



## Études de stylistique anglaise

5 | 2013  
Transparence(s)

---

# Poétique de la transparence : le cas du poème hagiographique vieil-anglais *Andreas*

Élise Louviot

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/985>  
DOI : 10.4000/esa.985  
ISSN : 2650-2623

### Éditeur

Société de stylistique anglaise

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013  
Pagination : 61-73  
ISSN : 2116-1747

### Référence électronique

Élise Louviot, « Poétique de la transparence : le cas du poème hagiographique vieil-anglais *Andreas* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/985> ; DOI : 10.4000/esa.985

---

# POÉTIQUE DE LA TRANSPARENCE : UTILISATION DU DISCOURS DIRECT DANS LE POÈME HAGIOGRAPHIQUE VIEIL-ANGLAIS ANDREAS

*Élise Louvriot*

*Université de Lorraine – IDEA EA 2338*

**Abstract:** Direct speech is frequently seen as a way for the narrator to become transparent and thus to allow unmediated access to the action. An examination of the sea episode in the Old English poem *Andreas* shows that this is not necessarily the case. In this poem, direct speech is not independent from the narrative voice but rather seems to be an extension of it: it is not a mimetic device used to show what a character may have said, but a didactic one, used by the narrator to delineate the issues at stake in the poem more clearly.

**Keywords :** direct speech, Old English, poetry, *Andreas*, hagiography

## **Introduction**

Parmi les procédés utilisés pour représenter la parole d'autrui, le discours direct (DD) a longtemps été associé de manière privilégiée aux notions de transparence et d'authenticité. Depuis l'opposition platonicienne entre mimésis et diégésis<sup>1</sup> (*République*, III : VI-IX), jusqu'à celles entre *showing* et *telling* (Clark & Gerrig, 1990) ou entre citation-monstration et reformulation-traduction

---

<sup>1</sup> Sur l'historique de la théorisation du discours rapporté, et notamment l'influence de la rhétorique classique, voir Laurence Rosier (1999, 11-62).

(Authier-Revuz, 1992 et 1993), le DD a souvent été analysé comme un objet plus brut, plus proche de l'oral authentique que le discours indirect (DI) ou indirect libre (DIL). La manière dont le discours rapporté est enseigné dans le secondaire renforce cette conception. En effet, on y présente encore souvent le DD comme la reproduction de paroles effectivement prononcées, et le DI comme une transposition, une élaboration supplémentaire du narrateur, qui s'approprierait ainsi les paroles de l'autre<sup>2</sup>.

Pourtant, cette vision est contestée depuis longtemps<sup>3</sup>. Plusieurs études (Rosier, 1999 et Calaresu, 2004) ont montré que, même lorsqu'il rapporte des propos effectivement tenus, le DD ne vise pas la reproduction textuelle du discours premier (sauf dans le cas très particulier des citations, notamment dans un contexte scientifique), mais plutôt une représentation actualisée de ce discours. En d'autres termes, le DD, comme toute autre forme de discours rapporté, et, plus largement, comme toute autre forme de représentation, correspond à un travail interprétatif et créatif, et non à une simple reproduction ou monstration.

L'illusion de transparence tient aux caractéristiques formelles du DD, et en particulier à l'absence d'intrusion évidente du narrateur dans les propos du personnage<sup>4</sup>, dans la mesure où le repérage énonciatif se fait essentiellement par rapport au personnage, et non par rapport à celui qui rapporte ses propos, comme pour le DI. Ce constat fait penser à Joaquín Pizarro (1989, 55-56) que l'utilisation massive du DD dans les traditions narratives orales traduit un désir d'effacement de la part du narrateur, qui ne veut pas interposer sa présence entre les auditeurs et l'action relatée :

Unlike the classical historian, the oral narrator tries to become transparent, to vanish from the scene or from his listener's 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)

---

<sup>2</sup> Sur trois manuels de français proposés pour la rentrée 2012, deux présentent le DD comme la reproduction exacte de paroles effectivement tenues, et proposent des exercices de transposition du DD au DI (Hars, 2012, 346-347 et Abensour, 2012, 382-383 et 473). Le troisième (Lachnitt, 2012, 319) 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 (...) »

<sup>3</sup> Dès 1929, les exercices de transpositions sont critiqués par Mikhaïl Bakhtine comme n'ayant aucun sens ([1929] 1977, 176). Quant à la notion de fidélité à un énoncé premier, elle est à peu près unanimement rejetée depuis des décennies (voir notamment Combettes, 1990, 97 et Authier-Revuz, 1992, 38).

<sup>4</sup> Des intrusions sont toutefois possibles : quand le narrateur censure la vulgarité du personnage (Combettes, 1990, 103) ou quand il introduit un décalage ironique qui détourne le sens des mots représentés au DD (Mikhaïl Bakhtine, [1929] 1977, 188-189).

Les poèmes vieil-anglais qui nous sont parvenus ont nécessairement été conservés par écrit. Cependant, leurs caractéristiques stylistiques<sup>5</sup> et leur état de conservation matérielle<sup>6</sup> permettent de penser qu'ils sont encore très proches d'une tradition orale. Ils partagent en tout cas avec les récits oraux une prédilection pour le DD, qui peut représenter plus du tiers, voire plus de la moitié du texte complet<sup>7</sup>.

Or le DD de ces poèmes ne semble pas promouvoir l'effacement décrit par Pizarro. Si une certaine transparence est favorisée, celle-ci ne s'apparente en rien à un contact direct entre le lecteur ou auditeur et les personnages. Cet article se propose d'examiner à titre d'exemple l'épisode en mer du poème *Andreas* (235-838). Ce passage relate le voyage d'Andreas – c'est-à-dire saint André – vers la Mermédonie, où il a pour mission de sauver Mathieu des cannibales et de convertir ces derniers. L'épisode est dominé par un long échange au DD entre Andreas et Jésus, qui lui apparaît sous les traits d'un simple pilote.

Le poème est une traduction d'un texte grec, les *Praxeis Andreou kai Matheian eis ten polin ton anthropophagon* (*Actes d'André et Mathieu dans la cité des anthropophages*), vraisemblablement par l'intermédiaire d'une version latine aujourd'hui perdue, mais dont existe un analogue plus tardif, connu sous le nom de *recensio casanatensis*. Le choix d'étudier une traduction est délibéré : en effet, si les traductions tendent à être influencées par le style de leurs sources, et donc à se démarquer parfois légèrement des conventions typiquement vieil-anglaises, elles permettent aussi de révéler les choix du poète, et ainsi de dévoiler les spécificités de la poétique vieil-anglaise.

## 1. Caractéristiques externes

Le lecteur moderne est souvent frappé par le manque apparent de dynamisme des échanges en poésie vieil-anglaise. Plutôt qu'un vrai dialogue, on dirait une succession de discours indépendants. Cette impression tient

---

<sup>5</sup> La nature formulaire de ces poèmes est particulièrement significative. Le lien entre formules et oralité a été établi par Milman Parry dès 1930, et l'applicabilité de la théorie orale-formulaire à la poésie vieil-anglaise affirmée dès 1953 (Magoun). De très nombreuses études ont depuis permis d'affiner la théorie orale-formulaire (Foley, 1985), notamment en ce qui concerne la poésie vieil-anglaise, qui doit être considérée comme représentant une textualité transitionnelle plutôt que strictement orale (Pasternack, 1995).

<sup>6</sup> O'Keeffe (1990) a montré que les pratiques scribales observables dans les manuscrits poétiques vieil-anglais témoignent d'une culture transitionnelle, où l'oralité demeure importante.

<sup>7</sup> On peut ainsi citer *Guthlac A*, où le DD représente 37,7% du poème (308 vers sur 818), mais aussi *Beowulf*, 38,7% (1231,5 sur 3182), *Elene*, 40,9% (540,5 sur 1321) et *Juliana*, 61,3% (448 sur 731). Dans *Andreas*, la proportion est de 52,9% sur l'ensemble du poème (910,5 sur 1722) et près de 80% dans l'épisode étudié ici (479 sur 604). Le terme de vers désigne ici l'unité métrique comprenant quatre syllabes accentuées, et non le simple hémistiche.

principalement à deux facteurs. Tout d'abord, la longueur des répliques est considérable : de 4 vers entiers à 174, avec une médiane à 10 (moyenne : 17) pour l'épisode étudié. Cet exemple est tout à fait représentatif :

Ἐὰν ἀποστῶμεν ἀπὸ σοῦ, ξένοι γενόμεθα τῶν ἀγαθῶν ὧν παρέσχεν ἡμῖν ὁ κύριος. νῦν οὖν μετὰ σοῦ ἐσμεν ὅπου δ' ἂν πορεύῃ. (Praxeis Andreou, § 7)<sup>8</sup>

Si recesserimus a te ut exteri efficiamur de omnia, quod nos docuisti, nichil nobiscum permanent, sed ubique tu nobis eris sive in vitam sive in mortem, non te deserimus. (*recensio casanatensis*, §7)<sup>9</sup>

Hwider hweorfað we hlafordelease,  
geomormode, gode orfeorme,  
synnum wunde, gif we swicað þe?  
We bioð laðe on landa gehwam,  
folcum fracode, þonne fira bearn,  
ellenrofe, æht besittaþ,  
hwylc hira selost symle gelæste  
hlaforde æt hilde, þonne hand ond rond  
on beaduwange billum forgrunden  
æt niðplegan nearu þrowedon. (*Andreas*, 405-414)<sup>10</sup>

Le texte latin est comme souvent un peu plus prolixe que la source grecque (29 mots contre 22). Quelques ajouts – notamment *sive in vitam sive in mortem* – donnent une emphase supplémentaire, mais la traduction reste très littérale. En revanche, les amplifications pratiquées par le poète vieil-anglais sont considérables.

Le poème s'éloigne de la source pour développer une longue tirade conforme aux conventions poétiques vieil-anglaises : variations<sup>11</sup> multiples et thème traditionnel de l'exil notamment (Greenfield, 1955).

Cette tendance amplificatrice est une constante des traductions poétiques vieil-anglaises. Quand une source a recours à une réplique très brève, celle-ci est éliminée ou développée, mais presque jamais conservée telle quelle. Quant

---

<sup>8</sup> Traduction anglaise (Boenig, 1991, 5) : « If we should leave you, we would become estranged from the good things which the Lord has provided for us. Now we will be with you, wherever you go ».

<sup>9</sup> « Si nous nous éloignons de toi, pour devenir étrangers à tout ce que tu nous as enseigné, il ne nous resterait rien, mais où que tu sois, dans la vie comme dans la mort, nous ne t'abandonnerons pas ». Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

<sup>10</sup> « Vers où nous tournerons-nous, sans seigneur, attristés, privés de bonté, blessés par nos péchés, si nous te quittons ? Nous serions haïssables dans tous les pays, vils aux yeux des gens, quand les enfants des hommes, renommés pour leur courage, tiennent conseil pour déterminer qui parmi eux a toujours le mieux servi son seigneur au combat, quand la main et le bouclier, pulvérisés par les épées au cours des hostilités, subissent des difficultés sur le champ de bataille ».

<sup>11</sup> En poésie vieil-anglaise, la variation est le nom donné au procédé consistant à désigner la même idée plusieurs fois à l'aide d'expressions différentes, typiquement sous forme d'appositions.

aux textes originaux, ils ont tendance à présenter des répliques encore plus longues : longueur médiane de 19 vers (moyenne : 27,5) pour *Beowulf* contre 10 pour l'épisode étudié (moyenne : 17).

Le mode d'insertion des répliques est également décisif. La poésie vieil-anglaise n'utilise que l'*inquit* initial, très fréquent dans les traditions orales ou proches de l'oral. Elle est en effet destinée à être lue à un public (Zumthor, [1972] 2000, 48-60 ; Opland, 1980). Or pour un auditeur, il est bien plus facile de repérer et d'attribuer correctement les répliques quand leur début est signalé textuellement. Cette façon de faire donne lieu à une structure paratactique, elle-même typique des récits oraux (Ong, [1982] 1988, 36-37).

Le texte grec privilégie aussi l'*inquit* initial, probablement pour les mêmes raisons. En revanche, la *recensio casanatensis* adopte un style d'insertion du DD plus « écrit ». Ainsi, le marquage textuel est parfois absent, comme ici (je souligne en italique) :

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 (...). (*recensio casanatensis*, § 9)<sup>12</sup>

À l'inverse, il peut y avoir de véritables transitions entre deux répliques (idem) :

*Quo audito* sanctus andreas, exclamavit voce magna, et benedixit eum dicens (*recensio casanatensis*, § 9)<sup>13</sup>

Alors que les textes grec et vieil-anglais se contentent de juxtaposer des unités très nettement délimitées, la *recensio casanatensis* propose ainsi une structure à la fois plus complexe et plus variée.

Si la préférence pour l'*inquit* initial est une caractéristique commune à la plupart des traditions orales ou proches de l'oral, la forme prise par cet *inquit* en poésie vieil-anglaise est cependant particulière. En effet, l'*inquit* y est souvent très élaboré, occupant au minimum un vers entier, souvent plusieurs<sup>14</sup>.

La fonction de ces formules d'insertion dépasse la simple délimitation et attribution des répliques. Souvent, elles orientent l'interprétation des paroles. Ainsi, les épithètes désignant le pilote ne l'identifient pas simplement comme

---

<sup>12</sup> « Et André 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 ».

<sup>13</sup> « L'ayant entendu, Saint André s'exclama à voix haute et le bénit en disant ».

<sup>14</sup> Cette pratique est sans équivalent dans les autres poésies germaniques anciennes. La poésie vieux-saxonne utilise souvent l'incise et le « slipping » (passage de DI à DD sans transition, Schuelke, 1958), tandis que la poésie eddique semble souvent s'être reposée sur la structure strophique et les vocatifs pour permettre d'inférer les changements de locuteur (dans les manuscrits où elle est conservée, de brèves mentions en prose clarifient toutefois la situation, Kellogg, 1991, 91-92).

Jésus (comme dans les sources grecque et latine), mais comme le Dieu créateur et tout-puissant, ce qui donne aux paroles prononcées une autorité plus grande :

Eft him ondsvarode æðelinga helm  
of yðlide, engla scippend (*Andreas*, 277-278)<sup>15</sup>  
Him ondsvarode ece dryhten (*Andreas*, 510)<sup>16</sup>  
Him ða of ceole oncwæð cyninga wuldor,  
frægn fromlice fruma ond ende (*Andreas*, 555-556)<sup>17</sup>

Il en va de même pour celles désignant Andreas :

Ongan ða reordigan rædum snottor,  
wis on gewitte, wordlocan onspeonn (*Andreas*, 469-470)<sup>18</sup>

À ce moment du récit, le personnage pourrait paraître ignorant ou naïf car il n'a pas reconnu l'identité de son interlocuteur. Dans la source, cette ignorance est mise en valeur, sans doute pour accentuer le spectaculaire de la scène de reconnaissance future :

Καὶ ἐπιστραφεὶς Ἀνδρέας πρὸς τὸν κύριος, μὴ γινώσκων ὅτι ὁ κύριός ἐστιν, εἶπεν αὐτῷ  
(Praxeis andreou, § 9)<sup>19</sup>

Dans le poème, au contraire, toute dévalorisation du personnage est évitée et Andreas apparaît comme un sage dont les paroles doivent être prises au sérieux. Le lecteur ou auditeur est ainsi invité à se focaliser non sur l'ignorance du personnage, mais sur sa capacité à discerner la grandeur de son interlocuteur malgré des apparences trompeuses.

Ce dispositif va à l'encontre de toute illusion réaliste. La longueur des répliques ne permet pas de croire à un échange authentique, tandis que le recours à l'*inquit* initial prive la parole représentée d'autonomie et la subordonne au discours du narrateur et à son interprétation.

## 2. Caractéristiques internes

La présence massive de DD en poésie vieil-anglaise peut surprendre, étant donné que les poètes refusent d'en exploiter le potentiel mimétique

---

<sup>15</sup> « À nouveau le Protecteur des nobles, le Créateur des anges, lui répondit depuis le bateau ».

<sup>16</sup> « Le Seigneur éternel lui répondit ».

<sup>17</sup> « Depuis le bateau lui répondit la Gloire des rois, demanda aussitôt l'Origine et la Fin » (en référence à l'alpha et l'oméga, voir Apocalypse 1 : 8, 21 : 6 et 22 : 13).

<sup>18</sup> « L'homme aux conseils avisés se mit alors à parler, sage en son esprit, il ouvrit sa réserve de mots ».

<sup>19</sup> « Then Andrew turned to the Lord, not knowing that he was the Lord, and said to him » (Boenig, 1991, 6).

(Richman, 1977, 263-265). L'examen des spécificités internes des répliques vieil-anglaises permet d'apporter quelques éléments de réponses. Les ajouts pratiqués par le poète d'*Andreas* sont de deux types, selon l'acte de langage concerné.

### 2.1. Actes de langage typiques du récit

Quand il s'agit de décrire quelque chose ou de relater un événement, le poète a recours aux mêmes procédés que dans le récit. Il en va ainsi des évocations de la mer agitée, comme en témoignent ces deux extraits, le premier tiré d'un discours d'*Andreas* à ses disciples, et le second du récit :

Swa gesælde iu, þæt we on sæbate  
ofer waruðgewinn wæda cunnedan,  
faroðridende. Frecne þuhton  
egle ealada. Eagorstreamas  
beoton bordstæðu, brim oft oncwæð,  
yð oðerre. Hwilum upp astod  
of brimes bosme on bates fæðm  
egesa ofer yðlid. ælmihtig þær,  
meotud mancynnes, on mereþyssan  
beorht basnode. Beornas wurdon  
forhte on mode (...). (*Andreas*, 438-448)<sup>20</sup>

þa gedrefed wearð,  
onhrered hwælmere. Hornfisc plegode,  
glad geond garsecg, ond se græga mæw  
wælgifre wand. Wedercandel swearc,  
windas weoxon, wægas grundon,  
streamas styredon, strengas gurron,  
wædo gewætte. Wæteregsa stod  
þreata þryðum. þegnas wurdon  
acolmode. (*Andreas* 369b-377a)<sup>21</sup>

---

20 « Une telle chose est arrivée jadis : nous nous risquions à traverser les eaux, le ressac, chevauchant les vagues sur un bateau. Les horribles courants paraissaient dangereux. Les flots battaient les côtes, l'océan se faisait souvent entendre aussi, une vague répondant à l'autre. Par moment du tréfonds de l'océan s'élevait au-dessus de l'intérieur du bateau une grande terreur sur le navire. Là le Tout-Puissant, le Maître de l'humanité, resplendissant sur l'embarcation, attendait. Les hommes prirent peur en leur esprit ». La source est beaucoup plus concise : « And – a great wind arising and the sea swelling so that the waves were raised up and got under the sail of the boat and we greatly feared » (Boenig, 1991, 6).

21 « Puis la mer se troubla et s'agita. L'aiguille de mer s'ébattait, glissait dans l'océan, et la mouette grise tournoyait, avide de carnage. La chandelle du ciel s'obscurcissait, les vents enflaient, les eaux s'entrechoquaient, les courants s'agitaient, les cordes craquaient, les gréements imbibés d'eau. La terreur

Dans les deux textes, l'hostilité de la mer est associée à celle d'une bataille, comme en témoignent le vocabulaire (*waruðgewinn*, littéralement le combat sur les côtes ; *beoton*, frapper, avec un jeu de mot sur *bord-stæþ*, dont le premier élément peut également signifier un bouclier, etc.) et l'utilisation de motifs traditionnellement associés au combat : celui des bêtes de carnage (Magoun, 1955), l'aiguille de mer et la mouette remplaçant ici le loup et le corbeau, et celui du vacarme précédant ou accompagnant le combat. Cette dimension phonique se traduit aussi dans les multiples allitérations facultatives<sup>22</sup> (en italique).

Il s'agit d'un véritable *topos* de la poésie vieil-anglaise, dont existent de nombreux analogues (Pons, 1925, 93-112), rencontrés aussi bien dans du récit que du DD. Ce fait est en lui-même intéressant puisqu'il confirme, sur un autre plan, le manque d'autonomie des voix des personnages par rapport à celle du narrateur.

## 2.2. Actes de langage typiques du discours

Les actes de langage faisant intervenir une dimension interpersonnelle sont plus révélateurs encore, en particulier les requêtes. Ainsi, lorsqu'Andreas demande au pilote de lui apprendre son art :

λέγε μοι, ὦ ἄνθρωπε καὶ ὑπόδειξόν μοι τὴν τέχνην τῆς κυβερνήσεώς σου · ὅτι οὐδένα εἶδον ἄνθρωπὸν ποτε κυβερνῶντα οὕτως ἐν τῇ θαλάσσει ὥσπερ νῦν σὲ ὀρώ. (*Praxeis andreou*, § 9)<sup>23</sup>

Næfre ic sælidan selran mette,  
macræftigran, þæs ðe me þynced,  
rowend rofran, rædsnotterran,  
wordes wisran. 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. þæs ðu gife hleotest,  
haligne hyht on heofonþrymme,  
gif ðu lidwrigum larna þinra  
este wyrðest. Wolde ic anes to ðe,

---

marine s'élevait avec la force d'une armée. Les vassaux prirent peur ». Ce passage s'inspire indirectement d'un élément présent mais ténu dans la source (les disciples ont le mal de mer).

<sup>22</sup> La poésie vieil-anglaise est allitérative. Tout vers comporte au moins deux syllabes qui allitèrent : la première syllabe accentuée du deuxième hémistiche et au moins l'une des deux syllabes accentuées du premier. Les allitérations supplémentaires ne sont pas rares mais constituent un choix marqué.

<sup>23</sup> « Speak to me, man, and show me the skill of your steering, because I have never seen a man steering thus in the sea as now I see you » (Boenig, 1991, 6).

cynerof hæleð, cræftes neosan,  
ðæt ðu me getæhte, nu þe tir cyning  
ond miht forgef, manna scyppend,  
hu ðu wægflotan wære bestemdon,  
sæhengeste, sund wisige. (Andreas, 471-488)<sup>24</sup>

Le poème vieil-anglais reprend et développe la célébration du talent du pilote, avant de formuler la requête elle-même, selon un modèle très différent de la source. Elle est déclinée en trois étapes, reprenant chacune les mêmes éléments.

La formule *ic wille þe*, « je veux te », répétée trois fois sous des formes un peu différentes<sup>25</sup>, constitue la colonne vertébrale de la requête, ainsi présentée comme la confrontation d'une volonté à un autre. Cet autre est désigné par des épithètes – *eorl unforcuð*, « homme noble à la réputation intacte », *þeoden þrymfæst* « glorieux prince » et *cynerof hæleð*, « homme fameux » – qui ne permettent pas d'identifier un individu particulier, mais un archétype, et encore est-ce un archétype très vague, caractérisé principalement par sa bonne réputation.

L'objet de la requête n'est pas au cœur du propos. Il est explicité à la fin du passage, mais les deux premières formulations ne l'évoquent qu'en des termes vagues : *anre... bene*, « une seule requête », puis *freondscipe... þinne*, « ton amitié ». Cette deuxième expression suggère que ce qui est en jeu ici, c'est surtout la relation entre les deux personnages : ce qui est important, ce n'est pas tant ce que le pilote est susceptible d'accorder, que le fait qu'il choisisse ou non d'accorder une faveur à Andreas, et donc d'établir une relation avec lui, l'échange de dons étant au cœur du fonctionnement social germanique ancien, et donc chargé de sens (Hill, 1995, 85-107).

Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation des circonstants, qui clarifient la hiérarchie entre les deux personnages. Andreas se met d'abord en situation d'infériorité, avouant à deux reprises les limites de sa puissance : une limite financière d'abord, *þeah ic þe beaga lyt, / sincweorðunga, syllan mihte, / fætedsinces* (« bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de trésors, d'objets précieux dorés à l'or »), puis plus indéfinie, *gif ic mehte* (« si je le pouvais »). La conditionnelle semble suggérer que la capacité d'action du personnage est bornée par la bonne volonté de son allocutaire. Le troisième

---

<sup>24</sup> « Jamais je n'ai rencontré de marin meilleur, plus doué, à ce qu'il me semble, un plus vaillant rameur, plus avisé de ses conseils, plus sage de ses paroles. Je veux, homme à la réputation intacte, te demander à présent une seule faveur, bien que je ne puisse te donner que peu d'anneaux, de trésors, d'objets précieux dorés à l'or. Je voudrais, glorieux prince, si je le pouvais, obtenir ta bonne amitié. En retour tu recevras la grâce, une joie sacrée dans la gloire céleste, si tu te montres généreux de tes enseignements avec ceux qui sont fatigués de naviguer. Je voudrais, homme fameux, obtenir un seul talent de toi, que tu m'enseignes, à présent que le Roi, le Créateur des hommes, t'a accordé la renommée et la puissance, comment tu diriges la course du cheval des mers, le bateau trempé par la mer ».

<sup>25</sup> *Wolde ic freondscipe (...) þinne*, « je voudrais ton amitié » ; *Wolde ic (...) to ðe*, « je voudrais te ».

circonstant (*nu þe tir cyning / ond miht forgef*, « à présent que le Roi t'a accordé la renommée et la puissance ») introduit un renversement intéressant. La précision que le talent et la renommée du pilote – les deux qualités qui lui ont été reconnues jusqu'ici – viennent de Dieu change en effet la donne, en impliquant que le pilote a une dette envers Dieu. Andreas s'étant présenté comme un représentant de Dieu, il peut avec une certaine légitimité prétendre à une faveur en vertu de cette dette.

Par rapport au texte source, la requête exprimée est non seulement très solennelle, mais son sens s'est considérablement enrichi. Au niveau de l'interaction entre les personnages, les différents ajouts constituent un véritable travail de figuration (*face-work*<sup>26</sup>), qui permet à Andreas de se donner une légitimité tout en marquant son respect. Cette forme d'argumentation implicite ne met pas en valeur l'individualité du personnage, mais son intégration dans un système social : on demande au pilote d'agir non en fonction de ses prédispositions personnelles, mais en fonction de son statut, c'est-à-dire en tant qu'homme de bonne réputation et en tant qu'homme redevable d'une dette envers le suzerain d'Andreas.

Au niveau de l'interaction entre le poète et son public, cette formulation a également une fonction didactique. En effet, un événement extraordinaire, la rencontre d'un disciple du Christ et d'un mystérieux pilote, est ramenée à une situation suffisamment typique pour être interprétable : le poème révèle le rapport hiérarchique entre les personnages et leurs obligations réciproques, tout en représentant un rapport de force où celui qui a Dieu de son côté a la préséance, même lorsqu'il s'adresse à un supérieur.

En cela, le poème vieil-anglais est assez fidèle à l'esprit de la source. En effet, tout l'intérêt de la requête d'André dans les *Praxeis andreou* est de fournir au pilote un prétexte pour souligner la faveur divine, et donc le grand pouvoir, dont jouit André. Le poème s'éloigne toutefois de son modèle en ce qui concerne la nature du pouvoir évoqué. Dans la source, il s'agit d'un pouvoir sur les éléments. Dans le poème, cet aspect reste présent, mais passe au second plan, la relation entre les personnages retenant toute l'attention.

En effet, le véritable enjeu de la requête d'Andreas est de revendiquer une légitimité en tant que serviteur de Dieu. La réponse du pilote sanctionne cette légitimité, dans la mesure où il commence par reconnaître l'autorité divine en toutes choses, c'est-à-dire le cadre de référence employé par Andreas, puis le statut d'Andreas comme vassal du Seigneur :

---

<sup>26</sup> D'après Erving Goffman (1967, 5-47), dans la conversation, toute personne cherche à donner une image positive d'elle-même en fonction des normes sociales en vigueur. Cette image de soi est appelée « face ». L'ensemble des signaux, verbaux et non-verbaux, utilisés par le locuteur pour éviter de perdre la face et / ou de faire perdre la face à autrui correspondent au travail de figuration.

He þeodum sceal  
racian mid rihte, se ðe rodor ahof  
ond gefæstnode folmum sinum,  
worhte ond wreðede, wuldras fylde  
beorhtne boldwelan, swa gebledsod wearð  
engla eðel þurh his anes miht.  
Forþan is gesyne, soð orgete,  
cuð oncnawen, þæt ðu cyninges eart  
þegen geþungen, þrymsittendes,  
forþan þe sona sæholm oncneow,  
garsecges begang, þæt ðu gife hæfdes  
haliges gastes. (*Andreas*, 520b-531a)<sup>27</sup>

L'échange entre Andreas et le pilote est ainsi une véritable performance, à la fois au sens de mise en scène et d'acte performatif. La prééminence d'Andreas n'est pas seulement énoncée, mais s'accomplit sous les yeux du public du poème. Le fait que cette sanction soit en réalité accordée par Dieu et non par un simple pilote ne fait que lui donner plus de force.

Si le but du poète était de représenter une interaction psychologiquement crédible entre deux personnages, une telle démonstration de supériorité ne ferait pas sens dans la mesure où Andreas est supposé humble de par sa sainteté. Le but est en fait didactique, et le DD est un moyen pour le poète de démontrer et de mettre en scène la grandeur du pouvoir divin, tel qu'il s'incarne dans les serviteurs de Dieu.

## Conclusion

Cette étude de cas suggère que dans *Andreas* – et sans doute plus largement dans la poésie vieil-anglaise – le DD ne constitue pas l'expression d'un point de vue et d'une voix relativement autonomes, attribués à un personnage, mais plutôt une extension de la voix du narrateur. S'il y a ici une forme de transparence, ce n'est pas au sens où le narrateur s'effacerait pour laisser s'exprimer une parole authentique, mais plutôt au sens où le DD est exploité par le narrateur pour lever toute opacité du récit et rendre visibles et compréhensibles les rapports de force entre les personnages.

---

<sup>27</sup> « Il appartient avec justice de diriger les peuples à Celui qui a élevé et fixé la voûte céleste de Ses mains, qui a créé et maintenu ce splendide paradis et l'a rempli de gloire : ainsi la patrie des anges a été bénie par Son seul pouvoir. C'est pourquoi la vérité manifeste est visible, connue et reconnue, que tu es un noble vassal du Roi qui siège dans la gloire, parce que la mer, l'étendue de l'océan, t'a aussitôt reconnu comme possédant la grâce du Saint Esprit. »

## Bibliographie

### Sources primaires

- BLATT, Franz, éd., 1930. *Die lateinischen Bearbeitungen der Acta Andreae et Matthiae apud anthropophagos*. Gießen, Alfred Töpelmann et Copenhague, Levin & Munksgaard.
- BOENIG, Robert E., trad., 1991. *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.
- KRAPP, George Philip, éd., 1932. *The Vercelli Book*. Anglo-Saxon Poetic Records 2. New York, Columbia University Press.

### Sources secondaires

- ABENSOUR, Corinne, et al., 2012. *Français 3<sup>e</sup> – Livre unique*. Collection Passeurs de textes. Paris, Le Robert.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, 1992 et 1993. « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, n° 55 (38-42) et n° 56 (10-15).
- BAKHTINE, Mikhail, 1977 [V. N. VOLOCHINOV, 1929], *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. Marina Yaguello. Le Sens Commun. Paris, Minuit.
- CALARESU, Emilia, 2004. *Testuali Parole : la dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*. Materiali linguistici 42. Milan, FrancoAngeli.
- CLARK, Herbert H., et Richard J. GERRIG, 1990. « Quotations as Demonstrations », *Language*, n° 66 (764-805).
- COMBETTES, Bernard, 1990. « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques*, n° 65 (97-111).
- FOLEY, John Miles, 1985. *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. New York, Garland.
- GREENFIELD, Stanley B., 1955. « The Formulaic Expression of the Theme of "Exile" in Anglo-Saxon Poetry », *Speculum*, n° 30 : 2 (200-206).
- HARS, Catherine, et al., 2012. *Français 3<sup>e</sup> – Livre unique*. Collection Terre des Lettres. Paris, Nathan.
- HILL, John M., 1995. *The Cultural World in Beowulf*. Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press.
- KELLOGG, Robert, 1991. « Literacy and Orality in the Poetic Edda », in *Vox intexta : Orality and Textuality in the Middle Ages*, éd. Alger Nicolaus Doane et Carol Braun Pasternack. Madison, University of Wisconsin Press (89-101).

- LACHNITT, Catherine, et al., 2012. *Français 3<sup>e</sup> – Livre unique*. Collection Fenêtres Ouvertes. Paris, Bordas.
- MAGOUN, Francis P., Jr., 1953. « The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry », *Speculum*, n° 28 (446-467)
- , 1955. « The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry », *Neuphilologische Mitteilungen*, n° 56 (81-90).
- O'KEEFFE, Katherine O'Brien, 1990. *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 4. Cambridge, Cambridge University Press.
- OPLAND, Jeff, 1980. *Anglo-Saxon Oral Poetry*. New Haven et Londres, Yale University Press.
- PARRY, Milman, 1930. « Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style », *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 41 (73-143)
- , 1932. « 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*, n° 43 (1-50)
- ONG, Walter J., [1982] 1988. *Orality & Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres & New York, Routledge.
- PASTERNAK, Carol Braun, 1995. *The Textuality of Old English Poetry*. Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 13. Cambridge, Cambridge University Press.
- PIZARRO, Joaquín Martínez, 1989. *A Rhetoric of the Scene: Dramatic Narrative in the Early Middle Ages*. Toronto, Toronto University Press.
- PLATON, 1959. *La République*, livres I-III, in *Œuvres complètes*, VI, édité et traduit par Émile Chambry. Collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé. Paris, Les Belles Lettres.
- PONS, Émile, 1925. *Le thème et le sentiment de la nature dans la poésie anglo-saxonne*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg 25. Strasbourg, Istra.
- RICHMAN, Gerald Irving, 1977. *The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse in Old English Literature*. Thèse de doctorat non publiée, Yale University.
- ROSIER, Laurence, 1999. *Le Discours rapporté : Histoire, théories, pratiques*. Champs Linguistiques. Paris et Bruxelles, Duculot.
- SCHUELKE, Gertrude L., 1958. « 'Slipping' in Indirect Discourse », *American Speech*, n° 33 (90-98)
- ZUMTHOR, Paul, [1972] 2000. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil.