient ainsi plusieurs occurrences de *thu bist*, dans des contextes comparables de louanges, comme ici :

'Thu bist thie uuaro' quat Petrus, 'uualdandes suno,
libbiandes godes, the thit lioht giscop (*Heliand*, 3057-3058)¹⁶⁶

Évidemment, ce poème étant lui-même une adaptation des Évangiles, il est aussi soumis à une forte influence des textes latins (les Évangiles elles-mêmes comportent d'ailleurs plusieurs occurrences¹⁶⁷ de *tu es* associées à Dieu). Cet analogue ne permet donc pas de faire l'hypothèse d'une origine germanique ancienne, mais révèle vraisemblablement, soit un développement comparable mais indépendant de deux traditions poétiques proches confrontées aux mêmes influences, soit une transmission entre ces deux traditions, mais qui serait postérieure à la conversion au Christianisme.

La nature des analogues norrois diffère assez sensiblement de ceux vieux-saxons. En effet, ces analogues se rencontrent principalement dans des contextes de confrontation, et il s'agit fréquemment d'insultes, même si ce n'est pas systématiquement le cas. Dans ces extraits de *Vafþrúðnismál*, Vafþrúðnir reconnaît au contraire la sagesse d'Odin :

Fróðr ertu nú, gestr,
far þú á bekk jötuns (*Vafþrúðnismál*, § 19, 1-2)¹⁶⁸

Nú ek við Óðin deildak
mína orðspeki.
Þú ert æ vísastr vera. (*Vafþrúðnismál*, § 55, 7-9)¹⁶⁹

¹⁶⁶ « Tu es le véritable fils du seigneur, du dieu vivant qui a créé cette lumière ». Voir également *Heliand*, 259, 487, 973, 1600-1602, 3565-3566, 3801 et 4975.

¹⁶⁷ Voir Matthieu 16 : 16, Marc 1 : 11, 3 : 12, 8 : 29, 14 : 61, Luc 3 : 22, 4 : 41, Jean 1 : 49, 6 : 70, 11 : 27.

¹⁶⁸ « Voilà que tu es sage, invité, viens sur le banc du géant ». La strophe 69 d'*Atlamál In Grænlensku* contient elle aussi une évaluation en *ertu* qui n'est pas une insulte, mais qui s'inscrit dans un dialogue houleux.

¹⁶⁹ « Voilà que j'ai confronté la sagesse de mes paroles avec Odin. Tu es toujours le plus sage ».

Il ne s'agit cependant pas d'une louange adressée à la gloire d'un Dieu tout-puissant, comme dans la Bible. Il s'agit d'un jugement porté par un opposant qui reconnaît la valeur de son adversaire : à la strophe 19, il le juge suffisamment talentueux pour mériter de poursuivre la joute verbale de plus près, et à la strophe 55, qui est aussi la dernière du poème, il reconnaît à la fois sa supériorité et son identité véritable. Si l'un des deux adversaires finit ainsi par s'incliner, ils se sont cependant affrontés en égaux, et Odin a lui aussi reconnu la sagesse de l'autre au cours du débat (*þú ert alsviðr, jötunn*, « Tu es sage en tout, géant », § 34).

Une telle courtoisie et un tel « *fair-play* » ne sont pas toujours de mise dans la poésie eddique. Il est en effet plus fréquent que le locuteur insulte l'intelligence, la sobriété ou la santé mentale de son adversaire, comme ici :

Ǫer ertu, Oddrún,
ok örvita (*Oddrúnargrátr*, § 12, 1-2)¹⁷⁰

Ölr ertu, Geirröðr!
hefir þú ofdrukkit (*Grímnismál*, § 51, 1-2)¹⁷¹

Que la définition soit insultante ou non cependant, il s'agit dans tous les cas de jauger l'allocutaire dans un contexte d'antagonisme, et ainsi de définir et souligner les oppositions entre deux factions. Trois des exemples examinés jusqu'ici obéissent très strictement à ce schéma : [adjectif + *ertu* + vocatif], utilisée au début d'une strophe qui est aussi le début d'une réplique. On a donc affaire à une véritable formule, associée à un contexte spécifique. Cette formule n'a pas d'équivalent exact dans la poésie vieil-anglaise, où les vocatifs¹⁷² ne sont pas utilisés de la même façon que dans la poésie eddique. Malgré tout, le fait que l'on retrouve des expressions exprimant un jugement très négatif au moyen du verbe « être » dans des contextes confrontationnels, souvent en début de réplique, suggère une parenté, d'autant qu'il s'agit justement du cas de figure qui ne semble pas correspondre au modèle latin.

On peut donc émettre l'hypothèse que l'utilisation vieil-anglaise de ces définitions de l'allocutaire doive à la fois à une tradition germanique ancienne, où ces définitions permettent d'intensifier les oppositions entre les personnages, et à une tradition latino-chrétienne où elles permettent principalement d'exprimer la louange ou la reconnaissance du divin. Toutefois, que ce soit par rapport à ses équivalents latins (où l'usage du pronom est emphatique) ou vieux-norrois (où une formule spécifique existe), la forme des définitions vieil-anglaises n'est

¹⁷⁰ « Tu es folle, Oddrun, et insensée ».

¹⁷¹ « Tu es ivre, Geirröth ! Tu as trop bu ». À rapprocher de *Beowulf*, 530-531, où le héros semble faire un reproche similaire à Unferth pour commencer sa réplique, même si la structure syntaxique utilisée est assez différente (dans le cas d'Unferth, la notion de reproche n'est pas explicite toutefois, voir p. 456).

¹⁷² En particulier la proportion de vocatifs constitués d'un simple nom est beaucoup moins importante. Voir ci-dessous pour plus de détails.

pas très distinctive, si bien qu'on n'est pas toujours sûr d'avoir affaire à une convention spécifique. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la seule occurrence de *þu eart* dans *Beowulf* ne semble correspondre à aucun des modèles décrits ici :

‘*þu eart endelaf usses cynnes,
Wægmundinga. [...]*’ (*Beowulf*, 2813-2814a)¹⁷³

Certes la définition apparaît en début de réplique, mais il ne s'agit ni d'une louange chrétienne, ni de l'évaluation d'un adversaire. On peut se demander si l'influence latine n'a pas contribué à brouiller le modèle germanique en même temps qu'elle l'enrichissait, d'où un procédé moins distinctif dans la poésie vieil-anglaise que dans les deux traditions dont elle est l'héritière.

2.2.1.3. Termes d'adresse

Contrairement au latin, le vieil-anglais n'utilise pas de cas spécifique pour identifier les termes d'adresse, d'où des risques de confusion. Il arrive ainsi qu'il soit difficile de les distinguer de groupes nominaux en apposition, comme dans cet extrait de la *Genèse B*, où le doute est permis :

*wif willende, Gif þu þeah minum wilt,
wordum hyran* (*Genèse B*, 559b-560a)¹⁷⁴

On a choisi ici d'interpréter *wif willende* comme un vocatif, mais on pourrait aussi l'analyser comme un groupe nominal en apposition complétant le pronom *þu*. La plupart des cas sont cependant moins ambigus, si bien qu'il est possible de quantifier le phénomène, tout en admettant que des choix interprétatifs différents puissent causer de légères variations par rapport aux chiffres avancés ici.

	Nombre de vocatifs	Par réplique	Pour 100 vers de discours direct
<i>Andreas</i>	76	1,1	8,4
<i>Beowulf</i>	47	1,0	3,8
<i>Elene</i>	35	0,9	6,5
<i>Juliana</i>	22	0,7	4,9
<i>Genèse B</i>	8	0,7	2,6
<i>Genèse A</i>	41	0,7	6,0
<i>Christ et Satan</i>	12	0,6	3,9
<i>Guthlac A</i>	0	0,0	0

Figure 15 : Fréquence des termes d'adresse

¹⁷³ « Tu es tout ce qui reste de notre lignée, les Wægmundings ».

¹⁷⁴ « Si pourtant tu veux, femme de bonne volonté, écouter mes paroles ».

La donnée la plus frappante de ce tableau est sans aucun doute l'absence totale de vocatif dans *Guthlac A* : le poème comprend plusieurs références à l'allocutaire au moyen d'appositions ou du verbe « être », mais aucun terme d'adresse véritable. En cela, il se distingue nettement des autres poèmes, qui présentent un front assez homogène. L'utilisation de vocatifs est certes plus ou moins importante selon les textes, mais il n'existe pas d'écart suffisant pour distinguer plusieurs groupes de poèmes sur la base du nombre moyen de termes d'adresse par réplique.

Il ne faut toutefois pas se laisser abuser par ces moyennes, qui masquent des disparités importantes au sein d'un même poème : si *Beowulf* comprend par exemple en moyenne un vocatif par réplique, en pratique il existe des écarts importants entre des répliques qui contiennent jusqu'à six termes d'adresse et d'autres qui en sont complètement dépourvues. Il en va de même pour les autres poèmes. On aura l'occasion de constater que certains types d'actes de langage sont particulièrement propices à une grande concentration de vocatifs.

Si – à l'exception notable de *Guthlac A* – les poèmes du corpus ne présentent pas de disparité importante en ce qui concerne la quantité de termes d'adresse, ils se distinguent en revanche sur le plan qualitatif, comme en témoignent ces deux graphiques.

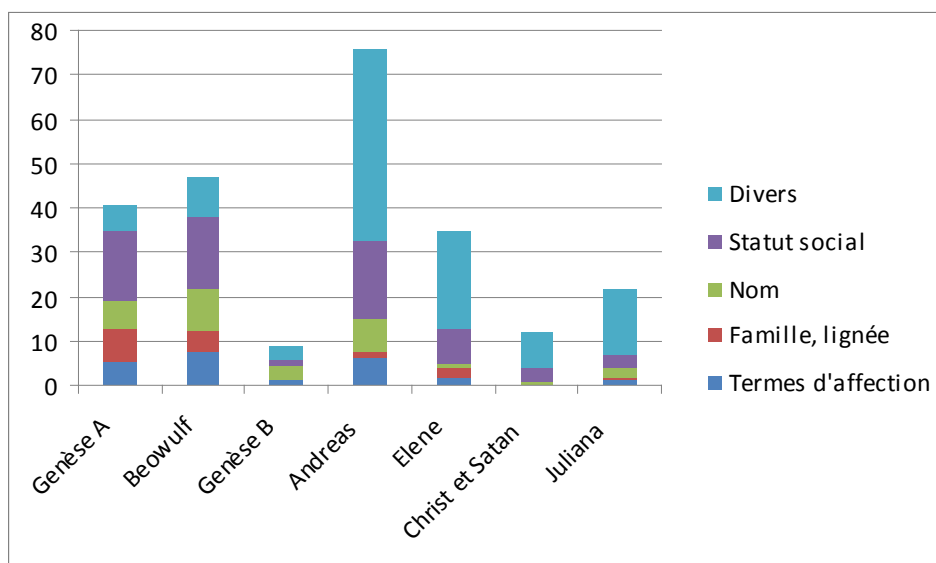


Figure 16 : Proportion des différents types de termes d'adresse (valeurs absolues)

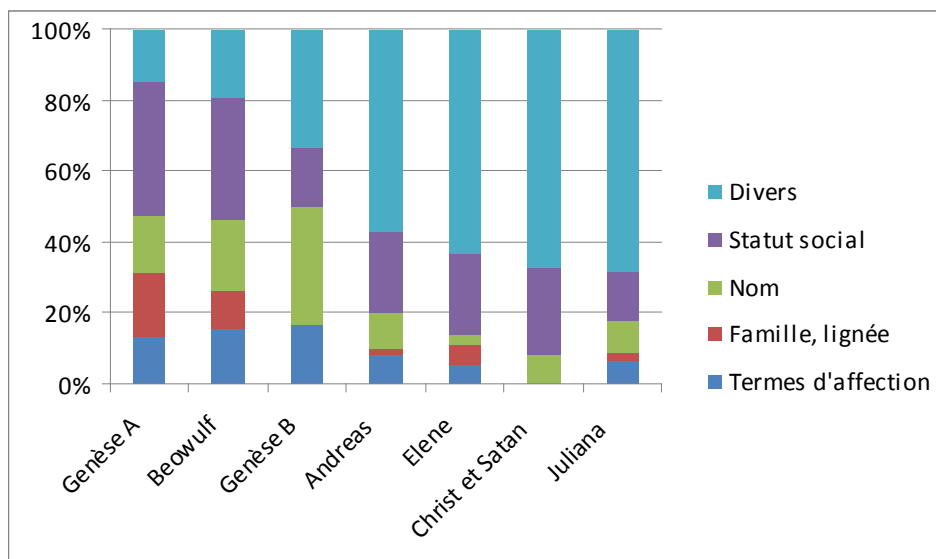


Figure 17 : Proportion des différents types de termes d'adresse (pourcentages)

Afin de réaliser ces graphiques, chaque terme d'adresse a été affecté à une catégorie. Les catégories les plus importantes sont les noms propres, les termes d'affection (*leofa*, « cher » ou *wine min* « mon ami »), les termes décrivant un statut ou un rapport social (exemple : *drihten min*, « mon seigneur ») et ceux décrivant un lien de parenté avec une personne ou un peuple (ex. *sunu min*, « mon fils » ou *mago Ebreā*, « homme de la lignée des Hébreux »). Quand un terme correspondait à deux catégories à la fois (ex. : *wine min Adam*), un demi-point a été attribué à chacune, ce qui permet de représenter les différentes tendances sans créer de distorsion en ce qui concerne le nombre total de vocatifs. La catégorie « divers » recouvre des types de vocatifs trop variés pour qu'une catégorisation plus fine reste lisible. Il s'agit souvent d'épithètes divines qui ne prennent pas les rapports sociaux pour modèle (ex. *weroda wyn*, « joie des troupes » ou *lifes fruma*, « origine de la vie »), mais il peut aussi s'agir d'autres types de désignation. Celles-ci peuvent être flatteuses (ex. *macraeftige menn*, « hommes de talent »), franchement négatives (ex. *awyrge*, « damnés »), ou, plus rarement, neutres (ex. *guma ginga*, « jeune homme »). Comme toujours, certains termes sont ambigus (ex. *hyse*, « jeune homme », « guerrier » a été traité comme un descriptif neutre, mais on pourrait admettre que le terme porte une connotation sociale, voire familiale dans l'expression *hyse leofesta* qui traduit le latin *fili*), et des interprétations différentes de celles retenues ici, et néanmoins valides, pourraient donner lieu à des proportions légèrement différentes. C'est en partie afin de minimiser cette marge interprétative que l'on n'a pas cherché à catégoriser plus finement les éléments « divers » : en effet leur très grande variété donnait lieu à de nombreuses possibilités d'interprétation très nombreuses et donc très subjectives.

Cette catégorisation permet de distinguer au moins deux groupes de poèmes. Les termes d'adresse de la *Genèse A* et de *Beowulf* (et peut-être de la *Genèse B*, même si le faible nombre d'occurrences oblige à être prudent) entrent pour l'immense majorité dans les quatre catégories principales identifiées ici. Quand un individu n'est pas identifié par son nom ou son sang, il l'est en général par son statut social. Il est d'ailleurs remarquable que le statut social serve de référence pour tous les types de relation : non seulement le Dieu de la *Genèse A* est ainsi appelé « seigneur », comme en latin, mais le chef de famille est également désigné ainsi par son fils ou son épouse : *freodrihten min* (*Beowulf*, 1169b, Weaththeow s'adressant à Hrothgar), *drihten min* (*Genèse A*, 2227a, Sara s'adressant à Abraham) et *frea min* (*Genèse A*, 2890b, Isaac à Abraham)¹⁷⁵.

Dans les poèmes hagiographiques et *Christ et Satan* en revanche, la variété est de mise. Les occasions d'interpeller Dieu y sont certes naturellement plus fréquentes que dans *Beowulf*, mais la différence de contenu thématique n'explique pas tout. Sur les sept vocatifs adressés à Dieu dans la *Genèse A*, trois se réfèrent sans ambiguïté à une relation sociale ordinaire (*freodrihten min*, 884b, et *peoden*, 1035a et 2349a) tandis que les autres utilisent des épithètes qui empruntent au vocabulaire de la suzeraineté, tout en le dépassant¹⁷⁶ : *liffrea min*, « mon seigneur de la vie », 868a ; *heofona heahcyning*, « haut roi des cieux », 1025a, *gasta waldend*, « chef des âmes », 2175b et *engla peoden*, « prince des anges », 2643b. S'il y a donc déjà une ébauche d'épithètes divines spécifiques, celles-ci continuent à prendre la relation de seigneur à vassal comme référent.

Dans les poèmes hagiographiques et *Christ et Satan* en revanche, cette référence reste présente, mais elle est concurrencée par de nombreuses autres épithètes, qui mettent en valeur les différentes qualités de Dieu (sauveur, bienveillant, auréolé de gloire, etc.) sans référence spécifique à un rapport de suzeraineté¹⁷⁷. Il en va également ainsi des autres personnages : on retrouve le même type de termes d'adresse que dans *Beowulf* et la *Genèse A*, mais d'autres s'y ajoutent. On peut ainsi prendre l'exemple du personnage d'Andreas¹⁷⁸, qui est assez

¹⁷⁵ Voir aussi *Genèse B*, 678b, où Ève appelle Adam *herra se goda* (« bon seigneur »).

¹⁷⁶ Dans les graphiques ci-dessus, ces termes ont donc été catégorisés comme relevant à moitié du domaine social et à moitié de la catégorie « divers ».

¹⁷⁷ Pour une analyse complète des désignations de Dieu dans la poésie vieil-anglaise, voir la thèse d'André Crépin, « Poétique vieil-anglaise : Désignations du Dieu chrétien » (thèse de doctorat non publiée, Université d'Amiens, 1969).

¹⁷⁸ La tendance du poème *Andreas* à utiliser des épithètes « théologiques » plutôt que « généalogiques » est notée par David Hamilton (« Andreas and Beowulf: Placing the Hero », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson, Dolores Warwick Freese et John C. Gerber (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 81-98, p. 96-97), mais celui-ci se concentre exclusivement sur *Andreas* et *Beowulf*, sans replacer l'usage des épithètes dans ces deux poèmes dans un contexte poétique plus large.

représentatif de l'ensemble. Ce personnage est souvent interpellé de manière tout à fait classique par son nom (203a, 859a, 914a, 957a, 1208a, 1316a et 1362a) ou par un terme d'affection (*wine leofesta*, « très cher ami », 307b et 1431b). Une autre fois, il est désigné par la formule *wigendra hleo* (« protecteur des guerriers », 1672b), qui est certes un peu plus descriptive qu'un simple *drihten* ou *frea*, mais qui est traditionnellement associée¹⁷⁹ à la fonction de chef séculier. En revanche, les quatre autres vocatifs – *þances gleaw þegn* (« vassal à la pensée intelligente », 557), *wis hæleð* (« sage homme » ou « sage guerrier », 624a), *maga mode rof* (« homme à l'esprit courageux », 625a) et *beorn gebledsod* (« homme béni », 937a) – ne semblent pas être traditionnels. Ils sont certainement sans équivalent dans le reste du corpus poétique, et l'un d'eux s'étend même sur un peu plus d'un hémistiche, ce qui est assez atypique. Ils se distinguent aussi des termes d'adresses de la *Genèse A* et *Beowulf* dans la mesure où ils ne désignent pas une fonction, mais une qualité de la personne.

Beowulf et la *Genèse A* étant généralement considérés comme probablement plus anciens que les autres textes du corpus¹⁸⁰, on peut donc supposer que cet usage de termes d'adresse plus variés correspond à un développement nouveau au cours de la période vieil-anglaise, peut-être sous l'influence d'autres traditions et notamment de la tradition latine. La comparaison des vocatifs de notre corpus avec leurs sources latines et avec des analogues germaniques peut permettre d'affiner cette hypothèse.

L'examen de quelques poèmes eddiques (*Völundarkviða*, *Brymskviða*, *Hymiskviða*, *Guðrúnarkviða in Þriðja* et *Helgakviða Hjörvarðssonar*) révèle plusieurs points communs, mais aussi des différences avec *Beowulf* et la *Genèse A*. Dans la plupart d'entre eux¹⁸¹, l'usage du nom seul est la norme, même s'il arrive qu'il soit complété par des informations sur le statut social ou la filiation de l'individu. L'exception la plus courante¹⁸² concerne les créatures non-humaines qui sont souvent identifiées par ce qu'elles sont plutôt que par leur nom, même quand elles en ont un. Le terme d'adresse intervient habituellement en tout début de réplique, comme ici :

¹⁷⁹ Dans *Beowulf*, on retrouve ainsi cette formule une fois en tant que terme d'adresse (429b, où elle désigne Hrothgar) et trois fois dans le récit, où elle désigne successivement Sigemund (899b), Beowulf à son retour triomphal chez les Gètes (1972b) et Beowulf roi (2337b).

¹⁸⁰ Voir les sections consacrées à ces poèmes dans l'introduction générale, p. 53 et 92.

¹⁸¹ Dans *Völundarkviða*, les sept termes d'adresse sont des noms, mais quatre d'entre eux sont complétés par une information supplémentaire sur le statut de la personne, dans *Guðrúnarkviða in Þriðja*, deux des trois termes d'adresse sont des noms, mais ils sont complétés par une épithète de filiation, dans *Brymskviða* quatre des cinq termes d'adresse sont des noms, et dans *Helgakviða Hjörvarðssonar* dix-sept sur vingt-trois. Dans *Hymiskviða* en revanche, seul un des cinq termes d'adresse est un nom propre.

¹⁸² Six occurrences sont concernées dans le corpus examiné ici, dont la plupart sont localisées dans *Helgakviða Hjörvarðssonar*.

Tregg mik þat, Guðrún
 Gjúka dóttir!
 er mér í höllu
 Herkja sagði (*Guðrúnarkviða in Briðja*, § 2, 1-4)¹⁸³

Comme on l'a vu dans le premier chapitre de cette thèse (p. 145), les vers de la poésie eddique se passent souvent de formule d'insertion permettant d'indiquer qui parle. Dans le Codex Regius, il arrive que cette fonction soit assurée par de courts éléments en prose, même si ce n'est pas systématique. Il est cependant probable que ces éléments soient des innovations survenues au moment de la mise à l'écrit des poèmes¹⁸⁴. Quand les poèmes étaient encore transmis oralement, comme on suppose qu'ils l'ont été, les vocatifs de la poésie norroise avaient donc un rôle très important à jouer : en l'absence fréquente de formule d'insertion c'est grâce à eux que l'auditeur pouvait repérer le début d'une nouvelle réplique, l'identité de l'allocutaire et, par déduction, celle du locuteur.

En vieil-anglais, où les formules d'insertion sont très développées, cette fonction s'estompe, même si le fait que la localisation en tout début de réplique reste fréquente suggère qu'elle a pu être plus importante à une époque antérieure. C'est sans doute ce qui explique la moindre importance des termes d'adresse identifiant explicitement l'allocutaire au moyen de son nom. Libérés de cette fonction d'identification, les vocatifs peuvent être beaucoup plus variés. Malgré tout, les types de termes d'adresse utilisés dans *Beowulf* et la *Genèse A* restent assez proches de leurs analogues norrois : les allocutaires sont définis par leur nom, leur parenté, ou par leur fonction.

Ce dernier point peut être compris plus largement que d'un point de vue strictement social. Ainsi, dans *Hymiskviða*, deux termes définissent l'allocutaire par ses actions : *brjótr berg-dana* (« destructeur de géants », § 18) et *kjóla valdi* (« pilote », littéralement « personne qui contrôle la quille (d'un bateau) », § 19). On peut rapprocher ces expressions de certaines épithètes utilisées pour interpeller un seigneur dans la poésie vieil-anglaise, notamment *since brytta* (« dispensateur de trésor », *Beowulf*, 1170a) et *æðelinga helm* (« protecteur des nobles », *Genèse A*, 2146a et 2657a), qui définissent l'individu en fonction de ce qu'il fait plutôt qu'en fonction de ses qualités personnelles.

Cette comparaison avec la poésie eddique permet de confirmer que *Beowulf* et la *Genèse A* sont sans doute les poèmes de notre corpus les plus proches d'une tradition germanique ancienne en ce qui concerne leur usage des termes d'adresse. La moindre importance de la fonction d'identification dans la poésie vieil-anglaise, dès *Beowulf* et la

¹⁸³ « Cela me fait de la peine, Gudrun, fille de Giuki, ce que Herkja m'a dit ».

¹⁸⁴ Robert Kellogg, « Literacy and Orality in the Poetic *Edda* », p. 91-92. Voir plus haut, note 130, p. 145.

Genèse A, suggère en revanche qu'il y a déjà eu à ce stade une évolution importante par rapport à l'héritage germanique commun aux traditions vieil-anglaises et norroises.

Le corpus vieux-saxon est indubitablement celui qui se rapproche le plus du corpus vieil-anglais, tout particulièrement de *Beowulf* et de la *Genèse A*, dans son usage des termes d'adresse. Comme en vieil-anglais, la fonction d'identification des vocatifs est rendue superflue par des formules d'insertion intégrées aux vers, même si celles-ci sont souvent plus discrètes. On n'est donc pas surpris de constater que les noms propres sont beaucoup moins fréquents qu'en vieux-norrois, sauf peut-être dans le premier fragment de la *Genèse saxonne*¹⁸⁵. Les autres types de vocatifs utilisés sont comparables à ceux de *Beowulf* et la *Genèse A* : quelques rares références à la lignée de l'allocutaire¹⁸⁶, quelques termes d'affection¹⁸⁷ et beaucoup de références au statut de l'allocutaire. Il peut s'agir de références à des inférieurs hiérarchiques¹⁸⁸. Le plus souvent cependant, l'allocutaire interpellé est Dieu, et dans les deux fragments de la *Genèse saxonne* sur Sodome et Caïn comme dans *Heliand* ce sont donc les références à un seigneur qui dominant très largement. Les termes utilisés sont presque toujours les mêmes : *herro*, *uualdand*, *fro* et *drohtin*¹⁸⁹, seuls ou en combinaison, avec ou sans possessif et parfois complétés d'un *the gôdo* (« le bon »). Tous ces termes peuvent aussi désigner un seigneur séculier et sont donc des indicateurs de statut social avant d'être des épithètes divines. En cela, ils sont donc comparables aux termes utilisés dans la *Genèse A*.

La *Genèse A* ne totalise que sept vocatifs adressés à Dieu, ce qui ne permet guère d'établir des comparaisons significatives. La prédilection de la *Genèse A* pour les termes

¹⁸⁵ Les fragments subsistants de la *Genèse saxonne* ne comportent qu'une seule occurrence, située dans le premier fragment (*thu nu Eua*, 1, correspondant à *þu Eue*, *Genèse B*, 791a). La *Genèse B* comporte cependant quatre autres occurrences, et la forme typiquement vieux-saxonne de l'une d'entre elles (*Eue seo gode*, 612a) permet de penser que celle-là au moins – mais peut-être les autres aussi – ne fait que traduire la source. Dans les deux autres fragments en revanche, on ne trouve aucune occurrence, ce qui pourrait fournir un argument supplémentaire à l'hypothèse de Colette Stévanovitch selon laquelle il s'agirait d'extraits de trois textes distincts (Colette Stévanovitch, « Caïn, *Genesis B*, and the Old Saxon *Genesis* »). Dans *Heliand*, on trouve bien *Maria* (259a), mais il s'agit d'un cas assez exceptionnel.

¹⁸⁶ Ex. *auaron Israeles*, « descendant des Israéliens », *Heliand*, 491a, à comparer avec *Mago Ebraea*, « homme de la lignée des Hébreux », utilisé plusieurs fois dans la *Genèse A* ; *selbo suno Dauides*, « fils de David en personne », *Heliand* 2991a.

¹⁸⁷ Ex. *manno liobosta*, « homme cher entre tous », *Heliand*, 821b, équivalent de *monna leofost*, *Genèse A*, 1328b et 1749a, ainsi que le complément *the gôdo* / *thie guodo*, « le bon », fréquemment accolé à d'autres termes d'adresse.

¹⁸⁸ Ex. *gisithos mina*, « mes compagnons », *Heliand*, 1389b et *iungron mina*, « mes disciples », *Heliand*, 3039a et 3052b, à comparer avec *rincas mine*, « mes hommes », *Genèse A*, 2881a ; *thegno besta*, « meilleur des vassaux », *Heliand*, 3101a, à comparer avec *secg betsta*, « meilleur des hommes », *Beowulf*, 947a.

¹⁸⁹ *Herro* est rendu par *herra* dans la *Genèse B*, mais ce mot apparaît très rarement ailleurs (le dictionnaire de Bosworth & Toller ne signale que quatre autres occurrences dans le reste du corpus), donc il s'agit sans doute plutôt d'un emprunt que d'un équivalent authentiquement vieil-anglais. Les autres termes en revanche ont des équivalents connus et d'usage courant, dans les termes d'adresse et ailleurs : *wealdend*, *frea* et *drihten*.

dénotant une fonction plutôt qu'une qualité permet toutefois de penser que, même si le poème était beaucoup plus long, on n'y rencontrerait sans doute pas des désignations aussi variées que dans la poésie hagiographique. Malgré tout, les termes *liffrea* et *gasta waldend*, commentés plus haut, constituent déjà de légers écarts par rapport à l'utilisation presque systématique¹⁹⁰ de termes séculiers dans le corpus vieux saxon.

Cet examen permet de penser que le poème de la *Genèse B* suit vraisemblablement bien le même modèle que ceux de la *Genèse A* et de *Beowulf*. Il tend également à confirmer l'existence d'un modèle germanique commun, même si la très grande ressemblance entre les modèles vieil-anglais et vieux-saxon a sans doute été renforcée par des contacts plus récents entre les deux cultures, notamment par l'intermédiaire des missionnaires anglais chez les saxons. Si, comme on le suppose¹⁹¹, la composition de poèmes bibliques en vieux-saxon est liée à l'influence vieil-anglaise, alors on peut penser que l'évolution vers une plus grande variété dans le choix des vocatifs (à peine esquissée dans la *Genèse A* et *Beowulf*, mais pleinement développée dans la poésie hagiographique) est postérieure à cette période d'influence. L'influence vieil-anglaise chez les Saxons commence avec la mission de Boniface (initiée après son accession à l'épiscopat en 722¹⁹²) et doit être antérieure à la composition de *Heliand*, estimée entre 821 et 840¹⁹³. Ainsi, on peut émettre l'hypothèse que la *Genèse A* et *Beowulf* ont été composés avant le IX^e, ou en tout cas avant la seconde moitié du IX^e siècle, tandis que les poèmes de Cynewulf et Andreas seraient plus tardifs. Évidemment, les textes emmenés en Saxe avaient toutes les chances d'être des classiques éprouvés plutôt que les dernières nouveautés, et on peut supposer un certain temps avant l'arrivée des premiers textes et la mise en œuvre d'un poème ambitieux comme *Heliand*, donc le développement d'un nouveau style de vocatifs en Angleterre dès le milieu du VIII^e siècle, voire un peu avant, ne peut être exclu. Il ne s'agit pas ici de prétendre que le type de terme d'adresse utilisé est un critère suffisant pour dater les poèmes, on notera toutefois que les différences constatées entre les différents textes du corpus sont cohérentes avec l'hypothèse d'une date de composition relativement précoce¹⁹⁴.

¹⁹⁰ On a relevé comme exceptions *alomatig fadar*, « père tout-puissant », *Genèse saxonne*, 169a ; *god hebanriki*, *Genèse saxonne*, 191, 202 et 229b ; et *Crist alouualdo*, « Christ tout-puissant », *Heliand*, 3139b.

¹⁹¹ Voir A. N. Doane, *The Saxon Genesis*, p. 95 et James E. Cathey, *Héliand: Text and Commentary* (Morgantown : West Virginia University Press, 2002) p. 20.

¹⁹² James E. Cathey, *Héliand*, p. 8.

¹⁹³ A. N. Doane, *The Saxon Genesis*, p. 46. James E. Cathey donne la période 822-850. Il préfère ne pas exclure la décennie 840-850 car il rappelle que la dédicace à Louis le Pieux (mort en 840) pourrait éventuellement faire référence à son fils, nommé Louis lui aussi et mort plus tard (*Héliand*, p. 21.)

¹⁹⁴ Sur les problèmes posés par la datation, voir l'introduction générale, p. 38 et suivantes.

Afin de mieux comprendre quel rôle l'influence latine a pu jouer dans cette évolution de l'utilisation des vocatifs en vieil-anglais, il est utile de comparer les poèmes vieil-anglais traduits du latin avec leurs sources. Les hagiographies latines (et dans une moindre mesure la Vulgate) utilisent déjà des vocatifs. Cependant, la comparaison des poèmes vieil-anglais avec leurs sources montrent que dans de nombreux cas, les vocatifs vieil-anglais ne se contentent pas de traduire un vocatif latin, mais sont des ajouts purs et simples :

Nombre de vocatifs :	Dans la source ¹⁹⁵	Traduits en vieil-anglais	Supprimés en vieil-anglais	Ajoutés en vieil anglais	Dans le poème
<i>Juliana</i>	16 ¹⁹⁶	9	7	13	22
<i>Elene</i>	18 ¹⁹⁷	15	3	20	35
<i>Andreas</i>	59	36	23	40	76
<i>Genèse A</i>	13	8	5	33	41

Figure 18 : Termes d'adresse en latin et vieil-anglais

Il arrive aussi que des vocatifs latins ne soient pas traduits en vieil-anglais, mais de façon générale ils sont beaucoup plus nombreux en vieil-anglais qu'en latin.

Si l'on s'intéresse à présent aux types de vocatifs utilisés, on constate aussi des différences importantes. La Vulgate se contente en général des noms propres pour les personnages humains et de *domine* (« seigneur ») pour Dieu, avec une utilisation ponctuelle de *pater mi* (« père ») par Isaac s'adressant à son père. Il n'y a pas à proprement parler d'exploitation stylistique de ces vocatifs, sauf dans la séquence du sacrifice d'Isaac, où le terme d'adresse est à plusieurs reprises séparé de la prise de parole proprement dite, comme dans ce passage, à comparer avec sa traduction vieil-anglaise, où les deux répliques ont été rassemblées en une seule :

et ecce angelus Domini de caelo clamavit dicens Abraham Abraham qui respondit adsum dixitque ei non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quicquam nunc cognovi quod timeas Dominum et non peperceris filio tuo unigenito propter me (Genèse 22 : 11-12)¹⁹⁸

¹⁹⁵ Pour que la comparaison ait du sens, on n'a pas toujours retenu l'ensemble du texte source, mais uniquement les répliques qui avaient un équivalent en vieil-anglais.

¹⁹⁶ La version des *Acta Sanctorum* comprend le même nombre de vocatifs, mais avec une variante : ainsi, un *domna mea*, présent au § 10 de la version publiée par Michael Lapidge, et qui n'est pas traduit dans le poème, n'apparaît pas non plus dans cette version. Par ailleurs, un *immunde spiritus* apparaît au § 11 des *Acta Sanctorum*, qui semble être traduit en vieil-anglais par *hean helle gæst* (« abject esprit de l'Enfer », 457a), mais qui n'apparaît pas dans la version de Michael Lapidge.

¹⁹⁷ Le texte d'Alfred Holder présente un vocatif en moins que la version des *Acta Sanctorum*, mais il s'agit justement de l'un des vocatifs traduits littéralement par Cynewulf (*hlæfdige*, 400b, pour *domina*), donc il était vraisemblablement présent dans la source utilisée par le poète.

¹⁹⁸ « Et voilà que l'ange du Seigneur l'appela depuis le ciel en disant : 'Abraham, Abraham !'. Celui-ci répondit : 'Je suis là'. Et il lui dit : 'Ne porte pas la main sur ton enfant et ne lui fais rien. À présent j'ai compris que tu crains le seigneur et que pour moi tu n'as pas voulu épargner ton fils unique' ». Voir également 22 : 1 et 22 : 7.

‘Abraham leofa, ne sleah þin agen bearn,
 ac þu cwicne abregd cniht of ade,
 eaforan þinne! Him an wuldres god!
 Mago Ebreā, þu medum scealt
 þurh þæs halgan hand, heofoncyniges,
 soðum sigorleanum selfa onfon,
 ginfæstum gifum. Ðe wile gasta weard
 lissum gyldan þæt þe wæs leofre his
 sibb and hyldo þonne þin sylfes bearn.’ (*Genèse A*, 2914-2922)¹⁹⁹

Ce procédé (associé ici à une duplication du terme d’adresse) permet de souligner la gravité de la scène, et de prolonger la tension jusqu’au dénouement. Il s’agit cependant d’un cas tout à fait exceptionnel dans le livre de la Genèse. Aussi bien d’un point de vue qualitatif que quantitatif, l’usage des vocatifs dans la Vulgate est donc beaucoup plus restreint que dans la *Genèse A* ou dans la poésie vieil-anglaise plus généralement. Par ailleurs l’utilisation d’un terme dénotant un statut social pour désigner un être humain et notamment pour désigner un parent n’est pas attestée : seul Dieu est appelé *domine*, et quand Isaac s’adresse à son père il utilise *pater mi* là où le vieil-anglais a *frea min* (2890b).

Les textes hagiographiques en prose qui ont servi de sources aux poètes vieil-anglais font un usage un peu plus conséquent des termes d’adresse que la Vulgate. Ils introduisent aussi d’autres types d’utilisation, en particulier celle de termes honorifiques, voire flatteurs, ou au contraire insultants et celle de pseudo-termes de parenté dans le cadre religieux. La *recensio casanatensis* (et avant elle les *Praxeis Andreou*) fait un usage particulièrement important de ces termes de parenté. *Frater* ou *fratres* (« frère(s) ») est ainsi utilisé une quinzaine de fois dans l’ensemble du texte, *filoli mei* (« mes chers enfants ») sept fois, et *pater* (« père »), trois. On peut aussi relever *patres mei presbiteri et matres* à la fin de *Juliana* (« mes vénérables pères et mes mères », § 20). Aucun de ces termes n’a été adopté par les poèmes du corpus, qui préfèrent les omettre ou leur substituer des vocatifs de nature différente²⁰⁰.

Même quand le lien de parenté est littéral, le vieil-anglais a moins volontiers recours que le latin aux termes de parenté. On a vu qu’ils étaient parfois remplacés par des termes dénotant un statut social dans *Beowulf* et dans la *Genèse A*. Dans *Elene*, on trouve les trois expressions *guma ginga* (« jeune homme », 464a), *hæleð min se leofa* (« mon cher jeune

¹⁹⁹ « Cher Abraham, ne mets pas ton propre enfant à mort, mais éloigne vite le garçon du bûcher, ton enfant ! Dieu lui a accordé la gloire ! Homme du peuple hébreu, tu prendras toi-même une récompense de la main sacré du roi des cieux, de vrais trophées, des dons durables. Le gardien des âmes veut t’accorder sa grâce parce que son amitié et sa protection t’ont été plus chères que ton propre enfant ».

²⁰⁰ En revanche, la *Genèse A* comporte deux occurrences de termes de parenté utilisés dans un contexte religieux : *sunu min* (873a) et *dohtor* (888a). Il ne s’agit toutefois pas de termes utilisés entre être humains au sein d’une communauté religieuse, mais de Dieu s’adressant à ses créatures. La dimension métaphorique est donc moindre que dans *Juliana* ou *Andreas*.

homme », 511b) et *hyse leofesta* (« très cher jeune homme », 523a) pour traduire le latin *fili*. Seule la première occurrence de *fili* est traduite assez littéralement par *min swæs sunu* (« mon propre fils », 447a).

L'usage métaphorique des termes de parenté dans les textes hagiographiques semble refléter les pratiques des communautés religieuses de langue latine. Ainsi, le prologue de la Règle de saint Benoît²⁰¹ utilise les expressions *o fili* (« ô fils »), *fratres carissimi* (« très chers frères ») et *fratres* (« frères ») pour interpeller ses lecteurs et auditeurs. En revanche le *Colloquium* d'Ælfric n'a pas recours aux termes de parenté, mais privilégie la fonction des interlocuteurs :

Nos pueri rogamus te, magister, ut doceas nos loqui latialiter recte, quia idiote sumus et corrupte loquimur. [...]

Quid dicis tu, arator? Quomodo exerces opus tuum?

O, mi domine, nimium laboro²⁰².

We cildra biddað þe, eala lareow, þæt þu tæce us sprecaþ forþam ungelærede we syndon & gewæmmodlice we sprecaþ. [...]

Hwæt sægest þu, yrþlingc? Hu begæst þu weorc þin?

Eala, leof hlaford, þearle ic deorfe²⁰³.

Le terme *arator* / *yrþlingc* relève du jeu de rôle, et n'est donc pas pleinement pertinent, mais il est intéressant de constater que les enfants utilisent le terme d'enseignant (*magister* / *lareow*), puis de seigneur (*domine* / *hlaford*) plutôt que de père, et qu'ils se désignent eux-mêmes en tant qu'enfants mais pas en tant que fils. On peut donc se demander si l'usage des termes de parenté parmi les membres d'une communauté chrétienne n'était pas moins systématique en Angleterre que dans d'autres régions de la chrétienté.

Cette hypothèse doit cependant être formulée avec prudence. Lorsqu'il s'agit des membres d'une communauté monastique, le terme de « frère » est tout à fait attesté. Ainsi, Ælfric qui n'utilisait pas de termes de parenté dans un dialogue entre un moine et des novices, n'hésite pas à employer l'expression *mine gebroðra* à plusieurs reprises dans les *Homélies catholiques*, destinées cette fois à d'autres moines²⁰⁴. Ce qui fait la particularité des

²⁰¹ Règle de saint Benoît, *texte latin, traduction et concordance*, p. 4.

²⁰² « 'Les enfants que nous sommes te prions, maître, de nous apprendre à parler en latin correctement, car nous sommes ignorants et nous parlons mal'. [...] 'Que dis-tu, laboureur ? Comment accomplis-tu ton travail ? – Ô, mon seigneur, je travaille énormément' ». Le texte utilisé ici est tiré (après quelques simplifications de la typographie) de l'annexe de l'article de Joyce Hill, « Ælfric's Colloquy: The Antwerp / London Version », in *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, édité par Katherine O'Brien O'Keefe, et Andy Orchard, 2 vols. (Toronto : University of Toronto Press, 2005), vol. 2, 331-347, p. 339-340.

²⁰³ La traduction vieil-anglaise est très littérale : « 'Les enfants que nous sommes te prions, ô maître, de nous apprendre à parler, car nous sommes ignorants et nous parlons mal'. [...] 'Que dis-tu, laboureur ? Comment accomplis-tu ton travail ? – Ô, cher seigneur, je travaille énormément' ».

²⁰⁴ Ælfric, *The Homilies of the Anglo-Saxon Church*, 2 vols., édité par Benjamin Thorpe (Londres : Ælfric

hagiographies latines, c'est leur emploi des termes de parenté entre chrétiens qui ne sont pas dans les ordres.

Une autre différence d'usage entre les hagiographies latines et leurs adaptations vieil-anglaises concerne leur utilisation de termes honorifiques. Dans les textes latins, Juliana et Elene sont à plusieurs reprises désignées par le terme *domina*, « maîtresse » (ou *domina mea*, « ma maîtresse »). Ces termes ne sont pas sans hypocrisie dans la mesure où ils sont prononcés par des personnages qui ne respectent pas véritablement l'autorité de leur allocutaire. Il s'agit ainsi du conseil des cinq cents sages et de Judas qui ne fournissent pas à Elene les réponses qu'elle attend, alors que Judas au moins en a connaissance, et du démon qui se plie à l'autorité de Juliana tant qu'elle le maîtrise physiquement, mais qui n'hésitera pas à la trahir dès qu'il se croira libre²⁰⁵. Cynewulf traduit assez littéralement certains de ces vocatifs (*hlæfdige min*, *Juliana*, 539b et *Elene* 655b ; *hlæfdige*, *Elene*, 400b), mais il en supprime certains et en remplace un autre par *ead mæg* (« bienheureuse jeune fille », *Juliana*, 352a)²⁰⁶. Par ailleurs, Cynewulf n'utilise jamais *hlæfdige* de son propre chef²⁰⁷, mais uniquement pour traduire *domina*. Ce terme d'adresse n'est donc pas pleinement intégré dans son vocabulaire poétique mais constitue plutôt une façon de rendre un terme latin qui revient trop souvent pour être complètement ignoré, mais peut-être trop problématique pour être conservé systématiquement.

Il est probable que le problème réside justement dans le caractère hypocrite de ces termes d'adresse. En effet, dans *Beowulf*, la *Genèse A* et la *Genèse B*, seuls ceux dont l'autorité est effectivement reconnue sont appelés « seigneur ». À la rigueur, on pourrait même dire que dans ces poèmes il n'y a pas de termes honorifiques : les termes utilisés pour interpellier Hrothgar, Hygelac, Abraham ou Abimélek n'expriment pas tant le respect ou la courtoisie du locuteur qu'une réalité sociale indubitable. Les utilisations de *domina* dans l'*Inventio sanctae crucis* ou dans la *Passio Iulianae* sont d'un ordre très différent. S'il faut les comparer à quelque chose, ce serait plus tôt aux termes d'adresse des plus mielleux utilisés

Society, 1846), vol. 2, p. 4, 24, 36, 58, 72, etc.

²⁰⁵ Dans plusieurs répliques sans équivalent dans le poème vieil-anglais (*Passio Iulianae*, § 3), Eleusius utilise également les termes *Domina mea Iuliana* et *Domina mea* alors qu'il propose à Juliana un marché de dupes, lui affirmant qu'il se convertira si elle l'épouse avant d'avouer ne pas pouvoir se convertir par crainte de l'empereur.

²⁰⁶ Ce remplacement facilite peut-être l'allitération, mais d'autres solutions étaient possibles : on aurait ainsi pu remplacer *Ic þe, ead mæg, yfla gehwylces* par *Ic þe yfla gehwylces, hlæfdige min*, avec une anacrouse de deux syllabes avant le premier hémistiche. L'allitération ne constitue donc pas en elle-même une raison suffisante pour justifier ce changement par rapport à la source.

²⁰⁷ Sauf si l'on admet que la source utilisée par Cynewulf ressemblait plus au texte édité par Alfred Holder qu'à celui des *Acta Sanctorum*, auquel cas celui du vers 400b pourrait être une innovation, mais une telle coïncidence paraît improbable. Voir ci-dessus, note 197, p. 342.

par Eleusius et le démon : *dulcissima mea Iuliana*, « ma très douce Juliana » traduit par *Min se swetesta sunnan scima, / Iuliana!* (« ma très douce lumière du soleil, Juliana ! », 166-167a) et *Iuliane mea*²⁰⁸, « Ma Juliana », traduit par *seo dyreste / ond seo weorþeste wuldorcyninge, / dryhtne ussum* (« la plus chère et la plus digne aux yeux du roi de la gloire notre seigneur », 247b-249a).

Ces termes ne sont pas de même nature que celui utilisé à deux reprises pour interpeller Sara dans la *Genèse A* (*mæg ælfscieno*, « jeune femme à la radieuse beauté elfique », 1827a et 2731a). Le terme de la *Genèse A* est très positif, mais sans exagération : Abraham et Abimélek montrent par leurs actions qu'ils estiment effectivement Sara très belle et leur utilisation d'un tel terme d'adresse apparaît plus comme la reconnaissance d'une vérité manifeste que comme une tentative de flatterie. À l'inverse, le terme choisi par Eleusius est très exagéré quand on considère qu'il est prêt à infliger les pires tourments à Juliana l'instant d'après. Cynewulf accentue encore ce contraste présent dans la source en étoffant le terme d'adresse pour en faire une flatterie éhontée, s'éloignant ainsi encore plus que sa source du style traditionnel des termes d'adresse vieil-anglais.

Confronté à des termes d'adresse dont la nature s'accorde mal avec les pratiques traditionnelles de la poésie vieil-anglaise, Cynewulf utilise ainsi toute la gamme des stratégies possibles : l'évitement (lorsqu'il élimine *domina*), la substitution (*ead mæg* pour *domina mea*), la traduction littérale (*hlæfdige min*) et l'étoffement (*Min se swetesta sunnan scima, / Iuliana!* pour *dulcissima mea Iuliana*). On pourrait aussi citer le cas de *immunde spiritus*, traduit littéralement, mais étoffé : *earmsceapen, unclæne gæst*, « misérable esprit impur », *Juliana*, 418²⁰⁹.

La variété des stratégies utilisées et le fait que certains types de termes d'adresse, en particulier les plus hypocrites, ne sont utilisés par le poète que lorsqu'il s'agit de traduire un terme équivalent dans la source tendent à suggérer que même pour un auteur aussi influencé par la rhétorique latine que Cynewulf²¹⁰, certains usages latins ne sont pas pleinement intégrés. Ce que l'on observe chez Cynewulf, plus qu'un usage latin ou latinisé des vocatifs, c'est une pratique vieil-anglaise en pleine expérimentation sous l'influence du latin. Si l'on s'intéresse d'ailleurs aux termes d'adresse les plus caractéristiques de la poésie

²⁰⁸ *Iuliana dilecta mea*, « Juliana, ma chérie », dans les *Acta Sanctorum*.

²⁰⁹ Dans les *Acta Sanctorum*, l'épithète apparaît une seconde fois (§ 11), et elle a comme équivalent *hean helle gæst*, « abject esprit de l'Enfer » dans le poème (457a). Le texte de Paris, BNF, lat. 10861, publié par Michael Lapidge, ne comporte aucun vocatif à cet endroit. Voir ci dessus, note 196, p. 342.

²¹⁰ Voir les sections de l'introduction générale consacrées à *Juliana* et *Elene*, ainsi que l'ouvrage de Janie Steen, *Verse and Virtuosity*, en particulier le chapitre 6, consacré à Cynewulf, « The Verse and Virtuosity of Cynewulf », p. 110-138.

hagiographique (c'est-à-dire ceux qui sont sincères mais qui décrivent une qualité de l'allocutaire plutôt que sa fonction), on constate qu'ils ne sont pas directement traduits du latin.

S'il y a une influence latine, comme c'est probable, celle-ci ne semble pas avoir pris la forme d'une simple transmission de procédés latins vers le vieil-anglais. On dirait plutôt que la confrontation des poètes vieil-anglais à des pratiques étrangères a stimulé leur innovation en suggérant d'autres possibilités au delà des pratiques traditionnelles. Il est également probable que les préoccupations chrétiennes pour le salut individuel – et notamment pour les qualités morales de chacun en tant qu'elles lui permettront d'accéder au salut et non en tant qu'elles bénéficient à la communauté – aient pu indirectement influencer les pratiques des poètes en élargissant leurs centres d'intérêt.

Reste à s'interroger sur la fonction de ces éléments dans la poésie vieil-anglaise puisque celle-ci les utilise en grand nombre alors même que, contrairement à la poésie eddique, elle n'en a nul besoin pour identifier les interlocuteurs. Il convient d'écarter immédiatement l'hypothèse d'un artifice métrique. Si les vocatifs peuvent occasionnellement servir de « cheville »²¹¹ et faciliter la gestion du rythme et de l'allitération par les poètes, telle n'est pas leur fonction principale. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner ces exemples :

'Me ða blæda on hand bryd gesealde,
freolucu fæmne, *freadrihten min*,
ðe ic þe on teonan geþah. [...] (Genèse A, 883-885a)²¹²

'Hu geworhte ic þæt, waldend fira,
synnig wið seolfne, *sawla nergend*,
þæt ic þe swa godne ongitan ne meahte [...] (Andreas, 920-922)²¹³

Dans les deux cas, on voit à quel point il serait aisé de supprimer le vers complet où se trouve le terme d'adresse sans altérer le fond ou la forme du passage de manière fondamentale. S'il y a une cheville ici, il s'agirait plutôt des hémistiches *freolucu fæmne* et *synnig wið seolfne* qui fournissent l'allitération requise pour permettre l'utilisation des vocatifs *freadrihten min* et *sawla nergend*.

L'examen des passages où les termes d'adresse sont les plus nombreux permet de dégager deux modèles d'utilisation dominants. Dans *Beowulf* et les deux poèmes de la

²¹¹ C'est ainsi que Colette Stévanovitch désigne les éléments verbaux dont la fonction première est de compléter le vers avec le rythme et l'allitération voulue (souvent dans le premier hémistich). Bien qu'elle ne mentionne pas le cas spécifique des termes d'adresse, elle indique qu'il s'agit souvent d'épithètes désignant les personnages. *La Genèse du manuscrit Junius XI*, p. 212-217.

²¹² « L'épouse m'a mis ces fruits dans la main, la noble jeune femme, mon Seigneur, que j'ai acceptés, agissant mal envers Toi ».

²¹³ « Comment ai-je fait, Chef des hommes, péchant contre Toi-même, Sauveur des âmes, pour ne pas pouvoir Te reconnaître, Toi qui es si bon ».

Genèse, les termes d'adresse sont particulièrement nombreux dans le contexte d'actes directifs²¹⁴, en particulier des conseils, offres ou requêtes, c'est-à-dire lorsque le locuteur tente d'influencer les actions de son allocataire, mais sans pouvoir (ou vouloir) user de son autorité, comme ce serait le cas pour un ordre²¹⁵. Ce type de distribution invite le rapprochement avec les stratégies de politesse mises en œuvre dans les conversations authentiques.

2.2.1.4. Termes d'adresse et politesse

Penelope Brown et Stephen C. Levinson²¹⁶ ont montré que dans la conversation ordinaire, c'est précisément dans ce type de contexte que l'on a tendance à rencontrer des termes d'adresse :

Hitherto the basic assumption in the study of such address forms has generally been that their usage presupposes certain social attributes [...]. In other words, they have been considered on the whole to be automatic reflexes or signals of predetermined social standing. Our data, however, show that they are typically strategically used to soften FTAs, by indicating the absence of risk to the addressee.

Penelope Brown et Stephen C. Levinson (p. 65-67) définissent comme « FTAs » ou « *Face-Threatening Acts* » les actes qui menacent la « face » de l'allocataire, c'est-à-dire l'image qu'il se fait de lui-même²¹⁷, en suggérant que le locuteur pourrait entraver la liberté d'action de l'allocataire (par exemple en essayant d'influencer ses actions) ou ne pas se soucier des désirs de l'allocataire.

Le but de leur étude est de montrer que, quelle que soit la culture envisagée, de tels actes font typiquement l'objet de stratégies spécifiques dans la conversation, stratégies que

²¹⁴ Ce terme est emprunté à la taxonomie des actes de langage de John R. Searle. Il définit les actes directifs (« *directives* ») ainsi : « *The illocutionary point of these consists in the fact that they are attempts [...] by the speaker to get the hearer to do something* » (John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge : Cambridge University Press, 1979), p. 13).

²¹⁵ Les scènes concernées sont les suivantes : Beowulf sollicitant auprès de Hrothgar le droit de garder Heorot seul (*Beowulf*, 426b-430a, quatre vocatifs), Beowulf demandant la protection de Hrothgar pour ses hommes (*Beowulf*, 1474-1483, quatre vocatifs), Hrothgar conseillant à Beowulf de se méfier de l'excès de superbe (*Beowulf*, 1758-1761a, trois vocatifs), le démon enjoignant Ève à croquer la pomme (*Genèse B*, 559b-580, deux vocatifs, ce qui peut paraître peu par rapport aux autres poèmes, mais ce qui est le maximum rencontré dans la *Genèse B*), Ève persuadant Adam à son tour (*Genèse B*, 655-83, deux vocatifs), Abraham proposant à Loth de se séparer (*Genèse A*, 1906b-1916a, trois vocatifs) et Abraham offrant le butin au prince de Sodome (*Genèse A*, 2139-2146a, trois vocatifs). Ce dernier cas diffère un peu des autres dans le sens où Abraham ne sollicite pas de réaction spécifique de la part du prince de Sodome, mais on aura l'occasion d'y revenir plus bas. Hors de notre corpus, on peut aussi citer le premier fragment de *Waldere*, quand Hildegyth encourage Waldere à l'action (*Waldere A*, 6-12, trois vocatifs).

²¹⁶ Penelope Brown et Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Use*, p. 182. Ce passage concerne particulièrement les termes honorifiques, c'est-à-dire ceux désignant un statut social suffisamment élevé pour commander le respect. Cependant, Penelope Brown et Stephen Levinson indiquent plus loin qu'il en va de même pour d'autres termes d'adresse (en particulier le nom propre associé à un titre) dès lors qu'ils ne sont pas utilisés pour saluer ou attirer l'attention de quelqu'un.

²¹⁷ Penelope Brown et Stephen C. Levinson empruntent cette notion de face à Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (New York : Pantheon Books, 1967).

l'on qualifie habituellement de politesse. Ils résument les différentes stratégies envisageables par ce schéma (p. 60) :

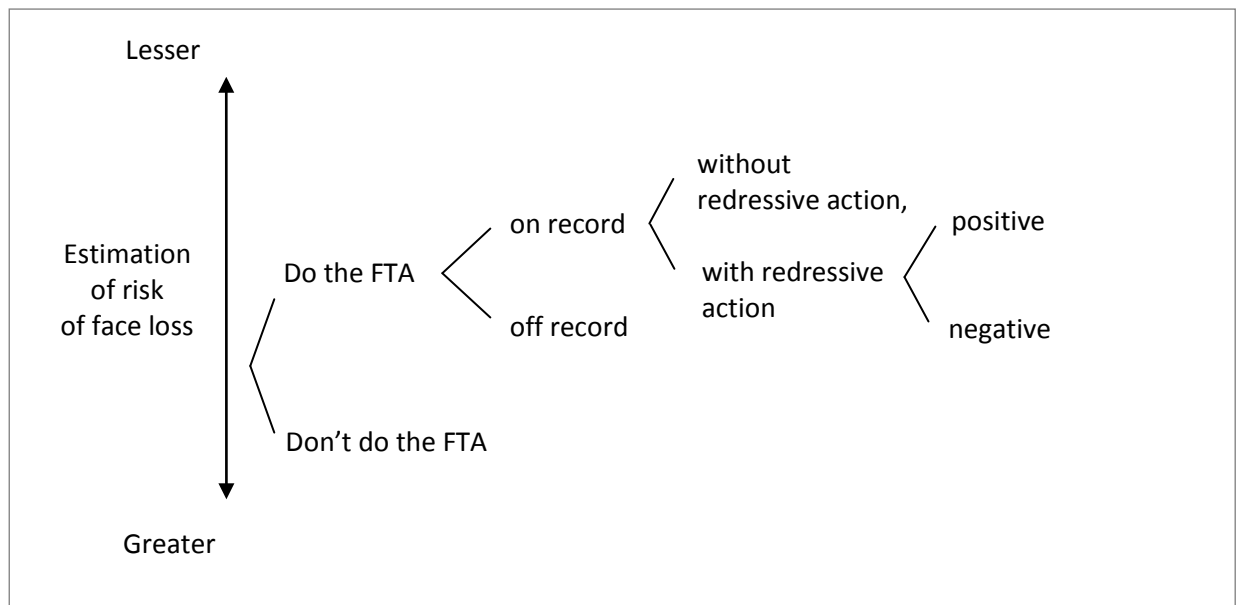


Figure 19 : Stratégies de politesse

L'utilisation de termes d'adresses peut constituer une action réparatrice (*redressive action*) qui relèvera de la politesse positive ou négative selon que le locuteur choisit des termes de proximité et de familiarité ou au contraire de distance et de respect.

Si ce modèle a été mis au point pour analyser des situations de communication réelles, il permet cependant de rendre compte efficacement des stratégies rhétoriques présentées par certains discours poétiques, comme dans cet extrait de la *Genèse A*, à comparer avec sa source latine :

recede a me obsecro si ad sinistram ieris ego ad dexteram tenebo si tu dexteram elegeris
ego ad sinistram pergam (Genèse 13 : 9)²¹⁸

forðon wit lædan sculon,
teon of þisse stowe, and unc staðolwngas
rumor secan. Ic ræd sprece,
bearn Arones, begra uncer,
soðne secge. Ic þe selfes dom
life, leofa. (*Genèse A*, 1911b-16a)²¹⁹

Le texte latin fait appel à de la politesse négative : Abraham adopte une attitude de supplication (*obsecro*) et témoigne de son désir de minimiser tout désagrément pour Loth en

²¹⁸ « Pars loin de moi, je t'en prie. Si tu vas à gauche, je prendrai à droite et si tu choisis d'aller à droite, j'irai à gauche ».

²¹⁹ « C'est pourquoi nous devons tous les deux porter cette difficulté loin d'ici et chercher un lieu plus spacieux pour s'installer. Je donne un bon conseil, fils d'Haran, pour nous deux, je dis la vérité. Je te laisse prendre ta propre décision, mon cher ».

proposant d'adapter sa conduite au choix de son neveu. Dans la *Genèse A* en revanche, l'utilisation d'un terme affectueux (*leofa*), et d'un autre évoquant implicitement le lien de parenté unissant Loth et Abraham (*bearn Arones*) s'intègre dans une stratégie de politesse positive, Abraham prenant soin de s'inclure dans la discussion pour montrer que Loth et lui sont du même côté (*wit, unc, begra uncer*). Même s'il ne s'agit pas de conversations authentiques, on constate que les stratégies mises en œuvre sont cohérentes et qu'elles permettent d'expliquer pourquoi certains termes d'adresse ont été choisis plutôt que d'autres.

Il y a donc une continuité manifeste entre les stratégies de politesse de la vie et leur transposition dans la poésie vieil-anglaise. Pour autant, la présence importante de termes d'adresse dans la poésie vieil-anglaise ne traduit pas un simple souci d'imitation réaliste, elle permet aussi de souligner les enjeux de l'intrigue en jetant un éclairage sur les relations qui unissent les personnages. On a vu qu'il pouvait s'agir de relations familiales, mais les termes les plus fréquemment utilisés sont encore ceux dénotant le statut social, comme ici :

	Ic þe nu ða,
<i>brego Beorhtdena,</i>	biddan wille,
<i>eodor Scyldinga,</i>	anre bene,
þæt ðu me ne forwyrne,	<i>wigendra hleo,</i>
<i>freowine folca,</i>	nu ic þus feorran com,
þæt ic mote ana	ond minra eorla gedryht,
þes hearda heap,	Heorot fælsian. (<i>Beowulf</i> , 426b-432) ²²⁰

Les termes *brego Beorhtdena* (« seigneur des glorieux Danois »), *freowine folca* (« noble ami du peuple »), et surtout *eodor Scyldinga* (« prince » ou « protecteur des Scyldings ») et *wigendra hleo* (« protecteur des guerriers ») contribuent à une stratégie de politesse négative²²¹ : ici, Beowulf ne cherche pas à montrer sa solidarité avec Hrothgar, mais plutôt à indiquer que, contrairement à ce que sa requête audacieuse – et certainement délicate diplomatiquement – pourrait laisser croire, il n'a nullement l'intention d'usurper le rôle de Hrothgar, mais qu'il reconnaît pleinement les prérogatives de ce dernier en tant que protecteur attitré des Danois.

Ce rappel de la fonction de Hrothgar est cependant à double-tranchant. C'est non seulement une marque de déférence mais aussi un rappel des obligations qui incombent à Hrothgar en tant que protecteur de son peuple. Comme le souligne Leslie Perelman dans sa thèse sur le discours direct dans *Beowulf*, le poème ne contient aucune supplique, seulement

²²⁰ « Alors maintenant, seigneur des glorieux Danois, je veux te demander, protecteur des Scyldings, une unique faveur, que tu ne me refuses pas, protecteur des guerriers, noble ami du peuple, maintenant que je suis ainsi venu de loin, que je puisse seul avec le groupe de mes guerriers, la troupe de braves, purger Heorot ».

²²¹ Cohérente notamment avec l'utilisation d'*anre bene* (« une unique faveur »), qui minimise le désagrément encouru par l'allocutaire.

des requêtes légitimes : « à chaque fois qu'un personnage demande quelque chose, il le demande parce que d'une certaine façon, il y a droit moralement ou légalement »²²². C'est cette légitimité que rappellent les termes d'adresse.

C'est encore plus net lorsque Beowulf appelle Hrothgar *goldwine gumena* (« généreux ami des hommes », 1475a) au moment de lui demander de prendre soin de ses compagnons s'il venait à mourir, et de transmettre à Hygelac les richesses qu'il a gagnées. En même temps qu'il témoigne de sa reconnaissance pour la générosité passée du roi des Danois, Beowulf insiste aussi sur ses obligations futures. Cette stratégie rhétorique n'est pas incompatible avec la déférence. Beowulf n'est pas en position de donner un ordre et il le sait. Hrothgar est contraint à agir d'une certaine façon non pas par les paroles de Beowulf en tant que telles, mais par l'opinion qu'il se fait de lui-même et de sa fonction. En d'autres termes, il n'est contraint que par les termes du contrat social qui stipulent qu'un bon roi doit protéger les siens et donner généreusement et par son désir de se comporter en bon roi.

Les vocatifs peuvent servir à rappeler les termes du contrat social existant, mais ils peuvent aussi (re)mettre en place ce contrat, acquérant ainsi une valeur performative. C'est particulièrement net quand Abraham parle au prince de Sodome après la victoire (*Genèse A*, 2139-2161) et quand Beowulf s'adresse à Hrothgar après avoir triomphé de la mère de Grendel (*Beowulf*, 1652-1676). Dans les deux cas, le héros victorieux utilise plusieurs termes honorifiques pour confirmer le statut de l'allocutaire après une période de fragilité du pouvoir, et pour indiquer que la gloire qu'il a nouvellement acquise ne remet pas en cause la souveraineté du roi. La proximité des deux scènes suggère qu'il a pu s'agir d'une scène-type de la poésie héroïque, même s'il faudrait au moins une autre occurrence pour en être certain. On peut aussi s'interroger sur un lien éventuel avec des pratiques cérémonielles réelles, mais là encore, on ne dispose pas d'éléments suffisants pour établir une certitude.

Les vocatifs utilisés dans ce modèle ne sauraient être d'hypocrites flatteries : le rappel (ou la remise en place) des termes du contrat social ne peut être efficace que si les termes en question sont admis par tous. Par les personnages bien sûr, mais aussi et surtout par les lecteurs et auditeurs qui sont ainsi mis en position de juger l'allocutaire en fonction de sa capacité à se montrer digne des termes qui lui sont adressés²²³ (et le locuteur en fonction de sa compréhension du contrat social). Il n'est donc pas étonnant que certaines accumulations de

²²² Leslie Cooper Perelman, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf* », p. 111 : « Each time a character in the poem asks for something, he is asking with some sort of moral or legal right to it ».

²²³ C'est déjà le cas quand le narrateur utilise une épithète qui souligne l'une des obligations d'un personnage, mais l'effet est plus spectaculaire dans le discours direct car le personnage est représenté en train d'entendre les attentes qui pèsent sur lui, et donc conscient de la conduite à tenir.

vocatifs se rencontrent ainsi lors de moments-clés du texte (avant les combats contre Grendel et contre sa mère dans *Beowulf*) : les termes d'adresse participent en effet pleinement du dispositif de commentaire sur l'action véhiculé par le discours direct. On remarquera que l'objet du commentaire n'est pas tant le personnage en tant que tel, ses qualités et ses défauts en tant qu'individu, mais plutôt en quoi les actions représentées sont conformes ou non à l'idéal social (ou familial) en jeu.

Dans la poésie hagiographique au contraire, on a vu que les termes soulignant une qualité de l'individu étaient beaucoup plus fréquents. Le lien entre vocatif et requête subsiste, mais la dimension contractuelle s'évanouit. La demande d'Andreas au pilote est très instructive à ce titre :

Ic wille þe,
 eorl unforcuð, anre nu gena
 bene biddan, þeah ic þe beaga lyt,
 sincweorðunga, syllan mihte,
 fætedsinces. Wolde ic freondscipe,
 þeoden þrymfæst, þinne, gif ic mehte,
 begitan godne. [...] Wolde ic anes to ðe,
 cynerof hæleð, cræftes neosan,
 ðæt ðu me getæhte [...].’ (*Andreas*, 474b-485a)²²⁴

Il existe une parenté évidente entre la formulation de cette requête et celle de *Beowulf* citée plus haut (426b-432), mais la nature des vocatifs est assez différente. Ils restent pertinents par rapport au contexte, mais ce n'est plus en vertu de son rang que l'allocutaire est appelé à agir, mais en vertu de sa noblesse morale (*unforcuð*). D'ailleurs, les termes dénotant un statut social entretiennent une certaine confusion. Les termes *eorl* et *hæleð* sont appropriés pour un homme appartenant au haut de l'échelle sociale (la classe aristocratique et guerrière dans la culture vieil-anglaise), mais pas vraiment pour un roi. À l'inverse, *þeoden* est très rarement utilisé pour un personnage qui n'est pas un prince régnant²²⁵. Si l'on considère que l'allocutaire est capitaine d'un bateau, *þeoden þrymfæst* paraît donc très excessif, tandis que si l'on sait qu'il s'agit en fait de Dieu tout-puissant, ce sont les deux autres épithètes qui semblent bien légères. Il est vrai que la situation est ambiguë et l'usage des vocatifs reflète ce

²²⁴ « Je veux te faire, homme noble et honorable, encore maintenant une seule requête, bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de bijoux ou d'objets en or. Je voudrais obtenir, glorieux prince, si je le pouvais, ta bonne amitié. Je voudrais apprendre de toi un seul talent, homme de grand renom, que tu m'enseignes ».

²²⁵ Comme vocatif, il n'est utilisé dans *Beowulf* et la *Genèse A* que pour désigner Hrothgar, Hygelac, Dieu, Abimélek et le prince de Sodome. Il apparaît à plusieurs reprises dans *Andreas* pour désigner le pilote, et dans *Juliana* pour Eleusius. Le relevé réalisé par Willam Whallon de toutes les formules utilisées pour désigner les personnages masculins de *Beowulf* ne fait apparaître qu'une occurrence de *þeoden* pour désigner un personnage qui n'est pas un souverain régnant : il s'agit de l'hémistiche 797a, qui se réfère à *Beowulf*. William Whallon, « Formulas for Heroes in the *Iliad* and in *Beowulf* », p. 97-98.

flottement. Cela étant, les vocatifs utilisés ne permettent guère de légitimer la requête d'Andreas en vertu d'un contrat social qui l'unirait au pilote (ou à Dieu). Ils tiennent plus de la *captatio benevolentiae* que d'un simple rappel des conventions.

En fait, il est probable que le modèle de la requête légitime est ici parasité par un autre modèle, celui de la louange adressée à Dieu. En effet, si le lien entre acte directif et vocatif reste présent dans la poésie hagiographique, il n'est plus aussi dominant. Il est en tout cas éclipsé par l'usage massif de vocatifs dans les prières adressées à Dieu. Presque tous les passages concentrant plusieurs vocatifs sont en effet des prières²²⁶, et ceux qui en rassemblent une demi-douzaine ou plus le sont tous, à l'exception justement de la réplique d'Andreas que l'on vient de citer, et qui comprend six vocatifs au total. Si le pilote n'était pas Dieu, il s'agirait d'une anomalie curieuse. En l'occurrence il semble que le poète préfère que les paroles d'Andreas soient appropriées non en fonction des connaissances du personnage au moment des faits, mais en fonction de la vérité de la situation.

2.2.1.5. Termes d'adresse et prière

L'utilisation de vocatifs est un élément tout à fait traditionnel de la prière. Dans sa thèse consacrée aux prières des textes narratifs vieil-anglais, Donald G. Bzdyl²²⁷ explique que les deux principales traditions de prière privée en latin ayant influencé les pratiques de l'Angleterre anglo-saxonne sont les traditions romaine et irlandaise. Malgré des différences de style importantes, ces deux traditions observent la même structure de base : invocation suivie de commentaire (au moyen d'une proposition relative, d'un groupe prépositionnel ou d'une nouvelle phrase), pétition(s) et glorification de Dieu. Ce modèle peut toutefois être suivi de manière plus ou moins stricte selon les cas.

On trouve les traces de cette structure essentielle dans les prières vieil-anglaises qui sont parvenues jusqu'à nous, qu'il s'agisse de prières insérées dans des textes narratifs ou de prières authentiques²²⁸. Cela n'est d'ailleurs guère étonnant quand on pense que ces prières sont pour la plupart traduites du latin. Les prières vieil-anglaises versifiées ont cependant

²²⁶ Prière de Mathieu (*Andreas*, 63-87, dix vocatifs), prière d'Andreas juste après le voyage (*Andreas*, 897-909, sept vocatifs), première prière d'Andreas après une série de tortures (*Andreas*, 1281-1295, sept vocatifs), seconde prière d'Andreas après une série de tortures (*Andreas*, 1401-1428, six vocatifs), Judas priant pour que Dieu lui indique l'emplacement de la Croix (*Elene*, 725-801, douze vocatifs), Judas rendant grâce à Dieu (*Elene*, 807-826, six vocatifs), prière de Juliana en prison (*Juliana*, 272-282a, six vocatifs).

²²⁷ Donald Gregory Bzdyl, « Prayer in Old English Narratives », p. 18-22.

²²⁸ Dans notre corpus, on peut citer *Andreas*, 897-909 ; *Elene*, 725-801 ; et *Juliana*, 272-282a. Parmi les prières de dévotion vieil-anglaises qui sont parvenues jusqu'à nous on peut aussi citer les différentes versions du Notre Père et le texte sobrement intitulé *A Prayer* par Elliott van Kirk Dobbie dans son édition du sixième volume des *Anglo-Saxon Poetic Records*.

tendance à s'écarter légèrement de ce modèle, comme on peut le constater si l'on compare la première prière de Judas avec sa source latine :

Deus, Deus, qui feciste cælum & terram, qui palmo metisti cælum & pugno terram mensurasti ; qui sedes super currum Cherubin [...]. Et nunc, Domine, si tua voluntas est regnare filium Mariæ, qui missus est a te [...], fac nobis, Domine, prodigium hoc [...] ostende nobis occultum thesaurum: & fac ab eodem loco fumum odoris aromatum & suavitatis ascendere: ut & ego credam crucifixo Christo, quia ipse est Rex Israel, & nunc & in secula seculorum. (*Inventio sanctae crucis*, § 9)²²⁹

‘Dryhten hælend, þu ðe ahst doma gewæld,
 ond þu geworhtest þurh þines wuldres miht
 heofon ond eorðan ond holmþræce [...]
 ond þu amæte mundum þinum
 ealne ymbhwyrft ond uprador,
 ond þu sylf sitest, sigora waldend,
 ofer þam ædelestan engelcynne [...].
 Gif þin willa sie, wealdend engla,
 þæt ricsie se ðe on rode wæs,
 ond þurh Marian in middangeard
 acenned wearð in cildes had,
 þeoden engla [...],
 swa ic þe, weroda wyn, gif hit sie willa þin,
 þurg þæt beorhte gesceap biddan wille
 þæt me þæt goldhord, gasta scyppend,
 geopenie, þæt yldum wæs
 lange behyded. Forlæt nu, lifes fruma,
 of ðam wangstede wynsumne up
 under radores ryne rec astigan
 lyftlacende. Ic gelyfe þe sel
 [...] on þone ahangnan Crist,
 þæt he sie soðlice sawla nergend,
 ece ælmihtig, Israhela cining,
 [...] a butan ende ecra gestealda.’ (*Elene*, 725-801)²³⁰

Alors même que Cynewulf fait preuve d'une grande fidélité et reprend point par point les éléments de sa source il introduit plusieurs changements significatifs. En premier lieu, la structure [invocation + commentaire] perd de sa netteté. En latin, l'invocation elle-même se

²²⁹ « Dieu, Dieu, qui as fait le ciel et la terre, qui as mesuré le ciel avec ta paume et la terre avec ton poing ; qui sièges sur le char des Chérubins [...]. Et maintenant, Seigneur, si ta volonté est que règne le fils de Marie, que tu as envoyé [...], fais pour nous, Seigneur, ce prodige [...] montre-nous le trésor caché : et fais monter du même lieu une fumée odorante et agréable : de sorte que je croie en le Christ crucifié, car celui-là-même est le Roi d'Israël, à la fois maintenant et pour les siècles des siècles ».

²³⁰ « Seigneur sauveur, toi qui possèdes le contrôle des jugements, et Tu as fait par ton glorieux pouvoir le ciel et la terre et l'océan en mouvement, et Tu as mesuré de Tes mains tout le pourtour du monde et le firmament, et Tu présides Toi-même, Maître des victoires, les plus nobles des anges [...]. Si c'est Ta volonté, Maître des anges, que règne Celui qui a été sur la Croix et qui est né sur terre sous l'apparence d'un enfant par Marie, Prince des anges, [...] de même je veux te demander, Joie des troupes, si c'est ta volonté, au nom de cette radieuse créature, que tu me dévoiles, Créateur des âmes, le trésor qui a longtemps été caché des hommes. Laisse à présent, Origine de la vie, s'élever de ce lieu dans les airs une agréable fumée sous la voûte céleste. Je croirai d'autant mieux dans le Christ crucifié, qu'il est véritablement le Protecteur des âmes, éternellement Tout-puissant, le Roi des Israéliens, pour toujours, et des demeures éternelles ».

fait en général au moyen d'un terme très générique (*Deus* ou *domine*), et c'est le commentaire qui fait de l'invocation une louange. L'invocation est ainsi clairement séparée de son commentaire et de la requête. De même, la glorification finale est un élément bien délimité. Dans le poème vieil-anglais, les invocations gagnent en quantité et en qualité si bien qu'elles constituent en elles-mêmes une louange. Quant aux commentaires, leur lien de subordination à l'invocation s'estompe puisqu'une seule des trois relatives est conservée²³¹. Cynewulf a traduit la phrase de glorification finale, mais, par le jeu des vocatifs, c'est toute la prière qui est déjà une glorification de Dieu.

Cette pratique est tout à fait caractéristique des prières vieil-anglaises, qui développent considérablement les invocations jusqu'à en faire le véhicule principal de la louange, et ainsi un élément essentiel de la façon dont le locuteur construit sa relation avec Dieu. Au sujet des prières de dévotion authentiques, Donald G. Bzdyl (p. 25) écrit :

[T]he prayer itself develops a persona, or speaker, in the act of realizing man's true relationship to God. A man, as he says the prayer, merges with this speaker and, in theory, experiences the same realization as the persona.

Il s'agit aussi pour celui qui prie de rendre Dieu présent²³². Il y a donc, indépendamment de la requête exprimée, une fonction performative dans l'activité de prière, que l'invocation est particulièrement apte à accomplir. En effet, si les louanges en *þu eart* évoquées plus haut permettent d'exprimer ce que le locuteur croit être vrai de Dieu, elles n'affectent pas la relation qui les unit aussi directement et étroitement qu'une invocation. En revanche, celui qui invoque autrui en disant « Seigneur » se place de facto sous son autorité. En multipliant les invocations, le locuteur approfondit sa relation à Dieu, qui n'est plus seulement celle d'un vassal à son seigneur, mais aussi celle d'une créature à son créateur, d'une âme en péril à son sauveur, d'un exilé à celui qui est prêt à l'accueillir, *etc.* Celui qui invoque en dit ainsi autant sur lui-même dans sa relation à l'autre que sur l'autre en tant que tel.

S'il y a un type d'usage séculier de l'invocation qui se rapproche de celui-ci, c'est très certainement celui de la déclaration d'allégeance du héros à un seigneur après une bataille : dans les deux cas, l'invocation ne sert pas tant à dire ou à rappeler la relation interpersonnelle qu'à l'instituer ou à l'approfondir. On peut se demander s'il y a une continuité entre les deux

²³¹ À comparer avec la façon dont le *Notre Père II* transforme la relative *qui es in celis* par une assertion.

²³² Voir l'interprétation qu'Edward B. Irving Jr. fait d'une des prières d'*Andreas* (1281-1295) : « *His speech is typical of others in Old English Christian poetry in which the traditional variational style of honorific epithets is used to keep God (usually in his loftiest aspect as ælmihtig or ece eadfruma) in the field of the speaker's consciousness as transcendent being (seven epithets of this kind appear in this speech), while at the same time the massing of personal pronouns mentioned earlier in this essay is used to express immanence or intimacy between God and man (there are three pronouns in each of 1284, 1285 and 1289)* », « A Reading of *Andreas: The Poem as Poem* », p. 231-232.

usages poétiques, ou si peut-être les deux trouvent leur origine dans des pratiques cérémonielles authentiques, que celles-ci soient séculières ou païennes. Cependant, le caractère beaucoup plus sobre des invocations des poèmes réputés plus anciens donne à penser que quelle que soit l'origine de la pratique, son plein épanouissement a eu lieu après la composition de *Beowulf* et de la *Genèse A*, et non avant²³³.

2.2.1.6. Conclusion sur la deuxième personne

La grande richesse des références à l'allocutaire dans les discours de la poésie vieil-anglaise – des références qui ne renseignent pas seulement sur l'allocutaire en tant que tel mais surtout sur la relation du locuteur à ce dernier – témoigne de l'intérêt primordial que les poètes vieil-anglais accordent aux relations interpersonnelles. À travers ces références, la relation entre celui qui parle et celui qui l'écoute est en constante réélaboration et réactualisation. Malgré tout, les poèmes vieil-anglais qui apparaissent comme les plus traditionnels ne représentent pas de relations intersubjectives au sens où nous les entendons. Dans ces poèmes, les personnages n'importent pas en tant qu'individus mais en tant qu'incarnation de fonctions archétypales, de rôles sociaux tels que ceux définis dans les maximes. Ainsi, si les références à la deuxième personne participent à la caractérisation des personnages, elles ne contribuent pas à leur individualisation mais au contraire à leur constitution en tant qu'archétypes. Par ailleurs, le même personnage peut endosser plusieurs fonctions et donc représenter tour à tour des archétypes différents, si bien que son identité n'est pas entièrement stable.

Dans la poésie hagiographique et *Christ et Satan*, on constate des écarts notables par rapport à ce modèle. La présence importante de termes dénotant une qualité de l'individu plutôt qu'une fonction traduit une façon différente d'appréhender le personnage, et peut-être plus largement l'individu dans la société. Cette différence est cependant à relativiser : les termes choisis restent très génériques et très polarisés et les personnages ainsi caractérisés restent stéréotypés, mais ce ne sont plus seulement leurs actions qui les définissent mais aussi leur vie intérieure. À première vue, cet infléchissement apparaît d'autant plus mineur qu'il est comme éclipsé par la pratique de l'invocation divine, qui se développe pleinement dans ces textes. Il faut dire que la relation à Dieu est sans doute l'élément que les poètes hagiographes

²³³ L'accumulation d'épithètes divines est déjà une caractéristique de l'*Hymne de Cædmon*, le premier poème vieil-anglais connu, mais il ne s'agit pas d'invocations. Peut-être est-ce la rencontre d'une pratique de l'invocation de plus en plus souple et d'une tradition d'accumulation des épithètes divines à la troisième personne qui a donné lieu aux séries de vocatifs divins examinées ici.

vieil-anglais tenaient pour le plus important, et c'est donc assez logiquement sur lui que semble s'être porté le principal effort d'innovation.

Cependant, pour toute discrète qu'elle soit, l'utilisation de types différents de termes d'adresse pour les personnages humains constitue un véritable changement de paradigme. Le développement des invocations divines participe d'ailleurs lui aussi à ce changement puisque les vocatifs permettent au personnage de se construire dans une relation qui dépasse le cadre des rapports sociaux et familiaux traditionnels : si en vieil-anglais comme en latin, ces rapports sociaux restent une référence importante pour définir la relation à Dieu, dans la poésie vieil-anglaise ils sont en effet très fortement concurrencés par d'autres concepts.

Ainsi, l'étude des termes désignant la deuxième personne permet de mettre en lumière des écarts stylistiques importants entre les poèmes du corpus et de révéler une différence sensible dans la façon de concevoir les relations entre les personnages, qui pourrait correspondre à une évolution chronologique. Cependant, même dans les textes hagiographiques et *Christ et Satan*, où apparaît une dimension intérieure et morale, le personnage demeure un archétype et l'accumulation de désignations variées – pour beaucoup formulaires – ne fait que renforcer cette dimension archétypale. Si la personne est donc au cœur des discours vieil-anglais, elle n'y apparaît pas en tant qu'individu.

2.2.2. Première personne

Les références à l'allocutaire sont beaucoup plus nombreuses que celles au locuteur, notamment à cause de la place importante occupée par les termes d'adresse. Pour le reste, les références à la première personne présentent des similitudes importantes avec celles à la deuxième : on retrouve ainsi l'utilisation non marquée du pronom seul, la possibilité d'une complémentation du pronom par un élément postposé et l'utilisation d'énoncé assertifs employant le verbe « être » pour définir la personne.

2.2.2.1. Procédés comparables à ceux de la deuxième personne

Si les procédés peuvent être communs, ils sont cependant exploités légèrement différemment. Ainsi, on a vu que la complémentation du pronom de la deuxième personne était le plus souvent directement orientée vers l'interaction verbale en cours, contribuant ainsi à l'argumentation développée par le locuteur. Les complémentations de la première personne peuvent avoir cette dimension interpersonnelle et argumentative (par exemple lorsque le démon tente d'apitoyer la sainte sur son sort pour obtenir une trêve, *Juliana*, 446-453), mais ce n'est pas nécessairement le cas. Au contraire, n'étant pas tourné vers l'allocutaire mais

plutôt, réflexivement, vers celui qui parle, ces qualificatifs ont parfois une tendance introspective. Non qu'ils servent à une analyse des méandres de la psyché, mais ils expriment souvent un état moral ou spirituel, comme dans ces exemples :

'Hwider hweorfað we hlafordlease,
geomormode, gode orfeorme,
synnum wunde, gif we swicað þe? [...]' (*Andreas*, 405-407)²³⁴

'Wa me forworhtum! Nu is wen micel
þæt heo mec eft wille earmne gehynan
yflum yrmþum, swa heo mec ær dyde.' (*Juliana*, 632-634)²³⁵

Comme avec la deuxième personne, on constate que les compléments peuvent être situés immédiatement après le pronom ou plus loin dans la phrase, sans qu'il semble y avoir une différence très marquée entre les deux usages. Le ton plaintif de ces deux extraits est assez représentatif de l'ensemble du corpus : la plupart des compléments de la première personne sont utilisés pour véhiculer un certain pathos, et ce, quel que soit le type de poème envisagé²³⁶. Le caractère conventionnel de cette expression de la souffrance diminue un peu sa dimension « subjective » : la complémentation ne permet pas d'exprimer les émotions du personnage, quelles qu'elles soient, mais constitue un élément conventionnel du pathétisme de la poésie vieil-anglaise²³⁷. Les compléments de la première personne ne peuvent véhiculer d'autres émotions, même s'ils peuvent exprimer d'autres choses : il peut ainsi s'agir d'indications sur l'âge et la sagesse de l'individu (*Beowulf*, 535b, 1724a, 2513a ; *Elene*, 640a) à un moment donné, sur sa situation (*Christ et Satan*, 247a) ou son état physique (*Andreas*, 862a et 865a).

Les assertions employant le verbe « être » peuvent elles aussi être utilisées à des fins pathétiques²³⁸, notamment quand elles sont associées à l'adverbe de temps *nu* (« maintenant », ex. : *Nu ic eom orwena*, *Genèse A*, 2224b, « Maintenant je suis sans espoir »), mais leurs emplois sont plus variés. Cette formulation est assez souvent employée par le locuteur pour signifier son statut et éventuellement sa parenté : dans les cinq cents premiers vers de *Beowulf*, elle est ainsi utilisée à quatre reprises lors des prises de contact

²³⁴ « Vers où nous tournerons-nous, sans seigneur, le cœur triste, privés de bonté, blessés par les péchés, si nous t'abandonnons ? »

²³⁵ « Ah, misérable que je suis ! Maintenant il y a fort à parier qu'elle veut à nouveau m'opprimer, moi qui suis pauvre, avec de cruelles souffrances, quand elle l'a déjà fait auparavant ».

²³⁶ Outre les passages hagiographiques déjà cités, on peut ainsi mentionner la *Genèse A* (1023-1035, 2271-2279 et 2700-2702a) et *Beowulf* (2740a).

²³⁷ On peut ainsi dire avec Carol Braun Pasternack qu'elle exprime une « position traditionnelle » plus qu'une individualité, voir note 112, p. 213.

²³⁸ *Genèse A*, 2221-2233 ; *Juliana*, 327b-328a ; *Elene*, 921b-924a ; *Christ et Satan*, 96b, 129-130, 155b-156a, 167, 176-177.

entre Beowulf et les intermédiaires de la cour de Hrothgar (260-261, 335b-336a, 342b-343a, 407b-408a). On retrouve des usages séculiers comparables dans *Andreas* (323b-324a) et la *Genèse A* (1900b-1904a), mais ailleurs le statut se définit par rapport à Dieu, le locuteur se présentant par exemple comme son serviteur ou son messenger.

Ces usages religieux s'accompagnent d'un léger infléchissement de sens et de fonction, par rapport à leurs équivalents séculiers. Dans *Beowulf*, les définitions de soi apparaissent en début de réplique et en début d'échange, quand l'identité de celui qui parle n'est pas connue précisément par l'allocutaire. Elles constituent donc une prise de contact officielle et permettent au locuteur d'affirmer son statut et son identité. Cette première prise de contact est aussi une occasion pour le personnage de prendre corps, ou plutôt de prendre voix pour le lecteur et surtout l'auditeur : par ces paroles, celui qui n'était qu'une figure distanciée évoquée par le narrateur affirme sa présence.

Le poète de *Beowulf* a particulièrement soigné cette entrée en scène. Les trois présentations successives sont de plus en plus précises et de plus en plus individualisées : la première fois, présenté par le narrateur comme un chef guerrier, Beowulf se désigne lui et ses compagnons comme des vassaux de Hygelac et donne sa parenté (258-266) ; la deuxième fois, présenté par le narrateur comme le chef des Gètes, il définit à nouveau leur groupe comme des vassaux de Hygelac et donne son nom (340-347) ; la troisième fois, devant le roi des Danois, le narrateur utilise son nom pour le présenter et Beowulf parle cette fois en son nom propre, délaissant *we* pour *ic* (405-425). Comme le fait justement remarquer Andy Orchard²³⁹, cette entrée en scène est tout aussi travaillée que celle de Grendel. Elle suit en tout cas manifestement le même schéma « incrémentiel » (*incremental pattern*) identifié par Adeline Courtney Bartlett²⁴⁰.

On trouve dans la poésie eddique²⁴¹ quelques présentations de soi certes moins élaborées, mais qui servent ainsi l'identification et l'entrée en scène du personnage, ce qui laisse penser que cette façon d'introduire le personnage principal en lui faisant décliner lui-

²³⁹ Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 208.

²⁴⁰ Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, p. 50 : l'approche de Heorot par Grendel est donnée comme l'un des exemples de ce procédé rhétorique. Par la suite, le passage a été analysé à de nombreuses reprises, notamment par Arthur G. Brodeur, *The Art of Beowulf* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1959), p. 90-91, Stanley B. Greenfield, « Grendel's Approach to Heorot » in *Old English Poetry : Fifteen Essays*, édité par Robert P. Creed (Providence : Brown University Press, 1967), 275-284, et Alain Renoir, « Point of View and Design for Terror in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 63 (1962), 154-167.

²⁴¹ Les strophes 8 et 9 de *Hárbarðsljóð*, où le passeur et Thor se présentent mutuellement, sont un bon exemple. Voir aussi *Gripisspá*, § 17 et *Alvíssmál*, § 6.

même son identité à haute voix a pu être un élément traditionnel ancien de la poésie germanique.

Les quelques identifications de soi religieuses ne suivent qu'en partie ce modèle, sans pour autant s'en éloigner radicalement. Sur ce point la comparaison avec le vieux-saxon est instructive. Dans la *Genèse saxonne* et dans *Heliand*, les définitions de soi ne servent pas tant à identifier et présenter de nouveaux personnages qu'à mettre en place une opposition très forte entre l'exaltation de Dieu et l'humilité du chrétien. Ainsi, de nombreux personnages se présentent comme les serviteurs de Dieu et disent ne pas mériter ses bienfaits ou être souillés de péchés²⁴², signifiant ainsi leur infériorité. À l'inverse, Dieu se présente dans toute sa gloire et sa puissance²⁴³. Ce type de représentations est déjà présent dans les textes latins, comme en témoigne ces exemples :

ego Deus omnipotens (Genèse 17 : 1 et 35 : 11)²⁴⁴

Ego servus, tu dominus, ego discipulus, tu magister, ego homo, tu deus. Ego a te creatus, tu creator, ego auditor, tu preceptor. (*recensio casanatensis*, § 18)²⁴⁵

Les poèmes vieux-saxons ne calquent pas cette structure latine qui se passe du verbe « être », mais ils reprennent manifestement la même polarité entre le très humble et le très haut.

Des traces de cette influence latine sont perceptibles dans la poésie vieil-anglaise²⁴⁶, mais elles ne prennent la même ampleur que dans *Heliand* dans aucun poème de notre corpus. Le poème *Guthlac A* est sans conteste le cas le plus intéressant. Il est non seulement le seul à utiliser un nombre important de définitions de soi par rapport à Dieu, mais il est aussi, pour autant qu'on le sache, une œuvre originale plutôt qu'une traduction du latin : par conséquent, les influences latines que l'on pourra y découvrir ne seront pas représentatives d'un phénomène de transmission très localisé entre deux textes seulement, mais le signe d'une influence plus diffuse sur les conventions poétiques de la poésie religieuse vieil-anglaise.

²⁴² Serviteurs de Dieu : *Genèse saxonne*, 169 et *Heliand*, 119, 295, 931, 2112 ; indignes de quelque chose : *Genèse saxonne*, 64, 228 et *Heliand*, 938, 2104, 5017 ; souillés de péchés : *Heliand*, 2106 et 2123.

²⁴³ Jésus se présentant comme le fils de Dieu lui-même ou comme très puissant : *Heliand*, 2929, 3084, 3085, 4560 et 5090.

²⁴⁴ « Je suis Dieu tout-puissant ».

²⁴⁵ « Je suis l'esclave, tu es le seigneur ; je suis le disciple, tu es le maître ; je suis un homme, tu es Dieu. J'ai été créé par toi, tu es le créateur ; je suis celui qui écoute, tu es celui qui enseigne ». Ce passage est sans équivalent dans la source grecque.

²⁴⁶ La *Genèse A* traduit notamment assez littéralement *ego Dominus qui eduxi te de Ur Chaldeorum* (Genèse 15 : 7, « Je suis le Seigneur qui t'a fait sortir d'Ur des Chaldéens ») par *Ic eom se waldend se þe for wintra fela / of Caldea ceastre alædde* (2201-2202, « Je suis le chef qui t'a mené hors de la cité des Chaldéens il y a de nombreuses années »).

Les définitions de soi utilisées par Guthlac diffèrent de celles employées par *Beowulf*, dans le sens où elles ne permettent pas au personnage de s'identifier et où elles interviennent non pas au début d'un échange mais en plein cœur d'une argumentation :

Nis me wiht æt eow
 leofes gelong, ne ge me laþes wiht
 gedon motun. Ic eom dryhtnes þeow,
 he mec þurh engel oft afrefreð.
 Forðon mec longþas lyt gegretað,
 sorges sealdun, nu mec sawelcund
 hyrde bihealdeð. (*Guthlac A*, 312b-318a)²⁴⁷

‘Doð efne swa, gif eow dryhten Crist,
 lifes leohtfruma lyfan wylle,
 weoruda waldend, þæt ge his wergengan
 in þone laðan leg lædan motan. [...]’
 Eom ic eaðmod his ombiehthera,
 þeow geþyldig. (*Guthlac A*, 592-600a)²⁴⁸

Ces définitions de soi n'interviennent pas après que l'allocutaire a interrogé le locuteur sur son identité, comme c'est le cas dans *Beowulf*, mais après que la légitimité de Guthlac en tant que protégé de Dieu a été mise en cause: la première après que les démons se moquent de Guthlac en affirmant qu'il n'est pas aussi bien protégé par un ange qu'il le disait, et la deuxième après qu'ils ont affirmé que le comportement de Guthlac n'était pas conforme à celui d'un serviteur du seigneur.

La fonction de ces définitions est donc assez différente : il ne s'agit plus ici de se présenter mais de défendre son statut et de s'en montrer digne par sa constance. Il y a donc une dimension qualitative plus importante, puisque ce qui est en cause, ce n'est pas le titre lui-même mais plutôt si celui qui le revendique en est digne. L'apparition d'un adjectif tel qu'*eaðmod* (« humble ») est également un pas dans ce sens. Malgré tout, le changement de paradigme n'est pas aussi radical que dans la poésie vieux-saxonne : malgré la présence de l'adjectif *eaðmod* ce qui est mis en avant c'est avant tout le rapport de vassalité entre Guthlac et Dieu, qui suppose que Guthlac est dans une position de force dans la querelle territoriale qui l'oppose aux démons. Si la notion d'humilité est présente, elle n'est qu'un aspect secondaire.

²⁴⁷ « Je ne dépends de vous pour rien qui me soit cher, et vous n'êtes pas non plus autorisés à me causer quelque tort que ce soit. Je suis un serviteur du seigneur, il me reconforte souvent par l'intermédiaire d'un ange. C'est pourquoi les désirs me touchent peu, et les chagrins rarement, maintenant qu'un gardien spirituel veille sur moi ».

²⁴⁸ « Fais donc ainsi, si le seigneur Christ, l'Origine de la lumière et de la vie, le Maître des troupes, veut bien vous permettre de mener son serviteur dans le feu haïssable. Je suis Son humble dépendant, un serviteur patient ».

Quant aux définitions de soi prononcées par l'apôtre Barthélemy, elles sont encore plus proches du modèle identifié dans *Beowulf* : elles permettent aux démons et au lecteur d'identifier qui parle et de connaître les raisons de sa venue, tout en constituant une entrée en scène spectaculaire pour un nouveau personnage. Si l'influence des textes chrétiens latins a pu avoir une influence sur les usages d'*Ich eom* dans la poésie vieil-anglaise, il semble donc que cette influence soit assez marginale et qu'on ne puisse distinguer l'apparition d'un nouveau paradigme.

Pour conclure sur ces deux procédés permettant de qualifier la première personne, on peut relever quelques points de convergence et de divergence avec ce que l'on a déjà observé pour la deuxième personne. En premier lieu, on retrouve l'importance accordée au statut social, qui demeure un aspect important de la description de la personne. C'est celui qui domine dans le poème séculier *Beowulf*, mais on le voit disparaître ailleurs et l'adoption de ce paradigme pour décrire la relation à Dieu ne semble pas ici entraîner de renouvellement majeur du procédé : soit qu'il n'y ait effectivement pas eu d'évolution sensible sous l'influence latine et chrétienne, soit que le corpus dont nous disposons ne soit pas suffisamment conséquent pour qu'un tel phénomène soit repérable.

La spécificité majeure des références à la première personne concerne les effets de pathos. Ces effets sont intéressants dans la mesure où leur prise en compte de l'intériorité de l'individu – et non de sa position par rapport à une famille ou un groupe social, ou encore de l'une de ses fonctions ou attributions – apparaît comme relativement atypique parmi les éléments examinés jusqu'ici. Il ne faut toutefois pas surestimer l'importance du phénomène. L'expression de la douleur morale est très stéréotypée et si elle ne correspond pas à un rôle social, elle est cependant un élément constitutif de deux figures archétypales de la poésie héroïque vieil-anglaise : l'exilé et la dame triste (*geomoru ides*). En exprimant leur douleur, les personnages adoptent ainsi un rôle connu et conventionnel plus qu'ils ne livrent une information sur leur individualité.

2.2.2.2 Procédés spécifiques à la première personne

Bien qu'il s'agisse d'un phénomène assez circonscrit dans notre corpus, on peut tout d'abord s'intéresser à une particularité remarquable de la première personne du pluriel dans la poésie vieil-anglaise. La première personne indiquant l'identité avec celui qui parle, pour qu'il y ait une véritable première personne plurielle, il faut que plusieurs personnes parlent d'une seule voix, ce qui est assez rare dans les situations de conversation ordinaire. C'est ce

qui fait dire à Catherine Kerbrat-Orecchioni²⁴⁹ que le *nous* ne correspond pratiquement jamais à un véritable *je* pluriel. Dans les textes latins, le procédé consistant à faire parler des groupes d'une seule voix est cependant assez répandu et il s'est apparemment transmis dans la poésie vieil-anglaise, si bien qu'on peut parler de véritables *je* pluriels dans plusieurs cas. L'acclimatation du procédé latin dans la poésie vieil-anglaise n'est cependant pas parfaite. On a ainsi mentionné au chapitre précédent²⁵⁰ que les traducteurs ne conservent pas toujours ce type de passages quand ils les rencontrent dans leur source. Il n'empêche qu'on en rencontre aussi dans des textes sous influence latine mais sans source directe connue, comme *Christ et Satan* et *Guthlac A*. Ces occurrences de *je* pluriel sont problématiques pour la construction d'un point de vue dans le discours. En effet, l'illusion d'un locuteur doué d'une conscience résiste mal à ce procédé qui fait du locuteur une entité collective homogène et mal définie.

Plusieurs indices permettent d'ailleurs de penser que ce caractère problématique était ressenti par au moins certains poètes et / ou scribes vieil-anglais. En effet, les discours employant un *je* pluriel sont aussi le lieu d'autres anomalies dans le repérage énonciatif. Ainsi, dans *Christ et Satan*, une réplique (228-278) oscille entre première personne du pluriel et du singulier, comme si l'étrangeté du *je* pluriel avait poussé le poète à l'incohérence en se reportant temporairement sur un repérage plus conventionnel²⁵¹. La réplique est d'abord prise en charge par l'ensemble des démons, comme en témoignent la formule d'insertion (224-227) et plusieurs marques de la première personne du pluriel au début du discours, puis par Satan seul (246b-253), et à nouveau par le groupe de démons (254-261). Survient alors un passage à la troisième personne :

Sceal nu þeos menego her
 licgan on leahtrum, sume on lyft scacan,
 fleogan ofer foldan; fyr bið ymbutan
 on æghwylcum, þæh he uppe seo.
 Ne mot he þam sawlum þe ðær secað up,
 eadige of eorþan æfre gehrinan,
 ah ic be hondum mot hæþenre sceale
 gripan to grunde, godes andsacan. (*Christ et Satan*, 261-268)²⁵²

²⁴⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*, p. 46 : « Le 'nous' ne correspond jamais, sauf dans des situations très marginales comme la récitation ou la rédaction collectives, à un 'je' pluriel. Son contenu peut être défini ainsi : nous = je + tu et / ou il ».

²⁵⁰ Voir plus haut, p. 219. On se référerait en particulier à la thèse de Gerald Richman, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse », p. 54 et 75-76.

²⁵¹ Deux passages (246b-253 et 272-278) font usage de la première personne du singulier, ce qui suppose que ce ne sont plus les démons qui parlent dans leurs multitudes, mais Satan seul. Le retour au pluriel entre ces deux passages est ambigu : il pourrait s'agir de Satan parlant au nom du groupe ou d'un retour à l'énonciation du début du passage, où ce sont les démons qui parlent collectivement.

²⁵² « À présent cette multitude doit demeurer ici à cause de ses crimes, certains s'agitant dans les airs, volant au dessus du sol ; le feu sera autour de chacun, même s'il est en l'air. Il ne sera jamais autorisé à toucher les

Le sort évoqué ici concerne a priori aussi bien Satan que ses démons. On attendrait donc plutôt la première personne du pluriel. Au lieu de cela, le poète préfère distancier le sujet de l'énonciateur en utilisant d'abord un groupe nominal (« cette multitude », *þeos menego*), puis un pronom indéfini (*æghwylcum*) repris par le pronom personnel *he*, avant de recourir à la première personne du singulier (*ic*).

Ce choix est particulièrement surprenant. En effet, la conjonction *ah* semble opposer un tiers impuissant (*ne mot he*) à un *je* puissant (*ic... mot*), qui désigne vraisemblablement Satan. Or ce tiers indéfini, qui sert de représentant à toute la classe des démons, et qui s'apparente ainsi à une figure démoniaque archétypale, ne peut guère être que Satan. Il n'y a donc qu'un seul référent, mais deux fonctionnements déictiques : mise à distance d'une part, et identification assumée d'autre part. Cette représentation toute schizophrénique est une sorte de déni de réalité puisque les (im)possibilités évoquées concernent toutes deux Satan (ainsi d'ailleurs que ses démons). Ainsi, l'alternance entre plusieurs pronoms différents n'est pas vide de sens, puisqu'elle souligne l'incapacité de Satan à reconnaître ses limites, et elle n'est donc pas nécessairement à mettre sur le compte d'une erreur survenue au cours de la transmission du poème, mais il faut reconnaître qu'elle est source de trouble. Les idées exprimées sont cohérentes, mais l'énonciateur semble s'identifier tantôt à un groupe, tantôt à un individu et tantôt à quelqu'un d'extérieur se contentant de décrire le sort d'une tierce personne. L'existence d'une telle confusion²⁵³, justement dans un passage exploitant un procédé relativement inhabituel, suggère probablement que ce procédé n'est pas pleinement assimilé dans la culture vieil-anglaise.

On peut cependant également se demander si une telle confusion ne révèle pas aussi plus fondamentalement une certaine artificialité ou superficialité du marquage de la personne dans la poésie vieil-anglaise : car comment expliquer autrement que l'on glisse si facilement d'un repérage à un autre ? Cette question se pose d'autant plus que les utilisations de la troisième personne pour désigner celui qui parle ne sont pas si rares²⁵⁴ et se rencontrent aussi alors même que le poète n'est apparemment pas influencé par un procédé latin inhabituel pour la poésie vieil-anglaise. Dans la moitié des cas, c'est Dieu qui se désigne ainsi, comme dans cet extrait d'*Andreas* :

âmes qui se dirigent vers les hauteurs, bienheureuses depuis la terre, mais j'ai le droit par mes mains de traîner au sol les groupes de païens, les ennemis de Dieu ».

²⁵³ *Guthlac A* présente d'ailleurs un cas semblable dans le même type de contexte : à la fin d'une réplique prononcée collectivement par les démons (266-291), ceux-ci se mettent à évoquer leur vengeance future à la troisième personne du pluriel (286b-289a) comme s'ils ne s'identifiaient plus aux acteurs de cette vengeance.

²⁵⁴ On relève plus d'une trentaine d'occurrences dans le corpus, réparties entre les différents poèmes.

nichil est quod asseris tantum audi me, qui feci te. Amen, amen dico tibi, quoniam si iubeo verbum producere ut iubeam his qui commiscunt venti, statim eum defert coram me. (*recensio casanatensis*, § 4)²⁵⁵

Nis þæt uneaðe *eallwealdan gode*
to gefremmanne on foldwege,
ðæt sio ceaster hider on þas cneorisse
under swegles gang aseted wyrðe,
breogostol breme, mid þam burgwarum,
gif hit worde becwið *wuldres agend.*
Ne meaht ðu þæs siðfætēs sæne weorðan,
ne on gewitte to wac, gif ðu wel þencest
wið þinne waldend wære gehealdan,
trowe tacen. (*Andreas*, 205-214b)²⁵⁶

L'utilisation d'épithètes descriptives pour désigner Dieu crée un effet de rupture et de distanciation, comme s'il n'était pas question de l'un des acteurs de la situation de communication en cours, mais d'un simple objet du discours. La mise à distance est un procédé courant pour couper court à la familiarité et introduire de la solennité. Cet effet solennel est d'ailleurs renforcé par la richesse des désignations. Par ailleurs, les épithètes choisies sont appropriées au contexte : les deux premières soulignent la puissance de Dieu au moment où celui-ci affirme sa capacité d'action tandis que la dernière souligne le rapport de suzeraineté entre Dieu et Andreas au moment où Dieu rappelle à Andreas son devoir d'obéissance. Malgré tout, l'effet produit est assez particulier : en l'absence de marques de la première personne, rien ne permet de deviner que ce passage est prononcé par Dieu lui-même et non par son messager.

Cet effet de désancrage par rapport à la situation énonciative est renforcé par la nature formulaire de la poésie vieil-anglaise. En effet, c'est un aspect connu de la poésie formulaire que chaque formule véhicule, en plus du sens qu'elle dénote, toutes les connotations associées aux contextes dans lesquels cette formule a déjà été lue ou entendue. Or une formule telle que *wuldres agend*, « possesseur de la gloire » (ou l'une de ses variantes, la plus répandue étant de loin *wuldres aldor*, « prince de la gloire ») est habituellement utilisée par d'autres locuteurs

²⁵⁵ « Rien n'est comme tu l'affirmes, mais écoute-moi, qui t'ai fait. En vérité, je te le dis, parce que si je prononce une parole pour en donner l'ordre à ceux qui contrôlent les vents, alors elle [la cité] sera aussitôt portée devant moi ». Sur ce passage complexe, voir l'explication détaillée donnée par Franz Blatt dans son édition du texte (notes sur la ligne 18 de la page 37 et la ligne 1 de la page 39). On notera cependant que la version grecque utilisait apparemment une troisième personne (Robert Boenig donne comme traduction du passage grec correspondant « *Obey the one who made you, the one able to say the word and that city would be taken away from there with all the people in it; for I command the horns of the winds, and they could blow it away* »).

²⁵⁶ « Il n'est pas difficile pour le Dieu tout-puissant de faire en sorte sur terre que cette cité soit déplacée ici, dans cette nation, sous l'étendue du ciel, une illustre capitale, avec ses habitants, si le Possesseur de la gloire le dit par ses paroles. Tu ne peux manquer de zèle pour cette expédition, ni être trop faible dans ta détermination, si tu penses bien à respecter la foi et l'engagement vrai que tu as donnés à ton Seigneur ».

que Dieu lui-même²⁵⁷, et ce sont donc les connotations de ces usages qui sont portées par la formule : l'effet de distanciation se trouve ainsi renforcé car dans les contextes où le lecteur ou auditeur aura déjà rencontré cette formule, la distance entre le locuteur et celui qu'il désigne est en général bien réelle.

On peut d'ailleurs se demander, dans ce type d'exemples, s'il n'y a pas parasitage du repérage par des habitudes stylistiques issues d'autres contextes. En effet, l'utilisation d'épithètes multiples pour faire référence à Dieu (dans des proportions bien supérieures à ce qui est habituel pour d'autres référents) est une caractéristique assez systématique de la poésie religieuse vieil-anglaise, quel que soit le locuteur et le contexte. Étant donnée l'importance primordiale des épithètes divines dans les prières vieil-anglaises, on peut émettre l'hypothèse que cette convention soit liée au statut de la poésie religieuse comme activité de dévotion. Les conclusions des poèmes de Cynewulf, entre sermon et prière, tendent certainement à rendre une telle hypothèse crédible. Le poète – à l'instar de l'orant – multiplierait les épithètes divines au cours des poèmes afin de contribuer par son texte à la louange de Dieu, et en ce sens, les épithètes prononcées par le personnage de Dieu seraient liées à l'intention du narrateur plus qu'à celle attribuée au personnage. La troisième personne pourrait alors s'expliquer par le parasitage du repérage par le point de vue du narrateur qui s'imposerait ici au détriment de celui du personnage²⁵⁸.

Si une telle hypothèse paraît plausible dans le cas des épithètes divines, elle ne permet cependant pas de rendre compte des quelques occurrences d'usage de la troisième personne pour désigner le locuteur quand celui-ci n'est pas Dieu²⁵⁹. Le début du sermon de Hrothgar constitue un exemple assez intéressant :

‘Pæt, la, mæg secgan se þe soð ond riht
fremeð on folce, feor eal gemon,
eald ðweard, þæt ðes eorl wære
geboren betera! (*Beowulf*, 1700-1703b)²⁶⁰

Hrothgar se désigne lui-même par une périphrase assez longue qui met en avant son rôle de sage auprès de son peuple. Plus tard dans le poème, Beowulf se présente lui aussi sous ce

²⁵⁷ Elle est ainsi utilisée par le narrateur à la fin d'*Andreas* (1715b) et dans *Christ III* (1197b), et par Juliana dans le poème du même nom (223b).

²⁵⁸ Les cas de parasitage du point de vue sont examinés plus en détail au chapitre suivant.

²⁵⁹ En plus de l'extrait de *Beowulf* cité ici, on peut mentionner *Genèse A*, 2645b-2648a ; *Genèse B*, 510a, 515b, 557b ; *Andreas*, 1295b ; *Juliana*, 426-428 ; et *Guthlac A*, 594b.

²⁶⁰ « Ah ça, celui qui accomplit la vérité et la justice envers son peuple peut le dire, il se rappelle de tout depuis bien longtemps, le vieux gardien de la nation, que cet homme est né meilleur que les autres ». Le sujet de *gemon* n'est pas exprimé : la forme conviendrait aussi pour la première personne, mais il est plus rare que le pronom de la première personne ne soit pas exprimé, et le début de la phrase suggère que le sujet implicite est toujours *se þe soð ond riht / fremeð on folce*.

masque, mais il le formule différemment, en n’effaçant pas les marques de la première personne :

‘Ic geneoðde fela
 guða on geogoðe; gyt ic wylle,
 frod folces weard, fæhðe secan,
 mærdū fremman, gif mec se mansceaða
 of eorðsele ut geseceð. (*Beowulf*, 2511b-2515)²⁶¹

Dans les deux cas, on observe une même tendance à l’abstraction, à définir le personnage en tant que représentant d’une catégorie aux propriétés connues plutôt que comme un individu complexe. Cette tendance permet au poète de donner du sens à son texte en montrant ce qu’il y a d’universel derrière les accidents particuliers de l’intrigue et des personnages. Cependant, les paroles de Hrothgar poussent le phénomène beaucoup plus loin en ne se contentant pas de rattacher la première personne à une catégorie abstraite, mais en effaçant sa personne derrière cette catégorie. Cet effacement va de pair avec une stratégie énonciative d’objectivation. On reconnaît en effet dans les paroles de Hrothgar plusieurs éléments caractéristiques de l’énonciation proverbiale : le modal *mæg* au présent, le comparatif de supériorité *betera*, les concepts absolus *soð* et *riht*, et bien sûr la formulation *se þe...* elle-même. Ce faisant, Hrothgar ne parle plus en son nom propre mais en tant que véhicule de la sagesse des nations.

Cet exemple est particulièrement saisissant car les marques d’énonciation proverbiale viennent renforcer l’effet produit par la désignation abstraite de l’individu, ce qui n’est pas toujours le cas. Il est cependant représentatif des autres usages qui eux aussi, de manière plus ou moins forte, contribuent à effacer le personnage derrière une catégorie abstraite particulièrement significative dans le contexte : ainsi Abimélek se présente en croyant dévoué lorsqu’il implore la miséricorde divine (*Genèse A*, 2645b-2648a), le démon en messager fidèle lorsqu’il tente Adam et Ève (*Genèse B*, 510a, 515b, 557b), Juliana en vaillant soldat de Dieu lorsqu’elle reproche au démon d’être trop présomptueux (426-428).

Il y a donc une continuité manifeste entre ce procédé et les autres examinés jusqu’ici, qui eux aussi tendent à définir le personnage en tant que représentant d’une catégorie abstraite à laquelle sont attachées un certain nombre de valeurs. Malgré tout, celui-ci se distingue par l’important effet de distanciation qu’il produit. Il y a quelque chose de paradoxal dans ce phénomène. D’un côté ce type de désignation reste assez rare, ce qui en fait un choix très marqué, et donc potentiellement porteur d’une certaine forme de subjectivité. Par ailleurs, le choix de termes particulièrement pertinents vis-à-vis de l’interaction entre les personnages

²⁶¹ « J’ai entrepris de nombreuses batailles dans ma jeunesse ; je veux encore, sage gardien du peuple, chercher le conflit, accomplir un haut-fait, si le vil destructeur sort de sa demeure souterraine pour me trouver ».

confirme que nous sommes bien en plein discours. Et pourtant, d'un autre côté, l'effacement de la première personne tend à faire basculer le texte du côté du récit, comme si le personnage n'était plus simplement l'acteur mais aussi le narrateur de sa propre histoire, soucieux, à l'aide d'épithètes appropriées, d'en souligner les enjeux auprès des lecteurs et auditeurs du poème autant qu'auprès de son interlocuteur direct.

2.2.2.3. Conclusion sur la première personne

Les désignations de la première personne dans le discours direct de la poésie narrative vieil-anglaise apparaissent donc comme particulièrement riches et variées. Elles servent la caractérisation du personnage sous une multitude d'aspects qui ne se réduisent pas à la filiation ou au statut social, mais peuvent aussi prendre en compte une dimension émotionnelle notamment. Malgré tout, on voit bien que la tendance n'est pas vers la constitution d'une subjectivité telle que nous l'entendons, mais plutôt vers celles d'archétypes reconnaissables et porteurs de sens. Si les phénomènes de déstabilisation du repérage énonciatif (par l'utilisation d'un *je* pluriel, par le glissement d'une personne à l'autre ou par l'effacement de la première personne) restent assez circonscrits, ils sont cependant suffisamment nombreux pour être significatifs, d'autant qu'ils apparaissent souvent non pas comme des aberrations mais comme des manifestations peut-être un peu plus extrêmes de phénomènes bien représentés par ailleurs.

Il semble que ces phénomènes traduisent un conflit d'intérêt entre le besoin d'un repérage cohérent qui donne vie et consistance au personnage, et le besoin de donner du sens en prenant toujours soin de montrer le principe général derrière l'aspect particulier. Manifestement, dans un certain nombre de cas, pour les poètes vieil-anglais c'est le désir de créer du sens qui prime sur celui de donner vie au personnage qui apparaît ainsi comme un véhicule du message à transmettre et non comme une fin en soi.

2.2.3. Troisième personne

La troisième personne n'est qu'indirectement pertinente dans le cadre d'une étude sur le discours direct. En effet, alors que la première et la deuxième personne sont des marqueurs caractéristiques de l'énonciation de discours et donc particulièrement présents dans le discours direct, il n'existe pas de lien étroit entre discours direct et troisième personne. Émile Benveniste²⁶² insiste sur cette différence qu'il estime essentielle entre les véritables personnes

²⁶² *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 228-230.

que sont la première et la deuxième d'une part, et la troisième qu'il qualifie de non-personne d'autre part :

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. [...] Mais de la 3^e personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » [...]. Dès lors, la légitimité de cette forme comme « personne » se trouve mise en question. [...] Une seconde caractéristique est que « je » et « tu » sont inversibles : celui que « je » définit par « tu » se pense et peut s'inverser en « je », et « je » (moi) devient un « tu ». Aucune relation pareille n'est possible entre l'une de ces deux personnes et « il », puisqu'« il » en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne.

Pour Benveniste, c'est de cette spécificité de la troisième personne que découlent notamment ses usages dits impersonnels. *Je* et *tu* sont les personnes qui interagissent dans le discours, tandis qu'*il* et *elle* ne seraient que des objets de discours.

L'origine de cette distinction est d'ailleurs ancienne. Pour André Joly²⁶³ cette façon de concevoir la personne par rapport à l'activité de parole (et donc de traiter la troisième personne comme un cas un peu à part) est même une constante dans la tradition occidentale dominante. Il cite ainsi plusieurs travaux des XVII^e et XVIII^e siècles :

L'un parle, c'est de lui que vient le discours, c'est la première personne ; celui ou ceux à qui le discours s'adresse, sont la seconde personne ; enfin on entend par troisième personne, tout ce qui fait la matière du discours²⁶⁴.

[O]n peut nommer les pronoms je, tu, nous, vous, on, des pronoms personnels absolus, parce que je puis m'en servir sans voir nommé ni moi qui fais l'action, ni ceux à qui je parle, ni les personnes indéfinies signifiées par le mot on, et l'on peut nommer les pronoms il, ils, elle, elles, des pronoms personnels dépendants, parce qu'ils ne viennent qu'à la suite des noms propres des personnes [...]²⁶⁵.

Il indique toutefois que cette façon de concevoir les choses ne fait pas l'unanimité, et cite ainsi plusieurs auteurs²⁶⁶ qui attirent l'attention sur ce que les trois personnes ont en commun, notamment le fait que si seuls *je* et *tu* sont acteurs du discours, ce n'est pas seulement *il* ou *elle* mais bien les trois personnes qui sont objets de discours. Il n'y a donc pas d'opposition radicale entre acteurs et objets.

Cette remarque est importante car elle permet d'attirer l'attention sur le risque de glissement de sens inhérent aux définitions du type de celle proposée par Benveniste : le concept de non-personne tend à favoriser l'idée que la troisième personne n'est pas seulement

²⁶³ André Joly, « Éléments pour une théorie générale de la personne », *Faits de langues* 2 : 3 (1994), 45-54. L'ensemble de ce numéro est d'ailleurs consacré à la personne.

²⁶⁴ César Chesneau Dumarsais, *Logique et principes de grammaire* (Paris : Briasson, Le Breton et Hérisant fils, 1769), cité par André Joly, p. 45.

²⁶⁵ Louis de Courcillon de Dangeau, *Opuscules sur la grammaire*, dont la première édition moderne est celle de Manne Ekman (Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1927), cité par André Joly, p. 47 (l'abbé de Dangeau a vécu de 1643 à 1723 et publié ses écrits entre 1693 et 1722).

²⁶⁶ En particulier Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique, 1943-44 A*, vol. 10 (Québec et Lille : Presses Universitaires, 1991).

objet au sens d'objet de discours, mais objet au sens d'objet inanimé et muet (par opposition aux êtres animés et doués d'intention et de subjectivité, et avec qui il est possible d'interagir dans le discours). Ce glissement est d'autant plus facile que la troisième personne peut effectivement désigner des objets inanimés et non des personnes au sens courant du terme.

Benveniste ne va certes pas aussi loin explicitement, mais les termes qu'il choisit véhiculent certainement cette idée (ex. : « la 'troisième personne' est la seule par laquelle une chose est prédiquée verbalement », p. 230). Son analyse des utilisations de la troisième personne pour exprimer la révérence ou le mépris va aussi dans ce sens. Selon lui, l'effet recherché est obtenu parce que l'utilisation de la troisième personne permet de soustraire l'allocutaire à la sphère personnelle²⁶⁷. En ne traitant pas l'autre comme une personne avec qui il est possible de s'entretenir, on crée une distance qui selon le contexte peut être interprétée comme un signe de respect ou de mépris.

Pourtant, tous les usages de la troisième personne ne vont pas nécessairement dans le sens d'une exclusion de la sphère personnelle. Au contraire, en évoquant une personne absente ou en tout cas différente des acteurs immédiats de l'énonciation, le locuteur fait surgir dans le discours un autre qui n'est le plus souvent pas un simple objet de conversation, mais bien l'un des acteurs impliqués dans l'interaction en train de se jouer dans le discours. L'analyse qui suit propose ainsi d'attirer l'attention sur quelques usages typiques de la troisième personne dans le discours direct de la poésie vieil-anglaise, qui montrent l'implication de la troisième personne dans le discours.

Colette Stévanovitch²⁶⁸ rappelle que le sujet à la troisième personne peut être exprimé de trois manières différentes en vieil-anglais (prose et poésie) : le sujet zéro, qui constitue la forme non marquée et que l'on utilise pour poursuivre le récit, le pronom, qui est lui aussi une forme légère, mais déjà marquée, servant notamment à exprimer un contraste ou un écart par rapport à la chronologie du récit, et enfin le nom, le plus souvent une épithète, qui selon Colette Stévanovitch peut servir à lever une ambiguïté, signaler une nouvelle phase du récit ou encore fournir une allitération. On va voir que dans le discours direct, d'autres fonctions des épithètes peuvent apparaître.

La poésie vieil-anglaise est de manière générale assez généreuse en épithètes pour désigner les personnes et le discours direct ne fait pas exception : non seulement la première

²⁶⁷ « De sa fonction de forme non-personnelle, la '3^e personne' tire cette aptitude à devenir aussi bien une forme de respect qui fait d'un être bien plus qu'une personne, qu'une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne », p. 231.

²⁶⁸ Colette Stévanovitch, « Le Sujet de troisième personne dans la poésie vieil-anglaise ».

mention d'une tierce personne se fait en général au moyen d'une épithète ou d'une périphrase, mais celle-ci est souvent complétée par au moins une autre épithète en variation, comme ici, où chaque personnage est désigné deux fois, une fois par son nom propre et une fois par une épithète plus descriptive²⁶⁹ :

‘Me ðis hildesceorp Hroðgar sealde,
 snotra fengel, sume worde het
 þæt ic his ærest ðe est gesægde;
 cwæð þæt hyt hæfde Hiorogar cyning,
 leod Scyldunga lange hwile;
 no ðy ær suna sinum syllan wolde,
 hwatum Heorowearde, þeah he him hold wære,
 breostgewædu. Bruc ealles well!’ (*Beowulf*, 2155-2162)²⁷⁰

Conformément aux explications de Colette Stévanovitch, une fois l'identité de la personne bien établie, c'est le sujet zéro qui est employé (*cwæð*, *wolde*), sauf dans la subordonnée où il y a usage du pronom (*þeah he...*).

Quand il est question de Dieu, les épithètes sont en général plus nombreuses et le sujet zéro comme le pronom ont donc tendance à être plus rares, comme dans cet extrait de *Guthlac A* :

‘Doð efne swa, gif eow dryhten Crist,
 lifes leohtfruma lyfan wylle,
 weoruda waldend, þæt ge his wergengan
 in þone laðan leg lædan motan.
 Þæt is in gewealdum wuldorcyninges,
 se eow gehynde ond in hæft bidraf
 under nearone clom, nergende Crist.
 [...] Ic geþafian sceal
 æghwær ealles his anne dom,
 [...] hyran holdlice minum hælende
 þeawum ond geþyncðum, ond him þoncian
 ealra þara giefena þe god gescop [...]. (*Guthlac A*, 592-606)²⁷¹

²⁶⁹ L'utilisation de tels doublets (nom propre + épithète descriptive) n'a rien de systématique et l'utilisation de plusieurs désignations successives est tout aussi fréquente même lorsqu'aucun nom propre n'est employé : ainsi, quand Wulfgar parle de Hrothgar à Beowulf et ses hommes au début du poème, la première désignation qu'il utilise n'est pas un nom propre, mais ça ne l'empêche pas d'utiliser plusieurs épithètes en variation aussitôt après (350-355).

²⁷⁰ « Hrothgar m'a donné cet équipement de guerre, le sage prince, il a ordonné par ses paroles que je commence par te dire sa générosité ; il a dit que le roi Heorogar l'avait possédé pendant longtemps, le prince des Scyldings ; et pourtant il n'a pas voulu donner la cuirasse à son fils, au courageux Heorowearde, bien qu'il lui fût fidèle. Profite bien de tout cela ! »

²⁷¹ « Fais donc ainsi, si le seigneur Christ, l'Origine de la lumière et de la vie, le Maître des troupes, veut bien vous permettre de mener Son serviteur dans le feu haïssable. C'est dans le pouvoir du glorieux Roi, qui vous a humiliés et jetés en captivité, sous des chaînes serrées, le Christ protecteur. Je dois me conformer en toutes choses à Son propre jugement, obéir fidèlement à mon Sauveur, par mes manières et ma conduite, et le remercier de tous les bienfaits que Dieu a créés ».

Non seulement la désignation de Dieu est plus élaborée dès le début, avec une première série de trois épithètes plutôt que deux, et une deuxième série aussitôt après la première phrase, mais dans la suite de la réplique des épithètes sont à nouveau utilisées là où, s'il s'agissait de prose, on se contenterait volontiers d'un simple pronom (*minum hælende, god*). En l'occurrence, ces termes gouvernent l'allitération et ne peuvent donc être supprimés sans aménagement. Toutefois, la redondance générale du passage – qui n'est qu'un témoignage de foi et d'obéissance inlassablement répété – est telle qu'il n'aurait sans doute pas été difficile pour le poète d'éviter d'introduire de nouvelles épithètes si telle n'était pas son intention. Le fait que ce type d'utilisation d'épithètes multiples est une caractéristique récurrente de la référence à Dieu²⁷² tend plutôt à suggérer que le procédé est délibéré.

S'il arrive que certains objets matériels, notamment les trésors offerts en cadeau, qui revêtent une importance symbolique et sociale particulièrement forte²⁷³, fassent l'objet de telles désignations élaborées, ce sont majoritairement les êtres doués d'intention²⁷⁴ qui sont ainsi évoqués. De ce point de vue, la troisième personne n'apparaît pas comme foncièrement différente des deux autres, qui sont elles aussi désignées avec richesse.

On a pu constater que lorsqu'il s'agissait de la première et de la deuxième personne, ce type de désignations permettait souvent de mettre en valeur les enjeux et les rapports de force qui sous-tendent l'interaction verbale, la désignation des personnes du discours prenant ainsi volontiers une dimension argumentative. L'examen du corpus, et notamment des deux passages cités ci-dessus, permet de montrer des similitudes significatives dans l'emploi de la troisième personne.

Ainsi, si l'on se penche à nouveau sur l'extrait de *Beowulf*, on constate que l'une des tierces personnes évoquées, Hrothgar, est citée comme origine du message que Beowulf transmet à Hygelac. Il s'agit d'un cas typique de discours narré, où le sens général des propos rapporté est résumé succinctement sans qu'il y ait d'effort de citation ou d'actualisation des paroles de Hrothgar. S'il y a bien une double énonciation (triple si on compte le narrateur qui cite les propos de Beowulf) comme dans tout cas de représentation du discours, la voix de Hrothgar est donc réduite au minimum. Malgré tout, elle est présente, ne serait-ce que virtuellement, comme l'intention qui gouverne l'acte de parole pris en charge par Beowulf. En

²⁷² Voir plus haut, p. 353 et suivantes.

²⁷³ Sur ce sujet, voir John M. Hill, *The Cultural World in Beowulf*, en particulier le quatrième chapitre, « The Economy of Honour in *Beowulf* », p. 85-107, et l'article de Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », particulièrement le début.

²⁷⁴ Les êtres humains et Dieu, et peut-être aussi quoique dans une moindre mesure les monstres de *Beowulf* : dans l'une des répliques de Beowulf (2518b-2537), le dragon est ainsi désigné successivement par pas moins de quatre expressions différentes (dont l'une, *aglæcean*, est utilisée à deux reprises).

cela, Hrothgar est non seulement une personne au sens courant du terme (c'est-à-dire un être humain), mais aussi une personne du discours : il n'est pas seulement ce dont on parle, mais aussi celui dont on rapporte les paroles et plus largement celui au nom de qui on parle.

La notion de porte-parole est très importante dans *Beowulf*, tout particulièrement (mais pas uniquement) avant l'accession au trône de Beowulf, quand les scènes de cour sont encore nombreuses : Beowulf s'exprime au nom de Hygelac puis de Hrothgar, le garde-côte et Wulfgar au nom de Hrothgar, Wiglaf au nom de Beowulf qui n'est plus en mesure de rappeler à ses hommes leurs obligations... même Hrothgar, qui n'a pas d'autorité humaine au-dessus de lui, se présente parfois comme le porte-parole d'une sagesse qui le dépasse en tant qu'individu (1700-1703b, commenté ci-dessus).

Dans ce type de situation, quand le personnage désigne celui qu'il représente de manière élaborée, il ne se contente pas d'ornementer son discours afin d'en affirmer la solennité. Il ajoute une information supplémentaire sur la situation de communication elle-même. C'est particulièrement net dans les paroles de Wulfgar, qui prend soin d'affirmer le statut de celui qu'il représente :

	‘Ic þæs wine Deniga,
frea Scildinga,	frinan wille,
beaga bryttan,	swa þu bena eart,
þeoden mærne,	ymb þinne sið,
ond þe þa ondsware	ædre gecyðan
ðe me se goda	agifan þenceð.’ (<i>Beowulf</i> , 350b-355) ²⁷⁵

Si, dans sa réplique précédente (333-339), Wulfgar affirmait son propre statut de porte-parole, il s'efface ici de ses propos pour mieux mettre en valeur les deux véritables acteurs de la situation de communication : un statut de demandeur est assigné à Beowulf (*swa þu bena eart*) tandis que la grandeur de Hrothgar est magnifiée. Wulfgar commence par souligner la responsabilité première de Hrothgar auprès de son propre peuple (*wine Deniga, frean Scildinga*), avant de vanter sa générosité (*beaga bryttan*) et sa bonté (*se goda*) reconnues (*mærne*), indiquant à Beowulf qu'il peut donc espérer voir aboutir sa requête, si elle ne va pas à l'encontre de l'intérêt des Danois. Hrothgar, ici, ne peut être décrit comme une non-personne : même s'il n'est pas présent physiquement, il est représenté par son porte-parole, et l'accumulation des épithètes descriptives utilisées par Wulfgar permet de rendre sensibles la majesté et l'autorité du roi, et donc, en quelque sorte, de combler cette absence physique.

²⁷⁵ « Je vais m'enquérir à ce sujet auprès de l'ami des Danois, le seigneur des Scyldings, celui qui donne les anneaux, puisque tu es demandeur, auprès de l'illustre prince, au sujet de ton expédition, et je te ferai connaître ensuite la réponse que cet homme de valeur décidera de donner ».

Toutes les références à des tierces personnes dans le discours direct ne peuvent être analysées ainsi, mais il s'agit d'une tendance importante. Si l'on revient au passage de *Beowulf* situé aux vers 2155-2162, on constate que les deux autres personnes évoquées, Heorogar et Heorowearð, ont elles aussi un rôle à jouer dans le discours, même s'il est beaucoup plus distant. En mentionnant Heorogar et Heorowearð, Beowulf inscrit le cadeau qu'il transmet – et qui constitue en lui-même une forme de communication – dans un réseau social plus vaste, dans une chaîne de princes et de héros qui ont déjà prouvé et qui continuent de prouver qu'il existe des liens entre hommes aussi forts, voire plus forts que l'affection filiale et paternelle. S'il serait abusif de considérer Heorogar et Heorowearð comme des acteurs du discours ici, ils apparaissent cependant bien comme des acteurs dont les actions sont prises en compte par les personnages en train de parler, lesquels se positionnent par rapport à ces actions.

Beowulf est un poème qui met particulièrement bien en évidence les relations entre les personnages et constitue donc un exemple privilégié pour analyser ce phénomène. Il n'en a cependant pas le monopole. Si l'on revient ainsi à l'extrait de *Guthlac A* cité plus haut (592-606), on constate que la façon dont Guthlac se réclame d'un seigneur très puissant n'est pas si différente de la façon dont Wulfgar se réclame de Hrothgar. Dans les deux cas, celui qui est absent mais dont le nom et la grandeur sont invoqués est un acteur pertinent pour le discours en cours, dans la mesure où c'est de lui que le locuteur tire sa protection et son autorité face à ses interlocuteurs. Dans *Guthlac A* comme dans *Beowulf* les épithètes désignant une tierce personne ne sont pas purement ornementales mais renseignent sur le rapport des forces qui s'affrontent dans le discours. Juliana ne procède pas autrement quand elle oppose l'autorité d'Eleusius à celle de Dieu qu'elle décrit comme son protecteur (*Juliana*, 210-224). Dieu n'est pas seulement l'objet du discours mais l'autorité qui garantit le discours lui-même et dont la volonté pèse sur l'interaction en cours.

Là où les poèmes religieux – et plus particulièrement les poèmes hagiographiques – diffèrent de *Beowulf*, c'est dans l'importance extrême qu'ils accordent à un acteur par delà tous les autres, Dieu. Le statut de cet acteur est par ailleurs un peu particulier dans la mesure où il ne peut jamais être considéré comme totalement absent. D'autre part, on a observé²⁷⁶ que la multiplication des épithètes divines constitue une forme de louange (de la part du narrateur et / ou du personnage), si bien que l'utilisation de telles épithètes dans le discours relève d'au moins deux logiques différentes : celle du devoir de louange et celle de l'identification précise

²⁷⁶ Voir plus haut, p. 353 et suivantes.

et détaillée des différents acteurs du discours, c'est-à-dire non seulement le locuteur et l'allocutaire mais aussi celui ou ceux au nom de qui ils parlent, et dans une moindre mesure celui ou ceux par rapport à qui ils situent leur action.

En conclusion, si la troisième personne n'est pas liée aussi étroitement que les deux autres à l'activité de parole, elle a aussi un rôle à jouer dans le discours, qui n'est pas identique au rôle qu'elle peut jouer dans le récit. C'est particulièrement vrai lorsque le référent ainsi désigné est une personne au sens courant du terme, c'est-à-dire un être doué d'intention et susceptible par ses actions et ses désirs d'influencer les décisions des personnages en train de communiquer. La troisième personne ne sert alors pas uniquement à poser un objet de manière distanciée, afin de produire un discours sur lui, mais elle permet de convoquer dans le discours la présence de ceux dont l'influence pèse sur la situation de communication. La multiplication des épithètes, caractéristique de la poésie vieil-anglaise, est particulièrement propice à faire de la troisième personne une véritable personne *dans* le discours (même s'il ne s'agit pas d'une des deux personnes *du* discours), dans la mesure où elle renforce sensiblement la présence de la troisième personne dans le discours et où elle permet de véhiculer des informations complexes et subtiles sur les relations qui unissent le locuteur, l'allocutaire et les tierces personnes qui comptent pour eux.

2.2.4. Conclusion sur les personnes

L'étude des références aux personnes dans le discours direct de la poésie vieil-anglaise a largement confirmé leur importance, aussi bien qualitative que quantitative. Il est légitime d'affirmer que la personne est véritablement au cœur du discours direct. Ce qui peut se révéler déstabilisant pour le lecteur moderne cependant, c'est que ce n'est pas la personne en tant qu'individu qui prime, mais bien plutôt la personne en tant qu'élément au sein d'un système et qui ne peut donc faire sens que par rapport aux autres éléments du système. De ce point de vue, voir dans le discours direct un outil de caractérisation du personnage locuteur²⁷⁷ paraît assez réducteur. La caractérisation qui s'opère concerne tous les personnages impliqués dans le discours, en premier lieu le locuteur et son allocutaire, mais au delà d'eux les autres acteurs à qui ils sont liés. Plus que les personnages en eux-mêmes d'ailleurs, ce sont véritablement les relations qui les unissent qui semblent intéresser le poète.

Ces relations s'opèrent selon deux axes : un axe vertical ou paradigmatique correspondant aux différents archétypes dont un personnage peut relever à un moment donné (prince généreux, guerrier déterminé, exilé privé de tout, *etc.*), et puis un axe

²⁷⁷ Voir par exemple Robert Levine, « Direct Discourse in *Beowulf* », p. 6.

horizontal, correspondant à la fois à ceux avec qui le personnage envisagé interagit au cours du récit, et aux archétypes qu'il est susceptible d'incarner lui-même à d'autres moments du récit. L'utilisation d'épithètes archétypales pour désigner les personnages facilite la situation des personnages sur l'axe paradigmatique tandis que la multiplication des références aux différents acteurs concernés, permet de faire émerger le réseau de liens personnels dans lequel le locuteur et son allocutaire sont engagés.

2.3. Explicitations et phénomènes liés

On a coutume d'opérer une distinction entre performatifs explicites²⁷⁸ (exemple : « Je t'ordonne de faire ceci ») et performatifs implicites (exemple : « Fais ceci ! »). Je propose d'utiliser le terme d'explicitation pour désigner plus précisément la formule qui rend l'acte de langage explicite, c'est-à-dire l'expression composée au minimum du pronom de la première personne et d'un verbe au présent. D'autres termes sont parfois employés²⁷⁹, mais ils ont le défaut d'être un peu trop longs pour être d'un usage commode, et de mettre l'accent sur la notion de performatif. Or ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la performativité en tant que telle, mais plutôt les formules conventionnelles favorisées par la poésie vieil-anglaise pour exprimer cette performativité.

Les explicitations sont non seulement intéressantes en tant que procédé stylistique conventionnel de la poésie vieil-anglaise²⁸⁰ mais aussi parce qu'elles concentrent souvent un nombre important de marqueurs pragmatiques eux-mêmes dignes d'intérêt. Les explicitations de requêtes²⁸¹ sont de loin les plus riches, comme ici :

	Ic þe nu ða,
brego Beorhtdena,	biddan wille,
eodor Scyldinga,	anre bene,
þæt ðu me ne forwyrne,	wigendra hleo,

²⁷⁸ Ce terme, ou plutôt son équivalent anglais (« *explicit performative* ») est déjà utilisé par John Langshaw Austin dans *How to Do Things With Words* (Oxford : Clarendon Press, 1962). Il a par la suite été adopté par de nombreux critiques comme en témoignent les contributions rassemblées dans ce volume : Peter Cole et Jerry L. Morgan, édés., *Speech Acts, Syntax and Semantics 3* (New York, San Francisco et Londres : Academic Press, 1975).

²⁷⁹ Dennis W. Stampe utilise ainsi l'expression « *explicit performative preface* » (« Meaning and Truth in the Theory of Speech Acts », in *Speech acts*, édité par Peter Cole et Jerry L. Morgan, 1-39) tandis que Catherine Kerbrat-Orecchioni parle d'« expressions performatives » ou de « formulations performatives » : *Les Actes de langage dans le discours*, p. 36.

²⁸⁰ On rencontre également des cas très similaires dans la poésie saxonne (*Genèse saxonne*, 226 ; *Heliand*, 480b-481, 2990b-2991), mais je n'en ai pas trouvé dans la poésie eddique. La *Genèse B*, qui est, certes, un poème court, ne présente aucune occurrence, et je n'ai trouvé que quelques cas dans la *Genèse saxonne* et dans *Heliand*, ce qui semble suggérer que le procédé est beaucoup plus typique de la poésie vieil-anglaise.

²⁸¹ Les occurrences relevées dans le corpus sont *Beowulf*, 350b-352 et 426b-430 ; *Andreas*, 81b-84, 271-272, 474b-486, 1415b ; *Elene*, 699, 785-789, 813-815 ; *Juliana*, 272-274, 446-448, 539-540 ; *Christ et Satan*, 420-422a ; et *Genèse A*, 2816b-2819a.

freowine folca, nu ic þus feorran com [...]. (*Beowulf*, 426b-430)²⁸²

L'expression de l'objet de la requête est repoussée par une explicitation truffée d'éléments redondants du point de vue de leur sens littéral. Ainsi, ni le destinataire ni le moment de la requête ne sont sujets à doute, mais *Beowulf* accumule les vocatifs²⁸³ et les références au moment présent. Une comparaison avec d'autres requêtes indique qu'on a vraisemblablement affaire à un procédé conventionnel bien établi. On rencontre ainsi un exemple très proche dans *Juliana*. Bien que ce poème de Cynewulf soit traduit du latin et vraisemblablement plus tardif que *Beowulf*, il suit apparemment le même modèle :

Domine Deus cæli et terre, ne deseras me, neque spernas me: sed confirma cor meum in religione tua [...]. (*Passio Iulianae*, § 6)²⁸⁴

'Nu ic þec, beorna hleo, biddan wille
 ece ælmihtig, þurh þæt æþele gesceap
 þe þu, fæder engla, æt fruman settest [...].' (*Juliana*, 272-274)²⁸⁵

La comparaison avec la source latine facilite la distinction entre ce qui relève véritablement d'un procédé spécifique à la poésie vieil-anglaise, et ce qui tient à des fonctionnements universels de la langue. Ainsi, la présence dans les deux cas d'au moins un terme d'adresse positif peut tout à fait s'expliquer en termes d'universels de la communication, puisque l'utilisation d'un tel terme dans un contexte de FTA, en l'occurrence une requête, correspond à une stratégie de politesse²⁸⁶ très classique.

Il n'en va pas de même pour l'agencement particulier de ces termes d'adresse dans le texte vieil-anglais, qui n'a rien d'universel. De même, la présence de *nu*, déjà notée dans l'extrait de *Beowulf*, constitue un trait distinctif qui ne peut être expliqué facilement en se référant aux théories de la communication existantes. On peut aussi noter dans les deux cas l'emploi du modal *willan*. L'extrait de *Juliana* se distingue en revanche de celui de *Beowulf* par l'utilisation d'une invocation symbolique (*þurh þæt æþele gesceap...*). En fait, la liste des marqueurs possibles est plus longue. Les explicitations peuvent aussi contenir divers types de circonstanciels, et notamment des subordonnées (concessives, comparatives ou conditionnelles), comme dans cet extrait d'*Andreas* :

²⁸² « Alors maintenant, seigneur des glorieux Danois, je veux te demander, protecteur des Scyldings, une unique faveur, que tu ne me refuses pas, protecteur des guerriers, noble ami du peuple, maintenant que je suis ainsi venu de loin ».

²⁸³ Pour une discussion plus détaillée du fonctionnement des vocatifs dans ce passage, voir plus haut, p. 350.

²⁸⁴ « Seigneur Dieu du ciel et de la terre, ne m'abandonne pas et ne me rejette pas, mais fortifie mon cœur dans Ta vénération ».

²⁸⁵ « À présent je veux, Protecteur des hommes, te demander, Éternel tout-puissant, au nom de la noble Création que Toi, Père des anges, tu as instauré au commencement ».

²⁸⁶ Sur les vocatifs et la théorie de Penelope Brown et Stephen Levinson, voir plus haut, p. 348 et suivantes.

Wolde ic þe biddan, þeh ic þe beaga lyt,
 sincweorðunga, syllan meahte [...]. (*Andreas*, 271-272)²⁸⁷

On remarque qu'ici aucun terme d'adresse n'est utilisé. En fait, et même si les termes d'adresse sont très fréquents dans ce contexte, ils ne sont pas indispensables.

Le modèle canonique de l'explicitation est composé de trois éléments essentiels et d'un nombre variable d'éléments optionnels. Les éléments essentiels sont le pronom *ic*, qui apparaît d'ordinaire très tôt dans la phrase (premier ou deuxième mot), le verbe de parole (qui apparaît en général après et qui peut être accompagné du modal *willan*) et l'objet de l'acte de langage, qui est typiquement mentionné à la fin de la phrase, et qui peut lui même être subdivisé en plusieurs éléments, le plus informatif intervenant alors en dernier. Entre ces trois éléments essentiels s'intercalent divers éléments optionnels (adverbe *nu*, termes d'adresse et circonstantiels divers) dont le nombre et la nature peut varier considérablement d'une occurrence à l'autre, et d'un type d'acte de langage à un autre. Si les requêtes peuvent accumuler une demi-douzaine d'éléments optionnels, les autres actes de langage²⁸⁸ sont généralement explicités plus sobrement, allant parfois jusqu'à se passer entièrement d'éléments optionnels.

L'explicitation constitue elle-même une mise en valeur de l'acte de langage. Non seulement elle permet à celui-ci de devenir explicite et donc plus aisément perceptible, mais, étant formulée de manière conventionnelle, elle enrichit l'acte de langage des échos de nombreux autres actes semblables. Il acquiert ainsi un statut quasi-rituel puisqu'il n'apparaît pas comme un acte nouveau, dépourvu d'histoire, mais comme la réitération d'actes de langage antérieurs.

L'effet produit tient cependant aussi au nombre d'éléments ajoutés. En effet, plus ils sont nombreux et plus la requête prend une ampleur remarquable au sein du discours, tout particulièrement lorsque celui-ci est prononcé à voix haute. Le flot de la parole s'en trouve ralenti, voire interrompu, tandis qu'un effet de suspens est créé pour l'auditeur : les premiers mots (ex. : *Ic þe* + vocatif) sont suffisants pour qu'il puisse s'attendre à un acte de langage important, souvent une requête, mais il doit attendre la fin de la phrase pour en connaître la teneur.

²⁸⁷ « Je voudrais te demander, bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de bijoux précieux ».

²⁸⁸ On rencontre ainsi des explicitations de promesse (*Beowulf*, 1392a, 1671a ; *Genèse A*, 1328-1329b, 2139-2142a, 2204b-2205 ; *Elene*, 686-687a ; *Christ et Satan*, 693), de protestations de vérité (*Beowulf*, 532b, 590 ; *Andreas*, 458, 618a, 851 ; *Juliana*, 46a, 132 ; *Guthlac A*, 243b-244a, 494) et de remerciements (*Beowulf*, 1997b et 2794-2796a).

Ces deux aspects combinés produisent une grande solennité et contribuent ainsi à l'effet de solennité dégagé par les discours de la poésie vieil-anglaise. Mais les éléments optionnels eux-mêmes sont aussi producteurs de sens : pas seulement par leur nombre mais aussi par leur nature. Les termes d'adresse ayant déjà été abondamment évoqués, on a choisi ici de se concentrer sur les deux autres éléments les plus représentatifs : l'adverbe de temps *nu* et certaines subordinées circonstancielles. On aura l'occasion de constater que ces marqueurs se rencontrent aussi lorsque les mêmes actes de langage (requête ou promesse principalement) sont formulés sans explicitation.

2.3.1. Nu

Le cas de l'adverbe *nu* se devait d'être évoqué dans le cadre d'une étude sur le discours direct de la poésie vieil-anglaise. On a vu qu'il apparaissait assez souvent dans les explicitations de requêtes (8 occurrences réparties sur 14 explicitations), mais il ne s'agit là que de la partie émergée de l'iceberg. Cet adverbe est très fréquemment utilisé dans le discours direct, à tel point qu'il y apparaît parmi les quinze premiers mots les plus employés²⁸⁹ :

Rang	Nombre d'occurrences	Pourcentage du total		Mot
		Individuel	Cumulé	
1	631	2.28%	2.28%	IC
2	630	2.27%	4.55%	OND
3	616	2.22%	6.77%	ÐÆT
4	605	2.18%	8.95%	ON
5	536	1.94%	10.89%	ÐE
6	462	1.67%	12.56%	ÐU
7	366	1.32%	13.88%	NE
8	316	1.14%	15.02%	TO
9	282	1.02%	16.04%	ÐA
10	265	0.96%	17.00%	HE
11	257	0.93%	17.93%	ME
12	222	0.80%	18.73%	NU
12	222	0.80%	19.53%	SWA
14	190	0.69%	20.22%	IN
15	178	0.64%	20.86%	MID

Figure 20 : Mots les plus fréquents dans le discours direct

²⁸⁹ Cette liste de fréquence a été réalisée à partir d'une compilation de tous les passages de discours direct de notre corpus, soit 27 689 mots au total. Tous les *thorn* ont été convertis en *eth* et tous les *and* en *ond* pour éviter les effets de redondance.

Il est en revanche très rare dans le récit, où il ne figure qu'à la 141^e place, avec moins de 30 occurrences sur un corpus de 36 465 mots. En soi, cet écart n'a rien d'étonnant puisque *nu* est un déictique associé à l'énonciation de discours. Toutefois, sa forte présence dans le discours direct dépasse ce que l'on pourrait légitimement attendre si l'on considère *nu* comme un simple adverbe de temps. L'adverbe de lieu *her* n'apparaît lui qu'à la cinquante-deuxième place avec seulement 50 occurrences, soit plus de quatre fois moins que *nu*. En fait, si l'on prend en compte le fait que *ða* correspond à deux homonymes bien distincts, l'adverbe / conjonction et l'article défini, *nu* apparaît comme l'adverbe le mieux représenté (à égalité avec *swa*).

Si l'on observe à titre de comparaison les adverbes qui se placent le plus haut dans une liste de fréquence réalisée à partir du corpus oral du British National Corpus²⁹⁰, on constate que la première place revient à *well*, suivi de *so, just, then, there, up* et *now*. Or *well* n'est le plus souvent pas utilisé comme un véritable adverbe, correspondant à l'adjectif *good*, mais comme un marqueur pragmatique. D'après Anna-Brita Stenström²⁹¹, qui a réalisé une étude de *well* sur un autre corpus oral, la proportion d'utilisations comme marqueur pragmatique (« *discourse item* » selon sa terminologie) plutôt que comme adverbe s'élèverait même à 86%, et ce sont donc principalement ces usages pragmatiques qui expliquent la fréquence d'utilisation très importante de *well*. Il s'agit là certes d'oral véritable, et non de représentation poétique de l'oral, donc les comparaisons sont à mener avec prudence, mais on peut supposer que l'utilisation très fréquente de *nu* est elle aussi à mettre sur le compte d'usages pragmatiques.

Effectivement, plusieurs travaux ont mis en lumière certaines propriétés pragmatiques de ce marqueur et de son équivalent moderne, *now*. En anglais moderne, le marqueur pragmatique *now* apparaît typiquement en début d'énoncé et permet d'introduire un nouveau sujet ou une nouvelle attitude du locuteur par rapport à ce sujet dans la conversation²⁹². Ces usages peuvent également s'intégrer dans une stratégie de politesse, dans la mesure où *now*

²⁹⁰ Voir Geoffrey Leech, Paul Rayson et Andrew Wilson, *Word Frequencies in Written and Spoken English: Based on the British National Corpus* (Londres : Longman, 2001), « List 2.2: Rank frequency order: spoken English (not lemmatized) ». Cette liste est disponible en ligne à cette adresse: <<http://ucrel.lancs.ac.uk/bncfreq/flists.html>> (dernière consultation : septembre 2011).

²⁹¹ Anna-Brita Stenström, « Lexical Items Peculiar to Spoken Language », in *The London-Lund Corpus of Spoken English: Description and Research*, édité par Jan Svartvik (Lund : Lund University Press, 1990), 137-175, p. 162.

²⁹² Deborah Schiffrin, *Discourse Markers*, Studies in Interactional Sociolinguistics 5 (Cambridge : Cambridge University Press, 1987), chapitre 8 « Temporal Adverbs : *Now* and *Then* », p. 228-266.

« rassure » l'interlocuteur quant à la pertinence du propos par rapport à la situation d'énonciation²⁹³.

Récemment, quelques études²⁹⁴ se sont intéressées à l'évolution diachronique de ces propriétés. Elles placent cette évolution dans le cadre des travaux sur la grammaticalisation et l'(inter)subjectification²⁹⁵. Pour résumer très brièvement, la grammaticalisation correspond pour un élément lexical donné à une perte de sémantisme au profit du développement d'une fonction grammaticale tandis que la subjectification concerne le développement d'expressions marquant le point de vue de l'énonciateur, ou son attention à la face de son coénonciateur (intersubjectification).

S'appuyant sur ces théories, Karin Aijmer et Tine Defour ont ainsi essayé d'expliquer comment *nu* a pu évoluer, perdant progressivement sa valeur temporelle pour devenir le marqueur pragmatique aux fonctions multiples *now*. Karin Aijmer explique ainsi que c'est à partir de la valeur temporelle de *nu* que se développent ses autres valeurs, qu'elle résume ainsi (p. 95) :

The main discourse functions of *now* are textual and affective. [...] On the global level, *now* is a boundary signal between discourse units (paragraphs, subtopics) in the turns of the same speaker. It marks a change to a new topic or to a new stage in the conversation (e. g. coming to the main point after some preliminaries). [...] It is important to emphasise that *now* is above all a marker of subjective modality because of its link to the speaker. The use of *now* as a modal particle²⁹⁶ is of particular interest and represents the end-point of grammaticalisation from a deictic source.

Tine Defour partage dans une large mesure ce constat, mais va plus loin dans l'analyse des données diachroniques et s'intéresse plus particulièrement au phénomène de subjectification. Si elle pense que le besoin d'exprimer une opinion personnelle a pu être à la source du

²⁹³ Penelope Brown and Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Use*, p. 169.

²⁹⁴ Karin Aijmer, *English Discourse Particles: Evidence From a Corpus* (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2002), tout particulièrement le chapitre 2, p. 57-96 et Tine Defour, « 'And so now...' The Grammaticalisation and (Inter)subjectification of *Now* », in *The Dynamics of Linguistic Variation: corpus evidence on English past and present*, édité par Terttu Nevalainen *et al.* (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2008), 17-36. On pourra aussi consulter la thèse de Tine Defour, « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now*: Fundamental Research Into Semantic Development and Grammaticalisation by Means of a Corpus Study » (thèse de doctorat non publiée, Universiteit Gent, 2007), p. 165-274. Ursula Lenker s'est également penchée sur la question, bien qu'elle aborde *nu* avant tout comme un connecteur logique, ce qui ne recouvre que partiellement les usages pragmatiques identifiés par ailleurs : voir *Argument and Rhetoric: Adverbial Connectors in the History of English*, *Topics in English linguistics* 64 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2010), surtout p. 61-63.

²⁹⁵ Pour un point assez récent sur ces questions, voir María José Lopez-Couso et Elena Seoane, « Introduction: New Perspectives on Grammaticalization », in *Rethinking Grammaticalization. New perspectives*, édité par María José Lopez-Couso et Elena Seoane (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2008), 1-13 ; Elizabeth Closs Traugott, « (Inter)subjectivity and (Inter)subjectification: A Reassessment », in *Subjectification, Intersubjectification and Grammaticalization*, édité par Kristin Davidse, Lieven Vandelanotte et Hubert Cuyckens (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2010), 29-71.

²⁹⁶ Comme dans « *Now, don't you dare!* » ou « *Now, don't be upset!* », où *now* exprime l'attitude de l'énonciateur (colère, affection).

développement progressif de nouvelles valeurs pour *now*, elle se montre néanmoins prudente lorsqu'elle évoque le processus d'intersubjectification, admettant que les usages intersubjectifs sont déjà présents dans les corpus les plus anciens (« 'And so now...' », p. 35) :

Against the background of hypotheses of subjectification and intersubjectification, we can see a tentative evolution towards a greater emphasis on 'personal' and 'interpersonal' meanings. Not only does *now* increasingly introduce subjective points of view issued by the speaker; the marker also invites the addressee to follow a suggested textual progression or personal argumentation. Interestingly, the attention for speaker-attitude and hearer-orientation does not appear solely at the end of the historical cline, but is also very much present in early periods of all three corpora.

Identifier un processus de subjectification ou d'intersubjectification n'est pas une tâche aisée. Plus on remonte dans le temps et plus les corpus auxquels on a accès sont limités à tous points de vue. On ne dispose en effet d'aucun corpus oral, ce qui non seulement introduit un biais concernant le type de discours disponibles, mais nous prive d'indications prosodiques. De plus, les types de textes conservés par écrit sont de moins en moins variés au fur et à mesure que l'on remonte dans le temps. L'apparition d'un phénomène peut donc aisément être confondue avec l'apparition de traces conservées de ce phénomène. Ces difficultés sont inhérentes aux études diachroniques et ne peuvent guère être entièrement surmontées.

D'autres difficultés tiennent à des choix méthodologiques. En effet, certaines études diachroniques ont tendance à se concentrer sur les phénomènes menant aux usages pragmatiques constatés en anglais moderne, et donc à orienter l'interprétation et / ou à sélectionner les informations en fonction de ces usages modernes. Ainsi, l'étude de Tine Defour prend en compte exclusivement les usages de *nu* en position initiale, ce qui est sans doute justifié pour un corpus en anglais moderne, mais moins pour un corpus vieil-anglais. Par ailleurs, la plupart des études se concentrent sur les textes en prose, ce qui est compréhensible dans la mesure où ce choix permet de renforcer l'homogénéité du corpus diachronique étudié, mais ce qui signifie que les usages pragmatiques de la variété de langue poétique sont moins bien connus. L'étude de *nu* proposée ici, bien que plus restreinte que celle de Tine Defour par son ampleur, peut donc apporter un point de vue complémentaire en abordant les usages pragmatiques de ce marqueur dans une variété de langue ancienne, sans exclure a priori les cas qui ne ressembleraient pas aux schémas d'utilisation modernes.

Avant toute chose, il n'est sans doute pas inutile de quantifier le phénomène plus précisément. Le tableau suivant présente le nombre d'occurrences de *nu* par poème²⁹⁷, en

²⁹⁷ Seules les occurrences de *nu* dans le discours direct ont été prises en compte. « 100 vers » est à comprendre comme « 100 vers de discours direct ».

mettant les chiffres en comparaison avec ce que nous avons observé précédemment au sujet des vocatifs.

	NU	VOCATIFS	NU	VOCATIFS	NU	VOCATIFS
	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences	Nombre moyen par réplique	Nombre moyen par réplique	Nombre moyen pour 100 vers	Nombre moyen pour 100 vers
<i>Genèse B</i>	31	8	2,6	0,7	10,0	2,6
<i>Christ et Satan</i>	27	12	1,3	0,6	8,7	3,9
<i>Beowulf</i>	42	47	0,9	1,0	3,4	3,8
<i>Guthlac A</i>	10	0	0,9	0,0	3,4	0
<i>Elene</i>	32	35	0,8	0,9	5,9	6,5
<i>Andreas</i>	47	77	0,7	1,1	5,2	8,5
<i>Genèse A</i>	25	41	0,4	0,7	3,6	6
<i>Juliana</i>	8	22	0,3	0,7	1,8	2,6
Total	222	242	0,8	0,8	4,7	5,1

Figure 21 : Fréquence de *nu* comparée à celle des termes d'adresse

La comparaison est intéressante, dans la mesure où elle permet de mieux se rendre compte de l'importance de *nu* dans le discours direct. En effet, le lecteur est souvent frappé par l'usage très riche des vocatifs, mais remarque à peine la présence de *nu*, pourtant tout aussi fréquent : certes, il existe des différences importantes d'un texte à l'autre, mais, à l'échelle du corpus, les chiffres obtenus sont tout à fait comparables.

La position de *nu* dans l'énoncé n'est pas anodine. Plusieurs études ont en effet montré que les différentes places pouvant être occupées par un marqueur dans l'énoncé correspondent souvent à plusieurs spécialisations différentes de ce marqueur. On considère souvent la position initiale comme un lieu privilégié pour les marqueurs pragmatiques, notamment concernant l'anglais moderne²⁹⁸. D'autres positions sont cependant possibles. Pour Elly van Gelderen²⁹⁹, les autres langues germaniques diffèrent de l'anglais en ce que leurs « particules modales³⁰⁰ » se rencontrent typiquement en position médiane (« *in the middle of a sentence* » ou « *sentence-medial* »). Elle s'intéresse notamment au cas de *nu / now* et signale une

²⁹⁸ Dans son article « 'And so now...' The Grammaticalisation and (inter)subjectification of now », Tine Defour justifie ainsi sa décision d'exclure les occurrences de *nu / now* en position autre qu'initiale, car elle estime à la suite de Peter Auer (« The Pre-Front Field in Spoken German and its Relevance as a Grammaticalization Position », *Pragmatics* 6 : 3 (1996), 295-322) que c'est en position initiale que les marqueurs pragmatiques se rencontrent le plus souvent (p. 24).

²⁹⁹ Elly van Gelderen, « The Syntax of Mood Particles in the History of English », *Folia Linguistica Historica* 22 : 1-2 (2001), 301-330. Les exemples vieil-anglais qu'elle considère sont eux aussi tirés de textes en prose.

³⁰⁰ Ce concept coïncide en grande partie avec celui de marqueur pragmatique, mais il s'en distingue notamment dans la mesure où il ne prend pas en compte ni les énoncés comprenant un verbe fini, comme *I guess* ou *you know*, ni les marqueurs permettant la focalisation d'un élément. Voir Elly van Gelderen, « The Syntax of Mood Particles in the History of English », p. 301-302.

évolution dans la position de ce marqueur entre la période vieil-anglaise et moyen-anglaise. Selon elle, en vieil-anglais *nu* apparaît typiquement dans des contextes directifs et on le rencontre très fréquemment en position médiane. Dans les textes de Chaucer en revanche, la position initiale est devenue largement dominante, tandis que l'association privilégiée aux impératifs s'estompe au profit d'autres valeurs (p. 318-319).

Le terme de position médiane et, plus généralement, de position, est problématique. D'après Deborah Schiffrin³⁰¹, la position des marqueurs pragmatiques ne doit pas être étudiée seulement du point de vue de la syntaxe. Selon elle, il est clair que les marqueurs pragmatiques se rencontrent typiquement aux frontières des « unités de discours » (« *units of talk* », p. 35-36), mais ces unités ne correspondent pas toujours à des phrases ou à des propositions : il peut aussi s'agir d'unités prosodiques, informationnelles ou pragmatiques. Les limites révélées par ces différents critères coïncident souvent au moins partiellement, mais la superposition n'est pas parfaite, si bien qu'il est difficile d'établir des critères objectifs pour l'identification des unités de discours.

Dans le cas de la poésie vieil-anglaise, notre tâche est compliquée par plusieurs facteurs. Il nous est bien sûr impossible de faire interpréter le texte par un locuteur natif, ce qui nous prive de certaines informations prosodiques. D'autre part, en raison notamment de l'absence de ponctuation régulière et de l'ambiguïté de certains marqueurs, pouvant être interprétés aussi bien comme des conjonctions que des adverbes, il est souvent difficile d'établir les limites syntaxiques d'un énoncé. Nous disposons en revanche d'une unité clairement identifiable, correspondant à une unité non seulement rythmique, mais aussi, le plus souvent, syntaxique et sémantique : l'hémistiche. C'est cette unité que l'on a retenue ici. Dans un premier temps, on s'est contenté d'identifier le rang du mot *nu* par rapport aux autres mots de l'hémistiche pour l'ensemble du corpus, afin de voir si certaines positions se révélaient manifestement plus fréquentes que d'autres. Ce premier diagnostic est ensuite affiné à partir de l'étude de plusieurs exemples, pour chacune des catégories de *nu* identifiées.

L'examen des occurrences du corpus montre que le début de l'hémistiche est la position la plus fréquente pour *nu*, mais que la deuxième position³⁰² est également relativement fréquente :

³⁰¹ Deborah Schiffrin, *Discourse Markers*, p. 31-36.

³⁰² Pour Ursula Lenker (*Argument and Rhetoric*, p. 67-71), il s'agit d'une position privilégiée en vieil-anglais, notamment pour de nombreux connecteurs logiques. Elle préfère toutefois le terme de position post-initiale (d'après l'allemand *Nacherstposition*). Voir également son article « A focus on adverbial connectors: Connecting, partitioning and focusing attention in the history of English », in *Connectives in Synchrony and Diachrony in European Languages*, édité par Anneli Meurman-Solin et Ursula Lenker, *Studies in Variation*,

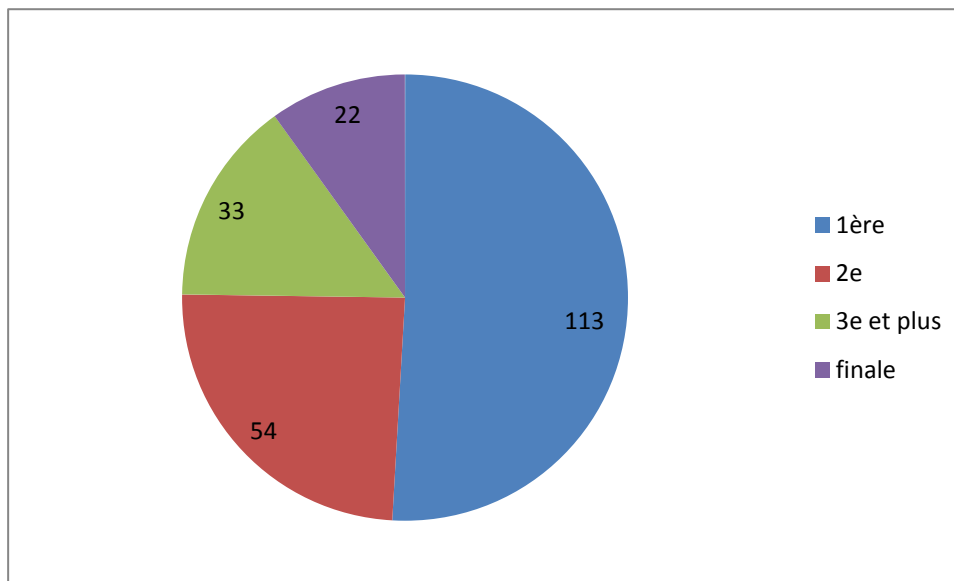


Figure 22 : Position de *nu* dans l'hémistiche

Un examen de l'intégralité des occurrences du corpus a également été entrepris afin de déterminer les types d'usages rencontrés. Cinq catégories ont été retenues comme pertinentes car elles réunissaient un nombre suffisamment important d'occurrences : *nu* temporel et contrastif, *nu* intensificateur, *nu* présentatif, *nu* pathétique et *nu* de considération. Le corpus présente quelques cas atypiques, où *nu* est associé à un autre adverbe, et un certain nombre de cas ambigus, pour lesquels il est difficile d'identifier une ou même deux valeurs dominantes. Plutôt que de risquer de fausser l'analyse en les répartissant artificiellement dans les catégories identifiées, on a préféré les laisser de côté, dans une catégorie baptisée « divers ».

Avant d'examiner ces catégories plus en détail, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, il ne faut pas considérer que ces catégories s'excluent mutuellement ou que leurs limites sont rigides. Les étiquettes présentées ici ont été retenues parce qu'elles permettent de mettre en évidence différents usages de *nu*, et donc de faciliter l'analyse, mais elles ne doivent pas devenir des œillères qui masqueraient la diversité et la complexité des occurrences. L'objectif de la catégorisation proposée ici est de stimuler le débat, et non de le clore. On aura l'occasion de constater qu'une même occurrence peut porter plusieurs valeurs et que certaines valeurs sont problématiques.

On notera que la catégorie « organisation textuelle » n'a pas été retenue. Elle est pourtant importante. En vieil-anglais comme en anglais moderne, *nu* / *now* a en effet une valeur « propulsive »³⁰³, dans le sens où il permet de (re)lancer le discours en introduisant un

Contacts and Change in English 8 (Helsinki : Research Unit for Variation, Contacts, and Change in English, 2011), <<http://www.helsinki.fi/varieng/journal/volumes/08/lenker/>> (dernière consultation : mars 2012).

³⁰³ Karin Aijmer, *English Discourse Particles*, p. 63, Tine Defour, « 'And so now...' », p. 34. On peut comparer

élément nouveau. *Nu* est ainsi parfois utilisé au début d'une réplique ou pour introduire un nouveau temps fort du discours après une digression. Lorsque le marqueur apparaît en début de réplique, sa fonction de repérage textuel est double : le marqueur permet non seulement d'introduire un élément nouveau, mais de signaler que ce qui suit n'appartient plus à la temporalité distanciée du récit mais à l'ici et au maintenant d'une interaction en plein déroulement. Cette fonction d'organisation est donc tout à fait importante, mais elle est peu autonome : toutes les occurrences de *nu* en position initiale (et sans doute une bonne part des occurrences en deuxième position) peuvent se prévaloir d'une telle valeur, *en plus* des autres valeurs identifiées ici. En fait, le corpus ne présente pratiquement aucune occurrence de *nu* servant à introduire une nouvelle séquence du discours qui ne correspondrait pas, d'autre part, à l'une des catégories retenues ici. Les graphiques ci-dessous permettent de visualiser l'importance relative³⁰⁴ des différentes catégories retenues.

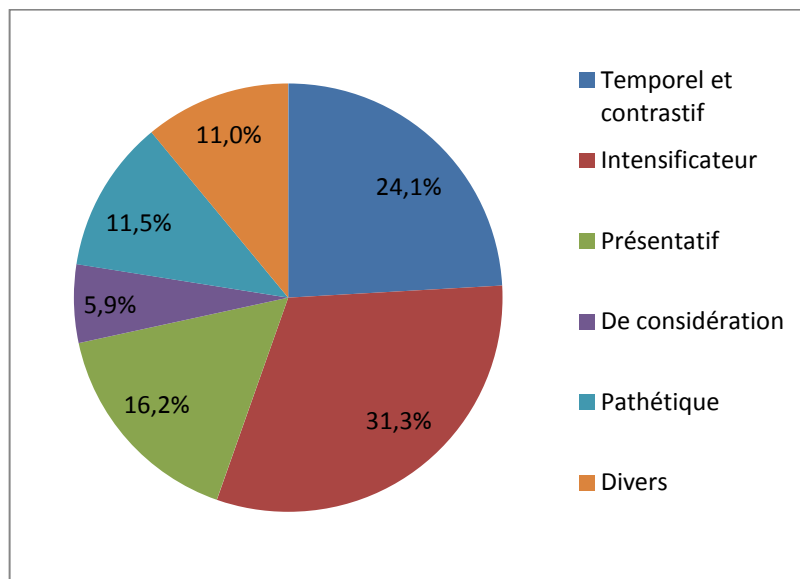


Figure 23 : Répartition des types de *nu* pour l'ensemble du corpus

cette notion de propulsion avec l'idée de « *reboot* » ou redémarrage, proposée par Paul Boucher dans « *Deixis Revisited: Connective and Pragmatic Functions of Now, Then, Here and There* », in *Opérations énonciatives et interprétation de l'énoncé : Mélanges offerts à Janine Bouscaren*, édité par Laurent Danon-Boileau et Jean-Louis Duchet (Paris : Ophrys, 1993), 7-25, p. 21. Dans les deux cas, il y a bien l'idée que *nu / now* permet un nouveau départ dans le discours.

³⁰⁴ Comme pour les vocatifs, lorsqu'une occurrence semblait relever à la fois de deux catégories, sans que l'une d'elles domine l'autre de manière très nette, un demi-point a été comptabilisé pour chaque catégorie, d'où la possibilité de chiffres non-entiers.

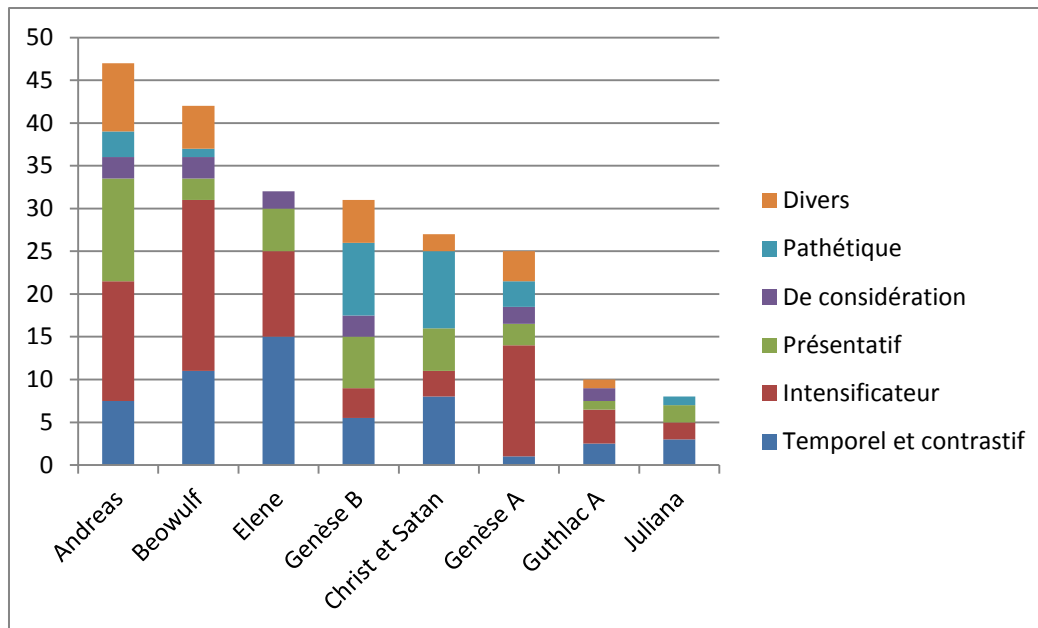


Figure 24 : Répartition des types de *nu* par poème

2.3.1.1. *Nu* temporel et contrastif

La valeur temporelle est supposée être la valeur première du marqueur. Dans notre corpus, cette valeur est dominante dans un peu moins du quart des occurrences. Il s'agit donc d'une des deux catégories les plus importantes, mais cela signifie aussi que pour plus de trois occurrences sur quatre, ce n'est pas la valeur temporelle qui prime³⁰⁵. En fait, le temps verbal suffit en général à indiquer que l'action envisagée est ancrée dans le présent, donc l'utilisation de *nu* constitue un choix marqué, généralement porteur d'une valeur contrastive. Sur la cinquantaine d'occurrences relevées dans notre corpus, plus de quarante associent manifestement la valeur temporelle à une valeur de contraste, comme ici :

Ic þurh Iudas ær
hyhtful gewearð, ond *nu* gehyned eom,
goda geasne, þurh Iudas eft,
fah ond freondleas. (*Elene*, 921b-924a)³⁰⁶

Dans quelques rares cas³⁰⁷, on dirait même que la notion de contraste est présente sans que le contraste soit temporel, c'est-à-dire entre deux moments différents :

‘Ne magon þær gewunian widferende,
ne þær elþeodige eardes brucað,
ah in þære ceastre cwealm þrowiað,

³⁰⁵ Il arrive cependant que le sens temporel de *nu* subsiste partiellement dans ces autres usages, même s'il est au second plan.

³⁰⁶ « Par Judas autrefois j'ai été rempli d'espoir, et maintenant je suis opprimé, privé de biens, proscrit et sans ami, à nouveau par Judas ».

³⁰⁷ La *Genèse B* présente deux autres cas potentiels : 421b et 736b.

þa ðe feorran þyder feorh gelædaþ,
 ond þu wilnast *nu* ofer widne mere
 þæt ðu on þa fægðe þine feore spilde.’ (*Andreas*, 279-284)³⁰⁸

Ici, ce ne sont pas deux périodes de la vie d’Andreas qui sont en opposition, mais deux moments du texte : un premier moment où des raisons de ne pas voyager ont été exprimées et un deuxième moment où le désir d’Andreas de prendre le bateau est rappelé. Il s’agit donc d’organisation textuelle et non de chronologie : on traduira ce *nu* plus volontiers par « pourtant » ou « cependant » que par « maintenant ». Si ce type de cas est tout de même assez rare, il présente cependant une continuité manifeste avec les usages temporels de *nu* que l’on pourrait souvent gloser par « pourtant maintenant » ou « au contraire maintenant ».

En ce qui concerne la position de *nu* dans l’hémistiche, les occurrences à valeur temporelle et / ou contrastive ne présentent pas un profil radicalement différent de l’ensemble, dans la mesure où la position initiale reste assez fréquente. Cependant, cette position initiale est nettement moins fréquente que pour l’ensemble du corpus, tandis que les occurrences éloignées du début de l’hémistiche sont elles plus courantes, si bien que la répartition entre les différentes positions est beaucoup plus équilibrée³⁰⁹. On aimerait pouvoir dire ce qu’il en est pour les usages strictement temporels de *nu*, mais ceux-ci sont si rares³¹⁰ que des valeurs relatives n’auraient guère de sens.

2.3.1.2. Nu intensificateur

Il s’agit du cas de figure le plus fréquent, avec 31,3% des occurrences totales. Les occurrences de cette catégorie sont en fait avant tout unies par un contexte d’utilisation commun : celui des *Face-Threatening Acts*³¹¹, le plus souvent des actes directifs, parfois des déclarations d’intention. Il semble qu’à ce contexte d’utilisation commun corresponde une valeur commune : l’intensification. Toutefois, les exemples qui suivent montrent que cette valeur ne se distingue pas entièrement de la valeur temporelle et contrastive de *nu*. Dans les exemples qui suivent, on a traduit *nu* littéralement par « maintenant » ou « à présent », afin de ne pas forcer l’interprétation, mais peut-être que d’autres marqueurs (« *mais* fais ceci ! », « fais *donc* ceci ! ») seraient plus proches de ce qui est exprimé en vieil-anglais.

³⁰⁸ « Ceux qui voyagent au loin ne peuvent demeurer là-bas et les étrangers ne peuvent y trouver une patrie, mais dans cette cité ils sont victimes de meurtres, ceux qui vont risquer leur vie loin là-bas, et voilà que tu désires traverser le vaste océan pour causer la destruction de ta vie au milieu de cette violence ».

³⁰⁹ Pour le corpus dans son entier, la première position représente 51% du total, et les occurrences en 3^e position et au delà (position finale comprise) seulement 25%. Pour *nu* à valeur temporelle et / ou contrastive en revanche, ces deux catégories sont à égalité, représentant chacune 38% du total.

³¹⁰ 10 occurrences seulement, contre une quarantaine associant temporalité et contraste.

³¹¹ Selon la terminologie de Penelope Brown et Stephen C. Levinson, voir plus haut, p. 348 et suivante.

En ce qui concerne les actes directifs, deux formulations sont tout à fait classiques. Il y a tout d'abord l'explicitation, où *nu* apparaît en position inaccentuée avant le premier accent de l'hémistiche, comme dans les extraits de *Beowulf* (426b-430) et *Juliana* (272-274) cités plus haut ou comme ici dans *Elene* :

*Nu ic þe, bearn godes, biddan wille,
weoroda willgifa, nu ic wat þæt ðu eart [...]. (Elene, 813-814)³¹²*

Mais il y a aussi de nombreux cas avec des impératifs, comme dans ces exemples :

Tymað nu and tiedrað, tires brucað (Genèse A, 1512)³¹³

Loca nu ful wide ofer londbuende. (Christ et Satan, 683)³¹⁴

*Læt nu of þinum staþole streamas weallan,
ea inflede, nu ðe ælmihtig
hateð, heofona cyning, þæt ðu hrædlice (Andreas, 1503-1505)³¹⁵*

Il est peut-être délicat de parler de formule pour ce qui ne constitue que le début d'un hémistiche de type A et non un hémistiche complet, mais on reconnaît indéniablement le même schéma pour ces trois exemples³¹⁶ : [impératif accentué + *nu* inaccentué]. L'existence de cette formule explique en partie le relativement grand nombre d'occurrences de *nu* en deuxième position : près de la moitié de ces occurrences se rencontrent dans un contexte directif. Comme dans l'explicitation, *nu* apparaît en position inaccentuée, mais, là encore, il peut partager cette position avec d'autres particules. Il peut ainsi être séparé du verbe par une autre particule inaccentuée, et donc n'être que le troisième mot de l'hémistiche, sans que la nature de la formule s'en trouve modifiée : *Heald þu nu, hruse* (« Prends maintenant, terre », *Beowulf*, 2247a), *Weorð me nu milde* (« À présent, sois bienveillant envers moi », *Andreas*, 902a) et *Gewit þu nu feran* (« Pars à présent », *Genèse A*, 1746a).

L'exemple tiré de l'épisode de la Création (*Genèse A*, 1512) fournit une information précieuse sur le caractère hautement conventionnel de cette « formule ». En effet, on sait que le poète de la *Genèse A* respecte scrupuleusement sa source³¹⁷, et on sait aussi que l'expression latine traduite ici (*crescite et multiplicamini*, « croissez et multipliez ») était très

³¹² « À présent je veux, Fils de Dieu, Te demander, à Toi qui donnes des choses désirables, à présent que je sais que Tu es [...] ».

³¹³ « Croissez à présent, et multipliez, profitez de la gloire ».

³¹⁴ « Regarde à présent très loin autour les habitants du pays ».

³¹⁵ « Laisse à présent s'échapper des flots de ton socle, une rivière gonflée d'eau, à présent que le Tout-Puissant a donné l'ordre, le Roi des cieux ».

³¹⁶ Et pour beaucoup d'autres, notamment *Beowulf*, 589a, 658a, 1474a, 1782a, 2666b, 3101a ; *Andreas*, 332a, 1281a ; *Elene*, 313a, 783a, 792b.

³¹⁷ Voir l'introduction générale de cette thèse, p. 53 et suivante.

bien connue à l'époque³¹⁸. Par ailleurs, l'ajout de *nu* n'est justifié par aucun impératif métrique. Ce passage suggère donc qu'il existe une sorte de nécessité (autre que métrique) à l'utilisation de *nu* dans un tel contexte et dans une telle position.

Si le caractère conventionnel de la collocation [impératif + *nu*] est indéniable, il est plus difficile de déterminer si *nu* acquiert alors un sens radicalement distinct de son sens premier. Comme Hilde Hasselgård³¹⁹ le note au sujet de *now*, la valeur temporelle n'est pas complètement absente, dans la mesure où l'action requise est manifestement censée être exécutée immédiatement. De la valeur actualisatrice découle une valeur d'intensification³²⁰ : il s'agit en effet non seulement de suggérer que l'exécution de l'ordre ne doit pas souffrir de délai, mais aussi de rendre l'ordre lui-même, c'est-à-dire, l'expression de la volonté du locuteur, présente à l'allocutaire. Il s'agit ici d'attirer l'attention de l'allocutaire sur l'ordre : Karin Aijmer³²¹ parle d'un « intensificateur affectif » pour désigner cette dimension interpersonnelle très forte.

Il y a ainsi une continuité manifeste entre le sens premier de *nu* et les valeurs qu'il acquiert dans les contextes directifs. À ce titre l'extrait d'*Andreas* donné plus haut en exemple est particulièrement intéressant, d'autant qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé³²². Le premier *nu* s'intègre dans une formule impérative typique, où la fonction pragmatique de *nu* domine, mais le second réactive le sémantisme de l'adverbe en définissant les caractéristiques du moment présent qui légitiment l'ordre. On pourrait traduire ce second *nu* par « maintenant que », voire « étant donné que », et en ce sens il rentre dans la catégorie des usages de considération³²³ dont il sera question ci-dessous. Ce qui est intéressant ici, c'est que ce second *nu* vient en quelque sorte étoffer, voire gloser le premier. Ce faisant, il nous renseigne non seulement sur le sens qu'il faut donner au premier *nu*, mais aussi sur le fait que ce premier *nu* n'est plus tout à fait à même d'exprimer ce sens. En effet, si le premier *nu* avait encore pleinement son sens temporel « maintenant », « en cet instant », aucune glose ne serait

³¹⁸ Paul Remley explique que ce verset de la Bible était fréquemment cité dans la liturgie vieil-anglaise, mais aussi dans des charmes. *Old English Biblical Verse: Studies in Genesis, Exodus and Daniel*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 16 (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), p. 133.

³¹⁹ Hilde Hasselgård, « Not Now – On Non-Correspondence Between the Cognate Adverbs Now and Nā », *Pragmatic Markers in Contrast 2. Studies in pragmatics*, édité par Karin Aijmer et Anne-Marie Simon-Vandenberg (Oxford : Elsevier, 2006), 93-114, p. 104.

³²⁰ Karin Aijmer, *English Discourse Particles*, p. 71.

³²¹ *Ibid.*, p. 95.

³²² On peut ainsi le comparer avec *Beowulf*, 426b-430, 1474-1475, 2247-2248a, 2743b-2747 ; *Elene*, 531b-535, 813-814 ; et *Genèse B*, 403b-404.

³²³ Je reprends ici le terme utilisé par Tine Defour dans ses travaux (« *consideration* » au sens de « si l'on considère la situation », « étant donné la situation »), voir « 'And so now...' », p. 31-34 et « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now* », p. 215-232. Voir ci-dessous, p. 400.

nécessaire. La présence d'une telle glose suggère que dans la formule impérative typique, *nu* a perdu de son sémantisme, et que seule cette glose peut le réactiver, avec un effet de sens certes légèrement différent.

On voit donc dans cet usage directif de *nu*, un processus de grammaticalisation et de subjectification à l'œuvre, puisque tout en restant très proche de son sens d'origine, suffisamment pour que ce sens puisse être partiellement réactivé, le marqueur perd un peu de ce sémantisme et acquiert une valeur intensificatrice, spécialisée dans la transmission de sa volonté à autrui. Cette spécialisation est vraisemblablement très ancienne. Ainsi, Barbara Kryk-Kastovsky³²⁴ estime, d'après une étude de corpus slaves et germaniques, que l'intensification des requêtes et questions faisait vraisemblablement déjà partie des valeurs pragmatiques de *nu / now* en indo-européen.

L'examen de la poésie eddique révèle en effet un nombre non négligeable d'occurrences de la formule [impératif accentué + *nu* inaccentué], laissant supposer une origine commune et ancienne de cette formule :

Ristu nú, Skírnir,
skyntu at beiða (*Skírnismál*, § 1, 1-2)³²⁵

Sittu nú, Sigurðr!
en ek mun sofa **ganga** (*Fáfnismál*, § 27, 1-2)³²⁶

Ráð þú mér nú, Frigg!
alls mik **fara tíðir** (*Vafþrúðnismál*, § 1, 1-2)³²⁷

Le vers utilisé ici est connu sous le nom de *málahátt* (« mètre des discours / paroles »). Il s'agit d'une variante du *fornyrðislag* (« mètre des anciens récits »), comprenant plus de syllabes inaccentuées³²⁸. Les vers courts, tels qu'ils sont représentés ici, sont en fait les équivalents des hémistiches vieil-anglais, comprenant chacun deux accents. Pour faciliter la lecture, j'ai mis en gras les syllabes accentuées. On voit ainsi que, là-encore, *nú* n'est pas nécessairement le deuxième mot du vers, mais il apparaît bien toujours dans le groupe inaccentué qui suit l'impératif, c'est-à-dire dans la deuxième position métrique du vers. La combinaison fréquente de cette formule à un terme d'adresse pour constituer un hémistichie entier a elle aussi des analogues dans la poésie vieil-anglaise : *Heald þu nu, hruse* (*Beowulf*,

³²⁴ Barbara Kryk-Kastovsky, « From Temporal Adverbs to Discourse Particles », in *To Explain the Present: Studies in the Changing English Language in Honour of Matti Rissanen*, édité par Terttu Nevalainen et Leena Kahlas-Tarkka (Berlin : Mouton de Gruyter, 1997), 319-328, p. 323.

³²⁵ « Lève-toi à présent, Skírnir, et dépêche-toi de demander ».

³²⁶ « Assieds-toi à présent, Sigurðr, et j'irai dormir ».

³²⁷ « Conseille-moi à présent, Frigg, car je désire partir en voyage ».

³²⁸ On note d'ailleurs que l'utilisation de *nú* permet de rajouter une syllabe inaccentuée et donc de contribuer doublement à la signalisation du discours direct : par sa valeur déictique et par sa contribution à la transformation de *fornyrðislag* en *málahátt*.

2247a, « Prends maintenant, terre », *Geseoh nu, dryhten god* (*Andreas*, 1281a, « Vois maintenant, Seigneur Dieu »), *gedo nu, fæder engla* (*Elene*, 783a, « Fais à présent, Père des anges »)³²⁹. Cette collocation est intéressante dans la mesure où elle confirme que la fonction de la formule n'est pas seulement d'actualiser l'ordre, mais plus particulièrement d'attirer l'attention de l'allocataire sur cet ordre. Cet usage directif de *nu / now* perdure en anglais moderne, mais il a perdu de son caractère distinctif, notamment en raison du déplacement du marqueur vers la position initiale, qui est également la plus fréquente pour les autres usages pragmatiques de *nu / now*.

Parmi les *Face-Threatening Acts* exprimés avec *nu*, les actes directifs sont de loin les plus représentés. Malgré tout, ils ne constituent pas le seul cas de figure. Les déclarations d'intention, quoique peu nombreuses³³⁰, reflètent manifestement le même type d'usage de *nu*. Leur petit nombre d'occurrences s'explique avant tout parce que ce type de contexte est lui-même assez rare, et non parce que les déclarations d'intention (promesses et serments principalement) s'expriment en général sans *nu*. En termes d'intention pragmatique, cette catégorie présente des points communs évidents avec la précédente. Dans les deux cas il s'agit pour le locuteur d'exprimer un *Face-Threatening Act* (c'est-à-dire une volonté susceptible d'affecter l'allocataire en quelque manière) et d'y adjoindre, non pas un marqueur de politesse (une « action réparatrice »), mais un intensificateur.

Au niveau des formulations utilisées, on retrouve aussi des choses communes. La différence principale réside dans l'absence d'un équivalent de la formule impérative pour les déclarations d'intention. Pour le reste, on retrouve des explicitations très semblables :

	<i>Nu ic, Beowulf, þec,</i>
secg betsta,	me for sunu wylle (<i>Beowulf</i> , 946b-947) ³³¹
	<i>Ic þe wordum nu</i>
minum secge,	þæt se magorinc sceal
mid yldum wesam	Ismahel haten. (<i>Genèse A</i> , 2286b-2288) ³³²

Le marqueur apparaît souvent en tête de phrase, parfois à la fin d'un groupe de plusieurs particules accentuées, et parfois aussi, comme dans ce deuxième exemple, en position

³²⁹ Voir également *Elene*, 792b ; *Christ et Satan*, 626a ; et *Guthlac A*, 255.

³³⁰ Une quinzaine d'occurrences seulement (contre 54 occurrences dans des contextes directifs), dont près des deux tiers dans *Beowulf* et la *Genèse A*. On compte aussi deux occurrences dans *Guthlac A*, poème pourtant très court. Le nombre d'occurrences est beaucoup trop faible pour pouvoir en tirer des conclusions solides, mais il est tout de même intéressant de constater que ce sont surtout dans les poèmes réputés les plus anciens que l'on rencontre ces déclarations d'intention solennelles, ce qui peut laisser penser qu'il s'agit d'un motif relativement archaïque.

³³¹ « À présent je te veux, Beowulf, meilleur des hommes, pour fils ».

³³² « Je déclare à présent par ces paroles que ce garçon sera appelé Ismaël par les hommes ».

accentuée à la fin d'un hémistiche. On remarque la présence fréquente des modaux *willan* (associé à la première personne) et *sculan* (associé à la deuxième ou à la troisième), qui permettent d'exprimer la volonté de l'énonciateur. Encore une fois, on ne peut pas affirmer a priori que *nu* exprimerait en lui-même la volonté du locuteur. Cette dernière est exprimée par d'autres marqueurs, en l'occurrence les modaux *willan* et *sculan*, mais *nu* est associé de manière assez systématique à cette expression de la volonté.

L'utilisation du verbe *secgan* dans le deuxième exemple mérite d'être commentée. Tine Defour note dans sa thèse la collocation fréquente entre *nu* et les verbes de parole (p. 202-207). Elle parle à leur sujet de méta-commentaires et envisage ces collocations principalement sous l'angle de l'organisation textuelle. Elle résume sa problématique ainsi dans « 'And so now...' » (p. 26) :

According to a suggestion made by Quirk *et al.* (1985:640)³³³, viz. that the evolution from an adverbial to a pragmatic marker 'takes place when there is the implication of a verb of speaking', the semantic-pragmatic development of now is hypothesised to originate in a structure such as the following: '[One can say] now [that...]' or 'Now [I will say that...]' . In other words, the adverb is used in a structure where the speaker explicitly announces a topic change. The temporal succession, indicated by adverbial now is said to be 'converted into the logical succession of discourse' when a verb of speaking is implied (Quirk *et al.* 1985: 640).

Les exemples en prose cités par Tine Defour confirment la validité de cette hypothèse pour ce type de textes. En ce qui concerne la poésie cependant, et notamment le passage de la *Genèse A* cité plus haut, une telle interprétation paraît moins probante car le verbe *secgan* peut avoir un sémantisme beaucoup plus fort que simplement « dire ». Il s'agit ici tout à la fois, d'affirmer, de déclarer et de promettre. Dans la poésie vieil-anglaise, l'équivalent du verbe moderne *say* serait plutôt *cweðan*, qui permet d'introduire du discours représenté de manière assez neutre³³⁴. Dans notre corpus, *nu* est utilisé dans le cadre de l'expression d'une intention de dire quelque chose dans quatre cas. Dans trois d'entre eux (*Genèse A*, 2286b-2287a, *Beowulf*, 1818 et *Andreas*, 648), c'est le verbe *secgan* qui est employé, dans le quatrième cas, il s'agit de *bebeodan* (*Andreas*, 1629, « ordonner »). Dans aucun de ces quatre cas nous n'avons affaire à un verbe de parole neutre, dont la fonction serait susceptible de se réduire à l'organisation textuelle. Il s'agit au contraire de contextes d'interaction forts, qu'ils soient solennels (*secgan*) ou autoritaires (*bebeodan*). On peut donc se demander s'il existe

³³³ Randolph Quirk *et al.*, *A Comprehensive Grammar of the English Language* (Londres : Longman, 1985).

³³⁴ Dans notre corpus, *secgan* n'est employé que 18 fois pour introduire le discours direct, sur 283 insertions. Par comparaison, *cweðan* et ses composés représentent 84 occurrences. La question des verbes de parole utilisés pour introduire le discours direct dans la poésie vieil-anglaise est évoquée dans le premier chapitre de cette thèse, p. 151 et suivantes. Voir également la dernière partie de l'article d'Andreas Heusler, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », p. 259-284.

une différence radicale entre l'association de *nu* à un verbe de parole dans la poésie et dans la prose, ou si, parmi le nombre important de collocations identifiées par Tine Defour³³⁵ dans un corpus en prose (56 occurrences), certaines, parmi celles qui ne sont pas citées, ne s'apparentent pas en fait aussi à ce modèle poétique.

La présence très fréquente de *nu* dans un contexte de *Face-Threatening Acts*, qu'il s'agisse d'actes directifs ou de déclarations d'intention, est source d'interrogations. On a vu que la poésie vieil-anglaise pouvait utiliser les termes d'adresse pour représenter des stratégies de politesse crédibles³³⁶. Ces stratégies ne sont pas toujours sans ambiguïté, puisque le terme d'adresse permet à la fois de reconnaître le statut de l'allocutaire et de rappeler ses obligations, mais elles sont compatibles avec les théories de la politesse. En revanche, *nu*, qui intensifie et dynamise l'expression de la volonté du locuteur, et donc du *Face-Threatening Act*, paraît peu compatible avec de telles stratégies.

Dans un article consacré aux conversations dans *Beowulf*, Tom Shippey³³⁷ avance l'hypothèse que les conversations de la poésie héroïque vieil-anglaise pourraient obéir à un « principe de conflit » (« *Conflictive Principle*³³⁸ »), en vertu duquel les personnages seraient dans certaines circonstances tenus de se montrer agressifs. L'intensification des *Face-Threatening Acts* apparaîtrait alors cohérente. Cependant, si cette explication pourrait être convaincante pour rendre compte des utilisations de *nu* dans *Beowulf*, elle s'applique plus difficilement aux autres poèmes, et notamment dans la *Genèse A* où les paroles échangées par Dieu et Abraham peuvent difficilement être conçues comme conflictuelles. Elle est même d'autant plus problématique que l'on ne rencontre pas seulement des usages de *nu* dans des contextes de *Face-Threatening Acts* dans le discours direct de textes poétiques narratifs, mais aussi dans des situations de communication authentiques, comme dans la préface de sa traduction de la Genèse, où Ælfric écrit :

Ic cweðe *nu* ðæt ic ne dearr ne ic nelle nane boc æfter ðisre of Ledene on Englisc awendan; and ic bidde ðe, *leof ealdormann*, ðæt ðu me ðæs na leng ne bidde, ði læs ðe ic beo ðe ungehyrsum, oððe leas gyf ic do. [...] Ic bidde *nu* on Godes naman, gyf hwa ðas

³³⁵ « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now* », p. 204.

³³⁶ Voir le développement consacré à ce sujet dans ce chapitre, p. 348 et suivantes.

³³⁷ Tom A. Shippey, « Principles of Conversation in Beowulfian Speech ». Michael Kightley propose une autre interprétation de ces infractions apparentes à la politesse dans *Beowulf*, en réexaminant le rapport de force entre les personnages (« Reinterpreting Threats to Face »).

³³⁸ Ce concept est une allusion directe au principe de coopération (« *Cooperative Principle* ») identifié par H. Paul Grice comme étant une règle fondamentale de la conversation, permettant notamment d'expliquer de nombreux phénomènes d'implicite. Voir H. Paul Grice, « Logic and Conversation », in *Speech Acts*, édité par Peter Cole et Jerry L. Morgan, *Syntax and Semantics 3* (New York, San Francisco et Londres : Academic Press, 1975), 41-58.

boc awritan wille, ðæt he hi gerihte wel be ðære bysne [...] ³³⁹.

Comme en poésie, l'adverbe *nu* apparaît dans le contexte de *Face-Threatening Acts*, d'abord dans une déclaration d'intention – qui est aussi une forme de refus, et donc particulièrement susceptible d'offenser – puis dans une requête. Ici aussi, il semble bien intensifier et actualiser l'acte de langage, et non en atténuer la menace. L'utilisation d'un terme d'adresse à la fois affectueux et respectueux correspond en revanche à une stratégie de politesse tout à fait classique.

Plus que d'impolitesse ou d'un principe de conflit ici, il faudrait peut-être plutôt parler d'un principe d'affirmation ou de légitimation rhétorique. En effet, si le respect de la face de l'autre est un élément important des règles de la conversation, l'affirmation de sa propre face l'est sans doute tout autant. Cet aspect n'est pas toujours mis en avant très nettement par les critiques ³⁴⁰, qui tendent à privilégier les situations où la face est menacée, mais il ne saurait être ignoré. C'est en tout cas dans cette perspective que l'utilisation de *nu* dans des contextes de *Face-Threatening Acts* se comprend le mieux. Elle permet également de comprendre l'utilisation de l'invocation *on Godes naman*. Il s'agit d'un renforcement indéniable de la requête exprimée, qui trouve une légitimité dans la référence à une entité supposée vénérée par les deux coénonciateurs, mais sans qu'il y ait trace d'agressivité : Ælfric renforce sa face en tant qu'homme d'église, et donc la crédibilité de sa requête, sans que le principe de politesse soit enfreint. Lorsque le discours n'est pas un discours authentique, mais un discours représenté au sein d'un texte narratif, le rôle des intensificateurs est aussi dramatique et didactique. En effet, leur usage permet de signaler les moments de tension les plus importants entre les différents personnages du poème, et donc de mettre en valeur les temps forts du récit. Ce faisant, le lecteur ou auditeur est guidé dans sa compréhension des enjeux du texte.

Comme on le voit, *nu* est utilisé de manière très semblable dans les contextes directifs et les contextes de déclaration d'intention, il paraît donc peu probable qu'il ait pris une connotation spécifiquement directive, par contagion, même si cet usage est manifestement très fréquent. En revanche, il semble qu'il ait bien une valeur intersubjective puisqu'il contribue à

³³⁹ « Je dis à présent que je n'ose ni ne veux traduire aucun autre livre du latin en anglais après celui-ci; et je vous prie, cher gentilhomme, de ne pas me le demander à nouveau, de peur que je ne sois désobéissant envers vous ou menteur si je le fais. [...] Je demande à présent, au nom de Dieu, si quiconque souhaite une copie de ce livre, à ce q u'il la corrige soigneusement d'après cet exemplaire », in *The Old English Version of the Heptateuch, Ælfric's Treatise on the Old and New Testament, and his Preface to Genesis*, édité par Samuel J. Crawford, Early English Text Society, o. s. 160 (Londres : Oxford University Press, 1922; réimpr. avec le texte de deux manuscrits supplémentaires transcrits par Neil R. Ker, 1969), p. 80.

³⁴⁰ Erving Goffman, à qui on doit l'ouvrage fondamental sur la notion de face, évoque comme types principaux de « *face work* » l'évitement de la perte de face et la correction de cette perte, mais pas son simple maintien ou affirmation (*Interaction Rituals: Essays on Face-to-Face Behavior*, p. 15-22).

l'élaboration de la face du locuteur dans son interaction avec l'autre. Il ne s'agit pas tant ici de subjectivité, au sens de l'expression d'un point de vue particulier sur une situation, mais bien d'intersubjectivité, c'est-à-dire du lien entre les deux coénonciateurs. Le marqueur *nu*, de par ses fonctions non seulement d'actualisation mais aussi d'intensification, permet de remettre ce lien au premier plan, de le rendre présent avec force. Dans le cadre de textes poétiques narratifs, cette présence n'est pas ressentie que par les personnages, fictifs, mais aussi par les lecteurs et auditeurs du poème, pour qui un tel procédé permet une dramatisation de l'interaction entre les personnages.

2.3.1.3. *Nu* présentatif

Cet effet de dramatisation est encore plus net pour les usages présentatifs de *nu*, qui représentent 16,2% du total avec 36 occurrences. Entrent dans cette catégorie tous les cas où *nu* est utilisé pour introduire ou faire un commentaire sur un élément nouveau³⁴¹, en général présenté comme perceptible par le locuteur ou son allocutaire. Là encore, on a préféré traduire *nu* le plus littéralement possible pour ne pas influencer l'interprétation, mais une traduction par « voilà » ou « voici » serait souvent envisageable :

'Ðu meht *nu* þe self geseon, swa ic hit þe secgan ne þearf,
 Eue seo gode, þæt þe is ungelic
 wlite and wæstmas, siððan þu minum wordum getruwodest,
 læstes mine lare. *Nu* scineð þe leoht fore
 glædlic ongean þæt ic from gode brohte
 hwit of heofonum; *nu* þu his hrinan meht. (*Genèse B*, 611-616)³⁴²

Necesse est ergo nobis facere quod praecipit et obaudire ille ut gratissimo parenti. (*Passio Iulianae*, § 8)³⁴³

Nu þu sylfa meht
 on sefan þinum soð gecnawan,
 þæt ic þisse noþe wæs nyde gebæded,
 þragmælum gepread, þæt ic þe sohte. (*Juliana*, 341b-344)³⁴⁴

Dans le premier extrait, l'utilisation répétée de *nu* permet de présenter la nouvelle vision qui s'offre à Ève une fois que celle-ci a goûté le fruit de la connaissance. Cette vision n'est pas à

³⁴¹ À ce titre, ces usages de *nu* ont aussi un rôle à jouer dans l'organisation du discours. Pour une analyse de cette fonction d'organisation, voir Tine Defour, « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now* », p. 207-210.

³⁴² « À présent tu peux voir par toi-même, comme je n'ai pas besoin de te le dire, toi qui es si bonne, Ève, que les formes et les apparences ne sont plus les mêmes pour toi, depuis que tu as eu confiance en mes paroles et que tu as suivi mes préceptes. À présent la lumière brille devant toi, radieuse, celle que j'ai amenée depuis chez Dieu, resplendissante ; maintenant tu peux la toucher ».

³⁴³ « Il nous est donc obligé d'agir selon ses instructions, et de lui obéir comme à un parent très cher ».

³⁴⁴ « Maintenant tu peux toi-même reconnaître la vérité en ton esprit, que j'étais très fortement incité à cette audace, menacé parfois, pour que j'aie te trouver ».

proprement parler un élément nouveau dans la mesure où elle a déjà été évoquée par le narrateur peu avant :

Ða meahte heo wide geseon
 þurh þæs laðan læn þe hie mid ligenum beswac,
 dearnenga bedrog, þe hire for his dædum com,
 þæt hire þuhte hwitre heofon and eorðe,
 and eall þeos woruld wlitigre, and geweorc godes
 micel and mihtig, þeah heo hit þurh monnes geþeaht
 ne sceawode; ac se sceaða georne
 swicode ymb þa sawle þe hire ær þa siene onlah,
 þæt heo swa wide wlitan meahte
 ofer heofonrice. (*Genèse B*, 600b-609a)³⁴⁵

Le mode de présentation est cependant très différent. Le narrateur utilise le récit pour évoquer la vision de manière à la fois distanciée et critique. La structure encadrante met l'accent sur le rôle du démon et le caractère trompeur de cette vision idéale³⁴⁶. On peut y voir une forme de mise en garde pour les lecteurs et auditeurs qui sont incités à ne pas être dupe des mensonges diaboliques. Ce passage permet de comprendre pourquoi Ève n'aurait pas dû faire confiance au démon, mais il ne permet pas d'expliquer pourquoi elle a cédé. Au contraire, le discours direct permet une présentation beaucoup plus immédiate et donc beaucoup plus séduisante, aussi bien pour le personnage que pour les lecteurs et auditeurs du poème qui sont invités à voir ce que voit Ève.

Les commentaires introduits par *nu* fonctionnent comme des sortes de didascalies internes qui permettent de présenter la vision non plus comme un élément distancié appartenant au récit mais comme quelque chose dont la présence est manifeste et indéniable pour les deux personnages en présence, qui acquièrent ainsi un rôle de témoins³⁴⁷. À ce titre, l'expression *swa ic hit þe secgan ne þearf*, utilisée par le démon, est intéressante, car si Ève n'a nul besoin qu'on lui dise ce qu'elle a sous les yeux, les lecteurs et auditeurs eux en ont bien besoin. L'utilisation de cette expression, comme celle de *nu* et, dans d'autres occurrences de présentatifs, d'adjectifs désignant ce qui est évident ou manifeste (en particulier *gesyne*), participe d'une stratégie visant à abolir la distance entre les lecteurs ou auditeurs et la vérité décrite.

³⁴⁵ « Alors, elle put voir au loin, grâce au don qu'elle obtint par les actions de cet être haïssable, qui la trompait par des mensonges et qui la séduisait secrètement, de telle sorte que lui parurent plus lumineux le ciel et la terre, et tout ce monde plus beau, et la Création de Dieu grande et puissante, bien qu'elle ne le vît pas par des moyens humains, mais parce que le criminel qui lui avait accordé cette vision prenait soin d'induire son âme en erreur, de sorte qu'elle pouvait contempler de si loin tout le royaume des cieux ».

³⁴⁶ Pour Colette Stévanovitch, le mouvement circulaire de ce passage est en lui-même un indice de tromperie, et entre en résonance avec les discours fallacieux du démon, eux-mêmes souvent structurés ainsi dans ce poème (« Envelope Patterns in *Genesis A and B* », p. 469-472).

³⁴⁷ Sur cette utilisation du personnage, voir le chapitre précédent, p. 256.

Le personnage est un élément clé de cette stratégie, d'où le tour éminemment subjectif pris par ces présentations. Que l'on considère ainsi le deuxième exemple, tiré de *Juliana*. Ici, il n'est plus question de percevoir quelque chose avec les sens mais avec l'intellect. Pourtant, le procédé est le même, utilisant le marqueur *nu* pour actualiser la perception du personnage et la rendre accessible aux lecteurs et auditeurs. Le contraste avec la source latine est saisissant. Dans le texte latin, la conclusion s'impose au lecteur comme l'aboutissement logique (*ergo*, « donc ») d'éléments factuels. Dans le poème vieil-anglais, en revanche, il y a médiation de ces éléments au travers des personnages : celui qui perçoit et celui qui sert de révélateur en interpellant l'autre sur sa perception.

L'importance de cette dimension (inter)subjective dans les usages présentatifs de *nu* est patente dans un grand nombre de cas. Si les poèmes réputés plus anciens que sont *Beowulf*, la *Genèse A* et *Guthlac A* font un usage relativement sobre de *nu* comme présentatif³⁴⁸, les autres poèmes utilisent volontiers des formulations comparables à celles données ci-dessus, combinant *nu* (en position initiale dans plus de 75% des cas), un pronom de la première ou de la deuxième personne, éventuellement renforcé par *self* ou par tout autre élément (comme le terme d'adresse *Eue seo gode* et le circonstanciel *on sefan þinum* ci-dessus), le modal *magan*, et un verbe de perception. Ces formulations sont en général sans équivalent en latin, soit que le passage constitue un ajout pur et simple par rapport à la source ou que la source ait été profondément modifiée comme dans l'extrait de *Juliana* donné plus haut.

2.3.1.4. Nu pathétique

Dans une étude consacrée à la *Genèse B* et aux fragments de ce que l'on a coutume de désigner sous le terme de *Genèse saxonne*, en l'occurrence le fragment consacré à Caïn, Colette Stévanovitch³⁴⁹ commente l'utilisation de *nu* pour exprimer le regret :

Another echo of *Genesis B* is the use of *nu* 'now' to express regret. This is found in Cain's speech after his fault (*Cain* 58-69), with seven *nu* in twelve lines, and in Adam's speech to Eve after the Fall (*Genesis B* 792-820), with nine *nu* in twenty-nine lines. No other Old Saxon or Old English poem makes use of such an accumulation of *nu* in so short a space.

S'il est exact que de telles accumulations de *nu* ne se rencontrent que dans ces deux textes, l'utilisation pathétique de ce marqueur est, elle, plus répandue. Sans surprise, la *Genèse B* et

³⁴⁸ En premier lieu, *nu* est plus rarement utilisé ainsi dans ces poèmes : alors qu'ils totalisent presque 40% du nombre total de répliques, ils ne présentent que 6 occurrences de *nu* présentatifs sur 36 pour l'ensemble du corpus, soit un peu moins de 17%. Par ailleurs, ils ne font pas usage de formulations comparables à celles décrites ici, cette occurrence de la *Genèse A* étant celle qui s'en rapproche le plus : *Nu þu wast and canst* (916b, « Maintenant tu sais et tu connais »).

³⁴⁹ Colette Stévanovitch, « Cain, *Genesis B*, and the Old Saxon Genesis », p. 74.

Christ et Satan, qui contiennent tous deux de longs passages de lamentations sataniques, présentent le plus grand nombre de cas, rassemblant à eux deux environ deux tiers des occurrences totales. On trouve cependant des exemples de cet usage dans d'autres textes, notamment dans la *Genèse A* et *Andreas* :

quae respondit a facie Sarai dominae meae ego fugio (Genèse 16 : 8)³⁵⁰

‘Ic fleah wean, wana wilna gehwilces,
hlæfdigan hete, hean of wicum,
tregan and teonan. Nu sceal tearighleor
on westenne witodes bidan,
hwonne of heortan hunger oððe wulf
sawle and sorges somed abregde.’ (*Genèse A*, 2274-2279)³⁵¹

obsecro te, domine iesu christe magister bone, quoniam sicut nobis precepisti omnia dereliquimus et secuti sumus te. (*recensio casanatensis*, § 2)³⁵²

Hu me elþeodige inwitwrasne
searonet seowað! A ic symles wæs
on wega gehwam willan þines
georn on mode; nu ðurh geohða sceal
dæde fremman swa þa dumban neat. (*Andreas*, 63-67)³⁵³

On retrouve *nu* en position initiale dans ces deux exemples, mais cela n'a rien de systématique : les occurrences de cet usage de *nu* ont une répartition très semblable à l'ensemble du corpus, avec à peine plus de la moitié en position initiale et le reste réparti relativement équitablement entre les autres positions. Il faut dire aussi qu'il n'y a pas de formulation typique de l'utilisation pathétique de *nu*. Cette valeur est en fait rarement autonome, et s'ajoute le plus souvent à d'autres³⁵⁴ : il peut s'agir d'un *nu* présentatif, qui donne à voir un grand malheur, d'un *nu* dans un contexte directif, quand la calamité qui frappe invite à agir d'une certaine façon, mais le plus souvent la valeur pathétique est liée à la valeur temporelle et contrastive du marqueur, comme dans l'extrait d'*Andreas* cité ci-dessus

³⁵⁰ « Laquelle répondit : ‘Quant à moi je fuis la vue de ma maîtresse, Sarai’ ».

³⁵¹ « J'ai fui le chagrin, la haine de ma maîtresse ; privée de toute chose désirable, malheureuse, j'ai quitté le lieu où j'habitais, fui la peine et la souffrance. À présent, les joues couvertes de larmes je vais devoir faire face à ma destinée certaine dans ces terres sauvages, quand de mon cœur la faim ou le loup arrachera tout ensemble mon âme et mon chagrin ».

³⁵² « Je t'implore, seigneur Jésus Christ, bon maître, puisque selon tes instructions nous avons tout abandonné et nous t'avons suivi ». Le passage équivalent dans le texte grec est traduit ainsi par Robert Boenig, p. 2 : « Lord Jesus Christ, because we left all things behind and followed you, knowing that you are helper of all who hope in you, give heed and see what they have done to your servant Matthias, how they make me neighbor of beasts! »

³⁵³ « Comme des étrangers tissent pour moi des liens pernicieux, des rêts vicieux ! Toujours et encore j'ai eu à cœur d'accomplir ta volonté en toutes choses ; à présent avec chagrin je dois me comporter comme du bétail privé de parole ».

³⁵⁴ Les 25,5 occurrences théoriques (soit 11,5% du total) correspondent concrètement à seulement 8 occurrences où la valeur pathétique domine seule et 35 occurrences où la valeur pathétique apparaît en conjonction avec une autre valeur.

où le pathétisme est directement issu du contraste douloureux entre un passé caractérisé par une fidélité sans faille et un présent marqué par le sentiment d'être injustement abandonné.

L'existence de cas comme l'extrait de la *Genèse A* donné ci-dessus, où la valeur temporelle n'est plus véritablement discernable, mais où le pathétisme est patent, suggère que l'on a bien ici un processus de subjectification, le marqueur perdant son sens premier pour acquérir une valeur d'intensificateur émotionnel. Malgré tout, ce processus reste assez limité. Les cas où la valeur temporelle reste perceptible sont nombreux, et les contextes dans lesquels on peut rencontrer ce type de *nu* sont assez restreints. Dans notre corpus, *nu* n'est jamais utilisé pour souligner une autre émotion que le chagrin ou le regret. *Nu* peut être utilisé comme présentatif lorsqu'un personnage connaît une épiphanie, mais il n'apparaît jamais comme intensificateur de joie, de reconnaissance ou d'amour. Seules les émotions négatives, liées en particulier à l'idée de perte et donc indirectement à celle d'un contraste entre le présent et le passé (ou éventuellement entre le présent et un salut futur), sont susceptibles d'être exprimées ainsi. Même si l'idée de contraste temporel n'est pas nécessairement explicitement présente, on ne s'en est donc pas complètement affranchi.

Nu apparaît donc ici comme l'un des procédés conventionnels servant à exprimer le thème de l'exil³⁵⁵ dans la poésie vieil-anglaise, mais pas encore comme un marqueur subjectif pleinement constitué.

2.3.1.5. *Nu* de considération

Cette catégorie d'importance assez modeste (13 occurrences seulement, soit un peu moins de 6% du total³⁵⁶) regroupe les cas où *nu* peut être glosé par « maintenant que », « étant donné que », « si l'on considère que ». *Nu* se rencontre alors systématiquement en position initiale, la seule position possible pour un *s* ubordonnant en vieil-anglais. Le terme de considération est emprunté à Tine Defour³⁵⁷ :

'Consideration' as a factor in textual progression: One of the meanings of *now* in the OED signifies 'under the present circumstances; in view of these facts' [...]. As a propositional adverb, *now* can preface a transition to a new perspective which can be based, however, on what has been said in a previous part of speech. [...] This use of *now*

³⁵⁵ Ce marqueur peut donc être ajouté à la liste établie par Stanley B. Greenfield dans « The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' ». Puisqu'il s'agit d'un marqueur de l'énonciation de discours, on ne peut toutefois le rencontrer que dans du discours direct ou des poèmes élégiaques, pas dans un récit au passé. Hors de notre corpus, on rencontre *nu* associé au thème de l'exil et de la perte notamment dans *l'Errant* (9b, 75a, 97a), *Le Marin* (33b, 58a, 82a, 90a), *Le Poème rimé* (43a, 45b) et la *Complainte de l'épouse* (4b, 24a).

³⁵⁶ Le mode de comptabilisation retenu est cependant peut-être trompeur : en tout, 23 occurrences sont concernées par cette valeur, soit un peu plus de 10% du total, mais dans la plupart des cas la valeur de « considération » est accompagnée d'une autre, et n'a donc été prise en compte que pour un demi point.

³⁵⁷ « 'And so now...' », p. 31. Voir aussi « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now* », p. 215.

can be paraphrased as ‘at this point (in discourse)’ or ‘after this has been said’ and illustrates that the speaker invites the hearer to follow a suggested path of reasoning.

Tine Defour s’intéresse en fait principalement à l’expression *now then*, où *then* sert à tirer les conséquences de ce qui a déjà été dit ou fait, et *nu* à introduire une nouvelle idée, qui découle de ces conséquences. Une telle collocation est absente de notre corpus. On trouve en revanche un certain nombre d’occurrences où *nu* est accompagné d’une référence précise à la situation dont il faut tirer les conséquences, comme dans les exemples suivants :

Forðon mec longeþas lyt gegretað,
sorge sealdun, *nu* mec sawelcund
hyrde bihealdeð. (*Guthlac A*, 316-318a)³⁵⁸

‘Ne gedafenað þe, *nu* þe dryhten geaf
welan ond wiste ond woruldspede
ðæt ðu ondsware mid oferhygdum,
sece sarcwide. (*Andreas*, 317-320a)³⁵⁹

On voit ici le processus de grammaticalisation à l’œuvre. Dans l’extrait de *Guthlac A*, *nu* conserve encore nettement une valeur temporelle. En anglais moderne, on le traduirait volontiers par *now that*, ou par *since*, qui exprime à la fois cette valeur temporelle et celle de considération. Dans l’extrait d’*Andreas* en revanche, la valeur temporelle a pratiquement disparu : Andreas ne fait référence à aucun événement précis quand il évoque les faveurs que le pilote a reçues de Dieu, il se contente de faire référence à un fait qui a des conséquences sur le comportement attendu du pilote à présent. Malgré tout, le processus n’est pas achevé puisque le fait pertinent reste explicité lexicalement, et n’est pas simplement évoqué par *then* ou *þonne*, comme c’est le cas dans les exemples en prose cités par Tine Defour, comme celui-ci :

Nu þonne aris & gang on þa ceastre to Matheum þinum breþer, [...]. (OED, *Blickling Homilies* 237)³⁶⁰

On remarque que dans cet exemple le contexte est nettement directif. Tine Defour utilise cet exemple pour illustrer l’une des définitions de *now then* données par l’*Oxford English Dictionary*, selon laquelle le marqueur est volontiers utilisé pour introduire un ordre ou un léger reproche.

³⁵⁸ « C’est pourquoi les désirs me touchent peu, et les chagrins rarement, maintenant qu’un gardien spirituel veille sur moi ».

³⁵⁹ « Il n’est pas digne de ta part, maintenant que le seigneur t’a donné des biens, des provisions et des richesses terrestres, que tu répondes avec excès d’orgueil, que tu cherches à te montrer blessant ».

³⁶⁰ Cité dans « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now* », p. 216. « Maintenant donc lève-toi et va vers la forteresse trouver ton frère Mathieu ».

On retrouve les mêmes tendances dans notre corpus : quand la valeur temporelle s'est effacée, le *nu* de considération est le plus souvent associé à un ordre, et parfois à un reproche, comme dans l'exemple tiré d'*Andreas*, ou encore à une plainte. C'est principalement à cause de ces autres usages que l'on a préféré traiter ce cas de figure à part, plutôt que de l'intégrer à la discussion de l'utilisation de *nu* dans un contexte directif. Pour l'essentiel, ce qui a été dit de l'utilisation de *nu* dans des contextes directifs ou de déclaration d'intention s'applique également ici (sauf lorsque la valeur temporelle reste présente) : les éléments introduits par ce *nu* de considération participent à la légitimation de la volonté de l'énonciateur et contribuent ainsi à la négociation qui s'opère dans le discours direct entre les faces des deux coénonciateurs.

2.3.1.6 Divers

On ne s'appesantira pas sur cette catégorie qui n'en est pas vraiment une, mais il n'est pas inutile de donner quelques exemples, afin que le lecteur puisse savoir un peu plus précisément quels types de cas ont été écartés de l'analyse. Tout d'abord, le phénomène est assez rare dans notre corpus, mais il arrive que *nu* soit associé à un autre marqueur : *nu gena* (*Andreas*, 422b et 475b), *nu gyt / giet* (*Andreas*, 814b ; *Genèse A*, 1038a ; *Beowulf*, 956b), *æfter nu* (*Andreas*, 904b), *hwile nu* (*Elene*, 582b et 625b), *æfre nu* (*Christ et Satan*, 411b). Dans certains cas, la valeur de *nu* reste aisément identifiable, et le marqueur a donc été comptabilisé dans les catégories que l'on vient de présenter. Ainsi, dans cette requête d'*Andreas*, on reconnaît une explicitation tout à fait classique, où l'on attend une valeur d'intensification pour *nu* :

Ic wille þe,
 eorl unforcuð, anre *nu gena*
 bene biddan, þeah ic þe beaga lyt (*Andreas*, 474b-476)³⁶¹

Ailleurs cependant, la présence d'un second marqueur complique parfois l'analyse, comme dans cet autre extrait d'*Andreas* :

Ic wat manig *nu gyt*
 mycel mære spell ðe se maga fremede (*Andreas*, 814b-815)³⁶²

La valeur temporelle semble minime ici, mais l'une des autres valeurs typiques de *nu* ne semble pas s'imposer non plus. On a l'impression qu'ici *nu* sert avant tout à renforcer *gyt*, et qu'il a perdu sa coloration propre. L'étude des interactions entre *nu* et d'autres marqueurs

³⁶¹ « Je veux, à présent encore, homme de bonne réputation, te présenter une seule requête, bien que j'aie peu d'anneaux ».

³⁶² « Je connais encore à présent bien d'autres actions accomplies par cet homme puissant ».

serait à n'en pas douter très riche, mais les occurrences sont trop peu nombreuses dans notre corpus pour que l'on s'y attèle ici.

Les autres types d'occurrences qui ont été laissées de côté sont celles dont la valeur est ambiguë, comme ici³⁶³ :

	<i>Nu</i> is se dæg cumen
þæt ure mandryhten	mægenes behofað,
godra guðrinca;	wutun gongan to,
helpan hildfruman,	þenden hyt sy,
gledegesa grim.	(<i>Beowulf</i> , 2646b-2650a) ³⁶⁴

Le *nu* utilisé ici introduit un contraste temporel avec la période passée où les guerriers ont bénéficié des largesses de Beowulf. Il permet également d'intensifier, mais aussi de justifier une incitation à l'action : on pourrait en effet interpréter la première partie de la phrase comme une subordonnée (« maintenant que ce jour est venu, allons aider notre chef »). Enfin, il présente un élément nouveau, qui n'est pas totalement dépourvu de pathétisme, dans la mesure où un contraste s'établit aussi entre le temps de la prospérité de Beowulf et celui de sa plus grande vulnérabilité. Autrement dit, toutes les valeurs typiques de *nu* peuvent être décelées ici. Il s'agit d'un cas un peu extrême, mais il arrive qu'une même occurrence cumule ainsi plusieurs valeurs, ou qu'aucune valeur ne s'impose très nettement. Lorsqu'une ou deux valeurs étai(en)t clairement dominante(s), il a été possible de comptabiliser l'occurrence, mais quand ce n'était pas le cas, on a préféré s'abstenir et la reléguer dans la catégorie « divers ».

2.3.1.7 Conclusion sur *nu*

L'étude des différents usages de *nu* dans le discours direct de la poésie vieil-anglaise laisse donc apercevoir un phénomène intéressant. En premier lieu, il s'avère évident que les usages strictement temporels de *nu* sont nettement minoritaires, et que dès l'époque vieil-anglaise, et sans doute déjà bien avant, *nu* a cessé d'être un simple adverbe de temps pour acquérir d'autres valeurs. Parmi elles, les valeurs intersubjectives dominent nettement. À l'instar du terme d'adresse, qui vient régulièrement expliciter et remettre au premier plan le lien qui unit les deux coénonciateurs, surtout lorsque leurs deux volontés s'affrontent ou en tout cas se confrontent, le marqueur *nu* est très souvent utilisé pour actualiser la relation entre les deux acteurs du discours, tout particulièrement dans les contextes potentiellement

³⁶³ On peut aussi citer les exemples suivants : *Beowulf*, 3013a (valeur temporelle, intensification ?) ; *Andreas*, 678b (valeur temporelle ? pathétique ?), 811a (présentative ? contrastive ?) ; *Genèse A*, 1257b (présentative ? de considération ? temporelle ?).

³⁶⁴ « À présent le jour est venu, où notre suzerain a besoin de la force de bon guerriers : allons aider le chef de guerre aussi longtemps que la chaleur persiste, la terrible menace du feu ».

conflituels. Encore une fois, la relation entre les personnages est fermement inscrite au cœur du discours direct.

En revanche, il est plus difficile d'identifier des usages véritablement subjectifs de *nu*, c'est-à-dire des usages qui connoteraient un certain point de vue de l'énonciateur vis-à-vis des objets qu'il évoque. Il ne semble pas que l'on ait de ces usages modalisateurs de *now*, permettant d'exprimer des réserves ou un contrepoint. Ainsi, dans le cas des usages présentatifs, il y a expression d'un fort impact sur un personnage, et donc indirectement du caractère remarquable de ce qui est présenté, mais il n'y a pas de jugement de valeur. L'impression qui domine, c'est que la vérité peut être perçue ou non, mais elle reste la vérité, unique et inaltérable. L'usage de *nu* qui se rapproche le plus d'un usage subjectif est peut-être celui que l'on a qualifié de pathétique, dans la mesure où il permet au personnage de se situer émotionnellement par rapport aux événements qu'il évoque. Toutefois, on a pu constater que cet usage reste encore très embryonnaire, ne s'étant pas totalement affranchi de la valeur temporelle et contrastive de *nu*.

2.3.2. Subordonnées circonstancielles

Il ne s'agit naturellement pas ici d'aborder toutes les subordonnées circonstancielles, mais seulement un petit nombre d'entre elles, caractéristiques du discours direct, dont le rôle semble être pragmatique plutôt que sémantique : elles ne transmettent pas véritablement d'information supplémentaire sur les circonstances, mais servent plutôt à mettre l'accent sur un aspect de la relation qui unit les coénonciateurs. Comme les autres marqueurs déjà étudiés ici, ce type de subordonnée se rencontre principalement dans des contextes de tension, quand les volontés des personnages se confrontent, voire s'affrontent.

Ces subordonnées sont généralement assez brèves, pauvres en éléments particularisants, et contiennent en revanche souvent un modal, comme on peut le constater dans les quelques exemples suivants :

Ne beoð we leng somed
willum minum, gif ic wealdan mot. (*Genèse A*, 2786-2787)³⁶⁵

Do swa þe þynce,
fyrngidda frod, gif ðu frugnen sie

³⁶⁵ « Nous ne serons pas ensemble plus longtemps, selon ma volonté, si on me permet d'en décider ». À comparer avec *Genèse A*, 2253 et 2475b, mais aussi 2482b (*gif þu most*, « si on te le permettait ») et 2827-2828a (*gif þe alwalda, ure drihten, / s cirian wille* « si le Tout-Puissant, notre Seigneur, veut te l'accorder ») ; *Andreas*, 479b (*gif ic mehte*, « si je pouvais (capacité) ») ; *Andreas*, 557b ; et *Elene*, 856b (*gif ðu cunne*, « si tu le sais ») ; *Guthlac A*, 592b-593 (*gif eow dryhten Crist, / lifes leohtfruma lyfan wylle*, « si le seigneur Christ, l'Origine de la lumière et de la vie, veut vous y autoriser »).

on wera corðre. (*Elene*, 541b-543a)³⁶⁶

Eard git ne const,
frecne stowe, ðær þu findan miht
felasinnigne secg; sec gif þu dyrre. (*Beowulf*, 1377b-1379)³⁶⁷

Ic can eow læran langsumne ræd,
gif ge willað minre mihte geleafan. (*Christ et Satan*, 248-249)³⁶⁸

‘Nu ic þæt gehyre þurh þinne hleoporcwide,
þæt ic nyde sceal niþa gebæded
mod meldian, swa þu me beodest,
þreaned þolian. (*Juliana*, 461-464a)³⁶⁹

La comparaison entre la subordonnée en *gif* de la *Genèse A* et la véritable subordonnée circonstancielle de condition qui se trouve à la fin de l'extrait d'*Elene* présenté ici est instructive. Dans l'extrait d'*Elene*, il s'agit d'évoquer les circonstances précises pour lesquelles Judas devra prendre une décision. En revanche, dans l'extrait de la *Genèse A*, la subordonnée ne renseigne pas véritablement sur les circonstances, mais sur l'intention de l'énonciateur. En prononçant ces mots, Sara clarifie que ce qu'elle exprime n'est pas un simple pronostic mais une déclaration d'intention qui constitue potentiellement un défi à l'autorité d'Abraham, et donc un *Face-Threatening Act*. Le modal *motan*, qui exprime la possibilité accordée par autrui, est en effet une allusion implicite à la volonté d'Abraham : il lui appartient à présent de décider s'il compte contrecarrer les projets de son épouse ou accepter sa volonté. Cette expression est ainsi tout à la fois l'expression d'un défi et d'une certaine lucidité, puisque Sara montre qu'elle reconnaît les limites qui bornent ses désirs, en l'occurrence la volonté de son époux et potentiellement celle de Dieu. L'expression a donc une forte dimension intersubjective. Elle s'intègre à une stratégie d'affirmation mais aussi de légitimation de la face du locuteur vis-à-vis de son allocataire.

Il en va de même pour les autres subordonnées citées ici. Qu'elles manifestent l'opposition ou la soumission à la volonté de l'autre, il s'agit dans tous les cas de mettre en relation ces données complexes de l'interaction entre individus : la volonté des acteurs, leurs

³⁶⁶ « Agis comme il te semble, toi qui connais d'anciennes prophéties, si on t'interroge devant la foule des hommes ». À comparer avec *Elene*, 597b ; *Genèse A*, 2260b ; et *Beowulf*, 490b.

³⁶⁷ « Tu ne connais pas encore la demeure, le lieu dangereux, où tu pourras trouver l'être aux nombreux péchés ; va à sa recherche si tu l'oses ». À comparer avec *Beowulf*, 527b-528 ; et *Andreas*, 1350b-1351, qui étoffent quelque peu cette expression de défi.

³⁶⁸ « Je peux vous donner des conseils qui vous profiteront longtemps, si vous voulez avoir foi en ma puissance ». À comparer notamment avec *Genèse B*, 559b-560 ; *Genèse A*, 2314b-2315 et 2317b-2318 ; et *Guthlac A*, 280b.

³⁶⁹ « À présent, je comprends par ton discours, que je suis dans l'obligation, contraint par ces actes hostiles, à dire ce que je pense, ainsi que tu me l'ordonnes, et à endurer cette punition ». À comparer avec des expressions signifiant « comme je te l'ordonne » comme *swa ic þe bidde / lære / hate* (*Genèse A*, 1332b, 1748b, 2227b, 2306a, 2325b et 2467b) ou « ainsi que tu me le demandes », comme *swa þu bena eart* et ses variantes (*Genèse A*, 2250b et 2359b ; *Beowulf*, 352b ; et *Andreas*, 348b).

capacités à agir et les attentes qui pèsent sur eux. L'utilisation d'expressions épurées, parfois de véritables formules susceptibles d'être réutilisées d'un poème à l'autre, permet d'atteindre une forme d'abstraction. La relation entre les individus n'est plus alors du domaine du particulier mais de l'archétypal : celui qui dit *swa þu me beodest* reconnaît une forme d'identité de statut avec tous ceux qui ont prononcé cette expression avant lui (et ceux qui la prononceront à l'avenir), et se situe ainsi non seulement par rapport au personnage qu'il a en face de lui, mais aussi par référence à une relation universelle entre receveur et donneur d'ordre. Ce passage à l'abstraction rend la situation lisible, c'est-à-dire interprétable, pour les lecteurs et auditeurs, toutes les complexités et les particularités de la situation représentée étant ramenées à un schéma aisément identifiable, qui fait ressortir les données brutes du rapport de force entre les personnages.

Conclusion du troisième chapitre

Au terme de ce chapitre, il apparaît donc clairement que le problème de la subjectivité dans la poésie vieil-anglaise, et plus particulièrement dans le discours direct, ne peut se réduire à une simple question d'absence ou de présence. Il y a très manifestement une forme de subjectivité qui s'exprime dans les discours de la poésie vieil-anglaise, mais celle-ci ne concerne pas au premier chef le point de vue de l'individu sur le monde.

Si l'on s'en tient à ce premier sens possible de la subjectivité, alors les discours de la poésie vieil-anglaise présentent un paysage relativement plat. La représentation du monde qui est donnée au travers des paroles des différents personnages n'est certes pas neutre, mais elle tend à être homogène. Le point de vue sur le monde véhiculé par les personnages ne s'affranchit pas vraiment du point de vue du narrateur, et au delà, de la tradition implicite à l'origine du texte. Et pour cause, cette vision du monde se veut une représentation fidèle d'une vérité conçue comme unique et certaine, aisément analysable à l'aide d'oppositions binaires qui ne laissent guère de place à l'entre-deux, à l'incertitude ou à l'ambiguïté. Si la langue poétique ne manque pas de termes lexicaux pour décrire ces oppositions conceptuelles, elle ne semble en revanche guère receler de marqueurs susceptibles d'inscrire implicitement le point de vue de l'énonciateur dans la langue. Peut-être est-ce « l'épaisseur des siècles » qui rend invisibles ces marqueurs aux lecteurs modernes, mais le fait est qu'il est difficile d'en identifier qui exprimeraient implicitement les réticences, le rejet, la conviction ou l'adhésion de celui qui parle.

Pourtant, la personne est véritablement au cœur du discours. Il y a bien certains passages où le personnage s'efface de son discours, pour donner à entendre une parole objectivée, porteuse d'une sagesse collective ou divine, en tout cas supérieure à la sagesse d'un simple individu. Cependant, de tels passages constituent des écarts par rapport à une norme et non la norme elle-même. Le plus souvent les personnes, ou, plus précisément, les rapports entre les personnes sont très fortement marqués dans le discours. C'est particulièrement le cas dès que la situation est source de menace potentielle pour les faces des personnages en présence. Dans ces cas-là, on observe parfois des procédés comparables aux stratégies de politesse observables dans les conversations authentiques. Beaucoup plus souvent cependant, les marqueurs pragmatiques utilisés ne servent pas tant à atténuer ou à compenser la menace qu'à la rendre plus visible et plus lisible pour le lecteur. Qu'il s'agisse des termes utilisés pour décrire les personnes, de l'adverbe *nu*, exploité pour ses propriétés d'intensification et d'actualisation, ou des subordonnées comme *gif ic mot* ou *swa ic þe hate*, on constate dans tous les cas une tendance à vouloir rendre perceptibles et bien présentes les caractéristiques essentielles de l'interaction représentée, les données du rapport de force qui le rattachent à une situation universelle et donc interprétable.

Chapitre 4 : Voix et points de vue

Si la langue, à un stade donné de son développement, perçoit l'énonciation d'autrui comme un tout compact, inanalysable, immuable et impénétrable, elle ne comportera aucun schéma en dehors de celui, primitif et inerte, du discours direct (style monumental).

(Mikhaïl Bakhtine / V. N. Volochinov, 1929)¹

Dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Mikhaïl Bakhtine consacre plusieurs chapitres à la question du « discours d'autrui ». Il ne l'aborde pas sous un angle purement formel, mais selon une approche marxiste, c'est-à-dire en inscrivant sa réflexion dans une perspective à la fois sociale et historique. Selon lui, les formes de représentation du discours favorisées à une époque donnée traduisent la façon dont cette époque envisage le rapport à la parole de l'autre². Chaque époque est donc caractérisée en ce qui concerne la représentation du discours par une tendance générale, qui n'est pas due à une convergence de choix esthétiques individuels, mais à l'influence de l'idéologie dominante.

Bakhtine distingue ainsi quatre grandes tendances, associées à des époques distinctes (p. 171-172)³ :

le *dogmatisme autoritaire*, caractérisé par un style monumental, linéaire et impersonnel de transmission du discours d'autrui (Moyen Âge), le *dogmatisme rationaliste* avec son style linéaire plus fin et plus net (XVIIe et XVIIIe siècles), l'*individualisme réaliste et critique*, avec son style imagé et sa tendance à l'infiltration du discours rapporté par les répliques et commentaires de l'auteur (fin XVIIIe et XIXe siècles) et, enfin, l'*individualisme relativiste*, avec sa dilution du contexte narratif (époque contemporaine).

Le « style linéaire » se caractérise par des frontières du discours rapporté fortement marquées et par une faible individualisation stylistique du discours rapporté lui-même, pouvant aller jusqu'à l'homogénéité stylistique complète entre les paroles du narrateur et celles des personnages. Dans le cas spécifique de la littérature du Moyen Âge, ce style se manifeste selon Bakhtine par l'utilisation massive et presque exclusive du discours direct « introduit sous forme de masse compacte, fermée et peu individualisée » (note 4 p. 167). Pour Bakhtine, ce mode de représentation du discours est dogmatique dans la mesure où il ne permet pas à

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 176.

² Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, notamment p. 163-165 et 219-220.

³ Si Bakhtine retient l'opposition entre style linéaire et imagé / pittoresque / pictural dans des écrits postérieurs, il adoptera en revanche une position beaucoup plus nuancée en ce qui concerne la périodisation, admettant notamment la co-existence de ces deux styles dès l'Antiquité. Voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique*, p. 117-119.

plusieurs voix de s'exprimer, et donc d'entrer en dialogue, mais se contente de véhiculer un point de vue unique sur le monde, sanctionné par la collectivité et les autorités qu'elle respecte. L'analyse est principalement fondée sur des textes français et russes, mais on reconnaît sans peine plusieurs des caractéristiques évoquées dans les chapitres précédents au sujet du corpus poétique vieil-anglais : discours longs et imposants, frontières fortement marquées, relative homogénéité stylistique.

L'intérêt premier de cette approche réside dans sa globalité. Plutôt que d'analyser chacun des trois grands modes de représentation du discours (discours direct, indirect et indirect libre) en eux-mêmes et hors contexte spécifique, Bakhtine a préféré les envisager comme des outils pouvant être mobilisés très différemment selon le type de texte envisagé. Ainsi, Bakhtine s'intéresse moins au discours direct en tant que tel qu'aux façons – parfois très différentes⁴ – dont ce procédé peut être exploité selon la stratégie globale de représentation du discours déployée par le texte. Cette approche a l'avantage d'essayer d'appréhender les utilisations des différents modes de représentation du discours dans leur « milieu naturel », c'est-à-dire d'essayer de comprendre comment elles s'intègrent dans le fonctionnement spécifique d'un texte ou d'un type de texte.

Là où l'analyse est plus critiquable, c'est dans son biais manifeste en faveur de la littérature moderne. Tzvetan Todorov le note d'ailleurs dans son ouvrage consacré aux écrits de Bakhtine⁵ : à la fois parce qu'il est un grand admirateur des romans de Dostoïevski et, plus fondamentalement, à cause de sa préoccupation majeure pour l'altérité comme condition d'un dialogue nécessaire à tout processus créatif et interprétatif, voire à l'existence en tant qu'être humain à part entière, Bakhtine ne peut que préférer les styles qui favorisent l'hétérogénéité, la pluralité des voix, et dévaloriser par comparaison ceux qu'il qualifie de « linéaire ». Ainsi, si Bakhtine est connu pour sa célébration de la culture populaire médiévale et notamment pour son goût pour le « carnavalesque », il est manifestement beaucoup moins séduit par le dogmatisme et le monolithisme qui dominent selon lui la culture médiévale officielle⁶.

La citation proposée en exergue de ce chapitre est, à ce titre, tout à fait intéressante. Bakhtine y qualifie le discours direct médiéval de « primitif et inerte ». Si le premier terme se

⁴ « Depuis les blocs massifs, inertes, inanalysables du discours direct tel qu'on le trouve dans les textes russes anciens jusqu'aux procédés flexibles et souvent ambigus utilisés pour insérer le discours direct dans son contexte dans la langue contemporaine, on peut suivre à la trace l'histoire d'une évolution longue et riche d'enseignements ». Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 184.

⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique*, p. 121-123 et, en ce qui concerne le rôle de l'altérité dans la pensée de Bakhtine, p. 145-172.

⁶ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [*Problemy poëtiki Dostoevskogo* (Moscou, 1963)], traduit par Guy Verret (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1998), p. 152. Tzvetan Todorov propose sa propre traduction du même passage dans *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique*, p. 121.

comprend aisément, le deuxième mérite quelques explications. Bakhtine oppose cette inertie aux phénomènes de « contagion » (p. 184) et d'« interférence » (p. 189) entre le discours du narrateur et celui du personnage, phénomènes que l'on peut retrouver sous des formes diverses dans chacun des trois grands modes de représentation du discours, mais qui sont surtout au fondement même du discours indirect libre, qui « constitue le cas le plus important et le mieux figé syntaxiquement (en tout cas en français) de convergence interférentielle de deux discours orientés différemment » (p. 189). Pour Bakhtine, le procédé du discours direct permet de telles interférences (notamment au moyen des incises ou des glissements de discours indirect à direct), mais ces possibilités ne sont pas exploitées par la littérature médiévale qui préfère traiter les actes de langage des personnages comme des ensembles fermés sur eux-mêmes, ne pouvant faire l'objet d'aucune transformation ou manipulation.

Cette notion d'interférence dans le discours préfigure les réflexions menées depuis quelques décennies dans le cadre des théories de l'énonciation : la plupart des exemples analysés par Bakhtine seraient ainsi aujourd'hui décrits comme des cas de double énonciation ou d'ambiguïté énonciative. Il ne s'agit pas là d'un simple changement de terminologie : depuis Bakhtine, la réflexion sur ce type de phénomènes s'est considérablement développée et approfondie, et il est utile de relire *Le Marxisme et la philosophie du langage* à la lumière de ces avancées.

Le principal problème de l'analyse de Bakhtine (outre son a priori négatif concernant la culture officielle du Moyen Âge) réside dans sa conception de l'origine du discours. En effet, Bakhtine envisage la question de l'hétérogénéité énonciative comme celle du « discours d'autrui » et il conçoit autrui comme « une autre conscience, ayant mêmes droits et pouvant répondre sur un pied d'égalité, un autre *je* égal (*tu*) »⁷. Si une telle conception est pertinente pour penser les rapports entre deux personnes, elle montre ses limites lorsqu'il s'agit de penser les rapports entre plusieurs origines énonciatives au sein d'un même discours.

Dans un chapitre où il esquisse une « théorie polyphonique de l'énonciation », Oswald Ducrot⁸ propose une analyse complexe des origines énonciatives, qui met notamment l'accent sur la différence fondamentale existant entre le sujet parlant, « qui est un élément de l'expérience », et le locuteur, qui est « une fiction discursive »⁹. En d'autres termes, il

⁷ « Concernant la révision du livre sur Dostoïevski », cité et traduit par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique*, p. 165.

⁸ *Le Dire et le dit*, 171-233, p. 198-199.

⁹ Voir aussi p. 193-194 : « Par définition, j'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable [...] C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne. [...] on remarquera que le locuteur, désigné par *je*, peut être distinct de l'auteur empirique de l'énoncé, de son producteur ».

convient de distinguer la personne réelle qui produit physiquement le discours et la représentation de cette personne dans le discours. Cette distinction une fois admise, l'origine du discours apparaît dans toute sa complexité. En effet, si l'on s'en tient au sujet parlant, la question de l'origine du discours semble se résoudre avec une évidence trompeuse : le sujet parlant étant sans aucun doute doué de son propre corps et de sa propre conscience, son existence en tant qu'individu unique, clairement délimité, s'impose avec force. Il en va tout autrement si l'on considère le locuteur, car alors tout (ou presque) est possible¹⁰ :

Non seulement le locuteur peut être différent du sujet parlant effectif, mais il se peut que certaines énonciations, telles qu'elles sont décrites dans le sens de l'énoncé, n'apparaissent pas comme le produit d'une subjectivité individuelle (ce qui est le cas avec les énoncés que Benveniste appelle « historiques ») [...].

Une telle conception permet de repenser en profondeur l'analyse de Bakhtine. En effet, si celui-ci perçoit la stratégie médiévale de représentation du discours comme une forme de dogmatisme, c'est parce qu'il envisage le « discours d'autrui » comme ayant une forme d'existence a priori, et autrui lui-même comme un sujet de conscience pleinement constitué¹¹ :

Le discours rapporté est conçu par le locuteur comme l'énonciation d'un autre sujet, complètement indépendante à l'origine, dotée d'une construction complète et se situant en dehors du contexte narratif. [...] L'énonciation du narrateur, ayant intégré dans sa composition une autre énonciation, élabore des règles syntaxiques, stylistiques et compositionnelles pour assimiler partiellement cette dernière [...] tout en conservant, au moins sous une forme rudimentaire, l'autonomie primitive du discours d'autrui, faute de quoi celle-ci ne pourrait être appréhendée complètement.

Par conséquent, toute forme de représentation du discours d'autrui qui ne laisse pas s'exprimer pleinement une subjectivité individuelle apparaît comme une entreprise de domination, voire de négation de l'autre. D'où la hiérarchisation des périodes : la littérature moderne (c'est-à-dire pour Bakhtine avant tout dostoïevskienne), qui non seulement exprime la subjectivité de chacun des personnages, mais encore ne prétend pas donner au point de vue du narrateur un statut supérieur, apparaît ainsi comme le sommet du respect de la parole de l'autre, tandis que la littérature médiévale, qui indique fermement (« sous une forme rudimentaire ») que le discours d'un autre commence, mais qui ne permet pas l'expression d'une subjectivité individuelle, apparaît résolument fermée à toute altérité réelle.

Mais comment être fermé à ce qui n'existe pas, ou en tout cas à ce qui n'existe pas encore ? Car si c'est dans le discours que se construit la figure de l'autre comme locuteur, et

¹⁰ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, p. 195.

¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 162.

la représentation de ses paroles, alors il ne peut y avoir de négation ou d'affaiblissement d'une altérité « originelle » ou « primitive », seulement des constructions différentes. Le fait que l'on retrouve des constructions manifestement très proches non seulement dans l'ensemble du corpus poétique vieil-anglais mais aussi dans d'autres littératures médiévales, en France et en Russie, tend en revanche à confirmer la thèse de Bakhtine selon laquelle ces constructions ne peuvent être le simple reflet de choix stylistiques individuels, mais sont à comprendre dans un cadre culturel plus large.

Le but de ce chapitre est précisément d'essayer de replacer la compréhension du discours direct en poésie vieil-anglaise dans une perspective plus globale. Plus spécifiquement, il s'agit de faire le lien entre la forme prise par le discours direct dans la poésie narrative vieil-anglaise et la conception des locuteurs et de la représentation de la parole qu'elle reflète. Ce travail s'inspire donc très largement des questions posées par Bakhtine, mais s'en distingue sur deux points. Tout d'abord, on ne considère pas le « discours d'autrui » comme une donnée préexistante au discours mais comme une construction du discours. D'autre part, plutôt qu'une idéologie commune, dogmatique ou non, il nous semble que ce qui unit les différentes littératures médiévales européennes ce sont plutôt des conditions de diffusion matérielle communes, en l'occurrence la transition d'une culture orale à une culture écrite. Il paraît en effet très probable qu'indépendamment des particularismes locaux, une telle situation ait des conséquences semblables sur les modes de représentation de la parole, et ce pour au moins deux raisons.

En premier lieu, les techniques les plus efficaces à l'écrit ne sont pas forcément celles qui conviennent le mieux à l'oral, et vice-versa : ainsi les jeux d'interférence subtils de la littérature moderne, qui exploitent souvent la ponctuation ou les italiques, sont inenvisageables dans une situation de performance orale. Par ailleurs, la façon dont les cultures orales envisagent la parole coupe court à toute tentation réaliste. Dans ces cultures en effet, la voix est conçue comme nécessairement incarnée. Il y a donc un fossé infranchissable entre la représentation de la voix d'autrui avec des mots, et la présence réelle de cette voix. Pour la culture vieil-anglaise – et pour les autres cultures qui lui ressemblent – dans une situation de performance classique il n'y a qu'un seul corps et donc qu'une seule voix, celle du lecteur, récitant et / ou interprète. La relative homogénéité stylistique des paroles du narrateur et des différents personnages est ainsi cohérente dans cette perspective. Le désir de la littérature moderne de faire exister plusieurs voix clairement individualisées ne peut faire sens que si l'on considère que les mots suffisent à constituer une voix.

Afin de mieux cerner la façon dont la poésie vieil-anglaise construit les locuteurs et leurs discours, on s'intéressera dans un premier temps à tous les cas d'« interférences » et de troubles dans la constitution des voix et des points de vue, avant d'envisager les conséquences de ces troubles.

1. Troubles

1.1. Troubles de la voix

Les cas d'« interférences de discours » examinés par Bakhtine dans *Le Marxisme et la philosophie du l'angage* correspondent à des passages où chaque mot « appartient simultanément, du point de vue de son expressivité, [...] à deux contextes qui s'entrecroisent, à deux discours : le discours de l'auteur-narrateur (ironique, railleur) et celui du héros (qui n'a rien d'ironique) » (p. 188). Ce type d'interférence est très fréquent dans la littérature moderne, par exemple dans ce passage de *Middlemarch*¹² :

Celia coloured, and looked very grave. 'I think, dear, we are wanting in respect to mamma's memory, to put them by and take no notice of them. And,' she added, after hesitating a little, with a rising sob of mortification, 'necklaces are quite usual now; and Madame Poinçon, who was stricter in some things even than you are, used to wear ornaments. And Christians generally—surely there are women in heaven now who wore jewels.' Celia was conscious of some mental strength when she really applied herself to argument.

Le personnage de Celia est ici représenté comme tout à fait sérieux : sans doute a-t-elle bien conscience d'avoir d'autres motivations que le seul désir d'honorer la mémoire de sa mère, mais elle défend le droit de porter ces bijoux, qui lui paraît de première importance, avec toute la force dont elle est capable, sans distance et sans autodérision. Mais derrière ce sérieux se laisse deviner la raillerie du narrateur, qui se moque gentiment de la vanité de son personnage. Selon que l'on considère comme origine énonciative le narrateur ou le personnage, les mots « *in respect to mamma's memory* » prennent donc une signification toute différente.

L'humour qui se dégage des propos de Celia est rendu possible par l'entremêlement complexe de la voix narrative et de celle du personnage. Si les propos de Celia étaient rapportés à la manière de la poésie vieil-anglaise, comme un bloc ininterrompu, la dérision serait beaucoup moins perceptible. En soulignant les émotions de Celia (« *coloured* », « *sob of mortification* ») et en l'empêchant de développer son argumentaire sans interruption, le narrateur mine la stratégie du personnage, fondée sur des arguments censés garantis par la

¹² George Eliot, *Middlemarch*, Livre I, chapitre 1.

raison et la morale. Il y a ainsi une forme de parasitage du discours du personnage, qui introduit une discordance et permet la mise à distance des propos représentés. À l'inverse, la voix du personnage parasite la reprise du récit qui s'apparente à des pensées rapportées au discours indirect libre : les termes « *applied herself* » sont ainsi vraisemblablement ceux qu'aurait choisis Celia, qui garde en mémoire le temps de l'école et des exercices pour lesquels il faut s'appliquer, comme en témoigne la référence à « Madame Poinçon ».

Ce type de parasitage n'est pas indispensable pour qu'il y ait double-énonciation, celle-ci étant la condition même du discours direct, mais il la rend perceptible beaucoup plus nettement. En effet, quand les propos du personnage sont parfaitement cohérents avec l'image générale donnée de celui-ci, il est aisé d'oublier qu'il n'est pas seul responsable de ses propos, mais que ceux-ci dépendent d'un narrateur, lui-même créé par l'auteur. Ce n'est que lorsqu'il y a discordance entre les façons de parler de ces différentes origines qu'il devient possible de les distinguer. La discordance n'est elle-même repérable que si chaque entité est considérée comme étant pourvue a priori d'une voix qui lui est propre. Cette voix est en effet la référence à partir de laquelle peuvent se mesurer les écarts éventuels. Ce n'est donc pas un hasard si la littérature moderne voit ces phénomènes de parasitage proliférer : c'est parce que l'esthétique du roman moderne favorise la représentation de voix très individualisées qu'elle peut se livrer aussi facilement à ce type de jeux.

1.1.1. Troubles de la voix des personnages

Dans la poésie vieil-anglaise, il existe des cas de parasitage apparent, mais leur fonctionnement est très différent. Le cas le plus fréquent et le plus frappant concerne l'utilisation d'un vocabulaire chrétien par des personnages qui ne devraient pas le connaître. Parmi les exemples les plus connus, on peut relever certains propos du roi païen Hrothgar, qui évoque un dieu tout-puissant dont les attributs ressemblent à s'y méprendre à ceux du dieu chrétien (ex. : *Beowulf*, 928-931)¹³, la prière à la Trinité de Judith, personnage appartenant

¹³ La dimension chrétienne du poème en est l'un des aspects les plus étudiés et les plus contestés. Pour une présentation générale de la question et des indications bibliographiques plus détaillées, on se référera à R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, eds., *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 4^e éd. (Toronto : University of Toronto Press, 2008), p. Ixvii-lxxix. Sur la question de l'utilisation des références chrétiennes par le narrateur par rapport à celle faite par les personnages, voir en particulier Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1985), notamment le chapitre 2, « Apposed Word Meanings and Religious Perspectives », p. 29-59, critiqué par Edward B. Irving Jr., « Christian and Pagan Elements », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 175-192, p. 187-188. Sur le personnage de Hrothgar plus particulièrement, voir également J. R. R. Tolkien, « *Beowulf: The Monsters and the Critics* », critiqué notamment par John Norton, « Tolkien, Beowulf, and the Poet: A Problem in Point of View » *English Studies* 48 (1967), 527-531.

pourtant à l'Ancien Testament (*Judith*, 83-94a)¹⁴, et aussi ce passage d'*Elene*, dans lequel Judas, qui n'est pas encore converti, parle pourtant en chrétien convaincu :

Ego scio, quia quæstionem vult facere ligni, in quod Christum suspenderunt patres nostri
(*Inventio sanctae crucis*, § 5)¹⁵

	‘Ic wat geara
þæt hio wile secan	be ðam sigebeame
on ðam þrowode	þeoda waldend,
eallra gnyrna leas,	godes agen bearn,
þone orscyldne	eofota gehwylces
þurh hete hengon	on heanne beam
in fyrndagum	fæderas usse. (<i>Elene</i> , 419b-425) ¹⁶

En cela, le poème vieil-anglais va beaucoup plus loin que la source latine : s'il est vrai que le terme *Christum* (du grec *χριστός*, « celui qui est oint », c'est-à-dire le Messie) constitue déjà une forme de reconnaissance de Jésus comme le sauveur que les Juifs attendaient, cette reconnaissance est bien moins franche et explicite que dans le texte de Cynewulf. Si dans le texte latin on pourrait admettre que Judas ne fait que reprendre le terme usité chez les chrétiens sans nécessairement en assumer la responsabilité, il n'en va pas de même dans le poème, où la référence est beaucoup trop détaillée, beaucoup trop insistante aussi sur l'innocence de Jésus, pour relever de la simple reprise.

Les justifications proposées par la critique sont généralement d'ordre théologique. Margaret Enid Bridges¹⁷ affirme ainsi :

The Jews are from the start characterized by epithets denoting their wisdom [...]. The wisest among them, Judas, is even seen [...] to designate Jesus with Christian formulas like *sunu meotudes* (461) and *godes agen bearn* (422), prior to his conversion. This is not anachronistic, but an indication that the Jews as the recipients of divine revelation possess knowledge which they have repressed, and of which the recuperation – like that of the poet's hidden art (see the epilogue) – constitutes conversion.

Jackson J. Campbell¹⁸ reprend cette thématique de la conversion, mais sous un jour plus personnel : selon lui, Judas est présenté comme un exemple de personne qui connaît la vérité sur le Christ, mais qui n'en est pas intimement convaincu, qui n'est pas encore pleinement

¹⁴ Sur cette question, voir Thomas D. Hill, « Invocation of the Trinity and the Tradition of the *Lorica* in Old English Poetry », *Speculum* 56 : 2 (1981), 259-267.

¹⁵ « Moi je sais qu'elle veut nous interroger au sujet du morceau de bois sur lequel nos pères ont suspendu le Christ ».

¹⁶ « Je sais très bien qu'elle veut se renseigner au sujet du bois de la victoire sur lequel a souffert le maître des nations, innocent de toute faute, le propre fils de Dieu, coupable d'aucun crime : par haine il y a bien longtemps nos pères l'ont pendu à cette haute potence ».

¹⁷ Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 237.

¹⁸ Jackson J. Campbell, « Cynewulf's Multiple Revelations », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 229-250. Stacy Klein développe un argumentaire très semblable au sujet de l'ensemble des juifs représentés dans le poème : « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », p. 57.

habité par la foi. Comme le poète, qui raconte dans l'épilogue comment ses péchés passés l'empêchaient de percevoir la vérité entière jusqu'à ce que Dieu lui accorde la révélation, Judas aurait donc besoin d'une conversion pour transformer son savoir factuel en foi profonde.

Daniel G. Calder¹⁹ adopte lui aussi une perspective théologique, mais aborde les choses différemment :

Critics have commented that Judas, in this confession, seems to be almost 'sympathetic' toward Christianity. That, however, misses the point. The absolute truth of Christianity is revealed here, not Judas's 'sympathy.' Even the recalcitrant Jew falls inevitably into Christian rhetoric when recounting the Crucifixion. [...] In such a context, truth majestically overrides ignorance.

L'interprétation de Daniel Calder situe, à juste titre nous semble-t-il, la question hors du personnage : ce n'est pas au personnage de Judas que le vocabulaire chrétien est approprié, mais à tout discours tenu sur la Crucifixion, peu importe qui l'exprime. L'hypothèse de Calder ne s'éloigne cependant pas complètement d'une conception littérale du discours, dans la mesure où elle suggère que c'est dans le monde représenté que la vérité chrétienne s'impose, et non dans la représentation elle-même. Autrement dit, d'après Calder, la vérité chrétienne s'impose aux juifs, et le narrateur ne fait que transcrire cela fidèlement ; ce n'est pas au poète seul que le vocabulaire chrétien s'impose dès lors qu'il s'agit de représenter un discours ayant trait à la Crucifixion.

Il nous semble au contraire que c'est cette seconde hypothèse qui doit être retenue : le vocabulaire chrétien, tout comme la versification, est à attribuer au poète plutôt qu'au personnage, et relève donc d'un phénomène de parasitage de la voix du personnage par celle du poète. L'utilisation d'un vocabulaire chrétien est d'ailleurs directement liée à la versification. En effet, comme l'explique notamment Albert Lord²⁰, les poésies traditionnelles sont caractérisées par une association étroite entre certaines idées récurrentes et les formules pour les exprimer. Autrement dit, à chaque idée traditionnelle, et notamment à celle de la Crucifixion, correspond un vocabulaire formulaire spécifique, et c'est ce vocabulaire que le poète utilise ici.

¹⁹ Daniel G. Calder, *Cynwulf*, p. 119.

²⁰ « *This part is related directly to the subject matter of the songs, the idea expressed by the story teller in song. That is to say, there is a specific given body of formulas and formulaic expressions, not just any phrases, but traditional phrases tied to the traditional idea and subjects of the songs* », Albert B. Lord, *Oral Tradition 1* : 3 (1986), 467-503, réimpr. (extraits) in *Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook*, édité par John Miles Foley, Garland Folklore Casebooks 5 (New York et Londres : Garland, 1990), 31-55, p. 46. Cette idée est déjà présente dans la définition canonique de Milman Parry (« *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style* », p. 80), mais Albert Lord met ici l'accent sur le deuxième terme de cette définition : « *a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea* » (je souligne).

Ce cas est très différent de l'extrait de *Middlemarch* commenté plus haut. Tout d'abord, ce n'est pas véritablement la voix du narrateur qui parasite la voix du personnage, mais celle de la tradition poétique. Par ailleurs, il n'y a pas de véritable discordance – et donc pas de mise à distance possible – dans la mesure où rien ne vient concurrencer le discours chrétien. On sait que Judas est censé être juif, mais sa voix n'apparaît jamais comme une voix juive, distincte de la voix chrétienne du poète. En d'autres termes, il n'y a pas parasitage d'une voix juive par une voix chrétienne, mais extension du voc abulaire chrétien traditionnel à l'ensemble du poème, même là où le lecteur moderne s'attendrait à rencontrer une voix et un vocabulaire divergents.

Ce qui est vrai de Judas l'est aussi de tous les ennemis des chrétiens représentés dans les poèmes du corpus. À ce titre, la comparaison entre les discours sataniques du corpus poétique vieil-anglais et ceux de *Paradise Lost* est tout à fait instructive :

 'HWær com engla ðrym,
 þe we on heofnum habban sceoldan? [...]
 Hwæt, we for dryhtene iu dreamas hefdon,
 song on swegle selrum tidum,
 þær nu ymb ðone æcan æðele stondað,
 heleð ymb hehseld, herigað drihten
 wordum and wercum, and ic in wite sceal
 bidan in bendum, and me bættran ham
 for oferhygdum æfre ne wene.' (*Christ et Satan*, 36-50)²¹

'Is þæs ænga styde ungelic swiðe
 þam oðrum ham þe we ær cuðon,
 hean on heofonrice [...]. Næfð he þeah riht gedon
 þæt he us hæfð befælled fyre to botme,
 helle þære hatan, heofonrice benumen [...].
 Þæt me is sorga mæst,
 þæt Adam sceal, þe wæs of eorðan geworht,
 minne stronglican stol behealdan,
 wesan him on wynne, and we þis wite þolien,
 hearm on þisse helle. Wa la, ahte ic minra handa geweald
 and moste ane tid ute weorðan,
 wesan ane winterstunde, þonne ic mid þys werode–
 Ac licgað me ymbe irenbenda,
 rideð racentan sal. (*Genèse B*, 356-372a)²²

²¹ « Où s'en est allée la gloire angélique qui nous revenait dans les cieux ? [...] Eh quoi, jadis en présence du seigneur nous possédions la joie, les chants célestes en des temps meilleurs, là où désormais des hommes nobles entourent celui qui est éternel, des héros autour du trône, et célèbrent le seigneur par leurs paroles et par leurs actes, mais je dois endurer le tourment dans les fers et ne jamais, à cause de mon orgueil, avoir l'espérance d'une meilleure demeure ».

²² « Ce lieu solitaire est très différent de l'autre demeure que nous connaissions autrefois, là-haut dans le royaume céleste [...]. Cependant, il a mal agi en nous faisant tomber au fond du brasier, dans cet Enfer brûlant, après nous avoir privé du royaume céleste ; [...] ce qui me fait le plus souffrir, c'est qu'à Adam, qui a été façonné de la terre, revient la possession de mon trône puissant, qu'il doive vivre dans la joie et nous endurer cette souffrance, ce tourment dans cet Enfer. Hélas, si j'avais entre mes mains le pouvoir, et qu'on

‘Is this the region, this the soil, the clime,’
 Said then the lost Archangel, ‘this the seat
 That we must change for Heaven?—this mournful gloom
 For that celestial light? Be it so, since he
 Who now is sovereign can dispose and bid
 What shall be right: farthest from him is best
 Whom reason hath equalled, force hath made supreme
 Above his equals. Farewell, happy fields,
 Where joy for ever dwells! Hail, horrors! hail,
 Infernal world! and thou, profoundest Hell,
 Receive thy new possessor—one who brings
 A mind not to be changed by place or time.
 The mind is its own place, and in itself
 Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven. (*Paradise Lost*, I, 242-255)

Le Satan de Milton, s’il ne propose pas un modèle radicalement nouveau, sans rapport avec l’existant, revendique au moins une position adverse. S’il reconnaît dans un premier temps la valeur de ce qu’il perd et le peu d’attrait de ce qu’il a gagné en retour, il embrasse ensuite son sort, et n’hésite pas à affirmer que cette nouvelle demeure est la meilleure possible, puisqu’elle est la plus éloignée de Dieu.

Une telle attitude est complètement opposée à celle exprimée dans *Christ et Satan*, où la « meilleure demeure » reste sans conteste le Paradis perdu, et le passé le seul horizon désirable. Le Satan de la *Genèse B*, que l’on a pu comparer à celui de Milton²³, est moins résigné. Il critique l’action de Dieu (*Næfð he þeah riht gedon*) et désire encore prendre les armes. Pour autant, il ne va pas jusqu’à faire sien son lieu d’exil. L’association entre *ham* et le royaume céleste – véritable *topos* de la poésie vieil-anglaise – est inébranlée : pour ce Satan, seule « cette autre demeure » (*þam oðrum ham*) reste désirable, et le trône qu’il revendique se trouve encore dans les cieux. Le renversement de mots et de valeurs opéré par le Satan miltonien paraît inenvisageable ici.

C’est cette impossibilité pour certaines littératures médiévales, dont la poésie vieil-anglaise, à laisser s’exprimer un contre-discours qui les fait qualifier de dogmatiques par Bakhtine. Cependant, l’idée selon laquelle une œuvre poétique devrait nécessairement exprimer plusieurs discours distincts ne va pas de soi. Ainsi, les sonnets de Shakespeare, bien qu’ils aient vraisemblablement été écrits sur une longue période, ne donnent à entendre qu’une seule voix, relativement unifiée, celle d’un poète de l’amour. Pour autant, on ne les qualifierait pas de dogmatiques. Dans des poèmes d’expression lyrique, dépourvus de représentation du discours d’autrui, une telle absence de contre-discours ne choque pas. Si elle

me laissait sortir pour un temps, être dehors le temps d’un hiver, alors avec cette troupe je... mais des chaînes de fer m’enserrent, des liens m’emprisonnent ».

²³ Sur l’influence possible de la *Genèse B* sur Milton, voir Colette Stévanovitch, *La Genèse du manuscrit Junius XI*, I, p. 1-5.

surprend dans des poèmes narratifs comme ceux étudiés ici, c'est parce que l'on présuppose que l'un des buts d'une œuvre représentant plusieurs personnages locuteurs devrait être de faire s'exprimer plusieurs voix et plusieurs points de vue. Autrement dit, on conçoit le personnage sur le modèle de la personne, comme étant nécessairement pourvu d'un point de vue et d'une voix qui lui sont propres. Cette conception mimétique au sens étroit du personnage n'est cependant pas la seule possible et, surtout, elle ne correspond pas à ce que l'on observe plus généralement dans la poésie vieil-anglaise.

En effet, on a vu au chapitre précédent²⁴ que le personnage ne faisait pas l'objet d'une caractérisation stable et cohérente, mais qu'il était constamment redéfini par des épithètes choisies pour leur capacité à expliciter la fonction jouée par le personnage dans un contexte donné. De la même façon, s'il arrive que le style de tel ou tel personnage se distingue par une élaboration ou une harmonie particulière dans certains contextes spécifiques²⁵, il ne constitue pas une voix stable distincte et reconnaissable. La voix des personnages est donc embryonnaire de deux points de vue : d'une part parce que ses caractéristiques stylistiques, même quand elles la distinguent, ne le font que très subtilement, sans consacrer d'écart majeur avec le style du narrateur ou des autres personnages, et d'autre part parce que ces écarts distinctifs ne sont pas associés de manière stable à un personnage, mais plutôt à un type de contexte discursif (tentation, défense de la foi, *etc.*).

Dans la poésie vieil-anglaise, plus que de véritable parasitage, il faudrait peut-être plutôt parler d'un trouble énonciatif constitutif du discours rapporté. Il y a une indifférenciation fondamentale entre les voix des personnages et celle du narrateur qui va bien au delà d'une simple homogénéité stylistique : les voix des personnages ne sont tout simplement pas conçues comme des entités distinctes, pas plus, d'ailleurs, que celle du narrateur. Ce dernier point est particulièrement important, et constitue à lui seul une remise en cause importante de l'hypothèse dogmatique. En effet, le dogmatisme selon l'analyse bakhtinienne, consiste pour un discours dominant à empêcher des voix autres de s'exprimer pleinement en son sein. Cependant, il paraît abusif de qualifier de « dominant » un discours dont la prise en charge est à ce point problématique : les voix des différents personnages ne sont pas écrasées par une

²⁴ P. 356. Sur l'instabilité de la caractérisation du personnage, voir également Joyce Tally Lionarons, « Cultural Syncretism and the Construction of Gender in Cynewulf's *Elene* ». Dans cet article, l'auteur s'intéresse à la représentation du genre, et démontre que les identités de genre ne sont pas « essentialistes » ou statiques dans *Elene*, dans la mesure où un même personnage peut « citer » tour à tour différentes identités, féminines ou masculines. Le phénomène est particulièrement frappant dans *Elene*, où l'impératrice se comporte tour à tour en chef des armées et en dévote soumise aux instructions de son évêque, mais il ne serait pas étonnant de le rencontrer ailleurs dans le corpus.

²⁵ Voir plus haut, p. 211 et suivantes.

voix narrative toute-puissante, mais au contact avec une voix narrative elle-même faiblement constituée.

1.1.2. Troubles de la voix narrative

Le trouble de la voix narrative est particulièrement visible dans les façons dont le narrateur se désigne lui-même. Bien que les références au narrateur soient à la fois rares, brèves et très standardisées, ce qui devrait permettre de constituer, à défaut d'une figure de narrateur très élaborée, tout au moins une instance stable, on remarque de nombreux cas d'incohérence qui menacent cette stabilité. Ainsi, certains poèmes ont aussi bien recours à la première personne du singulier qu'à celle du pluriel, sans qu'il soit toujours aisé de deviner pourquoi.

Les tout premiers vers de *Beowulf* utilisent la forme plurielle (1-2, *Hwæt! We Gardena in geardagum, / þeodcýninga, þrym gefrunon*, « Écoutez ! Nous avons entendu parler de la gloire des rois de la nation des Danois au temps jadis »), mais par la suite, seule celle du singulier est employée²⁶. Ce glissement peut s'expliquer : après s'être attiré la sympathie de ses lecteurs ou auditeurs supposés en mettant en avant les connaissances qu'il dit partager avec eux, le narrateur assume son rôle seul²⁷.

Il est en revanche beaucoup plus difficile de discerner une logique dans les alternances entre singulier et pluriel de la *Genèse A*. Dans un premier temps, le narrateur n'a recours qu'au pluriel (1, 227b, 939, 969b, 995b-997, 1121b, 1723b et 1630b), puis il utilise une fois le singulier (1960a), une fois à nouveau le pluriel (2013-2014), à plusieurs reprises le singulier (2060a, 2244a, 2484a et 2542a) et enfin deux dernières fois le pluriel (2612b et 2565b). Dans deux cas (1 et 995b-997), le choix du pluriel s'explique car la première personne renvoie à la communauté des chrétiens sans impliquer le narrateur en tant que tel. Dans la plupart des autres, le choix s'opère en fait entre deux formules, l'une, en *ic... gefraegn*, qui occupe le

²⁶ Douze occurrences au total: aux vers 38, 62, 74, 1011, 1027, 1196, 1197, 2155, 2172, 2694, 2752 et 2773.

²⁷ Laurel J. Brinton fait une analyse particulièrement intéressante du marqueur pragmatique *hwæt* et de son utilisation en conjonction avec de telles tournures « évidentielles » (c'est-à-dire permettant d'indiquer le type de savoir du locuteur et la façon dont il est acquis. D'après lui, même quand *hwæt* précède un énoncé à la première personne du singulier, il permet de suggérer que le locuteur et son public partagent des connaissances en commun (comme *you know* en anglais moderne), et donc de créer une forme d'intimité, de s'attirer la coopération du public. *Hwæt* et les tournures évidentielles fonctionneraient ainsi de manière complémentaire, le premier élément interpellant le public sur ses connaissances et le second proposant d'y contribuer, le tout établissant ainsi une relation de connaissances partagées. « The Development of Discourse Markers in English », in *Historical Linguistics and Philology*, édité par Jacek Fisiak, Trends in Linguistics, Studies and Monographs 46 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 1990), 45-71, tout particulièrement p. 55-58. En ce qui concerne le concept de marqueur évidentiel, Laurel Brinton se fonde notamment sur l'analyse de Wallace L. Chafe, « Evidentiality in English Conversation and Academic Writing », in *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, édité par Wallace L. Chafe et Johanna Nichols (Norwood : Ablex, 1986), 261-272.

premier hémistiche, et l'autre, *Us gewritu secgað* ou l'une de ses variantes, qui occupe le second. Le sens des deux formules est très proche puisqu'il s'agit à chaque fois pour le narrateur d'invoquer ses sources. La différence apparente entre source écrite et source orale ne semble pas renvoyer à une réalité, pour autant que l'on puisse en juger en examinant le texte : tous les passages commençant par ces formules ont leur source dans la Bible.

En revanche, on peut noter une légère différence de style et de contenu entre les passages introduits par *ic... gefraegn* et ceux introduits par *Us gewritu secgað* : l'invocation d'une source orale intervient à plusieurs reprises dans des contextes d'affrontement dramatique, et parfois quand le texte vieil-anglais développe sa source pour lui donner une dimension héroïque plus prononcée. C'est particulièrement le cas lorsqu'Abraham affronte les ennemis de Sodome (2060a), mais aussi, dans une moindre mesure, quand le narrateur évoque la vengeance de Dieu sur Sodome (2542a). À l'inverse, la formule livresque semble plus volontiers invoquée pour présenter des informations factuelles (présence d'or dans le pays d'Havila, 227b ; métiers de Caïn et Abel, 969b ; descendance d'Adam, 1121b ; nom de l'enfant de la fille cadette de Lot, 2612b). Cette tendance connaît cependant au moins une exception puisque la transformation de la femme de Lot en statue de sel, pourtant représentée de manière beaucoup plus élaborée et théâtrale que dans le texte latin, est introduite par la formule livresque, peut-être parce qu'un récit aussi incroyable nécessitait aux yeux du poète d'être justifié par cette référence au texte biblique pour être accepté par son public²⁸. Les deux formules ne se distinguent donc pas radicalement, mais elles ne sont pas parfaitement interchangeables non plus, et sont utilisées par le narrateur pour signaler un type de contenu.

D'une certaine façon, cette différence de contenu renvoie aussi à un rôle différent pour le narrateur : la formule orale suggère un rôle de passeur ou d'intermédiaire, tandis que la formule livresque semble confondre le narrateur avec tous ceux qui ont un accès direct ou indirect aux mêmes livres. Cependant, les critères d'utilisation de la formule étant locaux, il ne se dégage aucune progression ou cohérence dans ce rôle du narrateur à l'échelle du poème dans son entier. Qui plus est, l'association du pronom pluriel avec un rôle apparemment plus en retrait du narrateur n'est pas constante. Dans ce passage, le pluriel est utilisé alors que le narrateur évoque non plus seulement ses sources, mais sa propre activité de conteur d'un récit héroïque :

We þæt soð magon
secgan furður, hwelc siððan wearð
æfter þæm gehnæste herewulfa sið,

²⁸ Mes remerciements à Colette Stévanovitch pour avoir suggéré cette interprétation.

þara þe læddon Loth and leoda god,
suðmonna sinc, sigore gulpon. (*Genèse A*, 2013b-2017)²⁹

Dans *Andreas*, alors que les références au narrateur sont très peu nombreuses (seulement cinq occurrences), l'incohérence est également de mise. Pour l'essentiel, le fonctionnement est très proche de ce que l'on observe dans *Beowulf*: utilisation de la première personne du pluriel au tout début du poème, avec un *incipit* presque identique (1, *Hwæt! We gefrunan on fyrndagum*, « Écoutez! Nous avons entendu parler au temps jadis »), puis préférence pour le singulier (360, 1093 et 1706). *Andreas* se distingue cependant par un passage relativement long, sans équivalent en latin ou grec, dans lequel le narrateur évoque sa tâche :

Hwæt, ic hwile nu haliges lare,
leoðgiddinga, lof þæs þe worhte,
wordum wemde, wyrd undyrne
ofer min gemet. Mycel is to secganne,
langsum leornung, þæt he in life adreag,
eall æfter orde. Þæt scell æglæwra
mann on moldan þonne ic me tælige
findan on ferðe, þæt fram fruman cunne
eall þa earfeðo þe he mid elne adreah,
grimra guða. Hwæðre git sceolon
lytlum sticcum leoðworda dæl
furður reccan. (*Andreas*, 1478-1489a)³⁰

Alors même que le narrateur insiste – avec une humilité certes conventionnelle – sur son incapacité en tant qu'individu à rendre justice à la tâche qui est la sienne, au moment de reprendre le récit, il utilise soudain le pluriel, sans que rien ne vienne justifier ce changement. Au contraire, l'utilisation des circonstanciels *hwile nu* et *furður* suggère une continuité entre le début et la suite du récit : il n'y a donc pas de raison pour que l'identité du narrateur évolue.

Il arrive que le trouble de la voix narrative dépasse cette simple oscillation entre identité singulière et plurielle. Parfois, c'est la présence même du narrateur qui est problématique.

²⁹ « Nous pouvons dire cela encore, quel a été ensuite le sort des loups de la bataille après le conflit, ceux qui ont conduit Lot et ce qui appartenait à ces peuples, le trésor des hommes du sud ; ils ont pu se vanter de leur victoire ».

³⁰ « Écoutez! Cela fait maintenant quelque temps que mes paroles défigurent l'enseignement du saint homme, la poésie, la louange de ce qu'il a accompli, une destinée révélée dont la grandeur dépasse mes capacités. Il y a beaucoup à dire, et longtemps à apprendre, pour raconter ce qu'il a accompli pendant sa vie, tout depuis l'origine. Il faudrait un homme sur cette terre plus savant que je ne pense être, pour trouver dans son esprit la connaissance de toutes les difficultés qu'il a affrontées avec courage depuis le début, de rudes épreuves. Et pourtant nous devons encore raconter une certaine quantité de vers, en petits épisodes ». Ce passage a notamment été commenté par James W. Earl, « The Typological Structure of *Andreas* », p. 69 ; John Miles Foley, « The Poet's Self-Interruption in *Andreas* », *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C. B. Heatt*, édité par M. J. Toswell (Toronto : University of Toronto Press, 1995), 42-59, et Alexandra Hennessey Olsen, *Speech, Song, and Poetic Craft: the Artistry of the Cynewulf Canon*, *American University Studies* 4, *English Language and Literature* 15 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1984), p. 129-130.

Ainsi, les poèmes de Cynewulf présentent un contraste très fort entre des récits très distanciés, où le narrateur intervient très peu, et des épilogues dominés par un *je* repentant. Le contraste est d'autant plus étrange qu'il n'est pas parfait. Ainsi, le poème d'*Elene* se distingue par une introduction très factuelle et très distanciée, où la formule initiale traditionnelle est remplacée par une datation historique aussi précise qu'elle est incorrecte³¹. La clôture du récit proprement dit est plus courte, mais sur le même modèle, avec une datation précise de la fin de la mission d'Elene. Ces informations sont présentes dans la source, mais rien n'interdisait de les étoffer ou de les faire précéder d'une formule d'introduction plus typique de la poésie vieil-anglaise, il s'agit donc a priori d'un choix délibéré de la part du poète³². Pourtant, dans le corps du texte, lorsqu'il est question de l'expédition exceptionnelle de l'impératrice, Cynewulf ne résiste pas à l'emploi de la formule traditionnelle *Ne hyrde ic sið ne ær* (240b, « Je n'ai jamais entendu parler, ni avant ni depuis »³³). Cet emploi de la première personne est le seul de tout le récit, épilogue excepté, d'où un certain effet d'anomalie³⁴.

Le poème du corpus le plus « anormal » du point de vue de sa voix narrative est cependant incontestablement *Christ et Satan*. Le poème alterne des séquences très neutres, sans aucune référence au narrateur (les sections I à III, 1-188 ; VIII, 365-440), des séquences proches du sermon, où la première personne du pluriel abonde, notamment dans le cadre d'injonctions (IV, 189-224 ; VI, 254-314 ; fin de la section X, 545-556 ; 579-658) et des séquences narratives « traditionnelles », où le narrateur fait référence à ses sources orales (V, 224-253 ; début de la X, 511-544). Si on les interprète littéralement, ces références aux sources orales du poète sont quelque peu problématiques. Dans la poésie séculière traditionnelle, les formules en *ic gefrægn* suggèrent qu'un témoin des événements a raconté l'histoire à une autre personne, qui elle-même l'a transmise et ainsi de suite jusqu'au narrateur du poème. Quand il est question de rapporter des propos tenus par Satan en Enfer, un tel

³¹ L'*incipit* situe le début du règne de Constantin en 227 après Jésus-Christ, alors que Constantin n'est devenu empereur qu'en 306. Sur l'interprétation des anachronismes du poème par la critique, voir l'introduction générale, p. 87.

³² Sur l'« orientation historique » du poème, voir William A. Kretschmar, Jr., « Anglo-Saxon Historiography and Saints' Lives ».

³³ À comparer notamment avec *Beowulf*, 38a, 1197 et 1842b.

³⁴ *Juliana* présente un cas de figure assez similaire, avec une seule utilisation de la première personne dans le récit également. Toutefois celle-ci intervient dans la formule d'ouverture du poème, ce qui est en soi tout à fait classique. Le fait qu'elle ne réapparaisse plus ensuite avant l'épilogue peut aussi en partie s'expliquer par la longueur réduite du poème (694,5 vers, épilogue exclu, dont seulement 246,5 de récit à proprement parler, le reste étant du discours direct). La *Genèse B* comprend elle aussi une anomalie très mineure : le poème ne contient aucune référence explicite au narrateur, ce qui peut se comprendre étant donnée sa taille réduite et son absence d'introduction et de conclusion du fait de l'interpolation dans le poème de la *Genèse A*. En revanche, la première personne est utilisée une fois pour faire référence aux chrétiens dans l'expression *drihtne urum* (261a, « notre seigneur »).

scénario paraît pour le moins improbable. À la rigueur, si l'on traduit *Ða get ic furðor gefregen feonas ondetan* (224) par « Puis j'ai entendu les ennemis admettre encore » plutôt que « Puis j'ai entendu dire que les ennemis ont admis encore », on peut en arriver comme Robert Finnegan³⁵ à la conclusion que le narrateur devait être sur place³⁶ :

This attitude impresses on us that the narrator has actually spent time in hell, starting with the devil's first arrival: he tells us what he heard Satan and the host of lesser demons say on a number of occasions, and describes how Satan looked when he 'sparked' while speaking.

Robert Finnegan va même plus loin puisqu'il affirme que le narrateur ne peut être que le Christ en personne. Cette conclusion ne peut valoir que si l'on souscrit entièrement à l'illusion réaliste, et même là, l'hypothèse du Christ comme narrateur ne résout pas tout³⁷. Rien ne permet de penser qu'il faille à toute force tenter de faire du narrateur de *Christ et Satan* une figure cohérente.

Au contraire, si l'on s'en tient aux poèmes de notre corpus, il semble que la cohérence soit l'exception plutôt que la règle. *Guthlac A* est le seul de ces textes à faire preuve d'une certaine constance, puisqu'il utilise la première personne relativement régulièrement³⁸, et toujours au pluriel. Cette constance masque cependant des ambiguïtés. Dans certains cas (32-34, 48-49, 526-528 et 763-767), l'utilisation de la première personne du pluriel renvoie manifestement à la communauté des chrétiens (voire à une communauté monacale³⁹), plutôt qu'à une instance narrative. Dans d'autres au contraire, c'est bien le rôle du narrateur qui est visé : à la fois comme récipiendaire d'une tradition orale et comme narrateur à proprement parler (93-94, *Magun we nu nemnan þæt us neah gewearð / þurh haligne had gecyþed*, « nous pouvons raconter ce qui a récemment été saintement porté à notre

³⁵ Robert Emmett Finnegan, « Christ as Narrator in the Old English *Christ and Satan* », *English Studies* 75 : 1 (1994), 2-16, p. 4.

³⁶ Dans le même ordre d'idées, on peut aussi noter le commentaire au vers 455a, qui semble suggérer que le narrateur a contemplé la scène de ses yeux (au sujet de l'ascension des âmes juste après la descente aux Enfers) : *þæt, la, wæs fæger* « Oh ! Que c'était beau ».

³⁷ Robert Finnegan note ainsi lui-même le problème posé par les références au Christ à la troisième personne, p. 10.

³⁸ 8 passages concernés pour un poème de 818 vers, avec une concentration un peu moins forte au centre du poème : 32-34, 48-49, 93, 108, 182b-183, 526-528, 748b-754a et 763-767.

³⁹ Christopher A. Jones défend l'hypothèse que c'est à ce type de public que s'adressait le poème dans « Envisioning the *cenobium* in the Old English *Guthlac A* », *Mediaeval Studies* 57 (1995), 259-291. L'une des références à la première personne évoque une communauté au service de Dieu, ce qui, dans son acception la plus large, pourrait simplement désigner une communauté de chrétiens, mais qui, dans un sens plus restreint, pourrait aussi viser spécifiquement une communauté monastique : 32b-34, *We þæs ryht magun / æt æghwylcum anra gehyran, / gif we halig bebodu healdan willað*, « Nous pouvons légitimement servir dans n'importe laquelle d'entre elles [de ces conditions], si nous voulons obéir aux saints commandements ».

connaissance », voir aussi 108a). Pour paraphraser Oswald Ducrot⁴⁰, on peut donc dire que le premier type de première personne renvoie au narrateur en tant qu'être du monde et le deuxième au narrateur en tant que tel. Il est cependant des cas où la distinction entre ces deux entités est plus malaisée, comme ici :

we þæs Guðlaces
deorwyrðne dæl dryhtne cennað. (*Guthlac A*, 182b-183)⁴¹

Est-ce la communauté des chrétiens à laquelle le narrateur en tant qu'être du monde appartient qui est censée savoir que la part d'un homme la plus précieuse vient de Dieu, ou est-ce le narrateur en tant que tel qui peut ainsi interpréter le personnage de Guthlac ? De même, dans cet extrait :

Hwylc wæs fægerra
willa geworden in wera life,
þara þe ylðran usse gemunde,
oþþe we selfe siþþan cuþen? (*Guthlac A*, 748b-751)⁴²

Ce *nous* détenteur d'un fonds de connaissances partagées dont certaines sont le fruit de l'expérience et d'autres le legs des générations passées peut-il être assimilé à celui des formules d'ouverture de *Beowulf*, *Andreas* et *Juliana*, et donc à une forme d'instance narrative ? La question est difficile à trancher et c'est cette difficulté-même qui incite à la réflexion. Si le *nous* narratorial se distinguait radicalement du *nous* renvoyant à la communauté de chrétiens, on pourrait considérer que le pluriel dans les formules narratives n'est pas un véritable pluriel, mais qu'il relève de la locution figée, comparable au *nous* de modestie français. La continuité évidente entre la formule canonique *Hwæt! We [...] gefrunon* et les extraits de *Guthlac A* cités ici, qui évoquent un savoir partagé par la communauté, suggère cependant qu'il n'en est rien. Vraisemblablement, même dans les formules narratives les plus standardisées, l'utilisation du pluriel continue à évoquer l'idée d'une communauté.

Si tel est bien le cas, alors les oscillations entre singulier et pluriel constatées ailleurs sont très significatives et ne relèvent pas d'une simple incohérence stylistique. Cela signifie qu'il y a bien un trouble dans la constitution de l'entité narrative elle-même – tantôt inexistante, tantôt conçue comme un individu et tantôt comme une communauté où même ceux qui ne parlent pas sont détenteurs du récit au même titre que celui qui parle – et non seulement au niveau de sa désignation.

⁴⁰ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, p. 199. Ducrot parle de locuteur plutôt que de narrateur.

⁴¹ « Nous attribuons la meilleure part de Guthlac au Seigneur ».

⁴² « Quel plus beau désir est advenu dans la vie des hommes, parmi ceux dont nos aînés se souviennent ou dont nous-mêmes avons pris connaissance depuis ? »

Ce doute entre prise en charge individuelle et collective reflète une réalité du récit traditionnel, dont l'auteur est à la fois singulier et multiple, comme l'explique Albert Lord⁴³ :

The author of an oral epic is the performer insofar as he is the author of that specific song. The generic song on the other hand has no original author but, in a way, a multiplicity of authors.

Comment imaginer et constituer un narrateur unique, omniscient et omnipotent, détenant à lui seul tous les secrets de son récit, comparable aux narrateurs des romans du XIX^e siècle, quand dans la culture que l'on connaît il n'existe de récit autre que communautaire ? Dans une culture orale, les histoires que l'on raconte sont connues de tous, les formes pour les exprimer (formules, thèmes et scènes-types selon la terminologie moderne) relèvent elle-même d'un bagage collectif et il n'y a pas de récit sans public pour l'écouter et l'interpréter. Le *je*, quand il est exprimé, ne peut guère désigner qu'un interprète, pas une autorité responsable. L'absence d'un *je* narratorial pleinement constitué dans les poèmes narratifs de la poésie vieil-anglaise est un symptôme supplémentaire de la survivance d'un mode de fonctionnement oral dans la culture poétique vieil-anglaise même après l'introduction de l'écriture.

S'il est donc vrai que la poésie vieil-anglaise ne laisse pas s'exprimer de contre-discours en son sein, elle n'est pas non plus portée par une voix unifiée et totalisante. La voix narrative des poèmes vieil-anglais est toujours plurielle. Selon les termes de Joseph Harris⁴⁴ :

For if modern literature with its striving for 'originality' still speaks with many and borrowed voices, participating in an infinite regress of texts, how much more do we hear the ventriloquism of tradition in a work like *Beowulf*.

L'introduction de la culture latino-chrétienne en Angleterre a vraisemblablement ajouté de nouvelles voix au concert, mais elle ne semble pas en avoir remis en cause le principe. Il est important de bien comprendre la nature de cette pluralité. Les différentes « voix » qui contribuent au texte (en amont du texte, toutes les sources exploitées par le poète, et, dans le texte lui-même, les différentes instances énonciatives que sont le narrateur et les personnages) ne permettent pas une réelle polyphonie, ou en tout cas pas une polyphonie au sens où on l'entend habituellement. En effet, que l'on envisage la polyphonie comme un dialogue à plusieurs voix ou, au sens musical, comme une harmonie à laquelle contribuent plusieurs voix, il demeure important que ces voix conservent une identité propre. Elles peuvent se mêler au point de se confondre par moment, mais elles doivent rester suffisamment distinctes pour ne pas devenir, au mieux, un simple chœur monophonique, au pire, un brouhaha.

⁴³ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960), p. 101-102.

⁴⁴ Joseph Harris, « *Beowulf's Last Words* », p. 32.

La poésie vieil-anglaise n'est ni tout à fait monophonie, ni tout à fait brouhaha, mais elle n'est pas polyphonie au sens strict non plus. André Crépin⁴⁵ parle à ce sujet de « l'unité des voix multiples de la Tradition », une expression certes paradoxale, mais qui reflète sans doute mieux la réalité du texte que ces deux commentaires de John D. Niles⁴⁶ :

Is Beowulf's wisdom the same as that of Wiglaf, who regrets that his king did not leave ill enough alone? And none of these voices is autonomous. All are the work of our arch-ventriloquist, the narrator, who seems equally sympathetic to each point of view while at the same time he remains in possession of a superior wisdom grounded in both hindsight and Christian doctrine. Some people, following Bakhtin [...], may think that polyglossia went out of fashion in literature composed between late antiquity and the Renaissance. If so, they have not read *Beowulf*.

Much can be learned about *Beowulf*, I believe, by approaching it as a polyphonic work whose messages are contingent and sometimes contrary. Rather than reflecting the stable conditions of a single or simple age, *Beowulf* represents a broad collective response to changes that affected a complex society during a period of major transformations.

John D. Niles remet à juste titre en cause la supposée monophonie dogmatique de la littérature médiévale. Il exagère cependant les différences entre les voix des différents personnages : Beowulf comme Wiglaf utilisent la même diction et expriment pour l'essentiel la même idéologie, même s'ils ne disent pas tout à fait la même chose. L'affirmation la plus critiquable concerne toutefois le rôle du narrateur. Les propos de John Niles suggèrent l'existence d'un narrateur particulièrement fort, en pleine maîtrise des voix qu'il orchestre, doté d'un point de vue bien différent de celui de ses personnages, et d'une sensibilité suffisamment lisible pour que le lecteur puisse percevoir sa sympathie (ou son absence de sympathie) pour d'autres points de vue que le sien. Or une telle hypothèse est contredite par la très faible présence du narrateur dans le poème.

Le trouble constitutif des voix des narrateurs et des personnages de la poésie vieil-anglaise nous contraint à repousser à la fois l'hypothèse dogmatique et l'hypothèse polyphonique pour admettre un modèle traditionnel antérieur au plein développement de l'instance du narrateur : le narrateur vieil-anglais n'est ni tyrannique, ni bienveillant, c'est un outil encore très embryonnaire qui joue un rôle tout à fait minime dans l'organisation des voix du texte. Ce qui empêche les voix exprimées dans les poèmes vieil-anglais de sombrer dans la cacophonie la plus complète, ce n'est pas l'existence d'une figure centrale posée comme

⁴⁵ André Crépin, *Beowulf: Édition diplomatique et texte critique, traduction française, commentaires et vocabulaire*, 2 vols. (Göppingen : Kümmerle, 1991), vol. 1, p. 419. André Crépin cite en exemple l'introduction et la conclusion du poème (1-3 et 3178-3182), les deux passages défendant tous deux le même idéal héroïque, alors que le premier relève du récit, et le second du discours narré.

⁴⁶ Respectivement, « Introduction: *Beowulf*, Truth, and Meaning », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 1-12, p. 11, et *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1999), p. 123.

ancrage du texte et point de repère de toutes les autres voix, mais les conventions traditionnelles, qui garantissent sur le fond comme sur la forme une certaine harmonie en dépit de la multiplicité. Que l'on enlève cette diction et cette idéologie traditionnelle et tout ne serait que chaos : ni les voix des personnages, ni celle du narrateur n'ont suffisamment d'autonomie pour exister en dehors de ce fonds commun.

1.2. Contradictions et incohérences de point de vue

Il est impossible de dissocier tout à fait la question du point de vue de celle de la voix : l'idéologie d'un texte correspond ainsi à la fois à une façon de parler et à une façon d'envisager le monde. On aura d'ailleurs l'occasion de constater que les problèmes posés par la constitution des voix dans la poésie vieil-anglaise se retrouvent en partie dans celle des points de vue. On a cependant choisi de traiter les deux questions à part afin de ne pas risquer de masquer leurs spécificités respectives.

1.2.1. Repères théoriques

Le développement d'une théorisation du point de vue dans la narration est intimement lié à l'essor du roman au cours du XIX^e siècle. Un des premiers auteurs à proposer une réflexion approfondie sur cette question est d'ailleurs lui-même romancier. Dans les préfaces de ses œuvres, Henry James évoque à plusieurs reprises la nécessité de présenter l'action à travers le prisme d'une conscience, comme dans cet extrait de la préface à *The Princess Casamassima*⁴⁷ :

The great chroniclers [...] have at least always either placed a mind of some sort – in the sense of a reflecting or colouring medium – in possession of the general adventure [...] or else paid signally, as to the interest created, for their failure to do so.

Dans cette perspective, toute incohérence est une faute grave, qui traduit l'incompétence de l'auteur, d'où la contrition de Henry James⁴⁸ lorsqu'il constate une telle erreur dans son œuvre :

Here indeed is a lapse from artistic dignity, a confession of want of resource, which I may not pretend to explain to-day, and on behalf of which I have nothing to urge save a consciousness of my dereliction presumably too vague at the time. [...] I might of course have adopted another plan – the artist is free, surely, to adopt any he fancies, provided it be a plan and he adopt it intelligently [...]; whereas the beauty of a thing of this order

⁴⁷ Extrait de la préface à *The Princess Casamassima*, publiée dans *Theory of Fiction: Henry James*, édité par James E. Miller, Jr (Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1972), 235-240, p. 239.

⁴⁸ Extrait de la préface à *The Spoils of Poynton*, publiée dans *Theory of Fiction*, 244-245, p. 244. L'« erreur » concerne un passage de *A London Life*, dans lequel James représente une scène dont Laura Wing n'est pas le témoin alors qu'ailleurs c'est ce personnage qui sert de focalisateur au récit.

really done as a whole is ever, certainly, that its parts are in abject dependence, and that even any great charm they may individually and capriciously put forth is infirm so far as it doesn't measurably contribute to a harmony.

Depuis l'époque de Henry James, la réflexion sur le point de vue s'est à la fois considérablement enrichie et complexifiée. Parmi les différentes typologies proposées, celle de Gérard Genette⁴⁹, qui introduit la notion de focalisation et distingue nettement les deux instances du narrateur et du focalisateur, est sans doute une de celles qui a exercé le plus d'influence sur la critique littéraire, même si certains de ses aspects ont pu être critiqués⁵⁰.

Parmi les apports ultérieurs à Gérard Genette, on peut citer l'adaptation des travaux de Manfred Pfister par Ansgar Nünning⁵¹, qui présente l'intérêt de s'intéresser plus particulièrement au rôle des personnages dans la construction du point de vue, et donc notamment au rôle du discours représenté dans cette construction :

A character-perspective can be defined as a fictional agent's subjective worldview. According to Pfister⁵², the perspective from which a character observes the world is defined by three factors: by 'the level of advance information the figure has access to,' by the 'psychological disposition,' and by the 'ideological orientation' [...] of the character. [...] each verbal utterance and each physical or mental act of a character provides insight into his or her perspective.

Cette définition ne remet pas en cause les théories antérieures, mais clarifie un certain nombre de points qui pouvaient être implicites ailleurs. Ainsi, le point de vue du personnage, tel qu'il est conçu dans les théories modernes, suppose un personnage doté d'un certain bagage informationnel, d'une psychologie et d'une idéologie cohérents, et dont chaque acte et chaque parole reflètent cette cohérence. Cette conception du personnage comme étant doué de capacités émotives et cognitives comparables à celles d'une personne repose plus généralement sur une conception mimétique au sens étroit de la littérature, que l'on retrouve notamment dans le principe d'« écart minimal » (*minimal departure*) mis au point par Marie-Laure Ryan⁵³ :

⁴⁹ *Figures III* (Paris : Seuil, 1972).

⁵⁰ On peut citer notamment les travaux de Monika Fludernik (notamment « New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing », *New Literary History* 32 (2001), 619-638) et Alain Rabatel notamment « L'Introuvable focalisation externe: De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », *Littérature* 107 (1997), 88-113 et *La Construction textuelle du point de vue* (Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998).

⁵¹ Ansgar Nünning, « On the Perspective Structure of Narrative Texts », in *New Perspectives on Narrative Perspective*, édité par Willie van Peer et Seymour Chatman (Albany : SUNY, 2001), 207-223, p. 210.

⁵² Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, traduit par J. Halliday (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), p. 58.

⁵³ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington : Indiana University Press, 1991), p. 51, cité par Ansgar Nünning, « On the Perspective Structure of Narrative Texts », p. 210-211.

This law [...] states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as far as possible to our representation of AW [the actual world]. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text [...].

La structure du point de vue (*perspective structure*) dans l'ensemble du texte dépend ensuite selon Nünning⁵⁴ du choix (paradigmatique) de plusieurs points de vue individuels et de leur orchestration (syntagmatique) dans le texte : les points de vue sont-ils hiérarchisés ? sont-ils soumis à un point de vue dominant et unificateur du narrateur ou non ? sont-ils relativement homogènes ou au contraire très différents ? Dans tous les cas, l'existence d'un point de vue spécifique au personnage est considérée comme acquise.

Cela ne signifie naturellement pas que tout doit être simple, ou que les règles ne peuvent être enfreintes sous certaines conditions. Parallèlement aux développements de la théorisation du point de vue, on peut en effet également constater un développement de l'expérimentation sur le point de vue dans les littératures modernes et postmodernes. Ainsi, *The Unconsoled* de Kazuo Ishiguro⁵⁵ dérouté le lecteur en bousculant constamment le point de vue adopté, et notamment en remettant en cause de manière répétée la cohérence du point de vue du personnage, comme dans cet extrait :

Stephan got out of the car and *I watched* him go up the entrance. [...] The door was opened by an elderly, silver-haired woman. She *looked* slender and frail, but there was a certain gracefulness in her movement as she smiled and showed Stephan in. The door closed behind him, *but by leaning right back in my seat I found I could still see* the two of them clearly illuminated in the narrow pane to the side of the front door. Stephan was wiping his feet on the doormat, saying:

'I'm sorry to come like this at such short notice.' [...] He indicated in our direction, but the elderly woman was already opening the door into her apartment.

I watched her lead Stephan through a small and tidy front parlour, through a second doorway and down a shadowy corridor decorated on either side with little framed water-colours. The corridor ended at Miss Collins's drawing-room – a large-L-shaped affair at the back of the building.

L'auteur instaure un point de vue subjectif, le personnage étant à la fois narrateur et focalisateur de l'action. Théoriquement, le point de vue du personnage devrait être limité par sa situation, en l'occurrence assis dans un véhicule stationné devant le bâtiment où se situe l'action. En pratique, l'auteur joue à plusieurs reprises avec cette limite théorique avant de la franchir allégrement. Après avoir insisté sur le rôle de focalisateur du personnage (voir les passages en italiques dans le texte), l'auteur introduit graduellement des éléments qui contredisent cette focalisation : pour commencer, le personnage ne peut que voir la scène,

⁵⁴ Ansgar Nünning, « On the Perspective Structure of Narrative Texts », p. 215-217.

⁵⁵ Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled* (New York : Vintage International , [1995] 1996), p. 56-57. Les italiques sont les miens.

mais assez rapidement, et alors que les personnages sont déjà dans le vestibule et qu'il ne les aperçoit qu'avec difficulté, il peut aussi les entendre. Au moment où les deux personnages observés entrent plus avant dans l'appartement, on s'attendrait à les perdre de vue, mais voilà qu'on les suit jusqu'au fond du bâtiment, où l'on aura l'occasion des les entendre parler encore un moment. Ce décrochage est d'autant plus perturbant que la répétition de *I watched* semblait garantir que le point de vue restait le même.

Kazuo Ishiguro joue ici délibérément avec les règles de la perspective, d'où un effet extrêmement déstabilisant pour un lecteur habitué au respect de ces règles. Cette déstabilisation est le miroir de celle du personnage, ballotté d'un rendez-vous à un autre sans jamais avoir le sentiment de maîtriser le cours de sa journée. Le roman prend ainsi des allures de rêve, tantôt plaisant, tantôt angoissant, mais qui toujours se dérobe. Il va sans dire que de tels effets ne sont possibles que si le lecteur connaît (théoriquement ou empiriquement) les règles qui régissent ordinairement le point de vue romanesque. Si la règle du jeu n'est pas strictement respectée, elle reste néanmoins la norme de référence, indispensable à la compréhension du texte.

Ainsi, il semble que les littératures modernes et postmodernes ne prévoient que deux explications possibles en cas d'incohérence du point de vue d'un texte narratif : faute professionnelle grave de la part de l'auteur ou infraction délibérée et porteuse de sens. Il n'est pas sûr que de telles interprétations soient valables pour des textes médiévaux (notamment pour la poésie vieil-anglaise), et ce pour au moins deux raisons. Tout d'abord, l'auteur est au centre de la conception (post)moderne et c'est son intention qui est déterminante, or on sait à quel point le statut de l'auteur est problématique dans ces textes souvent anonymes et très fortement marqués par un héritage traditionnel. D'autre part, les cas d'incohérences sont si nombreux dans la poésie vieil-anglaise qu'il est difficile de les traiter comme des exceptions à une règle fermement établie.

Afin de mieux comprendre l'utilisation que font les poètes vieil-anglais du point de vue, et le rôle joué par le discours direct dans la construction de ce point de vue, on examinera ici trois grands types d'infraction aux règles régissant le point de vue des personnages d'après Ansgar Nünning : les cas où le même point de vue est exprimé par des personnages pourtant antagonistes, et ne partageant donc a priori pas la même « orientation idéologique », les cas où le point de vue exprimé ne correspond apparemment pas à ce que l'on sait par ailleurs du personnage, que cela soit en ce qui concerne les informations qu'il est censé connaître ou ses

attributs « psychologiques », et enfin les cas où deux visions contradictoires sont données du même objet sans pourtant pouvoir être rattachées à deux points de vue distincts.

1.2.2. Point de vue partagé par des antagonistes

Le premier phénomène recoupe largement ce qui a déjà été observé au niveau des voix : on pourrait s'attendre à ce que les nombreuses représentations de conflit, et notamment de conflit idéologique, entre les défenseurs de la foi et leurs adversaires, aillent de pair avec la représentation de discours qui s'opposent mais aussi de points de vue différents sur le monde. En fait, les soldats du Christ et leurs ennemis parlent le même langage⁵⁶, et partagent dans une large mesure le même point de vue, malgré une opposition de surface. Les poètes justifient le plus souvent ce paradoxe de deux manières différentes : soit l'adversaire est mal renseigné, et se rangera donc au point de vue dominant dès qu'il sera mieux informé, soit il ment délibérément et il est donc entendu qu'en son for intérieur il partage le point de vue dominant. Dans les deux cas, le point de vue adverse est dépourvu de substance : il ne s'agit pas d'une alternative, mais d'une illusion aisément dissipée.

Les Juifs d'*Elene* illustrent bien le premier cas de figure. Le poète les représente comme ignorant absolument tout de la mort du Christ, avant que Judas ne leur en fasse le récit :

Qui cum irent dicebant intra se, pro qua causa putas hunc laborem facit nobis Regina.
(*Inventio sanctae crucis*, § 5)⁵⁷

Eodon þa fram rune, swa him sio rice cwen,
bald in burgum, beboden hæfde,
geomormode, georne smeadon,
sohton searþancum, hwæt sio syn wære
þe hie on þam folce gefremed hæfdon
wið þam casere, þe him sio cwen wite. (*Elene*, 411-416)⁵⁸

Même après ce récit, ils affirment ne jamais avoir entendu parler d'une telle histoire :

Nos talia numquam audivimus, qualia a te hodie dicta sunt. Si ergo inquisitio facta fuerit de hoc, vide ne ostendas. Manifeste autem qui hæc dicis & locum nosti. (*Inventio sanctae crucis*, § 7)⁵⁹

Næfre we hyrdon hæleð ænigne

⁵⁶ Voir ci-dessus, p. 206 et p. 414 et suivantes.

⁵⁷ « Ceux-ci, comme ils s'en allaient, se disaient les uns aux autres : 'pourquoi penses-tu que la Reine nous cause tout ce souci ?' »

⁵⁸ « Puis ils quittèrent le conseil, comme la puissante reine, confiante au sein de ses cités, le leur avait ordonné. L'esprit triste, ils se mirent à considérer sérieusement, à chercher avec toute leur intelligence quel pouvait être le péché qu'ils avaient accompli dans cette nation contre l'empereur, et dont la reine avait connaissance ».

⁵⁹ « Nous n'avons jamais entendu de choses telles que celles racontées par toi aujourd'hui. Aussi si on t'interroge à ce sujet, prends garde de ne rien révéler. En effet, d'après ce que tu dis, il est évident que tu connais le lieu ».

on þysse þeode, butan þec nu ða,
 þegn oðerne þyslic cyðan
 ymb swa dygle wyrð. Do swa þe þynce,
 fyrngidda frod, gif ðu frugnen sie
 on wera corðre. Wisdomes beðearf,
 worda wærlícra ond witan snyttro,
 se ðære æðelan sceal ondwyrdre agifan
 for þyslicne þreat on meþle. (*Elene*, 538-546)⁶⁰

Sur l'essentiel, les textes latins et vieil-anglais sont très proches. Cynewulf accentue cependant certains traits et infléchit ainsi subtilement la caractérisation des sages juifs. Ainsi, au sortir de la réunion avec Elene, ces derniers sont représentés comme à la fois plus accablés (*geomormode*) et plus déterminés à découvrir la vérité (*georne*) que dans le texte latin. Une fois le récit de Judas terminé, ils affirment (comme en latin) ne jamais avoir entendu pareille chose et ils adoptent une attitude humble, contrastant leur propre ignorance avec la très grande sagesse qui serait nécessaire à la fois pour connaître des faits aussi mystérieux, et pour savoir comment répondre aux demandes de l'impératrice. Cette attitude les distingue nettement de leurs homologues latins, qui affirment être persuadés que Judas en sait plus qu'il n'en dit, mais qui ne font preuve d'aucune curiosité à cet égard, et n'hésitent pas à conseiller eux-mêmes le silence et la dissimulation.

Dans aucun des deux textes les Juifs ne sont représentés comme un peuple persuadé que Jésus était un imposteur exécuté à juste titre. Ils apparaissent plutôt comme privés de la « bonne nouvelle » par l'aveuglement de leurs ancêtres qui n'ont pas transmis ces informations. Malgré tout, les sages du texte latin semblent peu coopératifs. Au contraire, ceux mis en scène par Cynewulf ont l'air de ressentir durement leur manque de connaissance et de désirer y remédier.

Cette façon de représenter les Juifs sert plusieurs fonctions. Elle facilite tout d'abord la structuration abstraite du récit. En effet, l'ignorance des sages juifs les rapproche des sages réunis par Constantin pour lui expliquer la signification de la Croix (153-168). Plutôt que des événements différents, le texte représente ainsi un même schéma maintes fois répété, à la manière d'un rituel : d'un côté ceux qui en dépit de toute leur sagesse sont privés de la connaissance de l'essentiel, de l'autre l'Église militante qui à force de persévérance parvient à leur faire voir la lumière⁶¹. Outre l'opposition entre l'aveuglement et la lumière, il faut aussi

⁶⁰ « Nous n'avons jamais entendu aucun homme de cette nation, sauf toi à l'instant, un autre guerrier dévoiler ainsi un événement si secret. Fais comme bon te semble, toi qui connais les anciennes prophéties, si on te questionne devant la multitude des hommes. Il aura besoin de sagesse, de paroles prudentes et de l'intelligence d'un sage, celui qui devra fournir une réponse à la noble dame devant une si grande foule assemblée ».

⁶¹ Voir Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 105-137 et Robert Stepsis et Richard Rand, « Contrast and Conversion in

noter celle entre tristesse et joie, qui elle aussi imprègne tout le texte (ex. : *geomormode*, 413a, cité ci-dessus) et qui permet une lecture eschatologique, la tristesse des foules non-converties évoquant les tourments des damnés, et la joie des convertis la félicité des âmes sauvées⁶².

Cette représentation des Juifs permet aussi une disqualification du judaïsme⁶³, qui n'est pas représenté comme une foi concurrente mais comme un manque, une privation de lumière à laquelle la conversion va remédier. C'est d'ailleurs ce qui explique la facilité déconcertante avec laquelle les foules se convertissent dans les poèmes hagiographiques : dans *Elene*, mais aussi dans *Juliana* et *Andreas*⁶⁴.

Dans ce type de textes, la représentation d'un point de vue divergent comme ne pouvant être que le fruit de l'erreur ou du manque d'information sert ainsi évidemment un but idéologique. On retrouve cependant des schémas très proches ailleurs. Ainsi, le désaccord entre Beowulf et Unferth dans la fameuse scène de *flyting* (*Beowulf*, 499-606)⁶⁵ est lui aussi de surface. En cela, l'analyse proposée par Carol Clover⁶⁶ me semble légèrement trompeuse :

What is remarkable about Beowulf's reply, after all, is that it concedes the issue. [...] The disagreement lies not in the facts, which are mutually acknowledged, but in their interpretation [...].

D'après Carol Clover, l'opposition se joue entre une interprétation défavorable (Beowulf a fait preuve d'orgueil mal placé et de présomption) et une interprétation favorable (Beowulf s'est comporté en héros courageux) des mêmes faits. Ce n'est cependant pas tout à fait exact. Il est vrai que Beowulf et Unferth sont d'accord sur l'essentiel : Beowulf et Breca se sont défiés en mer dans des conditions dangereuses. Cependant, la réponse de Beowulf à Unferth ne se contente pas de proposer un point de vue différent sur le même événement, elle ajoute aussi des informations supplémentaires : sur le jeune âge des deux participants, qui constitue une sorte de circonstance atténuante, mais aussi et surtout sur la performance de Beowulf. En effet, Beowulf nie avoir échoué contre Breca et affirme au contraire avoir accompli un acte de bravoure supérieur à tous ceux accomplis par Breca ou Unferth (581b-589). Or c'est cet élément d'information qui est décisif : si Beowulf s'était montré inférieur à Breca, son audace

Cynewulf's *Elene* ».

⁶² Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 234-236.

⁶³ Cette disqualification n'est cependant pas totale : le peuple juif est présenté relativement positivement dans la mesure où il est le peuple élu, qui a reçu l'Ancien Testament, mais cette représentation positive est dépendante de leur acceptation future de ce que le poète représente comme la seule vérité possible : la foi chrétienne. Sur ce statut ambigu du peuple juif dans le poème, voir notamment Thomas D. Hill, « Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* ».

⁶⁴ *Elene*, 1115b-1119a ; *Juliana*, 692b-694 ; et *Andreas*, 1602-1631.

⁶⁵ À ce sujet, voir également le premier chapitre de cette thèse, p. 121 et suivantes.

⁶⁶ Carol J. Clover, « The Germanic Context of the Unferþ Episode », p. 462.

aurait été vaine présomption ; ayant prouvé qu'il était le plus fort, cette audace devient louable. Ce n'est pas le point de vue porté sur un défi téméraire qui est décisif, mais la capacité ou non à se montrer à la hauteur de ce défi. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de la provocation d'Unferth : savoir si Beowulf est à la hauteur de la tâche. Une fois l'information obtenue, le débat est clos.

Typiquement, les conflits d'opinion de la poésie vieil-anglaise n'opposent donc pas deux points de vue divergents sur un même objet mais celui qui sait à celui qui ne sait pas. Dans le poème séculier *Beowulf*, celui qui sait est celui qui était sur place⁶⁷, par opposition aux informations de seconde main dont dispose Unferth ; dans la poésie hagiographique, celui qui sait est celui qui a déjà connu la révélation et le baptême. Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a qu'une seule vérité et donc qu'un seul point de vue juste, et la difficulté consiste à découvrir cette vérité. Il s'agit là d'une forme d'optimisme épistémologique : la vérité est conçue comme un objet extérieur à la pensée humaine, et que l'acquisition de connaissances supplémentaires permettra forcément d'atteindre.

Il existe une variante de ce schéma, mais qui n'en remet pas en cause les fondements, et c'est quand celui qui est dans l'erreur persiste délibérément, par pur vice. Cette variante ne se rencontre que dans les textes hagiographiques, où l'influence diabolique permet d'expliquer pareille obstination. Dans notre corpus, le cas le plus manifeste est sans doute cet extrait d'*Andreas* :

Videntes enim nos principes sacerdotum, sequentes ipsum dominum nostrum iesum christum, magistrum et deum nostrum uno ore clamates et dicentes nobis. (*recensio casanatensis*, § 12)⁶⁸

Huscworde ongan
 þurh inwitðanc ealdorsacerd
 herme hyspan, hordlocan onspeon,
 wroht webbade. He on gewitte oncneow
 þæt we soðfæstes swaðe folgodon,
 læston larcwide. (*Andreas*, 669b-675a)⁶⁹

Après ce passage, le chef des prêtres affirme que les apôtres sont à plaindre et qu'ils ont abandonné leur foyer pour une méprisable vie d'exil. Dans le poème vieil-anglais, qui s'écarte en cela de sa source, ce point de vue apparemment concurrent est cependant disqualifié par le

⁶⁷ Sur l'importance du témoin oculaire dans la culture vieil-anglaise, voir note 247, p. 256.

⁶⁸ « En effet, quand les chefs des prêtres nous virent en train de suivre notre seigneur Jésus Christ en personne, et de l'acclamer d'une seule voix comme notre maître et notre dieu, ils nous dirent ». Le passage correspondant en grec est encore plus sobre et plus court, puisque Robert Boenig le traduit ainsi « *the high priest saw us following Jesus and said to us* » (p. 8).

⁶⁹ « Par méchanceté, le chef des prêtres s'en est pris à nous violemment en prononçant des propos méprisants, il a ouvert sa réserve de mots et a fabriqué une fausse accusation. Il savait en son for intérieur que nous suivions les traces de celui qui détient la vérité, que nous appliquions ses enseignements ».

narrateur (en l'occurrence le personnage d'Andreas) avant même d'avoir pu être exprimé : d'après Andreas, le chef des prêtres sait lui-même que les apôtres sont dans le vrai, et c'est par pure méchanceté qu'il prétend le contraire. Il est rare qu'il soit ainsi spécifié explicitement que le personnage connaît la vérité et que c'est à dessein qu'il la nie. En revanche, il n'est pas rare que le poète donne des indices d'un aveuglement d'origine diabolique, qui a quelque chose à la fois de furieux et de pervers : les deux poèmes *Andreas* et *Juliana* mettent en scène un démon essayant de pousser les foules de païens à de telles extrémités, et, avant même qu'un démon se manifeste en personne, son influence est parfois perceptible. Ainsi, le père et le prétendant de Juliana sont à plusieurs reprises caractérisés par une obstination et une rage proprement démoniaques, comme ici, où le poète étoffe considérablement sa source :

Audiens hæc præfectus, uocauit patrem eius (*Passio Iulianae*, § 2)⁷⁰

Ða se æþeling wearð yrre gebolgen,
firedædum fah, gehyrde þære fæmnan word,
het ða gefetigan ferend snelle,
hreoþ ond hygeblind, haligre fæder,
recene to rune. (*Juliana*, 58-62a)⁷¹

La mention des péchés d'Africanus dans le texte vieil-anglais n'est pas fortuite. Elle indique que son aveuglement est d'origine satanique, selon un processus décrit plus en détail dans la suite du poème (397b-417a) : le diable commence par pervertir l'esprit d'un être en le faisant pécher, et, une fois perverti, cet esprit se trouve livré sans défense aux pensées les plus abjectes⁷².

Il est ainsi extrêmement rare que deux points de vue différents s'expriment sur un même objet dans notre corpus⁷³. Même là où l'opposition est la plus violente, le point de vue adverse est sans substance : au mieux, il s'agit d'un manque en attente d'être comblé, au pire,

⁷⁰ « Entendant cela, le préfet appela son père ».

⁷¹ « Puis l'homme noble fut pris de colère, souillé de péchés, il entendit les paroles de la jeune fille et ordonna à des messagers rapides, enragé et aveuglé, d'aller chercher le père de la sainte, rapidement pour qu'il puisse s'entretenir avec lui ».

⁷² Sur ce passage et sur cette méthode démoniaque, qui reflète la pensée de Grégoire le Grand, voir notamment James F. Doubleday, « The Allegory of the Soul as Fortress in Old English Poetry », *Anglia* 88 (1970), 503-508 ; Donald G. Bzdyl, « *Juliana*: Cynewulf's Dispeller of Delusion », p. 170 ; John P. Hermann, *Allegories of War: Language and Violence in Old English Poetry* (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1989), p. 45-46 et 158-159 et Peter Dendle, *Satan Unbound: The Devil in Old English Narrative Literature* (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 2001), p. 27-32.

⁷³ Stacy Klein (« Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », p. 55) affirme que dans *Elene*, plusieurs points de vue sur la Croix sont représentés, chaque personnage en ayant une vision différente : « *For Constantine, the meaning of the Cross inheres in its potential to ensure swift victory against the seemingly endless hosts of Huns and Goths who threaten his homeland; for the nameless Christian converts in the poem, the meaning of the Cross lies in its ability to resurrect the dead; for Cynewulf, the meaning of the Cross emerges from its power to unlock creative energy and allow him to produce poetry* ». Il y a cependant là une confusion. Ce que Stacy Klein décrit, ce ne sont pas des points de vue différents et éventuellement contradictoires, mais des fonctions différentes de la Croix à différents moments et pour différentes personnes.

d'un aveuglement pervers et délibéré. Dans les deux cas, le point de vue adverse n'existe pas en tant que tel : il n'est que l'absence ou le refus du seul point de vue véhiculé. En cela, la poésie vieil-anglaise se distingue de beaucoup de textes plus modernes, et notamment de beaucoup de romans, où il n'est pas rare que plusieurs visions du monde s'expriment et s'opposent.

Si cette relative homogénéité de point de vue ne concernait que la dimension idéologique du texte, l'accusation de dogmatisme formulée par Bakhtine pourrait paraître légitime. En fait, ce n'est pas le cas : l'inadaptation du point de vue exprimé dans le discours direct à ce que l'on sait par ailleurs du personnage concerne les trois aspects retenus par Ansgar Nünning et Manfred Pfister, c'est-à-dire non seulement l'idéologie, mais encore la « psychologie » du personnage et, quoique dans une moindre mesure, les connaissances qu'il est censé connaître ou ignorer.

1.2.3. Incohérence psychologique du personnage

Dans sa thèse sur les prières dans les récits vieil-anglais, Donald Bzdyl⁷⁴ relève ce paradoxe : il n'est pas rare que des saints célèbrent leurs propres vertus dans leurs prières, ce qui, interprété selon une logique moderne, pourrait donner l'impression d'une certaine vantardise, voire d'une arrogance peu compatible avec les qualités attendues d'un tel personnage. Pour Donald Bzdyl, de tels commentaires ne doivent pas être interprétés comme une critique implicite des personnages concernés, mais doivent au contraire être pris au premier degré, comme s'ils avaient été prononcés par le narrateur lui-même plutôt que par le personnage.

Donald Bzdyl relève ainsi (p. 123) le cas de la prière prononcée par Andreas aux vers 1401-1428, dont voici un extrait :

recordare domine magister bone, tunc quando in cruce fuisti clamabas ad patrem, deus deus meus quare me dereliquisti ? Ego autem servus tuus, tres dies sunt hodie trahentes me, per omnes plateas, et vicus huius civitatis [...]. (*recensio casanatensis*, § 28)⁷⁵

⁷⁴ Donald G. Bzdyl, « Prayer in Old English Narratives » (thèse de doctorat non publiée, University of Illinois, 1977), p. 123-128, notamment p. 128 : « *In using the speech of a character to make an explicit authorial comment on the story, the narrator was able to insure that the audience understood the story correctly. [...] When characters speak of their own sinlessness in their prayers, they may not be giving examples of pride – they may be merely stating a fact that the author wished to present* ».

⁷⁵ « Rappelle-toi, mon bon seigneur et maître, quand tu étais sur la Croix et que tu appelais ton père : 'Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?' Et moi ton serviteur, cela fait aujourd'hui trois jours qu'ils me traînent par toutes les places et les quartiers de la cité ». La traduction anglaise du passage grec correspondant est la suivante : « *For behold I have been torn to pieces for three days. But remember, Lord, that you were three hours upon the cross and cried out to the Father, 'My father, why have you forsaken me?'* » (Boenig, p. 19).

Hwæt, ðu sigora weard,
 dryhten hælend, on dægese tide
 mid Iudeum geomor wurde
 ða ðu of gealgan, god lifigende,
 fyrnweorca frea, to fæder cleopodest,
 cininga wuldor, ond cwæde ðus:
 ‘Ic ðe, fæder engla, frignan wille,
 lifes leohtfruma, hwæt forlætest ðu me?’
 Ond ic nu þry dagas þolian sceolde
 wælgrim witu. Bidde ic, weoroda god,
 þæt ic gast minne agifan mote,
 sawla symbelgifa, on þines sylfes hand. (*Andreas*, 1406b-1415a)⁷⁶

Non seulement, comme dans la source du poème, Andreas compare ses tourments à ceux du Christ sur la Croix, mais dans le texte vieil-anglais il utilise également une expression très proche de celle utilisée par Jésus en cette occasion d’après l’Évangile selon saint Luc : *et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens expiravit* (23 : 46, « s’écriant d’une voix forte, Jésus dit : ‘Père, je remets mon esprit entre tes mains’, et au même moment, il expira »).

Si l’on interprète cette comparaison comme reflétant le point de vue d’Andreas lui-même, et donc comme permettant sa caractérisation implicite, alors l’orgueil du personnage l’expose à l’accusation d’hérésie. Il apparaît ainsi en opposition flagrante avec saint Pierre dont la légende raconte au contraire qu’il demanda à être crucifié la tête en bas justement parce qu’il ne méritait pas l’honneur de mourir comme le Christ⁷⁷. En revanche, si l’on admet avec Donald Bzdyl que le point de vue exprimé n’est pas à interpréter en fonction du personnage, mais en fonction du texte dans son ensemble, alors cette comparaison est beaucoup plus pertinente. Le motif de l’imitation du Christ est en effet un ingrédient essentiel du genre hagiographique, et il n’est pas rare qu’un hagiographe accentue les parallèles entre la vie du saint et celle du Christ, voire les crée de toutes pièces, afin de faciliter une lecture typologique⁷⁸. Ainsi, la comparaison d’Andreas avec le Christ est en elle-même tout à fait classique et riche en analogues dans la littérature chrétienne, notamment dans la poésie vieil-

⁷⁶ « Eh quoi! Tu as, Gardien des victoires, Seigneur sauveur, connu le chagrin pendant une journée parmi les Juifs quand sur la Croix, Dieu vivant, Seigneur de la Création, Tu as appelé Ton Père, Gloire des rois, et dit ainsi : « Je veux, Père des anges, Te demander, Auteur de la lumière et de la vie, pourquoi m’as-Tu abandonné ? » Et à présent cela fait trois jours que j’endure de terribles tourments. Je prie, Dieu des armées, pour que je puisse confier mon esprit, à Toi qui invites les âmes au festin, à Ta propre main ».

⁷⁷ Voir notamment la *Passio sanctorum Petri et Pauli*, du pseudo-Marcellus, in *ACTA Apostolorum Apocrypha Post Constantinum Tischendorf*, édité par Richard Adelbert Lipsius et Maximilien Bonnet (Leipzig : Hermann Mendelsohn, 1901).

⁷⁸ Sur ce sujet, voir notamment Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 17-18.

anglaise⁷⁹, dès lors qu'elle est perçue comme étant prise en charge par le poète et non par le personnage lui-même.

1.2.4. Incohérence des connaissances maîtrisées par le personnage

Il arrive que les propos des personnages ne reflètent pas les connaissances dont eux-mêmes ou leurs allocutaires sont censés disposer. Ainsi, Jackson J. Campbell⁸⁰ et Catharine A. Regan⁸¹ ont souligné le fait qu'Elene, lorsqu'elle s'adresse à Judas (663-666), semble être au courant de ce qui vient de se dire entre Judas et les sages, alors qu'elle n'était pas présente pendant ces échanges. Tous deux interprètent cette lucidité comme un élément miraculeux du texte. Cette hypothèse n'a cependant rien d'évident : les autres miracles du texte (l'élévation d'une fumée indiquant l'emplacement de la vraie Croix et la résurrection d'un jeune homme) sont présentés de manière très explicite et sont abondamment commentés et célébrés. Pourquoi n'en serait-il pas de même des capacités extralucides d'Elene ? Cette hypothèse est d'autant moins convaincante, qu'il existe plusieurs cas analogues dans le corpus, pour lesquels l'interprétation miraculeuse ne tient pas.

Ainsi, Beowulf donne lui aussi l'impression d'une forme d'extralucidité lorsqu'il relate l'issue fatale du mariage de Freawaru (2032-2066), en allant jusqu'à représenter au discours direct les paroles de l'un des protagonistes de ce drame à venir. Ce passage a été très commenté, mais la plupart des critiques essayent de l'analyser dans le cadre d'une interprétation mimétique au sens étroit du point de vue. Ainsi, certains⁸² considèrent que la précision du récit implique que l'épisode a déjà eu lieu, et que le temps présent (utilisé en vieil-anglais pour exprimer le présent ou l'avenir) renvoie ici à une forme de présent de narration. D'autres⁸³ estiment que le passage décrit manifestement l'avenir, et qu'il faut donc voir dans le récit de Beowulf soit une forme de prescience, soit une forte capacité déductive qui lui permettrait d'imaginer un dénouement plausible. William Witherle Lawrence⁸⁴ est l'un

⁷⁹ Ainsi, plusieurs éléments du poème *Guthlac A* sont conçus pour suggérer une comparaison avec la vie du Christ : le thème de la tentation au désert, naturellement, mais aussi, plus particulièrement, l'idée de se faire emmener en hauteur par le diable pour contempler la terre (Matthieu 4 : 8 et Luc 4 : 5).

⁸⁰ Jackson J. Campbell, « Cynewulf's Multiple Revelations », p. 238.

⁸¹ Catharine A. Regan, « Evangelicism as the Informing Principle of Cynewulf's *Elene* », p. 264.

⁸² L'hypothèse historique est ainsi défendue par Axel Olrik, *Danmarks Heltedigtning: en Oldtidsstudie* (Copenhague : G. E. C. Gad, 1903 et 1910), vol. 1, p. 16 et vol. 2, p. 38, et Kemp Malone, « Time and Place in the Ingeld Episode of *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology* 39 : 1 (1940), 76-92.

⁸³ Voir en particulier R. W. Chambers, *Beowulf: An Introduction* (Cambridge : Cambridge University Press, 1921), p. 21; Bernard F. Huppé, « A Reconsideration of the Ingeld Passage in *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology* 38 : 2 (1939), 217-225 ; Adrien Bonjour, « The Use of Anticipation in *Beowulf* », surtout p. 15 ; Arthur G. Brodeur, *The Art of Beowulf*, p. 158-161 et, plus récemment quoique plus brièvement, Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'*, p. 243-244.

⁸⁴ William Witherle Lawrence, *Beowulf and Epic Tradition* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1928),

des rares à défendre l'idée que le poète s'affranchit délibérément de la contrainte réaliste pour mieux atteindre d'autres objectifs esthétiques. Son interprétation a peu été suivie, et c'est pourtant sans doute la plus plausible. C'est en tout cas la seule qui permet d'expliquer à la fois l'anomalie du point de vue dans *Elene* et celle dans *Beowulf* à l'aide du même argument.

La liberté que les poètes n'hésitent pas à prendre avec les connaissances supposées maîtrisées par les personnages se constate aussi au niveau des allocutaires. Ainsi, dans la *Genèse B*, quand le démon tentateur s'adresse pour la première fois à Ève, il commence son discours ainsi :

‘Ic wat, inc waldend god
 abolgen wyrð, swa ic him þisne bodscipe
 selfa secge, þonne ic of þys siðe cume
 ofer langne weg, þæt git ne læstan wel
 hwilc ærende swa he easten hider
 on þysne sið sendeð. (*Genèse B*, 551b-556a)⁸⁵

Pour le lecteur ou auditeur, qui sait tout de la rencontre entre le démon et Adam, cette réplique est limpide. Mais pour Ève, qui n'était apparemment pas présente lors de cette conversation⁸⁶, elle devrait être incompréhensible. Pourtant, rien n'indique dans le poème qu'Ève soit surprise par ces propos, ou que le démon fasse un effort pour clarifier la situation à un quelconque moment. De même, Thomas D. Hill⁸⁷ note que, dans *Elene*, l'impératrice s'adresse aux sages juifs réunis en assemblée comme s'ils connaissaient tout de la foi chrétienne, ce qui est bien le cas du poète et de son public, mais a priori pas des personnages.

La conclusion qui s'impose est donc que le discours n'est pas orienté en fonction de ce que les deux personnages en présence sont censés connaître ou ignorer, mais en fonction des connaissances partagées par le poète et ses auditeurs ou lecteurs. Autrement dit, des trois éléments censés constituer la cohérence du point de vue d'un personnage selon Pfister et Nünning, aucun n'est considéré comme inviolable par les poètes vieil-anglais. Les trois ne sont toutefois pas tout à fait égaux. En effet, il est très difficile, voire impossible, de discerner chez un quelconque personnage du corpus une cohérence psychologique ou idéologique qui le distinguerait nettement du narrateur ou des autres personnages. En revanche, il arrive que les poèmes représentent un déséquilibre dans l'accès à l'information, qui introduit une forme de

p. 80.

⁸⁵ « Je sais que le seigneur Dieu sera en colère contre vous deux, quand je lui dirai moi-même ce message, quand je reviendrai de cette expédition lointaine, que vous ne vous conformez pas bien aux instructions qu'il a transmises ici depuis l'est en cette occasion ».

⁸⁶ Le poète indique que le démon est allé la trouver « là où il vit que la femme, Ève, se trouvait sur le royaume terrestre » (*þær he þæt wif geseah / on eorðrice Euan stondan*, 547b-548), ce qui suggère qu'elle n'était pas déjà en compagnie d'Adam et du démon.

⁸⁷ Thomas D. Hill, « Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* », p. 212-213.

distinction entre le point de vue du narrateur et celui du personnage ou entre les points de vue de deux personnages : ainsi Juliana et Ève ignorent dans un premier temps l'identité du démon qui vient les tenter (*Juliana*, 272-282a et *Genèse B*, 655-683), tandis qu'Andreas et ses disciples ne savent pas que ce sont Jésus et ses anges sur le bateau (*Andreas*, 256-817). Dans ces trois cas de figure, les propos du personnage sont cohérents avec son ignorance, d'où une distinction réelle entre la vision qu'il véhicule et celle transmise par le narrateur.

Il n'y a donc pas une absence totale de distinction entre les points de vue, mais cette distinction est des plus minimales : le personnage se distingue parfois (mais pas toujours) par un bagage informationnel qui lui est propre, et pratiquement jamais par une orientation psychologique ou idéologique visiblement distincte de celle du narrateur. Cette absence d'un point de vue pleinement constitué du personnage est lourde de conséquences pour l'interprétation des poèmes, et notamment des passages au discours direct. En premier lieu, elle confirme la conception non-mimétique, ou mimétique dans un sens très large⁸⁸, du personnage dans la poésie vieil-anglaise. Par ailleurs, cette absence implique une structuration du point de vue radicalement différente de celles habituellement envisagées par la critique moderne, et donc un travail d'interprétation très différent pour les lecteurs et auditeurs.

1.2.5. Interprétation des incohérences

Quand plusieurs images contradictoires semblent être données du même objet, l'interprétation ne sera pas la même selon la structuration du point de vue adopté par le texte. En effet, selon une perspective (post)moderne, une telle contradiction peut aisément s'expliquer par le rattachement de chaque représentation à un point de vue différent ou par une volonté de déstabiliser le lecteur en attirant son attention sur les difficultés, voire sur l'impossibilité de l'interprétation. Dans un poème vieil-anglais, de telles interprétations paraissent plus hasardeuses.

Parmi les cas ayant suscité la perplexité de la critique, on peut notamment citer l'avis des Gètes concernant l'expédition de Beowulf chez les Danois et l'apparence du démon dans la *Genèse B*. Quand Beowulf arrive à la cour du roi Hrothgar, il assure que c'est sur les conseils de ses compatriotes – les plus sages et les meilleurs – qu'il est venu au secours des Danois (*Beowulf*, 409b-426a). Pourtant, quand Beowulf revient parmi les siens, Hygelac affirme avoir tenté de le dissuader d'une telle entreprise (1992b-1997a). Plusieurs critiques

⁸⁸ Voir l'introduction générale, p. 30 et suivantes.

ont commenté ce décalage, notamment Kemp Malone⁸⁹, qui envisage plusieurs hypothèses. Il n'exclut pas a priori celle que le poète ait pu vouloir représenter des personnages ne partageant pas le même point de vue, mais la rejette néanmoins dans ce cas précis pour au moins deux raisons : en effet il lui paraît douteux que Hygelac ne soit pas inclus implicitement dans l'expression *leode mine* (« mon peuple », 415b) et il trouve que les deux passages sont trop éloignés pour qu'il puisse s'agir d'un contraste délibéré entre deux points de vue différents : on imagine en effet mal comment un auditeur (et même un lecteur qui ne décortiquerait pas le texte à des fins critiques) pourrait se rappeler du premier passage au moment où le second survient.

Il envisage également que le décalage ait pu résulter d'un conflit entre deux sources divergentes, un accident que Henry James aurait pu qualifier de « *lapse of artistic integrity* ». Enfin, il affirme que les deux passages ont pour fonction de magnifier le personnage de Beowulf. En se présentant comme soutenu par les siens, Beowulf gagne en crédibilité alors qu'il n'a pas encore fait ses preuves devant les Danois et devant les lecteurs ou auditeurs du poème. De même, en évoquant ses craintes, Hygelac réaffirme a posteriori toute la dangerosité de l'exploit entrepris (et donc tout le mérite du héros) et la haute valeur qu'il accorde à la personne de Beowulf.

Cette dernière hypothèse paraît très juste, mais elle ne répond pas entièrement à la question : elle explique en quoi chaque passage est utile, mais ne justifie pas le décalage en tant que tel. Il est intéressant de noter que plusieurs types de cohérence sont ici en jeu, voire en compétition. En premier lieu, la cohérence peut jouer à des échelles différentes, et il n'est pas étonnant qu'un poème comme *Beowulf*, fondé, à l'instar des poèmes oraux, sur une structure épisodique⁹⁰, plutôt que sur une architecture hiérarchisée, privilégie la cohérence locale à la cohérence globale. Par ailleurs, deux éléments distincts sont concernés ici : la cohérence de la représentation de Beowulf comme un héros hors-norme et celle du point de vue de Hygelac. Alors qu'un texte moderne s'accommode très bien d'une représentation conflictuelle d'un même personnage, chaque point de vue apportant sur lui un éclairage différent, on constate que le poème vieil-anglais choisit ici la cohérence absolue. Selon les termes d'Arthur Brodeur⁹¹ :

⁸⁹ Kemp Malone, « Beowulf the Headstrong », *Anglo-Saxon England* 1 (1972), 139-145. Voir également la note d'Alfred Bammesberger, « Who Advised Beowulf to Challenge Grendel? », *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 24 : 4 (2011), 244-248. Plus généralement, sur les incohérences ou quasi-incohérences relevées par la critique dans le récit de *Beowulf*, voir R. D. Fulk, Robert E. Bjork et John D. Niles, eds., *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, p. lxxxix.

⁹⁰ Voir Walter J. Ong, *Orality & Literacy*, p. 36-37.

⁹¹ Arthur G. Brodeur, *The Art of Beowulf*, p. 77-78.

Beowulf's qualities of mind and heart [...] are fixed and constant; they govern, and are exhibited with complete consistence in all that he says and does. This consonance between the man and all his actions, in youth and age, in life or death, establishes the inner unity of his *Heldenleben* [...].

Il faudrait ajouter que ce ne sont pas seulement les paroles et les actes de Beowulf qui manifestent cette constance, mais également les paroles du narrateur et de tous les autres personnages, qui contribuent à la même image d'un héros extraordinaire : même Unferth renforce cette représentation en acceptant les corrections que Beowulf apporte à son compte-rendu du défi engagé avec Breca. Au contraire, alors qu'un texte moderne cherche en général à maintenir une relative cohérence du point de vue, le poème néglige ici cet impératif. Ce qui pourrait à première vue apparaître comme une erreur dans la gestion des points de vue serait donc en fait vraisemblablement le reflet d'une structure différente, où la cohérence de l'objet représenté prime sur la cohérence des points de vue.

Cette nouvelle hypothèse demande cependant à être nuancée : si les poèmes vieil-anglais ont tendance à garantir une grande cohérence dans la représentation de certains objets, et en particulier dans la représentation morale des protagonistes⁹², certaines incohérences semblent en revanche tolérées. À ce titre, le cas de la *Genèse B* est particulièrement intéressant. Au chapitre 3 de la *Genèse* apparaît un serpent tentateur que la plupart des commentateurs s'accordent à considérer comme un instrument du diable⁹³. Dans la *Genèse B*, la nature du tentateur est moins évidente. Dans un premier temps, il est dit explicitement qu'un démon prend l'apparence d'un serpent au moment d'aborder Adam (*Wearp hine þa on wyrmes lic*, « Puis il se changea en serpent », 491a). Peu après, les propos d'Adam confirment que le démon n'a pas une apparence angélique, ou en tout cas pas l'apparence classique d'un

⁹² Sur ce point, les poèmes vieil-anglais sont d'ailleurs parfois plus rigoureux que leurs sources latines. Ainsi, la Juliana latine invite dans un premier temps son prétendant à obtenir le rang de préfet pour mériter sa main, ce qui suggère soit une ambition séculière de sa part, soit une tromperie délibérée, deux motivations peu compatibles avec la sainteté et la pureté d'une vierge se destinant au martyr. Dans le poème vieil-anglais, cette contradiction est levée puisque Juliana rejette les avances de son prétendant avec constance dès le début du poème. Paradoxalement, dans la *Genèse A*, le désir de garantir la cohérence morale des personnages est lui-même source de contradictions. En effet, le traducteur conserve certains éléments essentiels de la source qui donnent une image ambiguë, voire franchement négative, d'Abraham, en particulier lorsque ce dernier couche avec sa servante, ou prétend ne pas être le mari de Sara, pour ne pas que ceux qui voudraient s'emparer d'elle s'en prennent à lui. Soucieux de ne pas laisser ternir l'image d'Abraham, le poète introduit alors des épithètes particulièrement laudatives, qui renforcent l'image positive d'Abraham véhiculée tout au long du poème, mais qui sont en contradiction manifeste avec les éléments narrés. Pour Colette Stévanovitch, ce décalage est dû au fait que le poète n'ose pas prendre trop de liberté avec des épisodes majeurs de la *Genèse*, et qu'il est donc contraint à se contenter de recadrer l'interprétation par ces épithètes, sans pouvoir supprimer ce qui va à l'encontre de la représentation positive d'Abraham. *La Genèse du manuscrit Junius XI*, vol. 1, p. 200.

⁹³ Voir Susan Burchmore, « Traditional Exegesis and the Question of Guilt in the Old English *Genesis B* », *Traditio* 41 (1985), 117-144, p. 119, et John M. Evans, « *Genesis B* and Its Background », p. 1-3.

ange (*Pu gelic ne bist / ænegum his engla þe ic ær geseah*, « Tu n'es semblable à aucun des anges que j'ai vu auparavant », 538b-539).

À aucun moment le texte n'indique une métamorphose. Et pourtant, quand Ève rend compte de la visite du tentateur, elle dépeint un ange resplendissant :

and þes boda sciene,
godes engel god, ic on his gearwan geseo
þæt he is ærendsecg unces hearran,
hefocnynges. (*Genèse B*, 656b-659a)⁹⁴

Les illustrations du manuscrit donnent elle-même une image changeante du tentateur, mais qui ne correspond pas toujours exactement au texte : le démon est représenté comme un serpent à la page 20, en vis-à-vis des vers 389 à 408, soit avant la tentation, puis comme un ange radieux aux pages 24, 28 et 31 pendant la tentation, et enfin comme un être démoniaque au bas de la page 31, après qu'Adam et Ève ont mangé la pomme⁹⁵.

Pendant longtemps, l'apparence angélique du démon pendant la tentation d'Ève n'a pas été remise en cause. Elle était perçue comme l'une des originalités du texte par rapport à sa source et les critiques s'interrogeaient plutôt sur la qualité de l'illusion : Ève aurait-elle dû être capable de se rendre compte qu'il ne s'agissait pas véritablement d'un ange, ou a-t-elle été victime d'une tromperie impossible à détecter⁹⁶ ? À partir de la fin des années 1970, une autre hypothèse voit le jour : le démon aurait bien l'apparence d'un serpent comme dans la Bible, mais les propos d'Ève reflèteraient son propre aveuglement. Cette hypothèse est résumée ainsi par A. N. Doane⁹⁷ dans son édition du texte :

Jane Morgan Barry and Susan Burchmore argue that if the poem is taken literally on the narrative level, the snake is the only form the tempter takes and he retains this shape at least until Eve has completed her act of disobedience by eating [...]. What Eve sees must be a product of the same evil will that produced her disobedience.

⁹⁴ « ce beau messager [est] un bon ange de Dieu. Je vois à ses vêtements qu'il est un messager de notre seigneur, le roi du ciel ».

⁹⁵ Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11, disponible dans l'édition numérique de Bernard J. Muir : *Ms. Junius 11: A Digital Facsimile*.

⁹⁶ Comme le fait remarquer Gillian R. Overing dans son résumé de l'état de l'art au début de son article consacré au poème (« On Reading Eve: *Genesis B* and the Reader's Desire »), les critiques préoccupés par les questions chrétiennes ont tendance à affirmer qu'Ève n'aurait pas dû être dupe tandis que ceux qui s'intéressent aux spécificités germaniques du texte se montrent plus compréhensifs. Pour des indications bibliographiques plus précises concernant ces deux groupes, voir les notes 195 et 196 p. 60. Voir également la note 197, p. 60 pour les critiques féministes ayant donné une image positive d'Ève dans la *Genèse B*.

⁹⁷ A. N. Doane, *The Saxon Genesis*, p. 141. Les deux études auxquelles il se réfère sont celle de Susan Burchmore déjà citée et la thèse de Jane Morgan Barry : « The Angel of Light Tradition in Biblical Commentary and English Literature of the Middle Ages and the Renaissance » (thèse de doctorat non publiée, University of Wisconsin-Madison, 1976), p. 107-133. Sur les liens entre péché et aveuglement, voir ci-dessus, note 72 p. 437.

Les critiques qui se sont démarqués de cette interprétation depuis 1991 l'ont fait selon deux approches. Tom Shippey⁹⁸ considère que le décalage constaté n'est qu'un défaut parmi d'autres dans une œuvre imparfaite, tandis que Gillian R. Overing⁹⁹ et Lisabeth C. Buchelt¹⁰⁰ proposent des lectures postmodernes très abstraites qui déconstruisent le texte au point d'en menacer la lisibilité. Pour ces deux critiques, l'irréconciliable décalage entre le point de vue d'Ève et ceux du narrateur et d'Adam traduirait un désir de proposer un texte complexe, qui défierait les frontières traditionnelles de la représentation¹⁰¹.

Toutes ces approches ont en commun d'aborder le point de vue selon un angle moderne. Ceux qui s'interrogent sur l'impénétrabilité du travestissement du monde envisagent un monde textuel à l'image du monde réel, où Ève est douée de capacités de perception et de cognition indépendamment de ce que le narrateur en dit. En d'autres termes, même si le narrateur ne précise pas ce que voit et pense Ève, on peut le deviner en imaginant ce qu'une personne réelle verrait et penserait dans la situation décrite par le narrateur. Barry, Burchmore et Doane ne se démarquent pas de cette approche, mais explicitent l'idée selon laquelle Ève est dotée d'un point de vue qui lui est propre, nous invitant à distinguer ce point de vue faussé de celui du narrateur, jugé fiable. Shippey, Overing et Buchelt se montrent plus novateurs en acceptant l'idée que le texte puisse ne pas représenter un monde parfaitement cohérent et à l'image du monde réel, mais leurs interprétations des incohérences de points de vue sont elles aussi résolument (post)modernes : il s'agit soit d'une erreur (*lapse of integrity*), soit d'une stratégie délibérément déstabilisatrice (à comparer avec l'extrait de *The Unconsoled* cité plus haut).

Le traitement des points de vue dans les autres poèmes vieil-anglais n'incite pas à penser que le point de vue d'Ève puisse être disqualifié ou que ses limites puissent constituer une critique implicite du personnage (ou de la capacité du langage à faire sens). Si le point de vue d'Ève était à rejeter comme manifestement erroné, il serait vraisemblablement immédiatement corrigé par un autre personnage¹⁰² et / ou le narrateur avertirait les lecteurs et auditeurs en signalant l'ignorance ou la méchanceté obstinée du personnage. Le fait que la *Genèse B* ne soit pas un texte original mais une traduction d'un texte saxon est peu

⁹⁸ « Hell, Heaven, and the Failures of *Genesis B* », p. 151.

⁹⁹ « On Reading Eve ».

¹⁰⁰ « All about Eve: Memory and Re-Collection in Junius 11's Epic Poems *Genesis* and *Christ and Satan* ».

¹⁰¹ Lisabeth C. Buchelt évoque ainsi « *the compiler/s' agenda to complicate the theological and linguistic conundrum represented by the tale of the Fall* » (p. 150) et Gillian R. Overing affirme : « *the poet offers a vision of her [Eve] that confuses and escapes the boundaries of representation as these had been laid out by the divine Word* » (p. 62).

¹⁰² La tirade d'Ève n'est suivie d'aucune réplique d'Adam (684), ce qui est d'autant plus remarquable qu'il avait déclaré peu avant que le messager ne ressemblait pas aux anges du seigneur (538b-539).

susceptible de justifier un traitement radicalement différent du point de vue. En effet, rien ne permet de penser que la littérature saxonne ait un fonctionnement beaucoup plus moderne que la poésie vieil-anglaise.

Il faut donc accepter la description du tentateur par Ève comme faisant partie intégrante de la représentation donnée du démon par le poète. Le fait que cette représentation soit changeante n'est pas aussi atypique que l'on pourrait le croire. En effet, autant la constance morale des protagonistes est inébranlable, autant l'apparence des êtres ou objets surnaturels peut être instable. L'exemple le plus frappant est sans aucun doute la description de la Croix dans *Le Rêve de la Croix* (*The Dream of the Rood*) :

	Geseah ic þæt fuse beacen
wendan wædum ond bleom;	hwilum hit wæs mid wætan bestemed,
beswyled mid swates gange,	hwilum mid since gegyrwed. (21b-23) ¹⁰³

Dans ce passage, la Croix apparaît sous deux apparences différentes : instrument de mort et objet de vénération. Ces deux représentations ne correspondent pas à deux points de vue différents sur le même objet, mais à un seul point de vue (*Geseah ic*) sur une réalité complexe. Il est intéressant de constater à ce titre que l'absence de points de vue concurrents dans la poésie vieil-anglaise ne signifie pas nécessairement une vision unidimensionnelle des choses. Au contraire, le poète représente ici la Croix sous deux formes apparemment contradictoires et qui pourtant coexistent. L'apparence instable de l'objet ne reflète pas une instabilité intrinsèque, mais une réalité en excès par rapport au monde sensible. La Croix ne se transforme pas d'un objet en un autre. Elle est toujours déjà à la fois instrument de mort et de résurrection glorieuse et cette nature est constante. Ce n'est que la façon dont cette réalité constante se manifeste qui est changeante. L'instabilité de surface masque donc une cohérence interne bien réelle.

Pour Pamela Gradon¹⁰⁴, cette tendance à privilégier la cohérence interne à celle des apparences est une caractéristique de la poésie vieil-anglaise en général :

The world of Anglo-Saxon poetry is a world of fundamental contrasts, designed, like gnomic poetry, to illustrate the substance rather than the accidents of things.

Un des symptômes de cette attitude est la relative rareté des indications sur l'apparence physique des personnages. Aucune référence à la couleur des yeux ou des cheveux, à la forme du visage, *etc.* Les seuls éléments fournis sont des évaluations concernant la beauté, la force ou la richesse du personnage. Autrement dit, les seules informations pertinentes pour le poète

¹⁰³ « Je vis le signe impérieux changer d'ornements et de couleurs ; par moment il était imprégné d'humidité, recouvert d'un flot de sang, et par moment il était orné de matières précieuses ».

¹⁰⁴ Pamela Gradon, *Form and Style in Early English Literature* (Londres : Methuen, 1971), p. 174.

sont celles qui permettent d'identifier le type de personnage tandis que tous les détails particularisants sont jugés superflus.

Les réalités surnaturelles, qui par définition dépassent le cadre du monde sensible, sont souvent complexes. La figure du diable ne fait pas exception, au contraire. La « substance » du diable est faite d'erreur : il est par essence mensonge, illusion, tromperie. Il n'est donc pas surprenant que ses incarnations soient multiples. Ce qui est intéressant dans la poésie vieil-anglaise, c'est que ces incarnations n'apparaissent pas comme des formes clairement distinctes, mais comme les multiples facettes d'un être sans apparence stable. Les auteurs vieil-anglais privilégiant la cohérence interne, la représentation externe du diable peut changer du tout au tout, au sein d'un même texte, sans que ces changements fassent l'objet du moindre commentaire.

Peter Dendle, qui a étudié les représentations du diable à la fois dans la prose et dans la poésie vieil-anglaises, fait état de cette fluidité, qui concerne aussi bien le lieu (errant de par le monde ou enchaîné en Enfer), le nombre (à la fois un et légion) et l'identité (la distinction entre Satan et ses démons étant souvent assez floue). Les mêmes textes convoquent souvent plusieurs représentations apparemment contradictoires, et si certains tentent de les réconcilier ou de les justifier, beaucoup s'en dispensent. L'attitude des traducteurs est elle aussi révélatrice :

One of the narrative registers that Old English translators perceived as most flexible was the form assumed by the devil. If the source text indicates that the devil appears, Old English composers never substitute another type of functional villain. But, having faithfully preserved the character of the devil, the translators apparently feel greater liberty in altering the devil's shape, and the means by which he enters and exits the scene¹⁰⁵.

Les traducteurs veillent ainsi à conserver la substance (*the character*), mais traitent l'apparence (*shape*) avec la plus grande désinvolture.

Dans ce contexte, les contradictions entre l'image du démon donnée par les propos d'Ève par rapport à ceux du narrateur et d'Adam et d'Ève peuvent s'expliquer sans qu'il soit nécessaire de présupposer l'existence de points de vue distincts dans le poème. De même que l'illustrateur du manuscrit n'hésite pas à modifier à plusieurs reprises l'apparence du démon pour mieux exprimer ses différentes attitudes, de même le poète n'hésite pas à le peindre sous des traits différents à chaque scène – que ce soit à travers les mots du narrateur ou d'un personnage – choisissant chaque fois la forme la plus efficace ponctuellement, sans se soucier de continuité avec les représentations qui suivent ou précèdent. Il n'y a pas de métamorphose,

¹⁰⁵ Peter Dendle, *Satan Unbound*, p. 118-119.

simplement une succession de représentations différentes, chacune choisie pour sa pertinence locale.

1.2.6. Conclusion sur le point de vue

Ces études de cas permettent donc de penser que la structure du point de vue d'un poème vieil-anglais diffère sensiblement de ce que l'on peut observer dans la littérature moderne. Les poètes ne construisent pas de points de vue distincts pour leur narrateur et leurs personnages mais préfèrent déployer un seul point de vue, qui est porté aussi bien par les propos du narrateur que par ceux des personnages. Tous sont donc également « dignes de confiance » et le rôle joué par le point de vue dans la caractérisation du personnage est donc très limité, voire inexistant. Malgré tout, les représentations ne sont pas nécessairement unidimensionnelles. On avait vu (p. 199 et suivantes) que le style appositif permettait de composer le personnage par petites touches successives, chaque épithète évoquant un aspect différent. On se rend compte que dans certains cas extrêmes, principalement quand le surnaturel est en jeu, le poète n'hésite pas à faire coexister dans le même texte des visions extrêmement différentes et qui sont pourtant toutes rattachées au même point de vue. Il n'y a donc pas là non plus des points de vue différents exprimés sur un même objet, mais plutôt un objet conçu comme ayant une identité multiple.

Il semble donc que la notion de point de vue ne soit guère pertinente pour aborder les poèmes vieil-anglais. Tout tend en effet à suggérer que les poètes n'opèrent pas de distinction entre un objet unique d'une part et les représentations multiples auxquelles cet objet peut donner lieu selon le point de vue adopté d'autre part, mais considèrent au contraire que si complexité il y a, celle-ci ne peut se situer que dans l'objet lui-même et non dans le regard de l'observateur.

Si l'on peut parler de structuration du point de vue dans les poèmes vieil-anglais, ce n'est donc pas au sens d'une configuration de plusieurs points de vue distincts, mais plutôt en tant qu'organisation interne du point de vue unique véhiculé. Les deux principes fondamentaux semblent être ceux de juxtaposition non hiérarchisée et de polarisation. Plusieurs facettes complémentaires d'une même vérité peuvent ainsi être représentées successivement au cours d'un même poème, sans que l'une invalide l'autre. D'autre part, des valeurs axiologiques extrêmes, et donc en nombre limité, sont assignées aux différents objets : un objet peut être méprisable, terrifiant ou admirable, mais il ne peut être commun, ennuyeux ou va guement répugnant. Ce second procédé permet de donner une certaine lisibilité au point de vue exprimé, en évitant à la fois le désordre et la monotonie, mais il est

surtout utile quand il s'agit de représenter une réalité conçue comme complexe ou contradictoire. En effet, de telles représentations demandent un effort supplémentaire de conceptualisation de la part du lecteur et auditeur, et il est plus facile d'appréhender en même temps deux idées contradictoires mais bien connues et bien contrastées, que deux idées incompatibles sans pour autant s'opposer nettement.

1.3. Conclusion sur les troubles de la voix et du point de vue

L'étude du fonctionnement typique de la voix et du point de vue dans les poèmes narratifs vieil-anglais révèle une tension fondamentale entre unicité et pluralité, hégémonie et éclatement. Manifestement, la poésie vieil-anglaise n'utilise pas le discours direct pour mettre en scène une multiplicité de voix et de points de vue susceptibles de dialoguer, voire de s'affronter. Tous les discours, quelle que soit leur origine énonciative ostensible, contribuent en fait au même récit, sans fausse note ou discordance majeure. Dans le même temps, ce récit unique ne se refuse pas à la complexité. Le discours qu'il tient sur le monde tolère des ambivalences, voire des contradictions internes auxquelles ne se risquerait pas volontiers un romancier méticuleux comme Henry James. Par certains côtés, la poésie vieil-anglaise peut apparaître comme une sorte de chaos primordial dont n'ont pas encore émergé des voix et des points de vue distincts et cohérents. Dans le même temps, la possibilité du chaos est limitée par une organisation abstraite du monde textuel, selon des valeurs axiologiques très contrastées.

Il faut aussi évoquer le rôle de l'implicite ou plutôt son absence. Dans un roman moderne, il est souvent essentiel de bien cerner les spécificités du point de vue d'un personnage car c'est bien souvent dans le décalage entre ce point de vue et les autres points de vue exprimés que réside le sens : critique d'un système, d'un aveuglement individuel, ou au contraire éloge d'une âme trop généreuse pour se célébrer elle-même. Dans la poésie vieil-anglaise, il est impossible d'utiliser de tels décalages pour véhiculer du sens et la caractérisation ne peut donc pour l'essentiel qu'être explicite : les actions d'un personnage autant que ses paroles peuvent certes attester de sa valeur, mais il ne peut guère y avoir de décalage significatif entre plusieurs points de vue. En revanche, le poète a tout loisir de faire exprimer explicitement une vérité par son narrateur ou par n'importe lequel de ses personnages puisqu'aucune voix n'est a priori conçue comme limitée ou discréditable. Les possibilités sont donc riches, mais suffisamment différentes de ce que l'on observe dans la fiction moderne pour que les risques de mésinterprétation soient conséquents.

2. Conséquences

Dans la fiction moderne, la structure des points de vue joue un rôle essentiel dans la production du sens et dans la caractérisation des personnages. Plusieurs procédés reposent entièrement sur l'attribution aux personnages de points de vue à la fois limités et cohérents. Ainsi, la focalisation interne (ou, à l'écran, la caméra subjective) peut être utilisée pour susciter l'angoisse du public et son identification au personnage focalisateur et à ses émotions. Ce type d'effet est impossible dans la poésie vieil-anglaise, mais le risque pour un lecteur actuel de déceler un tel effet là où il serait absent est assez limité. Il en va tout autrement de l'ironie, procédé à la fois plus subtil et plus insaisissable.

2.1. L'ironie en question

2.1.1. Repères théoriques

Si la notion d'ironie est ancienne, elle a connu des évolutions sensibles au fil du temps. D'après Laurent Perrin¹⁰⁶, les rhétoriciens antiques opposent deux types d'ironie : une ironie comme « figure de mots », qui peut essentiellement se ramener à la figure de l'antiphrase, et une ironie comme « figure de pensée », qui se laisse moins aisément définir. Il s'agit à la fois d'une raillerie et d'une antiphrase qui porterait sur une phrase ou un discours entier, un effet de sens qui ne serait pas lié étroitement à un signifiant particulier. Au XX^e siècle, la réflexion sur ce procédé s'est considérablement renouvelée et a donné lieu à une conception à la fois plus complexe et plus précise.

Tout d'abord, H. Paul Grice et John R. Searle¹⁰⁷ ont montré que l'ironie ne pouvait être comprise comme un simple effet sémantique, mais devait être approchée dans une perspective pragmatique, c'est-à-dire en situation de communication. Pour eux, l'ironie est un cas particulier d'implicite : quand un locuteur énonce une phrase dont le sens littéral est ostensiblement faux, l'allocutaire est encouragé, en vertu du principe de coopération identifié par H. Paul Grice, à déduire un sens dérivé de l'énoncé, différent du sens littéral.

Par ailleurs, Dan Sperber et Deirdre Wilson¹⁰⁸ ont cherché à montrer que ce qui est moqué dans un énoncé ironique, ce n'est pas l'objet de l'énoncé, mais l'énoncé lui-même,

¹⁰⁶ Voir Laurent Perrin, *L'Ironie mise en trope : Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (Paris : Kimé, 1996), notamment p. 89-93.

¹⁰⁷ H. Paul Grice, « Logic and Conversation » et John R. Searle, *Expression and Meaning*, notamment dans le chapitre consacré à la métaphore, p. 76-117.

¹⁰⁸ Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les Ironies comme mentions », *Poétique* 36 (1978), 399-412.

c'est-à-dire le discours tenu sur l'objet. Les théories de l'énonciation ont ensuite permis à Oswald Ducrot¹⁰⁹ de préciser et d'affiner cette idée :

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation.

L'ironie est donc très étroitement liée à la question du point de vue. Plus précisément, pour qu'il y ait ironie, il est indispensable que le point de vue de « L » soit connu, et que la possibilité d'un point de vue différent (attribué à « E ») soit envisageable.

A priori, les conditions ne semblent pas être réunies dans la poésie narrative vieil-anglaise pour qu'un tel procédé soit possible. Pourtant, de nombreux passages de ces poèmes, et notamment des passages de discours direct, ont été qualifiés d'ironiques par la critique. Trois hypothèses sont donc envisageables : ou bien, malgré les troubles identifiés au début de ce chapitre, il existe malgré tout dans la poésie vieil-anglaise des points de vue suffisamment différenciés pour permettre l'ironie, ou bien l'analyse de Ducrot doit être remise en cause, ou bien les passages qualifiés d'ironiques ne le sont pas, l'attribution d'une intention ironique relevant d'une mécompréhension du fonctionnement du point de vue dans les poèmes.

2.1.2. Applications du concept d'ironie au corpus vieil-anglais

Le concept d'ironie est excessivement souvent employé par la critique au sujet des poèmes vieil-anglais¹¹⁰, mais très rarement défini, d'où un flou considérable. La définition classique de l'ironie comme trope, et plus précisément comme antiphrase, est parfois évoquée¹¹¹, mais plus rarement revendiquée. Les quelques auteurs qui proposent une définition théorique se réfèrent en priorité à la critique littéraire anglophone, notamment les travaux de Wayne C. Booth¹¹², mais aussi ceux de Linda Hutcheon¹¹³. L'ouvrage de Linda

¹⁰⁹ *Le Dire et le dit*, p. 211.

¹¹⁰ Parmi les articles et monographies consacrées à la poésie vieil-anglaise consultés dans le cadre de ce travail de recherche, plus d'un sur dix fait appel à cette notion, ce qui est tout à fait considérable.

¹¹¹ Ainsi, la monographie de Tom Clark consacre quelques pages à la définition de l'ironie, et notamment aux rares mentions du concept dans des textes de rhétorique classique issus de la période vieil-anglaise, notamment le *De schematibus et tropis sacrae scripturae* de Bède le Vénérable, mais sa présentation du concept d'ironie dans la rhétorique classique est très parcellaire, et ne joue pas un rôle fondamental dans son analyse (*A Case for Irony in Beowulf, With Particular Reference to its Epithets* (Berne : Peter Lang, 2003), p. 16-23. Scott DeGregorio propose également un bref historique de l'emploi de la notion dans la rhétorique classique, mais se focalise essentiellement sur la définition de l'ironie comme figure de mot, pour mieux la rejeter. « Theorizing Irony in *Beowulf*: The Case of Hrothgar », *Exemplaria* 11 : 2 (1999), 309-343, note 8, p. 311.

¹¹² Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago : University of Chicago Press, 1974), cité notamment par E. L. Ridsen (« Irony in *Beowulf* », in *Essays on Old, Middle, Modern English and Old Icelandic in Honor of*

Hutcheon est très typique du courant postmoderne : il minimise le rôle de l'auteur dans la construction du sens et propose un modèle d'interprétation ouvert, dans lequel plusieurs interprétations différentes coexistent et dialoguent entre elles, sans qu'aucune ne l'emporte sur les autres.

Ce type de lecture est très problématique. Tout d'abord, il est manifestement très ancré dans le climat intellectuel de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, et son application à un corpus plus ancien demande donc une grande prudence. D'autre part, l'interprétation de Linda Hutcheon coupe court à l'analyse plus qu'elle ne la guide. Que l'on considère ainsi le résumé de ses thèses proposé par Scott DeGregorio (p. 312-313, fondé sur Hutcheon, p. 57-88) :

According to Hutcheon, what makes irony semantically distinctive from other forms of figurative language is its inclusive, differential, and relational nature. Irony is 'inclusive' because, rather than rejecting a said for an unsaid meaning, it incorporates or 'includes' both the said and the unsaid into a genuine relationship of plurality; it is 'differential' because, strictly speaking, the meanings thus engendered form a relationship of difference rather than of antiphrastic opposition or logical contrariety; and it is 'relational' because it is the bringing together, the playing off of these different meanings against each other, which produces irony.

Il paraît excessivement difficile, pour ne pas dire impossible, de déterminer à la seule lumière de cette définition si un énoncé est ironique ou non. Il semble même que l'on pourrait proposer exactement la même définition pour la plupart des tropes, notamment la métaphore et la métonymie. Il paraît également délicat d'utiliser cette définition pour délimiter quels peuvent être les effets de sens possibles d'un énoncé donné. Or si l'on veut bien admettre que le sens est souvent complexe, et que réduire le sens d'un énoncé à l'intention de son énonciateur peut être réducteur, il n'en reste cependant pas moins vrai que le sens d'un énoncé n'est pas infiniment extensible, sans quoi toute communication serait vouée à l'échec permanent. Or la définition de Hutcheon se contente de postuler une multiplicité du sens, mais sans faciliter une quelconque compréhension.

En cela, cette approche nous paraît donc bien moins fructueuse que celles des pragmaticiens et théoriciens de l'énonciation, évoquées ci-dessus, qui ont le double mérite de définir clairement leur objet et de proposer une analyse fonctionnelle susceptible de faciliter l'interprétation. Il est donc tout à fait regrettable que leurs apports ne soient absolument pas pris en compte dans les écrits consacrés à l'ironie dans la poésie vieil-anglaise.

Raymond P. Tripp, Jr., édité par Loren C. Gruber (Lewiston : Mellen, 2000), 139-149) et Roy M. Liuzza, « Iron and Irony in *Beowulf* », in *Beowulf at Kalamazoo: Essays in Translation and Performance*, édité par Jana K. Schulman et Paul E. Szarmach (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2012).

¹¹³ Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (New York : Routledge, 1995), citée par Scott DeGregorio et Roy Liuzza.

En pratique, la plupart des auteurs se passent d'une définition théorique précise¹¹⁴, et les phénomènes qu'ils désignent par le terme d'ironie dans le corpus vieil-anglais sont des plus divers. Roy M. Liuzza explicite en ces termes ce qu'il pense être le sens retenu par l'essentiel de la critique (et le sens auquel il se réfère lui-même) : « *in its broad sense, as most modern critics use it, the term includes any instance in a literary work in which what is said is different from what is meant* ». Une telle conception n'est tenable que si l'on sous-estime très largement la proportion non-littérale du discours. En fait, pour tout énoncé (à l'exception relative des instructions de mode d'emploi ou des définitions encyclopédiques, où cette dimension tend à être moins importante), le sens exprimé dépend en très grande partie du contexte pragmatique, et excède donc le sens littéral. Toutes les figures de style, toutes les formes d'implicite reposent sur un tel écart entre sens littéral et sens exprimé. Si l'on utilise la notion en ce sens, alors évidemment toute la poésie vieil-anglaise est ironique, de même d'ailleurs que le reste de la littérature mondiale.

Plusieurs auteurs se sont moqués de cette tendance à voir de l'ironie partout¹¹⁵. À y regarder de plus près, cependant, l'utilisation faite du concept d'ironie par la critique n'est pas tout à fait aussi large (les métaphores sont ainsi rarement évoquées alors qu'il s'agit d'un cas flagrant d'écart entre sens littéral et sens exprimé). On peut distinguer trois grandes catégories d'utilisation : l'ironie comme raillerie d'un personnage par un autre (c'est-à-dire ce qui se rapproche le plus de l'ironie au sens étroit défini par les tenants de la pragmatique et des théories de l'énonciation), l'ironie comme paradoxe ou contradiction suscitant la réflexion, et enfin l'ironie « dramatique », comme mise en valeur des limites du personnage par le poète, notamment à des fins pathétiques. Ces trois conceptions seront examinées ici, afin de déterminer si elles sont pertinentes pour analyser les discours de la poésie vieil-anglaise et si elles peuvent légitimement être rattachées à la notion d'ironie.

¹¹⁴ Roy M. Liuzza, qui mentionne pourtant plusieurs textes théoriques, se défend même de l'utilité d'utiliser une définition théorique précise : « *Since this is not a paper about the theory of irony, I will proceed on the pragmatic if simplistic assumption that potential ironies in Beowulf can be recognized by analogy to the way we recognize irony in everyday life* ».

¹¹⁵ Dans les études vieil-anglaises, la pique la plus mémorable est sans doute la définition parodique de John Niles : « *the ironic fallacy – the idea that two literary meanings are better than one, especially if one of them is sardonic* » (« Myth and History », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 213-232, p. 227). Roy Liuzza cite également ce commentaire de Joseph Dane : « *postromantic critics find in the word irony a convenient evaluative term for what is interesting, moral, or worth study in literature* », Joseph A. Dane, *The Critical Mythology of Irony* (Athens : University of Georgia Press, 1991), p. 2.

2.1.3. L'ironie comme raillerie d'un personnage par un autre

Le premier cas est en fait le moins représenté, même s'il a fait couler beaucoup d'encre. Il faut dire que les occurrences envisagées sont toutes concentrées dans la première moitié de *Beowulf*, de loin le texte le plus étudié par la critique. Certains lecteurs croient ainsi déceler de l'ironie dans l'interaction entre Beowulf et Unferth, comme Andreas H. Jucker et Irma Taavitsainen¹¹⁶ :

Beowulf is invited to sit and tell of his famous victories. But first Unferth addresses Beowulf with a speech that is both heavily ironic and insulting to Beowulf. He accuses Beowulf of having risked his life for a foolish contest with Breca and for having lost the contest. He concludes his speech by saying that he does not expect Beowulf to be successful in an encounter with Grendel.

Les auteurs évoquent une forte ironie, mais n'expliquent pas en quoi elle consiste précisément. Leur résumé des propos d'Unferth fait clairement apparaître une critique, éventuellement une moquerie, mais la notion d'implicite ou d'indirection semble absente. En fait, Unferth est assez explicite dans son évaluation des compétences de Beowulf : elles sont inférieures à celles de Breca (518a *hæfde mare mægen*, « il a fait preuve d'une force supérieure ») et insuffisantes pour espérer triompher de Grendel (525-528 *donne wene ic to þe wyrsan gepingea, [...] gif þu Grendles dearest / nihtlongne fyrst nean bidan*, « c'est pourquoi je m'attends pour toi à un résultat plus défavorable, si tu oses attendre Grendel tout près »). Certes, le personnage préfère ici une litote à l'évocation explicite de la défaite et de la mort qu'il envisage pour Beowulf, mais la remise en cause, bien qu'atténuée formellement, demeure explicite et pleinement prise en charge.

À dire vrai, la réponse de Beowulf serait une meilleure candidate pour la présence d'ironie dans le poème. En effet, le héros utilise l'expression *wine min Unferth* (« mon ami Unferth », 530b) au début de sa réplique, or rien ne permet de penser que Beowulf éprouve une affection particulière pour cet homme qu'il vient de rencontrer et qui vient de l'accuser d'être un incompetent et un imprudent. Une interprétation ironique d'un tel terme d'adresse est donc a priori possible¹¹⁷ : en utilisant ces mots, Beowulf pourrait suggérer que celui qui répondrait amicalement à pareille accusation serait bien bête et que Beowulf, lui, n'a aucune intention de ménager Unferth. Cependant, cette interprétation n'est pas la seule envisageable. Pour Andy Orchard¹¹⁸, l'utilisation d'une telle épithète est au contraire une façon pour

¹¹⁶ Andreas H. Jucker et Irma Taavitsainen, « Diachronic Speech Act Analysis: Insults from Flying to Flaming », *Journal of Historical Pragmatics* 1 : 1 (2000), 67-95, p. 78.

¹¹⁷ C'est d'ailleurs l'interprétation que Scott Gwara en fait dans *Heroic Identity in the World of Beowulf* (Leiden : Brill, 2008), même s'il utilise l'adverbe « *sarcastically* » plutôt qu'« *ironically* » (p. 111).

¹¹⁸ Andy Orchard, *A Critical Companion to 'Beowulf'* (Cambridge : D. S. Brewer, 2003), p. 250.

Beowulf de se montrer à la hauteur de Hrothgar et de prouver son mérite en tant qu'homme de cour :

Just as Hrothgar began by courteously addressing Beowulf as his friend (*wine min Beowulf*, line 457b; cf. line 1704b), so too, in the only other occurrence of the phrase, Beowulf extends the courtesy to the distinctly discourteous Unferth (*wine min Unferð*, line 530b).

Non seulement une telle interprétation exclut l'ironie, mais elle n'implique pas non plus nécessairement que *wine min* constitue une critique implicite de l'agressivité d'Unferth : en tant qu'étranger à la cour du roi Hrothgar, Beowulf n'a pas les mêmes prérogatives qu'un proche¹¹⁹ de ce roi, et il est donc tout à fait concevable que l'on attende, dans ce cas, plus de courtoisie de sa part que d'Unferth. En d'autres termes, l'ironie n'est pas rigoureusement impossible, mais elle n'est absolument pas certaine. Pour en confirmer la présence, il faudrait un indice supplémentaire, or cet indice manque.

L'épithète *beore druncen* (531a), qui complète ce terme d'adresse, pourrait éventuellement constituer un tel indice si on la traduisait par « enivré de bière » : un tel commentaire pourrait en effet constituer une marque d'irrespect et donc suggérer que la courtoisie de *wine min* n'est pas véritablement prise en charge par le locuteur. Cependant, on peut également traduire cette expression plus sobrement par « ayant bu de la bière », ce qui n'a pas forcément une connotation négative : après tout, la grand' salle, qui est à la fois un lieu de pouvoir, de sécurité et de convivialité, est fréquemment identifiée par des termes faisant référence à la boisson et la consommation d'alcool joue aussi un rôle important dans plusieurs actes solennels de la société héroïque¹²⁰.

Les autres passages où l'on a pu évoquer la présence d'ironie sont tout aussi ambigus. Ainsi, plusieurs critiques¹²¹ se sont interrogés sur les épithètes utilisées par Beowulf pour désigner Hrothgar et les Danois au début du poème. En effet, lorsque Beowulf sollicite le droit de défendre la grand' salle contre Grendel¹²², il utilise des épithètes très positives pour désigner Hrothgar et ses hommes (notamment 427a, *brego Beorhtdena*, « chef des glorieux Danois » et 429b, *wigendra hleo*, « protecteur des guerriers »), qui semblent en contradiction avec le constat d'échec qui est fait. De même, à la fin de sa réponse à Unferth, Beowulf emploie les mots *atole ecgbræce eower leode [...] Sigescyldinga* (596-597, « la terrible

¹¹⁹ Cette proximité est à la fois littérale, puisqu'Unferth est assis aux pieds de Hrothgar (500), et symbolique, puisqu'être assis près du roi est une marque d'honneur.

¹²⁰ Sur la boisson comme valeur positive, symbole de cohésion sociale, voir Hugh Magennis, « The *Beowulf* poet and his *Druncne Dryhtguman* », 159-164.

¹²¹ Voir en particulier Tom Clark, *A Case for Irony in Beowulf*, Scott DeGregorio, « Theorizing Irony in *Beowulf*: The Case of Hrothgar » et Roy M. Liuzza, « Iron and Irony in *Beowulf* ».

¹²² Sur ce passage, voir également le troisième chapitre de cette thèse, p. 350.

force armée de votre peuple, [...] des victorieux Scyldings »), alors même qu'il est en train de dire que les Danois se sont montrés incapables de repousser les assauts de Grendel.

Une interprétation ironique est une façon possible de justifier ces contradictions apparentes : Beowulf moquerait alors la bonne réputation usurpée des Danois, ce qui serait cohérent avec l'évocation de leur échec. Cependant, cette lecture est elle-même problématique, puisqu'elle suggère un comportement particulièrement insultant de la part de Beowulf, d'où les hésitations de John Hill¹²³ et Roy M. Liuzza¹²⁴ notamment¹²⁵ :

Is the word for 'victorious' ironic here at the expense of Danes who have been helpless against Grendel? And is there potential loss of face when Hrothgar turns the hall over to Beowulf? These are difficult questions [...], but I think the overt drama runs counter to irony at Hrothgar's expense.

Beowulf soon afterwards addresses Hrothgar as *eodor Scyldinga* 'protector of the Scyldings' (428) when he asks permission to fight Grendel; it would be difficult to read the expression as intentionally ironic without questioning the hero's judgment in a situation which demands a full measure of formality, courtesy and above all tact. [...] Later, however, when Beowulf says to Unferth that Grendel has learned that he need not fear the swords of the sigescyldinga 'victorious Scyldings' (597), can we be so sure? Unferth has verbally assaulted Beowulf, and the hero is responding in kind. [...] it thus seems appropriate to appreciate the epithet as intentionally ironic, Beowulf's expression of restrained anger at his rude challenger. If this is so, of course, then we must conclude that the ironic juxtaposition of a traditional epithet and an incongruous context is within the range of possible tonal effects in the poem [...].

Roy Liuzza reprend à son compte l'analyse de DeGregorio¹²⁶ et critique la position de John Hill, qui estomperait la complexité du poème en refusant d'envisager des effets de sens plus complexes. Selon lui, l'écart entre le sens véhiculé par les épithètes et la réalité de la situation dans laquelle se trouvent les Danois ne peut être dû au hasard ou aux seules contraintes de la diction poétique, mais doit être porteur de sens¹²⁷. Il s'agirait ainsi pour le poète de souligner de manière poignante l'écart entre un idéal désiré, mais inaccessible, et une réalité honteuse. Cette lecture est assez convaincante, mais l'on est alors très loin de l'ironie au sens étroit. Non

¹²³ John M. Hill, « Translating Social Speech and Gesture in *Beowulf* », in *'Beowulf' in Our Time: Teaching 'Beowulf' in Translation*, édité par Mary K. Ramsey, Old English Newsletter Subsidia 31 (Kalamazoo : The Medieval Institute, Western Michigan University, 2002), 67-79, p. 69.

¹²⁴ « Iron and Irony in *Beowulf* ».

¹²⁵ Robert Levine se montre un peu moins nuancé, admettant qu'il puisse y avoir doute dans le cas des épithètes adressées à Hrothgar, mais affirmant que la désignation des Danois dans le discours à Unferth est nécessairement ironique. « Direct Discourse in *Beowulf* », p. 13 et 28.

¹²⁶ Scott DeGregorio, « Theorizing Irony in *Beowulf* », en particulier p. 335-341, où l'auteur critique plus généralement les approches formalistes et orales-formulaires pour ce qu'il considère être un refus d'envisager que la poésie vieil-anglaise puisse véhiculer un sens complexe.

¹²⁷ Sur ce point, Roy Liuzza s'éloigne un peu de DeGregorio, qui préfère une interprétation plus ouverte du texte, et pour qui l'ambiguïté du personnage de Hrothgar ne peut ni ne doit être résolue (« *The panegyric epithets are part of a poly-perspectival matrix that contributes to the poem's decidedly ambiguous characterization of Hrothgar. [...] there are plural perspectives which remain plural, rather than eventually be given clarity and unanimity by the poem's structure, theme, surrounding traditions, or any other elucidating framework* », p. 342).

seulement la raillerie est absente, mais la mise à distance du point de vue exprimé est très relative : l'adéquation du personnage à l'épithète serait certes non réalisée, mais elle subsisterait en tant que visée. Une telle interprétation rejoint en fait la deuxième grande catégorie d'utilisation du concept d'ironie par la critique : l'ironie comme paradoxe ou contraste générant du sens¹²⁸.

2.1.4. L'ironie comme paradoxe

Plusieurs études traitant de l'ironie dans *Beowulf* retiennent cette définition¹²⁹, mais le procédé a également été noté ailleurs, notamment dans la littérature hagiographique, où il est très courant. Il s'agit typiquement d'un mot ou d'une expression utilisée à contre-emploi, par un personnage ou par le narrateur. Parmi les exemples de ce type jugés ironiques par la critique, on peut citer la célébration du statut élevé d'Eleusius par Africanus, alors que le texte suggère qu'un tel honneur est illusoire et que seul Dieu mérite pareille révérence¹³⁰ et, plus généralement, l'utilisation d'un vocabulaire héroïque positif pour désigner les adversaires de Juliana¹³¹ ; l'utilisation par Judas de l'expression *ferhð staðelien* (« affermir son esprit », *Elene*, 427b)¹³², habituellement exclusivement réservée à la fermeté de la foi, pour dire aux sages qu'ils doivent résister aux questionnements d'Elene ; l'emploi de termes aux connotations habituellement positives, dénotant un lieu d'appartenance et / ou d'habitation, pour se référer à l'Enfer, notamment dans *Christ et Satan*¹³³, même si l'on rencontre également le phénomène ailleurs, par exemple dans *Guthlac A* ; la fierté que Satan tire de sa puissance dans la *Genèse B*, alors qu'elle est manifestement stérile¹³⁴ ; ou encore l'introduction de plusieurs discours de la deuxième moitié de *Beowulf* par *mapelian*, alors que le caractère public des paroles prononcées n'est pas aussi net que dans la séquence située au Danemark¹³⁵.

¹²⁸ Cette utilisation est à mettre en relation avec l'acception des mots « irony » et surtout « ironically » dans la langue courante, ces deux termes étant souvent utilisés là où en français on parlerait de paradoxe ou, plus prosaïquement, de quelque chose de bizarre.

¹²⁹ Elisabeth Liggins, « Irony and Understatement in *Beowulf* », *Parergon* 29 (1981), 3-7, Tom Clark, *A Case for Irony in Beowulf*, Scott DeGregorio, « Theorizing Irony in *Beowulf* ».

¹³⁰ Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 82.

¹³¹ John P. Hermann, « Language and Spirituality in *Cynewulf's Juliana* », p. 269. Voir également Claude Schneider, « *Cynewulf's Devaluation of Heroic Tradition in Juliana* », *Anglo-Saxon England* 7 (1978), 107-118.

¹³² Daniel G. Calder, *Cynewulf*, p. 103.

¹³³ Charles R. Sleeth, *Studies in Christ and Satan*, McMaster Old English Studies and Texts 3 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1982), p. 104. Il cite notamment les termes *ham* (« maison », « foyer »), *earð* (« région natale », « lieu d'habitation ») et *eðel* (« pays natal », « patrie »).

¹³⁴ Robert Emmett Finnegan, « God's *Handmægen* Versus the Devil's *Cræft* in *Genesis B* ».

¹³⁵ Robert E. Bjork, « Speech as Gift in *Beowulf* », p. 1001. La plupart des cas relevés par Tom Clark dans *A Case for Irony in Beowulf*, beaucoup trop nombreux pour tous être cités ici, relèvent également de ce type de

L'utilisation du concept d'ironie est ici susceptible d'induire en erreur. En effet, lorsque l'expression concernée est dans la bouche d'un personnage (par exemple dans le cas de l'expression *ferhð staðeli* employée par Judas), parler d'ironie suggère que le narrateur prend ostensiblement ses distances avec le point de vue du personnage, pour mieux le moquer. Or une telle interprétation est problématique sous deux aspects. En premier lieu, la notion de raillerie ne paraît guère pertinente ici. Alors que dans l'extrait de *Middlemarch* cité au début de ce chapitre on imaginait sans peine la présence moqueuse du narrateur, malmenant gentiment un personnage qui, sans être véritablement négatif, n'est pas censé susciter l'admiration, on peine à imaginer une telle présence ici. Judas est un futur saint, et en cela il mérite le respect, et il est aussi en train de résister à l'appel de cette destinée, et en cela il mérite le blâme. La moquerie, en revanche, paraîtrait déplacée. S'il y a de l'humour ici, ce qui, sans être impossible, n'est pas certain, il s'agirait plutôt d'une forme d'humour d'initié, fondée sur la connivence entre le poète et le public averti qui saura déceler l'incongruité du terme et aura le plaisir d'avoir su reconnaître le contexte approprié pour un tel terme.

D'autre part, si l'on admet que l'on a affaire ici à une forme d'ironie du narrateur aux dépens du personnage, il devient difficile d'analyser les passages où c'est le narrateur lui-même qui utilise une expression à contre-emploi. Que l'on considère par exemple le cas de *Juliana*. Eleusius est à plusieurs reprises désigné par des termes positifs par le narrateur comme par Africanus. Il est ainsi successivement décrit comme *rices hyrde* (« gardien du royaume », 66b, par le narrateur), *þeoden* et *þeoden mæra* (« (illustre) prince », 82a et 86a, par Africanus) et *se dema* (« le juge », 594b, 602b, par le narrateur). Toutes ces épithètes ont en commun d'être fréquemment utilisées pour désigner Dieu. Elles manifestent ainsi l'écart incommensurable qui sépare l'éphémère et illusoire pouvoir d'Eleusius du véritable pouvoir divin. Il semble peu probable que le même phénomène ne soit pas à l'œuvre dans l'ensemble de ces occurrences. Or, si l'on adopte une interprétation ironique, fondée sur la mise à distance d'un point de vue, alors les propos d'Africanus et du narrateur ne peuvent être mis sur le même plan. Dans un cas, ce n'est pas seulement un point de vue qui serait disqualifié, mais aussi un personnage clairement identifié, le père de Juliana, qui serait moqué ; dans l'autre, l'énonciateur fictif à qui les propos seraient ainsi artificiellement attribués n'a guère de substance, et ne peut donc offrir une cible comparable.

Si l'on adopte l'hypothèse présentée dans la première partie de ce chapitre, selon laquelle la poésie vieil-anglaise ne représente pas plusieurs points de vue distincts et

cohérents, mais un seul point de vue complexe, alors un tel phénomène s'explique de manière plus satisfaisante. L'écart qui est constaté ici n'est pas un écart entre deux points de vue, mais entre deux objets : d'une part un référent « absolu », consacré par la langue poétique et le genre hagiographique comme étant l'objet correspondant le plus parfaitement au sens d'un mot, et d'autre part un référent contextuel, en l'occurrence la personne d'Eleusius, qui n'est manifestement pas à la hauteur de l'idéal exprimé. En utilisant, par exemple, le terme *se dema* pour désigner Eleusius, le poète convoque simultanément deux images, celle du juge romain, enragé de colère, et celle du Juge en majesté, décidant du salut de tout être humain. Le contraste permet la critique implicite du référent contextuel. Il s'agit là d'un exemple tout à fait caractéristique du fameux style appositif décrit par Fred Robinson¹³⁶. Celui-ci parle toutefois de termes « dotés d'un sens contrastif et d'une légère ironie contextuelle par la perspective duelle du poème » (« *invested with contrastive meaning and a slight situational irony by the dual perspectives in the poem* »).

La formule souligne avec pertinence plusieurs éléments essentiels du procédé, mais le concept d'ironie est inapproprié. S'il faut absolument définir le procédé rhétorique employé ici, il faudrait peut-être parler d'hétérotypie, dans le sens où l'on désigne un objet qui diffère manifestement du référent archétypal associé au terme utilisé. Ce référent archétypal peut être clairement identifiable, comme ici, lorsqu'il s'agit de Dieu. Il peut cependant aussi être plus flou. Si l'on revient ainsi aux désignations de Hrothgar dans *Beowulf*, les épithètes *wigendra hleo* (« protecteur des guerriers », 429b) et *freowine folca* (« noble ami des hommes », 430a) ne peuvent pas être associées à un référent absolu unique. En revanche, ces formules sont associées par la tradition poétique à de nombreux référents « orthotypiques », et ce corpus de rois exemplaires (ou, peut-être plus précisément, de moments d'exemplarité pour ces rois, car Hrothgar lui-même n'est pas toujours en deçà de l'idéal du bon roi¹³⁷) fournit au public le point de comparaison dont il a besoin pour juger le degré d'hétérotypie exprimée.

Il est à noter qu'alors que l'ironie au sens strict est tout à fait compatible avec une vision pessimiste du langage (qui douterait par exemple de l'existence d'un sens littéral ou de la possibilité de communiquer), dans la mesure où elle permet au locuteur de ne pas prendre en charge son énoncé, et donc d'éviter d'endosser la responsabilité d'un énoncé perçu comme nécessairement imparfait, voire voué à l'échec, l'hétérotypie suppose au contraire une grande

¹³⁶ Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*, p. 55.

¹³⁷ Outre le fait qu'il est désigné explicitement comme un bon roi (863b), Hrothgar se montre notamment pleinement à la hauteur de l'idéal de générosité auquel il est tenu, puisqu'il récompense Beowulf richement à plusieurs reprises (1020-1049, 1782-1784, 1866-1869).

confiance dans la langue et sa capacité d'expression. En effet, elle implique qu'à chaque mot est associé un « vrai » référent, aisément identifiable, et donc susceptible de servir de point de repère pour évaluer tout nouvel objet désigné par ce mot. Alors que dans la littérature (post)moderne tout écart entre un signifiant et son signifié est susceptible d'être utilisé pour exprimer une incapacité ou une insuffisance du langage, il semble au contraire que les poètes vieil-anglais utilisent ces écarts pour signaler l'infériorité de l'objet décrit par rapport à la norme collective inscrite dans la langue. Il est donc important d'éviter la confusion entre ironie et hétérotypie afin de ne pas risquer une telle interprétation anachronique.

L'importance de l'hétérotypie dans la poétique vieil-anglaise peut non seulement se vérifier au grand nombre d'occurrences observées, mais aussi à certains cas d'utilisations plus complexes ou plus indirects, qui supposent pour leur efficacité que le procédé de base ait lui-même été bien intégré par les poètes et leur public. Tout d'abord, il peut arriver que l'hétérotypie soit diffuse. Parmi les exemples d'hétérotypie ponctuelle relevés plus haut, on a ainsi mentionné l'utilisation de *ferhð staðelian* par Judas (*Elene*, 427b). Cependant, pour Margaret Enid Bridges¹³⁸, ce n'est pas seulement cette expression, mais tout le comportement des Juifs dans ce poème qui évoque l'idéal de *fortitudo* propre au martyr, tout en constituant un écart manifeste par rapport à cet idéal, dans la mesure où la fermeté de l'attitude des sages n'est pas représentée comme étant motivée par la foi. L'hétérotypie ne serait donc pas ici seulement figure de mot, mais aussi figure de pensée. Pour que le procédé puisse fonctionner à cette échelle, il est toutefois nécessaire que l'idéal envisagé, même s'il n'est pas nommé, soit clairement identifiable. Moins il est présenté explicitement, et plus il est crucial que l'idéal soit bien connu du public¹³⁹.

Il peut également arriver que l'effet contrastif soit renforcé ou réactivé par l'allitération. Randolph Quirk¹⁴⁰ cite ainsi le vers 2850 de *Beowulf* (*ac hy scamiende scyldas bæran*, « mais pleins de honte ils vinrent avec leurs boucliers ») et affirme que l'allitération entre *scamiende* et *scyldas* permet de suggérer l'inadéquation de ces guerriers qui ne se sont pas montrés à la hauteur de leur rôle. Seul, le mot *scyldas* ne peut être considéré comme hétérotypique : il désigne en effet un objet matériel et, sur ce plan, l'adéquation entre le mot et son référent n'est pas problématique. L'allitération entre *scamiende* et *scyldas*, en suggérant une connexion entre les deux termes, invite en revanche à considérer le sens abstrait de *scyld*,

¹³⁸ Margaret Enid Bridges, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, p. 78

¹³⁹ Sur le rôle de la tradition pour permettre de tels effets de sens, voir Tom A. Shippey, *Old English Verse*, p. 32-35.

¹⁴⁰ Randolph Quirk, « Poetic Language and Old English Metre », in *Early English and Norse Studies Presented to Hugh Smith in Honour of His Sixtieth Birthday*, édité par Arthur Brown et Peter Foote (Londres : Methuen, 1963), 150-171, p. 156.

« protection », et peut ainsi donner lieu à une hétérotypie, les compagnons de *Beowulf* s'étant manifestement montrés indignes du statut de protecteurs auquel ils aspiraient en tant que porteurs de boucliers.

2.1.5. L'ironie dramatique

L'ironie « dramatique » consiste pour un personnage à montrer, par ses paroles ou ses actions, qu'il est moins bien informé ou qu'il n'interprète pas aussi lucidement sa situation que le narrateur et les lecteurs ou auditeurs du poème. Il s'agit donc, là aussi, d'un procédé fondé sur le décalage entre deux points de vue. En revanche, l'effet de sens n'est pas nécessairement railleur : certes, le personnage est mis en position manifeste d'infériorité par rapport au narrateur, et ses limites sont mises en valeur, mais cet abaissement peut aussi bien servir à en faire un objet de compassion que de dérision.

Les exemples notés par la critique dans notre corpus reflètent les deux facettes de la poésie vieil-anglaise : une ironie « germanique », où une fatalité inéluctable plane sur les paroles et les actes des personnages, et une ironie chrétienne, dénonçant l'aveuglement d'un personnage devant la vérité manifeste de la foi. Il convient de se demander, d'une part, dans quelle mesure ces deux types d'ironie diffèrent l'un de l'autre dans leur fonctionnement et, d'autre part, s'il s'agit bien d'ironie véritable.

En ce qui concerne l'utilisation de ce procédé dans les poèmes religieux, l'exemple le plus frappant est sans conteste le dialogue entre le pilote et Andreas dans le poème du même nom. Toute la scène repose en effet sur un décalage entre les informations accessibles au personnage, Andreas, qui croit avoir affaire à un simple marin, et celles détenues par les lecteurs et auditeurs, qui savent dès le début qu'il s'agit en fait de Dieu. Pour Robert Bjork, il s'agit là d'un cas d'ironie dramatique, dont le but est de critiquer la « déficience spirituelle » (*spiritual deficiency*) d'Andreas¹⁴¹. Elizabeth Ashman Rowe¹⁴² analyse plus avant le potentiel ironique de la situation, et la rattache à un modèle germanique plus général :

[In the Old Norse model] The subordinate character is ignorant of the other's identity and power, and asks his questions boldly and without deference. If the controlling character is

¹⁴¹ Robert E. Bjork, *The Old English Verse Saints' Lives*, p. 113. La plupart des critiques interprètent également cette scène comme un cas d'ironie dramatique : voir notamment David Hamilton, « The Diet and Digestion of Allegory in *Andreas* », *Anglo-Saxon England* 1 (1972), 147-158 et « Andreas and Beowulf: Placing the Hero », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson, Dolores Warwick Frese et John C. Gerber (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 81-98, p. 95-96, James W. Earl, « The Typological Structure of *Andreas* », p. 85 et Jonathan Wilcox, « Eating People Is Wrong », en particulier p. 208-211.

¹⁴² Elizabeth Ashman Rowe, « Irony in the Old English and Old Norse Interrogative Situation », *Neophilologus* 73 : 3 (1989), 477-479, p. 478-479.

doing the questioning, the other is addressed with seemingly polite – but actually ironic – references to his wisdom. [...] While we do not see Andreas boldly demanding that Christ answer his questions, his enthusiasm [...] in relating Christ's miracles to the one who performed them surely provides all the irony the model requires.

Elle n'explicite pas pleinement l'effet recherché par les poètes, mais semble suggérer une forme de dérision à l'égard du personnage.

Ces interprétations sont problématiques sous plusieurs aspects. En premier lieu, le rapprochement opéré par Elizabeth Ashman Rowe entre le poème et un modèle norrois néglige l'importance de la source. Or non seulement le décalage observé est déjà présent dans le texte grec, mais celui-ci le souligne plus fortement. Ainsi, dans les *Praxeis Andreou*, l'introduction des paroles d'Andreas au pilote rappelle à deux reprises qu'Andreas parle en ignorant à qui il s'adresse¹⁴³. La *recensio casanatensis* et le poème vieil-anglais traitent ces passages légèrement différemment :

Andreas vero nullo modo cognoscere potuit, quod ipse nauclerius, esset dominus iesus.
(*recensio casanatensis*, § 7)¹⁴⁴

hwa þam sæflotan Næs him cuð þa gyt
sund wisode. (*Andreas*, 380b-381)¹⁴⁵

Et cepit andreas intendere in iesum, dixitque ad eum (*recensio casanatensis*, § 9)¹⁴⁶

Ongan ða reordigan rædum snottor,
wis on gewitte, wordlocan onspeonn (*Andreas*, 469-470)¹⁴⁷

L'auteur du texte latin a préféré ne garder qu'une seule des deux mentions de l'ignorance d'Andreas et ce, afin de la justifier. Quant au poète vieil-anglais, il choisit de mettre en scène une transformation : dans le premier passage, Andreas est bien décrit comme privé d'une connaissance importante, mais la locution adverbiale *þa gyt* annonce déjà le changement à venir, et le passage suivant représente un personnage plein de sagesse et de discernement.

Aucune de ces deux stratégies ne semble favoriser une interprétation ironique. En effet, l'ironie dramatique, comme l'ironie ordinaire, consiste à discréditer un point de vue et donc, implicitement, celui ou celle qui le prend en charge. Que l'on considère ainsi ce passage de *Tess of the d'Urbervilles*¹⁴⁸, où Tess et Angel confessent l'un à l'autre avoir eu une relation charnelle avant leur mariage :

'[...] Do you forgive me?'

¹⁴³ « *And Andrew answered and said to Jesus, not knowing he was Jesus* » et « *Then Andrew turned to the Lord, not knowing that he was the Lord* », dans la traduction anglaise de Robert Boenig, p. 5-6.

¹⁴⁴ « En vérité, Andreas ne pouvait aucunement savoir que ce même capitaine de navire était le Seigneur Jésus ».

¹⁴⁵ « Il ne lui était pas encore connu qui dirigeait la navigation du bateau ».

¹⁴⁶ « Et Andreas se tourna vers Jésus, et lui dit ».

¹⁴⁷ « L'homme aux conseils avisés se mit alors à parler, sage en son esprit, à ouvrir sa réserve de mots ».

¹⁴⁸ Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, chapitre XXXIV.

She pressed his hand tightly for an answer.

‘Then we will dismiss it at once and for ever!—too painful as it is for the occasion—and talk of something lighter.’

‘O, Angel—I am almost glad—because now *you* can forgive *me*! I have not made my confession. I have a confession, too—remember, I said so.’

‘Ah, to be sure! Now then for it, wicked little one.’

‘Perhaps, although you smile, it is as serious as yours, or more so.’

‘It can hardly be more serious, dearest.’

‘It cannot—O no, it cannot!’ She jumped up joyfully at the hope. ‘No, it cannot be more serious, certainly,’ she cried, ‘because ‘tis just the same! I will tell you now.’

L’ironie dramatique porte ici sur le point de vue des deux personnages. Le ton badin d’Angel et son assurance que le péché de Tess ne peut être aussi grave que le sien dévoilent son aveuglement au lecteur, qui sait parfaitement ce que Tess s’apprête à avouer. Amoureux d’une image de jeune fille stéréotypée et idéalisée à l’extrême, Angel se montre incapable d’envisager l’idée qu’elle puisse, comme lui, être faillible. Quant à Tess, sa joie et son espoir révèlent sa naïveté, car le lecteur se doute bien que ce qu’Angel tolère chez lui, il est peu susceptible de le pardonner à sa femme. Dans les deux cas, le décalage entre ce que le personnage ignore et ce que le lecteur sait ou devine n’est pas un simple fait, mais l’indice d’un défaut plus essentiel dans le point de vue du personnage. Ce défaut ne rend pas forcément le personnage méprisable – au contraire, l’innocence de Tess la rend d’autant plus touchante – mais il souligne néanmoins une faille, que celle-ci soit psychologique (la naïveté de Tess) ou idéologique (le paternalisme sexiste d’Angel). Autrement dit, si l’on considère que le point de vue d’un personnage est constitué des connaissances qu’il détient, des caractéristiques psychologiques qui lui sont attribuées et de la vision du monde qu’il véhicule, alors l’ironie ne repose pas exclusivement sur le premier élément mais concerne au contraire surtout les deux autres. L’ignorance des personnages n’est pas blâmable en soi, ce qui leur vaut d’être critiqué implicitement, par le jeu de l’ironie dramatique, c’est l’ensemble des dispositions psychologiques et idéologiques qui les induisent en erreur.

Il n’est pas évident qu’un tel procédé soit à l’œuvre dans *Andreas*. Certes, alors qu’ailleurs il peut arriver que les poètes vieil-anglais entretiennent une certaine confusion sur ce que le personnage est censé savoir ou ne pas savoir, ici la démarcation entre le point de vue du lecteur ou auditeur, qui est informé de l’identité réelle du pilote, et le point de vue d’Andreas, qui l’ignore, est maintenue. En revanche, il ne semble pas que cette ignorance soit attribuée à une faille du personnage. Les extraits de la *recensio casanatensis* cités plus haut indiquent qu’Andreas n’avait aucun moyen de connaître la vérité : ce n’est donc pas lui qui était aveugle, mais Jésus qui était dissimulé. Le poème vieil-anglais, tout en adoptant une stratégie un peu différente, suggère une interprétation semblable : la vérité est là, mais pas

encore accessible, et c'est en se montrant digne de la confiance que Jésus a placée en lui qu'Andreas, un homme sage et avisé, obtiendra la révélation.

S'il y a un aveuglement moral du personnage, cet aveuglement est entièrement extériorisé¹⁴⁹ : parce qu'Andreas a hésité avant d'obéir au commandement divin, Dieu a choisi de le tester en lui apparaissant sous une forme humaine, non reconnaissable. L'impossibilité de reconnaître Dieu est certes la conséquence directe du péché, et donc d'une imperfection morale, mais elle est très concrète. Des trois textes, *Andreas* est d'ailleurs celui où ce lien logique entre la réticence d'Andreas à partir en Mermédonie et la dissimulation de Dieu est le moins explicite, comme si, aux yeux du poète, là n'était pas la question qui importait. Malgré de telles différences mineures, le thème essentiel reste le même dans les trois versions : par la constance de la foi, ce qui est caché devient révélé¹⁵⁰. En cela, *Andreas* est d'ailleurs très proche d'*Elene*¹⁵¹.

Alors que dans le texte de Thomas Hardy, le point de vue des personnages est au centre de la réflexion, ce n'est pas le cas dans *Andreas*. Comme dans les extraits d'*Elene* commentés dans la première partie de ce chapitre (p. 433 et suivantes), en fait il n'y a pas ici une multiplicité de points de vue, mais une vérité unique, qui n'est pas forcément entièrement connue de tous les personnages. En ce sens, le dialogue entre Andreas et le pilote n'est pas ironique, mais « apocalyptique » au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'il représente la révélation de ce qui est caché.

Le cas de la *Genèse B*¹⁵², bien que plus ambigu, présente des points communs importants avec ce modèle. Quand Ève essaie de convaincre Adam de manger le fruit

¹⁴⁹ La représentation extériorisée et matérialisée des processus mentaux est d'ailleurs un élément typique de la littérature médiévale chrétienne. Sa manifestation la plus connue est sans doute la psychomachie, où les vices et les vertus s'affrontent pour prendre le contrôle de l'âme. Voir en particulier le poème latin du même nom composé par Prudence, et l'interprétation que John P. Hermann fait de ce concept dans la poésie vieil-anglaise : John P. Hermann, *Allegories of War: Language and Violence in Old English Poetry*, surtout p. 7-36.

¹⁵⁰ Sur la présence de ce thème dans le poème et ses sources éventuelles, voir Robert Boenig, *Saint and Hero*, en particulier p. 31-32, et Edward B. Irving, Jr., « A Reading of *Andreas*: The Poem as Poem », p. 225.

¹⁵¹ Les ressemblances entre les deux poèmes vont même plus loin. James W. Earl souligne ainsi des parallèles au niveau de leur structure et de leur interprétation typologique (en particulier le thème central de la conversion) dans « The Typological Structure of *Andreas* », p. 77.

¹⁵² Ce poème a déjà été qualifié d'ironique, mais dans un sens très large, comme contraste ou contradiction, par John F. Vickrey, « The Vision of Eve in *Genesis B* » et Anne L. Klinck, « Female Characterisation in Old English Poetry ». Les approches de Gillian R. Overing et Eric Jager, qui lisent dans le poème une forme d'ironie postmoderne, de doute existentiel concernant la capacité du langage à faire sens, peuvent aussi être mentionnées : Gillian R. Overing, « On Reading Eve » et Eric Jager, « Tempter as Rhetoric Teacher ». Tom Shippey se montre très critique de cette seconde approche, qui lui paraît refléter une incapacité à admettre que le texte puisse présenter des défauts ou des imperfections qui ne seraient pas délibérées. « Hell, Heaven, and the Failures of *Genesis B* », p. 163.

défendu, elle exprime un point de vue qui se distingue de celui du narrateur par plusieurs aspects :

‘Adam, frea min, þis ofet is swa swete,
 bliðe on breostum, and þes boda sciene,
 godes engel god, ic on his gearwan geseo
 þæt he is ærendsecg unces hearran,
 hefoncyniges. [...] Hwæt scal þe swa laðlic strið
 wið þines hearran bodan? Unc is his hyldo þearf;
 he mæg unc ærendian to þam alwaldan,
 heofoncynige. Ic mæg heonon geseon
 hwær he sylf siteð, (þæt is suð and east),
 welan bewunden, se ðas woruld gesceop [...].
 Hwa meahte me swelc gewit gifan,
 gif hit gegnunga god ne onsende,
 heofones waldend? [...]
 Nu hæbbe ic his her on handa, herra se goda;
 gife ic hit þe georne. Ic gelyfe þæt hit from gode come,
 broht from his bysene, þæs me þes boda sægde
 wærum wordum. Hit nis wuhte gelic
 elles on eorðan, buton swa þes ar sægeð,
 þæt hit gegnunga from gode come.’ (*Genèse B*, 655-683)¹⁵³

Le point de divergence le plus manifeste entre Ève et le narrateur concerne l’identité du messenger et la légitimité de sa mission¹⁵⁴. En effet, plusieurs des termes utilisés par le personnage sont en contradiction directe avec ceux employés par le narrateur, celui-ci qualifiant notamment le tentateur d’ennemi (*feond*, 688b) et ses paroles de mensonge (*ligenum*, 630a).

Toute la question est de savoir si ce décalage repose sur un simple manque d’information du personnage, ou sur un défaut, idéologique ou psychologique, à la source de l’interprétation erronée. On revient donc à l’éternelle question de la critique¹⁵⁵ : Ève aurait-elle dû percevoir la véritable nature du démon ou en était-elle incapable ? Ou, pour être plus précis, le point de vue d’Ève est-il représenté comme limité par des circonstances extérieures à sa volonté ou comme biaisé par des défauts inhérents au personnage ? Il est bien sûr loisible d’invoquer des arguments théologiques pour justifier ou condamner le comportement du

¹⁵³ « Adam, mon seigneur, ce fruit est si doux, au goût si délectable, et ce messenger radieux est un bon ange de Dieu, je vois à ses vêtements qu’il est l’envoyé de notre Seigneur, le Roi des cieux. [...] Que te vaudra une telle inimitié détestable avec le messenger de ton Seigneur ? Nous avons besoin de sa protection, il peut être notre intermédiaire auprès du Tout-Puissant, le Roi du ciel. D’ici, je peux voir où Il est assis (c’est-à-dire au sud-est), entouré de richesses, Celui qui a créé le monde [...]. Qui pourrait me donner un tel discernement, si Dieu ne me l’envoie pas directement, le Maître du ciel ? [...] Maintenant, j’en ai [du fruit] ici dans ma main, mon doux seigneur ; je t’en donne de bon cœur. Je crois qu’il vient de Dieu, apporté selon Ses ordres, car ce messenger me l’a dit avec des mots vrais. Il n’est semblable à rien d’autre sur cette terre, à moins que, comme cet envoyé le dit, il ne vienne directement de Dieu ».

¹⁵⁴ Sur l’apparence du messenger, voir plus haut, p. 442 et suivantes.

¹⁵⁵ Voir ci-dessus, note 96, p. 445.

personnage, et la critique ne s'en est pas toujours privée¹⁵⁶. L'exercice est cependant risqué dans la mesure où l'on ne connaît pas avec précision le milieu intellectuel dans lequel évoluait le poète, et où il ne s'agit pas d'un texte de théologie, mais d'un récit poétique, susceptible de sacrifier parfois la rigueur théorique à l'efficacité dramatique du propos.

Si l'on s'en tient aux indices présents dans le texte, Ève est dans l'ensemble présentée sous un jour très positif, comme à la fois belle et dévouée. Le narrateur précise également qu'elle était de bonne foi et qu'elle ignorait la signification réelle de ses actes (708-711). Par ailleurs, rien dans le texte ne s'oppose explicitement aux présupposés idéologiques qui semblent être ceux du personnage, et en particulier qu'il faille obéir aux ordres transmis par un messager du seigneur¹⁵⁷.

Là où le texte fait preuve d'originalité, cependant, c'est dans son évocation des capacités intellectuelles d'Ève. À deux reprises, le poète fait allusion à une faiblesse mentale du personnage pour expliquer le succès de la tentation démoniaque : *wacran hige*, « esprit plus faible », 590b, et *wac gepoht*, « esprit faible », 649a. Cette faiblesse peut être interprétée diversement. Ainsi, certains critiques¹⁵⁸ la rattachent à l'opposition théologique traditionnelle entre Adam, censé représenter la raison, et Ève, censée représenter la sensualité. Alain Renoir souligne cependant qu'il n'est pas évident que la comparaison s'opère entre Adam et Ève : pour lui, il est beaucoup plus probable qu'elle s'établisse en vérité entre Ève et le tentateur, c'est-à-dire entre les deux protagonistes impliqués à ce moment de l'action. Si l'on retient cette interprétation, alors Ève n'est pas particulièrement bête, mais, en tant qu'être humain, elle est simplement plus limitée qu'un être surnaturel, et donc vulnérable.

Dans les deux cas, et c'est ce qui est important ici, le narrateur ne présente pas la connaissance comme un fait brut, qui peut être visible ou invisible, mais comme le résultat d'une activité interprétative qui peut se révéler plus ou moins performante. Pour autant, le

¹⁵⁶ Parmi les critiques s'appuyant sur des arguments théologiques précis pour évaluer le comportement d'Ève, on peut notamment citer Susan Burchmore (« Traditional Exegesis and the Question of Guilt in the Old English *Genesis B* »), mais aussi A. N. Doane, *The Saxon Genesis*, surtout p. 148-153, Glenn M. Davis, « Changing Senses in *Genesis B* », *Philological Quarterly* 80 : 2 (2001), 113-131 et Andrew Cole, « Jewish Apocrypha and Christian Epistemologies of the Fall: The *Dialogi* of Gregory the Great and the Old Saxon *Genesis* », in *Rome and the North: The Early Reception of Gregory the Great in Germanic Europe*, édité par Rolf H. Bremmer, Jr. et al., *Mediaevalia Groningana* 4 (Louvain : Peeters, 2001), 157-188.

¹⁵⁷ Pour Colette Stévanovitch, la reconnaissance d'un intermédiaire constitue en soi un changement d'allégeance et donc une faute comparable à celle des anges qui choisissent Lucifer plutôt que Dieu (Colette Stévanovitch, « Trahison par fidélité », p. 186). Cette hypothèse est cependant contestable. Non seulement elle n'est pas soutenue explicitement par des éléments du texte, mais on peut arguer qu'Adam et Ève ne traitent pas le tentateur comme un pouvoir intermédiaire, mais comme un simple messager, c'est-à-dire comme une extension du seul pouvoir divin.

¹⁵⁸ L'argument est notamment mis en valeur par John F. Vickrey dans « The Vision of Eve in *Genesis B* », et repris par Thomas D. Hill dans « The Fall of Angels and Man in the Old English *Genesis B* ». Voir aussi Susan Burchmore, « Traditional Exegesis and the Question of Guilt in the Old English *Genesis B* ».

paradigme fondamental reste le même : il n'y a pas plusieurs points de vue possibles sur le monde, selon l'orientation psychologique du personnage, qui pourrait par exemple être plus ou moins optimiste, ou encore plus ou moins soucieux de son prochain, mais une seule vérité, qui existe hors de tout point de vue, et on se demande simplement si le personnage est capable ou non d'y accéder. La *Genèse B* présente donc une légère évolution vers une prise en compte plus importante des capacités cognitives dans la construction du personnage, mais cette évolution reste minime et purement quantitative : il n'y a pas plusieurs modes de pensée différents, mais plusieurs degrés de discernement.

Par conséquent, sauf à apporter des présupposés supplémentaires au texte – en soutenant par exemple qu'un poète chrétien saxon de cette époque aurait forcément soutenu telle ou telle opinion concernant le caractère moral d'Ève – il paraît difficile d'envisager une ironie dramatique pleinement fonctionnelle. La difficulté d'interprétation du texte reste cependant entière. Dans *Andreas*, la dissimulation temporaire de la vérité sert une fonction didactique : le saint ainsi éprouvé se trouve confirmé dans sa foi, et mieux à même de mener à bien sa mission. Dans la *Genèse B*, l'ignorance du personnage n'a pas de fonction aussi évidente. On peut certes voir dans le récit une mise en garde contre les attaques démoniaques, qui peuvent mener les personnes les mieux intentionnées au désastre, mais aucune solution pour se prémunir d'un tel sort n'est proposée. En cela, le texte est bien moins didactique que *Juliana*, où des pistes claires sont proposées : la description par le démon de ses méthodes d'attaque (382-397a) indique que si un croyant prie et a recours aux armes spirituelles¹⁵⁹, il pourra mettre en fuite son adversaire.

On peut même se demander si, malgré le choix du sujet, le poème véhicule véritablement un message chrétien. En effet, puisque rien n'est reproché explicitement à Ève, si ce n'est un entendement trop faible pour déjouer les pièges tendus par le démon, ce qui n'est pas décrit par le poète comme une faute¹⁶⁰, la morale du récit semble être qu'il arrive que l'on rencontre un adversaire plus fort que soi et que la défaite et la souffrance sont alors inévitables. Si le poème était complet, et notamment s'il était pourvu d'une conclusion plutôt que d'être ainsi inséré dans le corps du texte de la *Genèse A*, il serait peut-être plus aisé de déterminer l'intention du poète. En l'état, l'hypothèse d'une imperfection du texte ou, peut-être plus justement, d'un relatif désintérêt du poète pour la portée idéologique de son texte, n'est pas forcément à rejeter. Le poète a pu, conformément à l'esthétique des poésies vieil-

¹⁵⁹ Voir Éphésiens 10 : 19.

¹⁶⁰ Ce dernier continue ainsi à présenter Ève sous un jour positif même après la chute, notamment aux vers 821-823.

anglaise et vieux-saxonne, intensifier les contrastes dans son récit, et notamment le contraste entre la candeur d'Ève et la noirceur de son acte, sans pour autant chercher à exploiter ce contraste pour véhiculer un message particulier. En tout état de cause, le texte ne présente pas d'indices permettant de déceler une intention ironique.

Considérons à présent l'ironie que nous avons qualifiée par facilité de « germanique », et qui recouvre en fait de nombreux aspects du poème *Beowulf*. Il s'agit, pour faire simple, de tous les éléments pessimistes du poème : ceux qui semblent suggérer que les espoirs des personnages seront déçus, qu'eux-mêmes ne sont pas à la hauteur des idéaux qu'ils défendent, ou que la félicité et la sécurité ne peuvent jamais être que transitoires. Ces éléments sont perçus par de nombreux critiques comme des formes d'ironie dramatique. À ce titre, l'article d'Elisabeth Liggins¹⁶¹ est assez représentatif et s'inscrit dans une longue tradition critique :

The poet rings numerous changes on his pattern of contrasts. [...] He contrasts characters, both in the main story and in the episodes, he contrasts past with present, or present with future time. Above all, he is concerned with the difference between a man's thoughts, wishes or hopes and the way in which events actually turn out. The contrasts contribute towards the overall structure of the poem. I suggest that they also express a significant part of the poet's philosophy.

Si de nombreux éléments du poème peuvent contribuer à cette esthétique, tous ne sont pas du même ordre et tous les qualifier indifféremment d'ironie dramatique desservirait l'analyse. Il est certain que ce mode de représentation fait largement appel à des modes d'expression implicites. Ainsi, le poète annonce fréquemment les menaces qui pèsent sur ses héros de manière allusive, comme lorsqu'il évoque très fugitivement la future destruction de Heorot (82b-83a). Il a également fréquemment recours à l'euphémisme et à la litote, par exemple lorsqu'il dit que Grendel ne désire par la paix, pour exprimer sa volonté de destruction (*sibbe ne wolde*, 154b). En eux-mêmes, ces procédés ne peuvent être qualifiés d'ironiques, à moins d'entendre l'ironie dans un sens beaucoup trop large pour être discriminant.

Peuvent-être pertinents, en revanche, les cas semblant présenter un écart entre le point de vue d'un personnage et celui du narrateur. Les cas les plus fréquemment cités sont le discours de Wealhtheow dans lequel elle évoque le sort futur de ses enfants, la décision de Hrothgar de marier sa fille Freawaru à Finn dans l'espoir de mettre fin au conflit entre son

¹⁶¹ Elisabeth Liggins, « Irony and Understatement in *Beowulf* », p. 5. Cette insistance sur l'existence dans *Beowulf* de nombreux contrastes, et notamment sur un contraste essentiel entre les prouesses indéniables de *Beowulf* et des contrepoints plus pessimistes se retrouve notamment dans ces études : William Witherle Lawrence, *Beowulf and Epic Tradition*, notamment p. 27 ; Adrien Bonjour, *The Digressions in Beowulf*, Arthur G. Brodeur, *The Art of Beowulf*, notamment p. 132-141 ; John Leyerle, « The Interlace Structure of *Beowulf* » ; Tom A. Shippey, *Old English Verse*, p. 32-43. Si l'existence de contrastes forts dans le poème n'est guère remise en cause, l'interprétation de la signification de ces contrastes est plus débattue. À ce sujet, voir le deuxième chapitre de cette thèse, p. 250 et suivantes.

peuple et les Heathobards et la satisfaction que Beowulf tire de sa victoire contre le dragon au moment de mourir. Le premier cas est problématique car l'interprétation du passage dépend en grande partie de ce que l'on sait ou croit savoir de Hrothulf, or ces informations sont très incertaines¹⁶². Le deuxième présente également des difficultés d'interprétation dans la mesure où l'on suppose que Hrothgar est convaincu que le mariage est une bonne idée, mais celui-ci n'exprime jamais son point de vue explicitement, ce qui rend toute ironie éventuelle extrêmement indirecte. L'exemple le plus décisif est donc l'avant-dernier discours de Beowulf :

Ic ðara frætwa frean ealles ðanc,
wuldurcyninge, wordum secge,
ecum dryhtne, þe ic her on starie,
þæs ðe ic moste minum leodum
ær swyltdæge swylc gestrynan.
Nu ic on maðma hord mine bebohte
frode feorhlege, fremmað gena
leoda þearfe; ne mæg ic her leng wesan.
Hatað heaðomære hlæw gewyrcean
beorhtne æfter bæle æt brimes nosan;
se scel to gemyndum minum leodum
heah hlifian on Hronesnæsse,
þæt hit sæliðend syððan hatan
Biowulfes biorh, ða ðe brentingas
ofer floda genipu feorran drifað. (*Beowulf*, 2794-2808)¹⁶³

Beowulf exprime ici sa gratitude d'avoir pu obtenir de grandes richesses pour son peuple avant de mourir. Peu avant (2732b-2740), il avait également fait part de sa satisfaction à l'idée d'avoir su protéger son peuple pendant cinquante ans. Or la suite du poème nous apprend que les Gètes enterreront ce trésor avec Beowulf plutôt que de l'utiliser et qu'ils s'attendent à souffrir très prochainement d'attaques des nations voisines, contre lesquelles ils ne pourront se défendre.

Cette contradiction apparente est d'autant plus difficile à analyser que les motivations des Gètes quand ils enterrent le trésor ne sont pas explicitées dans le poème. Pour E. L. Ridsen¹⁶⁴, le but de ce décalage est de signaler la vanité des ambitions humaines :

¹⁶² Voir note 169, p. 232.

¹⁶³ « Par ces paroles, je remercie le Maître de tout, le Roi de la gloire, le Seigneur éternel, pour ces trésors que j'observe ici et pour m'avoir permis d'obtenir de telles choses pour mon peuple avant de mourir. À présent que j'ai payé le prix de ma vieille existence pour ce trésor, réponds aux besoins du peuple : je ne peux plus demeurer ici longtemps. Ordonne à des hommes connus pour leurs prouesses d'ériger après le bûcher une tombe splendide, là où la terre avance dans la mer ; elle s'élèvera bien haut sur Hronesnæs et servira de mémorial à mon peuple, si bien qu'à l'avenir, les marins qui conduisent leurs bateaux au loin, sur l'obscurité des flots, l'appelleront le Mont de Beowulf ».

¹⁶⁴ « Irony in *Beowulf* », p. 145.

[A]fter he has died to save them from further attacks by the dragon and to win the beast's hoarded treasure (which they discard), the Geats are aware that without the hero who has just died to save them, they are likely to be destroyed soon by foreign invaders anyway. [...] I would guess that the first time you read that passage you laughed if grimly at our curious human failings and in mutual understanding that we often sacrifice ourselves for nothing [...].

Roy Liuzza¹⁶⁵ se montre un peu plus précis dans son analyse, tout en poursuivant un raisonnement assez proche :

The poem has shown at great length the effect of treasure distributed, treasure hoarded, treasure passed on – [...] and [we] must conclude that treasure is no help in sustaining an earthly kingdom or, presumably, procuring one's place in a heavenly one. It does not even, contrary to the assertion in the poem's prologue, guarantee one's safety and support when war comes. As Beowulf takes comfort in the treasure for which he has given his life, we cannot but judge his perspective tragically limited – good on his terms, perhaps, but woefully inadequate on ours. When he offers thanks to God for this treasure (2794-99), the irony of his words is inescapable; his values and ours cannot be reconciled.

Ces interprétations sont problématiques. En premier lieu, il convient de se demander quelles valeurs doivent être prises en compte. Certes, en apportant ses propres valeurs au texte, le lecteur moderne peut *créer* un sens ironique. Un texte peut être réinterprété par ses lecteurs comme bon leur semble, et rien n'empêche d'envisager une lecture féministe, marxiste ou psychanalytique de l'œuvre par exemple. Cependant, il existe une différence de taille entre faire d'une œuvre une lecture marxiste et affirmer que l'œuvre elle-même véhicule une idéologie marxiste. Si l'on veut prouver que la fin de *Beowulf* est chargée d'ironie, il faut donc prouver non pas qu'il existe un décalage entre *nos* valeurs et celles exprimées par le personnage, mais bien entre les valeurs exprimées dans le reste du poème, et celles exprimées ici par le personnage. Or il n'est pas si sûr que ce soit le cas.

Roy Liuzza suggère que le poème ne véhicule pas une image très positive des richesses. Ce n'est pas tout à fait vrai. Certaines richesses (celles données par Beowulf à ses compagnons, le trésor du dragon) ne semblent pas avoir un effet bénéfique, mais d'autres jouent pleinement leur rôle : Hrothgar et Wealhtheow se montrent très généreux avec Beowulf, qui en retour accomplit des prouesses pour eux, et consolide ainsi leur pouvoir ; Beowulf fait ensuite don d'une partie de ces trésors à Hygelac, qui lui accorde des terres, et s'assure ainsi la continuation de ses fidèles services. Toutes les richesses échangées ne le sont donc pas en vain.

Il s'agit là cependant d'un point de détail. L'objection la plus importante que l'on peut faire à cette interprétation ironique de *Beowulf* est qu'elle surestime très largement l'optimisme du personnage. Beowulf ne dit jamais qu'il est satisfait d'avoir assuré l'avenir de

¹⁶⁵ « Iron and Irony in *Beowulf* ».

son peuple ou qu'il pense que les Gètes profiteront avec joie des trésors qu'il a conquis. De manière générale, lorsque le personnage de Beowulf évoque l'avenir dans le poème, il se montre toujours prudent, voire pessimiste. Il envisage non seulement l'échec probable du mariage de Finn et Freawaru (2020-2069a), mais aussi la possibilité de sa propre défaite lorsqu'il se prépare à affronter Grendel et sa mère (442-455, 632-638, 1474-1491). La satisfaction qu'il exprime ici concerne uniquement des événements passés, dont la réussite est indéniable : il a effectivement protégé son peuple pendant cinquante ans et il a conquis un trésor. Ce qui adviendra après sa mort n'est plus de son ressort, d'où son injonction à Wiglaf : *fremmað gena / leoda þearfe; ne mæg ic her leng wesan* (« répons aux besoins du peuple : je ne peux plus demeurer ici longtemps »).

Il nous paraît peut-être naturel de penser qu'un chef doit aussi se préoccuper de ce que deviendra son peuple après sa mort, mais il n'est pas sûr que le poème défende une telle conception. En fait, la vision du monde exprimée par le poème présente des ambitions beaucoup plus mesurées. À plusieurs reprises, il est suggéré que le degré de contrôle que les hommes ont sur le monde est très limité. La fameuse maxime *Wyrð oft nereð / unfægne eorl,*

þonne his ellen deah (« Le sort souvent épargne l'homme qui n'est pas destiné à mourir, si son courage est à la hauteur », 572b-573) ne dit pas autre chose : un guerrier se doit d'être brave, mais cela ne suffit pas toujours. Ce qu'il pourra ou non accomplir dépend aussi d'autres éléments, sur lesquels il n'a aucune prise. La même chose vaut pour tous les membres de la société. Ainsi, *Maximes I* nous enseigne qu'un roi et une reine se doivent d'être généreux (81-83a), ce que Hrothgar et Wealhtheow sont indubitablement, sans que cela les prémunisse de connaître des difficultés ; et qu'une épouse se doit d'être fidèle et constante (100-101a), ce que sont sans doute Hildeburh et Freawaru, sans pour autant, là encore, que cela les protège d'un avenir funeste.

Contrairement à ce qu'E. L. Ridsen suggère, ces constatations ne semblent pas pousser le poète à un relativisme absolu ou au cynisme : malgré la conviction qu'être irréprochable ne suffit pas toujours à assurer un avenir radieux, le poème continue à prôner un comportement honorable, notamment au travers des énoncés proverbiaux et pseudo-proverbiaux. Pour mieux comprendre cette conception du monde, un détour par la poésie norroise peut être utile. Le poème gnomique *Hávamál* spécifie ainsi les circonstances dans lesquelles il est approprié d'éprouver de la satisfaction :

At kveldi skal dag leyfa,
konu er brend er,
mæki er reyndr er,

mey er gefin er,
 ís er yfir kemr,
 öl er drukkit er. (*Hávamál*, § 81)¹⁶⁶

Le sens d'un tel proverbe est double. Il affirme avec force l'incertitude de l'avenir et déconseille toute forme d'optimisme. Cependant, il n'invite pas au désespoir, mais au contraire à louer les rares choses dont il est possible de se féliciter à juste titre : celles qui sont arrivées à leur terme. Celui qui, conformément à cette maxime, célèbre une jeune fille au jour de son mariage ne s'avance en rien sur ses qualités futures en tant qu'épouse : il ne jugera de celles-là qu'au jour de son bûcher. L'attitude de Beowulf au moment de mourir semble être celle préconisée par le poème norrois. Sa vie étant à présent terminée, il peut légitimement se féliciter de ses accomplissements passés. En ce qui concerne l'avenir, il reviendra à d'autres héros de se montrer braves et sages, et au destin de déterminer le résultat de leurs efforts : *Gæð a wyrd swa hio scel* (« le destin procède toujours comme il doit », 455b).

Du point de vue de l'éthique germanique, telle qu'elle peut-être appréhendée au travers du poème lui-même et des textes gnomiques vieil-anglais et norrois, le discours de Beowulf au moment de mourir semble donc être celui d'un homme sage plutôt que celui d'un être aveuglé par ses préjugés. Reste éventuellement la possibilité d'une ironie chrétienne. Roy Liuzza y fait implicitement allusion lorsqu'il évoque l'inutilité des richesses terrestres pour obtenir le salut. On pourrait en effet envisager que le discours de Beowulf soit irréprochable selon les critères germaniques, mais critiquable du point de vue d'un poète chrétien¹⁶⁷. Encore faudrait-il prouver que le narrateur et le personnage ne partagent pas le même point de vue en ce qui concerne la religion. Or cette question est l'une des plus âprement discutées depuis des décennies¹⁶⁸. Il est certain que le poète est chrétien et que les personnages qu'il représente sont théoriquement païens¹⁶⁹. Cependant, que ce soit au niveau de la diction ou du point de vue exprimé sur le monde, les propos des personnages ne se distinguent pas très nettement de ceux du narrateur.

Pour Fred C. Robinson, la différence serait légère, mais perceptible. D'après lui, les personnages utiliseraient fréquemment des épithètes traditionnellement employées pour désigner Dieu (par exemple *waldend*, « Maître », ou *mihtig God*, « Dieu puissant »), mais

¹⁶⁶ « Le jour doit être célébré le soir, une femme, lorsque son corps est confié au bûcher, une épée, lorsqu'elle a prouvé sa valeur, une jeune fille lorsqu'elle est mariée, la glace lorsqu'on l'a traversée, l'hydromel lorsqu'il est bu ».

¹⁶⁷ John Leyerle est particulièrement connu pour avoir défendu une telle thèse dans « Beowulf the Hero and the King », mais d'autres ont présenté des arguments semblables depuis, notamment Margaret E. Goldsmith, *The Mode and Meaning of Beowulf*.

¹⁶⁸ Voir note 13, p. 415.

¹⁶⁹ Ce second fait est indiqué explicitement par le poète aux vers 175-183a.

jamais des termes spécifiquement chrétiens, contrairement au narrateur, qui se montrerait parfois plus spécifique¹⁷⁰. Il reconnaît toutefois lui-même que, dans la grande majorité des cas, les termes employés par le narrateur sont tout à fait semblables à ceux employés par les personnages. Pour lui, cette homogénéité stylistique masque une différence bien réelle : le « vernis » chrétien des personnages serait une illusion délibérément transparente, et les épithètes ne prendraient pas le même sens selon qu'elles seraient prononcées par un personnage païen ou par le narrateur. Cette interprétation est cependant contestable, dans la mesure où elle repose non sur des preuves tangibles, le vocabulaire étant le même dans le discours direct et le récit, mais sur la conviction que le poète a voulu représenter des points de vue distincts et éviter tout anachronisme¹⁷¹. Or nous avons montré qu'une telle volonté n'était pas toujours manifeste dans la poésie vieil-anglaise. Il convient donc d'être prudent.

Il paraît difficile de prouver, au delà de tout doute possible, qu'il n'existe aucune intention ironique de la part du poète. Cependant, la plupart des éléments tangibles dont nous disposons ne vont pas dans ce sens : à aucun moment le poète ne marque explicitement sa désapprobation vis-à-vis du personnage de Beowulf, ni ne suggère qu'il aurait été possible pour quiconque de faire mieux que Beowulf à sa place ; l'attitude de Beowulf ne semble contrevenir à aucune des maximes ou pseudo-maximes exprimées dans le poème ; aucun marqueur stylistique ne permet de créer une distance manifeste entre la voix du personnage et celle du narrateur.

Le même diagnostic vaut pour Hrothgar ou les autres personnages positifs du poème. Si le poète insiste volontiers sur le caractère éphémère de leur joie, et sur les violents revers de fortune qui les guettent, il ne semble à aucun moment donner d'indices tangibles mettant en cause un défaut d'interprétation ou de compréhension de leur part. Ce n'est pas tant le point de vue des personnages qui est limité, mais leur capacité d'action dans un monde souvent hostile. Ce constat du poète ne semble pas l'inciter au détachement ou au dédain : au contraire, il célèbre avec force ceux qui parviennent, pour quelques décennies au moins, à garantir la paix et la prospérité pour leur peuple. L'esthétique du poème n'est donc pas

¹⁷⁰ Fred C. Robinson, *Beowulf and the Appositive Style*, p. 37-46.

¹⁷¹ Cet aspect de la thèse de Fred Robinson ne fait d'ailleurs pas l'unanimité. André Crépin (*Beowulf: Édition diplomatique et texte critique*, vol. 2, p. 574) estime ainsi que Fred Robinson exagère la connotation païenne des désignations de la divinité, tandis que Edward B. Irving Jr. juge l'interprétation proposée inutilement complexe et contraire à la fois à ce que l'on sait du style poétique vieil-anglais et de la tonalité du poème: « *Thus, the poet is seen as constantly wigwagging secret messages to his Christian audience over his characters' heads. Robinson here resorts to a desperate expedient, since such punning is no feature of the oral-derived style. [...] Finally, and perhaps most important, the tone he attributes to the poem seems entirely inappropriate: the poet is shown as constantly pointing to, or perhaps gloating over, the pitifully or pathetic condition of the benighted characters. This is in no way the Beowulf most of us think we know* » (« Christian and Pagan Elements », p. 188).

marquée par l'ironie dramatique, mais par le contraste : la lumière de la grand' salle brille d'autant plus fort qu'elle est cernée par l'obscurité de toutes parts. Ainsi, ni les poèmes religieux, ni *Beowulf* ne semblent avoir véritablement recours à l'ironie dramatique. Il s'agit plutôt d'une esthétique du contraste et du renversement de situation, que d'une esthétique fondée sur un décalage entre deux points de vue différents sur le même objet, dont l'un serait rejeté par l'instance prenant en charge le poème.

2.1.6. Conclusion sur l'ironie

Il semble donc qu'il n'y ait aucun cas d'ironie manifeste dans le corpus examiné. Certes, en tant que lecteurs modernes, il nous manque des éléments cruciaux pour comprendre la situation de communication dans laquelle ces textes s'inscrivaient à l'origine, et il est donc possible que des effets de sens implicites, qui auraient été reconnus par le public d'origine, nous échappent totalement. Malgré tout, les éléments dont nous disposons effectivement semblent converger et indiquer que la poésie vieil-anglaise n'exploite pas de procédés fondés sur un décalage entre deux points de vue distincts.

Pour autant, les phénomènes qualifiés d'ironiques par la critique ne sont pas dénués d'intérêt, bien au contraire. Le développement qui précède confirme à quel point le contraste est au fondement de la poétique vieil-anglaise. L'hétérotypie (utilisation d'une expression à contre-emploi, pour signifier l'écart qui existe entre l'objet désigné et le référent normalement associé à cette expression) et les schémas narratifs fondés sur le renversement de situation sont des phénomènes à la fois importants – ne serait-ce que par leur omniprésence – et délicats à analyser avec précision.

Renoncer au terme d'ironie pour décrire ces phénomènes ne constitue pas un simple choix idéologique ou terminologique, mais une étape nécessaire afin de distinguer des procédés aux fonctionnements bien distincts, et ainsi de mieux comprendre les textes poétiques vieil-anglais. Affirmer qu'il n'y a pas d'ironie dans la poésie vieil-anglaise ne revient pas à nier la complexité de ces poèmes : au contraire, la façon dont ces textes construisent le sens est d'autant plus passionnante qu'elle ne se situe pas dans un en-deçà ou un au-delà des procédés de la littérature moderne, mais dans un véritable ailleurs, gouverné par ses propres règles.

2.2. Statut du discours direct dans le récit poétique vieil-anglais

Les éléments d'analyse présentés dans ce chapitre et dans les précédents doivent permettre une compréhension plus précise de ce qu'est le discours direct dans la poésie vieil-

anglaise. En premier lieu, il est désormais possible de proposer une description plus fine des différentes instances énonciatives impliquées dans la production du discours direct, et de leurs relations entre elles. À l'origine du texte dans son ensemble, il y a tout d'abord une instance que l'on a coutume de désigner par les termes d'« auteur » ou de « poète » mais qui recouvre en fait une réalité complexe, à la fois concrètement et idéologiquement. Concrètement, de nombreux êtres humains ont contribué à l'élaboration, à la transmission (orale et écrite) et parfois à la traduction des textes de notre corpus ; idéologiquement, le texte n'est pas reconnu dans la culture vieil-anglaise comme étant la création ou la propriété intellectuelle d'un individu. Ainsi, les quelques descriptions de poète oral traditionnel dans la poésie vieil-anglaise font état d'un homme qui connaît des histoires anciennes et qui est capable de les mettre en mots avec talent, mais pas d'un créateur¹⁷². Les représentations de poètes chrétiens vont encore plus loin. On connaît la légende du poète Cædmon, relatée par Bède le Vénérable¹⁷³ dans son *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*. On peut également citer l'épilogue d'*Elene*, qui présente une conception très semblable, quoique un peu moins spectaculaire, de l'inspiration divine :

Þus ic frod ond fus	þurh þæt fæcne hus
wordcræftum wæf	ond wundrum læs,
þragum þreodude	ond geþanc reodode
nihtes nearwe.	Nysse ic gearwe
be ðære rode riht	ær me rumran geþeaht
þurh ða mæran miht	on modes þeaht
wisdom onwreah.	
[...] ær me lare onlag	þurh leohtne had
gamelum to geoce,	gife unscynde
mægencyning amæt	ond on gemynd begeat,
torht ontynde,	tidum gerymde,
bancofan onband,	breostlocan onwand,
leoðucræft onleac.	(<i>Elene</i> , 1236-1250a) ¹⁷⁴

Même Cynewulf, le seul poète du corpus connu suffisamment soucieux de son rôle d'« auteur » pour avoir signé ses textes, se représente ostensiblement comme un simple intermédiaire, un passeur qui ne possède pas même son propre talent, mais qui en est redevable à Dieu. Il y a là, bien sûr, une posture, mais elle est révélatrice d'une certaine

¹⁷² Voir notamment *Beowulf*, 867b-74a.

¹⁷³ Voir l'introduction générale, p. 51.

¹⁷⁴ « Ainsi, âgé et prêt à quitter ce corps de pécheur, j'ai tissé avec art et rassemblé miraculeusement, délibéré longuement et exprimé une pensée le soir avec beaucoup de difficulté. Je ne connaissais pas bien la vérité au sujet de la Croix, jusqu'à ce qu'un discernement plus grand me soit révélé dans la pensée de mon esprit, grâce au Pouvoir illustre [...], jusqu'à ce que le puissant Roi m'accorde le savoir sous une forme lumineuse, une joie pour un vieil homme, qu'Il me distribue et porte en mon esprit un noble présent, brillamment révélé, qu'Il l'augmente parfois, libère mon corps, ouvre mon cœur et révèle l'art poétique ».

conception du rôle du poète ou du *scop*, qui n'est pas perçu comme une autorité individuelle, mais comme un maillon dans la chaîne de transmission d'une connaissance qui existe en dehors de lui et avant lui.

Le texte ainsi produit n'est pas pris en charge par une figure de narrateur pleinement constituée, en tout cas pas dans le sens étroit et « prototypique » défini par Uri Margolin¹⁷⁵ : « *the single, unified, stable, distinct human-like voice who produces the whole narrative discourse we are reading* ». On a vu (p. 421 et suivantes) que le caractère distinctif et unifié de la voix du narrateur posait question dans la poésie vieil-anglaise, mais on peut également ajouter que le point de vue d'où s'exprime cette voix est lui-même très mal délimité. En dehors des épilogues de Cynewulf, qui s'apparentent à du paratexte attribuable à l'auteur plutôt qu'au narrateur¹⁷⁶ – à comparer notamment avec les avant-propos, préfaces et remerciements qui figurent dans un texte édité moderne – les éléments reflétant une quelconque « disposition psychologique » de l'instance en charge du récit sont rarissimes et ne permettent guère de dresser un portrait du narrateur et / ou de l'auteur implicite, les deux entités se confondant d'ailleurs très largement. Le passage d'*Andreas* cité plus haut (1479-1489) est, dans notre corpus, le seul cas où le narrateur parle de lui-même dans le corps du texte, or ce passage révèle très peu de chose. Le narrateur apparaît comme humble et travailleur, mais le passage ne permet pas d'entrevoir une personnalité très complexe. Surtout, cette courte évocation ne rencontre aucun écho dans le reste du poème. Il s'agit donc d'une posture ponctuelle, mais pas d'une caractéristique stable et unifiante. La même remarque vaut pour les épilogues de Cynewulf : cette figure de pécheur en quête de salut qui apparaît à la fin d'*Elene* et *Juliana* ne transparait à aucun moment auparavant. Il serait donc faux de considérer que le narrateur de l'ensemble du poème est représenté comme un tel pécheur : il existe en fait deux parties dans le texte, l'une, narrative, prise en charge par une instance dépourvue de toute caractéristique psychologique décelable, et l'autre, ostensiblement prise en charge par un individu nommé et doué de quelques attributs psychologiques¹⁷⁷.

La question de la quantité d'information maîtrisée par le narrateur n'est pas tout à fait aussi simple qu'il y paraît. Cette quantité doit être évaluée à la fois dans l'absolu et par rapport à ce à quoi les personnages d'une part, et les lecteurs ou auditeurs d'autre part, ont

¹⁷⁵ Uri Margolin, « Narrator », in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 351-369, p. 354.

¹⁷⁶ C'est particulièrement vrai dans le cas d'*Elene*, dans la mesure où l'épilogue y apparaît après la mention *Finit*.

¹⁷⁷ Ces attributs ne diffèrent pas radicalement d'un épilogue à l'autre, même si l'objectif principal avancé n'est pas tout à fait le même dans les deux textes : l'épilogue de *Juliana* met surtout l'accent sur le désir de salut du narrateur, tandis que celui d'*Elene* insiste plus sur son rôle en tant que narrateur et sur la révélation qu'il a reçue.

accès. Dans l'absolu, le narrateur semble avoir accès à toutes les informations possibles, y compris des renseignements très précis sur les motivations internes des personnages. Pour autant, l'appellation de narrateur omniscient n'est peut-être pas tout à fait adéquate ici.

Dans son article intitulé « *The Authenticating Voice in Beowulf* », Stanley B. Greenfield émet des réserves quant à l'omniscience du narrateur. Il note en effet un certain nombre de passages où le narrateur évoque une connaissance inconnue aux hommes, et donc inconnue de lui, puisque le récit se fonde ostensiblement sur un savoir transmis de bouche à oreille¹⁷⁸. Les narrateurs des poèmes religieux peuvent, eux, compter sur la révélation divine (voir *Elene*, 1236-1250a) et sur les connaissances livresques (voir la formule *us gewritu secgað* dans la *Genèse A*) pour combler leurs lacunes, et laissent donc la place à moins de mystère indécélable dans leurs récits. Malgré tout, ils reconnaissent tous la nécessité d'une source à leur savoir, et ne se présentent donc pas comme détenant a priori toute la vérité.

Par ailleurs, l'étiquette de narrateur omniscient suggère une figure en position de supériorité manifeste à la fois par rapport aux personnages qu'il manipule à sa guise et par rapport aux lecteurs qu'il instruit, émeut et divertit. Or cette asymétrie n'apparaît pas nettement dans les poèmes vieil-anglais. D'une part, les personnages ont parfois eux-mêmes accès à des informations dont on les supposerait privés. C'est manifestement le cas dans le passage cité plus haut (p. 441), où Ève (*Genèse B*, 551b-556a) parle comme si elle connaissait la teneur de propos tenus en son absence, mais il existe aussi un certain nombre de cas plus ou moins ambigus, notamment dans *Beowulf*, où plusieurs personnages prédisent des événements futurs, sans que le statut de ces prédictions soit toujours très clairement défini. Ainsi, lorsque Beowulf affirme que Grendel voudra dévorer les Gètes s'il obtient la victoire (442-445a) ou lorsque Wealhtheow déclare que Hrothulf se montera généreux envers ses fils s'il se souvient de tout ce qu'il doit au couple royal (1184-1187), il semble que les prédictions énoncées ne soient que des hypothèses (d'ailleurs énoncées de manière conditionnelle), fondées sur les connaissances légitimes du personnage. En revanche, lorsque Beowulf évoque la tragédie qui guette l'alliance entre les Danois et les Heathobards¹⁷⁹ (2032-2066), et peut-être aussi lorsque le messager évoque la fin probable de la trêve entre les Gètes et les Suédois (2999-3007a), on peut estimer que le contenu informationnel exprimé dépasse ce que le personnage peut subodorer en fonction de ses connaissances légitimes. Si tel est bien le cas, alors il faut

¹⁷⁸ Les auteurs de la 4^e édition de *Klaeber's Beowulf* rejoignent cette analyse en estimant que les connaissances du narrateur sont très vastes (« *sweeping* ») mais pas illimitées, le narrateur apparaissant ainsi comme le guide principal du lecteur, mais pas comme une autorité absolue sur le sens du texte (p. xcxi).

¹⁷⁹ Voir ci-dessus, p. 440.

conclure à une sorte de partage de la faculté omnisciente entre le narrateur et au moins certains personnages. Si les points de vue des personnages étaient dotés de contours bien distincts par ailleurs, une telle proposition pourrait sembler absurde, mais étant donnée l'ampleur des anomalies constatées plus haut, elle n'est pas nécessairement à exclure.

D'autre part, les poèmes vieil-anglais ne semblent pas envisager d'asymétrie aussi radicale entre le narrateur et son public que ce qui est la norme dans la littérature moderne. Chaque formule narrative plurielle (qu'il s'agisse d'*us gewritu secgað* ou de *we gefrunan*) fait du public du poème un codétenteur de l'information véhiculée dans le texte. Si l'asymétrie est bien réelle pour le lecteur moderne qui n'appartient pas à la communauté textuelle dans laquelle opérait le poète, elle était vraisemblablement beaucoup plus minime pour le public envisagé par le poète.

On peut donc dire que le narrateur des poèmes vieil-anglais est omniscient, mais pas qu'il se distingue par son omniscience. À la rigueur, il serait peut-être même plus juste de dire qu'il y a une « omnivisibilité » des faits relatés, plutôt qu'une omniscience du narrateur, dans la mesure où ce qui est su apparaît clairement, mais celui qui sait, ou celui qui est censé savoir, se laisse plus malaisément entrevoir.

L'orientation idéologique du narrateur présente un problème comparable. En effet, on a vu que le poème était très fermement ancré idéologiquement. Le texte a ainsi recours à un vocabulaire axiologique abondant et très contrasté, tandis que de nombreux commentaires ponctuent le récit, apportant un jugement et une sanction explicites, tant sur les personnages que sur leurs actions ou leurs paroles¹⁸⁰. Cependant, cette orientation idéologique étant partagée avec les personnages, et, on le suppose, avec la communauté à laquelle le poète s'adresse, elle n'est pas distinctive, et ne permet donc pas non plus de faire émerger les contours d'une entité narrative. La figure du narrateur dans la poésie vieil-anglaise apparaît ainsi comme paradoxale, ou en tout cas complexe. D'un côté, le contrôle narratorial sur le sens est maximal : tout est connu, expliqué et jugé. D'un autre, il n'existe pas de véritable figure cohérente et distincte à qui l'on pourrait attribuer ces actions. Le narrateur n'est ni personnage intradiégétique, ni démiurge invisible et extérieur. Il est en quelque sorte immanent au texte, sans existence propre et sans indépendance, et pourtant omniprésent, même dans le discours direct.

¹⁸⁰ Stanley B. Greenfield note ce rôle d'évaluation du comportement moral des personnages et le met en relation avec d'autres fonctions d'« authentification » du narrateur : situation du récit dans un passé lointain, mise en relation de ce passé avec les préoccupations du public et évaluation des possibilités de connaître la vérité (« The Authenticating Voice in *Beowulf* »).

Le corollaire de cette omniprésence est l'absence d'autonomie du personnage qui, lui aussi, aux yeux d'un lecteur moderne, apparaît comme incomplet. Dépourvu d'une voix ou d'un point de vue stable, il n'a guère de substance propre. Comme le suggère la nature des épithètes utilisées pour le décrire, le personnage trouve principalement son identité dans sa fonction et dans sa relation aux autres personnages du récit. Il intéresse non en tant que miroir d'une personne ayant pu exister, mais en tant que vecteur d'une action et d'un discours qui le dépassent, et incarnation d'un archétype porteur de sens dans un cadre d'interprétation idéologique clairement explicite.

Ce désintérêt relatif pour le personnage en tant que tel oblige à un renversement dans la façon dont on considère le discours direct. En effet, le discours direct est fréquemment envisagé par les critiques de la poésie vieil-anglaise comme un procédé pouvant ou devant servir la caractérisation des personnages¹⁸¹. En d'autres termes, les propos attribués aux personnages ne seraient pas seulement, voire pas essentiellement, intéressants en eux-mêmes, mais aussi et peut-être surtout pour ce qu'ils révèlent sur le personnage. Il nous semble que, dans la poésie narrative vieil-anglaise, c'est plutôt le contraire : le message véhiculé (ou l'action accomplie) par le discours direct est ce qui importe le plus, et le personnage est avant tout un porte-parole.

En cela, il peut être intéressant de reprendre en les inversant les comparaisons qu'Oswald Ducrot¹⁸² établit entre les instances du discours et celles du théâtre d'abord, puis du roman. Dans *Le Dire et le dit*, il écrit ainsi :

Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage [de théâtre] est à l'auteur. L'auteur met en scène des personnages qui, dans ce que j'ai appelé au § 3, d'après Anne Reboul¹⁸³, une « première parole », exercent une action linguistique et extralinguistique, action qui n'est pas prise en charge par l'auteur lui-même. Mais celui-ci peut, dans une « seconde parole », s'adresser au public à travers les personnages [...]. D'une manière analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant [...], soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux [...].

Puis, un peu plus loin :

Le correspondant du locuteur, c'est le narrateur, que Genette¹⁸⁴ oppose à l'auteur de la même façon que j'oppose le locuteur au sujet parlant empirique, c'est-à-dire au producteur effectif de l'énoncé. [...] Je [mettrai l'énonciateur] en parallèle avec ce que

¹⁸¹ Voir l'introduction générale, p. 11.

¹⁸² Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, p. 205 et 207-208.

¹⁸³ Anne Reboul-Moeschler, « Théâtre et narration » (thèse de doctorat non publiée, EHESS, 1984).

¹⁸⁴ Gérard Genette, *Figures III*.

Genette appelle quelquefois « centre de perspective » [...], c'est-à-dire la personne du point de vue de laquelle les événements sont présentés. [...] Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distancie – comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux de sujets de conscience étrangers au narrateur.

Dans ce deuxième passage, Oswald Ducrot n'envisage en fait que le cas du récit, et la façon dont le narrateur peut déléguer son point de vue par le jeu de la focalisation interne. Mais si l'on considère le cas – d'ailleurs le plus fréquent – du récit entrecoupé de dialogues, alors on peut réunir les deux analyses et considérer que le sujet parlant empirique est comparable à l'auteur, le locuteur au narrateur, et l'énonciateur au personnage, à la fois comme porteur d'une parole et comme centre de perspective.

Le but d'Oswald Ducrot n'est pas de proposer un modèle d'analyse du théâtre ou du roman, mais bien plutôt d'utiliser ces exemples supposés plus familiers pour faire comprendre comment, dans le discours, un locuteur a la faculté de faire s'exprimer plusieurs points de vue. Il nous paraît intéressant, à l'inverse, d'utiliser le modèle théorique de Ducrot pour mieux expliquer le fonctionnement de la relation entre le narrateur et les personnages dans la poésie vieil-anglaise.

En effet, il est entendu que tout l'intérêt de pouvoir faire dire des choses à des énonciateurs auxquels on s'identifie plus ou moins étroitement n'est pas de révéler quoi que ce soit sur ces instances énonciatives, qui ne sont que des instruments, mais bien d'exprimer quelque chose par un moyen que l'on juge particulièrement efficace, diplomatique ou divertissant. Ainsi, l'ironie qui consiste à exprimer un point de vue vis-à-vis duquel on marque une distance moqueuse (par exemple en déclarant « quel beau soleil ! » un jour d'orage) n'a pas pour premier objet de caractériser celui qui aurait un tel point de vue – et qui, le plus souvent, n'est qu'une instance énonciative sans identité ou consistance – mais bien plutôt d'exprimer quelque chose (par exemple qu'il fait un temps exécrable et qu'on souhaiterait qu'il en soit autrement, tout en n'y attachant pas une importance excessive). Dans ce modèle, l'énonciateur n'a, légitimement, que très peu d'autonomie et constitue en fait une extension ou une manifestation du locuteur plutôt qu'une entité autre.

Pour reprendre les concepts d'Anne Reboul cités par Oswald Ducrot, on peut dire que, dans le discours ordinaire, la seconde parole prime de très loin sur la première parole¹⁸⁵. Dans la fiction, les personnages, ayant aussi un rôle à jouer comme acteurs du récit, ont

¹⁸⁵ Cela ne signifie pas pour autant que la première parole soit nécessairement absente dans la conversation ordinaire : il n'est pas si rare que, pour rendre une argumentation plus drôle ou plus percutante, le locuteur accorde une certaine autonomie aux énonciateurs qu'il convoque dans son discours.

nécessairement un peu plus d'existence, et le rapport entre les deux paroles est donc susceptible d'être plus favorable à la première parole. Toutefois, il n'existe aucune nécessité logique à ce que le rapport de force s'inverse entièrement. On peut, au contraire, envisager un gradient avec, à une extrémité, par exemple, des textes de type allégorique, où le personnage n'existe pratiquement que de par sa fonction de symbole et de porte-parole et, à l'autre, les romans de Dostoïevski, où le personnage donne l'illusion d'une autonomie totale vis-à-vis du narrateur. Tout porte à penser que les poèmes narratifs vieil-anglais, sans constituer un cas extrême eux-mêmes, sont plus proches des textes allégoriques que des romans de Dostoïevski dans la façon dont ils gèrent le rapport entre narrateur et personnages.

Ainsi, dans la poésie narrative vieil-anglaise, le narrateur et le personnage ne seraient pas deux entités anthropomorphes, deux miroirs fictionnels de personnes susceptibles d'exister dans le monde réel, mais deux fonctions du récit, contribuant solidairement à sa bonne expression. En d'autres termes, l'histoire prime, sur les personnages qui la vivent et sur le narrateur qui la raconte. L'histoire n'est pas la simple chronique, ou succession d'événements, mais la mise en relation raisonnée de ces événements.

L'étude des différentes caractéristiques stylistiques du discours direct – qu'il s'agisse de son insertion ou de ses marqueurs spécifiques au sein des répliques – a montré à quel point les poètes sont soucieux d'insuffler du sens dans leurs récits et à quel point ce souci est indissociable de la diction poétique vieil-anglaise, qui, toujours, tire le récit vers plus d'abstraction et plus de polarisation, dans *Beowulf* comme dans les poèmes religieux. On aurait tort d'y voir une propagande dogmatique et fermée. Certes, les poèmes ne laissent pas s'exprimer de contre-discours, mais le sens qu'ils véhiculent est à la fois ouvert et complexe, tolérant de multiples incohérences et sollicitant activement le public et ses connaissances de la tradition poétique pour se construire.

Il nous semble que le discours direct, dans la poésie vieil-anglaise, doit être compris comme un procédé crucial dans ce dispositif d'insufflation de sens dans le récit plutôt que comme un procédé de représentation du discours en tant que tel. En d'autres termes, le discours direct n'est pas utilisé dans le but de représenter des conversations, de donner à voir ce que tel ou tel personnage, « s'il existait vraiment », serait susceptible de dire dans une situation donnée. Il n'a pas pour fonction de produire une illusion de réel. Il n'est pas non plus utilisé pour donner vie au type de dialogue des points de vue cher à Bakhtine. La poésie vieil-anglaise n'est pas polyphonique au sens strict, et si l'on veut y déceler malgré tout une multiplicité de voix, alors il semblerait plus juste d'aller les chercher dans les nombreuses

personnes qui ont transmis et enrichi la tradition poétique vieil-anglaise tout au long de son histoire que dans les différents personnages des poèmes. Le discours direct n'est pas un autre du récit, ou la représentation du discours d'un autre au sein du récit, mais fait partie intégrante du récit et forme avec lui un tout organique.

Ses fonctions principales nous semblent être les suivantes. Le discours direct permet tout d'abord de créer des temps forts dans le récit. Le soin apporté à mettre en valeur le début des épisodes parlés suggère leur importance. Cette mise en valeur ne remet pas en cause la structure très peu hiérarchisée du récit vieil-anglais, mais permet cependant de rythmer un peu le récit, en rendant certains de ses points plus saillants. La taille des répliques a également un impact à ce niveau : le discours direct permet une sorte de dilatation des scènes où, d'une certaine façon, il ne se passe que peu de choses, mais qui sont cependant perçues comme centrales à l'économie du récit. L'exemple le plus manifeste est sans doute le cas de *Beowulf*, où les nombreux discours permettent de donner une place prépondérante aux scènes de communauté¹⁸⁶ – tout particulièrement à Heorot mais aussi chez les Gètes, quoique dans une moindre mesure. Or ces liens sociaux harmonieux sont précisément l'idéal que Beowulf s'évertue à préserver tout au long du poème, sans toutefois pouvoir en garantir la protection au delà du terme de sa vie. Dans les poèmes traduits de textes en prose où existaient de véritables dialogues, cet effet de saillance et de dilatation est sans doute moins perceptible, dilué dans le trop grand nombre de répliques, mais la tendance des poèmes vieil-anglais à restructurer ces dialogues en un nombre plus restreint d'unités longues et bien délimitées le préserve dans une certaine mesure.

Par ailleurs, le discours direct est caractérisé par un repérage énonciatif bien spécifique, permettant l'actualisation du texte¹⁸⁷. De même qu'une narration au présent et à la première personne permet d'abolir en partie la distance qui sépare le lecteur du récit qu'il découvre, l'utilisation des marques énonciatives caractéristiques du discours direct permettent de tirer le récit des temps immémoriaux (*in geardagum*) pour l'installer dans le temps présent, celui de la performance. L'utilisation du temps présent joue évidemment un rôle important, mais on a pu constater que le marqueur du discours direct par excellence dans la poésie vieil-anglaise, c'est l'adverbe *nu*. La présence parfois multiple de ce marqueur contribue au « surancrage » dans la situation d'énonciation de certains passages de discours direct saturés de déictiques du discours et concours ainsi à les rendre plus saillants, à la fois par rapport au récit, mais aussi,

¹⁸⁶ Sur l'importance de la notion de communauté dans la culture vieil-anglaise et sa représentation dans la poésie, voir l'ouvrage de Hugh Magennis, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 18 (Cambridge : Cambridge University Press, 1996).

¹⁸⁷ Voir l'introduction générale, p. 34.

souvent, par rapport au reste d'une réplique éventuellement assez longue ou alternant les modes énonciatifs du discours et du récit.

Parmi ces déictiques, il faut sans doute signaler le statut particulier du *je*. En effet, si le personnage de la poésie vieil-anglaise a peu d'épaisseur, il jouit cependant, par rapport au narrateur, d'un statut privilégié. En premier lieu, il possède un nom et un statut social (dans le monde séculier ou vis-à-vis du seigneur céleste), ce qui lui donne un degré d'existence plus important et rend sa possession d'une voix plus naturelle¹⁸⁸. D'autre part, il est aussi le témoin de l'action racontée, et donc la meilleure autorité sur la question, dans une culture où le témoignage oral constitue encore la meilleure preuve¹⁸⁹. Cette autorité est d'autant plus grande que les personnages que l'on laisse le plus parler sont ceux qui bénéficient du plus grand prestige : Dieu, le roi Hrothgar, Beowulf, l'impératrice Elene, *etc.*

Le discours direct permet également d'abolir la distance entre le récit et son public à un autre niveau. En effet, l'activité héroïque, qui est le principal propos des poèmes narratifs vieil-anglais, est faite à parts à peu près égales d'actes physiques et d'actes de langage. Or les exploits physiques – le combat contre le dragon, l'entrée fracassante aux Enfers, la défaite des Huns – ne peuvent qu'être relatés, mais ne peuvent pas, avec les moyens spécifiques au poème, être montrés. Même le lecteur le plus enthousiaste et démonstratif ne pourra véritablement donner à voir à ses auditeurs l'entrée triomphale de Jésus aux Enfers. À l'inverse, les actes de langage, eux, ont la possibilité d'être accomplis à nouveau dans la lecture à voix haute, par le biais du discours direct. Ces actes peuvent ainsi faire l'objet d'une performance au sens anglais du terme, d'un nouvel accomplissement qui ne se veut pas une simple reproduction, mais plutôt un « éternel retour » à l'acte originel, lui-même souvent déjà archétypal et donc réitération d'un modèle connu¹⁹⁰.

¹⁸⁸ L'utilisation du *je* dans un texte écrit pour désigner non pas ce qui présentement véhicule le message – c'est-à-dire le texte lui-même dans sa matérialité – mais plutôt l'entité fictive ou réelle responsable de cette écriture ne va pas forcément de soi dans une société encore très orale. Ainsi, il n'est pas rare que les inscriptions sur les objets de la période vieil-anglaise fassent usage de la première personne pour référer à l'objet lui-même plutôt qu'à l'auteur de l'inscription (voir notamment Calvin B. Kendall, « From Sign to Vision: The Ruthwell Cross and *The Dream of the Rood* », in *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, édité par Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefer et Karen L. Jolly (Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006), 129-144, p. 138, et Thomas A. Bredehoft, « First-Person Inscriptions and Literacy in Anglo-England », *Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History* 9 (1996), 103-110). Le personnage, étant en quelque sorte présent, ou en tout cas montré dans le texte, a une légitimité pour prendre la parole que le narrateur n'a pas forcément dans une culture de la parole vivante et donc présente.

¹⁸⁹ Même s'il existe déjà à cette époque une transition vers l'utilisation de preuves écrites, voir note 247, p. 256.

¹⁹⁰ L'expression est due à Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions* (Paris : Gallimard, 1949). Les textes narratifs sont loin d'être le seul propos de l'auteur, mais il évoque également ce cas. Il explique en particulier comment la façon dont les sociétés « primitives » relatent les événements historiques passés sous une forme archétypale et exemplaire participe de ce rapport cyclique au temps (p. 76), où il n'y a pas d'événement véritablement nouveau, seulement une nouvelle actualisation d'un archétype déjà

Il serait bien sûr excessif de considérer les lectures de poèmes comme de véritables rituels, même si certains éléments de la messe (la lecture des textes évangéliques mais aussi l'évocation de la Cène et la répétition de paroles attribuées au Christ au moment de la consécration du pain et du vin) montrent bien que des textes narratifs peuvent servir une telle fonction dans certains contextes. Cependant, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de donner la parole à Dieu ou à l'un de ses saints, cette dimension n'est peut-être pas entièrement absente. Dans tous les cas, le discours direct permet de donner à entendre, présentement, une parole efficace, et donc digne d'être écoutée. Les poètes prennent d'ailleurs souvent le soin de démontrer cette efficacité, en mettant en scène un miroir de leur public dans le texte lui-même.

Enfin, et c'est sans doute la fonction la plus spécifique à la tradition vieil-anglaise, le discours direct est utilisé pour rendre les enjeux du récit interprétables en ramenant des situations particulières à des universaux connus et évaluables. Cet objectif est recherché par deux biais différents, voire opposés, du point de vue de leur repérage énonciatif : l'utilisation d'un mode proverbial ou pseudo-proverbial d'une part, et celle d'un mode très ancré, voire « surancré » dans la situation d'énonciation d'autre part.

L'emploi de proverbes dans le discours direct ne constitue pas un élément distinctif, mais au contraire un élément de continuité avec le récit, où l'on en rencontre également. Le discours direct fournit simplement à ces énoncés, qui formulent explicitement l'éthos du texte, un lieu d'expression privilégié. Prononcés par des personnages de premier ordre, souvent à la toute fin d'une réplique, c'est-à-dire à l'un des lieux visibles d'articulation du texte, ces énoncés acquièrent ainsi une résonance plus forte, tout en conservant leur fonctionnement habituel.

L'emploi d'énoncés pseudo-proverbiaux est, lui, plus spécifique au discours direct. Il s'agit en fait de l'utilisation de certaines marques propres au mode proverbial pour formuler un énoncé qui reste ancré dans la situation d'énonciation. En d'autres termes, il s'agit d'une façon de parler d'un cas très spécifique en des termes qui connotent une vérité de type universel. Si l'utilisation de proverbes dans le discours direct invite bien évidemment le lecteur ou auditeur à mettre en relation l'action relatée avec la maxime exprimée, et donc à faire le lien entre le particulier et l'universel, l'énoncé pseudo-proverbial effectue déjà cette mise en relation. Chacun à sa manière, ces procédés permettent ainsi d'orienter la réception

du texte en rappelant au public les principes généraux qui doivent guider son appréhension du poème.

Paradoxalement, le mode énonciatif qui, en ce qui concerne l'implication de l'énonciateur, se distingue le plus du mode (pseudo-)proverbial contribue également à ce phénomène d'universalisation du particulier. En effet, on a vu que, dans les scènes où se joue quelque chose d'important entre les personnages, qu'il s'agisse d'une alliance ou au contraire d'une confrontation, le discours direct est souvent là pour souligner et expliciter ces enjeux, au moyen de nombreuses marques typiques de l'énonciation de discours, notamment les modaux et les marques de la première et la deuxième personne. Ces marqueurs ne sont pas utilisés pour individualiser la voix ou mettre en valeur ce que la situation a de particulier, mais au contraire pour la tirer vers l'universel. Qu'il s'agisse des termes d'adresse ou de *subordonnées* comme *gif ic mot*, ces marqueurs sont en effet, certes, appropriés à la situation particulière décrite, mais aussi suffisamment abstraits et stéréotypés pour inscrire cette situation dans un cadre plus vaste et plus lisible.

Cette fonction didactique du discours direct est également servie par d'autres moyens : commentaires du personnage sur l'action en cours, mais aussi du narrateur – notamment dans les formules d'insertion et de clôture du discours direct – concourent à rendre les enjeux du récit pleinement compréhensibles, délivrant ensemble une même vision du récit perçue comme étant LA vérité du récit ou, plus précisément, comme étant l'approximation la plus proche que le poète ait été capable de faire de cette vérité, à l'aide des moyens mis à sa disposition par la tradition. Il semble crédible que ce soit ce souci didactique – et non un goût particulièrement prononcé pour le cérémoniel – qui explique pourquoi les discours de la poésie vieil-anglaise peuvent donner à leur lecteur le sentiment de ralentir le progrès de l'action : ce ralentissement a vraisemblablement pour objectif de donner le loisir de la réflexion, un luxe particulièrement appréciable lorsque, en tant qu'auditeur, on est tributaire du rythme fixé par le lecteur.

Conclusion du quatrième chapitre

Ce chapitre montre tous les problèmes susceptibles d'être engendrés par une lecture naïve des passages au discours direct de la poésie vieil-anglaise. En effet, tout lecteur moderne de poésie vieil-anglaise a derrière lui une longue expérience de lecture de textes qui, malgré leurs différences potentiellement très importantes, sont pour leur immense majorité issus d'une culture profondément marquée par l'écrit. Par conséquent, il est susceptible de

tenir pour acquis un certain nombre de faits qui n'ont rien d'évident hors de ce contexte culturel.

Ce qui fait la nature d'un narrateur ou d'un personnage appartient sans doute à ces fausses évidences. Tout en reconnaissant que les possibilités de jeu avec ces deux entités sont potentiellement infinies, le lecteur moderne admet en général sans difficulté l'idée qu'un texte puisse être pris en charge par un narrateur qui ne s'identifie pas nécessairement à l'auteur, et qu'un auteur a le loisir de créer un personnage de toutes pièces et de lui inventer une biographie et une psychologie aussi riches et complexes qu'il le désire. Les éléments avancés dans ce chapitre suggèrent que pour un poète de la période vieil-anglaise, ces évidences n'en étaient pas.

Dans une tradition purement orale, l'interprète s'identifie complètement au narrateur¹⁹¹ et ne se laisse jamais complètement oublier derrière le personnage à qui il prête sa voix. Par ailleurs, dans ce type de tradition, il semble que le poète ne se veuille pas avant tout un créateur, mais un passeur. Le personnage n'est donc pas un être textuel, créé de toutes pièces par le poète, mais la réputation d'une personne, le souvenir qu'elle a laissé dans la mémoire collective¹⁹². Dans un tel modèle, l'illusion narrative ne peut fonctionner à plein et l'auditeur reste conscient que les paroles des personnages ne sont qu'une autre modalité des paroles de l'interprète, et non l'irruption d'une parole véritablement autre.

Les poèmes vieil-anglais qui sont parvenus jusqu'à nous n'appartiennent déjà plus tout à fait à ce modèle, dans la mesure où ils sont conservés par écrit, mais ils en restent extrêmement proches et on ne peut donc les lire comme des textes modernes, au risque de faire d'importants contresens. C'est en particulier avec la plus grande méfiance qu'il convient d'aborder toute trace apparente d'ironie ou de caractérisation implicite du personnage, ces deux procédés s'accordant mal avec le modèle décrit ici. Conçu comme la représentation des paroles d'autrui, le discours direct de la poésie vieil-anglaise ne peut guère que décevoir par sa rigidité formelle. Envisagé au contraire comme une modalité actualisée du récit, il apparaît, dans toute sa richesse et sa souplesse, comme un merveilleux instrument de révélation du sens.

¹⁹¹ Le narrateur n'a alors aucune existence en dehors de l'interprète, toutes les marques de la première personne se référant nécessairement à la personne qui parle effectivement. Il nous paraît cependant utile de conserver l'idée de narrateur en tant que fonction ou position théorique – même si, dans certains cas, cette position se confond totalement avec une autre – plutôt que de parler d'un texte sans narrateur comme le font certains, notamment Ann Banfield dans *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston : Routledge, 1982).

¹⁹² Que cette personne ait réellement existé ou non importe peu : aucun personnage du corpus n'est présenté dans le poème comme une fiction sortie de l'imagination du poète.

þa worda cwæð weoroda drihten meotud
mihtrum swið sæzde his mazoþezne Ic
eow to godum swið sæzde his mazoþezne Ic
lize ne þu seczanne on þeowum dæz
bryd to godum swið sæzde his mazoþezne Ic
læran wille Hwe se feond oncwæð
wæcca wærlas wordum mælde Ic eow
god sibbon seczan wille . þa ic þæt wif
sefweazn wordum cyðan hwe mandrihtne
moder forze farferihð sæzde and swiðe
cwæð . Soth is me to seczanne on
sefan minum þus Andreas ondlanzne
dæz herede hleoðorcwridum Him se

CONCLUSION GENERALE

What needs to be proved is that Old English literature has a value different in kind from other types. And here the fact that the verse tradition is a dead one can, paradoxically, be an advantage. For in a way Old English poetry presents a challenge to any theory of literature based on our modern tradition from Spenser onwards.

(Tom A. Shippey, 1972)¹

L'un des attraits majeurs des études médiévales réside dans le fait qu'elles nous confrontent à un monde radicalement étranger et, pour l'essentiel, appelé à l e rester. L'archéologie et l'étude des documents historiques nous permettent d'élucider un certain nombre de faits, mais il est bien plus malaisé de déterminer à quelle vision du monde et à quel type de civilisation ces faits renvoient. Il n'est guère de culture si éloignée géographiquement qu'elle ne puisse devenir familière à un chercheur déterminé et patient. Il n'en va cependant pas de même pour une civilisation dont les derniers membres se sont éteints il y a longtemps, et qui n'a laissé derrière elle qu'un nombre fini de traces. Cette étrangeté radicale impose des limites qui contraignent le chercheur à une certaine humilité ou, en tout cas, à la prudence. Non seulement les faits dont nous avons connaissance sont limités, mais les concepts dont nous disposons pour les appréhender sont suspects. Selon les termes de Paul Zumthor² : « [i]l n'y a pas (sinon à un degré de généralité qui les rend peu utilisables) de catégories éternelles auxquelles dogmatiquement renvoyer ».

Cependant, comme le souligne Tom Shippey dans la citation proposée en exergue, une limite peut aussi, paradoxalement, se révéler un avantage ou, en tout cas, un stimulant pour la réflexion. Nous sommes fréquemment tentés d'utiliser des catégories abstraites comme si elles étaient universelles, et non liées au contexte dans lequel elles ont vu le jour. Or ce sont souvent les idées en apparence les plus évidentes qui sont en fait les plus dépendantes d'une idéologie propre à un temps et à un lieu très circonscrits. De nombreux écrits des XIX^e et XX^e siècles traitent ainsi du Beau ou du Féminin comme de principes universels, et en quelque sorte naturels, alors que nous voyons aujourd'hui à quel point ces notions étaient en fait entièrement dépendantes d'un système de valeurs, circonscrit dans le temps et dans l'espace, et associé à un système politique, social et économique très spécifiques. Notre société a suffisamment changé pour qu'il soit devenu possible, avec le recul, de discerner la dépendance des concepts d'alors d'un cadre idéologique que nous ne reconnaissons plus tout à fait comme le nôtre, mais il est bien plus difficile de percevoir les limites des concepts que

¹ *Old English Verse*, p. 10.

² *Essai de poétique médiévale*, p. 36.

nous manions aujourd'hui et qui dépendent, eux, d'un cadre idéologique qui nous est trop familier et trop proche pour être véritablement perceptible.

L'étude de temps anciens, à condition qu'on ne « feigne pas d'ignorer l'abîme infranchissable qui nous en sépare³ », nous permet de confronter ces concepts à une altérité suffisamment forte pour les défamiliariser et ainsi abolir leur évidence trompeuse. C'est en ce sens que l'on peut paraphraser Bernard Cerquiglini et dire qu'il ne convient pas d'appliquer les concepts contemporains aux textes médiévaux, mais qu'il faut les y risquer⁴. Le discours direct fait partie de ces évidences qui gagnent à être défamiliarisées par la confrontation à un corpus ancien, et ce n'est sans doute pas un hasard si, parmi les critiques qui ont tenté de renouveler l'appréhension du discours représenté ces dernières années, plusieurs sont justement médiévistes de formation⁵.

Le discours direct a longtemps été considéré comme la forme de représentation du discours la plus simple, requérant le moins d'explications. Pourtant cette forme ne va pas de soi et, d'ailleurs, le fait même de représenter le discours d'un autre ne va pas de soi. Outre la « monstruosité⁶ » syntaxique et énonciative que constitue le discours direct, il faut en effet considérer tout ce qu'il y a d'étrange à vouloir faire entendre des paroles désincarnées ou, en tout cas, des paroles ostensiblement attribuées à une autre origine énonciative, mais qui s'incarnent pourtant dans la même voix ou le même support matériel que le discours citant.

On l'a vu, la poésie vieil-anglaise n'est pas l'œuvre de débutants dépourvus de modèles. Au contraire, elle s'appuie sur des traditions discursives à la fois riches et bien établies. Elle se situe cependant à une période de transitions majeures, potentiellement riche en expérimentations. L'une de ces transitions est religieuse, et donc culturelle, la conversion de l'Angleterre anglo-saxonne au christianisme s'accompagnant nécessairement d'une forme d'acculturation. Si l'on en croit les nombreux revirements décrits par Bède dans son *Histoire ecclésiastique*, le changement n'a pas été instantané. Il est cependant certain qu'aucun des huit poèmes étudiés ici ne se situe aux prémises de cette évolution. Le vocabulaire chrétien y est en effet beaucoup trop standardisé et beaucoup trop bien intégré à la diction des poèmes pour pouvoir être considéré comme une innovation contemporaine des textes qui sont

³ D'après Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, p. 31) : « [L]a poésie médiévale relève d'un univers qui nous est devenu étranger. Une coupure nous en sépare, qu'il vaut mieux considérer comme un abîme infranchissable que feindre de l'ignorer ».

⁴ Bernard Cerquiglini, *La Parole médiévale*, p. 10 : « Il ne convient pas d'appliquer la linguistique contemporaine à l'ancien français, il faut l'y risquer ».

⁵ C'est en particulier le cas de Sophie Marnette et Laurence Rosier.

⁶ C'est le terme utilisé par Jacqueline Authier-Revuz pour décrire le caractère hétérogène du discours direct, qui associe deux constructions syntaxiques et deux repérages radicalement distincts dans un même énoncé (« Repères dans le champ du discours rapporté »).

parvenus jusqu'à nous. Que ces poèmes soient ou non représentatifs de l'ensemble de la production poétique vieil-anglaise, il est indéniable qu'ils sont tous profondément chrétiens, et qu'ils s'inscrivent déjà dans une tradition poétique vieil-anglaise chrétienne qui leur préexiste.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure l'influence de la doctrine, mais aussi des modèles textuels chrétiens, a été importante pour la tradition poétique vieil-anglaise. Pour l'essentiel, les apports du christianisme semblent concerner le fond plutôt que la forme. En ce qui concerne le discours direct, il ne semble pas y avoir de remise en cause profonde du modèle germanique, tel que ce dernier peut être appréhendé au travers de ses différents témoins (corpus vieil-anglais, mais aussi vieux-saxon et vieux-norrois). Certaines pratiques apparemment étrangères (l'insertion de citations textuelles dans *Elene*, par exemple, ou celle de récits enchâssés aussi circonstanciés que le récit principal, dans *Elene* et *Andreas*) sont tolérées, d'autres (l'utilisation de répliques très brèves ou de formes discrètes d'insertion du discours notamment) sont rejetées, mais il paraît difficile de discerner une véritable influence, qui amènerait les poètes à modifier leurs pratiques, même lorsque leur source directe ne l'impose pas. Cynewulf est cependant peut-être une exception, dans la mesure où il expérimente plus que les autres avec la longueur des répliques et de leurs insertions, favorisant parfois, de façon tout à fait ponctuelle, un peu plus de souplesse ou de légèreté que ne le voudrait la norme.

S'il y a un aspect sur lequel on peut dire que le christianisme a exercé une influence significative, c'est sans doute l'utilisation des termes d'adresse. Certains changements, comme l'utilisation de flatteries peu sincères dans les poèmes de Cynewulf, relèvent plus de la tolérance de pratiques étrangères que de la véritable appropriation. D'autres, en revanche, sont plus significatifs. Il y a tout d'abord le modèle si particulier des louanges à Dieu, qui saturent le texte de termes d'adresse selon un modèle qui, sans être lui-même typique de la culture latine, semble en tout cas atypique par rapport au corpus germanique connu par ailleurs. Surtout, on a vu que les poèmes de notre corpus révélaient une évolution probable dans la façon d'appréhender le personnage : les poèmes les plus anciens le présentent avant tout comme un individu relié à un groupe par son sang et par sa place dans la société, tandis que les poèmes réputés plus tardifs semblent plus volontiers le désigner par des termes d'adresse dénotant ses qualités morales.

Mais la transition majeure dont notre corpus témoigne, c'est avant tout celle de l'oral à l'écrit. Cette transition d'un modèle communautaire, sonore et mémoriel à un modèle où le texte est préservé hors de toute mémoire humaine et consultable dans le silence et la solitude

représente un bouleversement difficile à surestimer, surtout en ce qui concerne la représentation du discours. Un tel bouleversement ne s'est toutefois pas effectué en un jour, ni même en quelques siècles, et le corpus étudié témoigne d'une évolution qui n'en est encore qu'à son commencement.

On le constate, tout d'abord, au niveau du marquage et de la structuration du discours direct. Manifestement, les scribes des quatre manuscrits poétiques bénéficient eux aussi de modèles antérieurs. On retrouve, en effet, d'un manuscrit à l'autre, le même usage de grandes majuscules (plus ou moins ornementées) pour marquer les divisions les plus importantes du texte, et de points et de petites majuscules pour signaler des articulations plus mineures. Malgré tout, une grande place est encore laissée à l'initiative personnelle et à l'expérimentation. Les limites du discours direct ne sont pas ignorées par la ponctuation, mais elles sont traitées avec une certaine liberté. On constate en outre des écarts très importants entre les pratiques du Nowell Codex, très rudimentaires, et celles plus élaborées des autres manuscrits poétiques (en particulier Junius 11), alors même que, vraisemblablement, seules quelques décennies les séparent.

Par ailleurs, les indications visuelles ne font que souligner le véritable marquage, qui est encore, pour l'essentiel, à la fois textuel et sonore. Les limites du discours direct, comme d'ailleurs celles des différents épisodes du récit, sont en effet avant tout signalées par des indications textuelles explicites, qui peuvent être renforcées par de nombreux effets rhétoriques (structures encadrantes, échos sonores et / ou thématiques, vers hypermétriques, changement de mode énonciatif, *etc.*). Ainsi, l'organisation du texte continue à s'inscrire dans le temps plutôt que dans l'espace comme dans les textes issus de cultures écrites. Cette organisation demeure en outre très paratactique, les textes étant divisés en petites unités de taille à peu près comparable, qui se succèdent sans hiérarchisation forte.

Plus fondamentalement, le modèle de transmission du savoir et de l'autorité reste un modèle essentiellement oral. On voit bien poindre dans certains textes religieux (très légèrement dans *Andreas*, où la référence est négative, mais surtout dans *Elene* et la *Genèse A*) des références à un modèle de transmission écrit, dominé par les Écritures saintes, mais le phénomène demeure assez anecdotique. Partout, le modèle qui s'impose est celui d'une parole vivante, incarnée, dont le champ d'application naturel est le domaine public.

Cette conception a des conséquences importantes sur la représentation de la parole dans le texte poétique. Le choix des locuteurs et des thèmes abordés dans le discours s'en trouve naturellement affecté. Surtout, l'idée selon laquelle il serait possible de faire entendre

plusieurs voix distinctes dans un même texte semble totalement étrangère à la poétique vieil-anglaise. Le texte a un seul corps (le document écrit lors de sa conservation, qui est remplacé par celui du lecteur lors de sa performance) et donc une seule voix, qui porte seule la responsabilité du récit. Par conséquent, les figures des personnages, et surtout du narrateur, sont encore très embryonnaires. Le narrateur peine à exister et à trouver une identité compatible avec le mode de transmission écrit. Il hésite encore entre le *nous* de la tradition collective et un *je* qui ne renvoie encore à rien de très précis. Quant aux personnages, ils valent avant tout pour leur signification dans le système du récit, en tant qu'archétypes identifiables et, dans une certaine mesure, imitables, et non en tant qu'objets d'intérêt en eux-mêmes, indépendamment de tout enjeu lié à l'action représentée.

Il s'ensuit un traitement radicalement différent du marquage interne des répliques au discours direct. Celui-ci n'est en effet pas conçu pour particulariser les voix des personnages et faciliter l'orchestration de points de vue contradictoires au sein du récit, afin de constituer une structure du point de vue complexe, voire irréconciliable. Il s'agit au contraire de garantir la lisibilité et l'intelligibilité maximales d'un récit à valeur exemplaire. Cette façon de procéder, très didactique, traduit aussi une belle confiance dans le pouvoir de la poésie et, plus largement, de la parole, à exprimer la vérité. Cette dernière est en effet envisagée comme une donnée complexe, éventuellement difficile à percevoir ou révéler, mais qui existe bel et bien et qui peut être exprimée et transmise.

On comprend mieux la domination du discours direct sur les formes de discours représenté dans notre corpus. La poésie vieil-anglaise ne connaît que deux formes de discours représenté : une forme pleine, le discours direct, qui est utilisée très fréquemment, et une forme réduite, le discours narré, qui intervient beaucoup plus ponctuellement et discrètement. Les autres formes de discours représenté (le discours indirect, mais aussi les innombrables formes mixtes) permettent de mettre en relation deux énonciations, un exercice parfois périlleux, mais souvent riche pour qui se soucie de représenter plusieurs voix distinctes. Cette richesse est toutefois étrangère à la poésie vieil-anglaise, qui manie plusieurs modes énonciatifs, mais ne véhicule qu'une seule voix et qu'un seul point de vue.

Ainsi, la compréhension du fonctionnement du discours représenté, et en particulier du discours direct, dépasse de très loin les seules questions syntaxiques, ou même énonciatives, pourtant déjà complexes. Pour mieux cerner le phénomène, il est nécessaire de faire appel non seulement aux différentes branches de la linguistique, mais encore à d'autres disciplines, telles que la paléographie, l'anthropologie et la narratologie.

Le travail présenté ici ne prétend pas avoir épuisé le sujet. Il reste encore beaucoup à faire pour affiner notre compréhension de l'utilisation du discours direct dans le corpus poétique vieil-anglais. Il conviendrait notamment de pousser plus avant l'étude des marqueurs pragmatiques typiques du discours direct poétique, en comparaison avec les phénomènes observés dans le récit poétique, mais aussi dans différents types de textes en prose, afin de mieux comprendre non seulement comment s'organise le texte médiéval, mais aussi quel type de subjectivité s'y investit. Par ailleurs, il y aurait matière à pousser plus loin les comparaisons avec d'autres traditions proches d'une culture orale afin de distinguer avec plus de précision ce qui est spécifique à la tradition poétique vieil-anglaise, et ce qui relève de phénomènes plus communément partagés. Les autres traditions médiévales germaniques constituent naturellement un corpus de choix, dans la mesure où elles présentent des similitudes, à la fois sur le plan des thèmes évoqués et des structures linguistiques, qui facilitent l'établissement de comparaisons pertinentes. Sur certains aspects cependant, plusieurs études⁷ ont montré l'intérêt qu'il y avait à comparer la poésie vieil-anglaise à des traditions narratives orales encore vivantes, et il est probable que de telles comparaisons n'ont pas fini de livrer leurs enseignements, notamment en ce qui concerne les conditions de performance du texte. On espère cependant que le travail proposé ici aura permis d'éclairer un certain nombre d'aspects importants concernant les conventions du discours direct dans la poésie narrative vieil-anglaise et qu'il pourra fournir une base utile à de futurs travaux.

⁷ On pense naturellement aux travaux de Milman Parry et Albert Lord sur la poésie serbe, mais on peut aussi penser aux comparaisons avec la poésie Xhosa établies par Jeff Opland dans *Anglo-Saxon Oral Poetry*.

þa worde cwæð weoroda drihten meotud
mihtum swið sæzde his mazoþezne Ic
eop to godum swið sæzde his mazoþezne Ic
lize ne þu secgan wille . þa ic þæt wif
bryd to godum swið sæzde his mazoþezne Ic
læran wille hwe se feond oncwæð
wæcca wærlas wordum mælde Ic eop
god swið sæzde his mazoþezne Ic
sefne wordum cyðan hwe mandrihtne
moder forze farferhð sæzde and swið
cwæð . Soth is me to secganne on
sefan minum þus Andreas onðlangne
dæz herede hleoðorcwridum Him se

REFERENCES

Ouvrages cités

Sources primaires

Textes anciens

- Acta apocrypha : Iudas, alias Quiriacus, Episcopus Martyr Hierosolymis*, in *Acta Sanctorum*, Maius I (Antwerp : Michel Cnobbaert, 1680), 445-448
- Acta avctore anonymo ex XI veteribus MSS : Iuliana, Virgo Nicomediensis et Martyr, Bruxellae in Belgio*, in *Acta Sanctorum*, Februarius II, édité par Jean Bolland et Godefroid Henschen (Antwerp : J. van Meurs, 1658), 873-877
- Adomnán's Life of Columba*, édité et traduit par Alan Orr Anderson et Marjorie Ogilvie Anderson (Oxford : Clarendon Press, 1991)
- Ælfric, *The Homilies of the Anglo-Saxon Church; the 1st part containing the Sermones catholici or Homilies of Ælfric in the Original Anglo-Saxon, with an English version*, 2 vols., édité par Benjamin Thorpe (Londres : Ælfric Society, 1844 et 1846)
- Ælfric, *The Old English Version of the Heptateuch, Ælfric's Treatise on the Old and New Testament, and his Preface to Genesis*, édité par Samuel J. Crawford, Early English Text Society, o. s. 160 (Londres : Oxford University Press, [1922] 1969)
- Ælfric's Lives of Saints, being a Set of Sermons on Saints' Days formerly observed by the English Church*, édité par Walter W. Skeat (Londres : Early English Texts Society, 1881)
- Aristote, *Poétique*, édité et traduit par J. Hardy, 3^e édition, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1961)
- Aristote, *Rhétorique : tome deuxième*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1960)
- Bède le Vénérable, *De arte metrica*, in *Bedae opera didascalica*, édité par Charles W. Jones, Corpus Christianorum : Series Latina 123A (Turnhout : Brepols, 1975), 81-141
- Bède le Vénérable, *Histoire ecclésiastique du peuple anglais (Historia ecclesiastica gentis Anglorum)*, édité par André Crépin et Michael Lapidge, traduit par Pierre Monat et Philippe Robin (Paris : Cerf, 2005)
- Benoît de Nursie, *Règle de saint Benoît, texte latin, traduction et concordance*, édité par Philibert Schmitz (Turnhout : Brepols, 1987)
- Bethurum, Dorothy, éd., *The Homilies of Wulfstan* (Oxford : Clarendon Press, 1957)
- Blatt, Franz, éd. *Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud anthropophagos* (Gießen : Alfred Töpelmann ; Copenhague : Levin & Munksgaard, 1930)
- Boenig, Robert, *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals: Translations from the Greek, Latin, and Old English*, Garland Library of Medieval Literature 70 (New York : Garland, 1991)
- Bradley, S. A. J., éd., *Anglo-Saxon Poetry: An Anthology of Old English Poems in Prose Translation*, Everyman's Library (Londres et Toronto : Dent, 1995)

- Braune, Wilhelm, éd., *Althochdeutsches Lesebuch: Zusammengestellt und mit Glossar versehen* (Halle : Niemeyer, 1942)
- Byrhtferth's Enchiridion*, édité par Peter S. Baker et Michael Lapidge, Early English Text Society, s. s. 15 (Oxford : Oxford University Press, 1995)
- César, Jules, *La Guerre des Gaules*, traduit et édité par Léopold-Albert Constans et André Balland, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, 2 vols. (Paris : Les Belles Lettres, 1995)
- Cicéron, *L'Orateur : Du meilleur genre d'orateurs*, édité et traduit par Albert Yon, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1964)
- De inventione sanctae crucis*, in *Venerabilis Bedae : anglo-saxonis presbyteri, opera omnia*, édité par Jean-Paul Migne, *Patrologia Latina* 94 (Paris : Migne, 1862), cols. 494d-495d
- Doane, A. N., éd., *The Saxon Genesis: An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis* (Madison : University of Wisconsin Press, 1991)
- Dobbie, Elliott Van Kirk, éd., *Beowulf and Judith*, Anglo-Saxon Poetic Records 4 (New York : Columbia University Press, 1953)
- Dobbie, Elliott Van Kirk, éd., *The Anglo-Saxon Minor Poems*, Anglo-Saxon Poetic Records 6 (New York : Columbia University Press ; Londres : Routledge et Kegan Paul, 1942)
- Goodwin, Charles Wycliffe, éd. et trad., *The Anglo-Saxon Legends of St. Andrew and St. Veronica* (Cambridge : Deighton, 1851)
- Grundtvig, Sven, éd., *Sæmundar Edda hins fróða: den ældre Edda* (Copenhague : Gyldendal, 1868)
- Holder, Alfred, éd., *Inventio Sanctae Crucis: Actorvm cyriaci Pars I. Latine et graece : hymnvs antiqvs de Sancta Cruce* (Leipzig : Teubner, 1889)
- Kelly, Richard J., éd. et trad., *The Blickling Homilies* (Londres : Continuum, 2003)
- Krapp, George Philip and Elliott Van Kirk Dobbie, éd., *The Exeter Book*, Anglo-Saxon Poetic Records 3 (New York : Columbia University Press ; Londres : Routledge et Kegan Paul, 1936)
- Krapp, George Philip, éd., *The Junius Manuscript*, Anglo-Saxon Poetic Records 1 (New York : Columbia University Press ; Londres : Routledge et Kegan Paul, 1931)
- Krapp, George Philip, éd., *The Vercelli Book*, Anglo-Saxon Poetic Records 2 (New York : Columbia University Press, 1932)
- Lapidge, Michael, « Cynewulf and the *Passio S. Iulianae* », in *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr.*, édité par Mark C. Amodio et Katherine O'Brien O'Keefe (Toronto : University of Toronto Press, 2003), 147-171
- Muir, Bernard J., éd., *A Digital Facsimile of Oxford, Bodleian Library, MS. Junius 11*, Bodleian Digital Texts 1 (Oxford : Bodleian Library, University of Oxford, 2004)
- Muir, Bernard J., éd., *The Exeter Anthology of Old English Poetry: The Exeter DVD* (Exeter : Exeter University Press, 2006)
- Platon, *La République, livres I-III*, in *Œuvres complètes*, vol. 6, édité et traduit par Émile Chambry, Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (Paris : Les Belles Lettres, 1959)
- Pseudo-Marcellus, *Passio sanctorum Petri et Pauli*, in *ACTA Apostolorum Apocrypha Post Constantinum Tischendorf*, édité par Richard Adelbert Lipsius et Maximilien Bonnet (Leipzig : Hermann Mendelsohn, 1901).

- Sievers, Eduard, éd., *Heliand* (Halle : Buchhandlung des Waisenhauses, 1878)
- Snorri Sturluson, *Edda*, édité par Anthony Faulkes (Londres : Dent, 1995)
- Weber, Robert, éd., *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, 2^e éd. (Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft, 1975)
- Wilson, H. A., éd., *The Gelasian Sacramentary: Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae* (Oxford : Clarendon Press, 1894)

Textes modernes

- Austen, Jane, *Sense and Sensibility*, édité par Claudia L. Johnson, Norton Critical Edition (New York et Londres : Norton, 2001)
- Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit par Danièle Sallenave et François Wahl (Paris : Seuil, 1995)
- Cervantes, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche ; Nouvelles exemplaires*, traduit et édité par Jean Cassou, César Oudin et François Rosset (Paris : Gallimard, 1996)
- Eliot, George, *Middlemarch: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*, édité par Bert G. Hornback, Norton Critical Edition (New York et Londres : Norton, 2000)
- Hardy, Thomas, *Tess of the d'Urbervilles: An Authoritative Text*, édité par Scott Elledge, Norton Critical Edition (New York et Londres : Norton, 1991)
- Huysmans, J.-K., *Lettres inédites à Arij Prins* (Genève : Droz, 1977)
- Ishiguro, Kazuo, *The Unconsoled* (New York : Vintage International, [1995] 1996)
- Johns, R. Scot, *The Saga of Beowulf* (Boise, ID : Fantasy Castle Books, [2008] 2009)
- Milton, John, *Paradise Lost: An Authoritative Text, Sources and Backgrounds, Criticism*, édité par Gordon Teskey, Norton Critical Edition (New York et Londres : Norton, 2005)
- Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, édité par Georges Couton (Paris : Gallimard, 1998)
- Rowling, Joanne K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (Londres : Bloomsbury, [1997] 2000)
- Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Folio (Paris : Gallimard, 2000)

Sources secondaires

Études théoriques

- Abrahams, Roger, « A Rhetoric of Everyday Life: Traditional Conversational Genres », *Southern Folklore Quarterly* 32 (1968), 44-59
- Adam, Jean-Michel, *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle* (Liège : Mardaga, 1990)
- Adam, Jean-Michel, *La Linguistique textuelle : Introduction à l'analyse textuelle des discours*, 2^e éd. (Paris : Armand Colin, [2005] 2008)
- Aijmer, Karin, *English Discourse Particles: Evidence From a Corpus* (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2002)
- Anscombre, Jean-Claude, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française* 102 (1994), 95-107

- Auer, Peter, « The Pre-Front Field in Spoken German and its Relevance as a Grammaticalization Position », *Pragmatics* 6 : 3 (1996), 295-322
- Austin, John Langshaw, *How to Do Things With Words* (Oxford : Clarendon Press, 1962)
- Authier-Revuz, Jacqueline, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* 26 (1982), 91-151
- Authier-Revuz, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale* 55 (1992), 38-42 et 56 (1993), 10-15
- Bakhtine, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* [V. N. Volochinov, *Marksizm i filosofija jazyka* (Leningrad, 1929)], traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, Le Sens Commun (Paris : Minuit, 1977)
- Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* [*Problemy poëtiki Dostoevskogo* (Moscou, 1963)], traduit par Guy Verret (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1998)
- Banfield, Ann, « Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought », *New Literary History* 9 : 3 (1978), 415-454
- Banfield, Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction* (Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982)
- Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Communications* 11 (1968), 84-89
- Baynham, Mike, « Direct speech: What's it Doing in Non-Narrative Discourse? », *Journal of Pragmatics* 25 (1996), 61-81
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966)
- Berger, Peter et Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (Garden City, NY : Anchor Books, 1966)
- Berrendonner, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique* (Paris : Minuit, 1981)
- Blanchot, Maurice, « La Douleur du dialogue », in *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard, 1959), 207-218
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony* (Chicago : University of Chicago Press, 1974)
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : University of Chicago Press, [1961] 1983)
- Boucher, Paul, « Deixis Revisited: Connective and Pragmatic Functions of *Now*, *Then*, *Here* and *There* », in *Opérations énonciatives et interprétation de l'énoncé : Mélanges offerts à Janine Bouscaren*, édité par Laurent Danon-Boileau et Jean-Louis Duchet (Paris : Ophrys, 1993), 7-25
- Brown, Penelope et Stephen C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Use*, *Studies in Interactional Sociolinguistics* 4 (Cambridge : Cambridge University Press, 1987)
- Calaresu, Emilia, *Testuali parole : La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, *Materiali linguistici* 42 (Milan : FrancoAngeli, 2004)
- Cavillac, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101 (1995), 23-46
- Chadwick, Hector Munro et Nora Kershaw Chadwick, *The Growth of Literature*, 3 vols., réimpr. (Cambridge : Cambridge University Press, [1932-1940] 1986)

- Chafe, Wallace L., « Evidentiality in English Conversation and Academic Writing », in *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, édité par Wallace L. Chafe et Johanna Nichols (Norwood : Ablex, 1986), 261-272
- Clark, Herbert H., et Richard J. Gerrig, « Quotations as Demonstrations », *Language* 66 (1990), 764-805
- Cole, Peter et Jerry L. Morgan, eds., *Speech Acts, Syntax and Semantics* 3 (New York, San Francisco et Londres : Academic Press, 1975)
- Combettes, Bernard, « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques* 65 (1990), 97-111
- Coulmas, Florian, « Reported Speech: Some General Issues », in *Direct and Indirect Speech*, édité par Florian Coulmas (Berlin, New York et Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1986), 1-28
- Dane, Joseph A., *The Critical Mythology of Irony* (Athens : University of Georgia Press, 1991)
- Dangeau, Louis de Courcillon de, *Opuscules sur la grammaire*, édité par Manne Ekman (Uppsala : Almqvist & Wiksell, 1927)
- De Mattia-Viviès, Monique, « Du discours rapporté mimétique aux formes intrinsèquement hybrides », *Anglophonia-Sigma* 28 (2010), 151-180
- Defour, Tine « 'And so now...' The Grammaticalisation and (Inter)subjectification of *Now* », in *The Dynamics of Linguistic Variation: corpus evidence on English past and present*, édité par Terttu Nevalainen et al. (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2008), 17-36
- Defour, Tine, « A Diachronic Study of the Pragmatic Markers *Well* and *Now*: Fundamental Research into Semantic Development and Grammaticalisation by Means of a Corpus Study » (thèse de doctorat non publiée, Universiteit Gent, 2007)
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique*, 2^e éd. (Paris : Hermann, [1972] 1980)
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit* (Paris : Minuit, 1984)
- Dumarsais, César Chesneau, *Logique et principes de grammaire* (Paris : Briasson, Le Breton et Hérisant fils, 1769)
- Dundes, Alan, Jerry W. Leach et Bora Özkök, « The Strategy of Turkish Boys' Verbal Dueling Rhymes », in *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972), 133-160
- Durrer, Sylvie, « Le Dialogue romanesque : Essai de typologie », *Pratiques* 65 (1990), 37-62
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2^e éd. (New York : Routledge, [1980] 2002)
- Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétitions* (Paris : Gallimard, 1949)
- Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane*, traduit par Willard R. Trask (New York : Harcourt Brace, 1959),
- Everett, Percival, « Real and Sounding Real: The Illusion of Realistic Dialogue », communication orale présentée au séminaire « Écrire l'Oral » (Université Paris IV – Sorbonne, équipe VALE) le 25 mai 2011

- Fischer, Olga, « The Position of the Adjective in (Old) English From an Iconic Perspective », in *The Motivated Sign*, édité par Olga Fischer et Max Nänny, *Iconicity in Language and Literature* 2 (Amsterdam : John Benjamins, 2001), 249-276
- Fludernik, Monika, « New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing », *New Literary History* 32 (2001), 619-638
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton : Princeton University Press, 1957)
- Genette, Gérard, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972)
- Goffman, Erving, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (New York : Pantheon Books, 1967)
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life* (Édimbourg : Bateman, 1956)
- González, Montserrat, *Pragmatic Markers in Oral Narrative: The Case of English and Catalan*, *Pragmatics & Beyond* 122 (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2004)
- Greimas, Algirdas Julien, « Les Proverbes et les dictons », in *Du sens : Essais sémiotiques* (Paris : Seuil, 1970), 309-314
- Grésillon, Almuth et Dominique Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre », *Langages* 19 : 73 (1984), 112-125
- Grice, H. Paul, « Logic and Conversation », in *Speech Acts*, édité par Peter Cole et Jerry L. Morgan, *Syntax and Semantics* 3 (New York, San Francisco et Londres : Academic Press, 1975), 41-58
- Guillaume, Gustave, *Leçons de linguistique, 1943-44 A*, vol. 10 (Québec et Lille : Presses Universitaires, 1991)
- Günthner, Susanne, « Direkte und indirekte Rede in Alltagsgesprächen », in *Zur Syntax des gesprochenen Deutsch*, édité par Peter Schlobinski (Opladen : Westdeutscher Verlag, 1997), 227-262
- Günthner, Susanne, « The Contextualization of Affect in Reported Dialogues », in *The Language of Emotions: Conceptualization, Expression, and Theoretical Foundation*, édité par Susanne Niemeier et René Dirven (Amsterdam : Benjamins, 1997), 247-276
- Haspelmath, Martin, « The Grammaticization of Passive Morphology », *Studies in Language* 14 : 1 (1990), 25-72
- Hasselgård, Hilde, « Not Now – On Non-Correspondence Between the Cognate Adverbs *Now* and *Nå* », *Pragmatic Markers in Contrast 2. Studies in pragmatics*, édité par Karin Aijmer et Anne-Marie Simon-Vandenberg (Oxford : Elsevier, 2006), 93-114
- Hobsbawm, Eric J. et Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge : Cambridge University Press, 1983)
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (New York : Routledge, 1995)
- Hymes, Dell, « Models of the Interaction of Language and Social Life », in *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972), 35-71
- Joly, André, « Éléments pour une théorie générale de la personne », *Faits de langues* 2 : 3 (1994), 45-54
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Énonciation : De la subjectivité dans le langage* (Paris : Armand Colin, [1980] 1999)

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le Discours en interaction* (Paris : Armand Colin, 2005)
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement* (Paris : Armand Colin, 2005)
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les Interactions verbales*, vol. 1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, 3^e éd. (Paris : Armand Colin, 1998)
- Kleiber, Georges, « Sur la définition du proverbe », *Recherches germaniques* 2 (1988), 232-252
- Krispyn, Egbert, *Style and Society in German Literary Expressionism*, University of Florida Monographs, Humanities Series 15 (Gainesville, FL : University of Florida Press, 1964)
- Labov, William, « Rules for Ritual Insults », in *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1972), 297-353
- Langacker, Ronald W., « Subjectification », *Cognitive Linguistics* 1 (1990), 5-38
- Lapaire, Jean-Rémi, et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et Grammaire de l'Anglais*, 3^e édition (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, [1991]1998)
- Leech Geoffrey N., et Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, English Language Series 13 (Londres et New York : Longman, 1981)
- Leech, Geoffrey N., Paul Rayson et Andrew Wilson, *Word Frequencies in Written and Spoken English: Based on the British National Corpus* (Londres : Longman, 2001)
- Leech, Geoffrey N., *The Principles of Pragmatics* (Londres et New York : Longman, 1983)
- Levinson, Stephen C., *Pragmatics*, Cambridge Textbooks in Linguistics (Cambridge : Cambridge University Press, 1983)
- Lopez-Couso, María José et Elena Seoane, « Introduction: New Perspectives on Grammaticalization », in *Rethinking Grammaticalization. New perspectives*, édité par María José Lopez-Couso et Elena Seoane (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2008), 1-13
- Lord, Albert B., « Perspectives on Recent Work on Oral Literature », *Oral Tradition* 1 : 3 (1986), 467-503, réimpr. (extraits) in *Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook*, édité par John Miles Foley, Garland Folklore Casebooks 5 (New York et Londres : Garland, 1990), 31-55
- Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature 24 (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1960)
- Lord, Albert B., *The Singer Resumes the Tale*, édité par Mary Louise Lord (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1995)
- Maingueneau, Dominique, « Hyperénonciateur et 'participation' », *Langages* 156 (2004), 111-126
- Maingueneau, Dominique, « Un problème cornélien : la maxime », *Études littéraires* 25 : 1-2 (1992), 11-22
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* ([Paris : Bordas, 1986] Paris : Dunod, 1993)
- Maingueneau, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, 2^e éd. (Paris : Hachette, [1994] 1999),
- Maingueneau, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd. ([Paris : Bordas, 1986] Paris : Nathan, 2003)

- Margolin, Uri, « Narrator », in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 351-369
- Mayes, Patricia, « Quotation in Spoken English », *Studies in Language* 14 (1990), 325-363
- McHale, Brian, « Speech Representation », in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 434-446
- Mercier, Andrée, « La Vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro* 2 (2009), § 14, <<http://tempszero.contemporain.info/document393>> (dernière consultation : août 2012)
- Miller, James E., Jr, éd., *Theory of Fiction: Henry James* (Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1972)
- Mizzau, Marina, « La Finzione del discorso riportato », in *Fra conversazione e discorso: l'analisi dell'interazione verbale*, édité par Franca Orletti (Rome : La Nuova Italia Scientifica, 1994)
- Neveu, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage* (Paris : Armand Colin, 2004)
- Norén, Coco, « Le Discours rapporté direct et la notion d'énonciation », in *Le Discours rapporté dans tous ses états: Actes du colloque international, Bruxelles 8-11 novembre 2001*, édité par Juan Manuel Lopez Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (Paris : L'Harmattan, 2004), 97-104
- Nünning, Ansgar, « On the Perspective Structure of Narrative Texts », in *New Perspectives on Narrative Perspective*, édité par Willie van Peer et Seymour Chatman (Albany : SUNY, 2001), 207-223
- Ong, Walter J., *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture* (Ithaca : Cornell University Press, 1977)
- Ong, Walter J., *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word* ([Londres : Methuen, 1982] Londres et New York : Routledge, 1988)
- Ong, Walter J., *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* ([New Haven : Yale University Press, 1967] Minneapolis : University of Minnesota Press, 1981)
- Parry, Milman, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930), 73-147
- Parry, Milman, « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry », *Harvard Studies in Classical Philology* 43 (1932), 1-50
- Parry, Milman, « Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song », *Transactions of the American Philological Association* 54 (1933), 179-197
- Perrin, Laurent, *L'Ironie mise en trope : Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (Paris : Kimé, 1996)
- Pfister, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, traduit par J. Halliday (Cambridge : Cambridge University Press, 1988)
- Pratt, Mary Louise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington : Indiana University Press, 1969)
- Quirk, Randolph et al., *A Comprehensive Grammar of the English Language* (Londres : Longman, 1985)

- Rabatel, Alain, « L'Introuvable focalisation externe : De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », *Littérature* 107 (1997), 88-113
- Rabatel, Alain, *La Construction textuelle du point de vue* (Lausanne : Delachaux et Niestlé, 1998)
- Reboul-Moeschler, Anne, « Théâtre et narration » (thèse de doctorat non publiée, EHESS, 1984)
- Rivara, René, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative* (Paris et Montréal : L'Harmattan, 2000)
- Rosier, Laurence, *Le Discours rapporté en français* (Paris : Ophrys, 2008)
- Rosier, Laurence, *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*, Champs Linguistiques (Paris et Bruxelles : Duculot, 1999)
- Roulet, Eddy, « De la conversation comme négociation », *Le Français aujourd'hui* 71 (1985), 7-13
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington : Indiana University Press, 1991)
- Schapira, Charlotte, « Discours rapporté et parole prototypique », in *Le Discours rapporté dans tous ses états : Actes du colloque international, Bruxelles 8-11 novembre 2001*, édité par Juan Manuel Lopez Muñoz, Sohie Marnette et Laurence Rosier (Paris : L'Harmattan, 2004), 131-138
- Schegloff, Emanuel A. et Harvey Sacks, « Opening up Closings », *Semiotica* 7 : 4 (1973), 289-327
- Schegloff, Emanuel A., « Sequencing in Conversational Openings » in *Directions in Sociolinguistics*, édité par John J. Gumperz et Dell Hymes (New York : Holt, 1972)
- Schiffrin, Deborah, *Discourse Markers*, Studies in Interactional Sociolinguistics 5 (Cambridge : Cambridge University Press, 1987)
- Schmid, Wolf, « Implied Author », in *Handbook of Narratology*, édité par Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid et Jörg Schönert (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2009), 161-173
- Schuelke, Gertrude L., « 'Slipping' in Indirect Discourse », *American Speech* 33 (1958), 90-98
- Searle, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge : Cambridge University Press, 1979)
- Searle, John R., *Speech Acts: An Essay in The Philosophy of Language* (Cambridge : Cambridge University Press, 1969)
- Sperber, Dan, et Deirdre Wilson, « Les Ironies comme mentions », *Poétique* 36 (1978), 399-412
- Stampe, Dennis W., « Meaning and Truth in the Theory of Speech Acts », in *Speech Acts*, édité par Peter Cole et Jerry L. Morgan, Syntax and Semantics 3 (New York, San Francisco et Londres : Academic Press, 1975), 1-39
- Stenström, Anna-Brita, « Lexical Items Peculiar to Spoken Language », in *The London-Lund Corpus of Spoken English: Description and Research*, édité par Jan Svartvik (Lund : Lund University Press, 1990), 137-175
- Sternberg, Meir, « Point of View and the Indirections of Direct Speech », *Language and Style* 15 (1982), 67-117

- Sternberg, Meir, « Proteus in Quotation-Land: *Mimesis* and the Forms of Reported Discourse », *Poetics Today* 3 : 2 (1982), 107-156
- Tamba, Irène, « Formules et dire proverbial », *Langages* 34 : 139 (2000), 110-118
- Tannen, Deborah, « Hearing Voices in Conversation, Fiction, and Mixed Genres », in *Linguistics in Context: Connecting Observation and Understanding*, édité par Deborah Tannen (Norwood, NJ : Ablex, 1988)
- Tannen, Deborah, *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy* (Norwood, NJ : Ablex, 1982)
- Tannen, Deborah, *Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse* (Cambridge : Cambridge University Press, 1989)
- Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique* (Paris : Seuil, 1981)
- Traugott, Elizabeth Closs, « (Inter)subjectivity and (Inter)subjectification: A Reassessment », in *Subjectification, Intersubjectification and Grammaticalization*, édité par Kristin Davidse, Lieven Vandelandotte et Hubert Cuyckens (Berlin et New York : Walter de Gruyter, 2010), 29-71
- Traugott, Elizabeth Closs, « Subjectification in Grammaticalisation », in *Subjectivity and subjectivisation: Linguistic perspectives*, édité par Dieter Stein et Susan Wright (Cambridge : Cambridge University Press, 1995), 31-54
- Tuomarla, Ulla, *La Citation mode d'emploi : Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct* (Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1999)
- Zumthor, Paul, « L'Épiphonème proverbial », *Revue des sciences humaines* 41 : 163 (1976), 313-328

Le discours direct en littérature médiévale

- Abdou, Angela, « Speech and Power in Old English Conversion Narratives », *Florilegium* 17 (2000), 195-212
- Baker, Peter S., « Beowulf the Orator », *Journal of English Linguistics* 21 (1988), 3-23
- Beckerling, Philippa Mary, « The Function of Direct Speech in Old English Poetry » (mémoire de MA non publié, University of Port Elizabeth, 1989)
- Bjork, Robert E., « Oppressed Hebrews and the Song of Azarias in the Old English *Daniel* », *Studies in Philology* 77 : 3 (1980), 213-226
- Bjork, Robert E., « Speech as Gift in *Beowulf* », *Speculum* 69 : 4 (1994), 993-1022
- Bjork, Robert E., *The Old English Verse Saints' Lives: A Study in Direct Discourse and the Iconography of Style*, McMaster Old English Studies and Texts 4 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1985)
- Bleeth, Kenneth A., « *Juliana*, 647-52 », *Medium Aevum* 38 (1969), 119-122
- Bzdyl, Donald G., « Prayer in Old English Narratives » (thèse de doctorat non publiée, University of Illinois, 1977)
- Cerquiglini, Bernard, *La Parole médiévale: Discours, syntaxe, texte* (Paris : Minuit, 1981)
- Clover, Carol J., « The Germanic Context of the Unferþ Episode », *Speculum* 55 : 3 (1980), 444-468
- Conde-Silvestre, Juan Camilo, « Verbal Confrontation and the Uses of Direct Speech in Some Old English Poetic Hagiographies », in *Bells Chiming from the Past: Cultural and Linguistic Studies on Early English*, Costerus n. s. 174, édité par Isabel Moskowich-Spiegel et Begoña Crespo-García (Amsterdam : Rodopi, 2007), 247-264

- Cook, Albert Stanburrough, « The Beowulfian *Maðelode* », *Journal of English and Germanic Philology* 25 : 1 (1926), 1-6
- Creed, Robert P., « The *Andswarode*-System in Old English Poetry », *Speculum* 32 : 3 (1957), 523-528
- Doubleday, James, « The Speech of Stephen and the Tone of Elene », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation, For John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame et Londres : Notre Dame University Press, 1975), 116-123
- Frantzen, Allen J., « Drama and Dialogue in Old English Poetry: The Scene of Cynewulf's *Juliana* », *Theatre Survey* 48 : 1 (2007), 99-119
- Frederick, Jill, « Warring with Words: Cynewulf's *Juliana* », in *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*, édité par David Johnson et Elaine Treharne (Oxford : Oxford University Press, 2005), 60-74
- Garmonsway, George Norman, « The Development of the Colloquy » in *The Anglo-Saxons: Studies in some Aspects of their History and Culture presented to Bruce Dickens*, édité par Peter Clemoes (Londres : Barnes and Bowes, 1959), 248-261
- Georgianna, Linda, « King Hrethel's Sorrow and the Limits of Action in *Beowulf* », *Speculum* 62 : 4 (1987), 829-850
- Green, Eugene, « On Syntactic and Pragmatic Features of Speech Acts in Wulfstan's Homilies », in *Insights in Germanic Linguistics, I: Methodology in Transition*, édité par Irmengard Rauch et Gerald F. Carr, Trends in Linguistics, Studies and Monographs 83 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 1995), 109-125
- Green, Eugene, « Speech Acts and the Question of Self in Alfred's *Soliloquies* », in *Interdigitations: Essays for Irmengard Rauch*, édité par Gerald F. Carr, Wayne Harbert, et Lihua Zhang (Francfort-sur-le-Main, Berne et New York : Peter Lang, 1998), 211-218
- Greenfield, Stanley B., « Of Words and Deeds: The Coastguard's Maxim Once More », in *The Wisdom of Poetry*, édité par Larry D. Benson et Siegfried Wenzel (Kalamazoo : Medieval Institute, 1982), 45-51
- Haar, Catherine Peterson, « Direct Speech in Six Old English Religious Narrative Poems: Forms, Uses and Sequences » (thèse de doctorat non publiée, University of Maryland, 1995)
- Handelman, Anita F., « Wulfgar at the door: *Beowulf*, 11. 389b-90a », *Neophilologus* 72 : 3 (1988), 475-477
- Hansen, Elaine Tuttle, « Hrothgar's 'Sermon' in *Beowulf* as Parental Wisdom », *Anglo-Saxon England* 10 (1982) 53-67
- Harris, Joseph, « Beowulf's Last Words », *Speculum* 67 : 1 (1992), 1-32
- Harris, Joseph, « The *Senna*: From Description to Literary Theory », *Michigan Germanic Studies* 5 (1979), 65-74
- Heusler, Andreas, « Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung », *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 46 (1902), 189-284
- Hill, John M., « Translating Social Speech and Gesture in *Beowulf* », in '*Beowulf*' in Our Time: Teaching '*Beowulf*' in Translation, édité par Mary K. Ramsey, Old English Newsletter Subsidia 31 (Kalamazoo : The Medieval Institute, Western Michigan University, 2002), 67-79

- Jager, Eric, « Invoking / Revoking God's Word: The *Vox Dei* in *Genesis B* », *English Studies* 71 (1990), 307-321
- Jager, Eric, « Speech and the Chest in Old English Poetry: Orality or Pectorality », *Speculum* 65 : 4 (1990), 845-859
- Jager, Eric, « Tempter as Rhetoric Teacher: The Fall of Language in the Old English *Genesis B* », *Neophilologus* 72 : 3 (1988), 434-448
- Jager, Eric, « The Word in the 'Breost': Interiority and the Fall in *Genesis B* », *Neophilologus* 75 : 2 (1991), 279-290
- Jager, Eric, *The Tempter's Voice: Language and the Fall in Medieval Literature* (Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1993)
- Jucker, Andreas H. et Irma Taavitsainen, « Diachronich Speech Act Analysis: Insults from Flyting to Flaming », *Journal of Historical Pragmatics* 1 : 1 (2000), 67-95
- Keenan, Hugh T., « Satan Speaks in Sparks: *Christ and Satan* 78-79a, 161b-162b, and the *Life of St. Anthony* », *Notes and Queries* 21 (1974), 283-284
- Kerling, Johan, « A Case of 'Slipping': Direct and Indirect Speech in Old English Prose », *Neophilologus* 66 : 2 (1982), 286-290
- Kightley, Michael R., « Reinterpreting Threats to Face: The Use of Politeness in *Beowulf*, ll. 407-472 », *Neophilologus* 93 : 3 (2009), 511-520
- Lee Dong-Il, « Character from Archetype: A Study of the Characterization of *Beowulf* with Reference to the Diction of Direct Speech in *Beowulf* » (thèse de doctorat non publiée, University College London, 1995)
- Levine, Robert, « Direct Discourse in *Beowulf*: Its Meaning and Function » (thèse de doctorat non publiée, University of California, Berkeley, 1963)
- Lord, Albert B., « The Formulaic Structure of Introductions to Direct Discourse in *Beowulf* and *Elene* », in *Epic Singers and Oral Tradition*, édité par Albert B. Lord (Ithaca : Cornell University Press, 1991), 147-169
- Marnette, Sophie, *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale: une approche linguistique* (Berne : Peter Lang, 1998)
- Marnette, Sophie, *Speech and Thought Presentation in French* (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 2005)
- McNally, Charles E., « 'Beowulf mæpelode': Text Linguistics and Speech Acts » (thèse de doctorat non publiée, State University of New York, Binghamton, 1975)
- Mintz, Susannah B., « Words Devilish and Divine: Eve as Speaker in *Genesis B* », *Neophilologus* 81 : 4 (1997), 609-623
- Nelson, Marie, « 'Wordsige and Worcsige': Speech Acts in Three Old English Charms », *Language and Style* 17 (1984), 57-66
- Nelson, Marie, « *The Battle of Maldon and Juliana*: The Language of Confrontation », in *Modes of Interpretation in Old English Literature: Essays in Honour of Stanley B. Greenfield*, éd. Phyllis Rugg Brown, Georgia Ronan Crampton et Fred C. Robinson (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1986), 137-150
- Olsen, Alexandra Hennessey, *Speech, Song, and Poetic Craft: the Artistry of the Cynewulf Canon*, *American University Studies* 4, *English Language and Literature* 15 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1984)
- Parks, Ward, *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions* (Princeton : Princeton University Press, 1990)

- Perelman, Leslie Cooper, « The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in *Beowulf*: a Study of Speech Acts » (thèse de doctorat non publiée, University of Massachusetts, 1981)
- Pizarro, Joaquín Martínez, « Studies on the Function and Context of the *Senna* in Early Germanic Narrative » (thèse de doctorat non publiée, Harvard University, 1976)
- Quinn, Judy, « Verseform and Voice in Eddic Poems: The Discourses in *Fáfnismál* », *Arkiv för Filologi* 107 (1992), 100-130
- Richman, Gerald Irving, « Artful Slipping in Old English », *Neophilologus* 70 : 2 (1986), 279-291
- Richman, Gerald Irving, « The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse in Old English Literature » (thèse de doctorat non publiée, Yale University, 1977)
- Rowe, Elizabeth Ashman, « Irony in the Old English and Old Norse Interrogative Situation », *Neophilologus* 73 : 3 (1989), 477-479
- Shippey, Tom A., « Principles of Conversation in Beowulfian Speech », in *Techniques of Description: Spoken and Written Discourse*, édité par John M. Sinclair *et al.* (Londres et New York : Routledge, 1993), 109-126
- Silber, Patricia, « Rhetoric as Prowess in the Unferð Episode », *Texas Studies in Literature and Language* 23 : 4 (1981), 471-483
- Soukupová, Helena, « The Anglo-Saxon Hero on His Death-Day: Transience or Transcendence? (A Motivic Analysis of Beowulf's and Byrhtnoth's Death Speeches) », *Litteraria Pragensia* 18 (1999), 5-26
- Stévanovitch, Colette, « *Beowulf mapelode, Bearn Eceowes* [Beowulf prit la parole, fils d'Ecgtheow]: Les Formules d'insertion de tirade dans *Beowulf* », *Q/W/E/R/T/Y: Arts, Littérature & Civilisation du Monde Anglophone* 8 (1998), 17-25
- van der Wurff, W. A. M., « Cynewulf's *Elene*: The First Speech to the Jews », *Neophilologus* 66 : 2 (1982), 301-312
- Weldon, James Frederic Gilvear, « The Devices of Direct Discourse: Some Aspects of Poetic Organization in Old English Narrative Poetry » (thèse de doctorat non publiée, Queen's University at Kingston, Ontario, 1979)

Études sur le domaine médiéval

- Abraham, Lenore MacGaffey, « Cynewulf's *Juliana*: A Case at Law », *Allegorica* 3 (1978), 172-189
- Amos, Ashley Crandell, *Linguistic Means of Determining the Dates of Old English Literary Texts* (Cambridge, MA : The Medieval Academy of America, 1980)
- Anderson, Earl R., « Cynewulf's *Elene*: Manuscript Divisions and Structural Symmetry », *Modern Philology* 72 : 2 (1974), 111-122
- Anderson, Earl R., *Cynewulf: Structure, Style, and Theme in His Poetry* (Londres et Toronto : Associated University Presses, 1983)
- Andersson, Theodore M., « Sources and Analogues », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 125-148
- Assmann, Bruno, éd., *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, vol. 3 (Leipzig : Wigand, 1898)

- Attenborough, Frederick Levi, éd. et trad., *The Laws of the Earliest English Kings* (New York : Russel and Russel, 1963)
- Bammesberger, Alfred, « Who Advised Beowulf to Challenge Grendel? », *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 24 : 4 (2011), 244-248
- Barnouw, Adriaan Jacob, *Textkritische Untersuchungen nach dem Gebrauch des bestimmten Artikels und des schwachen Adjectivs in der altenglischen Poesie* (Leiden : E. J. Brill, 1902)
- Barry, Jane Morgan, « The Angel of Light Tradition in Biblical Commentary and English Literature of the Middle Ages and the Renaissance » (thèse de doctorat non publiée, University of Wisconsin-Madison, 1976)
- Bartlett, Adeline Courtney, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry* (New York : Columbia University Press, 1935)
- Battles, Paul, « Genesis A and the Anglo-Saxon 'Migration Myth' », *Anglo-Saxon England* 29 (2000), 43-66
- Benson, Larry D., « The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry », *Publications of the Modern Language Association of America* 81 : 5 (1966), 334-341
- Bjork, Robert E., « Digressions and Episodes », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 193-212
- Blake, Norman F., éd., *The Phoenix*, 2^e éd. ([Manchester : Manchester University Press, 1964] Exeter : University of Exeter Press, 1990)
- Blake, Norman F., *The English Language in Medieval Literature* (Londres : Methuen, 1979)
- Bleeth, Kenneth A., « Juliana, 647-52 », *Medium Aevum* 38 (1969), 119-122
- Bloomfield, Josephine, « Diminished by Kindness: Frederick Klaeber's Rewriting of Wealhtheow », *Journal of English and Germanic Philology* 93 : 2 (1994), 181-203
- Bodden, Mary-Catherine, éd. et trad., *The Old English Finding of the True Cross* (Cambridge : D. S. Brewer, 1987)
- Boenig, Robert E., « Andreas, the Eucharist, and Vercelli », *Journal of English and Germanic Philology* 79 : 3 (1980), 313-331
- Boenig, Robert, *Saint and Hero: Andreas and Medieval Doctrine* (Lewisburg, PA : Bucknell University Press ; Londres et Toronto : Associated University Presses, 1991)
- Bonjour, Adrien, « The Use of Anticipation in *Beowulf* », *Review of English Studies* 16 (1940), 290-299, réimpr. in *Twelve Beowulf Papers, 1940-1960, with additional comments* (Neuchâtel : Faculté des Lettres, 1962), 11-20
- Bonjour, Adrien, *The Digressions in Beowulf* (Oxford : Blackwell, 1950)
- Boyd, Nina, « Doctrine and Criticism: A Revaluation of *Genesis A* », *Neuphilologische Mitteilungen* 83 : 3 (1982), 230-238
- Bredehoft, Thomas A., « First-Person Inscriptions and Literacy in Anglo-England », *Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History* 9 (1996), 103-110
- Bridges, Margaret Enid, *Generic Contrast in Old English Hagiographical Poetry*, *Anglistica* 22 (Copenhague : Rosenkilde and Bagger, 1984)
- Brinton, Laurel J., « The Development of Discourse Markers in English », in *Historical Linguistics and Philology*, édité par Jacek Fisiak, Trends in Linguistics, Studies and Monographs 46 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 1990), 45-71
- Brockman, Bennett A., « 'Heroic' and 'Christian' in *Genesis A*: The Evidence of the Cain and Abel Episode », *Modern Language Quarterly* 35 (1974), 115-128

- Brodeur, Arthur G., *The Art of Beowulf* (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1959)
- Brooks, Kenneth R., *Andreas and the Fates of the Apostles* (Oxford : Clarendon Press, 1961)
- Buchelt, Lisabeth C., « All about Eve: Memory and Re-Collection in Junius 11's Epic Poems *Genesis* and *Christ and Satan* », in *Women and the Medieval Epic*, édité par Sara S. Poor et Jana K. Schulman (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2007), 137-158
- Burchmore, Susan, « Traditional Exegesis and the Question of Guilt in the Old English *Genesis B* », *Traditio* 41 (1985), 117-144
- Bzdyl, Donald G., « *Juliana*: Cynewulf's Dispeller of Delusion », *Neuphilologische Mitteilungen* 86 : 2 (1985), 165-175
- Calder, Daniel G., « Figurative Language and Its Contexts in *Andreas*: A Study in Medieval Expressionism », in *Modes of Interpretation in Old English Literature*, édité par Phyllis Rugg Brown, Georgia Ronan Crampton et Fred C. Robinson (Toronto : University of Toronto Press, 1986), 115-136
- Calder, Daniel G., « *Guthlac A* and *Guthlac B*: Some Discriminations », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation, for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 65-80
- Calder, Daniel G., « The Art of Cynewulf's *Juliana* », *Modern Language Quarterly* 34 (1973), 355-371
- Calder, Daniel G., *Cynewulf* (Boston : Twayne, 1981)
- Campbell, Jackson J., « Adaptation of Classical Rhetoric in Old English Literature », in *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, édité par James J. Murphy (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1978), 173-197
- Campbell, Jackson J., « Cynewulf's Multiple Revelations », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 229-250
- Capek, Michael J., « A Note on Formula Development in Old Saxon », *Modern Philology* 67 : 4 (1970), 357-363
- Carruthers, Leo, « Historicity, Archaeology and Romance in *Beowulf* », in *Lectures d'une œuvre : Beowulf, Symbolismes et interprétations*, édité par Marie-Françoise Alamichel (Paris : Éditions du temps, 1998), 11-27
- Carruthers, Mary Jean, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2^e éd. (Cambridge : Cambridge University Press, [1990] 2008), 195-233
- Casteen, John, « *Andreas*: Mermedonian Cannibalism and Figural Narration », *Neuphilologische Mitteilungen* 75 (1974), 74-78
- Cathey, James E., éd., *Héliand: Text and Commentary* (Morgantown : West Virginia University Press, 2002)
- Cavill, Paul, « *Beowulf* and *Andreas*: Two Maxims », *Neophilologus* 77 : 3 (1993), 479-487
- Cavill, Paul, *Maxims in Old English Poetry* (Cambridge : D. S. Brewer, 1999)
- Cerquiglini, Jacqueline et Bernard, « L'Écriture proverbiale », *Revue des Sciences Humaines* 41 : 163 (1976), 359-375
- Chambers, R. W., *Beowulf: An Introduction* (Cambridge : Cambridge University Press, 1921)

- Chance, Jane, *Woman as Hero in Old English Literature* (Syracuse : Syracuse University Press, 1986)
- Cherniss, Michael, *Ingeld and Christ: Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry* (La Haye et Paris : Mouton, 1972)
- Christensen, Arne Søby, « Beowulf, Hygelac og Chlochlaiachus. Om beretningskronologien i *Beowulf* », *Historisk Tidsskrift* 105 :1 (2005), 40-77 [résumé en anglais p. 78-79]
- Clark, Tom, *A Case for Irony in Beowulf, With Particular Reference to its Epithets* (Berne : Peter Lang, 2003)
- Clarke, Catherine, « The Sources of *Guthlac A* (Cameron C.A.3.2.1) », *Fontes Anglo-Saxonici: World Wide Web Register*, <<http://fontes.english.ox.ac.uk/>> (2001, dernière consultation : mai 2012)
- Clemons, Peter, « Action in *Beowulf* and Our Perception of It », in *Old English Poetry: Essays on Style*, édité par Daniel G. Calder (Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1979), 147-168
- Clemons, Peter, *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 12 (Cambridge : Cambridge University Press, 1995)
- Clubb, Merrel Dare, éd., *Christ and Sat an: An Old English Poem* (New Haven : Yale University Press, 1925)
- Cole, Andrew, « Jewish Apocrypha and Christian Epistemologies of the Fall: The *Dialogi* of Gregory the Great and the Old Saxon *Genesis* », in *Rome and the North: The Early Reception of Gregory the Great in Germanic Europe*, édité par Rolf H. Bremmer, Jr. et al., *Mediaevalia Groningana* 4 (Louvain : Peeters, 2001), 157-188
- Colgrave, Bertram, trad. et éd., *Felix's Life of Saint Guthlac* (Cambridge : Cambridge University Press, 1956)
- Conner, Patrick W., « On Dating Cynewulf », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, *Basic Readings in Anglo-Saxon England* 4 (New York et Londres : Routledge, [1996] 2001), 23-56
- Cooke, William, « Hrothulf: A Richard III or an Alfred the Great? », *Studies in Philology* 104 : 2 (2007), 175-198
- Cramp, Rosemary J., « *Beowulf* and Archaeology », *Medieval Archaeology* 1 (1957), 57-77
- Creed, Robert P., « The Making of an Anglo-Saxon Poem », *English Literary History* 26 : 4 (1959), 445-454
- Crépin, André, « Poétique vieil-anglaise : Désignations du Dieu chrétien » (thèse de doctorat non publiée, Université d'Amiens, 1969)
- Crépin, André, « The Historicity of *Beowulf* », in *Points de vue sur Beowulf: Actes du colloque du 14 novembre 1998 à l'Université Nancy 2*, édité par Colette Stévanovitch, *GRENDÉL* 1 (Nancy : Publications de l'AMAES, 1999), 7-16
- Crépin, André, *Beowulf: Édition diplomatique et texte critique, traduction française, commentaires et vocabulaire*, 2 vols. (Göppingen : Kümmerle, 1991)
- Crépin, André, *Old English Poetics: A Technical Handbook*, hors-série 12 (Paris : Publications de l'AMAES, 2005)
- Damico, Helen, « The Valkyrie Reflex in Old English Literature », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 176-190
- Damico, Helen, *Beowulf's Wealththeow and the Valkyrie Tradition* (Madison : University of Wisconsin Press, 1984)

- Davis, Glenn M., « Changing Senses in *Genesis B* », *Philological Quarterly* 80 : 2 (2001), 113-131
- DeGregorio, Scott, « Theorizing Irony in *Beowulf*: The Case of Hrothgar », *Exemplaria* 11 : 2 (1999), 309-343
- Dendle, Peter, *Satan Unbound: The Devil in Old English Narrative Literature* (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 2001)
- Derolez, René, « *Genesis*: Old Saxon and Old English », *English Studies* 76 : 5 (1995), 409-423
- Diamond, Robert E., « Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry », *Publications of the Modern Language Association of America* 76 : 5 (1961), 461-468
- Dietrich, Franz, « Cynevulfs Crist », *Zeitschrift für deutsches Altertum* 9 (1853), 193-214
- Doane, A. N., éd., *Genesis A: A New Edition* (Madison : University of Wisconsin Press, 1978)
- Donahue, Charles, « Social Function and Literary Value in *Beowulf* », in *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, édité par Harald Scholler (Tübingen : Niemeyer, 1977), 382-390
- Donoghue, Daniel, « A Point Well Taken: Manuscript Punctuation and Old English Poems », in *Inside Old English: Essays in Honour of Bruce Mitchell*, édité par John Walmsley (Oxford : Blackwell, 2006), 38-58
- Donoghue, Daniel, « Word Order and Poetic Style: Auxiliary and Verbal in The Metres of Boethius », *Anglo-Saxon England* 15 (1987), 169-198
- Doubleday, James F., « The Allegory of the Soul as Fortress in Old English Poetry », *Anglia* 88 (1970), 503-508
- Doubleday, James F., « The Principle of Contrast in *Judith* », *Neuphilologische Mitteilungen* 72 (1971), 436-441
- Drijvers, Jan Willem, *Helena Augusta: The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross* (Leiden : E. J. Brill, 1992)
- Drout, Michael D. C., « Blood and Deeds: The Inheritance Systems in *Beowulf* », *Studies in Philology* 104 : 2 (2007), 199-226
- Dubs, Kathleen E., « *Guthlac A* and the Acquisition of Wisdom », *Neophilologus* 65 : 4 (1981), 607-613
- Dumville, David N., « *Beowulf* Come Lately: Some Notes on the Palaeography of the Nowell Codex », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 225 (1988) 49-63
- Dumville, David N., « The *Beowulf*-Manuscript and How Not to Date It », *Medieval English Studies Newsletter* 39 (1998) 21-27
- Earl, James W., « *Beowulf* and the Origins of Civilization », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 65-89
- Earl, James W., « The Typological Structure of *Andreas* », in *Old English Literature in Context: Ten Essays*, édité par John D. Niles (Cambridge : D. S. Brewer ; Totowa, NJ : Rowman & Littlefield, 1980), 66-89
- Ehrtart, Margaret, « Tempter as Teacher: Some Observations on the Vocabulary of the Old English *Genesis B* », *Neophilologus* 59 : 3 (1975), 435-446
- Enkvist, Nils Erik et Brita Wårvik, « Old English *Pa*, Temporal Claims, and Narrative Structure », *Papers from the 7th International Conference on Historical Linguistics*,

- édité par Anna Giacolone Ramat *et al.*, *Current Issues in Linguistic Theory* 48 (Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins, 1987), 221-237
- Enkvist, Nils Erik, « Problems Raised by Old English *Pa* », in *Writing vs Speaking: Language, Text, Discourse, Communication*, édité par Světa Čmejrková *et al.*, *Tübinger Beiträge zur Linguistik* 392 (Tübingen : Gunter Narr, 1994), 55-62
- Evans, John M., « *Genesis B* and Its Background », *Review of English Studies* n. s. 14 : 53 (1963), 1-16; 14 : 54 (1963), 113-23
- Evans, Jonathan D., « Episodes in Analysis of Medieval Narrative », *Style* 20 (1986), 126-141
- Fee, Christopher, « *Beag & Beaghroden*: Women, Treasure and the Language of Social Structure in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 97 (1996), 285-294
- Finnegan, Robert Emmett, « *Christ and Sa tan*: Structure and Theme », *Classica et Mediaevalia* 30 (1974 pour 1969), 490-551
- Finnegan, Robert Emmett, « Christ as Narrator in the Old English *Christ and Satan* », *English Studies* 75 : 1 (1994), 2-16
- Finnegan, Robert Emmett, « Eve and 'Vincible Ignorance' in *Genesis B* », *Texas Studies in Literature and Language* 18 (1976), 329-336
- Finnegan, Robert Emmett, « God's *Handmaegen* versus the Devil's *Craeft* in *Genesis B* », *English Studies in Canada* 7 (1981), 1-14
- Finnegan, Robert Emmett, éd., *Christ and Satan: A Critical Edition* (Waterloo, ON : Wilfrid Laurier Press, 1977)
- Foley, John Miles, « Texts That Speak to Readers Who Hear: Old English Poetry and the Languages of Oral Tradition », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 141-156
- Foley, John Miles, « The Poet's Self-Interruption in *Andreas* », *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C. B. Heiatt*, édité par M. J. Toswell (Toronto : University of Toronto Press, 1995), 42-59
- Foster, Robert, « The Use of *Pa* in Old and Middle English Narratives », *Neuphilologische Mitteilungen* 76 (1975), 404-414
- Frank, Roberta, « Did Anglo-Saxon Audiences Have a Skaldic Tooth? », *Scandinavian Studies* 59 (1987), 338-355
- Frank, Roberta, « Some Uses of Paronomasia in Old English Scriptural Verse », *Speculum* 47 : 2 (1972), 207-226
- Frank, Roberta, « The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 75 (1993), 11-36
- Frantzen, Allen J., « The Diverse Nature of Old English Poetry », in *Companion to Old English Poetry*, édité par Henk Aertsen et Rolf H. Bremmer, Jr. (Amsterdam: VU University Press, 1994), 1-17
- Frantzen, Allen J., « Writing the Unreadable *Beowulf*: 'Writan' and 'Forwritan,' the Pen and the Sword », *Exemplaria* 3 : 2 (1991), 327-357
- Frantzen, Allen J., *Desire for Origins: New Language, Old English, and Teaching the Tradition* (New Brunswick : Rutgers University Press, 1990)
- Frings, Theodor, « *Christ und Satan* », *Zeitschrift für deutsche Philologie* 45 (1913), 216-236
- Fritzsche, Arthur, « Das angelsächsische Gedicht *Andreas* und *Cynewulf* », *Anglia* 2 (1879), 441-496

- Fukuchi, M. S., « Gnostic Statements in Old English Poetry », *Neophilologus* 59 (1975), 610-613
- Fulk, R. D., « Cynewulf: Canon, Dialect, and Date », in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, Basic Readings in Anglo-Saxon England 4 (New York et Londres : Routledge, [1996] 2001), 3-21
- Fulk, R. D., *A History of Old English Meter* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992)
- Fulk, R. D., Robert E. Bjork et John D. Niles, éd., *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 4^e éd. (Toronto : University of Toronto Press, 2008)
- Furuta, Naotoshi, « The Devaluation of Germanic Heroic Tradition in the Old English Poem *Andreas* », in *Multiple Perspectives on Old English Philology and History of Linguistics: A Festschrift for Schoichi Watanabe*, édité par Tetsuji Oda et Hiroyuki Eto, *Linguistic Insights: Studies in Language and Communication* 129 (Berne : Peter Lang, 2010), 125-156
- Gardner, John, « Cynewulf's *Elene*: Sources and Structure », *Neophilologus* 54 : 1 (1970), 65-76
- Garmonsway, George Norman et Jacqueline Simpson, *Beowulf and its Analogues* (Londres : Dent, 1968)
- Gerould, Gordon Hall, « The Old English Poems on St. Guthlac and their Latin Source », *Modern Language Notes* 32 (1917), 77-89
- Gerould, Gordon Hall, *Saints' Legends* (Boston et New York : Houghton Mifflin, 1916)
- Gerritsen, Johan, « Have with You to Lexington! The *Beowulf* MS & *Beowulf* », in *In Other Words: Transcultural Studies in Philology, Translation and Lexicology presented to Hans Heinrich Meier on the occasion of his sixty-fifth Birthday*, édité par J. Lachlan Mackenzie et Richard Todd (Dordrecht et Providence, RI : Foris, 1989), 15-34
- Gillam, Doreen M. E., « Love Triangle as Commedia: Some Sidelights on Cynewulf's Handling of Personal Relationships in *Juliana* », in *Studies in Honour of René Derolez*, édité par A. M. Simon-Vandenberghe (Gand : Seminarie voor Engelse en Oud-Germaanse Taalkunde RUG, 1987), 190-215
- Gneuss, Helmut, *Language and History in Early England* (Aldershot et Brookfield, VT : Variorum, 1996)
- Godlove, Shannon N., « Bodies as Borders: Cannibalism and Conversion in the Old English *Andreas* », *Studies in Philology* 106 : 2 (2009), 137-160
- Goldsmith, Margaret E., *The Mode and Meaning of Beowulf* (Londres : Athlone, 1970)
- Gollancz, Israel, éd., *The Cædmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry Junius XI in the Bodleian Library* (Londres : Humphrey Milford for the British Academy, Oxford University Press, 1927)
- Gollancz, Israel, éd., *The Exeter Book: An Anthology of Anglo-Saxon Poetry*, vol. 1 (Londres : Early English Text Society, 1895)
- Gradon, Pamela, éd., *Cynewulf's Elene* ([Londres : Methuen, 1958] Exeter : University of Exeter Press, 1996)
- Gradon, Pamela, *Form and Style in Early English Literature* (Londres : Methuen, 1971)
- Graz, Friedrich, *Die Metrik der sogenannten Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage* (Weimar : Emil Felber, 1894)

- Greenfield, Stanley B., « Grendel's Approach to Heorot » in *Old English Poetry: Fifteen Essays*, édité par Robert P. Creed (Providence : Brown University Press, 1967), 275-284
- Greenfield, Stanley B., « The Authenticating Voice in *Beowulf* », *Anglo-Saxon England* 5 (1976), 51-62, réimpr. in *The Beowulf Reader*, édité par Peter S. Baker (New York : Garland, 2000), 97-110
- Greenfield, Stanley B., « The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry », *Speculum* 30 : 2 (1955), 200-206
- Greenfield, Stanley B., *A Critical History of Old English Literature* (New York : New York University Press, 1965)
- Grein, Christian W. M., éd., *Bibliothek der angelsächsischen Poesie*, vol. 1 et 2 (Göttingen : Wigand, 1857 et 1858)
- Gwara, Scott, *Heroic Identity in the World of Beowulf* (Leiden : Brill, 2008)
- Hall, James R., « The Old English Epic of Redemption: The Theological Unity of MS Junius 11 », *Traditio* 32 (1976), 185-208, réimpr. in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, Basic Readings in Anglo-Saxon England 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 20-52
- Hall, James R., « The Old English Epic of Redemption: Twenty-Five-Year Retrospective », in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, Basic Readings in Anglo-Saxon England 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 53-68
- Hamilton, David, « Andreas and Beowulf: Placing the Hero », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson, Dolores Warwick Frese et John C. Gerber (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1975), 81-98
- Hamilton, David, « The Diet and Digestion of Allegory in *Andreas* », *Anglo-Saxon England* 1 (1972), 147-158
- Harbus, Antonina, « A Mind for Hagiography: The Psychology of Resolution in *Andreas* », in *Germanic Texts and Latin Models: Medieval Reconstructions*, Germania Latina 4, Mediaevalia Groningana 2, édité par Karin E. Olsen, Antonina Harbus et Tette Hofstra (Louvain : Peeters, 2001), 127-140
- Harbus, Antonina, *Helena of Britain in Medieval Legend* (Cambridge : D. S. Brewer, 2002)
- Harris, Joseph, « Die altenglische Heldendichtung », in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, édité par Klaus von See, vol. 6 (Wiesbaden : AULA, 1985), 237-276
- Hart, Walter Morris, *Ballad and Epic: A Study in the Development of the Narrative Art*, Harvard Studies and Notes in Philology and Literature 11, réimpr. ([Boston : Ginn, 1907] New York : Russell & Russell, 1967)
- Heckman, Christina M., « Things in Doubt: *Inventio*, Dialectic, and Jewish Secrets in Cynewulf's *Elene* », *Journal of English and Germanic Philology* 108 : 4 (2009), 449-480
- Henriet, Patrick, *La Parole et la prière au Moyen-Âge : Le Verbe efficace dans l'hagiographie monastique des XI^e et XII^e siècles* (Bruxelles : De Boeck Université, 2000)
- Hermann, John P., « Language and Spirituality in Cynewulf's *Juliana* », *Texas Studies in Literature and Language* 26 (1984), 263-281

- Hermann, John P., *Allegories of War: Language and Violence in Old English Poetry* (Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1989)
- Heusler, Andreas, *Die altgermanische Dichtung*, 2^e éd. rév. ([Berlin : Athenaion, 1909] Potsdam : Athenaion, 1943)
- Hickes, George, *Institutiones Grammaticae Anglo-Saxonicae et Moeso-Gothicae* (Oxford : Sheldon Theatre, 1689)
- Hieatt, Constance B., « Divisions: Theme and Structure of *Genesis A* », *Neuphilologische Mitteilungen* 81 : 3 (1980), 243-251
- Hieatt, Constance B., « The Harrowing of Mermedonia: Typological Patterns in the Old English *Andreas* », *Neuphilologische Mitteilungen* 77 (1976), 49-62
- Hill, John M., « Social Milieu » in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 255-269
- Hill, John M., « The Social and Dramatic Functions of Oral Recitation and Composition in *Beowulf* », *Oral Tradition* 17 : 2 (2002), 310-324
- Hill, John M., *The Anglo-Saxon Warrior Ethic: Reconstructing Lordship in Early English Literature* (Gainesville : University Press of Florida, 2000)
- Hill, John M., *The Cultural World in Beowulf* (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1995)
- Hill, Joyce, « ‘*Pæt was geomuru ides!*’ A Female Stereotype Examined », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 235-247
- Hill, Joyce, « Ælfric’s Colloquy: The Antwerp / London Version », in *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, édité par Katherine O’Brien O’Keeffe, et Andy Orchard, 2 vol s. (Toronto : University of Toronto Press, 2005), vol. 2, 331-347
- Hill, Joyce, « Confronting *Germania Latina*: Changing Responses to Old English Biblical Verse », in *Latin Culture and Medieval Germanic Europe: Proceedings of the First Germania Latina Conference held at the University of Groningen, 26 May 1989*, édité par Richard North et Tette Hofstra, *Germania Latina* 1, *Medievalia Groningana* 11 (Groningen : Egbert Forsten, 1992), 71-88, réimpr. in *The Poems of MS Junius 11: Basic Readings*, édité par Roy M. Liuzza, *Basic Readings in Anglo-Saxon England* 8 (Londres et New York : Routledge, 2002), 1-19
- Hill, Joyce, « The Soldier of Christ in Old English Prose and Poetry », *Leeds Studies in English* 12 (1981), 57-80
- Hill, Thomas D., « Figural Narrative in *Andreas*: The Conversion of the Mermedonians », *Neuphilologische Mitteilungen* 70 (1969), 261-273
- Hill, Thomas D., « Invocation of the Trinity and the Tradition of the *Lorica* in Old English Poetry », *Speculum* 56 : 2 (1981), 259-267
- Hill, Thomas D., « Literary History and Old English Poetry : The Case of *Christ I, II, and III*, in *Sources of Anglo-Saxon Culture*, édité par Paul E. Szarmach et Virginia Darrow Oggins (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1986), 3-22
- Hill, Thomas D., « Sapiential Structure and Figural Narrative in the Old English *Elene* », *Traditio* 27 (1971), 159-178, réimpr. in *The Cynewulf Reader*, édité par Robert E. Bjork, *Basic Readings in Anglo-Saxon England* 4 (New York et Londres : Routledge, 2001), 207-228

- Hill, Thomas D., « The Fall of Angels and Man in the Old English *Genesis B* », in *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for J. C. McGalliard*, édité par Lewis E. Nicholson et Dolores Warwick Frese (Notre Dame et Londres : University of Notre Dame Press, 1975), 279-290
- Hill, Thomas D., « The Fall of Satan in the Old English *Christ and Satan* », *Journal of English and Germanic Philology* 76 : 3 (1977), 315-325
- Hill, Thomas D., « The Sphragis as Apotropaic Sign: *Andreas* 1334-44 », *Anglia* 101 : 1-2 (1983), 147-151
- Hills, Catherine M., « *Beowulf* and Archaeology », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 291-310
- Holthausen, Ferdinand, éd., *Die ältere Genesis* (Heidelberg : Winter, 1914)
- Horner, Shari, « Spiritual Truth and Sexual Violence: The Old English *Juliana*, Anglo-Saxon Nuns, and the Discourse of Female Monastic Enclosure », *Signs* 19 (1994), 658-675
- Howe, Nicholas, *Migration and Mythmaking in Anglo-Saxon England* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1989)
- Huppé, Bernard F., « A Reconsideration of the Ingeld Passage in *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology* 38 : 2 (1939), 217-225
- Huppé, Bernard F., *Doctrine and Poetry: Augustine's influence on Old English Poetry* (New York : New York State University, 1959)
- Irving, Edward B., Jr., « A Reading of *Andreas*: The Poem as Poem », *Anglo-Saxon England* 12 (1983), 215-237
- Irving, Edward B., Jr., « Christian and Pagan Elements », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 175-192
- Irving, Edward B., Jr., *Rereading Beowulf* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1989)
- Isaacs, Neil D., *Structural Principles in Old English Poetry* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1968)
- Jauss, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique* 1 (1970), 79-101
- Jolly, Karen L., « Tapping the Power of the Cross: Who and for Whom? », in *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, édité par Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefer et Karen L. Jolly (Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006), 58-79
- Jones, Christopher A., « Envisioning the *cenobium* in the Old English *Guthlac A* », *Mediaeval Studies* 57 (1995), 259-291
- Jones, Graham, « Ghostly Mentor, Teacher of Mysteries: Bartholomew, Guthlac and the Apostle's Cult in Early Medieval England » in *Medieval Monastic Education*, édité par George Ferzoco et Carolyn Muessig (Londres et New York : Leicester University Press, 2000), 136-152
- Kabir, Ananya Jahanara, *Paradise, Death and Doomsday in Anglo-Saxon Literature*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 32 (Cambridge : Cambridge University Press, 2001)
- Keenan, Hugh T., « *Christ and Satan*: Some Vagaries of Old English Poetic Composition », *Studies in Medieval Culture* 5 (1975), 25-32
- Kellogg, Robert, « Literacy and Orality in the Poetic *Edda* », in *Vox intexta : Orality and Textuality in the Middle Ages*, édité par A. N. Doane et Carol Braun Pasternack (Madison : University of Wisconsin Press, 1991), 89-101

- Kelly, Susan, « Anglo-Saxon Lay Society and the Written Word », in *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, édité par Rosamond McKitterick (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), 36-62
- Kendall, Calvin B., « From Sign to Vision: The Ruthwell Cross and *The Dream of the Rood* », in *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, édité par Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefer et Karen L. Jolly (Woodbridge : Boydell & Brewer, 2006), 129-144
- Kendall, Calvin B., « Literacy and Orality in Anglo-Saxon Poetry: Horizontal Displacement in Andreas », *Journal of English and Germanic Philology* 95 : 1 (1996), 1-18
- Ker, Neil R., *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon* (Oxford : Clarendon Press, 1957)
- Ker, W. P., *The Dark Ages* (New York : Charles Scribner's Sons, 1904)
- Keynes, Simon, « An Abbot, an Archbishop, and the Viking Raids of 1006-7 and 1009-12 » *Anglo-Saxon England* 36 (2008), 151-220
- Kiernan, Kevin S., *Beowulf and the Beowulf Manuscript* (Rutgers : State University of New Jersey, 1981)
- Kim Taejin, *The Particle 'Pa' in the West-Saxon Gospels: A Discourse-Level Analysis*, Europäische Hochschulschriften 14, Angelsächsische Sprache und Literatur 249 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1992)
- Kintgen, Eugene R., « *Lif, Lof, Leof, Lufu and Geleafa* in Old English Poetry », *Neophilologische Mitteilungen* 78 : 4 (1977), 309-316
- Klaeber, Friedrich, éd., *Beowulf and the Fight at Finnsburg*, 3^e éd. (Boston : D. C. Heath, 1950)
- Klein, Stacy S., « Reading Queenship in Cynewulf's *Elene* », *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 33 (2003), 47-89
- Klein, Stacy S., *Ruling Women: Queenship and Gender in Anglo-Saxon Literature* (Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2006)
- Klinck, Anne L., « Female Characterisation in Old English Poetry and the Growth of Psychological Realism: *Genesis B* and *Christ I* », *Neophilologus* 63 : 4 (1979), 597-610
- Kögel, Rudolf, *Die altsächsische Genesis: Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Dichtung und Verskunst* (Strasbourg : Trübner, 1895)
- Krapp, George Philip, éd., *Andreas and the Fates of the Apostles: Two Anglo-Saxon Narrative Poems* (Boston : Ginn, 1906)
- Kretzschmar, William A., Jr., « Anglo-Saxon Historiography and Saints' Lives: Cynewulf's *Elene* », *Indiana Social Studies Quarterly* 33 : 1 (1980), 49-59
- Kryk-Kastovsky, Barbara, « From Temporal Adverbs to Discourse Particles », in *To Explain the Present: Studies in the Changing English Language in Honour of Matti Rissanen*, édité par Terttu Nevalainen et Leena Kahlas-Tarkka (Berlin : Mouton de Gruyter, 1997), 319-328
- Kuhn, Hans, « Zur Wortstellung und –betonung im Altgermanischen », *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 57 (1933), 1-109
- Lancri, Annie, « L'Adverbe *soplice* : comment interpréter son sens et sa fonction dans certains textes vieil-anglais ? », *Bulletin des Anglistes Médiévistes* 78 (2010), 33-56

- Lapidge, Michael, « Cynewulf and the *Passio S. Iulianae* », in *Unlocking the Wordhord: Anglo-Saxon Studies in Memory of Edward B. Irving, Jr.*, édité par Mark C. Amodio et Katherine O'Brien O'Keeffe (Toronto : University of Toronto Press, 2003), 147-171
- Lawrence, William Witherle, *Beowulf and Epic Tradition* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1928)
- Lee, Alvin A., *The Guest-Hall of Eden: Four Essays on the Design of Old English Poetry* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1972)
- Lenker, Ursula, *Argument and Rhetoric: Adverbial Connectors in the History of English*, Topics in English linguistics 64 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2010)
- Leslie, Roy F., « Analysis of Stylistic Devices and Effects in Anglo-Saxon Literature », in *Stil- und Formprobleme in der Literatur, Proceedings of the Seventh Congress of the International Federation for Modern Language and Literature* (Heidelberg : Walter de Gruyter & Co., 1959), 129-136, réimpr. in *Essential Articles for the study of Old English Poetry*, édité par Jess B. Bessinger Jr. et Stanley J. Kahrl (Hamden, CT : Archon, 1968), 255-263
- Leyerle, John, « Beowulf the Hero and the King », *Medium Ævum* 34 (1965), 89-102
- Leyerle, John, « The Interlace Structure of *Beowulf* », *University of Toronto Quarterly* 37 (1967), 1-17, réimpr. in *Interpretations of Beowulf: A Critical Anthology*, édité par R. D. Fulk (Bloomington : Indiana University Press, 1991), 146-167
- Liebermann, Felix, « Über ostenglische Geschichtsquellen des 12., 13., 14. Jahrhunderts, besonders den falschen Ingulf », *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 18 (1893), 225-267
- Liggins, Elisabeth, « Irony and Understatement in *Beowulf* », *Parergon* 29 (1981), 3-7
- Lionarons, Joyce Tally, « Cultural Syncretism and the Construction of Gender in Cynewulf's *Elene* », *Exemplaria* 10 : 1 (1998), 51-68
- Lipp, Frances Randall, « *Guthlac A*: An Interpretation », *Mediaeval Studies* 33 (1971), 46-62
- Liuzza, Roy M., « Iron and Irony in *Beowulf* », in *Beowulf at Kalamazoo: Essays in Translation and Performance*, édité par Jana K. Schulman et Paul E. Szarmach (Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 2012)
- Liuzza, Roy M., « The Old English Christ and Guthlac Texts, Manuscripts, and Critics », *Review of English Studies* 41 (1990), 1-11
- Lockett, Leslie, « An Integrated Re-examination of the Dating of Oxford, Bodleian Library, Junius 11 », *Anglo-Saxon England* 31 (2002), 141-173
- Lubac, Henri de, *L'Exégèse médiévale : Les Quatre sens de l'Écriture*, 3 vols. (Paris : Aubier, 1959-1964)
- Lucas, Peter J., « The Place of *Judith* in the *Beowulf*-Manuscript », *Review of English Studies* 41 (1990), 463-478
- Lucas, Peter J., « Loyalty and Obedience in the Old English *Genesis* and the Interpolation of *Genesis B* into *Genesis A* », *Neophilologus* 76 : 1 (1992), 121-135
- Magennis, Hugh, « The *Beowulf* poet and his *Drunce Dryhtguman* », *Neuphilologische Mitteilungen* 86 : 2 (1985), 159-164
- Magennis, Hugh, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 18 (Cambridge : Cambridge University Press, 1996)
- Magoun, Francis P., Jr., « The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry », *Speculum* 28 : 3 (1953), 446-467

- Magoun, Francis P., Jr., « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen* 56 (1955), 81-90
- Malone, Kemp, « Beowulf the Headstrong », *Anglo-Saxon England* 1 (1972), 139-145
- Malone, Kemp, « The Old English Period (to 1100) », in *A Literary History of England*, édité par Albert C. Baugh (New York : Appleton-Century-Crofts, 1948)
- Malone, Kemp, « Time and Place in the Ingeld Episode of *Beowulf* », *Journal of English and Germanic Philology* 39 : 1 (1940), 76-92
- Marsden, Richard, *The Cambridge Old English Reader* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), 122-129
- Mellinkoff, Ruth, « Cain's Monstrous Progeny in *Beowulf*: Part I, Noachic Tradition », *Anglo-Saxon England* 8 (1979), 143-162
- Mellinkoff, Ruth, « Cain's Monstrous Progeny in *Beowulf*: Part II, Post-Diluvian Survival », *Anglo-Saxon England* 9 (1981), 183-197
- Michel, Laurence, « *Genesis A* and the *Praefatio* », *Modern Language Notes* 62 : 8 (1947), 545-550
- Mitchell, Bruce et Fred C. Robinson, *A Guide to Old English*, 6^e éd. (Oxford : Blackwell, 2001)
- Mitchell, Bruce, « Literary Lapses: Six Notes on *Beowulf* and its Critics », *Review of English Studies* 43 : 169 (1992), 1-17
- Mitchell, Bruce, « The Dangers of Disguise: Old English Texts in Modern Punctuation », *Review of English Studies* 31 : 124 (1980), 385-413
- Mitchell, Bruce, *Old English Syntax* (Oxford : Clarendon Press, 1985)
- Momma, Haruko, *The Composition of Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 20 (Cambridge : Cambridge University Press, 1997)
- Morgan, Gerald, « The Treachery of Hrothulf », *English Studies* 53 (1972), 23-39
- Mosher, Joseph Albert, *The Exemplum in the Early Religious and Didactic Literature of England* (New York : Columbia University Press, 1911)
- Muir, Bernard J., éd., *The Exeter Anthology of Old English Poetry*, 2^e éd. (Exeter : University of Exeter Press, [1994] 2000)
- Nelson, Marie, éd. et trad., *Judith, Juliana, and Elene: Three Fighting Saints*, American University Studies 4, English Language and Literature 135 (Berne, Francfort-sur-le-Main et New York : Peter Lang, 1991)
- Nelson, Marie, *Structures of Opposition in Old English Poems* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1989)
- Niles, John D., « The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet », *Western Folklore* 62 : 1-2 (2003), 7-61
- Niles, John D., « Introduction: *Beowulf*, Truth, and Meaning », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 1-12
- Niles, John D., *Beowulf: The Poem and Its Tradition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983)
- Niles, John D., *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1999)
- Niles, John D., « Myth and History », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 213-232

- Norton, John, « Tolkien, Beowulf, and the Poet: A Problem in Point of View » *English Studies* 48 (1967), 527-531
- O'Donnell, Daniel Paul, éd., *'Cædmon's Hymn': A Multi-Media Study, Edition and Archive* (Cambridge : D. S. Brewer, 2005)
- O'Keefe, Katherine O'Brien, *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 4 (Cambridge : Cambridge University Press, 1990)
- Ohlgren, Thomas H., « Some New Light on the Old English Cædmonian Genesis », *Studies in Iconography* 1 (1975), 38-73
- Olivero, Federico, « Sul poemetto anglosassone *Guthlac* », *Memorie della Reale Accademia delle scienze di Torino*, 2^e série, II, 70 (1942), 223-243
- Olrik, Axel, *Danmarks Heltedigtning: en Oldtidsstudie*, 2 vols. (Copenhague : G. E. C. Gad, 1903 et 1910)
- Olsen, Alexandra Hennessey, « Cynewulf's Autonomous Women: A Reconsideration of *Elene* and *Juliana* », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 222-232
- Olsen, Alexandra Hennessey, « Gender Roles », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 311-324
- Olsen, Alexandra Hennessey, « The Aesthetics of *Andreas*: The Contexts of Oral Tradition and Patristic Latin Poetry », in *De Gustibus: Essays for Alain Renoir*, Garland Reference Library of the Humanities 1482, Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition 11, édité par John Miles Foley, Chris J. Womack et Whitney A. Womack (New York : Garland, 1992), 388-410
- Olsen, Karin, « Cynewulf's *Elene*: From Empress to Saint », in *Germanic Texts and Latin Models: Medieval Reconstructions*, Germania Latina 4, Mediaevalia Groningana 2, édité par Karin E. Olsen, Antonina Harbus et Tette Hofstra (Louvain et Paris : Peeters, 2001), 141-156
- Opland, Jeff, *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1980)
- Orchard, Andy, « The Word Made Flesh: Christianity and Oral Culture in Anglo-Saxon Verse », *Oral Tradition* 24 : 2 (2009), 293-318
- Orchard, Andy, *A Critical Companion to 'Beowulf'* (Cambridge : D. S. Brewer, 2003)
- Orchard, Andy, *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the 'Beowulf'-Manuscript* ([Cambridge : D. S. Brewer, 1985] Toronto : University of Toronto Press, 1995)
- Osborn, Marijane, « Laying the Roman Ghost of *Beowulf* 320 and 725 », *Neuphilologische Mitteilungen* 70 (1969), 246-255
- Overing, Gillian R., « On Reading *Eve*: *Genesis B* and the Reader's Desire », in *Speaking Two Languages: Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, édité par Allen J. Frantzen (Albany : State University of New York Press, 1991), 35-63
- Palmer, R. Barton, « Characterization in the Old English *Juliana* », *South Atlantic Bulletin* 41 : 4 (1976), 10-21
- Parks, Ward, « The Traditional Narrator and the 'I heard' Formulas in Old English Poetry », *Anglo-Saxon England* 16 (1987), 45-66

- Pasternack, Carol Braun, *The Textuality of Old English Poetry*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 13 (Cambridge : Cambridge University Press, 1995)
- Peters, Leonard J., « The Relationship of the Old English *Andreas* to *Beowulf* », *Publications of the Modern Language Association of America* 66 : 5 (1951), 844-863
- Pizarro, Joaquín Martínez, *A Rhetoric of the Scene: Dramatic Narrative in the Early Middle Ages* (Toronto : Toronto University Press, 1989)
- Quirk, Randolph, « Poetic Language and Old English Metre », in *Early English and Norse Studies Presented to Hugh Smith in Honour of His Sixtieth Birthday*, édité par Arthur Brown et Peter Foote (Londres : Methuen, 1963), 150-171
- Raw, Barbara, « The Construction of Oxford, Bodleian Library, Junius 11 », *Anglo-Saxon England* 13 (1984), 187-207, réimpr. in *Anglo-Saxon Manuscripts: Basic Readings*, édité par Mary P. Richards, Basic Readings in Anglo-Saxon England 2 (New York : Garland, 1994), 251-275
- Raw, Barbara, « The Probable Derivation of Most of the Illustrations in Junius 11 from an Illustrated Old Saxon Genesis », *Anglo-Saxon England* 5 (1976), 133-148
- Remley, Paul G., *Old English Biblical Verse: Studies in Genesis, Exodus and Daniel*, Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 16 (Cambridge : Cambridge University Press, 1996)
- Renoir, Alain, « Eve's I.Q. Rating: Two Sexist Views of *Genesis B* », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 262-272
- Renoir, Alain, « Point of View and Design for Terror in *Beowulf* », *Neuphilologische Mitteilungen* 63 (1962), 154-167
- Renoir, Alain, *A Key to Old Poems: The Oral-Formulaic Approach to the Interpretation of West-Germanic Verse* (University Park et Londres : The Pennsylvania State University Press, 1988)
- Riedinger, Anita, « *Andreas* and the Formula in Transition », in *Hermeneutics and Medieval Culture*, édité par Patrick J. Gallacher et Helen Damico (Albany : State University of New York Press, 1989), 183-191
- Risden, E. L., « Irony in *Beowulf* », in *Essays on Old, Middle, Modern English and Old Icelandic in Honor of Raymond P. Tripp, Jr.*, édité par Loren C. Gruber (Lewiston : Mellen, 2000), 139-149
- Roberts, Jane, « An Inventory of Early Guthlac Material », *Mediaeval Studies* 32 (1970), 193-233
- Roberts, Jane, éd., *The Guthlac Poems of the Exeter Book* (Oxford : Clarendon Press, 1979)
- Robertson, D. W., *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives* (Princeton : Princeton University Press, 1962)
- Robinson, Fred C., *Beowulf and the Appositive Style* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1985)
- Roy, Gopa, « A Virgin Acts Manfully: Ælfric's Life of Saint Eugenia and the Latin Version », *Leeds Studies in English* 23 (1992), 1-27
- Rynell, Alarik, *Parataxis and Hypotaxis as a Criterion of Syntax and Style, Especially in Old English Poetry*, Lunds Universitets Arsskrift (Lund : C. W. K. Gleerup, 1952)
- Schaar, Claes, « On a New Theory of Old English Poetic Diction », *Neophilologus* 40 : 1 (1956), 301-305

- Schaefer, Ursula, « Hearing From Books: The Rise of Fictionality in Old English Poetry », in *Vox Intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*, édité par A. N. Doane et Carol Braun Pasternack (Madison : University of Wisconsin Press, 1991), 117-136
- Schneider, Claude, « Cynewulf's Devaluation of Heroic Tradition in *Juliana* », *Anglo-Saxon England* 7 (1978), 107-118
- Shaw, Brian, « Translation and Transformation in *Andreas* », in *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages: Essays in Honour of C. B. Heatt*, édité par M. J. Toswell (Toronto : University of Toronto Press, 1995), 164-179
- Shippey, Tom A., « Hell, Heaven, and the Failures of *Genesis B* », in *Essays on Old, Middle, Modern English and Old Icelandic in Honor of Raymond P. Tripp, Jr.*, édité par Loren C. Gruber, Meredith Crellin Gruber et Gregory K. Jember (Lewiston, NY et Lampeter : Edwin Mellen, 2000), 151-176
- Shippey, Tom A., « Structure and Unity », in *A Beowulf Handbook*, édité par Robert E. Bjork et John D. Niles (Exeter : University of Exeter Press, [1996] 1998), 149-174
- Shippey, Tom A., *Old English Verse* (Londres : Hutchinson University Library, 1972)
- Shippey, Tom A., *Poems of Wisdom and Learning in Old English* (Cambridge : D. S. Brewer ; Totowa, NJ : Rowman, 1976)
- Shook, Laurence K., « The Burial Mound in *Guthlac A* », *Modern Philology* 58 : 1 (1960), 1-10
- Shook, Laurence K., « The Prologue of the Old English *Guthlac A* », *Medieval Studies* 23 (1961), 294-304
- Sievers, Eduard, *Der Heliand und die altsächsische Genesis* (Halle : Niemeyer, 1875)
- Sisam, Kenneth, *Studies in the History of Old English Literature* (Oxford : Clarendon Press, 1953)
- Sisam, Kenneth, *The Structure of Beowulf* (Oxford : Clarendon Press, 1965)
- Sklute, John L., « 'Freoðuwebbe' in Old English Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen* 71 : 4 (1970), 534-541, réimpr. in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 204-210
- Sleeth, Charles R., *Studies in Christ and Satan*, McMaster Old English Studies and Texts 3 (Toronto, Buffalo et Londres : University of Toronto Press, 1982)
- Smithson, George Arnold, *The Old English Christian Epic : A Study in the Plot Technique of the Juliana, the Elene, the Andreas, and the Christ, in Comparison with the Beowulf and with the Latin Literature of the Middle Ages*, University of California Publications in *Modern Philology* 1 : 4 (Berkeley : University of California Press, 1910)
- Stanley, Eric G., « *Hæpenra Hyht* in *Beowulf* », in *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, édité par Stanley B. Greenfield (Eugene : University of Oregon Press, 1963), 136-151
- Stanley, Eric G., « The Narrative Art of *Beowulf* », in *Medieval Narrative: A Symposium*, édité par Hans Bekker-Nielsen *et al.* (Odense : Odense University Press, 1980), 58-81
- Stanley, Eric G., « The Search for Anglo-Saxon Paganism », *Notes and Queries* 209 (1964), 204-209, 242-250, 282-287, 324-331, 455-463 ; 210 (1965), 9-17, 203-207, 285-293, 322-327, réimpr. in *The Search for Anglo-Saxon Paganism* (Cambridge and Totowa : D. S. Brewer, 1975)
- Steen, Janie, *Verse and Virtuosity: The Adaptation of Latin Rhetoric in Old English Poetry* (Toronto : University of Toronto Press, 2008)

- Stenton, Doris Mary, *The English Woman in History* (Londres : Allen & Unwin, 1957)
- Stephs, Robert et Richard Rand, « Contrast and Conversion in Cynewulf's *Elene* », *Neophilologische Mitteilungen* 70 (1969), 273-282
- Stévanovitch, Colette, « Cain, *Genesis B*, and the Old Saxon *Genesis* », *Speculum Medii Aevi* 2 : 1 (1996), 71-78
- Stévanovitch, Colette, « Envelope Patterns and the Unity of the Old English *Christ and Satan* », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 233 (1996), 260-267
- Stévanovitch, Colette, « Envelope Patterns in *Genesis A* and *B* », *Neophilologus* 80 : 3 (1996), 465-478
- Stévanovitch, Colette, « Le Sujet de troisième personne dans la poésie vieil-anglaise », *Bulletin des Anglicistes Médiévistes* 69 (2006), 25-44
- Stévanovitch, Colette, « Les Formules évoquant la transmission orale de l'information dans *Beowulf* », in *L'articulation langue – littérature dans les textes médiévaux anglais : Actes du colloque des 25 et 26 juin 1999 à l'Université de Nancy II*, édité par Colette Stévanovitch, GRENDEL 3 (Nancy : Publications de l'AMAES, 1999), 35-70
- Stévanovitch, Colette, « Les Seuils des poèmes du Livre d'Exeter », in *Marges/Seuils, Seuils/Marges, Le Liminal dans les textes médiévaux anglais. Actes des journées d'étude de juin 2002, 2003 et 2004 à l'Université de Nancy 2*, édité par Colette Stévanovitch, GRENDEL 8 (Nancy : Publications de l'AMAES, 2006), 81-95
- Stévanovitch, Colette, « The Translator and the Text of the Old English *Genesis B* », in *The Medieval Translator* 5, édité par Roger Ellis et René Tixier (Turnhout : Brepols, 1996), 130-145
- Stévanovitch, Colette, « Trahison par fidélité : Le Paradoxe de la *Genèse B* vieil-anglaise » in *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge : Actes du troisième colloque international de Montpellier Université Paul Valéry (24-26 novembre 1995)*, édité par Marcel Faure, Les cahiers du CRISIMA 3 (Montpellier : Publications de l'université Paul Valéry Montpellier III, 1997), 179-188
- Stévanovitch, Colette, éd., *La Genèse du manuscrit Junius XI de la Bodléienne: Édition, traduction et commentaire* (Paris : Publications de l'AMAES, 1992)
- Stévanovitch, Colette, *Le Christ II (L'Ascension)*, hors-série 13 (Nancy : Publications de l'AMAES, 2006)
- Strunk, William, Jr., éd., *Juliana* (Boston et Londres : D. C. Heath, 1904)
- Swanton, Michael, éd. et trad., *Beowulf: Edited with an Introduction, Notes and New Translation* (Manchester : Manchester University Press, 1978)
- Szarmach, Paul E., « The Vercelli Prose and Anglo-Saxon Literary History », in *New Readings in the Vercelli Book*, édité par Samantha Zacher et Andy Orchard (Toronto : University of Toronto Press, 2009), 12-40
- Szittyá, Penn R., « The Living Stone and the Patriarchs: Typological Imagery in *Andreas*, Lines 706-810 », *Journal of English and Germanic Philology* 72 : 2 (1973), 167-174
- Taylor, Paul Beekman, « The Old English Poetic Vocabulary of Beauty », in *New Readings on Women in Old English Literature*, édité par Helen Damico et Alexandra Hennessey Olsen (Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1990), 211-221
- ten Brink, Bernhard, *Geschichte der englischen Litteratur*, vol. 1 (Strasbourg : Trübner, 1877)

- Thorpe, Benjamin, éd., *Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry, from a Manuscript in the Library of the Dean and Chapter of Exeter, with an English Translation, Notes, and Indexes* (Londres : Society of Antiquaries of London, 1842)
- Timmer, Benno J., éd., *The Later Genesis* (Oxford : Scrivener, 1948)
- Todorov, Tzvetan, « La Quête du récit : *Le Graal* », dans *Poétique de la prose* (Paris : Seuil, 1978), 59-80
- Tolkien, J. R. R., « *Beowulf*: The Monsters and the Critics », *Proceedings of the British Academy* 22 (1936), 245-295, réimpr. in *The Monsters and the Critics and Other Essays* (Londres : Harper Collins, 1990), 5-48
- Trahern, Joseph B., « Joshua and Tobias in the Old English *Andreas* », *Studia Neophilologica* 42 : 2 (1970), 330-332
- van der Horst, Pieter W., « Silent Prayer in Antiquity », in *Hellenism – Judaism – Christianity: Essays on Their Interactions*, Contributions to Biblical Exegesis and Theology 8 (Louvain : Peeters, 1998), 293-315
- van Gelderen, Elly, « The Syntax of Mood Particles in the History of English », *Folia Linguistica Historica* 22 : 1-2 (2001), 301-330
- Vickrey, John F., « The Vision of Eve in *Genesis B* », *Speculum* 44 : 1 (1969), 86-102
- Wanley, Humphrey, *Librorum Veterum Septentrionalium Antiquae Literaturae Septentrionalis liber alter, seu Humphredi Wanleii Librorum Veterum Septentrionalium, qui in Angliae Bibliothecis extant, nec non multorum Veterum Codicum Septentrionalium alibi extantium Catalogus Historico-Criticus, cum totius Thesauri Linguarum Septentrionalium sex Indicibus* (Londres, 1705)
- Wårvik, Brita, « Connective or 'Disconnective' Discourse Marker? Old English *þa*, Multifunctionality and Narrative Structuring », in *Connectives in Synchrony and Diachrony in European Languages*, édité par Anneli Meurman-Solin et Ursula Lenker, Studies in Variation, Contacts and Change in English 8 (Helsinki : Research Unit for Variation, Contacts, and Change in English, 2011), <<http://www.helsinki.fi/varieng/journal/volumes/08/warvik/>> (dernière consultation : mars 2012)
- Wårvik, Brita, « Participants Tracking Narrative Structure: Old English *þa* and Topicality », in *Topics and Comments: Papers from the Discourse Project*, édité par Sanna-Kaisa Tanskanen et Brita Wårvik, *Anglicana Turkuensia* 13 (Turku : University of Turku Press, 1994), 115-139
- Welter, Jean-Thiébaud, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge* (Paris et Toulouse : Guitard, 1927)
- Whallon, William, « Formulas for Heroes in the *Iliad* and in *Beowulf* », *Modern Philology* 63 : 2 (1965), 95-104
- Whallon, William, « The Diction of *Beowulf* », *Publications of the Modern Language Association of America* 76 : 4 (1961), 309-319
- Whatley, Gordon, « The Figure of Constantine the Great in Cynewulf's *Elene* », *Traditio* 37 (1981), 161-202
- Wilcox, Jonathan, « Eating People Is Wrong: Funny Style in *Andreas* and Its Analogues », in *Anglo-Saxon Styles*, édité par Catherine E. Karkov et George Hardin Brown, SUNY Series in Medieval Studies (Albany : State University of New York Press, 2003), 201-222

- Wine, Joseph D., « *Juliana* and the Figures of Rhetoric », *Papers on Language & Literature* 28 (1992), 3-18
- Wittig, Joseph, « Figural Narrative in Cynewulf's *Juliana* », *Anglo-Saxon England* 4 (1974), 37-55
- Wolpers, Theodor, *Die Englische Heiligenlegende des Mittelalters* (Tübingen : Niemeyer, 1964)
- Woolf, Rosemary, « The Fall of Man in *Genesis B* and *The Mystère d'Adam* », in *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur G. Brodeur*, édité par Stanley B. Greenfield (Eugene : University of Oregon Press, 1963), 187-199
- Woolf, Rosemary, *Cynewulf's Juliana* ([Londres : Methuen, 1955] Exeter : University of Exeter Press, 1993)
- Wormald, Francis, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries* (Londres : Faber & Faber, 1952)
- Zacher, Samantha et Andy Orchard, « Introduction », in *New Readings in the Vercelli Book*, édité par Samantha Zacher et Andy Orchard (Toronto : University of Toronto Press, 2009)
- Zacher, Samantha, « Cynewulf at the Interface of Literacy and Orality: The Evidence of the Puns in *Elene* », *Oral Tradition* 17 : 2 (2002), 346-387
- Zacher, Samantha, *Preaching the Converted: The Style and Rhetoric of the Vercelli Book Homilies* (Toronto : University of Toronto Press, 2009)
- Zink, Michel, *La Subjectivité littéraire : Autour du siècle de saint Louis*, Écriture (Paris : Presses Universitaires de France, 1985)
- Zollinger, Cynthia Wittman, « Cynewulf's *Elene* and the Patterns of the Past », *Journal of English and Germanic Philology* 103 : 2 (2004), 180-196
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale* (Paris : Seuil, [1972] 2000)
- Zumthor, Paul, *La Lettre et la voix : De la « littérature » médiévale*, Poétique (Paris : Seuil, 1987)

Divers

- Abensour, Corinne, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Passeurs de textes (Paris : Le Robert, 2012)
- Bonfiglio, Thomas Paul, *Race and the Rise of Standard America*, Language, Power and Social Progress 7 (Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2002)
- Bosworth, Joseph, *An Anglo-Saxon Dictionary Online*, édité par Thomas Northcote Toller *et al.*, compilé par Sean Christ et Ondřej Tichý, <<http://bosworth.ff.cuni.cz>>
- Cheyfitz, Eric, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, 2^e éd. ([New York et Oxford : Oxford University Press, 1991] Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1997)
- Hars, Catherine, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Terre des Lettres (Paris : Nathan, 2012)
- Lachnitt, Catherine, *et al.*, *Français 3^e – Livre unique*, Collection Fenêtres Ouvertes (Paris : Bordas, 2012)
- Littre, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, nouv. é d. (Paris : Encyclopaedia Universalis et Encyclopaedia Britannica, 2007)
- Renan, Joseph Ernest, *Mission de Phénicie* (Paris : Imprimerie impériale, 1864)

Roosevelt, Theodore, *The Winning of the West, Volume One: From the Alleghanies to the Mississippi, 1769-1776* ([1889] Middlesex : The Echo Library, 2007)

Index des œuvres et des auteurs

- Abdou, Angela 83, 267, 508
- Abensour, Corinne..... 22, 529
- Abraham, Lenore MacGaffey 256, 511
- Abrahams, Roger 302, 501
- Acta Cyriaci*..... 84
- Acta Sanctorum*. 74, 85, 162, 193, 247, 342, 345-346, 499
- Adam, Jean-Michel 286, 293, 295-296, 501
- Adomnán d'Iona 71, 499
- Ælfric 15, 53, 78-79, 84, 197, 199, 268, 344, 394-395, 499, 519, 525
- Aijmer, Karin..... 381, 385, 390, 501
- Alcuin..... 74, 192
- Alvíssmál* 239, 359
- Âme et le corps I, L' (Soul and Body I)*..... 79
- Amos, Ashley Crandell..... 39, 80, 511
- Anderson, Earl R. 86, 207, 268, 511
- Andersson, Theodore M..... 89, 92, 511
- Andreas* 7, 15, 49, 77-82, 105-112, 117, 119, 127, 129, 131-133, 138, 140-142, 147, 151-152, 159-160, 163-165, 169, 171-172, 176, 182, 187-189, 195, 201, 205, 212, 216, 218-219, 229-230, 235, 237-240, 242, 244, 247, 258-260, 262-263, 267, 283, 289-293, 300-302, 305, 308-310, 318, 322, 328-329, 331, 334, 337, 342-343, 347, 352-353, 355, 358-359, 364-366, 376-378, 383, 388-390, 392-393, 399, 401-405, 423, 426, 435-437, 439, 442, 462-465, 468, 477, 494
- Anscombe, Jean-Claude 294-295, 299-300, 303, 501
- Aristote..... 31-32, 36, 294, 499
- Assmann, Bruno 72, 511
- Athanase 67
- Atlamál In Grœnlensku* 332
- Attenborough, Frederick Levi 19, 512
- Auer, Peter 383, 502
- Augustin, saint..... 52
- Austen, Jane 281, 283, 501
- Austin, John Langshaw 140, 202, 376, 502
- Authier-Revuz, Jacqueline 24-25, 31-32, 35, 492, 502
- Avit, saint 60
- Azarias* 17, 68, 242, 508
- Baker, Peter S..... 17, 19, 30, 184, 500, 508
- Bakhtine, Mikhaïl ... 18, 101, 409-414, 419, 428, 438, 482, 502, 508
- Bammesberger, Alfred 442, 512
- Banfield, Ann..... 18, 28, 487, 502
- Barnouw, Adriaan Jacob 65, 512
- Barry, Jane Morgan..... 445-446, 512
- Barthes, Roland..... 35, 502
- Bartlett, Adeline Courtney ... 11-12, 16, 18, 101, 180, 200, 202, 250, 271, 359, 512
- Bataille de Finnsburh*..... 95, 125
- Bataille de Maldon* 95, 125, 152, 184, 239, 242, 296
- Battles, Paul 55, 512
- Baynham, Mike 27, 502
- Beckerling, Philippa Mary 15, 508
- Bède le Vénérable 30-31, 51-52, 64, 74, 84, 192, 452, 492, 499
- Benoît, saint 243, 305, 344, 499
- Benson, Larry D. 19, 44, 509, 512
- Benveniste, Émile..... 278, 284-285, 292, 368-370, 502
- Beowulf* 7, 11-13, 19-20, 38, 42, 44, 46-47, 49, 53, 61, 63, 74, 80-82, 86, 89-92, 94-96, 101-102, 105, 107-108, 115, 117-118, 122-125, 127, 129, 132, 136, 138-140, 148, 151-152, 154-156, 158-160, 164-165, 170-172, 174, 176-177, 179-180, 182-185, 188, 195, 198, 200, 202-203, 210, 214-218, 220-222, 225-226, 229-232, 234, 239, 242, 246-248, 250-251, 253-255, 261-267, 270-271, 283, 288, 291-293, 299, 301-303, 306, 312-313, 315-318, 320, 325, 327-329, 333-335, 337-341, 343, 345, 347-348, 350-352, 356, 358-359, 361-362, 366-367, 371-374, 376-378, 383, 389-394, 398, 403, 405, 415, 421, 423-424, 426-428, 435-436, 442-443, 453-458, 460-461, 468, 470-471, 473-474, 476-479, 482-483
- Berger, Peter 298, 502

- Berrendonner, Alain 295-296, 502
- Bethurum, Dorothy 198-199, 499
- Bible*..... 50, 53-56, 58-60, 64, 106-112, 117, 128-129, 136-137, 143, 162, 165, 174-175, 188, 195, 197, 213-214, 220, 223-224, 235, 241, 248, 254, 261-262, 266, 301, 308, 314, 316, 324-325, 330-333, 342-343, 349, 360, 389, 394, 399, 439-440, 468
- Bjork, Robert E. 9-11, 15, 17-19, 74, 76, 84, 89, 91-94, 175, 184-186, 188, 212, 232-233, 251-253, 372, 415, 428, 442, 454, 458, 462, 508, 511-514, 517, 519-520, 523-524, 526
- Blake, Norman Francis..... 67, 182, 512
- Blanchot, Maurice 23, 144, 502
- Blatt, Franz 365, 499
- Bleeth, Kenneth A..... 132, 195, 508, 512
- Bloomfield, Josephine 40, 232-233, 512
- Bodden, Mary-Catherine..... 84-85, 512
- Boenig, Robert.. 79-82, 142, 219, 238, 247, 258, 289, 300, 309, 322, 329, 331, 365, 399, 436, 438, 463, 465, 499, 512
- Bonfiglio, Thomas Paul..... 183, 529
- Bonjour, Adrien 253, 261-262, 440, 469, 512
- Booth, Wayne C..... 277, 452, 502
- Bosworth, Joseph 292, 312, 325, 340, 529
- Boucher, Paul 386, 502
- Boyd, Nina 54, 512
- Bradley, S. A. J. 288, 499
- Braune, Wilhelm..... 152, 500
- Bredehoft, Thomas A..... 484, 512
- Brennu-Njáls saga* 95
- Bridges, Margaret Enid. 186, 206, 416, 435, 439, 461, 512
- Brinton, Laurel J..... 421, 512
- Brockman, Bennett A. 54-55, 512
- Brodeur, Arthur Gilchrist..... 359, 440, 443, 469, 513
- Brooks, Kenneth R. 78, 80-81, 513
- Brown, Penelope 14, 348, 377, 381, 388, 502
- Buchelt, Lisabeth C. 189, 445, 446, 513
- Burchmore, Susan 61, 444-446, 466-467, 513
- Byrhtferth 30-31, 500
- Bzdyl, Donald Gregory 75, 77, 244, 246, 331, 353, 355, 437-439, 508, 513
- Cædmon 50-52, 196, 476, 524
- Calaresu, Emilia 22, 26- 28, 502
- Calder, Daniel G. 19, 69, 73, 75, 82-83, 115, 132, 143, 194-195, 209, 217, 268-269, 311, 417, 434, 458, 513-514
- Calvino, Italo 263, 501
- Campbell, Jackson J..... 84, 86-87, 175, 192-193, 198-199, 416, 440, 513
- Capek, Michael J. 164, 513
- Carmen de aue phoenice*..... 192
- Carruthers Leo 92, 513
- Carruthers, Mary Jean..... 210, 513
- Casteen, John 82, 513
- Cathey, James E. 341, 513
- Cavill, Paul..... 175, 294-299, 301-302, 310, 513
- Cavillac, Cécile..... 37, 502
- Cerquiglini, Bernard 20-21, 37, 49, 153, 275, 298-300, 492, 508, 513
- Cerquiglini, Jacqueline 298-300, 513
- Cervantes, Miguel de 297, 501
- César, Jules..... 290, 500
- Chadwick, Hector Munro 294, 502
- Chadwick, Nora Kershaw 294, 502
- Chafe, Wallace L..... 421, 503
- Chambers, R. W..... 440, 513
- Chance, Jane 60, 87, 514
- Chanson des Nibelungen*..... 94
- Cherniss, Michael..... 60, 93, 514
- Cheyfitz, Eric 183, 529
- Christ et Satan* 7, 49-50, 62-64, 69, 79, 105, 107-108, 111, 113, 117, 127, 132-133, 135-136, 138, 140, 146, 151-152, 154, 158, 164-165, 170, 172, 188-189, 195, 204, 209, 216, 219-220, 223, 226-227, 229, 234, 235, 246, 248, 255-259, 263, 281-283, 287, 289, 299-300, 302-303, 305, 307-308, 310, 322, 328-331, 334, 337, 356-357, 358, 363, 376, 378, 383, 389, 392, 399, 405, 418-419, 424-425, 458, 527
- Christ I* 68, 283
- Christ II* 68-69
- Christ III* 19, 68
- Christensen, Arne Sjøby 92, 514
- Cicéron 198, 500
- Clark, Herbert H. 31, 503

- Clark, Tom 452, 456, 458, 514
- Clarke, Catherine 70, 514
- Clemons, Peter 19, 184, 212-213, 256, 514
- Clover, Carol J. 123-125, 435, 508
- Clubb, Merrel Dare 63, 514
- Cole, Andrew 466, 514
- Cole, Peter 376, 503
- Colgrave, Bertram 70, 514
- Combettes, Bernard 503
- Complainte de l'épouse (The Wife's Lament)* 222, 400
- Conde-Silvestre, Juan Camilo 17, 77, 508
- Conner, Patrick W. 74, 514
- Cook, Albert Stanburrough 151-152, 509
- Cooke, William 232, 514
- Coulmas, Florian 18, 29, 503
- Cramp, Rosemary J. 93, 514
- Credo (The Creed)* 205
- Creed, Robert Payson 43, 152, 509, 514
- Crépin, André 92, 171, 337, 428, 474, 514
- Cynewulf 10, 17, 33, 41, 72-77, 80-82, 84-88, 114-116, 125, 127, 132, 138, 143, 150-151, 157, 159, 162, 164, 173-174, 177, 186, 193-195, 197-198, 201, 207-208, 217-218, 230, 236-237, 249, 256, 268-270, 279, 311, 331, 345-346, 354, 355, 366, 377, 416-417, 424, 434, 458, 476-477, 500, 509-511, 513-514, 516-518, 521-522, 524, 526-527, 529
- Damico, Helen 75, 232, 514
- Dane, Joseph A. 454, 503
- Dangeau, Louis de Courcillon de 369, 503
- Daniel* 15, 17, 50, 53, 62-63, 182, 242, 508
- Davis, Glenn M. 466, 515
- De catechizandis rudibus* 52
- De die iudicii* 192
- De inventione sanctae crucis* 84, 500
- De Mattia-Viviès, Monique 32, 503
- De schematibus et tropis sacrae scripturae* 452
- Defour, Tine... 381-383, 385, 390, 393-394, 396, 400-401, 503
- DeGregorio, Scott 452-453, 456-458, 515
- Dendle, Peter 437, 448, 515
- Deor* 46, 94, 264
- Derolez, René 59, 515
- Destinées des hommes (The Fortunes of Men)* 315
- Diamond, Robert E. 86, 218, 515
- Dietrich, Frantz 68, 515
- Doane, Alger Nicolaus 50, 54-55, 57-61, 152, 186, 225, 241, 341, 445-446, 466, 500, 515, 526
- Dobbie, Elliott Van Kirk 171, 353, 500
- Donahue, Charles 93, 515
- Donoghue, Daniel 168, 325, 515
- Dostoïevski, Fiodor 410-411, 481-482, 502
- Doubleday, James F. 17, 132, 437, 509, 515
- Drijvers, Jan Willem 85, 515
- Drout, Michael D. C. 232, 515
- Dubs, Kathleen E. 209, 515
- Ducrot, Oswald 26, 208, 285, 411-412, 426, 451-452, 480-481, 503
- Dumarsais, César Chesneau 369, 503
- Dumville, David N. 91, 515
- Dundes, Alan 124, 503
- Duras, Marguerite 23
- Durrer, Sylvie 23, 121, 503
- Earl, James W. 82, 183, 462, 465, 515
- Edda* 191, 501
- Ehrtart, Margaret 60, 515
- Elam, Keir 158, 503
- Elene* ..7, 15, 17, 49, 79, 84-85, 87-88, 105-109, 111, 114-115, 117, 119, 127, 129, 132-134, 136, 143, 146, 148, 150-152, 155, 157, 165, 169, 171-173, 177, 186, 189, 212, 216-219, 223, 229-230, 236-237, 242, 244-247, 257, 262-263, 265-266, 283, 290-291, 293, 307-308, 310, 314-316, 322, 328, 331, 334, 342, 345-346, 353-354, 358, 376, 378, 383, 387, 389-390, 392, 404-405, 415-416, 424, 433-435, 437, 458, 461, 465, 476-478, 494, 511
- Eliade, Mircea 215, 223, 484, 503
- Eliot, George 414, 501
- Enéide* 89
- Enigme 2* 238
- Enigme 32* 238
- Enigme 67* 238
- Enkvist, Nils Erik 161, 515-516
- Errant, L' (The Wanderer)* 72, 156, 195, 210, 213, 400
- Evagre 67

- Evans, John M..... 60, 444, 516
- Evans, Jonathan D. 253, 516
- Everett, Percival 101, 503
- Exode* 7, 15, 50, 62-63, 182
- Fáfnismál* 391
- Faulkes, Anthony 191, 501
- Fee, Christopher 233, 516
- Félix 70, 225
- Finnegan, Robert Emmett . 60, 62-66, 158, 204, 425, 458, 516
- Fischer, Olga 326, 504
- Fludernik, Monika 430, 504
- Foley, John Miles 47, 417, 423, 505, 516
- Foster, Robert..... 159, 160-164, 516
- Fragment homilétique I* 79
- Frank, Roberta.....51, 93, 182, 193, 197, 516
- Frantzen, Allen J. ...16, 18, 40, 47, 60, 77, 79, 94, 157-158, 167, 183, 185, 253, 509, 515-516, 524
- Frederick, Jill..... 75, 77, 509
- Frings, Theodor 65, 516
- Fritzsche, Arthur..... 81, 516
- Frye, Northrop..... 130, 504
- Fukuchi, M. S. 175, 517
- Fulk, Robert Dennis ..39, 53, 63, 69, 74, 80, 89, 91-92, 94, 159, 164, 232, 251, 341, 415, 442, 517, 522
- Furuta, Naotoshi..... 81, 517
- Gardner, John..... 86, 517
- Garmonsway, George Norman..... 92, 103, 509, 517
- Genèse A*....7, 19, 49, 50-54, 56-57, 62, 67, 69, 74, 80, 92, 105-113, 117-118, 127-129, 132, 136-138, 141, 151-152, 160, 165, 169, 171-175, 177, 189, 196, 212-213, 216, 218, 220-227, 230, 240-242, 246, 254, 261-262, 270, 279, 283, 308, 310, 314, 316, 322, 324-325, 327, 334, 337-343, 345-352, 356, 358-360, 366-367, 376, 378, 383, 389, 392-394, 398-400, 403-405, 421, 423-424, 444, 468, 478, 494, 519
- Genèse B*. 7, 19, 49-50, 54-62, 67, 105, 107-108, 117-119, 127, 129, 132, 146, 149, 151-152, 160, 169, 171-174, 187-190, 195, 216, 219, 223, 225-227, 240-242, 246, 248, 289-290, 305, 308, 310, 316, 319, 328, 334, 337, 340-341, 345, 347-348, 366-367, 376, 383, 387, 390, 396-398, 405, 418-419, 424, 441-442, 444-446, 458, 465-468, 478, 510, 513, 515, 526, 527
- Genèse saxonne* 57-59, 151-152, 289, 340-341, 360, 376, 398
- Genette, Gérard18, 430, 480, 504
- Georgianna, Linda252, 269, 509
- Gerould, Gordon Hall 69-70, 86, 517
- Gerrig, Richard J. 31, 503
- Gerritsen, Johan 90-91, 517
- Gillam, Doreen M. E. 75, 517
- Gneuss, Helmut..... 39, 517
- Godlove, Shannon N.82, 187, 517
- Goffman, Erving326, 348, 395, 504
- Goldsmith, Margaret E.93, 473, 517
- Gollancz, Israel50, 57, 72, 517
- González, Montserrat 161, 504
- Goodwin, Charles Wycliffe 78, 500
- Gradon, Pamela85, 125, 447, 517
- Graz, Friedrich..... 64, 517
- Green, Eugene 19, 509
- Greenfield, Stanley B..... 14, 19, 60, 86, 93, 112, 137, 184, 213, 233, 281, 359, 400, 477, 479, 509-510, 518, 526, 529
- Grégoire de Tours 92
- Grégoire le Grand..... 437
- Greimas, Algirdas Julien 295, 504
- Grein, Christian W. M.....62, 72, 518
- Grésillon, Almuth 295, 504
- Grettis saga*..... 92, 95
- Grice, H. Paul..... 14, 25, 27, 394, 451, 504
- Grimnismál*..... 333
- Grípisspá* 359
- Grundtvig, Sven..... 500
- Guðrúnarkviða in Þriðja* 338, 339
- Guillaume, Gustave 369, 504
- Gull-Þóris saga* 92
- Günthner, Susanne 27, 504
- Guthlac A*7, 33, 49, 67-71, 76, 105, 107-108, 115, 117-119, 127, 131, 141, 149, 151-152, 154, 164-166, 169, 172, 177, 186, 206, 209-210, 212, 216, 219, 222-223, 225, 226, 228-229, 234-235, 259, 264-265, 267, 270, 283, 289, 299, 302-305, 308, 310, 318, 322, 327-329,

- 334-335, 360-361, 363-364, 366, 371, 374, 378, 383,
392, 398, 401, 404-405, 425-426, 439, 458, 513, 515,
520, 522, 526
- Guthlac B*67, 68, 70, 189, 209, 212, 228
- Gwara, Scott 455, 518
- Haar, Catherine Peterson 15, 509
- Hall, James R. 52, 63, 518
- Hamilton, David 81, 337, 462, 518
- Handelman, Anita F. 172, 509
- Hansen, Elaine Tuttle 294, 509
- Hárbarðsljóð* 122-123, 239, 359
- Harbus, Antonina 78, 84, 87, 518, 524
- Hardy, Thomas 463, 465, 501
- Harris, Joseph ...17, 92, 121-124, 135, 156, 233, 427, 509,
518
- Hars, Catherine 22, 529
- Hart, Walter Morris ... 11-12, 16, 101, 180, 214, 250, 271,
518
- Haspelmath, Martin 308, 504
- Hasselgård, Hilde 390, 504
- Hávamál* 472
- Heckman, Christina M. 86, 518
- Heimskringla* 95
- Helga kviða Hundingsbana I* 123
- Helgakviða Hjörvarðssonar* 338
- Heliand* ...59, 146, 151, 164, 173, 332, 340-341, 360, 376,
526
- Henriet, Patrick 243, 518
- Hermann, John P. . 268, 437, 439, 458, 465, 500, 518-519
- Heusler, Andreas 7, 9-10, 18, 124, 145-147, 151-152, 155,
172-173, 250-251, 393, 509, 519
- Hickes, George 51, 519
- Hieatt, Constance B. 50, 82, 519
- Hildebrandslied* 61, 152, 231
- Hill, John M. 17, 19, 182, 185, 231-232, 372, 456-457,
509, 519
- Hill, Joyce 10, 76, 231, 344, 519
- Hill, Thomas D. 41, 60, 64, 82, 86, 186, 188, 237, 415,
435, 441, 467, 519, 520
- Hills, Catherine M. 93, 520
- Histoire des Francs* 92
- Histoire ecclésiastique du peuple anglais* 51, 476, 492
- Hobsbawm, Eric J. 45, 504
- Holder, Alfred 85, 217, 342, 345, 500
- Holthausen, Ferdinand 196, 520
- Homélie de Blickling* 64, 78
- Homère 30, 89
- Horner, Shari 75, 520
- Howe, Nicholas 46, 130, 520
- Huppé, Bernard F. 10, 50, 54, 65, 204, 440, 520
- Hutcheon, Linda 452-453, 504
- Huysmans, Joris-Karl 23, 501
- Hymes, Dell 130, 504
- Hymiskviða* 338, 339
- Hymne de Cædmon* 196
- Illiade* 42
- Inventio sanctae crucis* 84-86, 109, 136, 148, 156, 186,
216-217, 236-237, 247, 257, 262-263, 265, 314, 331,
345, 354, 416, 433, 499
- Irving, Edward B., Jr. 187, 231, 252, 355, 415, 465, 474,
520
- Isaacs, Neil D. 65-66, 520
- Ishiguro, Kazuo 431-432, 501
- Jager, Eric 17, 19, 61, 187, 189, 465, 510
- James, Henry 429-430, 443, 450
- Jauss, Hans Robert 49, 520
- Jérôme, saint 54
- Johns, R. Scot 179, 501
- Jolly, Karen L. 244, 484, 520, 521
- Joly, André 369, 504
- Jones, Christopher A. 304, 425, 520
- Jones, Graham 225, 520
- Joyce, James 32
- Jucker, Andreas H. 454, 510
- Judith* 7, 15, 89-91, 143, 242, 415
- Jugement Dernier II* 192
- Juliana* ...7, 15, 17, 33-34, 49, 67-68, 72-73, 75-76, 83, 85,
87, 105-109, 111, 113-115, 117, 127, 131-132, 134,
143, 150-152, 162-164, 167, 169, 171-172, 174, 177,
189, 195, 198, 201, 207, 212, 216, 219, 222, 225-226,
229, 230, 236-237, 242, 247-248, 255, 262, 268, 270,
288, 307-308, 310-311, 318, 328-329, 331, 334, 342-
343, 345-346, 352-353, 357-358, 366, 374, 376-378,

- 383, 389, 396, 398, 405, 424, 426, 435, 437, 441, 444,
458-459, 468, 477, 509
- Junius, Franciscus 51
- Kabir, Ananya Jahanara 235, 520
- Keenan, Hugh T. 65, 139, 510, 520
- Kellogg, Robert 145, 339, 520
- Kelly, Richard J. 78, 500
- Kelly, Susan 256, 521
- Kendall, Calvin B. 82, 484, 521
- Ker, Neil R. 90, 395, 521
- Ker, W. P. 95, 521
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 120-121, 129, 278, 282,
320-321, 323, 363, 376, 504, 505
- Kerling, Johan 111, 510
- Keynes, Simon 244, 521
- Kiernan, Kevin S. 91, 521
- Kightley, Michael R. 14, 18, 394, 510
- Kim Taejin 161, 521
- Kintgen, Eugene R. 197, 521
- Klaeber, Friedrich 11-12, 16, 40, 89, 91, 180, 202, 214,
232-233, 250-252, 271, 415, 442, 512, 517, 521
- Kleiber, Georges 294, 505
- Klein, Stacy S. 41, 85, 87, 217, 232, 416, 437, 521
- Klinck, Anne L. 60-61, 465, 521
- Kögel, Rudolf 58, 521
- Krapp, George Philip 50, 79, 81, 171, 301, 500, 521
- Kretzschmar, William A., Jr. 87, 424, 521
- Krispyn, Egbert 269, 505
- Kryk-Kastovsky, Barbara 391, 521
- Kuhn, Hans 309, 521
- Labov, William 124, 505
- Lachnitt, Catherine 22, 529
- Lactance 44
- Lancri, Annie 283, 521
- Langacker, Ronald W. 282, 505
- Lapaire, Jean-Rémi 34, 505
- Lapidge, Michaela 31, 74, 162, 193, 342, 344, 346, 500,
519, 522
- Lawrence, William Witherle 440, 469, 522
- Leach, Jerry W. 124, 503
- Lee Dong-Il 11-13, 510
- Lee, Alvin A. 192, 222, 522
- Leech, Geoffrey N. 14, 22, 380, 505
- Lenker, Ursula 381, 384, 522
- Leslie, Roy F. 125, 522
- Lettre d'Alexandre à Aristote* 89
- Levine, Robert 11-13, 375, 457, 510
- Levinson, Stephen C. 14, 120, 128, 348, 377, 381, 388,
502, 505
- Leyerle, John 94, 251-253, 469, 473, 522
- Liebermann, Felix 70, 522
- Liggins, Elisabeth 458, 469, 522
- Lionarons, Joyce Tally 87-88, 420, 522
- Lipp, Frances Randall 71, 209, 522
- Littré, Paul-Emile 101
- Littré, Paul-Émile 101, 529
- Liuzza, Roy M. 10, 52, 68, 452-454, 456-457, 470-471,
473, 518-519, 522
- Lockett, Leslie 53, 522
- Lokasenna* 123, 239
- Lopez-Couso, María José 381, 505
- Lord, Albert Bates 29, 42-44, 152, 154, 191, 417, 427,
496, 505, 510
- Lubac, Henri de 55, 522
- Lucas, Peter J. 55, 58, 60, 90, 225, 522
- Luckmann, Thomas 298, 502
- Magennis, Hugh 232, 456, 483, 522
- Magoun, Francis P., Jr. 43, 55, 522-523
- Maingueneau, Dominique .24, 25, 27, 285, 290, 295-296,
305, 504-505
- Malone, Kemp 204, 440, 442, 523
- Margolin, Uri 476, 506
- Marin, Le (The Seafarer)* 94, 195, 210, 400
- Marnette, Sophie 20-21, 24, 26, 33, 37, 49, 132, 157, 234,
245, 262, 277, 279, 492, 506, 510
- Marsden, Richard 53, 523
- Martyrologie de Bède le Vénérable* 74
- Maximes I* 237, 293, 472
- Maximes II* 237, 293
- Mayes, Patricia 27, 506
- McHale, Brian 245, 506
- McNally, Charles E. 11, 13, 18, 510
- Mellinkoff, Ruth 93, 523
- Mercier, Andrée 36-37, 506

- Merveilles de l'Orient (Wonders of the East)*..... 89
- Michel, Laurence 196, 523
- Mille et une nuits* 94
- Miller, James E., Jr. 429, 506
- Milton, John 419, 501
- Mintz, Susannah B. 17, 19, 60, 510
- Mitchell, Bruce 53, 168, 232, 325, 523
- Mizzau, Marina 26, 506
- Molière 296, 501
- Momma, Haruko 79, 309, 325, 523
- Morgan, Gerald 232, 523
- Morgan, Jerry L. 376, 503
- Mosher, Joseph Albert 65, 523
- Muir, Bernard J. 38, 50, 52, 62-64, 67-69, 72, 167, 445, 500, 523
- Müllenhoff, Karl 251
- Nelson, Marie 14, 19, 75, 77, 125, 510, 523
- Neveu, Franck 34, 506
- Niles, John D. 46, 51, 82, 89, 91-94, 130, 182, 185, 232-233, 251, 253, 415, 428, 442, 454, 511-512, 515, 517, 519, 520, 523-524, 526
- Norén, Coco 26, 506
- Norton, John 415, 524
- Nünning, Ansgar 430-432, 438, 441, 506
- O'Donnell, Daniel Paul 51, 524
- O'Keefe, Katherine O'Brien 45, 52, 78, 166-167, 189, 524
- Oddrúnargrátr* 333
- Odyssée* 42, 89
- Ohlgren, Thomas H. 52, 524
- Olivero, Federico 69, 524
- Olrik, Axel 440, 524
- Olsen, Alexandra Hennessey 75, 82, 87, 231, 233, 510, 519, 524
- Olsen, Karin 87-88, 524
- Ong, Walter J. 29, 44, 52, 163, 181, 185, 187, 189, 443, 506
- Opland, Jeff 496, 524
- Orator* 184, 198, 508
- Orchard, Andy 17, 19, 51, 78-79, 89-90, 184, 215, 231, 252, 344, 359, 440, 455, 519, 524, 527, 529
- Orms þátr Stórolfssonar* 92
- Osborn, Marijane 93, 524
- Overing, Gillian R. 60, 188, 445-446, 465, 524
- Özkök, Bora 124, 503
- Palmer, R. Barton 75, 524
- Parks, Ward 121, 125, 233, 510, 524
- Parry, Milman 42-44, 152-153, 417, 496, 506
- Passio Iulianae* ..74-75, 109, 114, 131, 162-164, 193, 201, 207, 219, 222, 225, 237, 247, 254, 262, 287, 311, 331, 345, 377, 396, 437, 444, 499
- Pasternack, Carol Braun 46, 48, 58, 144, 156, 159, 163, 164, 173, 175, 186, 213, 278-281, 525-526
- Perelman, Leslie Cooper 11, 13, 14, 18-20, 215-216, 350-351, 511
- Perrin, Laurent 451, 506
- Peters, Leonard J. 81, 525
- Pfister, Manfred 430, 438, 441, 506
- Phénix, Le* 19, 68, 72, 182, 192
- Physiologus* 49
- Pizarro, Joaquín Martínez 121, 157, 158, 511, 525
- Platon 30-32, 35, 500
- Poème rimé, Le* 400
- Pratt, Mary Louise 14, 506
- Praxeis Andreou* 80-81, 106-107, 142, 219, 238, 240, 258, 289, 300-301, 309, 322, 329, 331, 343, 360, 365, 399, 463
- Prudence 465
- Psautier de Paris* 19
- Pseudo-Marcellus 439, 500
- Quinn, Judy 173, 511
- Quirk, Randolph 393, 461, 506, 525
- Rabatel, Alain 430, 507
- Rand, Richard 86, 125, 434, 527
- Ranger, Terence O. 45, 504
- Raw, Barbara 57, 63, 525
- Rayson, Paul 380, 505
- Reboul-Moeschler, Anne 480-481, 507
- recensio casanatensis* 81, 106-107, 109-111, 117, 133, 141, 147, 219, 238, 240, 247, 258, 262-263, 289, 300-301, 309, 322, 329, 331, 343, 360, 365, 399, 436, 438, 463, 464
- Regan, Catharine A. 115, 210, 440
- Remley, Paul G. 54, 58, 60, 390, 525
- Renan, Joseph Ernest 101, 529

- Renoir, Alain 40-41, 48, 60, 359, 467, 525
Rêve de la Croix, Le (The Dream of the Rood) 79, 188, 447
 Richman, Gerald Irving .. 15-18, 30-31, 101-102, 109, 111,
 144-147, 155, 159, 214, 219, 511
 Riedinger, Anita 82, 525
 Risden, E. L. 452, 470, 472, 525
 Rivara, René 285, 507
 Roberts, Jane 38, 67-70, 228, 525
 Robertson, Durant Waite, Jr. 10, 86, 525
 Robinson, Fred C. 53, 93, 200, 203-204, 232, 415, 460,
 473-474, 523, 525
 Roosevelt, Theodore 183, 530
 Rosier, Laurence 22, 28-29, 32, 35, 492, 507
 Rotgé, Wilfrid 34, 505
 Roulet, Eddy 121, 507
 Rowe, Elizabeth Ashman 462, 511
 Rowling, Joanne K. 179, 501
 Roy, Gopa 197, 525
Ruine, La 94, 195
 Ryan, Marie-Laure 430, 507
 Rynell, Alarik 159, 163, 525
 Sacks, Harvey 120, 507
Salomon et Saturne 237-239
 Schaar, Claes 44, 525
 Schaefer, Ursula 186, 279, 526
 Schapira, Charlotte 24, 30, 507
 Schegloff, Emanuel A. 120, 128, 507
 Schiffrin, Deborah 380, 384, 507
 Schmid, Wolf 277, 507
 Schneider, Claude 75, 82, 458, 526
 Schuelke, Gertrude L. 111, 146, 507
 Searle, John R. 13-14, 20, 348, 451, 507
 Seoane, Elena 381, 505
Sermo lupi ad anglos 199
 Shakespeare, William 419
 Shaw, Brian 82, 187-188, 526
 Shippey, Tom A. 14, 18-20, 101, 175, 184, 190, 251, 257,
 278, 297, 394, 445-446, 461, 465, 469, 491, 511, 526
 Shook, Laurence K. 70, 209, 526
 Short, Michael H. 22, 505
 Sievers, Eduard 59, 501, 526
 Silber, Patricia 184, 212, 511
 Simpson, Jacqueline 92, 517
 Sisam, Kenneth 39, 67-68, 90, 232, 526
Skírnismál 391
 Sklute, L. John 232, 526
 Sleeth, Charles R. 64-65, 188, 204, 458, 526
 Smithson, George Arnold 17, 526
 Snorri Sturluson 95, 191, 501
Sort des apôtres (Fate of the Apostles) 74, 79, 205
 Soukupová, Helena 135, 511
 Sperber, Dan 451, 507
 Stampe, Dennis W. 376, 507
 Stanley, Eric G. 9, 93, 253, 526
 Steen, Janie 76, 174, 192-193, 197, 346, 526
 Stendhal 14, 501
 Stenström, Anna-Brita 380, 507
 Stenton, Doris Mary 197, 527
 Stepsis, Robert 86, 125, 434, 527
 Sternberg, Meir 18, 26, 507-508
 Stévanovitch, Colette 50-51, 53-55, 57- 61, 65, 67-69, 73,
 151, 154-155, 159, 173-174, 187, 204, 216, 225, 233,
 324, 340, 347, 370-371, 397-398, 419, 467, 511, 527
 Strunk, William, Jr. 73, 527
 Szarmach, Paul E. 41, 79, 519, 527
 Szittyá, Penn R. 82, 527
 Taavitsainen, Irma 454, 510
 Tamba, Irène 297, 302, 508
 Tannen, Deborah 19, 26-27, 29, 508
 Taylor, Paul Beekman 76, 527
 ten Brink, Bernhard 204, 527
 Thorkelin, Grímur Jónsson 90
 Thorpe, Benjamin 68, 528
Þrymskviða 147, 338
 Timmer, Benno J. 50, 57, 528
 Todorov, Tzvetan 18, 36, 279, 409-411, 508, 528
 Tolkien, J. R. R. 94-95, 251, 415, 528
 Trahern, Joseph B. 82, 528
 Traugott, Elizabeth Closs 282, 381, 508
 Tuomarla, Ulla 25, 35, 508
 Usuard 74
Vafþrúðnismál 239, 332, 391
 van der Horst, Pieter W. 243, 248, 528
 van der Wurff, W. A. M. 17, 511

- van Gelderen, Elly..... 383, 528
- Vickrey, John F..... 60, 188, 465, 467, 528
- Vie de saint Christophe*..... 89-90
- Vie de sainte Eugénie* 197
- Virgile 89
- Visio sancti Pauli*..... 70
- Vita Aadae et Evae* 60
- Vita Columbae* 71
- Vita sancti Antonii* 67, 70, 105
- Vita sancti Guthlaci* 70, 225, 228
- Vita sancti Martini*..... 70
- Völsungasaga* 94
- Völundarkviða* 338
- Waldere* 95, 125, 152
- Wanley, Humphrey 90, 528
- Wårvik, Brita..... 161, 515, 528
- Weldon, James Frederic Gilvear 15, 511
- Welter, Jean-Thiébaud 65, 528
- Whallon, William 153, 328, 352, 528
- Whatley, Gordon..... 86, 528
- Widsith* 46, 94, 152, 182, 232, 264
- Wilcox, Jonathan 80, 462, 528
- Wilson, Andrew..... 380, 505
- Wilson, Deirdre 451, 507
- Wilson, H. A..... 196, 501
- Wine, Joseph D. 76, 174, 529
- Wittig, Joseph 75, 529
- Wolpers, Theodor 246, 529
- Woolf, Rosemary..... 60, 73, 529
- Wormald, Francis 53, 529
- Wulfstan..... 15, 198-199, 499
- Yon, Albert 198, 500
- Zacher, Samantha 78-79, 186, 193, 197, 527, 529
- Zangemeister, Karl 59
- Zink, Michel..... 277-278, 529
- Zollinger, Cynthia Wittman 87, 529
- Zumthor, Paul .13, 277-279, 294, 302, 306, 491-492, 508,
529

Table des figures

Figure 1 : Longueur des répliques	105
Figure 2 : Répliques longues	107
Figure 3 : Répliques brèves	108
Figure 4 : Longueur des répliques dans <i>Elene</i> , 604-690.....	115
Figure 5 : Longueur des échanges	117
Figure 6 : Types d'organisation des répliques	127
Figure 7 : Longueur des insertions (valeurs absolues)	150
Figure 8 : Longueur des insertions (pourcentages).....	150
Figure 9 : Retour au récit	160
Figure 10 : Ponctuation du discours direct (tableau)	170
Figure 11 : Ponctuation du discours direct (graphique).....	170
Figure 12 : Limites du discours direct et césures.....	172
Figure 13 : Discours publics	227
Figure 14 : Modes énonciatifs	286
Figure 15 : Fréquence des termes d'adresse	334
Figure 16 : Proportion des différents types de termes d'adresse (valeurs absolues)	335
Figure 17 : Proportion des différents types de termes d'adresse (pourcentages)	336
Figure 18 : Termes d'adresse en latin et vieil-anglais	342
Figure 19 : Stratégies de politesse	349
Figure 20 : Mots les plus fréquents dans le discours direct	379
Figure 21 : Fréquence de <i>nu</i> comparée à celle des termes d'adresse.....	383
Figure 22 : Position de <i>nu</i> dans l'hémistiche	385
Figure 23 : Répartition des types de <i>nu</i> pour l'ensemble du corpus.....	386
Figure 24 : Répartition des types de <i>nu</i> par poème.....	387

Table des Matières

Remerciements.....	3
Introduction générale	5
1. État de l'art.....	8
1.1. Le discours direct dans la poésie vieil-anglaise.....	8
1.2. La notion de discours direct.....	21
1.2.1. Confusion entre discours direct et oral authentique.....	22
1.2.2. Discours rapporté ou discours représenté ?	25
1.2.3. Discours direct et mimétisme.....	30
2. Corpus.....	38
La <i>Genèse A</i>	50
Manuscrit	50
Source et contenu	53
Place du discours direct	56
La <i>Genèse B</i>	56
Manuscrit	57
Source et contenu	59
Place du discours direct	61
<i>Christ et Satan</i>	62
Manuscrit	62
Source et contenu	64
Place du discours direct	66
<i>Guthlac A</i>	67
Manuscrit	67
Source et contenu	69
Place du discours direct	71
<i>Juliana</i>	72
Manuscrit	73
Source et contenu	74
Place du discours direct	76

<i>Andreas</i>	77
Manuscrit	78
Source et contenu	80
Place du discours direct	83
<i>Elene</i>	84
Manuscrit	84
Source et contenu	85
Place du discours direct	88
<i>Beowulf</i>	89
Manuscrit	89
Source et contenu	92
Place du discours direct	95
3. Méthode	96
Partie I : Monolithisme	99
Chapitre 1 : Refus du dialogue	103
1. Longueur des répliques	104
2. Organisation	116
2.1. Échanges typiques	119
2.2. Répliques isolées	126
2.3. Autres modes d'organisation	134
2.4. Conclusion sur l'organisation des répliques	143
3. Marquage	144
3.1. Insertion	145
3.2. Clôture	159
3.3. Ponctuation et mise en page	166
3.4. Marquage non-spécifique au discours direct	172
3.5. Conclusion sur le marquage	176
4. Conclusion du premier chapitre	177
Chapitre 2 : Solennité et statisme	179
1. Style	181
1.1. Statut de l'oral	181
1.2. Les sources de la rhétorique vieil-anglaise	191
1.3. Un type de structuration qui favorise l'impression de statisme	199

2. Types de discours.....	211
2.1. Discours publics, discours d'autorité.....	214
2.1.1. Dimension cérémonielle	215
2.1.2. Dimension publique	226
2.1.2.1. Discours publics	226
2.1.2.2. Discours privés	231
2.1.2.3. Prières et lamentations	242
2.2. Discours et progrès de l'action	250
2.2.1. Influence de la critique beowulfienne.....	250
2.2.2. Commentaires	254
2.2.3. « Digressions ».....	260
3. Conclusion du deuxième chapitre.....	271
Partie II : Voix	273
Chapitre 3 : Subjectivité	277
1. Facteurs de dépersonnalisation	284
1.1. Modes énonciatifs	284
1.2. Gnomes et maximes.....	293
1.3. Style pseudo-proverbial	307
1.4 Conclusion sur les facteurs de dépersonnalisation	318
2. Marques de la subjectivité	318
2.1. Termes axiologiques	319
2.2. Personnes	323
2.2.1. Deuxième personne.....	324
2.2.1.1. Complémentation du pronom.....	324
2.2.1.2. Définitions explicites de l'allocutaire	328
2.2.1.3. Termes d'adresse.....	334
2.2.1.4. Termes d'adresse et politesse	348
2.2.1.5. Termes d'adresse et prière.....	353
2.2.1.6. Conclusion sur la deuxième personne.....	356
2.2.2. Première personne.....	357
2.2.2.1. Procédés comparables à ceux de la deuxième personne	357
2.2.2.2 Procédés spécifiques à la première personne	362
2.2.2.3. Conclusion sur la première personne	368

2.2.3. Troisième personne	368
2.2.4. Conclusion sur les personnes	375
2.3. Explicitations et phénomènes liés	376
2.3.1. <i>Nu</i>	379
2.3.1.1. <i>Nu</i> temporel et contrastif	387
2.3.1.2. <i>Nu</i> intensificateur	388
2.3.1.3. <i>Nu</i> présentatif	396
2.3.1.4. <i>Nu</i> pathétique.....	398
2.3.1.5. <i>Nu</i> de considération.....	400
2.3.1.6 Divers	402
2.3.1.7 Conclusion sur <i>nu</i>	403
2.3.2. Subordonnées circonstancielles	404
Conclusion du troisième chapitre	406
Chapitre 4: Voix et points de vue	409
1. Troubles	414
1.1. Troubles de la voix	414
1.1.1. Troubles de la voix des personnages	415
1.1.2. Troubles de la voix narrative	421
1.2. Contradictions et incohérences de point de vue.....	429
1.2.1. Repères théoriques	429
1.2.2. Point de vue partagé par des antagonistes.....	433
1.2.3. Incohérence psychologique du personnage.....	438
1.2.4. Incohérence des connaissances maîtrisées par le personnage.....	440
1.2.5. Interprétation des incohérences.....	442
1.2.6. Conclusion sur le point de vue.....	449
1.3. Conclusion sur les troubles de la voix et du point de vue.....	450
2. Conséquences.....	451
2.1. L'ironie en question	451
2.1.1. Repères théoriques	451
2.1.2. Applications du concept d'ironie au corpus vieil-anglais.....	452
2.1.3. L'ironie comme raillerie d'un personnage par un autre.....	455
2.1.4. L'ironie comme paradoxe	458
2.1.5. L'ironie dramatique.....	462

2.1.6. Conclusion sur l'ironie.....	475
2.2. Statut du discours direct dans le récit poétique vieil-anglais.....	475
Conclusion du quatrième chapitre	486
Conclusion générale.....	489
Références.....	497
Ouvrages cités.....	499
Sources primaires.....	499
Textes anciens.....	499
Textes modernes	501
Sources secondaires	501
Études théoriques.....	501
Le discours direct en littérature médiévale.....	508
Études sur le domaine médiéval	511
Divers.....	529
Index des œuvres et des auteurs.....	531
Table des figures.....	541
Table des Matières.....	543