



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
Département de Langues et lettres françaises et romanes

La sémiotisation des affects dans
la chanson d'*Aliscans*.
Le *dit* et le *montré* : étude comparative entre
deux états de langue

Travail de fin d'études – PTFE 0011-1
Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et
lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie par

Fanny GOBLET

Recherches menées sous la direction de
Madame Nadine HENRARD

Comité de lecture :
Madame Marie-Guy BOUTIER,
Monsieur François PROVENZANO

Année académique 2022-2023

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
Département de Langues et lettres françaises et romanes

La sémiotisation des affects dans
la chanson d'*Aliscans*.
Le *dit* et le *montré* : étude comparative entre
deux états de langue

Fanny GOBLET

Année académique 2022-2023

À Maman,

Remerciements

La confection de ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de plusieurs personnes à qui je voudrais ici, en quelques mots, exprimer toute ma gratitude.

Ce mémoire n'est pas seulement le fruit d'un long travail de recherches, mais aussi d'un intérêt profond pour deux branches essentielles de notre Département, la médiévistique et la sémiotique, transmis il y a maintenant quelques années par Madame Henrard et par Monsieur Provenzano. Je leur adresse mes plus sincères remerciements pour la passion et l'enthousiasme communiqués lors de leurs cours. Je remercie également Madame Boutier, qui m'a donné son goût pour la passionnante histoire de notre langue.

Je voudrais plus particulièrement remercier Madame Henrard pour sa bienveillance, ses conseils avisés et pour ses relectures. Merci aussi à Madame Boutier et à Monsieur Provenzano pour les réponses apportées à plusieurs de mes questions.

Je remercie également mes amis, Amaryllis, Camille, Joé et Laura, pour leurs avis et leur soutien infailible.

Mes remerciements iront également à mon papa, à mon frère et à ma sœur, qui se sont toujours montrés disponibles et encourageants durant ces cinq années. Je remercie aussi Mesdemoiselles F. et L. pour ces longues promenades où nous avons pu discuter de l'avancement de mes recherches, ainsi que Monsieur M. pour son assistance lors des dernières heures de rédaction.

Je suis tout particulièrement reconnaissante envers ma maman, sans laquelle je n'en serais certainement pas là aujourd'hui. Merci de m'avoir montré la voie de ces magnifiques études. Merci pour ton accompagnement constant, ton écoute, et pour cette passion des lettres que nous partageons.

Merci Matthieu, pour ta patience, tes relectures et pour tes précieux conseils. Merci pour tout ce que tu m'apportes.

Sommaire

Introduction	- 13 -
1. Les émotions dans le champ scientifique	- 13 -
1.1. De l'ombre à la lumière	- 13 -
1.2. Les émotions en sciences humaines.....	- 15 -
1.2.1. Philosophie, psychologie, anthropologie et histoire	- 15 -
1.2.2. Sciences du langage	- 15 -
2. Notre projet de recherche	- 16 -
2.1. Un projet au croisement de deux axes	- 16 -
2.1.1. En synchronie : point de vue stylistique	- 17 -
2.1.2. En diachronie : point de vue sémiotique.....	- 18 -
2.2. Définition de notre cadre de recherche : quelques précautions	- 19 -
2.2.1. L'épistémologie.....	- 19 -
2.2.2. La terminologie.....	- 19 -
2.2.3. La méthodologie	- 21 -
3. Plan du travail.....	- 22 -
Chapitre I : le corpus	- 23 -
1. Présentation du corpus.....	- 23 -
1.1. Aspects matériels.....	- 23 -
1.2. Insertion dans le cycle de Guillaume d'Orange.....	- 24 -
1.2.1. Structure externe	- 24 -
1.2.2. Structure interne.....	- 24 -
1.3. Résumé de la chanson.....	- 26 -
2. Intérêts du corpus.....	- 26 -
2.1. État de l'art.....	- 27 -
2.1.1. La richesse stylistique	- 27 -
2.1.2. La caractérisation des personnages.....	- 28 -
2.2. <i>Aliscans</i> dans le cadre de notre recherche	- 30 -
Chapitre II : la méthode.....	- 31 -
1. Raphaël Micheli, <i>Les émotions dans les discours</i>	- 31 -
1.1. Intérêts à utiliser le modèle de R. Micheli.....	- 32 -
1.1.1. Un modèle synthétique	- 32 -
1.1.2. Un modèle rigoureux sur le plan de la terminologie.....	- 33 -
1.1.3. Un modèle efficace	- 34 -
1.2. Présentation de deux grands modes de sémiotisation de l'affect.....	- 34 -
1.2.1. L'émotion <i>dite</i>	- 34 -
1.2.2. L'émotion <i>montrée</i>	- 35 -
2. Jean Rychner, <i>La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles</i>	- 36 -
2.1. Pourquoi ne pas avoir suivi en priorité la théorie de J. Rychner ?.....	- 37 -
2.2. Points d'intérêt du travail de J. Rychner	- 38 -
3. Conclusion transitoire.....	- 39 -
Chapitre III : l'affect tel qu'il est <i>dit</i> dans la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 41 -

1.	Prolégomènes : l'émotion <i>dite</i> selon R. Micheli	- 41 -
1.1.	Un mot du lexique désignant une émotion	- 41 -
1.2.	Une expression désignant celui ou celle qui éprouve l'émotion	- 42 -
1.3.	Une expression désignant ce sur quoi porte l'émotion	- 42 -
1.4.	Mise en rapport sur le plan syntaxique	- 42 -
1.5.	Absence d'inférence de la part du récepteur	- 43 -
2.	L'affect <i>dit</i> dans la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 43 -
2.1.	Constitution d'un champ lexical affectif dans <i>Aliscans</i>	- 43 -
2.1.1.	Difficultés de délimitation d'un champ lexical affectif et risque d'anachronisme	- 43 -
2.1.2.	Termes d'affect dans la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 44 -
2.2.	L'entité humanisable	- 58 -
2.2.1.	Mécanismes d'auto-attribution et d'allo-attribution de l'affect	- 59 -
2.2.2.	Individualité et collectivité de l'affect	- 60 -
2.3.	La cause ou l'objet de l'affect	- 63 -
2.3.1.	La forme	- 63 -
2.3.2.	Le référent	- 65 -
2.4.	Combinatoire syntaxique	- 66 -
2.4.1.	Le terme d'affect est un nom	- 66 -
2.4.2.	Le terme d'affect est un adjectif	- 69 -
2.4.3.	Le terme d'affect est un verbe	- 70 -
2.5.	Cas-limites de l'affect <i>dit</i>	- 72 -
3.	Conclusion transitoire : sémiotiser l'affect par le <i>dire</i> en ancien français et en français moderne	- 75 -
Chapitre IV : l'affect tel qu'il est <i>montré</i> dans la chanson d' <i>Aliscans</i>		- 77 -
1.	Prolégomènes : l'émotion <i>montrée</i> selon R. Micheli	- 77 -
1.1.	Un fonctionnement interprétatif indiciel	- 77 -
1.2.	Des indices prenant la forme de caractéristiques très hétérogènes	- 78 -
1.3.	L'être affecté : de l'émetteur à l'énonciateur	- 79 -
2.	L'affect <i>montré</i> dans la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 79 -
2.1.	Marqueurs lexicaux	- 79 -
2.1.1.	Les interjections	- 80 -
2.1.2.	Les pragmatèmes	- 82 -
2.1.3.	Les appellatifs	- 84 -
2.2.	Les marqueurs syntaxiques	- 87 -
2.2.1.	Les énoncés exclamatifs	- 88 -
2.2.2.	La mise en relief	- 91 -
3.	Marqueurs de rhétorique transphrastique : à la croisée du <i>dire</i> et du <i>montrer</i>	- 94 -
3.1.	La répétition épique : le cas d' <i>Aliscans</i>	- 95 -
3.2.	La répétition épique comme marqueur de l'affect <i>montré</i>	- 97 -
3.2.1.	La réception : production d'un mouvement affectif dans l'auditoire	- 97 -
3.2.2.	La création : un émetteur affecté ?	- 98 -
4.	Conclusion transitoire : sémiotiser l'affect par le <i>montrer</i> en ancien français et en français moderne	- 100 -
Conclusion : apports et prolongements		- 101 -
1.	Observations conclusives et apports de ce travail	- 101 -
1.1.	Point de vue stylistico-synchronique	- 101 -
1.1.1.	Teneur affective de la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 101 -

1.1.2.	Façonnement des personnages aliscaniens	- 102 -
1.1.3.	Réinvestissement des codes épiques	- 103 -
1.2.	Point de vue sémiotico-diachronique.....	- 103 -
2.	Prolongements possibles.....	- 105 -
2.1.	L'étayage de l'affect : troisième mode sémiotique proposé par R. Micheli	- 105 -
2.2.	Perspectives comparatives et constitution d'une « sémiotique affective médiévale »	- 107 -
3.	Apports personnels	- 108 -
Annexes		- 109 -
1.	Annexe 1 : tableau – l'affect ressenti par un individu seul.....	- 109 -
2.	Annexe 2 : tableau – l'affect ressenti par une collectivité.....	- 111 -
3.	Annexe 3 : l'affect tel qu'il est <i>montré</i> dans la chanson d' <i>Aliscans</i>	- 112 -
3.1.	Les interjections.....	- 112 -
3.2.	Les pragmatèmes	- 112 -
3.3.	Les appellatifs	- 113 -
3.4.	Les marqueurs exclamatifs	- 115 -
3.5.	Les phénomènes de mise en relief.....	- 116 -
Bibliographie		- 121 -

Introduction

Robert C. Solomon, éminent philosophe du XX^e siècle, définissait les émotions comme des « manières intelligentes, cultivées et conceptuellement riches de s’engager dans le monde, et non pas [comme] de simples réactions ou instincts¹ ». Les émotions occupent une place centrale dans la vie de l’Homme : c’est grâce à ce qui le touche, l’émeut, l’affecte que celui-ci peut donner un sens à ce qui l’entoure. Participant pleinement à la construction du psychisme individuel, elles occupent en outre une place centrale dans les interactions sociales puisqu’elles sont un important motif de rassemblement et de partage.

Si les émotions sont fondamentales aujourd’hui, elles l’étaient également dans les époques antérieures à la nôtre. Des *traces*, plastiques et textuelles, de cette importance passée nous sont parvenues. Dans ce mémoire, nous avons souhaité explorer une part infime de la culture émotionnelle d’hier en nous centrant, dans une optique *sémiostylistique* – nous définirons ce terme au point 2.2.1. –, sur les affects tels qu’ils sont formalisés (*sémiotisés*², en réalité) dans la chanson d’*Aliscans*, une chanson de geste rédigée à la charnière des XII^e et XIII^e siècles.

Nous avons conçu cette introduction en trois parties. Dans la première (1.), nous ferons un bref bilan des recherches antérieures portant sur les émotions. Dans la deuxième (2.), nous exposerons plus précisément l’objet de notre recherche. Enfin, dans la troisième (3.), nous présenterons le plan que suivra ce travail.

1. Les émotions dans le champ scientifique

Après avoir brièvement présenté l’histoire de l’émotion en tant qu’objet d’étude (1.1.), nous verrons comment les différentes disciplines des sciences humaines abordent cet objet spécifique, en réservant une place toute particulière aux sciences du langage (1.2.)

1.1. De l’ombre à la lumière

Depuis l’Antiquité grecque, la pensée européenne semble n’avoir qu’un seul guide : la raison³. Platon déjà, dans sa fameuse allégorie de la caverne, défend l’idée selon laquelle tout ce qui relève de l’expérience *sensible* est une prison pour l’Homme, et ne constitue en aucun cas une passerelle vers la connaissance. Seul l’exercice de la raison permet l’accès au réel. Bien d’autres à sa suite suivront ce schéma de pensée. Parmi eux, épinglons René Descartes, fondateur du

¹ SOLOMON, Robert C., *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis, Hackett, 1993, p. IX.

² Le verbe *sémiotiser* signifie « rendre quelque chose manifeste au moyen de signes » (MICHELI, Raphaël, *Les émotions dans les discours : modèle d’analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2014, p. 18). La notion de *sémiotisation* sera plus précisément décrite au chapitre II.

³ BOQUET, Damien, NAGY, Piroška, « Pour une histoire des émotions : l’historien face aux questions contemporaines », dans BOQUET, Damien, NAGY, Piroška (dir.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 2. Voir aussi CRAPANZANO, Vincent, « Réflexions sur une anthropologie des émotions », dans *Terrain*, n° 22, 1994, p. 109-117, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/terrain/3089>, page consultée le 28 mars 2023.

rationalisme moderne en tant que « doctrine selon laquelle toute connaissance vient de principes à priori (*sic*) pouvant être logiquement formulés, ne dépendant pas de l'expérience et dont nous avons une connaissance raisonnée et innée⁴. »

Face à ce monde où tout paraît devoir passer au crible de la rationalité, nous comprenons aisément qu'émotions et sentiments n'aient guère été favorisés dans le champ scientifique. En effet, porteurs du sceau de l'irrationnel, les affects ont longtemps été perçus comme des forces naturelles échappant à tout contrôle de la raison humaine. Ainsi, « les émotions ont été pendant longtemps écartées du champ de l'historien⁵ », mais aussi des investigations linguistiques. Si l'histoire des émotions a connu des précurseurs tels que Lucien Febvre⁶, il faudra attendre la moitié du xx^e siècle pour que ce courant historiographique prenne doucement son envol. Les sciences du langage ont, elles aussi, été concernées par ce rejet de l'objet affectif. En effet, dans un premier temps, ce dernier était perçu comme relevant de l'infra-verbal, et n'accédait donc pas au Langage. À cet égard, l'opinion d'Edward Sapir, linguiste du début du XX^e siècle, est assez éclairante :

[C]omme ces moyens d'expression ne sont, en dernière analyse, que des formes modifiées de manifestations instinctives partagées par l'homme avec les animaux, ils ne peuvent pas être considérés comme formant partie de la conception culturelle du langage [...]. Ces associations affectives ne sont d'aucun intérêt, du point de vue de la science linguistique [...]⁷.

Néanmoins, dans un second temps, les années 1950-1960 ont déterminé un important changement de paradigme. D'une part, les recherches menées en neurologie et en psychologie ont montré que les émotions possédaient de solides ancrages physiologiques et cognitifs. Dès lors, on a cessé de les rattacher à la part irrationnelle de l'Homme pour reconnaître leur aspect essentiel⁸. D'autre part, ce que l'on considérait comme un phénomène individuel, de l'ordre de l'inobservable, a commencé à être perçu comme un phénomène social, et donc, *historicisable*. Ce mouvement a atteint son sommet un peu plus tard, dans les années 1990-2000, au cours desquelles s'est développé un véritable *tournant émotionnel*. De nombreux chercheurs, d'affiliations disciplinaires diverses, ont alors consacré des travaux aux émotions.

Quant aux linguistes, ils ont également fini par s'intéresser à l'objet affectif. Toutefois, ils témoignent encore envers ce dernier une certaine réticence en raison de son « caractère [...] fuyant et insaisissable⁹ ». En effet, les affects sont très difficilement observables : ils peuvent se manifester tant dans le matériau *coverbal* – à savoir dans les gestes mimo-posturo-gestuels – que dans le matériau *verbal*. Au sein de ce dernier, les unités linguistiques qui peuvent les

⁴ « Rationalisme », dans *TLFi* [en ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/rationalisme>, page consultée le 24 mars 2023.

⁵ BOQUET, NAGY, *art. cit.*, p. 19.

⁶ FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », dans *Annales d'histoire sociale*, n° 1-2, 1941, p. 5-20.

⁷ SAPIR, Edward, *Le langage. Introduction à l'étude de la parole [1921]*, trad. par GUILLEMIN, Solange Marie, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 42.

⁸ BOQUET, NAGY, *art. cit.*, p. 20.

⁹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », dans PLANTIN Christian *et al.* (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 57.

traduire sont très hétérogènes. Dès lors, il est difficile pour le linguiste, dont l'ambition est habituellement de « mettre au jour des règles d'emploi systématiques¹⁰ », d'isoler un niveau d'analyse pertinent pour circonscrire l'objet affectif¹¹.

1.2. Les émotions en sciences humaines

1.2.1. Philosophie, psychologie, anthropologie et histoire

L'émotion n'apparaissant plus comme totalement indépendante de la raison, elle est devenue un objet d'étude prisé par de nombreuses branches des sciences humaines. Toutes l'étudient avec une optique qui leur est propre. Ainsi, la philosophie, la psychologie et l'anthropologie cherchent à établir des théories décrivant le fonctionnement affectif non seulement de l'individu, mais aussi de la société. Nous pouvons par exemple citer les travaux de Klaus Scherer¹² pour la psychologie et ceux de Samuel Lépine¹³ pour l'anthropologie. Le premier a travaillé sur la dimension cognitive des émotions ; le second a démontré que celles-ci ne sont pas un phénomène idiosyncrasique, mais sont socialement construites. L'histoire, quant à elle, essaie de saisir le sens qu'ont pu revêtir les différents états émotionnels au cours du temps ainsi que les règles d'usage qui y sont attachées¹⁴. Nous mettrons ici en avant les ouvrages de Damien Boquet et de Piroska Nagy¹⁵, deux spécialistes de l'histoire médiévale des émotions.

1.2.2. Sciences du langage

Notre mémoire, nous l'avons dit, s'ancre dans une perspective sémiotico-stylistique. C'est pourquoi nous devons accorder ici une place particulière aux sciences du langage qui, elles aussi, ont produit de nombreux travaux consacrés aux émotions, et plus particulièrement à la représentation de celles-ci à travers la langue.

Notre travail s'inscrit dans un courant de recherche s'attachant à la démonstration et à l'objectivation du rapport qui unit langage et émotions. En réalité, malgré l'hésitation des linguistes à étudier cet objet particulier, ce courant a vu le jour avec Aristote qui, opposé aux idées platoniciennes, constatait :

Les sons de la voix sont les signes des affects de l'âme, et les lettres écrites sont les signes de la voix. De même que les lettres ne sont pas les mêmes pour tous, de même les sons ne sont pas les mêmes ; et pourtant, sons et lettres sont des signes des affects de l'âme, qui sont les mêmes pour tous et constituent les images des objets qui sont les mêmes pour tous¹⁶.

¹⁰ PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, *Magies de la répétition*, Lyon, ENS, 2021, p. 281.

¹¹ MICHELI, *op. cit.*, p. 8.

¹² SCHERER, Klaus, « What Are Emotions ? And How Can They Be Measured ? », dans *Social Science Information*, n° 44, 2005, p. 695-729 ; Idem, « Appraisal Theory », dans DAGLEISH, Tim, SHORT, Mick, *Handbook of Cognition and Emotion*, Toronto, John Wiley & Sons, 1999, p. 637-663.

¹³ LEPINE, Samuel, « La construction sociale des émotions : enjeux conceptuels et limites d'une hypothèse », dans *Klesis – Revue philosophique*, n° 23, 2012, p. 134-165.

¹⁴ BOQUET, NAGY, *art. cit.*, p. 34-35.

¹⁵ Idem (dir.), *op. cit.* ; Idem, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.

¹⁶ ARISTOTE, *Organon* (II, chap. 1), traduction de COLLI, Giorgio, Milano, Adelphi, 2003, p. 57.

Suite au *tournant émotionnel* évoqué plus haut, et malgré les difficultés à circonscrire l'objet affectif, de nombreux chercheurs ont réfléchi à cette perception du langage comme miroir de nos émotions. Les publications portant sur le sujet sont extrêmement nombreuses, c'est pourquoi nous nous contenterons de citer ici les travaux pionniers. Nous épingleons ceux de Christian Plantin¹⁷, père des recherches portant sur le « discours émotionné », ceux de Charles Bally¹⁸, théoricien d'une grammaire de l'affectivité et, dans une perspective de linguistique pragmatique, ceux de Roman Jakobson, de John L. Austin et de John R. Searle¹⁹. Une bibliographie plus compétente figure dans l'ouvrage de synthèse que propose Raphaël Micheli, *Les émotions dans les discours*²⁰, qui a constitué le point de départ de notre recherche.

2. Notre projet de recherche

L'objet de ce mémoire, comme nous l'avons dit plus haut, est la sémiotisation des affects dans la chanson d'*Aliscans*. Il s'agira pour nous d'étudier ces affects non pas sur la plan de la réception mais bien sur celui de la création textuelle : ce sont les stratégies discursives mobilisées par le poète qui seront au cœur de notre recherche, et non le *pathos*, à savoir les potentiels affects que cette chanson déclencherait auprès d'un public défini. Notre travail consistera ainsi en un relevé commenté de marqueurs linguistiques qui, dans *Aliscans*, représentent (nous dirons même *sémiotisent*) les émotions de tel ou tel actant. Ce relevé ne sera pas effectué *ex nihilo*, mais s'appuiera sur la typologie de R. Micheli, décrite en détail au second chapitre.

Nous expliquerons tout d'abord en quoi notre travail adopte, à notre sens, une approche novatrice. Nous expliciterons également quels sont les objectifs que nous poursuivons (2.1.) Nous avancerons ensuite quelques précautions d'ordres épistémologique, terminologique et méthodologique (2.2.)

2.1. Un projet au croisement de deux axes

Notre approche nous semble doublement novatrice en ce qu'elle croise deux axes de recherche : celui de la linguistique (et même, de la sémiotique) d'une part, celui de la médiévistique d'autre part. Comme mentionné précédemment, la question des émotions dans le champ des sciences du langage n'est pas une nouveauté absolue. L'appréhension exclusivement formelle de celles-ci a déjà fait l'objet de plusieurs études, et est, aujourd'hui encore, un sujet qui a le vent en poupe.

La médiévistique, elle aussi, commence à voir fleurir des travaux portant sur les émotions. Outre ceux de D. Boquet et de P. Nagy, dont nous avons déjà parlé, nous pouvons citer un

¹⁷ PLANTIN, Christian (dir.), *op. cit.* ; Idem, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthodes pour l'étude du discours émotionné*, Berne, Peter Lang, 2011.

¹⁸ BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg, 1909.

¹⁹ JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1921 ; AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1962 ; SEARLE, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1969.

²⁰ MICHELI, *op. cit.*

ouvrage collectif, intitulé *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*²¹, qui traite des représentations littéraires, linguistiques et iconographiques des émotions entre 1350 et 1500. Dans ce livre figurent d'ailleurs deux articles²² poursuivant des objectifs assez semblables aux nôtres, à ceci près que les autrices (Soili Hakulinen d'une part, Gabriella Parussa d'autre part) travaillent sur un large corpus de textes, et n'ambitionnent donc pas de faire un relevé exhaustif des marques de l'affect. Leur but est plutôt de signaler les principales tendances de l'expression affective médiévale. Nous avons également pu parcourir des travaux portant sur un sentiment précis dans un corpus textuel étendu²³. En revanche, nous n'en avons pas lu qui relèverait la totalité des marqueurs affectifs circonscrits dans un texte unique, ce que nous proposons. Ensuite, au niveau des études purement lexicographiques, nous pouvons citer les travaux de Georges Lavis et de Jacqueline Picoche : le premier a observé les champs lexicaux de la *joie* et de la *douleur* dans les œuvres lyriques des trouvères aux XII^e et XIII^e siècles²⁴, la seconde a envisagé le vocabulaire psychologique dans les chroniques de Froissart²⁵. Enfin, nous mettrons en exergue l'ouvrage de Jean Rychner, qui a mené une étude sur la formalisation des sentiments dans la narration médiévale²⁶.

En réalité, c'est l'adoption d'un angle d'approche particulier, celui de la sémiotique moderne, sur un texte littéraire médiéval unique, une chanson de geste du XII^e siècle, qui fait de notre étude un travail original. Du reste, nous poursuivons dans ce mémoire un objectif double, découlant directement de ce croisement disciplinaire.

2.1.1. En synchronie : point de vue stylistique

Au premier plan, notre étude s'inscrit dans une perspective synchronique : il s'agit d'étudier certains aspects formels de l'écriture épique au sein d'un texte précis, la chanson d'*Aliscans*, sans se préoccuper des liens que celle-ci entretient avec d'autres textes, antérieurs et postérieurs, ou avec son ancrage historique.

Ainsi, nous n'ambitionnons pas, comme le font les historiens, de reconstruire la culture émotionnelle qui devait être celle de la période médiévale. Nous avons fait le choix de travailler sur un corpus littéraire, c'est-à-dire sur un miroir déformé, renvoyant du réel une image

²¹ HÄRMÄ, Juhani, SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion, 2017.

²² HAKULINEN, Soili, « L'expression linguistique des émotions dans deux pièces de théâtre du XV^e siècle », dans *ibid.*, p. 193-202 ; PARUSSA, Gabriella, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », dans HÄRMÄ, SUOMELA-HÄRMÄ (dir.), *op. cit.*, p. 203-216.

²³ Nous citons par exemple RIBÉMONT, Bernard, « La "peur épique". Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », dans *Le Moyen Âge*, vol. CXIV, n° 3-4, 2008, p. 557-587 ; LONGHI, Blandine, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*, thèse de doctorat préparée sous la direction de BOUTET, Dominique, soutenue le 25 novembre 2011 à l'Université de Paris-Sorbonne ; LEVRON, Pierre, « Mélancolie, émotion et vocabulaire », dans BOQUET, NAGY, *op. cit.*, p. 231-272.

²⁴ LAVIS, Georges, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XI^e-XIII^e s.)*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », 1972.

²⁵ PICOCHÉ, Jacqueline, *Le vocabulaire psychologique dans les chroniques de Froissart*, Paris, Klincksieck, 1976.

²⁶ RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1990.

esthétisée. Nous ne pouvons en aucun cas considérer ce corpus comme un reflet fidèle d'une quelconque réalité historique. Nous n'étudierons donc pas les émotions pour elles-mêmes, mais leur représentation, et même, plus précisément, leur *sémiotisation*, à travers la langue de la chanson. Nous souhaitons interroger l'existence d'une émotion *épique*, et la façon dont celle-ci nous apparaît formellement. Nous espérons ainsi pouvoir caractériser finement, à partir de données objectivables, la scripturalité émotionnelle d'un poète, auteur fictif de la chanson. Enfin, nous avons voulu nous montrer exhaustive dans notre démarche : nous avons relevé les marqueurs sémiotisant l'affect dans leur totalité. Néanmoins, comme nous avons fait notre relevé manuellement, nous ne pouvons pas affirmer que cette exhaustivité soit parfaite.

Nous aimerions également déconstruire certains clichés relatifs à la psychologie des personnages épiques. Dans plusieurs études, ceux-ci sont souvent décrits comme des personnages types dénués de toute sensibilité. Selon Michel Zink, dans la chanson de geste, « la présentation des personnages ne fait aucune part à la psychologie²⁷ ». François Suard, quant à lui, affirme que « les sentiments éprouvés par les personnages sont brièvement caractérisés par des formules stéréotypées²⁸ ». Il s'agira pour nous de vérifier l'applicabilité de tels constats à la chanson d'*Aliscans*, et par là-même, de questionner la construction des personnages épiques du point de vue des émotions. S'agit-il vraiment de personnages types ? Ou bien sont-ils dotés d'une quelconque identité affective ?

2.1.2. En diachronie : point de vue sémiotique

Notre second axe exploratoire, sémiotique, met en évidence la dimension diachronique de ce travail. Pour réaliser notre relevé, nous nous sommes basée sur le modèle proposé par R. Micheli, lequel envisage la sémiotisation des émotions dans les discours en français moderne. Nous avons ainsi voulu comparer deux états de langue, ancien et moderne, afin de montrer la disparition, l'apparition ou encore l'évolution de *media* linguistiques auxquels a recouru ou recourt encore l'expressivité affective en langue française.

Le choix de travailler sur un texte unique, la chanson d'*Aliscans*, s'explique par notre volonté de conférer à notre étude objectivité et exhaustivité. Nous travaillerons ainsi sur un corpus presque²⁹ parfaitement homogène, cette *quasi-homogénéité* étant permise, comme le souligne J. Picoche dans son étude portant sur le vocabulaire psychologique de Froissart³⁰, par l'unité de genre et d'auteur.

²⁷ ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige manuels », 2014, p. 73.

²⁸ SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 89.

²⁹ Nous disons *presque* puisque toute édition d'un texte médiéval est une reconstitution de ce texte. Néanmoins, la méthode éditoriale choisie par C. Régner, à savoir celle du manuscrit de base, assure au texte un degré d'homogénéité tout à fait correct dans le cadre de notre recherche. C'est également ce que souligne J. Picoche pour ses propres recherches (PICOCHÉ, *op. cit.*, p. 8).

³⁰ *Ibid.*

2.2. Définition de notre cadre de recherche : quelques précautions

Nous poursuivons cette partie introductive en avançant quelques précautions d'ordre épistémologique (2.2.1.), terminologique (2.2.2.) et méthodologique (2.2.3.)

2.2.1. L'épistémologie

Comme nous l'avons dit plus haut (voir point 2.1.1.), la chanson d'*Aliscans* sera ici envisagée en « vase clos », dans le cadre d'une étude « du texte pour le texte ». Dès lors, nous ne tiendrons pas compte des contextes historique et littéraire du XII^e siècle, mais nous envisagerons plutôt notre corpus comme un ensemble textuel autonome.

Ce dernier sera considéré en tant que *discours*, au sens premier de « langage mis en action³¹ ». Le discours littéraire, comme tout autre type de discours (politique, philosophique, médiatique...), se rapporte dès lors à la « réalisation concrète d'un acte de langage³² ». Ce cadrage implique la considération de toute production littéraire comme un acte d'énonciation. Ainsi, nous considérerons la chanson d'*Aliscans* comme émise par un *émetteur* et destinée à un *récepteur*. Notre objet d'étude n'est donc pas, comme ce serait le cas en narratologie, la narration par un narrateur des émotions dans la diégèse – il s'agit là de l'optique adoptée par J. Rychner – ni même leur apparition dans le récit, mais plutôt leur formalisation et leur *significativité* en discours.

Nous inscrivons ainsi notre mémoire dans le cadre épistémologique d'une *sémiostylistique* telle qu'elle a été définie par Georges Molinié et Alain Viala, ayant pour objet le discours littéraire. D'une part, il s'agit bien d'une stylistique, puisque nous cherchons à saisir et à décrire les « lignes d'une esthétique (verbale)³³ », celles de la chanson d'*Aliscans*. D'autre part, il s'agit bien d'une sémiotique. En effet, nous avons pour but de « comprendre la modélisation des structures abstraites de la signification³⁴ », et ce, du point de vue de l'affectivité.

2.2.2. La terminologie

Parmi les travaux que nous avons cités, un certain nombre se centrent sur les *émotions* sous tel ou tel aspect (linguistique, historique, sociologique...). Nous-même avons, jusqu'à présent, utilisé ce terme pour désigner notre objet d'étude. En réalité, cet emploi terminologique demande à être nuancé : la réalité à laquelle renvoie l'*émotion* ne correspond pas tout à fait à ce que nous étudions.

L'*émotion* est aussi bien un mot de la langue quotidienne qu'un concept relevant de plusieurs branches scientifiques. Dès lors, cette notion est particulièrement difficile à définir puisqu'elle

³¹ « Discours » dans DUBOIS, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002, p. 207.

³² MOLINIÉ, Georges, VIALA, Alain, *Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, p. 9.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

recouvre plusieurs *realia*. Pour D. Boquet et P. Nagy, elle peut être envisagée de deux façons : scientifique et humaniste³⁵. Selon la première optique, l'émotion, considérée dans ses dimensions corporelle, organique et inconsciente, est facilement définissable. Il s'agit d'un « phénomène physique codé par des marqueurs neurologiques et neurochimiques et/ou par des expressions faciales³⁶ ». Selon la seconde, elle constitue un objet fluctuant, sur lequel il est possible de produire de nombreux discours divergents, lesquels ne prétendent aucunement atteindre une vérité indiscutable. Ce second champ n'est autre que celui des sciences humaines, qui englobe la philosophie, l'anthropologie, l'histoire ainsi que les disciplines linguistico-littéraires. Généralement, l'émotion y est circonscrite selon quatre critères : sa courte durée et par là même, sa forte intensité, sa saillance, son intentionnalité ainsi que ses dimensions physiologique et cognitive³⁷.

Outre cette difficulté d'ordre définitoire, nous constatons également, comme d'autres avant nous³⁸, que le terme *émotion* est concurrencé dans le champ lexical de l'affectivité par d'autres mots, notamment celui de *sentiment*. Or, ces notions désignent deux phénomènes bien distincts : alors que l'émotion est plutôt événementielle, le sentiment n'a pas forcément de durée déterminée dans le temps ; il est même tendanciellement long. Ainsi, toujours selon D. Boquet et P. Nagy, l'émotion est une « réaction affective immédiate, soudaine de l'ordre de la sensation forte ayant souvent des manifestations corporelles », alors que le sentiment est « plus durable, mais aussi plus calme et moins corporel³⁹ ». En outre, R. Micheli observe que si l'être qui éprouve une émotion se place en une position plutôt passive (*La peur assaillit Georges*), celui qui ressent un sentiment apparaît comme un sujet actif qui participe pleinement à la construction de son ressenti⁴⁰ (*Georges déteste Marie*). Ces deux dimensions, nous le verrons, sont particulièrement bien représentées par certaines expressions de la langue française, tant ancienne que moderne.

Cette distinction entre *émotion* et *sentiment*, perceptible par d'autres aspects encore, sera plus largement exploitée dans les chapitres suivants. À ce stade, il importe surtout de préciser que ce sont ces deux phénomènes qui font l'objet de notre relevé, et non pas les émotions seules. Dès lors, nous préférons utiliser le mot *affect*, terme-coupole couvrant aussi bien les réalités émotionnelles que sentimentales⁴¹. En outre, ce choix nous permet d'éviter tout anachronisme. En effet, le mot *émotion* au sens où nous l'entendons est entré plus tardivement dans la langue vernaculaire⁴². Les hommes des XII^e et XIII^e siècles – siècles au cours desquels a été écrit le texte-support de notre étude – ne parlent pas d'*émotion* mais bien d'*affect*. Ce dernier terme,

³⁵ BOQUET, NAGY, *art. cit.*, p. 23.

³⁶ Nous traduisons. ROSENWEIN H., Barbara, « Emotion words », dans BOQUET, NAGY (dir.), *op. cit.*, p. 93.

³⁷ CRAPANZANO, *art. cit.* Voir aussi MICHELI, *op. cit.*, p. 37-39.

³⁸ Voir notamment *loc. cit.*, p. 36 ; ROSENWEIN, *art. cit.*, p. 93-94 ; BOQUET, NAGY, *art. cit.*, p. 44.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ MICHELI, *op. cit.*, p. 41-42.

⁴¹ *Loc. cit.*, p. 39.

⁴² Le terme *esmotion* (s. f.) au sens de 'trouble moral' est dérivé du verbe *esmouvoir* (< lt. **exmovere* 'mettre en mouvement'), d'après l'afr. et le mfr. *motion* 'mouvement' (ca 1223). Il apparaît peu avant 1475 dans la *Chronique* de Georges Chastellain (REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, p. 772).

générique, recouvre de plus larges frontières sémantiques⁴³. Ainsi, nous n'apposons pas à des réalités anciennes des étiquettes modernes, que nous aurions alors considérées comme étant valides à toute époque. Puisque cela nous est possible, nous préférons explorer la vie affective de la chanson d'*Aliscans* à travers un terme déjà utilisé au moment de sa rédaction.

2.2.3. La méthodologie

Bien que les questions de méthode soient abordées en profondeur dans le deuxième chapitre, il nous a semblé utile d'émettre, dès maintenant, quelques remarques préliminaires.

La majorité des chercheurs qui se sont penchés sur la question des affects dans la littérature médiévale ont pris comme support des données d'ordre lexical. Il s'agissait de chercher dans le corpus les mots qui dénotaient ou qui entretenaient un rapport avec une réalité affective. Ainsi, rares sont les études qui abordent, en plus des lexèmes affectifs, les marqueurs syntaxiques et rhétoriques de l'affect. Par exemple, Bernard Ribémont, dans son article consacré à la peur dans les chansons de geste⁴⁴, base ses observations sur les *mots qui disent* la peur. Dans une autre publication, Pierre Levron étudie le *vocabulaire* de l'émotion mélancolique⁴⁵. Il en va de même pour les travaux de G. Lavis, de J. Picoche et de J. Rychner qui, s'ils étudient la formalisation des sentiments au Moyen Âge, ne l'envisagent qu'à partir de ses ancrages lexicaux⁴⁶.

Ces ancrages, comme le rappelle Barbara Rosenwein dans différents articles⁴⁷, constituent également le matériau principal des historiens. Or, ainsi que l'a montré Nira Pancer, les études exclusivement centrées sur le lexique connaissent leurs limites. En effet, si le vocabulaire affectif est le « moyen le plus sage et le plus raisonnable pour aborder l'histoire des émotions⁴⁸ », il ne permet pas toujours, à lui seul, de discerner les nuances qui peuvent exister entre certains mots (par exemple, au niveau de l'intensité de l'affect). L'autrice suggère alors de fournir un effort de *contextualisation*, d'analyser les émotions « en situation⁴⁹ » afin de non seulement saisir finement la sémantique émotionnelle d'un texte, mais aussi de comprendre la culture affective médiévale grâce à l'articulation de différents contextes.

Pour ce qui est des sciences du langage, Vincent Crapanzano observe que « [l]es langues européennes ont en commun [...] une grammaire de nominalisation, qui focalise sur les

⁴³ Le *Dictionnaire historique de la langue française* mentionne l'existence en mfr. du terme *affect* (s. m.), lequel serait une réfection de l'afr. *affet* (ca 1235), au sens de 'état, disposition de l'âme' (*loc. cit.*, p. 29 ; voir aussi FEW 24, 248 b, [en ligne] : <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/lire/e/4528>, page consultée le 27 avril 2023). Frédéric Godefroy antépose l'attestation du mot *affect*, *afect*, *affet* (s.m.) 'affection, sentiment, passion, désir' au IX^e siècle (GDF 1, 135c, [en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/affect>, page consultée le 26 avril 2023).

⁴⁴ RIBÉMONT, *art. cit.*

⁴⁵ LEVRON, *art. cit.*

⁴⁶ LAVIS, *op. cit.* ; PICOCHÉ, *op. cit.*, RYCHNER, *op. cit.*

⁴⁷ ROSENWEIN, *art. cit.* ; ROSENWEIN H., Barbara, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », trad. DEBIÈS, Marie-Hélène, DEJOIS, Catalina, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 193 (*La médiévisique au XX^e siècle. Bilan et perspectives*), 2006, p. 33-48.

⁴⁸ PANCER, Nira, « Histoire des émotions et bricolage méthodologique dans la littérature altimédiévale (*sic*) », dans *Le Moyen Âge*, t. CXXXVI, n° 3-4, 2020, p. 471.

⁴⁹ *Loc. cit.*, p. 473.

catégories délimitées et délimitables [...] ; elles pourraient donc nous rendre aveugles aux autres champs linguistiques⁵⁰. » Si une partie importante de ce mémoire est consacrée à la composante lexicale des affects dans la chanson d'*Aliscans*, nous avons également souhaité mettre en évidence ces autres champs linguistiques dont parle V. Crapanzano. En effet, bien que l'affect puisse effectivement trouver à s'exprimer dans des propositions logiques et lexicalement ancrées, il comporte également une dimension ineffable. Il apparaît alors dans d'autres moyens que le langage met à notre disposition. Ces moyens, principalement syntaxiques et rhétoriques, ont également retenu toute l'attention de R. Micheli. Il s'agit là d'une des raisons pour laquelle nous nous sommes fondée sur son modèle pour réaliser notre relevé.

3. Plan du travail

Cette étude comptera quatre chapitres.

Dans le premier (« Le corpus »), nous présenterons le socle de notre mémoire, à savoir *Aliscans*, une chanson de geste composée à la charnière des XII^e et XIII^e siècles.

Dans le deuxième (« La méthode »), nous exposerons la façon dont nous avons procédé pour notre recherche. Nous nous focaliserons tout spécialement sur le modèle que propose R. Micheli dans son traité⁵¹.

Dans le troisième (« L'affect tel qu'il est *dit* dans la chanson d'*Aliscans* ») et dans le quatrième (« L'affect tel qu'il est *montré* dans la chanson d'*Aliscans* »), nous étudierons la façon dont l'affect est respectivement *dit* et *montré* dans notre corpus.

Nous concluons en reprenant les éléments centraux qui se seront présentés à nous, mais aussi en avançant quelques prolongements possibles à ce mémoire.

⁵⁰ CRAPANZANO, *art. cit.*, p. 112.

⁵¹ MICHELI, *op. cit.*

Chapitre I : le corpus

Aliscans est l'une des nombreuses chansons qui composent le cycle de Guillaume d'Orange, ensemble remarquable tant par son ampleur que par sa cohésion. Nous situerons dans un premier temps ce texte dans le paysage de la littérature épique (1.) Dans un second temps, nous considérerons les intérêts qu'il peut y avoir à l'étudier dans le cadre de notre recherche (2.)

1. Présentation du corpus⁵²

La première sous-section abordera les aspects matériels (langue, forme et tradition manuscrite) de ce poème (1.1.) La seconde présentera son intégration à la plus large geste de Guillaume (1.2.) Enfin, la troisième fournira un bref résumé des événements que raconte la chanson (1.3.)

1.1. Aspects matériels

La chanson d'*Aliscans* aurait été composée entre 1185 (date à laquelle le Vermandois, mentionné par la chanson, est définitivement intégré au domaine royal) et 1216 (année au cours de laquelle Wolfram von Eschembach compose le *Willehalm* en s'inspirant d'*Aliscans*). Cette datation paraît cohérente avec la langue du texte. Certains traits de celle-ci (comme la distinction entre *an* et *en*) paraissent également indiquer une origine picarde de l'auteur⁵³. Les 8304 décasyllabes qui composent le poème sont répartis en 192 laisses rimées, bien que, comme le note Jean Frappier⁵⁴, l'assonance soit tolérée dans nombre d'entre elles.

La chanson semble avoir joui d'un certain succès, puisqu'elle nous a été transmise par treize manuscrits cycliques ainsi que par quelques fragments. En revanche, elle n'a jamais accédé à l'imprimé⁵⁵.

La famille A, composée de quatre manuscrits, est la plus importante de la tradition. Faible en traits régionaux, elle est à la base de l'édition Régnier, sur laquelle se fonde notre travail⁵⁶. Le manuscrit de base est le BnF fr. 1449, le ms. A². En effet, celui-ci ne présente ni les lacunes de son manuscrit jumeau, le ms. A¹, ni la langue rajeunie des mss A³ et A⁴.

⁵² Cette section se veut une synthèse des informations récoltées dans FRAPPIER, Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, I, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1955 ; RIQUER, Martín (de), *Les chansons de geste françaises*, trad. CLUZEL, Irénée, Paris, Librairie Nizet, 1957 ; SUARD, François, *op. cit.* ; RÉGNIER, Claude (éd.), *Aliscans*, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2007.

⁵³ *Loc. cit.*, p. 28.

⁵⁴ FRAPPIER, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁵ En réalité, dans le cycle de Guillaume, seule la chanson de *Girart de Vienne* connaît une version imprimée (SUARD, *op. cit.*, p. 161)

⁵⁶ On notera que notre mémoire se fonde *exclusivement* sur le texte proposé par C. Régnier. L'examen approfondi des variantes aurait sans nul doute été extrêmement riche, mais fort long. Il aurait alors dépassé le cadre de notre étude.

1.2. Insertion dans le cycle de Guillaume d'Orange

Comme mentionné plus haut, la chanson d'*Aliscans* n'est pas un texte isolé, mais est intégrée à un groupement épique plus large. Nous envisagerons la structure externe (1.2.1.) puis interne (1.2.2.) de ce dernier.

1.2.1. Structure externe

Le cycle de Guillaume d'Orange compte vingt-quatre chansons dans sa plus large version⁵⁷. Composé entre le XII^e et le XIV^e siècle, ce vaste ensemble se distingue par la cohérence de sa construction, tant d'un point de vue diégétique que d'un point de vue codicologique. D'une part, les chansons sont reliées entre elles par leur contenu. Elles se caractérisent en effet par le retour constant des mêmes personnages, par le traitement de thématiques similaires, ainsi que par la peinture d'un objectif guerrier commun, à savoir la lutte des chrétiens contre les Sarrasins. D'autre part, ces textes font l'objet de vastes compilations matérielles et sont intentionnellement regroupés dans des manuscrits dits *cycliques*. De tels manuscrits constituent une preuve matérielle de la réception cyclique de ces textes, puisqu'il y a une volonté manifeste de les incarner, physiquement, en cycle. Néanmoins, comme l'avait déjà remarqué Gaston Paris, cette apparente unité, guidée par l'idée de lignage, ne doit pas tromper. Elle cache en réalité un ensemble touffu composé de textes tantôt assonancés, tantôt rimés, rédigés à des époques différentes par divers auteurs, et rassemblés de façon factice et tardive par des remanieurs⁵⁸.

Ces poèmes relatent les prouesses du légendaire Guillaume d'Orange, avatar littéraire du comte Guillaume de Toulouse, ainsi que celles des membres de sa famille. La répartition généalogique des chansons se fait tant sur un axe horizontal que sur un axe vertical. En effet, alors que certaines chansons sont consacrées à l'histoire des six frères de Guillaume, d'autres relatent les exploits de ses ancêtres (Garin de Monglane, Girart de Vienne, Aymeri de Narbonne) ainsi que de personnages qui lui sont postérieurs dans la lignée (comme son neveu Vivien ou encore son petit neveu Foulques de Candie). Cette masse textuelle forme donc une véritable *geste*, dans les deux sens que recouvre ce terme⁵⁹.

1.2.2. Structure interne

La geste de Guillaume – qui compte, comme nous l'avons dit, dans sa version la plus étendue vingt-quatre chansons – s'est formée par un mécanisme de cyclisation complexe, accumulant plusieurs couches successives. Il existe dans la critique un flou quant aux appellations utilisées pour dénommer les différents nœuds cycliques de la geste. Les chercheurs parlent généralement

⁵⁷ La critique est divisée sur la façon dont il faut nommer cet ensemble cyclique. Certains n'utilisent la mention *cycle de Guillaume* que pour désigner l'ensemble des chansons exclusivement consacrées à ce personnage. Le cycle dans sa version amplifiée est alors appelé *cycle de Garin de Monglane*, en référence à l'ancêtre de la lignée.

⁵⁸ PARIS, Gaston, *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècles)*, Paris, Hachette, 1888, p. 62 cité par FRAPPIER, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Du latin *gesta*, il signifie autant 'l'histoire, le récit d'actions mémorables' que le 'groupe de poèmes se rapportant à un même héros ou à un même lignage' (*loc. cit.*, p. 5).

de « grand cycle » et de « petit cycle », mais ces deux expressions ne désignent pas toujours, d'une étude à l'autre, la même réalité textuelle. Pour notre part, nous suivrons la vision de Madeleine Tyssens, exposée dans son ouvrage *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*⁶⁰. La chercheuse met en avant l'existence, au sein de la geste de Monglane, de deux cycles internes : un cycle de Guillaume, auquel appartient la chanson d'*Aliscans*, et un cycle d'Aymeri.

Le premier cycle interne, le *cycle de Guillaume*, élève en héros de la diégèse le personnage de Guillaume. Il compte dix chansons, qui ont été copiées ensemble dans des manuscrits cycliques, témoins matériels son existence. Ces poèmes se répartissent en deux sous-groupes⁶¹. Le premier s'attache à construire la personnalité du héros et à raconter les exploits de sa jeunesse. Il compte trois chansons : le *Couronnement de Louis* (deuxième quart du XII^e siècle), le *Charroi de Nîmes* (ca 1150) et la *Prise d'Orange* (1160). Ce trio primitif se verra complété au XIII^e siècle par le texte des *Enfances Guillaume*, qui fonctionne comme le prologue de cet ensemble⁶².

Les sept chansons qui composent le second sous-groupe se fondent sur l'épisode de la bataille des Aliscans. Elles confèrent également au personnage de Rainouart, à qui le camp chrétien doit la victoire, une importance toute particulière puisqu'il donnera lieu à plusieurs prolongations cycliques. Ce second noyau se construit à partir de la plus ancienne chanson de la geste, la *Chanson de Guillaume* (ca 1150), qui n'apparaît dans aucun des manuscrits cycliques. Ce poème n'est pas parfaitement unifié, mais combine une *Chanson de Vivien* (communément appelée G1), récit des exploits de Guillaume et de son neveu Vivien, et le remaniement d'une *Chanson de Rainouart*, désormais perdue (G2). Le cœur diégétique que contient la *Chanson de Guillaume* fait l'objet de divers remaniements : il se voit repris et amplifié dans la chanson d'*Aliscans* et prolongé dans cinq autres textes : les *Enfances Vivien* (XIII^e siècle), la *Chevalerie Vivien* (fin XII^e-début XIII^e siècle), *La Bataille Loquifer* (XIII^e siècle), le *Moniage Rainouart* (fin XII^e-début XIII^e siècle) et les *Enfances Renier* (deuxième moitié du XIII^e siècle). Alors que les deux premiers textes proposent un développement « en amont » des événements racontés dans la *Chanson de Guillaume*, les histoires racontées dans les trois autres sont postérieures à ceux-ci. Enfin, le second noyau se clôt avec la chanson du *Moniage Guillaume* (mi-XII^e siècle), qui relate les derniers exploits de Guillaume ainsi que sa retraite au monastère d'Aniane.

Le second cycle, le *cycle d'Aymeri*, compte huit chansons (*Garin de Monglane*, *Girart de Vienne*, *Aymeri de Narbonne*, les *Narbonnais*, le *Siège de Barbastre*, *Guibert d'Andrenas*, la *Prise de Cordres* et la *Mort Aymeri*). Ces poèmes prennent place dans trois manuscrits qui leur sont exclusivement dédiés⁶³. Cet ensemble s'emploie à raconter les exploits des autres membres de la lignée. M. Tyssens évoque finalement l'existence de trois manuscrits (B¹, B² et D) qui

⁶⁰ TYSENS, Madeleine, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », 1967.

⁶¹ Nous empruntons cette division à SUARD, *op. cit.*, p. 131-148.

⁶² *Loc. cit.*, p.135.

⁶³ TYSENS, *op. cit.*, p. 36.

rassemblent les chansons des deux ensembles. Ces manuscrits se présentent comme ceux du « grand cycle⁶⁴ », combinant le cycle de Guillaume et le cycle d'Aymeri.

1.3. Résumé de la chanson

Comme nous l'avons dit au point précédent, le poème d'*Aliscans* consiste en une amplification considérable de la matière exploitée dans la seconde partie de la *Chanson de Guillaume*. Cependant, il n'est pas la réécriture immédiate de G2. Ces deux textes descendraient plutôt d'une source commune, Y, dont G2 serait plus proche dans le temps.

Le début *in medias res* de la chanson, tout à fait remarquable, plonge le lecteur au cœur de la bataille des Aliscans (ou de l'Archant), un lieu indéterminé dans le sud de la France. Guillaume y connaît une lourde défaite puisque de son armée, ne restent finalement que quatorze survivants. Le récit retrace la douloureuse mort de Vivien ainsi que la chevauchée du héros jusqu'à Orange, où l'attend sa femme Guibourc (v. 1-1975). Celle-ci refuse dans un premier temps de reconnaître son époux tant il est méconnaissable physiquement et semble démoralisé. Guillaume, à sa demande, doit prouver son identité en délivrant trente jeunes hommes détenus prisonniers par les Sarrasins. Une fois cette prouesse accomplie, Guibourc l'encourage à aller demander le soutien du roi Louis à Laon (v. 1976-2476). Une chevauchée remplie de péripéties mène Guillaume au palais royal (v. 2477-2723). Après avoir essuyé un humiliant refus de la part de son beau-frère, le roi Louis, et de sa sœur, la reine Blanche fleur, il obtient finalement une armée ainsi que le soutien de son père Aymeri de Narbonne et celui de ses six frères. C'est aussi à Laon qu'il rencontre Rainouart, qui n'est autre que le frère de Guibourc. Ce géant, acheté par Louis en mer alors qu'il était enfant, se voit contraint de travailler dans les cuisines royales. Devant son allure impressionnante, Guillaume décide de l'emmener avec lui aux Aliscans (v. 2724-3912). Les chevaliers se rendent à Orange devant laquelle les Sarrasins tiennent un siège. Les armées se préparent à mener le combat (v. 3913-4954). Guillaume, grâce à Rainouart, remporte une victoire éclatante aux Aliscans et venge ainsi la mort de son neveu (vv. 4955-7515). De retour à Orange, Rainouart révèle son identité à sa sœur Guibourc. La chanson s'achève par un banquet festif ainsi que par le mariage de Rainouart avec Aélis, fille du roi Louis et nièce de Guillaume (v. 7516-8304).

2. Intérêts du corpus

Nous justifierons dans cette section le choix de notre corpus qui, comme nous le verrons, présente divers intérêts à être exploité dans le cadre de notre enquête. Il s'agira en premier lieu de voir quels travaux ont précédemment étudié la chanson d'*Aliscans* et selon quelle(s) perspective(s) (2.1.) En second lieu, nous présenterons l'angle d'approche qui sera le nôtre ainsi que les apports que nous attendons de notre étude (2.2.)

⁶⁴ *Ibid.*

2.1. État de l'art

Aliscans, « l'une des plus belles [chansons] du cycle » selon Jean Frappier⁶⁵, a fait l'objet de plusieurs éditions⁶⁶ et est au centre de nombreux travaux critiques. Nous avons déjà cité les noms de Martín de Riquer, de J. Frappier et de F. Suard⁶⁷, qui, dans une perspective synthétique, envisagent la chanson d'*Aliscans* dans le cadre plus large de la geste de Guillaume voire de la chanson de geste. D'autres travaux interrogent la complexité de la tradition manuscrite de la chanson. Notre recherche ne s'inscrivant pas dans une veine philologique, nous ne nous étendrons pas sur ce point. En revanche, nous invitons à consulter sur le sujet les brillantes recherches de M. Tyssens⁶⁸, qui a longuement réfléchi aux difficultés que présente l'établissement de l'organisation interne du cycle de Guillaume.

Plus utiles pour nous, certaines études se sont attachées à montrer le renouvellement du genre épique dont témoigne, à la fin du XII^e siècle, *Aliscans*. Parmi ces travaux, nous souhaitons épingler, bien qu'il en existe de nombreux autres, le recueil thématique *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, dirigé par Jean Dufournet⁶⁹. Les articles qui y sont rassemblés ont montré avec brio le raffinement esthétique de la chanson, tant sur le plan formel que sur celui du contenu. D'après plusieurs contributeurs, mais aussi d'autres chercheurs, la réforme épique dont témoigne *Aliscans* procède de deux éléments : la richesse stylistique d'une part (2.1.1.), la subtile caractérisation des personnages d'autre part (2.1.2.)

2.1.1. La richesse stylistique

La conception neuve de l'art du récit dont fait montre *Aliscans* se marque avant tout par un important travail sur la langue. Celui-ci a fait l'objet de plusieurs travaux cherchant à analyser l'empreinte stylistique du poète⁷⁰. Parmi eux, deux articles de Jean-Pierre Martin⁷¹ s'attachent

⁶⁵ FRAPPIER, Jean, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁶ Outre l'édition de Claude Régner, nous pouvons citer, bien qu'elles soient quelque peu vieilles, celle de GUESSARD, François, MONTAIGLON, Anatole (de) (éds), *Aliscans, chanson de geste publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal et à l'aide de cinq autres manuscrits*, Paris, Frank, 1870 ainsi que celle de ROLIN, Gustav (éd.), *Aliscans mit Berücksichtigung von Wolframs von Eschenbach Wilehalm*, Kritisches Herausgegeben in Altfranzösischen Bibliothek XV, Leipzig, 1894.

L'édition dite « de Halle » est sans doute l'une des plus importantes : WIENBECK, Erich, HARTNACKE, Wilhelm, RASCH, Paul (éds), *Aliscans, kritischer Text*, Halle, Niemeyer, 1903.

Nous mentionnerons encore le travail éditorial réalisé par HOLTUS, Günter (éd.), *La versione franco-italiana della « Bataille d'Aliscans » : Codex Marcianus fr. VIII [=252], testo con introduzione, note e glossario*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

⁶⁷ FRAPPIER, *op. cit.* ; RIQUER, *op. cit.* ; SUARD, *op. cit.*

⁶⁸ Notamment TYSENS, *op. cit.*, Idem, « Le problème du *vers orphelin* dans le cycle d'*Aliscans* et les deux versions du *Moniage Guillaume* », dans *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (sept. 1957)*, Paris, Belles Lettres, 1959, p. 429-456. On notera également l'existence d'une compilation rassemblant plusieurs de ses articles : Idem, « *La tierce geste qui molt fist a prisier* ». *Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris Classique Garnier, « Recherches littéraires médiévales 9 », 2012.

⁶⁹ DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré champion, « Unichamp », 1993.

⁷⁰ Nous utiliserons dans ce travail le terme *trouvère* ou encore celui de *poète* en tant qu'entité écrivante abstraite recouvrant l'ensemble des couches rédactionnelles de la chanson.

⁷¹ MARTIN, Jean-Pierre, « De la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans* : l'emploi des motifs narratifs », dans DUFOURNET, Jean (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean*

à décrire l'emploi des motifs narratifs et rhétoriques dans la chanson. Selon l'auteur, le poète a su montrer sa parfaite maîtrise des codes épiques (comme le jeu de répétitions) tout en les insérant dans une dynamique innovante. La chanson se voit ainsi dotée d'une coloration expressive toute particulière. Nous y reviendrons au chapitre IV. Bernard Guidot⁷² a quant à lui montré que les motifs épiques traditionnels, comme le motif guerrier, sont traités à travers un humour délicat ; certains passages, notamment ceux qui mettent en scène Rainouart, peuvent même basculer dans un comique plus franc. De tels procédés montrent le sens de l'écart (par rapport au genre épique traditionnel) dont a fait preuve le poète. Celui-ci n'apparaît pas comme un simple copieur-remanieur, mais est un véritable écrivain qui, connaissant parfaitement la tradition textuelle qui l'a précédé, a su brillamment allier tradition et innovation. Toutefois, comme l'a remarqué Dominique Boutet, ce raffinement technique ne signifie pas un bouleversement esthétique total⁷³. Il se veut plutôt le témoin d'un changement dans les goûts littéraires de l'époque ainsi que d'une appréhension différente de l'univers féodal. Celui-ci, à travers l'usage d'une rhétorique et d'un vocabulaire particuliers, est abordé de façon plus sensible et nuancée. La recherche formelle, stylistique et rhétorique fait ainsi de la chanson d'*Aliscans* le reflet des changements qui ont cours à la fin du XII^e siècle⁷⁴.

2.1.2. La caractérisation des personnages

Le traitement du personnel épique connaît lui aussi, dans *Aliscans*, un développement tout particulier, marquant ainsi une évolution du genre.

Tout d'abord, les personnages ne se confondent plus avec des entités types, comme cela a pu être le cas dans d'autres chansons de geste de la première période (XI^e-XIII^e siècles⁷⁵). Au contraire, ils sont dotés d'une identité et d'une caractérisation propres. Nous pouvons par exemple penser au subtil personnage de Rainouart, qui est, pour reprendre les mots d'Alain Labbé, l'« incarnation d'un oxymore⁷⁶ ». Rainouart est en effet un personnage intermédiaire, tendu entre l'ordre des *bellatores*, par ses origines royales et sa volonté militaire, et celui des *laboratores*⁷⁷, par son attachement au monde des cuisines. Loin d'être un simple prétexte pour donner une coloration burlesque au texte, le géant connaît au cours de la chanson une réelle évolution. De plus, les personnages d'*Aliscans*, dépeints de façon plus nuancée, gagnent en humanité. Ainsi, contrairement par exemple aux personnages de la *Chanson de Roland*,

Subrenat, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 367-377 ; MARTIN, Jean-Pierre, « De la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans* : l'emploi des motifs rhétoriques », dans DIJK, Hans (van), NOOMEN, Willem (dir.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, p. 471-479.

⁷² GUIDOT, Bernard, « Le monde de la guerre dans *Aliscans* : horreur et humour », dans DUFOURNET (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 79-102.

⁷³ BOUTET, Dominique, « *Aliscans* : une expérience esthétique », dans DUFOURNET (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 50.

⁷⁴ RÉGNIER, *op. cit.*

⁷⁵ Nous reprenons la périodisation proposée par SUARD, *op. cit.*

⁷⁶ LABBÉ, Alain, « De la cuisine à la salle : la topographie palatine d'*Aliscans* et l'évolution du personnage de Rainouart », dans DUFOURNET (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 215.

⁷⁷ Cette distinction entre plusieurs ordres est reprise à DUBY, Georges, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1978.

véritables conquérants à l'optimisme inébranlable, Guillaume, Vivien et Rainouart peuvent se montrer fragiles et craindre l'échec⁷⁸. Nous reviendrons à ces aspects au chapitre III.

Ensuite, les liens familiaux prennent, par rapport aux autres chansons du cycle, une ampleur plus importante. En effet, outre les personnages « guillaumiens », dont nous connaissons bien la filiation, ceux du camp ennemi, les Sarrasins, sont également présentés dans la chanson d'*Aliscans* comme appartenant pratiquement tous à une même grande famille, celle du roi Desramé, le père de Rainouart. Selon J.-P. Martin, cette mise en lignage des païens relève d'une intention délibérée du poète visant à donner à ce groupe une plus grande cohésion. Desramé, Borel et Matusalé ne cessent d'engendrer des fils toujours plus menaçants, ce qui contribue « à ancrer le monde sarrasin dans le temps et à en faire monter l'origine vers un passé immémorial⁷⁹ ». Un tel schéma généalogique a, bien entendu, des conséquences sur la diégèse puisqu'il est à la source de conflits spécifiques⁸⁰, tant dans le camp chrétien que dans celui des païens (d'un côté, il y a l'altercation entre Guillaume et son beau-frère Louis à Laon et de l'autre, l'affrontement entre Rainouart et l'ensemble de sa famille aux Aliscans).

Ce travail sur les personnages se révèle finalement dans le portrait qui est fait des figures féminines. Comme l'a montré Claude Lachet⁸¹, la chanson d'*Aliscans* se montre particulièrement évoluée à cet égard. En effet, les femmes, loin d'être secondaires, s'y voient attribuer un rôle de premier plan et exercent une influence réelle sur la conduite de l'action. Ainsi, ce n'est que parce que Guibourc le lui demande que Guillaume se rend à Laon pour demander le soutien du roi Louis. De même, c'est Aélis qui parviendra à calmer la colère de son oncle vis-à-vis de Blanchefleur. En outre, ces femmes, si elles contribuent à donner à l'œuvre une tonalité sentimentale, ne se limitent pas à cette seule fonction. Elles s'engagent également dans un domaine habituellement réservé de façon exclusive aux hommes : le monde guerrier. En effet, elles sont non seulement capables d'élaborer des stratégies (Guibourc ne cesse de conseiller son époux sur ses actions guerrières), mais sont également prêtes à « revêtir le haubert » en cas de nécessité⁸². L'image de la femme, comme pour les autres personnages, ne répond pas à un stéréotype, mais se veut variée. Ainsi, si Guibourc, Aélis, Hermenjart (la mère de Guillaume) et Blanchefleur sont toutes quatre de noble condition, elles ont chacune une personnalité qui leur est spécifique⁸³.

⁷⁸ VALLECALLE, Jean-Claude, « Aspects du héros dans *Aliscans* », dans DUFOURNET (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 177-179.

⁷⁹ MARTIN, Jean-Pierre, « D'où viennent les Sarrasins ? À propos de l'imaginaire épique d'*Aliscans* », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 130.

⁸⁰ RÉGNIER, *op. cit.*, p. 30-31.

⁸¹ LACHET, Claude, « Figures féminines dans *Aliscans* », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 103-119.

⁸² Nous renvoyons également, sur un sujet similaire, à MARTEAU, Sonia, « Le rôle politique des femmes dans *Aliscans* », dans *Doctoriales VII, Loxias*, n° 30, 2010, [en ligne] : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6391>, page consultée le 17 décembre 2022.

⁸³ Sur le personnel aliscanien, nous consulterons également avec profit les travaux de Jeanne Wathelet-Willem, laquelle a étudié en profondeur les personnages du cycle de Guillaume (« Le personnage de Rainouart dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans* », dans *Société Rencesvals. IV^e congrès international, Heidelberg, 28 août jusqu'à 2 septembre 1967. Actes et mémoires*, Heidelberg, Winter, 1969, p. 166-178 ; « La femme de Rainouart », dans PAYEN, Jean-Charles, RÉGNIER, Claude (éds) *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, 1970, t. 2, p. 1105-1118 ; « Le roi et la reine dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*. Analyse de la

2.2. *Aliscans* dans le cadre de notre recherche

Ce bref état de l'art a permis de montrer les horizons de recherche selon lesquels la chanson d'*Aliscans* a précédemment été exploitée, tout en mettant en évidence certains traits caractéristiques de celle-ci. Au regard de ces différents éléments, ce poème apparaît en réalité comme le terrain idéal pour notre enquête sémiostylistique.

D'abord, comme nous l'avons vu, la chanson d'*Aliscans* se construit partiellement à partir des nombreux liens de parenté qu'elle met en scène, tant du côté chrétien que du côté sarrasin. Or, les relations familiales qui unissent entre eux plusieurs personnages paraissent être un cadre privilégié pour l'expression des affects, qu'ils soient positifs (notamment l'affection et la reconnaissance) ou négatifs (comme la haine ou la colère).

Ensuite, nous aimerions démontrer, en étant armée d'arguments neufs, la cohérence interne de la chanson d'*Aliscans*. En effet, certains chercheurs ont pensé que cette dernière était le fruit du talent de plusieurs trouvères. Nous étudierons dans notre texte la régularité des *media* sémiotisant l'affect afin de pouvoir nous avancer en faveur de l'une ou de l'autre thèse, de l'unicité ou de la multiplicité auctoriale.

Enfin, nous aimerions inscrire notre recherche dans la lignée des travaux qui ont soigneusement décrit la finesse stylistique ainsi que la sensibilité nouvelle dont témoigne *Aliscans*. Nous pensons en effet que le relevé exhaustif des marques formelles de l'affectivité que nous proposons permettrait, selon un éclairage nouveau, d'appuyer ces éléments. Plutôt qu'une analyse intuitive qui rendrait compte, en quelque sorte, de nos impressions de lecture, nous aimerions appuyer les thèses précédemment soutenues par un outillage sémiotique qui objectiverait ces données avec une plus grande rigueur.

“scène de Laon” », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e offerts à Mademoiselle Jeanne Lods, professeur honoraire de littérature médiévale à l'École normale supérieure de jeunes filles, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. 1, p. 558-570.

Chapitre II : la méthode

Notre objectif, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, est de relever l'ensemble des observables linguistiques qui, à tout niveau de la langue, sémiotisent les affects dans la chanson d'*Aliscans*. Nous définirons dans ce deuxième chapitre la méthode sur laquelle nous nous sommes appuyée afin de mener à bien ce projet.

Comme le souligne Gabriella Parussa dans un article assez semblable à notre travail quant à ses intentions, deux chemins méthodologiques sont possibles pour la mise en place d'un répertoire des moyens formels du langage émotionnel⁸⁴. Le premier correspond à une lecture intuitive du corpus : le chercheur, au départ de sa propre sensibilité, sélectionne et étudie des extraits choisis pour leur apparente force affective. Le deuxième consiste à chercher dans le texte des éléments spécifiques précédemment mis en relation avec l'expression des émotions par d'autres auteurs (par exemple, les interjections). On applique alors au corpus une grille de lecture, un modèle qui a déjà été établi et approuvé. Cette seconde approche, certes moins spontanée, mais mieux définie, nous a semblé préférable pour sa plus grande rigueur.

Notre travail ne se veut donc pas isolé dans le champ scientifique, mais découle directement de travaux antérieurs. Il prend tout particulièrement appui sur un essai récent (2014) de R. Micheli, intitulé *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*⁸⁵. Cet ouvrage de synthèse cherche à établir, pour le français moderne, un modèle analytique qui rendrait compte de la totalité des marques langagières de l'émotion. Nous présenterons dans un premier temps cette étude, qui a constitué le principal guide de notre recherche (1.) Dans un second temps, nous exposerons quelques éléments mis en avant par J. Rychner dans son ouvrage *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*⁸⁶. Ces éléments feront l'objet d'une confrontation avec une partie de nos propres résultats.

1. Raphaël Micheli, *Les émotions dans les discours*

Les marques langagières de l'affect, aussi nombreuses que variées, se caractérisent avant tout par leur hétérogénéité (cf. p. 14-15). Les travaux en sciences du langage qui s'y consacrent ont tendance à compartimenter cette importante matière, puisqu'ils étudient souvent une seule des catégories du langage émotionnel (étude du lexique, étude de la syntaxe, étude des procédés transphrastiques), sans établir de liens entre elles. Cet éclatement impose la vision d'un processus qui obéirait à des dynamiques nettement séparées, alors qu'il s'agit au contraire d'un seul et unique mouvement qui comporte plusieurs pans entrant constamment en interaction⁸⁷.

⁸⁴ Voir *supra*. PARUSSA, *art. cit.* p. 205.

⁸⁵ MICHELI, *op. cit.*

⁸⁶ RYCHNER, *op. cit.*

⁸⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 7-11.

Ce double constat (la disparité des marques langagières de l'affect ainsi que l'éclatement des travaux linguistiques qui s'y rapportent) mène R. Micheli à proposer dans son traité une synthèse des différents moyens langagiers qui, se situant à tout palier de la linguistique, donnent au langage émotionnel une structure. Il propose ainsi, sur les plans théorique et méthodologique, une typologie de trois catégories (l'émotion *dite*, l'émotion *montrée* et l'émotion *étayée*) participant au processus complexe de sémiotisation de l'affect dans les discours.

Après avoir expliqué quels sont les intérêts à utiliser ce modèle dans le cadre de notre étude (1.1.), nous présenterons et exemplifierons deux des trois grands modes sémiotiques mis en évidence par R. Micheli dans son traité : le *dire* et le *montrer* (1.2.) Précisons dès à présent que, pour des raisons d'espace, nous n'aurons pas l'occasion d'exploiter dans notre travail la troisième et dernière catégorie michelienne, celle de l'émotion *étayée*. Nous souhaitons néanmoins mentionner son existence dans cette partie théorique.

1.1. Intérêts à utiliser le modèle de R. Micheli

Notre choix méthodologique, à savoir baser notre recherche sur cet essai, a été poussé par trois motifs : le modèle proposé est synthétique (1.1.1.), rigoureux sur le plan de la terminologie (1.1.2.) et efficace (1.1.3.) À notre sens, ces trois éléments font de cette théorie une grille de lecture particulièrement pertinente.

1.1.1. Un modèle synthétique

Le traité de R. Micheli est avant tout un ouvrage de synthèse. En effet, c'est après avoir parcouru l'ensemble – ou du moins, une grande partie – de la bibliographie concernant l'étude des affects en sciences du langage que l'auteur a pu aboutir à son modèle. Celui-ci procède à une recatégorisation, à un nouveau classement des éléments reconnus avant lui comme participant à la représentation des affects en discours.

De plus, ce traité ne se borne pas à la seule étude du lexique ou de la morphosyntaxe. Bien au contraire, loin du cloisonnement, il propose une vue d'ensemble sur l'intégralité des *media* que mobilise le langage émotionnel. En outre, bien que les éléments soient présentés les uns après les autres pour des raisons de clarté, l'auteur rappelle régulièrement que ceux-ci ne sont pas séparés, mais sont au contraire les maillons d'une seule et même chaîne. Il peut bien sûr arriver que les émotions soient exclusivement *dites*, *montrées* ou *étayées* ; mais bien souvent, ces trois procédés sont liés et interviennent ensemble en un même lieu textuel.

On soulignera encore l'interdisciplinarité à laquelle fait appel R. Micheli. Ce dernier ne se contente pas d'explorer ce qui a été mis au jour en sciences du langage, mais se tourne également vers les recherches en psychologie et en anthropologie.

1.1.2. Un modèle rigoureux sur le plan de la terminologie

La terminologie de ce traité est remarquable par sa finesse. Plus que linguistique, son ancrage est sémiotique. Ainsi, il est question de la *sémiotisation*, et non pas de la *représentation* ou de l'*expression* des émotions, deux termes dont le sens est finalement assez imprécis, mais que l'on retrouve dans certains travaux⁸⁸. Les marqueurs pointés sont élevés au statut de *signes* ; ils ne sont pas simplement lexicaux ou syntaxiques, mais relèvent du *dit* (si leur fonctionnement sémiotique est référentiel), du *montré* (si leur fonctionnement sémiotique est indiciel) ou de l'*étayé* (si leur fonctionnement sémiotique se base sur la schématisation discursive d'une situation).

Selon R. Micheli, parler de *sémiotisation* des émotions présente trois avantages⁸⁹ par rapport à d'autres mots concurrents, comme *expression*, *communication* ou encore *représentation*.

Tout d'abord, ce terme, contrairement aux autres, n'implique pas une continuité entre l'émotion *signifiée* par l'émetteur, celle qu'il rend palpable au moyen de signes, et celle qu'il *éprouve* réellement. Conceptuellement, il est en effet impératif, pour le chercheur en sciences du langage, de distinguer l'émotion *discursive*, telle qu'elle est sémiotisée en discours, et l'émotion *effective*, telle qu'elle est vraiment ressentie par l'émetteur. Le travail du linguiste se focalise sur le premier type, indépendamment du fait de savoir si ces deux registres émotionnels (discursif et effectif) coïncident ou non.

Ensuite, l'utilisation du mot *sémiotisation* permet de différencier deux processus auxquels recourt le langage émotionnel : l'auto-attribution de l'émotion, par laquelle l'émetteur s'assigne à lui-même une émotion (*Je suis en colère*), et l'allo-attribution de l'émotion par laquelle il attribue l'émotion à quelqu'un d'autre (*Mon père est en colère*). Spontanément, lorsqu'on dit d'un émetteur qu'il *exprime* ou qu'il *communique* une émotion, on a tendance à penser qu'il s'agit de son propre ressenti. En revanche, lorsqu'on dit qu'il *sémiotise* un affect, celui-ci peut le concerner ou se rapporter à un autre que lui.

Enfin, le concept de *sémiotisation* est un concept assez large, ce qui permet de recouvrir l'intégralité des unités sémiotiques, verbales comme coverbales, auxquelles fait appel le langage émotionnel, sans préjuger de la nature de celles-ci. De même, cette généralité autorise à prendre en considération les nombreuses manières de signifier l'affect. Selon R. Micheli, « parler d'émotion *sémiotisée* paraît être la meilleure façon de saisir le plus petit dénominateur commun entre des extraits qui peuvent être très différents⁹⁰. »

⁸⁸ G. Parussa parle en effet de *représentation* des émotions (PARUSSA, *art. cit.*) ; Soili Hakulinen étudie quant à elle l'*expression linguistique* des émotions (HAKULINEN, *art. cit.*).

⁸⁹ MICHELI, *op. cit.*, p. 18-21.

⁹⁰ *Loc. cit.*, p. 21.

1.1.3. Un modèle efficace

Le modèle répond, selon la volonté de l'auteur, à trois critères qui le rendent, à notre sens, plutôt commode dans le cadre de notre recherche⁹¹.

Il se caractérise avant tout par son économie, puisque la typologie qu'il propose est franchement réduite. Les modes sémiotiques sont au nombre de trois seulement, ce qui simplifie nettement le classement des moyens du langage émotionnel qui sont, rappelons-le, fortement hétérogènes. Ainsi, nous ne nous perdons pas dans une multitude de catégories tout en balayant l'ensemble de cette vaste matière.

Ce modèle est également rigoureux sur le plan théorique. Chacun des modes reçoit une définition de travail, exploitée sous tous ses aspects. Cette définition met en avant deux éléments principaux : le type d'unités linguistiques que requiert le mode concerné (par exemple, un élément du lexique ou une structure syntaxique) ainsi que le type d'interprétation sémiotique que ce mode mobilise chez le récepteur (par exemple, le référencement classique ou un fonctionnement indiciel). Nous reviendrons sur ces aspects techniques au point 1.2. De plus, le modèle n'est pas abstrait, mais s'appuie sur une diversité d'exemples.

Enfin, ce modèle a été conçu dans une optique avant tout empirique. L'ambition de l'auteur est de fournir un cadre analytique applicable à toutes sortes de discours. Ce caractère expérimental justifie le second objectif de ce mémoire. En effet, nous souhaitons répondre à l'invitation lancée par R. Micheli en éprouvant le modèle en diachronie, sur un texte littéraire des XII^e-XIII^e siècles. Nous pourrions ainsi voir quels sont les points d'accord et de désaccord entre les langages émotionnels moderne et ancien.

1.2. Présentation de deux grands modes de sémiotisation de l'affect

Selon le modèle établi par R. Micheli, les émotions sont sémiotisées dans les discours selon trois grands modes : l'émotion *dite* (1.2.1.), l'émotion *montrée* (1.2.2.) et l'émotion *étayée*. Comme nous l'avons dit, nous ne considérerons dans le cadre de ce mémoire que les deux premières catégories. Nous donnons dans cette seconde sous-section leurs aspects généraux⁹² ; nous reviendrons sur certains points de détail lors de l'analyse de notre corpus.

1.2.1. L'émotion dite

Ce premier mode se distingue des deux autres par le type d'unités sémiotiques qu'il requiert, puisqu'il s'ancre nécessairement dans un matériau verbal, et plus précisément lexical (ce qui ne sera pas forcément le cas des émotions *montrée* et *étayée*). Il est également régi par un mode de fonctionnement spécifique, dénotatif, qui le distingue des deux autres. Dans le cadre de l'émotion *dite*, l'émetteur énonce une unité lexicale, associant un signifiant à un signifié, qui

⁹¹ *Loc. cit.*, p. 17.

⁹² Bien que nous présentions ces deux modes séparément, nous ne perdons pas de vue qu'ils sont cumulables. En effet, nous observerons dans notre corpus que l'émotion peut être à la fois *dite* et *montrée*.

renvoie à un référent dont une certaine communauté linguistique admet qu'il est de nature émotionnelle ou sentimentale. L'affect acquiert ainsi le statut d'*objet* du discours.

R. Micheli définit cette première catégorie comme suit :

Les énoncés qui *disent* l'émotion intègrent une expression qui comporte un mot du lexique désignant une émotion. Cette expression se retrouve typiquement mise en rapport – sur le plan syntaxique – avec une deuxième expression désignant celui ou celle qui éprouve l'émotion et, éventuellement, avec une troisième expression désignant ce sur quoi porte l'émotion. Au niveau de l'interprétation, le processus de sémiotisation de l'émotion et l'attribution de celle-ci à un être qui est supposé l'éprouver ne requièrent pas d'inférence particulière de la part de l'allocataire⁹³.

Soit la phrase suivante :

Mon frère est en colère contre les nouvelles réformes.

Cet énoncé phrastique peut être rattaché à la catégorie sémiotique de l'émotion *dite*. En effet, le terme d'émotion⁹⁴ *colère* est syntaxiquement associé, au sein d'une relation prédicative, au syntagme *Mon frère* qui renvoie à l'entité dont on suppose qu'elle est affectée. Ces deux expressions étant clairement exprimées (lexicalement) et mises en relation (syntaxiquement), le récepteur n'a pas à inférer la présence d'une émotion. Le complément *contre les nouvelles réformes* équivaut quant à lui à la « troisième expression » de la définition, à savoir celle qui désigne la cause ou l'objet⁹⁵ de l'émotion.

1.2.2. L'émotion *montrée*

Contrairement à l'émotion *dite*, qui trouve son fondement dans les unités du lexique, il n'y a dans l'émotion *montrée* aucune contrainte préalable quant aux unités sémiotiques mobilisées. Le matériau peut être autant coverbal que verbal, et dans ce second cas, il peut se situer à tout niveau de la linguistique (lexical – par exemple, les interjections –, syntaxique – par exemple, les énoncés clivés –, et d'autres encore – par exemple, les procédés transphrastiques de répétition).

Les catégories du *dire* et du *montrer* se distinguent également par le mode de fonctionnement qui leur est propre. En effet, alors que l'émotion *dite* repose, par son ancrage lexical, sur un système de référencement assez classique – un signe, c'est-à-dire un signifiant associé à un signifié, renvoie à un référent –, l'émotion *montrée* s'appuie sur une interprétation *indicielle*. Jean-Marie Klinkenberg, dans son *Précis de sémiotique générale*, définit le signe indiciel comme un « signe motivé par contiguïté⁹⁶ ». Par exemple, on peut inférer le passage récent d'une personne à partir de traces de pas dans la neige, de même qu'on peut déduire la présence d'un feu, qui n'est pas forcément visible, à partir de la fumée que l'on voit. Dès lors, dans le cadre d'une interprétation sémiotique basée sur la présence d'*indices*, le récepteur « infère la

⁹³ MICHELI, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁴ Nous reviendrons à la notion de *terme d'émotion* ou plutôt, dans le cas qui nous concerne, d'*affect*, au chapitre suivant.

⁹⁵ Les notions d'*objet* ou de *cause* de l'affect seront exploitées dans l'analyse proprement dite.

⁹⁶ KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Points, « Points Essais », 2000, p. 192.

présence (passée ou présente) d'un objet à partir de la présence d'un signe en se basant sur l'idée qu'il existe un rapport stable de cooccurrence entre ce signe et cet objet⁹⁷ ».

Dans le cas de l'émotion *dite*, l'affect est, comme nous l'avons dit, un objet du discours : il s'agit de quelque chose dont on parle. Dans celui de l'émotion *montrée*, il est une caractéristique, une « propriété du message⁹⁸ » non préalablement définie de l'énoncé qui mène le récepteur à comprendre qu'il y a ou qu'il y a eu émotion. L'affect se perçoit donc dans certains traits spécifiques du discours.

R. Micheli définit cette seconde catégorie comme suit :

Les énoncés qui *montrent* l'émotion présentent des caractéristiques qui, bien que potentiellement très hétérogènes, sont toutes passibles d'une interprétation indicielle. L'allocutaire est conduit à inférer que le locuteur – ou, en cas de disjonction énonciative, l'énonciateur – éprouve une émotion, sur la base d'une relation de cooccurrence supposée entre d'une part, l'énonciation d'un énoncé présentant ces caractéristiques et d'autre part, le fait d'éprouver une émotion : « S'il y a énonciation d'un énoncé pourvu de telles caractéristiques, alors c'est probablement que le locuteur est sous le coup d'une émotion »⁹⁹.

Soit la phrase suivante :

« Ah ! s'écria mon frère, ces nouvelles réformes ! »

Cet énoncé fonctionne selon le mode de l'émotion *montrée*. En effet, l'interjection *Ah* ainsi que les deux points d'exclamation fonctionnent comme des indices menant le récepteur à déduire que le frère de l'émetteur est en proie à un affect. Comme nous pouvons dès à présent l'observer, le récepteur ne peut pas déterminer l'émotion dont il est question (la colère, le contentement, la déception...) grâce à ces seules marques émotionnelles, mais doit pour cela étudier le co(n)texte verbal et situationnel.

2. Jean Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*

J. Rychner, comme nous l'avons dit dans l'introduction, est l'un des seuls à avoir mené une étude approfondie sur la formalisation des sentiments dans la littérature médiévale. En prenant pour base un corpus de 24 textes littéraires des XII^e et XIII^e siècles, il s'attache à relever les circonstances ainsi que les lieux textuels dans lesquels le narrateur *raconte* les sentiments (mais aussi les pensées et les discours) des personnages. La première partie de l'étude¹⁰⁰ est consacrée à la question du *comment* : le chercheur dresse la liste des différents moyens de l'expression des sentiments, des pensées et des discours. La seconde partie¹⁰¹ traite la question du *où* : l'auteur décrit les portions textuelles où l'on trouve ces sentiments, pensées et discours. Enfin, une troisième partie¹⁰² étudie la distribution fonctionnelle de ces éléments dans quatre œuvres choisies¹⁰³.

⁹⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁸ *Loc. cit.*, p. 26.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ RYCHNER, *op. cit.*, p. 17-232.

¹⁰¹ *Loc. cit.*, p. 233-412.

¹⁰² *Loc. cit.*, p. 413-458.

¹⁰³ À savoir la *Chanson de Roland*, le *Tristan* de Béroul, le *Conte du Graal* et la *Mort Artu*.

Si cet ouvrage constitue une « magistrale leçon de méthode¹⁰⁴ », comme l'a souligné Françoise Vielliard dans son compte rendu critique, la lecture qui est faite manque à notre sens d'analyticité – nous nous en expliquerons au point 2.1. –, de sorte qu'il paraît difficile de s'en servir comme modèle applicable à tout texte médiéval. Néanmoins, les pistes suggérées demeurent d'un grand intérêt ; c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de comparer une part de nos propres observations – principalement celles qui concernent le lexique, comme nous le verrons – avec certains points fondamentaux de l'étude de J. Rychner.

Nous expliquerons d'abord les raisons précises pour lesquelles nous avons choisi de suivre en priorité la théorie proposée par R. Micheli, fondée sur des textes modernes, et non pas celle de J. Rychner, basée sur des textes médiévaux (2.1.) Nous verrons ensuite quels sont les éléments de l'étude de J. Rychner qui se sont toutefois montrés utiles à notre recherche (2.2.)

2.1. Pourquoi ne pas avoir suivi en priorité la théorie de J. Rychner ?

Notre choix –   savoir appliquer prioritairement à notre texte la théorie de R. Micheli, et non celle de J. Rychner – s'explique assez facilement. En effet, nous avons besoin, afin de conférer à notre étude des assises scientifiques stables, d'une grille de lecture qui soit directement applicable à un corpus défini. C'est ce que propose explicitement R. Micheli dans son traité, bien que nous ayons d  parfois adapter son modèle en raison de l'âge du texte que nous étudions. Quant   J. Rychner, il ne présente pas un véritable *modèle* ayant pour vocation d'être appliqué à d'autres textes. Il poursuit plutôt un but assez parallèle au nôtre, bien que dans un autre ancrage (narratologique) et sur un corpus plus étendu. Sa lecture ne se fait pas selon une grille préalablement définie, et est donc plus intuitive. Ainsi, c'est avant tout la nature même du travail de J. Rychner qui nous empêche de prendre celui-ci comme fondement : il ne s'agit pas d'un modèle analytique ne demandant qu'à être adopté, mais plutôt d'un ensemble de données – judicieusement classées ! – concernant un sujet donné.

Par ailleurs, J. Rychner ne situe pas son travail sur le même plan que le nôtre : alors que son étude s'inscrit dans un cadre *narratologique*, notre mémoire est d'ordre *sémiotique*. Cette distinction épistémologique peut paraître anodine, mais en réalité, il n'en est rien. Alors que J. Rychner étudie la façon dont les sentiments des personnages sont *racontés* par un *narrateur*, nous essayons de voir comment les affects sont *signifiés* dans un texte littéraire élevé au statut de *discours*. Il ne sera donc, dans notre cas, nullement question de *narrateur* ou de *narration*, mais d'* metteur* et de *signification*. Dans le même ordre d'idées, nous ne nous sentons pas tout à fait en accord avec la terminologie qu'emploie le chercheur. En effet, ce dernier étudie l'*expression* des *sentiments*, alors que nous préférons, pour des raisons que nous avons déjà expliquées dans l'introduction, parler de *sémiotisation des affects*.

Ainsi, le travail de J. Rychner n'a pas pour ambition d'englober, comme le fait le modèle de R. Micheli, l'intégralité des moyens du langage émotionnel et ne se veut nullement exhaustif.

¹⁰⁴ Compte rendu de VIELLIARD, Françoise, « Jean Rychner. *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*. Genève : Droz, 1990 », dans *Bibliothèque de l' cole des Chartes*, t. 150, 1992, p. 145.

D'une part, comme l'auteur le dit lui-même, les relevés réalisés sont « irréguliers et très inégalement sélectifs¹⁰⁵ ». Ils ne donnent donc cours à aucune donnée d'ordre statistique. D'autre part, J. Rychner base sa recherche sur l'unique catégorie du lexique émotionnel. Il n'abandonne pas pour autant l'étude de la syntaxe, mais il ne l'envisage pas en tant qu'elle est un moyen de *sémiotisation* des affects. En effet, il ne s'agit pas d'interroger, comme le propose R. Micheli dans son modèle, les moyens syntaxiques par lesquels l'affect est perceptible dans un discours (par exemple, les mécanismes de clivage ou de dislocation). L'étude de la syntaxe consiste plutôt, chez J. Rychner, à caractériser l'entourage syntaxique des unités lexicales qui réfèrent à un sentiment et donc à voir dans quel type de structure sont insérées ces unités. Ce travail se rapproche, en cela, des études menées par G. Lavis et par J. Picoche¹⁰⁶.

2.2. Points d'intérêt du travail de J. Rychner

Ces quelques observations n'enlèvent évidemment rien aux nombreux mérites de l'étude menée par J. Rychner. Ce travail est inspirant, que ce soit du point de vue de la méthode comme l'a souligné F. Viellard (voir *supra*), ou de celui du contenu. Lorsque nous sommes entrée dans le dépouillement proprement dit de notre corpus, nous nous sommes montrée particulièrement attentive à deux éléments mis en évidence par cette étude : les syntagmes émotionnels d'une part, la classification du langage affectif d'autre part. Ces éléments n'interviennent que dans la partie consacrée à l'émotion *dite*, puisque J. Rychner n'a envisagé que le cas du lexique émotionnel.

Le premier élément auquel nous avons prêté attention est d'ordre cotextuel. J. Rychner observe dans les 24 textes étudiés que les sentiments (mais aussi les pensées et les discours) apparaissent systématiquement dans des formes pré-composées. Ces « syntagmes¹⁰⁷ » adoptent la structure suivante :

Perception / Motivation + Sentiment / Pensée / Discours

Ainsi, nous pouvons lire dans la première branche du *Roman de Renart* les deux vers suivants :

721 Qui lors *veïst* [verbe de perception] le lion brere,
Par mautalant [terme d'émotion] ses crins detrere¹⁰⁸ [...]

Voyons également cet extrait de la *Mort Artu* :

169 Il le dient a la reïne, qui *de ceste chose* [motivation] fu *liee et dolente* [termes d'émotion]¹⁰⁹

Il s'est agi pour nous de vérifier si les termes d'émotion que nous relevions dans la *Chanson d'Aliscans* s'inséraient eux aussi dans de telles constructions, introduites par une perception ou par une motivation initiale.

¹⁰⁵ RYCHNER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁶ LAVIS, *op. cit.*, PICOCHÉ, *op. cit.*

¹⁰⁷ RYCHNER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁸ Exemple donné par *loc. cit.*, p. 56.

¹⁰⁹ Exemple donné par *loc. cit.*, p. 40.

Le second élément que nous avons mobilisé dans notre recherche réside dans la classification du vocabulaire affectif que propose J. Rychner. Selon ce dernier, un narrateur exprime les sentiments selon deux modes. Il peut les *dénommer*, comme dans le vers 3711 de la *Chanson de Roland* : « Carles en ad e *dulor e pesance*¹¹⁰ ». Il peut également décrire quels en sont les signes extérieurs, comme dans le vers 1844 du *Moniage Guillaume* : « De mautalent est *devenus tous noirs*¹¹¹ ». Nous avons tâché dans notre analyse de confronter ces deux catégories à celles que propose R. Micheli qui, lui aussi, envisage les manifestations physiologiques et comportementales des émotions. Nous y reviendrons.

3. Conclusion transitoire

En somme, notre étude des différents mécanismes que met en œuvre la sémiotisation des affects dans la *Chanson d'Aliscans* s'est principalement appuyée sur le modèle mis au jour par R. Micheli dans son ouvrage intitulé *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*. Selon cette théorie, l'émotion est sémiotisée selon trois grands modes : le *dire*, le *montrer* et l'*étayer*. Après avoir relevé dans notre texte l'intégralité des énoncés qui présentaient un « contenu émotionnel », nous avons cherché à les classer et à les analyser à la lumière de deux de ces trois catégories : le *dire* et le *montrer*.

En ce qui concerne l'émotion *dite*, nous avons tenu compte de deux éléments apportés par J. Rychner dans son traité *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*. D'une part, nous avons contrôlé l'insertion des termes d'émotion dans des syntagmes de type « Perception / Motivation + Sentiment / Pensée / Discours ». D'autre part, nous avons considéré la distinction qu'opère l'auteur entre la dénomination propre des « sentiments » et le récit des manifestations extérieures de ceux-ci.

Précisons que, dans ce mémoire, nous tiendrons uniquement compte des marqueurs sémiotiques de la langue *écrite*. En effet, puisque nous travaillons à partir d'un texte littéraire dont nous n'avons pas conservé de traces orales, nous n'avons aucunement accès à des données d'ordre coverbal.

¹¹⁰ Exemple donné par *loc. cit.*, p. 48.

¹¹¹ Exemple donné par *loc. cit.*, p. 63.

Chapitre III : l'affect tel qu'il est *dite* dans la chanson d'*Aliscans*

Nous entrons maintenant au cœur de notre travail, consacré à l'étude des différents modes de sémiotisation de l'affect dans la chanson d'*Aliscans*. Ce troisième chapitre aura pour objet la première catégorie mise en évidence par R. Micheli : l'émotion¹¹² *dite*.

Dans la première partie de ce chapitre, nous rappellerons et expliciterons quelques traits caractéristiques du mode sémiotique du *dire* tel que décrit par R. Micheli (1.) Dans la deuxième partie, nous analyserons notre corpus à la lumière de ces éléments (2.) Dans la troisième partie, nous mettrons en évidence les ressemblances – et, le cas échéant, les discordances – qui existent entre ancien français et français moderne du point de vue de la sémiotisation affective sur le mode du *dire* (2.)

1. Prolégomènes : l'émotion *dite* selon R. Micheli

Pour rappel, R. Micheli définit la catégorie de l'émotion *dite* de la manière suivante :

Les énoncés qui *disent* l'émotion intègrent une expression qui comporte un *mot du lexique désignant une émotion* [1.1.]. Cette expression se retrouve typiquement *mise en rapport – sur le plan syntaxique* [1.4.] – avec une deuxième expression désignant *celui ou celle qui éprouve l'émotion* [1.2.] et, éventuellement, avec une troisième expression désignant ce sur quoi porte l'émotion [1.3.]. Au niveau de l'interprétation, le processus de sémiotisation de l'émotion et l'attribution de celle-ci à un être qui est supposé l'éprouver ne requièrent *pas d'inférence particulière* [1.5.] de la part de l'allocutaire¹¹³.

Cette définition fait ressortir plusieurs aspects (mis en évidence dans la citation) qui ont servi de fils rouges à notre analyse. Avant de proprement commencer cette dernière, nous avancerons quelques remarques préliminaires à leur sujet.

1.1. Un mot du lexique désignant une émotion

La condition *sine qua non* pour pouvoir parler d'émotion *dite* est la présence, dans l'énoncé, de ce que R. Micheli a appelé un « terme d'émotion », c'est-à-dire une unité lexicale dénotant une réalité affective. Pour des raisons déjà évoquées dans l'introduction (*cf.* p. 20-21), nous parlerons pour notre part d'*affect*¹¹⁴ de sorte que nous puissions considérer tant les termes d'*émotion* que ceux de *sentiment*.

¹¹² Comme nous l'avons dit dans l'introduction, nous parlerons pour notre part d'*affect*.

¹¹³ MICHELI, *op. cit.*, p. 23. Dans cette citation, c'est nous qui soulignons.

¹¹⁴ À vrai dire, R. Micheli envisage lui aussi tant les émotions que les sentiments. Néanmoins, comme ce sont principalement les phénomènes émotionnels qui l'intéressent, il a préféré garder comme terme-coupole le mot *émotion*.

1.2. Une expression désignant celui ou celle qui éprouve l'émotion

La deuxième caractéristique des énoncés qui *disent* l'affect est que l'être affecté est réalisé linguistiquement sous la forme d'une expression référentielle. R. Micheli désigne cette dernière par le syntagme d'*entité humaine ou humanisable*¹¹⁵, une expression particulièrement commode pour traiter la réalité dont il est question. D'une part, comme l'explique le linguiste, le nom *entité* peut renvoyer tant à un être seul qu'à un groupe si bien que l'affect peut ainsi être considéré dans ses dimensions individuelle (*Mon frère est mort de peur*) et collective (*La foule est morte de peur*). D'autre part, l'adjectif *humanisable* permet d'englober le cas des référents animés mais non humains ainsi que celui des référents inanimés mais personnifiés¹¹⁶. Nous verrons plusieurs exemples de ces cas particuliers dans notre corpus (*cf.* point 2.2.)

Dans la suite de ce travail, nous emploierons l'abréviation « EH » pour désigner l'*entité humaine ou humanisable*.

1.3. Une expression désignant ce sur quoi porte l'émotion

Certains énoncés intègrent une troisième expression qui renvoie à « ce sur quoi porte l'affect », c'est-à-dire à sa *cause* ou à son *objet*. La distinction entre ces deux dernières réalités se rapporte à celle qui existe entre *émotion* et *sentiment*. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'être affecté par une émotion, à savoir par un affect ponctuel, se place en position de *patient* : il ne semble pas participer à la construction de son ressenti qui est en effet suscité par une cause extérieure (*La guerre me met en colère*). En revanche, celui qui éprouve un sentiment, à savoir un affect duratif, se présente comme un *agent* et paraît contribuer directement à l'édification de son affect qui cette fois est dirigé vers quelque chose ou plutôt vers quelqu'un (*J'éprouve pour Marie une vive affection*). Ainsi, toujours suivant R. Micheli, nous parlerons de *cause* (à savoir « ce qui déclenche l'affect¹¹⁷ ») dans les cas où nous aurons affaire à un terme d'émotion, et d'*objet* (à savoir « ce sur quoi se dirige l'affect¹¹⁸ ») quand nous serons face à un terme de sentiment.

1.4. Mise en rapport sur le plan syntaxique

Les trois expressions qui entrent en jeu dans la catégorie de l'affect *dit* – qui intègrent respectivement un terme d'affect, l'EH et la cause / l'objet de l'affect – sont liées entre elles au niveau de la syntaxe. Plus particulièrement, l'expression incorporant le terme d'affect est insérée dans une relation prédicative l'attribuant à une EH supposée ressentir cet affect¹¹⁹. La prédication telle que la conçoit R. Micheli est tout à fait traditionnelle : il s'agit de « la mise en relation de deux termes dont le rôle grammatical est nettement distinct : d'une part, un

¹¹⁵ *Loc. cit.*, p. 43.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Loc. cit.*, p. 44.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Loc. cit.*, p. 45.

constituant en position de sujet, d'autre part, un constituant en position de prédicat¹²⁰. » Néanmoins, comme nous le verrons, cette relation prédicative connaît de multiples actualisations (cf. point 2.4.)

1.5. Absence d'inférence de la part du récepteur

En matière d'interprétation, la particularité de l'affect *dit* est que le récepteur de l'énoncé – à savoir, dans notre cas, le lecteur – ne doit pas inférer l'attribution d'un affect à une EH. En effet – nous l'avons vu dans le chapitre II (cf. p. 34-35) – ces deux réalités sont ancrées dans le lexique et sont unies par un lien prédicatif¹²¹. Le récepteur n'a donc rien à déduire, contrairement à ce qu'implique le mécanisme en œuvre dans la catégorie de l'affect *montré*.

2. L'affect *dit* dans la chanson d'*Aliscans*

Au point précédent (1.), nous avons avancé les quelques principes généraux qui, selon R. Micheli, particularisent les énoncés qui *disent* l'affect. Nous observerons dans les pages qui suivent l'actualisation (ou la non-actualisation) de ces principes dans notre corpus.

Notre étude de la sémiotisation des affects par le *dire* dans la chanson d'*Aliscans* se déclinera en cinq parties. Tout d'abord, nous interrogerons le concept de *terme d'affect* ainsi que la constitution d'un champ lexical affectif dans notre texte (2.1.) Ensuite, nous étudierons les formes que peuvent prendre les deux autres expressions constitutives du *dire* : l'EH d'une part (2.2.), la cause / l'objet de l'affect d'autre part (2.3.) Nous nous pencherons également sur les nombreuses combinaisons syntaxiques pouvant relier entre elles les trois expressions caractéristiques de ce premier mode de sémiotisation (2.4.) Enfin, nous envisagerons quelques *cas-limites* de la sémiotisation affective par le *dire* (2.5.)

2.1. Constitution d'un champ lexical affectif dans *Aliscans*

Les énoncés qui *disent* l'affect doivent nécessairement renfermer un terme affectif (cf. point 1.3.), quelles que soient la nature et la fonction de ce dernier. C'est pourquoi nous avons décidé de relever les termes d'affect rencontrés dans notre corpus. Nous expliquerons d'abord les difficultés à constituer un tel lexique (2.1.1.) Ensuite, nous classerons et nous commenterons les mots affectifs d'*Aliscans* (2.1.2.)

2.1.1. Difficultés de délimitation d'un champ lexical affectif et risque d'anachronisme

Au moment d'établir notre lexique, nous avons été confrontée à une difficulté double : les délimitations exactes d'un champ lexical de l'affect d'une part, un risque d'anachronisme d'autre part.

¹²⁰ NEVEU, Frank, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2009, p. 89.

¹²¹ MICHELI, *op. cit.*, p. 46.

Délimiter avec certitude les frontières d'un champ lexical affectif n'est pas chose aisée. En effet, l'*affect* est voisin de bien d'autres réalités psychologiques telles que l'humeur ou le tempérament. Il s'est donc agi pour nous de déterminer quels termes nous souhaitions intégrer à notre lexique ou non. Pour ce faire, nous avons utilisé deux tests de commutation décrits par R. Micheli dans son traité. Selon lui, un mot du lexique est un *terme d'émotion* – nous entendrons quant à nous *terme d'affect* – s'il remplit deux conditions¹²². D'une part, il doit pouvoir être le complément, dans un énoncé phrastique, des verbes *avoir*, *éprouver*, *ressentir*. D'autre part, il doit pouvoir être introduit dans un syntagme de type « Un sentiment de + *terme affectif* »¹²³. Ainsi, en français moderne, le mot *colère* est un terme d'affect : on peut dire que l'on *éprouve* de la colère ; le syntagme *un sentiment de colère* est accepté également. La combinaison de ces deux tests permet d'évacuer du champ lexical de l'affect les sensations purement physiques : si l'on peut *ressentir* la faim, le syntagme *un sentiment de faim* est difficilement acceptable. De même, les processus purement cognitifs sont eux aussi rejetés : on peut avoir un *sentiment de déjà-vu*, mais on ne *ressent* pas le déjà-vu.

La seconde difficulté qui s'est présentée à nous tient à la dimension diachronique de notre travail. En effet, nous ignorons si ce que nous rangeons aujourd'hui sous le concept d'*affect* correspond à ce que les Hommes du Moyen Âge y mettaient. Ainsi, comme le souligne B. Rosenwein, deux choix – qui relèvent presque de l'éthique – s'offrent à nous au moment d'aborder l'étude lexicale de l'affect dans notre corpus. Soit nous considérons la réalité affective comme étant valable de tout temps, et nous apposons nos étiquettes modernes à ce que nous pensons percevoir de la réalité affective médiévale. Soit nous tentons d'envisager cette dernière en termes médiévaux¹²⁴. Par souci d'espace, mais aussi parce que nous poursuivons des objectifs d'ordre formel et non historique, nous nous placerons dans la première optique, celle d'un affect intemporel.

2.1.2. Termes d'affect dans la chanson d'*Aliscans*

Au tournant des années 1960 et 1970, le psychologue américain Paul Ekman a mis au jour l'existence de six états émotionnels dits *primaires* car *universels*. Selon lui, tout être vertébré, qu'il soit humain ou animal, est capable de ressentir de façon spontanée et involontaire la joie, la tristesse, le dégoût, la peur, la colère et la surprise, et ce, quelle que soit son origine géographique¹²⁵. Universelles, ces six émotions semblent également achroniques puisque nous les avons toutes retrouvées ancrées dans le vocabulaire de la chanson d'*Aliscans*.

Bien que l'idée de l'universalité des états émotionnels ait été remise en question, nous classerons nos termes d'affect selon la théorie ekmanienne, laquelle offre un premier classement plutôt commode. Notre relevé lexical se scindera donc en six catégories correspondant aux six

¹²² *Loc. cit.*, p. 40.

¹²³ Ces deux tests présentent le défaut de ne concerner que les *noms* d'affect. Concernant la sélection des adjectifs et des verbes affectifs, nous avons, lorsque cela était possible, considéré leurs équivalents nominaux. En cas de non-équivalence, nous avons recouru à une sélection plus intuitive.

¹²⁴ ROSENWEIN, *art. cit.*, 2009, p. 96.

¹²⁵ EKMAN, Paul, SORENSON, E. Richard, FRIESEN, Wallace, V., « Pan-cultural elements in facial displays of emotion », dans *Science*, n° 164, 1969, p. 86-88.

émotions de base¹²⁶. Nous montrerons également les nuances sémantiques internes à ces catégories (notamment en y intégrant des affects plutôt *sentimentaux*). De cette manière, nous espérons mettre en évidence l'existence de ce que nous appellerons des « sous-états affectifs¹²⁷ ». Après avoir établi notre lexique (2.1.2.1.), nous émettrons quelques remarques à son sujet. Nous envisagerons la place de la sémiotisation affective pas le *dire* dans *Aliscans* (2.1.2.2.) ainsi que deux faits de sémantique (2.1.2.3.)

2.1.2.1. Lexique de l'affect dans la chanson d'*Aliscans*

Nous ne donnerons pas dans ce lexique une définition complète des différents mots, mais nous livrerons simplement les sens qui apparaissent dans la chanson. De plus, nous avons uniquement relevé les mots intégrés dans des énoncés qui *disent* l'affect *stricto sensu*, c'est-à-dire selon la manière décrite par R. Micheli (cf. p. 35). Ainsi, certains termes affectifs ne sont pas repris car ils appartiennent à des énoncés qui constituent des « cas-limites » de la catégorie. Ces derniers seront étudiés au point 2.5.

Dans chacun des six groupes, les mots ont été classés selon leur nature grammaticale (adjectivale, nominale, verbale) et présentés par ordre de fréquence (du plus au moins fréquent). Pour réaliser ce lexique, nous avons principalement consulté cinq dictionnaires : le *Französisches Etymologisches Wörterbuch*¹²⁸ (Walther von Wartburg), le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*¹²⁹ (Frédéric Godefroy), le *Dictionnaire du Moyen Français* en ligne¹³⁰, le *Trésor de la Langue Française informatisé*¹³¹ ainsi que *Le Petit Robert*¹³². Nous avons également vérifié ou affiné nos informations en consultant le glossaire donné dans l'édition Régnier ainsi que des études lexicographiques, principalement celles de G. Lavis et de J. Rychner¹³³. Les vedettes exposent les verbes à l'infinitif, les substantifs au singulier et les adjectifs au masculin singulier. Les formes infinitives reconstituées à partir de formes fléchies sont placées entre crochets. Nous exposons l'ensemble des variantes graphiques présentes dans notre édition. Enfin, par souci d'économie, nous avons employé les abréviations suivantes : *adj.* (adjectif ou adjectival), *p. p.* (participe passé), *empl.* (emploi), *s.* (substantif ou substantivé), *m.* (masculin), *f.* (féminin), *v.* (verbe ou

¹²⁶ Notons que nous avons également relevé les énoncés où l'affect est nié. En effet, nous étudions dans le cadre de ce travail les questions de *forme* et non de *fond*.

¹²⁷ P. Ekman parle quant à lui d'*émotions secondaires*. Nous ne reprenons pas cette dernière expression car, comme nous l'avons dit, nous intégrerons à ces sous-états affectifs les termes de sentiment.

¹²⁸ WARTBURG (von), Walther, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes* (FEW), Bâle, R. G. Zbinden, 1922-1967, [en ligne] : <https://lecteur-few.atilf.fr/>.

¹²⁹ GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1880-1895, [en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>.

¹³⁰ MARTIN, Robert, BAZIN, Sylvie (dir.), *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF – CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] : <http://www.atilf.fr/dmf>.

¹³¹ IMBS, Paul, QUEMADA, Bernard, *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, 1971-1974, [en ligne] : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

¹³² REY, Alain, REY-DEBOVE, Josette, *Le Petit Robert ; Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2019. La présence de ce dictionnaire de langue contemporaine peut étonner. Néanmoins, il nous a été utile de le consulter quand les dictionnaires de l'ancienne langue donnaient des définitions traductives (par exemple, *peor* défini par 'peur').

¹³³ LAVIS, *op. cit.*, RYCHNER, *op. cit.*

verbal), *loc.* (locution), *tr.* (transitif), *intr.* (intransitif), *ind.* (indirect), *pron.* (pronominal), *inf.* (infinitif), *qqn* (quelqu'un), *qqch.* (quelque chose), *occ.* (occurrence), *coll.* (collectif), *indiv.* (individuel), *spécialt* (spécialement).

(1) Termes qui disent la joie dans *Aliscans*

Dans notre corpus, la joie est dite 36 fois par 10 termes différents. La diversité lexicale s'élève à 27,78 %. Nous comptons

- cinq adjectifs ou participes passés en emploi adjectival¹³⁴ :

lié (*adj.*) : qui éprouve de la joie, qui est heureux, joyeux (2644 « *Mout par sui liez quant ton cop ai sentu* [»], v. aussi 607, 2641, 3336, 3713, 5245, 7436, 7982, 8259) • **lié de** (3370 *Mout en fu lie Hermengart de Pavie*) – 10 occ.

joiant¹³⁵ (*adj.*) : qui éprouve de la joie, qui est heureux, joyeux (870 « *Trop ai perdu, jamés n'iere joiant !* ») • **joiant de** (3078-3079 *Quant Hermengart a veü son enfant / Et Aymeris, mout en furent joiant*, v. aussi 860, 864) – 4 occ.

(r)esbaudi (*p. p. en empl. adj.*) : qui est réjoui, égayé, enjoué (3397 *Or est la cort durement resbaudie*, v. aussi 4395) – 2 occ.

asseüré (*p. p. en empl. adj.*) : qui est rassuré, tranquilisé, réconforté (1733 *Or est li quens auques asseürez*) – 1 occ.

hietié (*adj.*) : qui est plein d'ardeur (7722 « *Soiez hetiez, ne vos desconfortez* [»]) – 1 occ.

- deux substantifs :

joie (*s. f.*) : vive impression de plaisir • [empl. en loc.] **[avoir] grant joie** : ressentir une vive impression de plaisir, être heureux, content (6710 *Et Renoart i cort, qui a grant joie*) • **[avoir] (grant) joie de** (1635 *Sachiez de voir grant joie en a eü*, v. aussi 2648, 4003, 6611, 6851) •• **[(de)mener] grant joie** : [émotion coll.] manifester du plaisir, montrer qu'on est heureux (3040 *Grant joie meinent el palés segnoris*, v. aussi 3398, 8233) • [émotion coll., indiv.] **[mener] grant joie de** (6099 *Paien le voient, grant joie en ont mené*, 7981 *Guillelmes l'ot, grant joie en a mené*) •• **[faire] joie pour / à qqn** : [émotion coll.] faire fête à qqn, accueillir qqn de façon somptueuse (8131-8132 *Dedenz Orenge firent joie mout grant / Por Renoart [...]*, 8235 *Li fist grant joie [...]*) – 13 occ.

eleescier (*inf. subst.*) : liesse, alégresse dans *n'ot qu'eleescier* (5011 *En Renoart n'en ot qu'eleescier*) – 1 occ.

¹³⁴ Par souci de cohérence avec le modèle michelien, nous avons considéré les participes passés des verbes à la voie passive comme étant en emploi adjectival.

¹³⁵ Selon G. Lavis, les emplois des adjectifs *lié* et *joiant* se recouvrent complètement (LAVIS, *op. cit.*, p. 251). Dans notre chanson, *lié* apparaît plus fréquemment.

- trois verbes :

[agreer] qqch. (v. tr. ind.) : être content, satisfait de qqch. (6849 *C'est une chose que Renoart agree*) ♦ **[agreer] qqn** (v. tr.) : donner satisfaction et contentement à qqn (3510 *Car il le crient, sel velt mout agreer*) – 2 occ.

[esjoïr] de (v. pron.) : se réjouir de qqch., prendre plaisir à qqch. (7396 *Quant il le tint, forment s'en esjoï*) – 1 occ.

[se resbaudir] (v. pron.) : se réjouir, manifester sa joie (3085 *Par le paleis s'en vont resbaudissant*) – 1 occ.

Nous ajoutons à cette liste d'états émotionnels cinq verbes ou locutions verbales qui *disent* les *sentiments* affectueux :

amer (v. tr.) : [aimer un animé] éprouver un sentiment amoureux pour qqn (5160 « *La fame el monde que je doi plus amer*, v. aussi 2869, 4079) ♦ éprouver un sentiment d'affection pour un membre de sa famille (4036 *Ele est ma suer, si la doi mout amer*, v. aussi 3005, 4785, 5224, 7218, 7222, 7923) ♦ éprouver un sentiment d'affection, d'amitié, de tendresse, de sympathie pour qqn (6891 « *Hom sui Guillelmes, si l'aim en bone foi* [»], v. aussi 2065, 2624, 3621, 3684, 4125, 4398, 4830, 4840, 6224, 7800, 8032) ♦ éprouver un sentiment d'affection pour un animal (1906 *Forment m'en poise, quar mout l'[Baucent] avoie amé*) ♦ [aimer un inanimé] être attaché à qqch. (4102 *Son tinel porte, que mout forment ama*, v. aussi 4627, 4669, 5559) – 27 occ.

[avoir / tenir chier qqn] (loc. v. tr.) : [au sein du couple] tenir à qqn, l'estimer, l'aimer (670 « *Foi que je doi Guiborc, que mout ai chiere* [»]) ♦ [à propos d'un membre de la famille] (1071 « *Biau niés, » dist il, « mout vos avoie chier* [»], v. aussi 3419, 4746, 7222) ♦ [à propos d'une pers.] (3416 *Sist après lui, mout le dut avoir chier*, v. aussi 2890, 4976, 8100, 8188) – 10 occ.

[prisier qqn ou qqch.] (v. tr.) : reconnaître la valeur de qqn ou de qqch., attacher du prix à qqn ou à qqch. (7799 « *Ne vos pris toz le raim d'un olivier* [»], 5559 *A mon tinel, que je aim tant et pris*) – 2 occ.

[cherir qqn]¹³⁶ (v. tr.) : avoir beaucoup d'affection pour qqn, aimer qqn (2855 « *Je vos ai mout et cheriz et amez* [»]) – 1 occ.

[tenir qqn en chierté] (loc. v. tr.) : tenir qqn en haute estime (7222 « *Forment t'amasse et tenisse en chierté* [»]) – 1 occ.

Ce sentiment est également *dit* dans notre chanson par un participe passé en emploi adjectival :

amé (p. p. en empl. adj.) : qui est l'objet d'un sentiment amoureux (2044 *Li gentix quens qui de moi est amez*, v. aussi 4347, 8279) ♦ qui est l'objet d'un sentiment affectueux de la part d'un membre de sa famille (8043 *Il et Guiborc, de qui il fu amez*) ♦ qui est l'objet d'un sentiment d'affection, d'amitié, de tendresse, de sympathie (3882 – *Voir, » dist Guillelmes, « de moi estes amez. »*, v. aussi 2398) – 6 occ.

¹³⁶ Selon G. Lavis, les verbes *tenir chier* et *cherir* possèdent outre le sème /affection/ le sème /vénération/ (LAVIS, *op. cit.*, p. 57).

ou encore par un substantif :

ami (*s. m.*) : [hors rapports amoureux] celui qui est lié à qqn par des affinités personnelles, qui l'estime (5544 *Celui le rent, qui mout fu ses amis*) – 1 occ.

Comme le montrent nos gloses, considérer la joie comme l'unique référent de tous ces termes serait réducteur. En effet, nous la percevons plutôt comme une émotion couple, englobant une série de sous-états affectifs distincts. Ainsi, la joie aliscanienne se décline en cinq nuances, émotionnelles ou sentimentales. Quatre d'entre elles sont des émotions : la satisfaction (rendue par le verbe *agreer*¹³⁷), l'allégresse (rendue par les adjectifs *lié*, *joiant* et par les noms *joie*, *eleescier*), la réjouissance (rendue par les adjectifs (*r*)*esbaudi*, *hetié* et par les verbes *resbaudir*, *s'esjoir*) ainsi que la réassurance (rendue par l'adjectif *asseüré*). La cinquième nuance, l'affection amoureuse, familiale ou amicale (rendue par l'adjectif *amé*, par le substantif *ami* ainsi que par les verbes *amer*, *avoir / tenir chier*, *prisier*, *cherir*, *tenir en chierté*), relève plutôt de l'ordre du sentiment.

(2) Termes qui disent la tristesse dans *Aliscans*

Dans notre corpus, la tristesse est dite 98 fois par 27 termes différents. La diversité lexicale s'élève à 27,55 %. Nous comptons

- onze adjectifs ou participes passés en emploi adjectival :

dolent, dolant (*adj.*) : qui éprouve de la tristesse, qui est affligé, désolé (868 « *Quant iestes mort, mout puis estre dolant* [»], v. aussi 835, 859, 2185, 2397, 6384, 7392) • **dolent de** (6541 *Dont fu dolent Renoart, mout s'esmaie*, v. aussi 8291) – 9 occ.

abosmé (*p. p. en empl. adj.*) : qui est plongé dans la douleur, accablé de chagrin, affligé, effondré (2185 *Li quens i entre dolenz et abosmez*, v. aussi 7861) • **abosmé de** (786 *Voit le Guillelmes, toz en est abosmez*) – 3 occ.

adolé (*p. p. en empl. adj.*) : qui est marqué par la souffrance, attristé, affligé (791 *Ne pot mot dire tant par fu adolez*) • **adolé de** (2864 « *De ma grant perte sui forment adolez* [»], v. aussi 8292) – 3 occ.

maleüré (*adj.*) : qui se trouve dans une situation pénible et triste, qui est accablé de malheurs, qui est frappé par des épreuves (6686 « *Si m'aïst Dex, mout sui maleürez !* [»], v. aussi 3259, 6955) – 3 occ.

mari, marri (*adj.*) : qui éprouve de l'affliction, de la tristesse (3335 « *Et a ma mere, qui pour vos est marie* [»], v. aussi 3383, 4384) • **marri de** (4384 « *Avec Bertran, dont je sui mout marris* [»]) – 4 occ.

irié, iré (*adj.*) : qui est affligé, bouleversé, contrarié (835 *Li quens Guillelmes fut iriez et dolant*, v. aussi 1717) – 2 occ.

achetivé (*p. p. en empl. adj.*) : qui est malheureux (2255 « *Or puis je dire que sui achetivee* [»]) – 1 occ.

¹³⁷ Dans la lyrique des trouvères, ce verbe est concurrencé par *plaire*, *abelir*, *seoir* ou encore la locution *bel est* (LAVIS, *op. cit.*, p. 35). Nous ne rencontrons pas ces verbes dans notre chanson.

desconfortant (*adj.*) : qui perd courage (869 « *Si sui je voir et mout desconfortant [»]*) – 1 occ.

las (*adj.*) : qui est malheureux (3259 *Sovant se clame lasse, maleüre*) – 1 occ.

malotru (*adj.*) : qui est misérable, qui inspire la pitié (6745 « *A las, » dist il, com je sui malotruz [»]*) – 1 occ.

repenti de (*p. p. en empl. adj.*) : qui est contrit, qui ressent le regret de qqch. (3385 « *Mes freres estes, mout en sui repentie [»]*) – 1 occ.

- sept substantifs :

duel (*s. m.*) : état émotionnel d'affliction, de chagrin, de douleur (3925 *Lors fet un duel jamés tel ne verrez*, v. aussi 4990) ♦ [spécialt] face à la mort de qqn (871 *Li quens Guillelmes son grant duel renovele*, v. aussi 1970) ♦ [empl. en loc.] **avoir (grant) duel** : éprouver un état émotionnel d'affliction, de chagrin, de douleur (7670 *Mout a grant duel, forment s'est dementez*, v. aussi 4180, 7047, 7670) ♦ **avoir duel de** (7668 *Tel duel en a qu'il commence a plorer*, v. aussi 6525, 6576) ♦ [spécialt] face à la mort de qqn (1395 *Tel duel en a del sanc cuide partir*) ♦♦ **[(de)mener] (grant) duel** : manifester un état émotionnel d'affliction, de chagrin, de douleur (4104 *Grant duel demaine, tendrement en plora*) ♦ [spécialt] face à la mort de qqn (941 *Li quens se pasme, tant a son duel mené*) – 14 occ.

pitié (*s. f.*) : état émotionnel de compassion, de miséricorde (4774 *Pitiez l'en prist, si commence a plorer*, v. aussi 202, 743, 2047, 2871, 4298) ♦ [empl. en loc.] **[avoir] pitié de** : éprouver un état émotionnel de compassion, de miséricorde, de pitié pour qqn (1204 « *Sainte Marie, aiez de moi pitié ! [»]*, v. aussi 5684, 7111, 7209, 7420) – 11 occ.

dolor, douleur (*s. f.*) : émotion pénible résultant de l'insatisfaction des besoins (787 *De grant douleur est li quens tressuez*, v. aussi 2252, 2391, 3149) ♦ [empl. en loc.] **[avoir] dolor** : ressentir une émotion pénible résultant de l'insatisfaction des besoins, de l'affliction (431 « *Mes nel verras, s'avras dolor mout grant [»]*) – 5 occ.

damage, dommage (*s. m.*) : malheur, chose fâcheuse (317 *Mout grant damage leur i est avenu*, v. aussi 819) – 2 occ.

ahan (*s. m.*) : douleur, souffrance, tourment (3 *Li cuens Guillelmes i soffri grant ahans*) – 1 occ.

merci (*s. f.*) : grâce, pitié ♦ [empl. en loc.] **[avoir] merci de qqn** : ressentir de la pitié pour qqn (815 *Et merci ait de lui a son comant*) – 1 occ.

tendror (*s. f.*) : compassion, émotivité ♦ [empl. en loc.] **avoir tendror de qqch.** : avoir de la compassion pour une souffrance (45 *Li cuens l'oï, mout en ot grant tendror*) – 1 occ.

- 9 verbes / locutions verbales :

peser [à qqn] (*v. tr. ind.*) : être pénible, insupportable à qqn (49 *Forment li poise quant nes pot garantir*, v. aussi 751, 1906, 2636, 2957, 3379, 3716, 4084, 4103, 4111, 6020, 7389, 7782) – 13 occ.

[avoir] le cuer dolant, dolent (*loc. v. intr.*) : être malheureux (792 *Li quens Guillelmes ot mout le cuer dolant*, v. aussi 818, 6042, 6433) ♦ **[avoir] le cuer dolant, dolent de** (5769 « *Mort m'as mon home, dont ai le cuer dolant.* », v. aussi 4273, 6020) – 7 occ.

[avoir] le cuer iré (*loc. v. intr.*) : être malheureux, contrarié (891 *Guillelmes plore, qui le cuer ot iré*, v. aussi 912, 239) ♦ **[avoir] le cuer iré de** (7239 *De Renoart avoit le cuer iré*) – 4 occ.

[regreter] (v. tr.) : ressentir de façon plus ou moins pénible la perte ou l'absence de qqch. ou de qqn (2499 *Dame Guiborc a sovent regretee*, v. aussi 2502, 2896) – 3 occ.

[se repentir] (v. pron.) : regretter une action, souhaiter ne pas l'avoir faite (6741 *Or se repent que ocis l'a*, v. aussi 7728) – 2 occ.

[anuier, anoier qqn] (v. tr.) : affliger, peiner qqn (4136 « *Se j'ai fet chose qui onques t'anuia* [»], v. aussi 4726) – 2 occ.

[atendrir] (v. tr.) : s'émouvoir, s'apitoyer (3341 *Guillelmes l'ot, li cuers li atendrie*) – 1 occ.

[se desconforter] (v. pron.) : se laisser abattre, s'abandonner au désespoir (7722 « *Soiez hetiez, ne vos desconfortez* [»]) – 1 occ.

[se douloir] de (v. pron.) : s'affliger, se désoler de qqch., souffrir à cause de qqch. (820 « *Don me deudrai a trestot mon vivant* [»]) – 1 occ.

La tristesse aliscanienne se décline en six sous-états émotionnels : l'affliction (rendue par les adjectifs *dolent*, *abosmé*, *adolé*, *mari*, *irié*, par les noms *duel*, *dolor* et par les verbes *avoir le cuer dolent*, *avoir le cuer iré*, *anuier*, *se douloir*), le découragement (rendu par l'adjectif *desconfortant* et par le verbe *se desconforter*), le malheur (rendu par les adjectifs *achetivé*, *maleürez*, *las* et par le substantif *damage*), la pénibilité (rendue par le verbe *peser*), la pitié (rendue par l'adjectif *malotru*, par les noms *pitié*, *merci*, *tendror* et par le verbe *atendrir*) ainsi que le regret (rendu par l'adjectif *repenti* et par les verbes *regreter*, *[se] repentir*).

(3) Termes qui disent le dégoût dans *Aliscans*

Dans notre corpus, le dégoût est dit 15 fois à l'aide de huit termes différents. La diversité lexicale s'élève à 53,33 %. Nous comptons

- trois adjectifs ou participes passés en emploi adjectival :

honi (p. p. en empl. adj.) : qui se sent méprisé, sali et donc, déshonoré (2888 « *Com est honiz qui il convient prier !* [»], v. aussi 1716, 3053, 7177) – 4 occ.

vergondé (p. p. en empl. adj.) : qui éprouve de la honte (7177 « *Et le lor Deu honiz et vergondez* [»], v. aussi 1716) – 2 occ.

honteus (adj.) : qui éprouve de la honte, de l'humiliation (6514 « *Ainz que m'eschapes, te ferai tot honteus* [»]) – 1 occ.

- deux substantifs :

honte (s. f.) : déshonneur humiliant ♦ [empl. en loc.] **[avoir honte de qqch.]** : encourir la réprobation, le déshonneur (205 « *Honte i avrai et reproche toz tans* [»], v. aussi 483) – 2 occ.

vilté : ce qui est de nature à faire honte à qqn, ce qui est humiliant, humiliation ♦ [empl. en loc.] **[avoir vilté de qqch.]** : éprouver de la honte, de l'humiliation (1270 « *Par Mahomet, mout en oi grant vilté* [»]) – 1 occ.

- trois verbes / locutions verbales :

[tenir qqn vil / en vilté] (*loc. v. tr.*) : mépriser qqn (7683 « *Or me tient vil Guillelmes au cort nes* [»], 4572 *Ne tendront mie Renoart en viltez*, v. aussi 2892) – 3 occ.

[desagreer à qqn] (*v. tr. ind.*) : déplaire, être désagréable à qqn (3247 « *S'avez dit chose que a lui desagree* [»]) – 1 occ.

[vergonder qqn] (*v. tr.*) : couvrir qqn de honte, déshonorer qqn (3272 *La roïne a Guillelmes vergondee*) – 1 occ.

Nous intégrons à cette liste d'états émotionnels deux verbes / locutions verbales de sentiment qui *disent* la haine dans *Aliscans* :

[cueillir] qqn en hé (*loc. v. tr.*) : tenir en haine, détester qqn (3683 « *Ne sai que monte, si l'ai cuilli en hé* [»], v. aussi 5834) – 2 occ.

[enhaïr] qqn de qqch. (*v. tr.*) : prendre qqn en haine (3386 « *Se j'ai dit chose dont m'aiez enhaïe* [»]) – 1 occ.

Le dégoût aliscanien se décline en quatre sous-états affectifs. Parmi eux, trois sont des émotions : le désagrément (rendu par le verbe *desagreer*), le mépris (rendu par l'adjectif *honi*¹³⁸ et par la locution verbale *tenir vil / en vilté*), la honte (rendue par les adjectifs *honteus*, *vergonde*, par les noms *honte*, *vilté* et le verbe *vergonder*). Le quatrième est un sentiment, la haine, rendue par les deux locutions verbales *cueillir en hé* et *enhaïr*.

(4) Termes qui *disent* la peur dans *Aliscans*

Dans notre corpus, la peur est *dite* 108 fois à l'aide de 23 termes différents. La diversité lexicale s'élève à 21,3 %. Nous comptons

- neuf adjectifs ou participes passés en emploi adjectival :

espoonté, espoenté (*p. p. en empl. adj.*) : qui éprouve une grande peur, qui est frappé d'épouvante (3227 « *A grant merveille vos voi espoentee* [»], v. aussi 3818, 5602) • **espoenté, esponnté de** (2231 « *Mes d'une chose sui mout espoentee*, v. aussi 4240) • **espoonté, espoanté par** (6155 *Por Renoart sont si espoonté*, v. aussi 7849) – 7 occ.

effreé (*p. p. en empl. adj.*) : qui éprouve une grande peur, qui est frappé d'effroi (3832 *N'i a un sol qui ne soit effreez*, v. aussi 3916, 4665, 5276) • **effraé, effreé de** (3674 *Quar forment furent de son cop effreé*, v. aussi 2240) – 6 occ.

redouté (*p. p. en empl. adj.*) : qui est craint (3836 « *A grant merveille doit estre redoutez* [»], v. aussi 1707, 7501, 6976) – 4 occ.

cremu (*p. p. en empl. adj.*) : qui est redouté (7501 *Par toute France cremuz et redoutez*, v. aussi 1707) – 2 occ.

coar (*adj.*) : qui est timoré, craintif (4901 *Vint a la table, ne fu mie coars*) – 1 occ.

¹³⁸ Plus exactement, ce terme réfère à un état émotionnel liant honte et mépris.

esmaï de (*p. p. en empl. adj.*) : qui est agité par la crainte, effrayé (3376 *Et ele i vint, mout en fu esmaïe*) – 1 occ.

espoeri (*p. p. adj.*) : qui est effrayé, intimidé (3075 *N'i a François ne fust espoeris*) – 1 occ.

mari (*p. p. en empl. adj.*) : qui est décontenancé, troublé (6902 *Dist Renoart* : « *Ja n'en soiez maris [»]*) – 1 occ.

poëreus (*adj.*) : qui est sous l'empire de la peur, qui est effrayé (6501 *Son fust li tout, ne fu pas poëreus*) – 1 occ.

- deux substantifs :

paor, peor, poor (*s. f.*) : phénomène psychologique, à caractère affectif marqué, qui accompagne la prise de conscience d'un danger réel ou imaginé, d'une menace (3994 *De la paor commencent a trambler*, v. aussi 1949, 2986, 3994, 5138, 7848) ♦ [empl. en loc.] **[avoir] peor, poor** ressentir une émotion pénible suite à la prise de conscience d'un danger ou d'une menace (463 *S'il ot peor, ne m'en vois merveillant*, v. aussi 3043, 3513, 3516) ♦ **avoir (grant) peor, poor de qqch.** (32 *Soz ciel n'a home qui n'en eüst peor*, v. aussi 6866) – 12 occ.

angoisse (*s. f.*) : anxiété extrême (4590 *Grant angoisse ot, sis aut sus effreez*) – 1 occ.

- 12 verbes / locutions verbales :

[(se) douter] (*v. intr.*) : s'inquiéter, craindre (1011 – *Niés, » dist Guillelmes, « ne vos estuet douter. »*, v. aussi 2063, 4277) ♦ **douter [qqn ou qqch.]** (*v. tr.*) : redouter, craindre qqn ou qqch. (1711 « *Puis ne doutoie ne rois ne amirez [»]*, 6016 *Si est couvert, ne doute arme noiant*, v. aussi 3180, 3523, 3663, 5327, 6030, 7431, 7545) ♦ **(se) douter [de qqn]** : être inquiet, avoir peur pour qqn (4777 « *Ne vos estuet de Guillelme douter [»]*, v. aussi 7567) ♦ **faire a douter** : être redoutable (4865 « *A grant merveille fet cil hom a douter [»]*, v. aussi 4847, 5977, 6320, 8152) – 19 occ.

[redouter] qqn ou qqch. (*v. tr.*) : craindre fortement qqn ou qqch. (2759 *Plus le redoutent que l'aloë le faucon*, 2511 *Se ne redoute ne mal tens ne orage*, v. aussi 120, 359, 1121, 3673, 4044, 4463, 5137, 6843, 6868, 8151) ♦ **faire a redouter** : être redoutable (3614 « *Par saint Denis, mout fet a redouter [»]*, v. aussi 3729) – 14 occ.

[criembre] [criendre] qqn ou qqch. (*v. tr.*) : avoir peur, redouter qqn ou qqch. (3510 *Car il le crient, sel velt mout agreer*, 6152 « *Ne crient cop d'armes un denier moneez [»]*, v. aussi 3759, 6289) ♦ **se craindre de qqn** (4283 « *Je me criem mout de la gent mescreant [»]*) ♦ **craindre + inf.** : avoir peur de, redouter de (5554 « *Trop ai soffert, je crain estre honiz [»]*) ♦ **(se) [criembre] [creindre] [craindre] que + ne explétif + subj.** avoir peur, redouter (4060 « *Je me criem mout que ne puissiez aller*, v. aussi 656, 1010, 2694, 5580, 6274) – 12 occ.

[esmaier qqn] (*v. tr.*) : effrayer qqn (4183 *Mort fust le jor, mes il les esmaia*) ♦ **[s'esmaier] [s'esmoier]** (*v. pron.*) : s'effrayer, avoir peur (1120 *Ne tant ne quant li quens ne s'esmaia*) ♦ se troubler, s'inquiéter (6541 *Dont fu dolent Renoart, mout s'esmaie*) ♦ [en tournure négative d'exhortation] (2347 « *Sire Guillelmes, ne vos esmaiez mis [»]*, v. aussi 2697, 3131, 4984) ♦ **s'esmoier de qqch.** (90 *S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant*) – 8 occ.

[espoanter], [espoenter] qqn (*v. tr.*) : faire peur à qqn, l'effrayer fortement (7752-7753 *Com Renoart les avoit effraez / Et menaciez et si espoantez*, v. aussi 2073, 7227) ♦

[**s'espoonter**] (v. pron.) : s'effrayer, être gagné par l'épouvante (3838 *Dist Renoart* : « *Ne vos espoontez [»]*, v. aussi 4264) – 5 occ.

[**n'avoir (mes) garde**] (loc. v. intr.) : n'avoir rien à craindre (7130 « *N'avez mes garde tant qu'il soit ajourné [»]*, v. aussi 7468) • **n'avoir garde que** : ne pas avoir à craindre que (5293 *Qui l'a el dos n'a garde qu'il mehaigne*) • **n'avoir mes garde de qqn** : ne pas craindre qqn (1660 « *Or n'ai mes garde de paien mescreü.* ») – 4 occ.

[**estre**] en **grant friçon** (loc. v. intr.) : être dans un état psychologique de frayeur (2758 *Cil qui le voient sont en mout grant friçon*, v. aussi 2784, 7256) – 3 occ.

[**faire**] a **resoignier** (loc. v.) : être à craindre, être redoutable. (2748 « *Si grant corsage fet bien a resoignier.* », v. aussi 8189) – 2 occ.

[**angoisser**] (v. tr.) : tourmenter par l'inquiétude (816 *La mort l'angoisse, mout le vait destraignant*) – 1 occ.

[**coarder**] (v. intr.) : agir craintivement (6273 *Mes Renoart ne vet pas coardant*) – 1 occ.

[**destraindre**] **qqn**¹³⁹ (v. tr.) : tourmenter, angoisser (816 *La mort l'angoisse, mout le vait destraignant*) – 1 occ.

[**effraer**] **qqn** (v. tr.) : frapper qqn de frayeur (7752 *Com Renoart les avoit effraez*) – 1 occ.

La peur aliscanienne se décline en cinq sous-états émotionnels : l'anxiété (rendue par le nom *angoisse* et par les verbes *angoisser*, *destraindre*), la crainte (rendue par les adjectifs *coar*, *poëreus*, *cremu*, *redouté*, par le substantif *peor* et par les verbes *coarder*, *douter*, *redouter*, *craindre*, *avoir garde*, *resoigner*), l'inquiétude (rendue par l'adjectif *mari* et par le verbe [*s'esmaier*]), la frayeur (rendue par les adjectifs *effréé*, *esmaï*, *espoeri* et par les verbes *effraer*, [*s'esmaier*]) ainsi que l'épouvante (rendue par l'adjectif *espoanté* et par le verbe *espooter*).

(5) Termes qui disent la colère dans *Aliscans*

Dans notre corpus, la colère est dite 61 fois à l'aide de 22 termes différents. La diversité lexicale s'élève à 36,07 %. Nous comptons

- neuf adjectifs ou participes passés en emploi adjectival :

iré (adj.) : qui est en proie à une violente agitation, qui est irrité (776 *En l'Archant vint correchiez et irez*, v. aussi 6851, 7164) • **iré de** (598 « *Si m'aïst Dex, mout en serai irez.* », v. aussi 5824, 7860) – 6 occ.

irascu (adj.) : qui est courroucé, furieux (6470 *Le cheval prist, quar mout fu irascuz*) • **irascu de** (6744 *De ce fu mout Renoart irascuz*, v. aussi 2666, 3007, 7595) – 5 occ.

airé (p. p. en empl. adj.) : qui est irrité, furieux (6933 *Et Renoart fu forment airez*, v. aussi 4591, 7720) – 3 occ.

correchié, corrocié (p. p. en empl. adj.) : qui est contrarié, irrité, fâché (7675 « *Correchiez estes, ne sai que vos avez*, v. aussi 776, 2125) – 3 occ.

¹³⁹ Ce verbe est particulièrement fort. Le tourment psychique et moral que suggère *destraindre* est extrême, et se rapproche d'une certaine forme de cruauté (loc. cit. p. 297-298).

marri (*adj.*) : qui est contrarié, contrit, fâché (3047 *Se siet toz seus correceus et marris*, v. aussi 3076) – 2 occ.

correceus (*adj.*) : qui est coléreux, irascible (3047 *Se siet toz seus correceus et marris*) – 1 occ.

fel (*adj.*) : qui est furieux (3047-3048 *Se siet toz seus correceus et marris / Irez et fel et mout maltalentis*) – 1 occ.

ireus (*adj.*) : qui est prompt à la colère, irascible (3700 « *Mout est ireus et plains de cruauté* ») – 1 occ.

maltalentif (*adj.*) : qui est irrité, fâché (3047-3048 *Se siet toz seus correceus et marris / Irez et fel et mout maltalentis*) – 1 occ.

- cinq substantifs :

mautalant, maltalant¹⁴⁰ (*s. m.*) : irritation colère (544 *Bien fiert li quens, quar mautalant l'aigrie*, v. aussi 1595, 2937, 3168, 3304, 3470, 4026, 5272, 7020, 7651, 7817) – 11 occ.

ire (*s. f.*) : colère vive (6907 *Desramez l'ot, d'ire en est toz nercis*, v. aussi 6235, 6907) – 3 occ.

aïrer (*inf. subst.*) : forte colère dans *n'i ot qu'aïrer* (2080 *Ot le li quens, n'ot en lui qu'aïrer*, v. aussi 3748) – 2 occ.

engaigne (*s. f.*) : mécontentement (1784 *Guillelme quierent, dont il ont grant engaigne*) – 1 occ.

iror (*s. f.*) : colère douloureuse et violente (478 *Mort est Bertran, dont ai au cuer iror*) – 1 occ.

- huit verbes ou locutions verbales :

(s') aïrer (*v. pron. ou intr.*) : s'emporter, s'irriter, se fâcher (2581 *Li quens Guillelmes durement s'aïra*, v. aussi 2982, 3602) ♦ **s'aïrer de qqch.** (4549 *Et Renoart s'en est mout aïrez*, v. aussi 5271) ♦ **s'aïrer envers qqn** (5162 « *Se vos me fetes envers vos aïrer [»]* ») – 6 occ.

enragier (*v. intr.*) : être fou de colère (1062 – *Dex, » dist Guillelmes, « com or puis enragier ! »*, v. aussi 2914) ♦ **enragier vif** (3054 « *Se ne me venge, je enragierés vis [»]* », v. aussi 5564) – 4 occ.

irer (*v. tr.*) : mettre dans une violente agitation, irriter (2125 « *Corrociez est, mout l'avons fet irer [»]* ») ♦ **(s') irer** (*v. pron. ou intr.*) se mettre dans une violente agitation, s'irriter (3600 *Dont veïssiez ces escuiers irer*, v. aussi 4073) – 3 occ.

[estre] de grant aïr (*loc. v.*) : être en fureur, être en rage (184 *Li gentix quens fu mout de grant aïr*, v. aussi 118, 1137) – 3 occ.

[avoir] le cuer irascu de (*loc. v.*) : être courroucé, furieux de qqch. (1640 « *Dont je vos ai le cuer mout irascu [»]* ») – 1 occ.

[avoir] le cuer iré (*loc. v.*) : être contrarié (1191 *Li quens Guillelmes ot mout le cuer iré*) – 1 occ.

anuier a qqn (*v. intr.*) : être contrarié, irrité (7778 *Par els li mande ne li doit anuier*) – 1 occ.

¹⁴⁰ Selon G. Lavis, le mot *mautalant* renferme les sèmes /indignation/ et /méchanceté/. Le *courroux*, que nous rencontrons sous la forme adjectivale *correciez*, se distingue quant à lui par les sèmes /querelle/ et /dispute/ (LAVIS, *loc. cit.*, p. 42.)

[iraistre] (v. tr.) : mettre en colère (1354 « *Et, se vos ai de neant irascu [»]*) – 1 occ.

La colère aliscanienne se décline en quatre sous-états émotionnels : la contrariété (rendue par les adjectifs *correciez, maltalentif, marri*, par le substantif *mautalant* et par les verbes *avoir le cuer iré, anuier*), la colère prompte (rendue par les adjectifs *correceu, ireus*), la fureur (rendue par les adjectifs *irez, irascu, fel*, par les noms *aïr, aïrer, iror* et par les verbes *estre de grant aïr, avoir le cuer irascu, aïrer, enragier, iraistre, irer*) ainsi que le mécontentement (rendu par le substantif *engaïne*).

(6) Termes qui disent la surprise dans *Aliscans*

Dans notre corpus, la surprise est dite huit fois à l'aide de quatre termes différents. La diversité lexicale s'élève à 50 %. Nous comptons

- un participe passé en emploi adjectival :

entrepris (p. p. en empl. adj.) : qui est fortement surpris, interdit (3049 « *Dex, » dist li quens, « com or sui entrepris [»]*) – 1 occ.

- un substantif :

merveiller (inf. subst.) : étonnement dans *n'i ot que merveiller* (2740 *François la voient, n'i ot que merveiller*) – 1 occ.

- deux verbes ou locutions verbales :

merveillier (v. pron. ou intr.) : s'étonner (2004 *Li portier l'ot, prist soi a merveillier*, v. aussi 2749) • **[(se) merveillier] de qqch.** (2632 *De son chier frere forment se merveilla*, v. aussi 151) – 4 occ.

[se voir] merveillant de qqch. (loc. v.) : être étonné de qqch. (90 *S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant*, v. aussi 463) – 2 occ.

La surprise aliscanienne ne se décline pas en sous-états affectifs distincts.

2.1.2.2. Importance de l'affectivité et richesse des termes qui s'y rapportent

Ce relevé lexical suffit à montrer l'importance de l'affectivité dans la chanson d'*Aliscans*. En effet, nous décomptons 377 occurrences où l'affect est sémiotisé sur le mode du *dire*. De plus, nous retrouvons les six émotions ekmaniennes déclinées dans de multiples nuances, tant émotionnelles que sentimentales. Ainsi, au vu de leur fréquence, les affects ne semblent pas être une parenthèse sans importance dans la diégèse. Bien au contraire, ils sont des éléments fondamentaux dans la construction du récit et jouent un rôle dans la dynamique de ce dernier. On notera que l'affect le plus sémiotisé par le *dire* est la peur, que celle-ci soit affirmée ou niée. En réalité, d'autres chercheurs – nous pensons surtout à B. Longhi et à B. Ribémont – ont déjà souligné la forte présence de cette émotion dans la chanson d'*Aliscans*. Cette dernière marque une évolution par rapport à des chansons de geste antérieures, dont l'objectif était de célébrer

la bravoure épique (nous pensons par exemple à la *Chanson de Roland* ou encore à la *Chanson de Guillaume*). Ces textes qui, dans la *menta* collective constituent les prototypes du genre, ne peuvent en aucun cas élever en héros des personnages affectés, entachés, par la peur¹⁴¹. Les personnages aliscaniens, au contraire, sont régulièrement en proie à cette émotion. Nous y reviendrons au point 2.2.2.

Grâce à l'établissement de notre lexique, nous avons surtout pu mettre en avant la grande richesse du vocabulaire affectif déployé dans la chanson d'*Aliscans*. Bien que certains termes soient plus utilisés que d'autres, le trouvère a su puiser, pour circonscrire le vaste champ de l'affectivité, dans de nombreuses ressources lexicales. Ce ne sont en effet pas moins de 103 mots, de natures différentes et rendant des nuances sémantiques distinctes qui sémiotisent émotions et sentiments sur le mode du *dire*. De plus, la diversité lexicale de chaque catégorie affective est assez élevée : elle s'élève en moyenne à 36 %. Ainsi, nous faisons nôtres les propos de G. Lavis lorsque celui-ci affirme, au sujet de la lyrique, que le « vocabulaire ayant trait à l'être spirituel et moral est abondant, riche, diversifié¹⁴². »

2.1.2.3. Point sémantique

L'examen approfondi des occurrences où apparaissent nos termes affectifs souligne deux faits de sémantique. Notre travail ne s'inscrivant pas dans une lignée purement sémantique, nous ne nous étendons pas longuement sur ces aspects. Nous nous contenterons d'évoquer deux phénomènes, lesquels mériteraient bien sûr d'être approfondis : la polynomie¹⁴³ synonymique (où à un seul signifié correspondent plusieurs signifiants) et la polysémie lexicale (où à un seul signifiant correspondent plusieurs signifiés).

(1) Polynomie synonymique

Les mots qui dénotent un même affect peuvent être intégrés dans des *polynômes*, doublets ou triplets, *synonymiques*. Deux ou plusieurs mots peuvent être dits synonymes lorsqu'ils possèdent le même sens, autrement dit, lorsqu'à plusieurs signifiants correspond un seul signifié. Toutefois, comme l'a souligné Josette Rey-Debove, tout signifié est porteur d'une double facette : il comporte « une partie désignative qu'il peut avoir en commun avec d'autres mots, et une partie connotative propre, qui ne se retrouve dans aucun autre mot¹⁴⁴ ». De ce point de vue, l'existence d'une synonymie parfaite semble difficile à accepter. Pour qualifier les constituants de nos polynômes affectifs, nous parlerons, toujours à la suite de J. Rey-Debove, de *quasi-synonymes* en tant que 'termes polysémiques qui possèdent des sèmes dénotatifs identiques, mais des sèmes connotatifs distincts'. Ainsi, les termes d'affect insérés dans des

¹⁴¹ Nous pouvons consulter à ce sujet LONGHI, *op. cit.* ou encore RIBÉMONT, *art. cit.*

¹⁴² LAVIS, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴³ Nous entendons, à la suite d'Alexandre Lorian, le terme *polynomie* en tant qu'association de deux ou de plusieurs termes de nature identique ou équivalente, possédant la même fonction grammaticale et reliés entre eux par une conjonction de coordination ou par une virgule (LORIAN, Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1973, p. 65-66).

¹⁴⁴ REY-DEBOVE, Josette, « La synonymie ou échange de signes comme fondement de la sémantique », dans *Langages*, n° 128, 1997, p. 95.

constructions polynomiques ne se recouvrent pas intégralement, mais appartiennent au même champ sémantique¹⁴⁵. Ces quasi-synonymes se caractérisent, bien qu'ils réfèrent à une réalité affective commune, par de fines distinctions connotatives.

L'une des fonctions des additions en polynôme est de préciser le sens des lexèmes utilisés. Néanmoins, les rapports qui unissent les unités quasi-synonymiques peuvent être de diverses natures. Nous en citons deux.

D'un côté, les quasi-synonymes peuvent entretenir un rapport de gradation ascendante (2185 *Li quens i entre dolenz et abosmez*¹⁴⁶, 3048 *Irez et fel et mout maltalentis*) ou descendante (2855 « *Je vos ai mout et cheriz et amez*). Les v. 2185 et 3048 antéposent le(s) terme(s) sémantiquement plus neutres aux termes plus forts. Dans le v. 2855, nous observons la situation inverse. D'un autre côté, la structure polynomique permet l'activation, du point de vue *dénotatif*, des sèmes pertinents dans un contexte particulier. Par exemple, dans le v. 835 (*Li quens Guillelmes fut iriez et dolant*), l'emploi de *dolant* ('qui est affligé, désolé, malheureux') active préférentiellement le signifié 'qui est affligé, bouleversé' de *iriez* qui, comme nous l'avons vu, peut également se rapporter à la colère. Néanmoins, la double valeur de ce terme a son importance. Utiliser l'adjectif *irié* à la place, par exemple, de l'adjectif *abosmé*, n'est pas, à notre sens, anodin. En effet, du point de vue *connotatif*, le polynôme confère au v. 835 une coloration de 'tristesse contrariée'. Le doublet décompose ainsi un état affectif global, de valence négative, en plusieurs registres émotionnels. L'association rend le déchirement profond que ressent Guillaume en ce point de la diégèse. La forme polynomique mimétise ainsi la complexité des états affectifs qui peuvent être éprouvés simultanément. Leurs frontières ne sont pas étanches, mais des affects distincts peuvent apparaître comme ne formant plus qu'un ressenti global.

Quels que soient les rapports qui unissent les unités affectives quasi-synonymiques, l'addition de ces dernières en une structure polynomique marque la puissance de l'affect considéré. Ce dernier se voit très précisément circonscrit par la mise en polynôme. Nous aborderons ce procédé accumulatif au chapitre suivant en ce sens qu'il est apte, comme nous le verrons, à sémiotiser l'affect sur le mode du *montrer*. Enfin, d'un point de vue narratologique, on notera que ces procédés de polynomie synonymique marquent un arrêt dans la progression du temps de l'*histoire*, puisque les termes quasi-synonymes expriment une même idée. Le temps du *récit*¹⁴⁷, lui, se poursuit.

¹⁴⁵ La rhétorique classique parle, pour cette catégorie, de *congeries*. Il s'agit d'une « séquence de mots ou de phrases signifiant la même chose, et reproduisant la même pensée sous différents aspects » (ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, p. 134).

¹⁴⁶ Dans cet exemple, et dans tous ceux qui suivront, c'est nous qui soulignons.

¹⁴⁷ Terminologie de Gérard Genette (GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Points », 2007.)

(2) Polysémie de certains lexèmes

Par ailleurs, certains lexèmes se caractérisent par leur polyvalence sémantique, par leur polysémie¹⁴⁸. Une même forme peut référer à des réalités affectives distinctes. Outre le cas de l'adjectif *irié*, nous pouvons citer l'exemple de l'adjectif *marri* qui, selon le contexte, dénote la tristesse (3335 « *Et a ma mere, qui pour vos est marie*), la peur (6902 *Dist Renoart : « Ja n'en soiez maris [»]*) ou la colère (3047 *Se siet toz seus correceus et marris*¹⁴⁹). De même, le verbe *anuier* se rapporte aussi bien à la tristesse (4726 *Dame Guiborc ne volt pas anoier*) qu'à la colère (7778 *Par els li mande ne li doit anuier*). Ces deux cas soulignent la transversalité du champ lexical de l'affect.

2.2. L'entité humanisable

Les énoncés qui *disent* l'affect l'attribuent, par le moyen d'une prédication traditionnelle, à une *entité humanisable*. Cette dernière peut apparaître sous quatre formes différentes. Nous énoncerons ici les principales catégories formelles de l'EH, lesquelles seront exemplifiées par quelques vers. Précisons que nous n'avons pas procédé à un relevé exhaustif des représentants de chaque groupement, comme nous l'avons fait pour les termes d'affect. Ces catégories se fondent sur les natures des unités linguistiques considérées. La question des fonctions sera envisagée au point 2.4., consacré à la combinatoire syntaxique.

L'EH peut prendre la forme :

(1) d'un pronom personnel

317 *Mout grant damage leur i est avenu*
816 *La mort l'angoisse, mout le vait destraignant*
4283 « *Je me criem mout de la gent mescreant [...] »*

Dans de nombreux cas, le pronom personnel sujet n'est pas exprimé :

607 *Ne fust si liez por XIII. citez*
3614 « *Par saint Denis, mout fet a redouter [...] »*
7675 « *Correciez estes, ne sai que vos avez [...] »*

En ancien français, « l'emploi du pronom [sujet] reste rare et généralement expressif¹⁵⁰ ». Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle que son usage devient fréquent, perdant du même coup toutes ses nuances stylistiques¹⁵¹. Notre texte, écrit à la fin du XII^e siècle, se situe donc sans doute dans une période de transition.

(2) d'un pronom relatif

2039 « *Et fors nos dames, qui les cuers ont irez [...] »*
3673 *Renoart l'ot, qui le roi a douté*
8279 *Et sa moillier de cui il fu amez*

¹⁴⁸ Cette polyvalence est également observée par LAVIS, *op. cit.* et par LEVRON, *art. cit.*

¹⁴⁹ Dans ce vers, le sème /colère/ est activé par l'adjectif *correceus* selon le mécanisme décrit au point précédent.

¹⁵⁰ MOIGNET, Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 128.

¹⁵¹ *Ibid.*

(3) d'un syntagme nominal

- 3272 « La roïne a *Guillelmes vergondee* [...] »
4463 « *Que Sarrazin pueent plus redouter* [...] »
6851 *Grant joie en ot. la vielle fu irie*

(4) d'un nom propre

- 4240 Dame Guiborc *en est espoontee*
5011 *En Renoart n'en ot qu'eleescier*
8291 *Dolanz en fu Guillelmes au cort nes*

Cette hétérogénéité dans les marques désignatives met en évidence deux propriétés de l'affect tel qu'il est *dit* dans *Aliscans* : les mécanismes d'auto- et d'allo-attribution de l'affect d'une part (2.2.1.), son individualité ou sa collectivité d'autre part (2.2.2.)

2.2.1. Mécanismes d'auto-attribution et d'allo-attribution de l'affect

La première propriété réside dans la capacité de l'émetteur à s'auto-attribuer l'affect ou bien à allo-attribuer celui-ci (à un autre que lui). En réalité, ces deux possibilités attributives ne sont pas propres à la chanson d'*Aliscans*, mais sont reconnues par R. Micheli comme un trait essentiel du mode sémiotique du *dire* en français moderne¹⁵². Dans le cas de l'auto-attribution, l'émetteur s'attribue un affect à lui-même : *Je suis triste*. Dans celui de l'allo-attribution, il attribue un affect à quelqu'un d'autre : *Pierre est triste*.

Ce principe général pose question dans le cadre épistémologique (*cf.* p. 19) qui est le nôtre. En effet, notre corpus, texte narratif que nous considérons en tant que discours, est le produit d'un émetteur unique (le *narrateur*, dirait-on en narratologie). Ainsi, mis à part les quelques cas où cet émetteur-narrateur s'attribue à lui-même un affect (par exemple, au v. 463 : [...] *ne m'en vois merveillant*), nous n'aurions dans notre texte que des cas d'allo-attribution. Par exemple, le v. 205 (*Honte i avrai* [...]) serait analysé comme une allo-attribution de la honte à Guillaume par le narrateur-émetteur, et non pas comme une auto-attribution de la honte par Guillaume puisque le discours est produit par le narrateur-émetteur, et non pas par Guillaume.

Pour éviter une telle analyse, réductrice, il nous faut faire une distinction entre deux concepts : celui d'*émetteur* et celui d'*énonciateur*. Alors que l'*émetteur* désigne l'« instance productrice du discours », l'*énonciateur* est une « position énonciative adoptée par l'[émetteur] lors de l'actualisation¹⁵³ ». Ainsi, notre v. 205 peut être envisagé selon deux optiques, celle de l'émission et celle de l'énonciation. Dans la première, comme nous l'avons dit, nous analysons ce vers comme une allo-attribution de la honte à Guillaume par l'émetteur. Dans la seconde, il correspond à une auto-attribution de la honte par Guillaume, en tant qu'énonciateur. En effet, le point de vue porté par l'émetteur à ce moment du discours est celui de Guillaume, lequel s'auto-attribue un affect en s'exprimant à la première personne du singulier.

¹⁵² MICHELI, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵³ RABATEL, Alain, « Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs. Des voix et des points de vue », dans COLAS-BLAISE, Marion *et al.* (dir), *La question polyphonique ou dialogique dans les sciences du langage*, « Recherches linguistiques », n° 31, Université de Metz, 2010, p. 363.

Ainsi, trois cas de figure sont à distinguer dans la chanson d'*Aliscans* : l'allo-attribution de l'affect, l'auto-attribution de l'affect par l'émetteur-narrateur et l'auto-attribution de l'affect par l'énonciateur. Nous citons ci-dessous quelques exemples de chacune de ces catégories.

(1) Cas d'allo-attribution de l'affect :

697 *Li quens Guillelmes fu mout de grant aïr*
4990 *Qui del tinel fesoit un duel plenier*
8279 *Et sa moillier de cui il fu amez*

Dans ces trois exemples, la colère (697), la tristesse (4990) et l'amour (8279) sont respectivement allo-attribués par l'émetteur-narrateur à Guillaume, à Rainouart et à Guillaume.

(2) Cas d'auto-attribution de l'affect par l'émetteur-narrateur :

90 *S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant*
3729 *Granz fu li olz, mout fist a redouter.*
6320 *Li filz Borrel firent mout a douter*

Dans ces trois exemples, le narrateur-émetteur s'auto-attribue l'étonnement (90) et la peur (3729, 6320). Remarquons que dans les vers 3729 et 6320 – il existe d'autres cas semblables dans le texte – il n'y a aucun recours à la première personne du singulier. Pourtant, ces deux vers relèvent bien d'un processus d'auto-attribution. En effet, en utilisant la structure *a + infinitif*, l'émetteur s'attribue implicitement l'affect dont il parle, tout en cherchant à partager cet affect avec d'autres. R. Micheli décrit lui aussi ce processus en comparant les énoncés *Je suis terrifié par ce spectacle* et *Ce spectacle est terrifiant*¹⁵⁴. L'émetteur s'auto-attribue la terreur dans les deux cas, mais dans le second il cherche à élever l'affect à un niveau intersubjectif. Nous reviendrons à cette structure particulière au point 2.4.2.2.

(3) Cas d'auto-attribution de l'affect par un énonciateur :

859 « *Or vous voi mort, tant sui ge plus dolant* [»]
4084 « *Nel verré mes, tant me puet plus peser* [»]
5564 « *Se m'aïst Dex, je enragerés vis.* »

Dans ces trois exemples, les énonciateurs (Guillaume dans le premier cas, Rainouart dans les deux suivants) s'auto-attribuent la tristesse (859), le désagrément (4084) et la colère (5564).

2.2.2. Individualité et collectivité de l'affect

Un affect, qu'il s'agisse d'une émotion ou d'un sentiment, peut être ressenti par un individu seul ou par une collectivité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle – nous l'avons dit plus haut – R. Micheli parle d'*entité* humaine ou humanisable pour désigner l'expression linguistique qui, dans les énoncés qui *disent* l'affect, réfère à l'être (ou aux êtres) affecté(s).

Nous avons observé dans la chanson d'*Aliscans* ces deux cas de figure. Nous verrons dans un premier temps comment certains actants bénéficient, de façon individuelle, d'un « portrait

¹⁵⁴ MICHELI, *op. cit.*, p. 58-59.

affectif» par le biais de la sémiotisation *dite* (2.2.2.1.) Dans un second temps, nous envisagerons l'image affective que donne ce même mode sémiotique des collectivités aliscaniennes (2.2.2.2.)

2.2.2.1. L'affect ressenti par un individu seul

Selon F. Suard, le personnage épique est un *type*, c'est-à-dire un « cadre théorique chargé d'incarner par des paroles et par des actes certaines valeurs et idées¹⁵⁵. » Ainsi, la description de ces personnages est assez limitée : l'objectif premier étant de souligner la grandeur de la lutte menée, les protagonistes ne se distinguent pas par leur épaisseur psychologique. En réalité, notre étude de la sémiotisation *dite* dans la chanson d'*Aliscans* a permis non pas de nier totalement ce constat, mais au moins de le nuancer. En effet, nous avons pu reconstruire le portrait affectif induit par le mode sémiotique du *dire* de 27 actants (26 personnages / intervenants¹⁵⁶ et le narrateur-émetteur) de notre corpus. Pour ce faire, nous nous sommes montrée attentive à quatre éléments : le nombre d'affects attribués à chacun d'entre eux, la variété de ces affects, l'affect qui est le plus représenté et le mode attributif (auto- ou allo-attribution) déployé. Nos données sont présentées dans le tableau en Annexe 1. Nous donnons ici les résultats auxquels son analyse nous a menée.

Bien qu'il tienne uniquement compte de la sémiotisation affective par le *dire*, ce tableau est parlant quant à la puissance de l'affectivité aliscanienne. La première chose à constater est que la majeure partie des affects sémiotisés par le *dire* possède une valence négative. Les protagonistes sont le plus souvent associés¹⁵⁷ à la tristesse, à la peur ou encore à la haine ; la joie et l'amour sont bien sûrs représentés, mais ils sont minoritaires. Cela rejoint les observations de J.-C. Vallecalle, selon lequel le trouvère d'*Aliscans* modifie la conception du héros épique en lui retirant l'optimisme à toute épreuve caractéristique, par exemple, des héros de Turol¹⁵⁸ (cf. p. 28). Ensuite, nous détenons la preuve formelle – lexicale – que de nombreux actants de la chanson sont dotés, dans le monde fictionnel qui est dépeint, d'une capacité à être affecté, que les affects qui leur sont attribués soient niés ou affirmés. Ainsi, la majorité d'entre eux, qu'il s'agisse de personnages centraux, secondaires, ou encore du narrateur-émetteur, bénéficie d'une ou de plusieurs qualification(s) affective(s) lexicalement ancrée(s). C'est tout à fait remarquable : bien que ces qualifications affectives puissent prendre la forme de formules stéréotypées – nous y reviendrons au chapitre IV –, les personnages n'apparaissent pas comme des poches vides chargées d'incarner un idéal épique, mais comme des êtres pourvus de sensibilité.

Néanmoins, la qualité dans l'édification de ces portraits affectifs est variable. Si quelques actants paraissent ressentir un panel d'affects variés, c'est loin d'être le cas pour tous ; certains

¹⁵⁵ SUARD, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁶ Nous ne considérons ni Dieu ni la mer, à laquelle la colère est attribuée métaphoriquement, comme des *personnages*. C'est la raison pour laquelle nous parlons également d'*intervenants*.

¹⁵⁷ Nous disons *associés* car l'affect peut être affirmé (2063 *N'est pas merveille, forment se doit douter*) comme nié (2073 *Car ainc nel pot nus Turs espoenter*).

¹⁵⁸ VALLECALLE, *art. cit.*, p. 177.

tendent même vers ce que nous pouvons appeler une « typicité affective ». Ainsi, la chanson compte des actants dont les compétences émotionnelles et sentimentales, du point de vue du *dire*, sont très construites. C'est principalement le cas des personnages de Guillaume et de Rainouart, à qui sont respectivement attribués, par le biais de la sémiotisation *dite*, 116 et 83 affects. Ces derniers sont en outre variés : Guillaume ressent les six émotions de base dans toutes leurs nuances ainsi que les deux sentiments (l'amour et la haine) que nous avons identifiés ; Rainouart éprouve quant à lui sept affects sur les huit, puisque seule la *surprise* est manquante. Enfin, le poète a doté ces deux personnages d'une réelle conscience affective, puisqu'ils sont capables, en position énonciative, de s'auto-attribuer des émotions et des sentiments.

L'élaboration affective (par le *dire*) des autres actants semble moins marquée. Certains sont tout simplement moins affectés ; le trouvère leur associe peu d'affects par le biais de la sémiotisation *dite*¹⁵⁹. Par exemple, le roi Louis se voit attribuer neuf affects seulement, qui sont en outre peu variés (trois affects sur huit). D'autres éprouvent une moins grande diversité d'affects. Ainsi, si Guibourc est représentée comme étant deux fois plus affectée que Blanchefleur, cette dernière ressent une plus grande variété d'émotions et de sentiments (trois affects sur huit *versus* cinq affects sur huit). Guibourc paraît donc plus *typée*, du point de vue de l'affectivité *dite*, que sa belle-sœur. On mentionnera encore que la plupart des actants ne verbalisent pas leur vie intérieure, puisqu'ils se voient allo-attribuer leurs affects. Le trouvère ne les a donc pas dotés d'une conscience affective, ou du moins, cette dernière n'est pas verbalisée sur le mode de l'auto-attribution.

2.2.2.2. L'affect ressenti par une collectivité

Nous avons identifié dans la chanson d'*Aliscans* cinq collectivités : les Français(e)s, les Païen(ne)s, les Aymerides, les jongleurs et les écuyers. À ces groupes s'ajoutent également les affects supposés ressentis, de manière plus abstraite, par « tout le monde » (4830 *Les jugleors devroit on mout amer*) ou bien par « personne en particulier » (151 *S'il ot dolor, nul n'en doit merveillier*). Nous présentons en Annexe 2 un tableau synthétisant nos données selon les mêmes critères que ceux utilisés pour l'analyse de l'affect individuel.

Du point de vue des affects supposés être éprouvés, le groupe constitué par les Français(e)s est le plus qualifié par le *dire* : 40 émotions / sentiments leur sont alloués. Nous comptons 17 attributions aux Païen(ne)s (soit pratiquement deux fois moins par rapport aux Français[e]s), trois aux écuyers, deux aux jongleurs et une aux Aymerides. Concernant le dernier ensemble, 12 affects sont supposés être ressentis par « tout le monde » ou bien par « personne en particulier ».

Il est notable que les deux collectivités ennemies, à savoir les Français(e)s et les Païen(ne)s, sont toutes deux majoritairement associées à une même émotion, la peur. Pour ces deux

¹⁵⁹ Notons que ce constat doit être interprété avec prudence. En effet, il nous faut également tenir compte des critères de *centralité* et de *marginalité* des personnages aliscaniens.

collectivités, celle-ci n'est jamais niée, ce qui est parlant quant au portrait qui est fait des foules aliscaniennes. On notera également que l'éventail affectif ressenti par les Français(e)s est plus diversifié que celui éprouvé par les Païen(ne)s (six affects sur huit *versus* quatre affect sur huit). Les jongleurs et les Aymerides sont quant à eux plutôt caractérisés par la joie tandis que les écuyers le sont par la colère. L'affect supposé être le plus éprouvé par « tout le monde » / « personne en particulier » est la peur (neuf occurrences sur douze). Ainsi, nous retrouvons également dans le cas des collectivités la prégnance des affects de valence négative.

En ce qui concerne le mode attributif, les affects attribués aux collectivités sont majoritairement allo-attribués. Nous comptons néanmoins trois cas d'auto-attribution chez les Français(e)s :

7861 « *Vers lui poinsimes, mout fumes abosmé* [»]

8032 *Dit l'un a l'autre* : « *Bien le devons amer* [»]

8189 « *Cil de Nerbone, qui fet a resoignier* [»]

Ces trois vers donnent l'image d'une collectivité particulièrement soudée. Ressentant ensemble les mêmes affects et étant capables de s'auto-attribuer ces derniers, les Français(e)s apparaissent comme un grand être collectif.

2.2.2.3. Conclusion transitoire

Notre analyse a montré que les personnages aliscaniens, qu'il s'agisse d'individus ou de collectivités, sont caractérisés par le trouvère du point de vue de l'affectivité. La plupart d'entre eux sont en effet dotés d'une *compétence affective*, que les affects qui leur sont alloués soient affirmés ou niés. Nous avons également vu que ces portraits étaient de diverses factures, tant du point de vue du nombre d'affects attribués que de leur variété.

2.3. La cause ou l'objet de l'affect

Dans la théorie michelienne, les énoncés qui *disent* l'affect peuvent contenir une troisième expression linguistique renvoyant à la *cause* de l'affect si ce dernier est une émotion, à l'*objet* de l'affect si ce dernier est un sentiment¹⁶⁰. Nous envisagerons cette troisième expression de deux points de vue, formel (2.3.1.) et référentiel (2.3.2.)

2.3.1. La forme

Alors que l'objet est toujours matérialisé dans l'énoncé – un sentiment est toujours dirigé vers quelque chose ou plutôt, selon R. Micheli, vers quelqu'un – l'expression de la cause est facultative¹⁶¹. Ainsi, nous comptons dans la chanson d'*Aliscans* de nombreux cas où la cause n'est pas réalisée linguistiquement. En voici quelques exemples :

2347 « *Sire Guillelmes, ne vos esmaiez mie* [...] »

4543 *Grant fu la joie el paleis segnorez.*

7861 « *Vers lui poinsimes, mout fumes abosmé* [...] »

¹⁶⁰ MICHELI, *op. cit.*, p. 44. Concernant la différence exacte entre *cause* et *objet*, nous renvoyons à la p. 42 ; entre *émotion* et *sentiment*, aux p. 19-20 de ce mémoire.

¹⁶¹ *Loc. cit.*, p. 41.

Lorsqu'ils sont matérialisés dans l'énoncé, la cause ou l'objet de l'affect peuvent prendre huit formes différentes. Il peut s'agir

(1) d'un pronom personnel

120 *Mout les redoute, ne vos en quier mentir*

(2) d'un pronom relatif

670 *Foi que je doi Guiborc, que mout ai chiere*

(3) d'un adverbe pronominal

2240 « *N'es pas Guillelmes ! Tote en sui effraee [...]* »

(4) d'un syntagme nominal

816 *La mort l'angoisse, mout le vait destraignant*

(5) d'un syntagme prépositionnel

6155 *Por Renoart sont si espoonté*

(6) d'une proposition complétive

2694 « *Mes je crain mout que il ne m'escondie [...]* »

(7) d'une proposition causale

3378 « *Forment me poise que vos ai laidengie [...]* »

(8) d'un hémistiche causal de perception

Cette huitième forme a déjà été mise en évidence par J. Rychner dans son étude consacrée à la narration des sentiments dans les chansons de geste. Selon lui, les affects épiques trouvent à se matérialiser dans des syntagmes de type [Perception / Motivation + Sentiment¹⁶² / Pensée / Discours]¹⁶³. Cette formule se rencontre bel et bien, et ce de multiples fois, dans *Aliscans*. Toutefois, elle concerne les émotions uniquement. Celles-ci apparaissent comme la réponse directe, brève et intense à un stimulus perceptif, que celui-ci soit relatif à la vue :

859 « *Or vous voi mort, tant sui ge plus dolant [...]* »

4111 *Voit le Guillelmes, merveilles l'en pesa*

6042 *Le conte voit, mout ot le cuer dolant*

ou à l'audition :

45 *Li cuens l'oï, mout en ot grant tendror*

2004 *Li portier l'ot, prist soi a merveillier*

5271 *Desramez l'ot, mout s'en est aïrez*

La perception, visuelle ou auditive, épouse toujours le premier hémistiche qui devient donc causal. Elle peut être reprise dans le second hémistiche sous la forme d'un adverbe pronominal (par exemple, aux vv. 4111, 45 et 5271) ou non (comme c'est le cas aux vv. 859, 6042 et 2004).

¹⁶² J. Rychner entend le terme *sentiment* dans un sens très large. Il s'agit pour lui des « états d'âme (bonheur, joie, douleur, tristesse, crainte, colère, etc.) et les signes extérieurs qui les manifestent. » (RYCHNER, *op. cit.*, p. 7).

¹⁶³ *Loc. cit.*, p. 9. Pour plus de détails, nous renvoyons aux p. 38-39 de ce mémoire.

2.3.2. Le référent

Selon R. Micheli, la diversité formelle des expressions renvoyant à « ce sur quoi porte l'affect » met en évidence un trait caractéristique de la réalité extralinguistique à laquelle réfère cette expression : alors que cette réalité peut indifféremment être humaine, objective ou événementielle lorsqu'elle est une cause émotionnelle, elle est préférentiellement humaine lorsqu'elle est un objet sentimental¹⁶⁴.

Dans *Aliscans*, la cause de l'émotion réfère effectivement à de multiples réalités. Elle peut être humaine (7239 *De Renoart avoit le cuer iré*), objective (4990 *Qui del tinel fesoit un duel plenier*) ou encore événementielle (5580 *Mes mout se crient que li estor ne faille*). En revanche, si l'objet du sentiment renvoie effectivement à un être humain dans la plupart des cas (5160 « *La fame el monde que je doi plus amer [...]* » ; 5834 « *Renoart sire, cuilliz nos as en hé [...]* »), nous constatons dans notre corpus deux « exceptions ». Il existe en effet deux entités non humaines qui suscitent chez nos personnages des affects d'ordre sentimental : le cheval de Guillaume, Baucent, et le fameux *tinel*¹⁶⁵ de Rainouart.

D'une part, Guillaume éprouve des sentiments affectueux à l'égard de sa monture. Ces sentiments sont notamment sémiotisés sur le mode du *dire* (1906 « *Forment m'en poise, quar mout l'avoie amé* »). Comme le note B. Guidot, « l'amour des destriers est fréquent dans la tradition épique¹⁶⁶ ». Le compagnonnage entre le chevalier et son cheval est un *locus communis* de la chanson de geste, qui trouve à se *sémiotiser* dans notre corpus. Ainsi, Baucent n'est pas un simple cheval : il est véritablement le compagnon de Guillaume, « qui comprend parfaitement son maître et lui répond¹⁶⁷ ».

D'autre part, Rainouart éprouve pour son *tinel* « un attachement affectif surprenant¹⁶⁸ » qui se rapproche presque de sentiments amoureux. Cet attachement est *dit* à quatre reprises dans la chanson, les trois premières fois sur le mode de l'allo-attribution (v. 4102, 4627, 4669), la quatrième fois sur le mode de l'auto-attribution (5559) :

4102 *Son tinel porte, que mout forment ama*
4627 *Car tant fort l'aime, c'est fine veritez*
4669 *Qu'il amoit plus que nul vallet meschine*
5559 « *A mon tinel, que je aim tant et pris [»]*

Ainsi, Baucent et le *tinel* de Rainouart apparaissent comme des personnages à part entière¹⁶⁹, puisqu'ils suscitent chez leurs propriétaires des sentiments affectueux voire presque amoureux.

¹⁶⁴ MICHELI, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁵ A priori, ce terme désigne une sorte de porte-sceaux qui sert à Rainouart d'instrument de défense.

¹⁶⁶ GUIDOT, *art. cit.*, p. 89.

¹⁶⁷ SUARD, *art. cit.*, p. 149.

¹⁶⁸ RÉGNIER, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁹ Bernard Guidot, lui aussi, observe « la promotion au rang de personnages épiques du cheval Baucent et du tinel » (GUIDOT, Bernard, « *Aliscans* : Chanson de La Tendresse », dans *Olifant*, vol. 18, n° 1/2, 1993, p. 15.)

2.4. Combinatoire syntaxique

Selon R. Micheli, les énoncés qui *disent* l'émotion (l'*affect* dans notre cas) sont soumis à une importante disparité dans leurs réalisations¹⁷⁰. D'une part, le terme affectif autour duquel ils se construisent peut relever de différentes natures : sont ainsi envisagés dans le modèle michelien les cas du nom, du verbe et de l'adjectif d'émotion. D'autre part, la fonction que ce terme joue dans l'énoncé est elle aussi très variable : il peut s'agir, entre autres, d'un sujet, d'un attribut ou encore d'un complément du verbe. Ce constat valant également pour les deux autres expressions qui sont en jeu (à savoir l'EH et la cause / l'objet de l'affect), le mode du *dire* se caractérise avant tout par sa multifonctionnalité.

Sur les 8304 vers d'*Aliscans*, 377 – soit 4,5 % du texte – contiennent un terme d'affect inséré dans une relation prédicative qui l'attribue à une EH supposée le ressentir. Ces vers relèvent donc de la sémiotisation *dite*, telle que la décrit R. Micheli dans son traité. Nous avons classé les énoncés de l'affect *dit* de la chanson d'*Aliscans* selon deux critères : l'appartenance catégorielle du terme affectif d'une part, la position syntaxique que ce dernier occupe d'autre part. Nous espérons ainsi mettre en évidence la combinatoire syntaxique que met en œuvre ce premier mode ainsi que les multiples possibilités qu'il recouvre.

Nous présenterons dans les pages qui suivent les différentes structures que nous avons relevées dans notre corpus. Chacune d'entre elles sera accompagnée d'un ou de plusieurs exemples. Par souci d'économie, nous avons employé les abréviations suivantes : *adj.* (adjectif), *adv. pron.* (adverbe pronominal), *att.* (attribut), *c.d.v.* (complément direct du verbe), *c.i.v.* (complément indirect du verbe), *dét. poss.* (déterminant possessif), *inf.* (infinitif), *occ.* (occurrence), *pron. rel.* (pronom relatif), *prop. sub.* (proposition subordonnée), *subst.* (substantivé) *subj.* (sujet), *synt. prép.* (syntagme prépositionnel).

2.4.1. Le terme d'affect est un nom

Dans la chanson d'*Aliscans*, 80 vers sont construits autour d'un nom affectif, de nature émotionnelle ou sentimentale. Ce nom peut être en position de sujet (2.4.1.1.), d'objet direct (2.4.1.2.) d'attribut du sujet (2.4.1.3.), de complément régi (2.4.1.4) ou encore être inséré dans la structure [*n'y ot que* + nom d'émotion] (2.4.1.5.)

2.4.1.1. Le nom d'affect est sujet

Cette première sous-catégorie compte six vers répartis en quatre structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [Nom d'émotion (subj.) + EH (c.d.v.) + cause adv. pron. + verbe] (3 occ.)

743 « *Beau Sire Diex, praigne vos en pitez [...]* »

2871 « *Por Deu, baron, preigne vos en pitez !*

4774 *Pitez l'en prist, si commence a plorer*

¹⁷⁰ MICHELI, *op. cit.*, p. 47.

(2) [Nom d'émotion (suj.) + EH (c.d.v.) + verbe] (2 occ.)

544 *Bien fiert li quens, quar mautalant l'aigrie*
1970 « *Gié cuit li dels vos fera enragier* »

(3) [Suj. gramm. *il* + EH (civ) + verbe + nom d'émotion (suj. réel)] (1 occ.)

317 *Mout grant damage leur i est avenu*

Ces constructions s'observent également en français moderne. R. Micheli les rassemble sous la structure « [Némot – Verbe – Hum]¹⁷¹ ».

Les verbes utilisés dans cette première sous-catégorie appellent à deux remarques. D'une part, ces verbes (*prendre*, *aigrir*, *enragier*) ne sont pas neutres, mais semblent *sélectionner* les termes d'affect (en l'occurrence, d'émotion) avec lesquels ils se combinent. Ces termes (*pitez*, *mautalant*, *dels*) renvoient préférentiellement à des affects qui ont une valence négative. C'est tout particulièrement le cas d'*aigrir* ('devenir aigre, déplaisant¹⁷²') et d'*enragier* (fig. 'devenir fou de colère¹⁷³') qui renferment eux-mêmes un sens affectif. D'autre part, ces trois premières constructions n'attribuent pas simplement un affect – en l'occurrence, une émotion – à une EH. En effet, celle-ci se retrouve en position de complément, ce qui appuie sa position de patient lors de l'expérience émotionnelle. Selon R. Micheli, les mêmes constats sont à observer pour le français moderne¹⁷⁴.

2.4.1.2. Le nom d'affect est complément d'objet direct

Cette seconde sous-catégorie compte 46 vers répartis en quatre structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [EH (suj.) + verbe + nom d'émotion (c.d.v.)] (18 occ.)

3 *Li cuens Guillelmes i soffri grant ahans*
3398 *Grant joie meinent trestoute la mesnie*
7670 *Mout a grant duel, forment s'est dementez*¹⁷⁵

(2) [EH (suj.) + cause adv. pron. + verbe + nom d'émotion (c.d.v.)] (18 occ.)

32 *Soz ciel n'a home qui n'en eüst peor*
4003 *Tel joie en a qu'il commence à chanter*
7981 *Guillelmes l'ot, grant joie en a mené*¹⁷⁶

(3) [EH (suj.) + cause (synt. prép.) + nom d'émotion (c.d.v.) + verbe] (8 occ.)

815 *Et merci ait de lui a son comant*
4990 *Qui del tinel fesoit un duel plénier*
7420 « *Sire cosins, aiez de moi pitiez* [»]¹⁷⁷

¹⁷¹ *Loc. cit.*, p. 54. Notons que l'abréviation *Némot* renvoie, dans le traité de R. Micheli à *nom d'émotion*. Hum renvoie à *humain*.

¹⁷² « *Aigrir* » dans GDC [en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/previous/complement-godefroy/54/8/aigre>, page consultée le 3 mai 2023.

¹⁷³ « *Enragier* » dans DMF [en ligne] : <http://zeus.atilf.fr/dmf/>, page consultée le 3 mai 2023.

¹⁷⁴ MICHELI, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁵ Se construisent également selon cette structure les v. 431, 463, 819, 871, 941, 3040, 3043, 3513, 3925, 4104, 4590, 4990, 6710, 8131, 8233.

¹⁷⁶ Sont également construits selon cette structure les v. 45, 205, 483, 1270, 1395, 1595, 1635, 2648, 3516, 6099, 6525, 6576, 6851, 6866, 7668.

¹⁷⁷ Sont également construits selon cette structure les v. 1204, 5684, 6611, 7111, 7209.

(4) [Cause (pron. rel.) + EH (suj.) + verbe + nom d'émotion (c.d.v.)] (2 occ.)

478 *Mort est Bertran, dont ai au cuer iror*

1784 *Guillelme quierent, dont il ont grant engaigne*

Les verbes mobilisés dans cette catégorie ne sont pas particulièrement sélectifs et semblent pouvoir se combiner avec une grande variété d'affects. Pour le français moderne, R. Micheli note la fréquence, dans cette catégorie où le nom d'émotion est un objet, de l'usage des verbes *éprouver* et *ressentir*¹⁷⁸. Nous n'avons pas relevé ces derniers dans *Aliscans*, ce qui est assez logique puisqu'ils apparaissent ultérieurement à sa rédaction¹⁷⁹. En revanche, tout comme J. Rychner, on soulignera la fréquence dans l'expressivité affective médiévale des verbes *avoir*, *faire* et *mener*¹⁸⁰. Ainsi, contrairement à la langue moderne, l'ancien français confère au phénomène émotionnel une double dimension, intérieure et physique. Les personnages peuvent *avoir* 'ressentir' une émotion, mais ils peuvent aussi la *faire* (comme au v. 4990) ou la *mener* (comme au v. 3398), c'est-à-dire la 'manifeste'.

J. Rychner remarque également que dans ces locutions [*avoir / faire / mener* + terme d'affect], ce dernier est généralement qualifié par l'adjectif *grant*. C'est ce que nous observons aussi (par ex., aux v. 7670 et 3398). Cet adjectif magnifiant accorde le ressenti affectif avec l'univers épique. D'autres épithètes peuvent néanmoins être employés, comme dans le v. 4990 (*Qui del tinel fesoit un duel plenier*).

2.4.1.3. Le nom d'affect est attribut du sujet

Cette troisième sous-catégorie compte un vers construit selon la structure suivante :

(1) [Objet (suj.) + verbe copule + EH (dét. poss.) + nom de sentiment (att. du suj.)] (1 occ.)

5544 *Celui le rent, qui mout fu ses amis*

2.4.1.4. Le nom d'affect est complément régi

Cette quatrième sous-catégorie compte 23 vers qui répondent à une seule et même structure.

(1) [*De / Par* + nom d'émotion + EH (suj.) + verbe de manifestation¹⁸¹] (23 occ.)

202 *De pitié plore, ne se pot atenir*

3994 *De la paor commencent a trambler*

6907 *Desramez l'ot, d'ire en est toz nercis*¹⁸²

2.4.1.5. Insertion dans une formule *n'y ot* + nom d'émotion

Cette cinquième sous-catégorie compte 4 vers qui répondent à une structure unique.

¹⁷⁸ MICHELI, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁹ *Ressentir* 'être conscient d'un état subjectif, éprouver un sentiment' n'apparaît qu'au XVI^e siècle (REY, *op. cit.*, t. 2, p. 2201) ; *Éprouver* apparaît au sens 'ressentir' en 1273 (*loc. cit.*, t. 1, p. 805).

¹⁸⁰ RYCHNER, *op. cit.*, p. 52-53.

¹⁸¹ Nous revenons aux manifestations somatiques de l'affect au point 2.5.

¹⁸² Sont également construits selon cette structure les v. 787, 1949, 2047, 2252, 2391, 2937, 2986, 3149, 3168, 3304, 3470, 4026, 4298, 5138, 5272, 6235, 7020, 7651, 7817, 7848.

(1) [*En* + EH + *n'y ot que* + inf. subst. d'émotion] (4 occ.)

2080 *Ot le li quens, n'ot en lui qu'aïrer*
3748 *Lors s'est assis, n'ot en lui qu'aïrer*
5011 *En Renoart n'en ot qu'eleescier*¹⁸³

2.4.2. Le terme d'affect est un adjectif

La chanson *d'Aliscans* renferme 96 vers construits autour d'un adjectif affectif. Celui-ci peut occuper la position syntaxique d'attribut du sujet (2.4.2.1.) ou d'attribut de l'objet direct (2.4.2.2.)

2.4.2.1. L'adjectif d'affect est un attribut du sujet

Cette première sous-catégorie compte 92 vers répartis en six structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [EH (suj.) + verbe copule + adj. d'émotion (att. du suj.)] (51 occ.)

835 *Li quens Guillelmes fut iriez et dolant*
3397 *Or est la cort durement resbaudie*
7675 « *Correciez estes, ne sai que vos avez*¹⁸⁴

(2) [EH (suj.) + cause adv. pron. + verbe copule + adj. d'émotion (att. du suj.)] (18 occ.)

598 « *Si m'aïst Dex, mout en serai irez.* »
4240 *Dame Guiborc en est espoentee*
8292 *Et Renoart en fu si adolez*¹⁸⁵

(3) [EH (suj.) + verbe copule + adj. d'émotion (att. du suj.) + cause (synt. prép.)] (12 occ.)

607 *Ne fust si liez por XIII. citez*
3674 *Quar forment furent de son cop effreé*
6976 *Por sa grant force estoit mout redoutez*¹⁸⁶

(4) [Objet (suj.) + verbe copule + adj. de sentiment (att. du suj.) + EH (synt. prép.)] (6 occ.)

2044 *Li gentix quens qui de moi est amez*
3882 – *Voir, » dist Guillelmes, « de moi estes amez. »*
8043 *Il et Guibor, de qui il fu amez*¹⁸⁷

(5) [Cause (pron. rel.) + EH (suj.) + verbe copule + adj. d'émotion (att. du suj.)] (3 occ.)

2666 « *Et .V. des autres, dont mout sui irascu*
4384 « *Avec Bertran, dont je sui mout marris*
6541 *Dont fu dolent Renoart, mout s'esmaie*

(6) [EH (suj.) + verbe copule + adj. d'émotion (att. du suj.) + cause (prop. sub.)] (2 occ.)

2644 « *Mout par sui liez quant ton cop ai sentu* [»]
7392 « *Dolanz serai quant je t'avrai honi* »

¹⁸³ Est également construit selon cette structure le v. 2740.

¹⁸⁴ Se construisent également selon cette structure les v. 776, 791, 859, 868, 869, 870, 1716, 1733, 2125, 2185, 2641, 2864, 2888, 3047, 3048, 3049, 3053, 3075, 3076, 3259, 3336, 3383, 3700, 3818, 3832, 3836, 3916, 4395, 4591, 4665, 4901, 5245, 5276, 5602, 6384, 6470, 6501, 6686, 6745, 6933, 6955, 7164, 7177, 7501, 7722, 7720, 7861, 8259.

¹⁸⁵ Se construisent également selon cette structure les vers 786, 860, 864, 1707, 2240, 3007, 3079, 3370, 3376, 3385, 6902, 6851, 7595, 7860, 8291.

¹⁸⁶ Sont également construits selon cette structure les vers 1717, 2231, 3335, 3713, 6155, 6744, 7436, 7849, 7982.

¹⁸⁷ Sont également construits selon cette structure les v. 2398 4347, 8279.

2.4.2.2. L'adjectif d'affect est un attribut de l'objet direct

Cette seconde sous-catégorie compte quatre vers répartis en deux structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [EH (c.d.v.) + verbe + adj. d'émotion (att. du c.d.v.)] (3 occ.)

2397 « *Si me leras dolente et esgaree* [»]

3227 « *A grant merveille vos voi espoentee* [»]

5824 « *Mort as mon home, mout m'en as fet iré.* »

(2) [Cause (suj.) + EH (c.d.v.) + verbe + adj. d'émotion (att. du c.d.v.)] (1 occ.)

6514 *Ainz que m'eschapes, te ferai tot honteus*

Les adjectifs cités ci-dessus, qu'ils soient attributs du sujet ou attributs de l'objet direct, assignent au référent désigné par l'EH la propriété d'être affecté. Tout comme le français moderne, d'autres constructions *adjectivales* attribuent au référent d'une expression quelconque la propriété de *déclencher* un affect chez l'émetteur¹⁸⁸ (*Ce film est effroyable*). Dans *Aliscans*, ces constructions sont constituées en *a* + *infinitif d'émotion*. Huit vers sont construits selon cette structure [Cause (suj.) + verbe *faire* + construction adjectivale *a* + *inf. d'émotion*] (3614 « *Par saint Denis, mout fet a redouter* », 5977 *Ne vit on champ tant feïst a douter*, 8189 « *Cil de Nerbone, qui fet a resoignier* [»]¹⁸⁹).

2.4.3. Le terme d'affect est un verbe

Nous dénombrons dans notre texte 170 vers dont le verbe est un verbe d'affect, de nature émotionnelle ou sentimentale. Nous avons réparti ces vers en trois sous-catégories selon la position syntaxique de l'EH : celle-ci peut être en position de sujet (2.4.3.1.), de complément direct du verbe (2.4.3.2.) ou de complément indirect du verbe (2.4.3.3.)

2.4.3.1. L'EH est un sujet

Cette première sous-catégorie compte 137 vers répartis en six structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [EH (suj.) + verbe d'émotion] (39 occ.)

792 *Li quens Guillelmes ot mout le cuer dolant*

2581 *Li quens Guillelmes durement s'aïra*

7722 « *Soiez hetiez, ne vos desconfortez !* [»]¹⁹⁰

(2) [EH (suj.) + verbe de sentiment + objet (c.d.v.)] (39 occ.)

670 « *Foi que je doi Guiborc, que mout ai chiere* [»]

5559 « *A mon tinel que je aim tant et pris*

¹⁸⁸ Nous avons déjà évoqué ces constructions lorsqu'il a été question du phénomène d'auto-attribution de l'affect par le narrateur-émetteur.

¹⁸⁹ Sont également construits selon cette structure les v. 2758, 4865, 4847, 6320, 8152.

¹⁹⁰ Sont également construits selon cette structure les v. 118, 184, 818, 891, 912, 1137, 1191, 1120, 2004, 2039, 2063, 2347, 2449, 2697, 2758, 2784, 2914, 3054, 3085, 3131, 3180, 3341, 3523, 3600, 3838, 4073, 4264, 4277, 5554, 6042, 6273, 6433, 6541, 7130, 7256, 7545.

7222 « *Forment t'amasse et tenisse en chierté [»]*¹⁹¹

(3) [EH (suj.) + verbe d'émotion + cause (c.d.v.)] (38 occ.)

120 *Mout les redoute, ne vos en quier mentir*

4060 « *Je ne criem mout que ne puissiez aller [»]*

6030 *Car ne doute arme plus que trespas de vant*¹⁹²

(4) [EH (suj.) + cause adv. pron. + verbe d'émotion] (10 occ.)

90 *S'il s'en esmoie, ne m'en vois merveillant*

4273 *Li quens en plore, s'en a le cuer dolant*

7396 *Quant il le tint, forment s'en esjoï*¹⁹³

(5) [EH (suj.) + verbe d'émotion + cause (synt. prép.)] (6 occ.)

1660 « *Or n'ai mes garde de paien mescreü. »*

2150 « *Mout durement s'est vers vos aïrez [»]*

7567 « *Ge me dot mout de vo cors afoier [»]*¹⁹⁴

(6) [Cause (pron. rel.) + EH (suj.) + verbe d'émotion] (5 occ.)

820 « *Don me deudrai a trestot mon vivant [»]*

3386 « *Se j'ai dit chose dont m'aiez enhaïe [»]*¹⁹⁵

5769 « *Mort m'a mon home, dont ai le cuer dolant. »*¹⁹⁶

Dans la structure (2), les phénomènes décrits relèvent d'affects *sentimentaux*. En effet, ils sont associés à une idée de durée, et les EH auxquelles ils sont attribués sont dotées d'une dimension agentive, puisqu'elles « participe[nt] à la construction de l'affect¹⁹⁷ ».

On notera également, à la suite de J. Rychner, que le lexème *cuer* est régulièrement engagé dans l'expression des affects en tant que « siège » de ces derniers. Nous l'avons surtout rencontré en combinaison avec le verbe *avoir* « qui lui attribue une affection momentanée, consécutive à un motif précis¹⁹⁸ » (c'est par exemple le cas du v. 7239 *De Renoart avoit le cuer iré*). Il peut également apparaître en complément circonstanciel de lieu (c'est par exemple le cas au v. 478 *Mort est Bertran, dont ai au cuer iror*).

2.4.3.2. L'EH est un complément direct du verbe

Cette seconde sous-catégorie compte 18 vers répartis en trois structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée :

(1) [Cause (suj.) + EH (c.d.v.) + verbe introducteur + verbe d'émotion à l'inf.] (15 occ.)

816 *La mort l'angoisse, mout le vait destraignant*

¹⁹¹ Sont également construits selon cette structure les v. 1071, 1906, 2065, 2624, 2855, 2869, 2890, 3005, 3416, 3419, 3621, 3683, 3684, 4036, 4079, 4102, 4125, 4398, 4627, 4669, 4746, 4785, 4830, 4840, 4976, 5160, 5224, 5834, 6224, 7218, 7799, 7800, 7923, 8032, 8100, 8188.

¹⁹² Sont également construits selon cette structure les v. 120, 359, 656, 1010, 1121, 1711, 2499, 2502, 2511, 2694, 2759, 2892, 2896, 3510, 3663, 3673, 3759, 4044, 4060, 4463, 4572, 5137, 5293, 5327, 5580, 6016, 6030, 6152, 6274, 6741, 6843, 6868, 7431, 7683, 8151.

¹⁹³ Sont également construits selon cette structure les v. 151, 473, 4549, 5271, 6020, 7468, 7728.

¹⁹⁴ Sont également construits selon cette structure les v. 4283, 5554, 7239.

¹⁹⁵ Le verbe mobilisé, *enhaïr*, est un verbe de *sentiment*. Néanmoins, comme le procès est présenté comme ponctuel et non duratif, nous le considérons ici comme un verbe d'*émotion*.

¹⁹⁶ Sont également construits selon cette structure les v. 1640, 6849.

¹⁹⁷ MICHELLI, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹⁸ RYCHNER, *op. cit.*, p. 44.

4183 *Mort fust le jor, mes il les esmaia*
7227 « *Cuides me tu avoir espoanté [»]*¹⁹⁹

(2) [*Il* impersonnel + EH (c.d.v.) + verbe d'émotion] (2 occ.)

1011 – *Niès, » dist Guillelmes, « ne vos estuet douter. »*
4984 *Et dist Guillelmes : « Ne vos chaut d'esmoier [»]*

(3) [*Il* impersonnel + EH (c.d.v.) + cause (synt. prép.) + verbe d'émotion] (1 occ.)

4777 « *Ne vos estuet de Guillelmes douter [»]*

2.4.3.3. L'EH est un complément indirect du verbe

Cette troisième sous-catégorie compte 15 vers répartis en quatre structures syntaxiques différentes. Celles-ci sont listées de la plus à la moins représentée.

(1) [EH (c.i.v.) + cause adv. pron. + verbe d'émotion] (6 occ.)

1906 « *Forment m'en poise, quar mout l'avoie amé [...]* »
4103 *Soillié le voit, durement l'en pesa*
6020 *Forment l'en poise, s'en a le cuer dolant*²⁰⁰

(2) [Cause (suj.) + EH (c.i.v.) + verbe d'émotion] (4 occ.)

3247 « *S'avez dit chose que a lui desagree [...]* »
7389 *Dist Renoart : « Certes, ce poise mi [...]* »
7778 *Par els li mande ne li doit anuier*²⁰¹

(3) [EH (c.i.v.) + verbe d'émotion + cause (prop. sub.)] (4 occ.)

49 *Forment li poise quant nes pot garantir*
3379 « *Forment me poise que vos ai laidengie [»]*
7782 *Et mout li poise quant le lessa arrier*²⁰²

(4) [EH (c.i.v.) + cause (synt. pron.) + verbe d'émotion] (1 occ.)

2636 *De ce c'ot fet mout forment li poisa*

2.5. Cas-limites de l'affect *dit*

Certains vers paraissent ressortir de l'affect *dit*, mais en réalité, ils constituent des cas-limites de la catégorie. R. Micheli en relève, pour le français moderne, trois types dont deux se retrouvent matérialisés dans notre corpus.

Tout d'abord, certains énoncés procèdent à une *thématisation* de l'affect : celui-ci est élevé au statut de thème²⁰³ dont on prédique quelque chose, mais n'est pas attribué à une EH par le biais d'une relation prédicative²⁰⁴. En français moderne, un exemple serait un énoncé du type *L'amour, c'est comme une cigarette*. Nous ne relevons pas de vers similaire dans la chanson d'*Aliscans*.

¹⁹⁹ Sont également construits selon cette structure les v. 1354, 2073, 2125, 2982, 3272, 3510, 3602, 4136, 4726, 5162, 7752, 7753.

²⁰⁰ Sont également construits selon cette structure les v. 2957, 3716, 4111.

²⁰¹ Se construit également selon la même structure le v. 3084.

²⁰² Se construit également selon cette structure le v. 751.

²⁰³ Dans la phrase conçue comme la bipartition entre un *thème* et un *rhème*, le *thème* désigne le « constituant immédiat [...] au sujet duquel on va dire quelque chose » (« Thème » dans DUBOIS *et al.*, *op. cit.*, p. 482). Nous reviendrons à cette notion au chapitre suivant.

²⁰⁴ MICHELI, *op. cit.*, p. 45.

Par ailleurs, il est certains cas où l'affect est bel et bien syntaxiquement attribué à une EH, sans pour autant que cette attribution ne constitue le cœur de la prédication. Nous citons ci-dessous quelques exemples issus de notre langue moderne :

- (1) *Ma colère me ferait faire n'importe quoi !*
- (2) *Par crainte, je me suis cachée.*
- (3) *Sautillant de joie, elle est allée rejoindre ses amis.*

Dans ces trois énoncés, l'assignation d'un affect à une EH repose sur différents liens syntaxiques : (1) recourt à un SN liant un déterminant possessif à un substantif d'affect, (2) emploie un syntagme prépositionnel à valeur circonstancielle et (3) utilise un participe présent assorti d'un complément prépositionnel en [de + substantif d'affect] et possède également une valeur circonstancielle. Quoiqu'il en soit, l'attribution de l'affect à une EH est dans ces trois exemples « davantage *présupposée* que *posée* par l'énoncé²⁰⁵ », c'est-à-dire qu'elle ne constitue pas l'objet de la prédication.

Nous rencontrons dans *Aliscans* des vers fonctionnant selon le même mécanisme, que l'attribution affect-EH se matérialise par l'emploi d'un déterminant possessif (508 *La nostre amor sera hui departie*) ou qu'elle revête une valeur circonstancielle (801 *Par grant douleur a regardé l'enfant*). On notera que ces vers soulignent la tendance à l'action que provoque chez l'être affecté l'expérience affective, et surtout, émotionnelle. Les énoncés de notre corpus mettant en jeu la *colère* sont assez représentatifs :

- (1) 52 *Par maltalant vet un paien ferir*
- (2) 178 *De loinz leur lancent lor espiez par air*
- (3) 4550 *Par mautalant est ses tinels levez*

Bien que les actions décrites dans ces trois vers soient différentes, il existe dans *Aliscans* une certaine systématisme dans les actes accomplis sous l'emprise d'une même émotion. Ainsi, la colère pousse très régulièrement les personnages à frapper leurs adversaires (*cf.* le v. 52 mais aussi le v. 1212 *Par maltalant vet ferir Tempesté* ou encore le v. 1380 *Par tel air l'a Guillelmes fery*). De même, Rainouart, furieux, soulève son tinel un certain nombre de fois (*cf.* le v. 4550 mais aussi le v. 5770 *Le tinel lieve par mout grant maltalant* ou encore le v. 6047 *Le tinel lieve par mout grant mautalant*). Nous décrirons au chapitre IV le développement dans *Aliscans* de ce que nous avons appelé des *motifs affectifs*.

Enfin, le troisième cas-limite que décrit R. Micheli correspond à ce que J. Rychner a nommé les « manifestations » des affects²⁰⁶, c'est-à-dire les « signes extérieurs » que donne l'être affecté de son ressenti, et même plutôt de son ressenti *émotionnel*. Les énoncés de ce type procèdent à la description verbale d'indices physiologiques ou comportementaux associés au ressenti d'une émotion sans que cette dernière ne soit lexicalisée par le biais d'un terme d'affect²⁰⁷. C'est la raison pour laquelle R. Micheli préfère parler de *cas-limite* de l'émotion dite. Les signes manifestés par le sujet peuvent être naturels (comme les larmes) : ils rejoignent alors la dimension *physiologique* de l'émotion (*Marie a pleuré toutes les larmes de son corps*). Ils peuvent également être conventionnels (comme le battement de mains) : ils rejoignent alors

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Pour rappel, J. Rychner parle plutôt de *sentiments*.

²⁰⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 67.

sa dimension *comportementale* (*Suite au mot d'au revoir du professeur, tous les élèves ont applaudi*).

Dans *Aliscans*, de nombreux vers décrivent sur le mode de la dénotation un fait émotionnel par ses manifestations physiologiques ou comportementales. J. Rychner établit dans son étude une liste de ces manifestations. Toutes se retrouvent dans notre corpus, ce qui est sans doute signifiant quant à la culture émotionnelle médiévale telle que représentée dans la littérature.

Ainsi, sous l'emprise d'une émotion, les personnages aliscaniens adoptent un *comportement* particulier. Ils peuvent :

- se serrer dans les bras, s'embrasser (147 *Vivien vit, si le cort enbracier* ; 2433 *Lors l'a Guillelmes besiee et acolee*) ;
- soupirer (201 *Bertran l'entent, si gita un soupir* ; 7443 *Renoart l'ot, s'a forment soupiré*) ;
- rouler les yeux, grincer les dents, secouer la tête (2929 *Lors commença les elz a rooilier* / 2930 *Les denz a croistre et la teste a hochier*) ;
- froncer²⁰⁸ les moustaches (3169 *Les grenons lieve, s'a la teste crollee* ; 3470 *De mautalant en froncist le guernon*) ;
- s'écrier à voix haute, hurler (1839 *A voiz s'escrient : « Fel traître boisiere [»]* ; 5886 *Païen glatissent et ullent com gaignon*) ;
- s'enfuir (6156 *Par pou ne sont tuit en fuie torné* ; 7090 *A icest mot sont en fuie torné*) ;
- se frapper la poitrine (97 *De sa main destre aloit son piz batant* ; 812 *A sa main destre aloit son piz batant*) ;
- se signer (7337 *Seigna son chief, s'a sa colpe clamee* ; 2005 *De Deu de gloire se commence a seignier*) ;
- exhaler des regrets²⁰⁹ (1890 *Le sor Baucent a forment regreté*, 2307 *Les riches dames regretent lor maris*) ;
- se lamenter (3260 *Et Aaliz s'est forment dementee*, 4243 *La gentil dame s'est forment dementee*).

²⁰⁸ Le TLFi indique *froncier les grenons* 'plisser la moustache notamment pour marquer sa mauvaise humeur, son dépit...' (XII^e siècle) (TLFi, [en ligne] : <https://www.cnrtl.fr/definition/froncer>, page consultée le 4 mai 2023).

²⁰⁹ Le verbe *regreter* possède ainsi une double dimension, interne, de « ressenti » (cf. p. 49) et externe, de « manifestation ».

L'émotion est également décrite par le biais de manifestations *physiologiques*. Les personnages peuvent :

- pleurer (4273 *Li quens en plore, s'en a le cuer dolant* ; 2434 *Adont i ot meinte lerne plore*) Les pleurs peuvent également être exprimés de façon métaphorique (2223 *L'eve del cuer li est as elz montee* ; 7958 *L'eve del cuer li fist as eulz venir*) ;
- changer de couleur (2225 *Voit le Guiborc, s'a la color muee* ; 7613 *Paien s'en fuient, les colors ont muees*) ;
- rire (7869 *Guillelmes l'ot, s'en a un ris gité* ; 8096 *François l'oïrent, si en ont ris assez*) ;
- avoir l'impression de perdre la raison (1281 *Esmeré l'ot, pres n'a le sens desvé* ; 7116 *Bauduc l'entent, pres n'a le sens desvé*) ;
- tomber, perdre l'équilibre (833 *Au duel qu'il maine est cheüz de Bauçant* ; 881 *Li quens Guillelmes por sa dolor chancele*) ;
- s'évanouir (834 *Encontre terre s'en vet sovent pasmant* ; 4255 *A icest mot chiet a terre pasmee*) ;
- trembler (2986 *Par grant poor commença a trambler*).

Remarquons que, dans *Aliscans*, les humains ne sont pas les seuls à pouvoir être affectés. L'expression *entité humanisable* que propose R. Micheli s'avère donc être particulièrement appropriée. Ainsi, le cheval Baucent peut lui aussi connaître des expériences émotionnelles, et les manifester physiquement. Les vv. 599-603 sont particulièrement représentatifs : *Baucent l'oï, si a frongi le nes, / Aussi l'entent com s'il fust hom senez. / La teste crolle, si a des piez hoez, / Reprint s'aleine, tost est revigorez, / Cuer li revint, si est tot recovrez*. L'humanité de Baucent, et donc sa capacité à être affecté, est soulignée dans le v. 600 *Aussi l'entent com s'il fust hom senez*.

On notera toutefois que certains vers qui décrivent de façon dénotative un procédé émotionnel physiologique ou comportemental relèvent pleinement de la sémiotisation *dite* telle que définie par R. Micheli. En effet, un terme d'affect y apparaît sous la forme d'un complément régi :

202 *De pitié plore, ne se pot aténir*
2937 *De mautalant commance a tressuer*
6039 *D'ire et de duel toz alume et esprent*

Ces cas ont été envisagés précédemment (cf. p. 68).

3. Conclusion transitoire : sémiotiser l'affect par le *dire* en ancien français et en français moderne

Il ressort de nos observations que, globalement, la catégorie de l'affect *dit* présente le même fonctionnement prototypique en français moderne et en ancien français. En effet, hormis le cas de simple *thématisation* de l'affect (cf. p. 72), chacun des éléments mis en évidence dans le modèle michelien se retrouve « actualisé », d'une manière ou d'une autre, dans la chanson d'*Aliscans*. Nous comptons au sein de cette dernière de nombreux énoncés correspondant à la

définition de l'affect *dit* donnée par R. Micheli. Pour rappel, ces énoncés comportent au minimum deux expressions : la première renferme un *terme d'affect*, la seconde, une *entité humaine* ou *humanisable*. Ces deux expressions sont unies par une relation prédicative, laquelle attribue un affect à une EH supposée ressentir cet affect. Il arrive que soit également présente une troisième expression renvoyant à la *cause* ou à l'*objet* de l'affect.

L'ancienne langue présente une multitude de mots qui peuvent être considérés comme des *termes d'affect*. Tout comme R. Micheli l'a constaté pour le français moderne, nous nous sommes aperçue de la difficulté à circonscrire un champ lexical de l'affectivité, tant ce domaine est vaste et voisine avec d'autres réalités psychiques. Cette difficulté s'accroît encore pour la période que nous avons considérée, puisque nous ignorons si ce que nous percevons aujourd'hui comme relevant de l'*affectif* l'était également au Moyen Âge. L'ancien français comporte de nombreux mots qui, s'ils dénotent une même réalité affective, se distinguent par de fines nuances de sens. Cela est notamment mis en évidence par deux faits de sémantique : la polynomie synonymique et la polysémie de certains lexèmes (*cf.* p. 56-57).

En outre, notre étude des deux autres expressions constitutives de la sémiotisation par le *dire* a montré que, tout comme en français moderne, l'EH et la cause / l'objet de l'affect pouvaient adopter en ancien français de nombreuses formes. En ce qui concerne l'EH, nous avons observé le double mécanisme d'auto-attribution et d'allo-attribution de l'affect mis en évidence par R. Micheli. Nous avons également décidé d'étendre la théorie michelienne en étudiant l'individualité et la collectivité de l'affect. Nous avons ainsi proposé une ébauche de réflexion sur le degré de typicité que présentaient les personnages aliscaniens. En ce qui concerne la cause ou l'objet de l'affect, notre corpus a mis en exergue deux aspects particuliers. D'une part, la *cause* d'une émotion peut trouver à s'exprimer dans le premier hémistiche d'un vers exprimant une perception. Nous avons ainsi retrouvé dans *Aliscans* le syntagme perceptif de J. Rychner. Nous avons néanmoins montré que ce type syntagmatique n'était pas l'unique lieu syntaxique que pouvaient investir les causes affectives. D'autre part, l'objet sur lequel peut se diriger un sentiment n'est pas forcément humain, comme en témoignent les vers consacrés au cheval de Guillaume, Baucent, ainsi qu'au tinel de Rainouart.

Enfin, nous avons pu mettre en évidence les nombreuses possibilités de combinatoire syntaxique qu'offre l'ancien français. Comme nous souhaitions montrer toutes les actualisations que nous avons rencontrées, nous avons énuméré plus de structures que ne l'a fait R. Micheli. Il reste à savoir si c'est parce que celui-ci a voulu se montrer plus synthétique, ou si c'est parce que l'ancien français présente une plus grande souplesse syntaxique par rapport au français moderne.

Chapitre IV : l'affect tel qu'il est *montré* dans la chanson d'*Aliscans*

L'affect – nous venons de le voir – peut être *dit* en discours par le biais d'un système dénotatif tout à fait classique. Néanmoins, bien que cela puisse paraître contradictoire, il trouve également à s'exprimer dans « la dimension indicible de la textualité²¹⁰ ». Or, l'ineffable est *montrable* grâce à des *media* bien souvent ignorés de la linguistique traditionnelle.

Ce quatrième chapitre étudie l'actualisation dans la chanson d'*Aliscans* de la seconde catégorie sémiotique décrite par R. Micheli : l'émotion – nous parlons dans ce travail d'*affect – montrée*. Comme nous l'avons fait pour le mode du *dire*, nous avancerons tout d'abord quelques fondements théoriques issus de la théorie de R. Micheli (1.) Nous verrons ensuite, grâce à ces éléments, comment la chanson d'*Aliscans* *montre* les affects éprouvés par ses divers actants (2.)

1. Prolégomènes : l'émotion *montrée* selon R. Micheli

Dans le modèle michelien, l'émotion *montrée* est définie de la manière suivante :

Les énoncés qui *montrent* l'émotion présentent des *caractéristiques* qui, bien que *potentiellement très hétérogènes* [1.2.], sont toutes passibles d'une *interprétation indicielle* [1.1.]. L'allocutaire est conduit à inférer que *le locuteur – ou, en cas de disjonction énonciative, l'énonciateur* [1.3.] – éprouve une émotion, sur la base d'une relation de cooccurrence supposée entre d'une part, l'énonciation d'un énoncé présentant ces caractéristiques et d'autre part, le fait d'éprouver une émotion : « S'il y a énonciation d'un énoncé pourvu de telles caractéristiques, alors c'est probablement que le locuteur est sous le coup d'une émotion »²¹¹.

Cette définition souligne des aspects (mis en évidence dans la citation) caractérisant le mode sémiotique de l'affect *montré*. Nous commenterons brièvement ces aspects avant de voir quelle est leur manifestation concrète dans la chanson d'*Aliscans*.

1.1. Un fonctionnement interprétatif indiciel

Le récepteur d'un énoncé qui *dit* l'affect ne doit aucunement inférer l'existence de cet affect ni l'attribution de ce dernier à une entité humanisable. Ainsi, de par ses ancrages lexical, référentiel et syntaxique, le mode du *dire* ne requiert pas de la part du récepteur une quelconque interprétation²¹².

Le fonctionnement de l'affect *montré* est différent, puisqu'il repose cette fois sur un système indiciel. Comme nous l'avons vu au chapitre II, le récepteur infère cette fois l'existence d'un affect à partir de la présence dans l'énoncé de certains traits caractéristiques qui apparaissent comme la conséquence de l'affect lui-même²¹³. Ainsi, comme le dit R. Micheli,

²¹⁰ BRIENS, Sylvain, SAUSSURE (DE), Louis, « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », dans *Revue de Littérature comparée*, t. 1, n° 365, 2018, p. 68.

²¹¹ MICHELI, *op. cit.*, p. 26. Dans cette citation, c'est nous qui soulignons.

²¹² *Loc. cit.*, p. 61.

²¹³ *Loc. cit.*, p. 64.

[L'] énonciation de l'énoncé est, en vertu de certaines caractéristiques que celui-ci exhibe, perçue comme un *effet* qui se voit assigné à une *cause*, cette cause est elle-même assimilée à une *émotion* supposément ressentie par le locuteur²¹⁴.

De ce fait, alors que l'affect apparaît comme un *objet* du discours dans le cas de la sémiotisation *dite*, il est une *propriété* discursive dans celui de la sémiotisation *montrée*. Il ne s'agit en effet plus de quelque chose dont on parle, mais bien d'une caractéristique de l'énoncé.

R. Micheli précise enfin qu'il ne faut pas considérer la description verbale d'indices physiologiques ou comportementaux comme relevant de la catégorie du *montrer*. En effet, une énoncé tel que *Je tremble* décrit bel et bien les conséquences d'un affect (la peur, par exemple), mais il le fait sur un mode pleinement dénotatif, semblable à celui que nous avons décrit pour la catégorie de l'affect *dit*. L'énoncé lexicalise l'indice, mais comme il n'est pas lui-même indiciel, il ne relève pas de l'affect *montré*²¹⁵. Nous avons déjà envisagé ce genre de cas au chapitre précédent, lorsqu'il a été question des cas-limites du mode sémiotique du *dire* (*cf.* p. 72).

1.2. Des indices prenant la forme de caractéristiques très hétérogènes

La catégorie de l'affect *montré* ne se laisse pas appréhender aussi facilement que celle de l'affect *dit* puisqu'elle ne repose plus sur la présence dans l'énoncé d'un terme d'affect. Ainsi, les marqueurs indiciels que nous considérerons dans ce chapitre (appartenant uniquement au matériau sémiotique de la langue écrite²¹⁶) sont extrêmement diversifiés²¹⁷. Ils peuvent relever du lexique, de la syntaxe ou encore, dans un cadre qui dépasse celui de la phrase, de la rhétorique transphrastique.

En outre, la présence d'un seul de ces indices ne suffit pas à prouver la présence d'un affect ni l'attribution de celui-ci à une entité humanisable. Il s'agit donc pour le récepteur de chercher dans l'énoncé d'autres indices de l'affect *montré* ou encore des signes relevant des deux autres modes sémiotiques²¹⁸ qui viendraient, en quelque sorte, confirmer qu'il y a bien eu ressenti affectif.

Enfin, ces indices ne sont généralement pas le signe d'un affect spécifique. Il s'agit encore une fois d'exploiter d'autres informations fournies par le cotexte verbal ou par le contexte situationnel pour déterminer l'affect dont il est question²¹⁹.

²¹⁴ *Loc. cit.*, p. 65.

²¹⁵ *Loc. cit.* p. 66-67.

²¹⁶ *Cf.* p. 39 de ce mémoire.

²¹⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 66-67.

²¹⁸ Dans le cadre de ce mémoire, nous n'envisagerons que les combinaisons entre les marqueurs du *montrer* et ceux du *dire*.

²¹⁹ MICHELI, *op. cit.*, p. 68.

1.3. L'être affecté : de l'émetteur à l'énonciateur

Une telle description de l'affect *montré* laisse à penser que celui-ci ne pourrait être qu'auto-attribué. En réalité, il nous faut à nouveau convoquer la distinction entre *émetteur* et *énonciateur* pour prendre en compte tous les cas de figure possibles. Lorsque l'affect est attribué au producteur du discours, à l'émetteur (et dans le cas qui nous occupe, au narrateur), on parle bel et bien d'auto-attribution de l'affect. En revanche, en cas de représentation d'un discours autre que celui de l'émetteur, l'affect est plutôt attribué à l'être dont le point de vue affectif est au centre de l'énoncé. Comme le résume R. Micheli :

[L]es caractéristiques de l'énoncé passibles d'une interprétation indicielle auront tendance à être rapportées à une énonciation dont le locuteur n'est pas présenté comme responsable en termes de point de vue²²⁰.

Soit la phrase suivante : *Mon père s'est écrié : « Ah ! Une araignée ! »*. La peur est allo-attribuée à mon père par l'émetteur qui représente le discours de l'énonciateur. Une autre possibilité est de considérer, comme nous l'avons fait pour l'affect *dit*, que la peur est auto-attribuée par l'énonciateur (qui apparaît alors comme un émetteur interne) à lui-même.

2. L'affect *montré* dans la chanson d'*Aliscans*

Contrairement à ce que nous avons fait dans le chapitre précédent, nous ne dégagerons pas ici de données statistiques précises. En effet, les marqueurs du *montrer* se combinant assez facilement – tant entre eux qu'avec des marqueurs des autres modes – il est difficile d'avancer des données chiffrées qui soient parfaitement fiables. Ainsi, notre objectif consistera plutôt en la description des principaux mécanismes de monstration affective déployés par l'auteur de la chanson. Néanmoins, pour répondre à notre volonté d'exhaustivité, nous plaçons en Annexe 3 l'intégralité des vers relevés comme sémiotisant l'affect sur le mode du *montrer*.

Nous étudierons l'affect tel qu'il est *montré* dans notre corpus en trois temps correspondant aux trois types de marqueurs indiciels que nous avons relevés. Ces marqueurs peuvent être lexicaux (2.1.), syntaxiques (2.2.) ou relever d'une rhétorique transphrastique (2.3.)

2.1. Marqueurs lexicaux

Le *dire* n'est pas le seul mode de sémiotisation à posséder un ancrage lexical : le *montrer* peut lui aussi s'appuyer sur des lexèmes affectifs.

La catégorie de l'affect *dit* repose sur le sens référentiel des mots²²¹. Un signe linguistique, né de l'association entre une forme signifiante et un concept signifié, renvoie à une réalité extralinguistique – dans notre cas, émotionnelle ou sentimentale – : le référent. Ce dernier doit condenser un certain nombre de caractéristiques pour correspondre exactement au signe qui le désigne²²².

²²⁰ *Loc. cit.*, p. 70.

²²¹ *Loc. cit.*, p. 72.

²²² *Loc. cit.*, p. 71.

La catégorie de l'affect *montré* repose sur le sens expressif ou affectif des mots. Ce second type sémantique, moins aisé à saisir, correspond à l'*attitude affective* de l'émetteur impliquée par l'usage d'un mot dans un contexte déterminé. Nous avons relevé dans notre corpus de nombreuses unités lexicales renfermant un sens expressif ou affectif. Nous avons choisi d'en traiter trois types : les interjections (2.1.1.), les pragmatèmes (2.1.2.) et les appellatifs (2.1.3.)

2.1.1. Les interjections

2.1.1.1. Les interjections dans les sciences du langage

D'après R. Micheli²²³, il est difficile de circonscrire en un groupe aux frontières étanches les phénomènes fort hétérogènes que recouvrent les interjections. Ces petits mots « monosyllabiques et monomorphémiques²²⁴ » apparaissent comme des signes linguistiques déroutants ; il est difficile de leur attribuer une place fixe au sein des divers niveaux organisationnels de la langue. Ainsi, certains grammairiens font de l'interjection une huitième partie du discours²²⁵, de par son apparente appartenance au lexique. Néanmoins, il est difficile de la traiter comme les autres mots : l'interjection ne possède pas de référent co(n)textuel, elle est invariable sur le plan morphologique et est totalement indépendante sur celui de la syntaxe. Constituant à elle seule un énoncé autonome, elle n'occupe pas dans la phrase de fonction définie. D'autres chercheurs, comme C. Bally²²⁶, préfèrent donc considérer les interjections comme une catégorie linguistique à part entière.

En réalité, ce malaise définitoire se trouvait déjà au cœur des intérêts des sémanticiens du XIII^e siècle²²⁷, parmi lesquels nous pouvons citer Roger Bacon ou encore les deux auteurs anonymes du *Communia naturalia* ou du *Designis*. Selon ces derniers, les expressions linguistiques se scindent en deux groupes. Les premières signifient sur le mode de l'*affect* : ce sont des réactions purement instinctives à un stimulus extérieur (par exemple : le gémissement, qui peut exprimer la douleur dans sa *réalité*). Les secondes signifient sur le mode du *concept* : ces expressions prennent la forme d'un énoncé articulé sous l'action de la raison qui conceptualise le stimulus extérieur (par exemple : la séquence *Doleo* au sein de laquelle la douleur est *conçue* et non *réelle*). L'interjection, toujours selon ces sémanticiens, constitue une catégorie intermédiaire. Bien qu'elle signifie un concept, son émission est si rapide que la raison n'a guère le temps de conceptualiser le stimulus. La profération interjective est spontanée ; le concept est exprimé *per modus affectum*²²⁸.

²²³ *Loc. cit.*, p. 76.

²²⁴ PARUSSA, *art. cit.*, p. 206.

²²⁵ BERTIN, Annie, « Définir une interjection : la lexicographie au défi de l'énonciation », dans LAGORGETTE, Dominique, LIGNEREUX, Marielle (éds), *Comme la lettre dit la vie, Mélanges offerts à Michèle Perret, LINX*, n° spécial, 2002, p. 46-54. Voir aussi BURIDANT, Claude, « L'interjection : jeux et enjeux », dans *Langages*, t. 1, n° 161, 2006, p. 4.

²²⁶ BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1965.

²²⁷ À ce sujet, nous renvoyons aux travaux de ROSIER-CATACH, Irène : « Discussions médiévales sur l'expression des affects », dans BOQUET, NAGY, *op. cit.*, p. 201-223 ; Idem, « Interjections et expression des affects dans la sémantique du XIII^e siècle », dans *Histoire Épistémologie Langage*, n° 14-2, 1992, p. 61-84.

²²⁸ *Loc. cit.*, p. 71.

Ainsi, les grammairiens du Moyen Âge sont parvenus à mettre en évidence le lien qui existe entre l'émission d'une interjection et l'expressivité affective. Cette idée connaît encore ses défenseurs aujourd'hui. Par exemple, Pierre Larthomas, spécialiste du théâtre médiéval s'étant penché sur la question de l'interjection, définit cette dernière comme un « geste vocal²²⁹ » procurant à l'énoncé une coloration particulière, affective.

Il reste maintenant à décrire ce mécanisme de « coloration » dans la chanson d'*Aliscans*.

2.1.1.2. Les interjections dans *Aliscans*

Selon R. Micheli, les interjections sont particulièrement propices à sémiotiser l'affect sur le mode du *montrer*. Concrètement, cela signifie que le récepteur interprète, selon le processus indiciel que nous avons décrit, la présence d'une interjection dans un énoncé comme la conséquence d'un affect que l'émetteur (ou l'énonciateur) a supposément ressenti. Cela s'explique assez facilement : l'interjection, faisant l'impasse sur toute opération morpho-syntaxique, apparaît comme spontanée et soudaine. Cette immédiateté est alors « mise au compte de l'expérience émotionnelle²³⁰ ».

Nous comptons dans *Aliscans* quatre groupes interjectifs :

(1) *Hé* suivi ou non de l'adjectif *las* :

923 « Hé, *douce France, com chaiez en vilté !* [»]

3738 « Hé ! las, » *dist il, « com devroie desver !* [»]

(2) *Ha / A* suivi ou non de l'adjectif *las* :

1714 « Ha, *Folatille, tant jorz vos ai gardez !* [»]

6745 « A las, » *dist il, « com je sui malotruz !* [»]

(3) *Las*, adjectif prenant une valeur interjective :

196 *Las, quant ne voi mon chier oncle venir*

986 – *Las, » dist Guillelmes, « com dolereus reclain !* [»]

(4) *Haï / Ahi* :

875 « Haï, *Guiborc, ma franche damoisele* [»]

6218 « Ahi, *Guillelmes, por quoi alez fuiant ?* [»]

Ce que nous observons dans notre corpus confirme la théorie michelienne quant à la détermination de l'affect dans le mode sémiotique du *montrer*. Comme nous l'avons vu dans les prolégomènes, la seule présence d'un marqueur / indice de l'affect *montré* ne suffit pas à fixer la nature de cet affect. Ainsi, l'interjection apparaît comme un marqueur *sous-déterminé* par rapport à l'affect auquel il renvoie²³¹. Pour associer les interjections aliscaniennes à un affect particulier, il nous faut observer le cotexte verbal et / ou le contexte situationnel. Ainsi, l'interjection *hé* du v. 923 (« *Hé, douce France, com chaiez en vilté !* [»]) renvoie à la honte, ce

²²⁹ LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 74.

²³⁰ MICHELI, *op. cit.*, p. 78.

²³¹ *Ibid.*

qu'indique le terme *vilté*²³². Nous observons le même processus au v. 986 où l'adjectif *dolereus* projette l'interjection *las* dans le champ de la tristesse. Le contexte diégétique entourant le v. 6218, c'est-à-dire un contexte guerrier, permet d'interpréter l'interjection *Ahi* comme sémiotisant la colère.

De même, il semble assez clair qu'à un affect unique ne correspond pas nécessairement une interjection unique. Par exemple, plusieurs des interjections que nous avons relevées renvoient à la tristesse (*ha* du v. 6745, *las* du v. 1714 ou encore *hai* du v. 875). On notera tout de même qu'une fixation des valeurs sémantiques a pu toucher certaines interjections²³³. Ainsi, dans la chanson d'*Aliscans*, *las* se rapporte systématiquement à la tristesse. Cela nous est confirmé par la lecture des exemples donnés par Godefroy²³⁴, au sein desquels *las* en emploi interjectif « exprime la douleur, le regret, l'apitoiement sur soi-même²³⁵ ».

Ainsi, nonobstant la sous-détermination sémantique de l'interjection, cette dernière semble clairement liée au ressenti d'un affect et confère au discours, par le biais de la sémiotisation *montrée*, une tonalité particulière²³⁶.

2.1.2. Les pragmatèmes

2.1.2.1. Un fonctionnement similaire à celui des interjections

Nous avons relevé dans notre corpus des unités linguistiques qui semblent avoir un fonctionnement semblable à celui des interjections : les marqueurs discursifs, ou encore, selon l'appellation que leur donne Éva Buchi, les « pragmatèmes²³⁷ ». Ces éléments ne sont pas envisagés par R. Micheli dans son traité. Toutefois, comme ils sont assez nombreux dans *Aliscans* et qu'ils sémiotisent clairement l'affect sur le mode du *montrer*, nous avons jugé opportun de leur accorder une place dans ce travail.

La *grammaticalisation* mène des morphèmes lexicaux à devenir des morphèmes grammaticaux, des « grammèmes » – nous connaissons par exemple bien le cas du verbe *avoir* 'posséder' qui s'est grammaticalisé en auxiliaire. De la même manière, le processus de *pragmaticalisation* confère à certains morphèmes lexicaux (ou grammaticaux) le statut de morphèmes pragmatiques, de « pragmatèmes ». Éva Buchi a par exemple étudié le cas de *déjà*²³⁸

²³² *Vilté* 'humiliation' (« Vilté », dans FEW, [en ligne] : <https://lecteur-few.atilf.fr/lire/140/449?DMF>, page consultée le 10 mai 2023). Nous renvoyons également à la p. 50 de ce mémoire.

²³³ G. Parussa observe par exemple que l'interjection *haro* exprime toujours la rage (PARUSSA, *art. cit.*, p. 208.)

²³⁴ « Las » dans GDF, [en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/las>, p. consultée le 24 mai 2023. Voir aussi « Las » dans GDC, [en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/search/complement-godefroy/las>, page consultée le 24 mai 2023.

²³⁵ « Las », dans DMF, [en ligne] : <http://zeus.atilf.fr/dmf/>, page consultée le 10 mai 2023.

²³⁶ PARUSSA, *art. cit.*, p.

²³⁷ BUCHI, Éva, « Approche diachronique de la (poly)pragmaticalisation de français *déjà* ("Quand le grammème est-il devenu pragmatème, déjà ?") », dans TROTTER A., David (éd.), *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Aberystwyth 2004)*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 251-264.

²³⁸ *Ibid.*

ainsi que celui de *toujours*²³⁹. Le pragmatème s’oppose donc au lexème et au grammème par « la particularité que son rôle se situe non pas sur le plan référentiel, mais sur le plan communicatif²⁴⁰ », et plus précisément, dans le cas qui nous occupe, affectif. Ainsi, la différence entre pragmatèmes et interjections réside dans le fait que les premiers possèdent initialement un référent, ou, dans le cas de grammèmes devenus pragmatèmes, un sens grammatical. Cependant, ces deux types linguistiques participent pleinement à la *monstration* des affects en discours. Ainsi, tout comme c’était le cas pour les interjections, la présence dans l’énoncé de petits mots pragmatiques peut mener un récepteur à inférer que l’émetteur est affecté. Ce dernier dispose d’unités linguistiques « vides » du point de vue référentiel, et leur insuffle une signification nouvelle, affective.

Les chercheurs qui ont étudié les mécanismes de pragmaticalisation décrivent souvent ces derniers comme étant récents et relevant de la diachronie : un signifiant possède un signifié référentiel A, et c’est nettement plus tard qu’émerge un signifié pragmatique B²⁴¹. En réalité, comme a su le montrer Gerda Haßler en partant du cas de *iam* latin, la pragmaticalisation est un phénomène que l’on peut déjà observer dans les anciens textes. Ainsi, dès le latin et l’ancien français, un signifiant peut avoir un signifié référentiel A et un signifié pragmatique B. Pour désigner ce cas de figure, que nous retrouvons dans la chanson d’*Aliscans*, la chercheuse parle de « pragmaticalisation parallèle²⁴² », puisqu’observable en diachronie.

2.1.2.2. Les pragmatèmes dans *Aliscans*

Nous mettrons en évidence quatre pragmatèmes affectifs tirés de notre corpus : *Dex*, *deable*, *et*²⁴³ ainsi que *voire*²⁴⁴. Ces quatre mots peuvent être éliminés sans que le sens de l’énoncé n’en soit modifié. Ils sémiotisent l’affect sur le mode du *montrer*.

(1) Pragmatème affectif *Dex* :

239 *Dient li conte* « *Dex*, *quel vassal a ci* ! [»]
 1062 – *Dex*, » *dist Guillelmes*, « *com or puis enragier* ! »
 4331 « *Dex* ! *Quel hom est ? Com est bien figurez* ! [»]

(2) Pragmatème affectif *deable* :

3471 « *Comment*, *deable* ! » *dist il*, « *si plaideron* ? [»]
 4656 « *Comment*, *deable* ! *je ne sui si osez* [»]

(3) Pragmatème affectif *et* :

656 « *Et se g’i entre*, *je criem que trop n’i baigne* ! [»]
 1857 *Et bien .X.M. de la gent aversiere*
 2548 « *Et si vilment me porsache et manie* ! [»]

²³⁹ Idem, « Sur la trace de la pragmaticalisation de l’adverbe toujours (“Voyons toujours l’apport de la linguistique historique”) », dans *Langue française*, vol. 2, n° 154, 2007, p. 110-125.

²⁴⁰ BUCHI, *art. cit.*, p. 252.

²⁴¹ Voir par exemple MOSEGAARD HANSEN, Maj-Britt, STRUDSHOLM, Erling, « The semantics of particles : advantages of contrastive and panchronic approach : a study of the polysemy of French *déjà* and Italian *già* », dans *Linguistics*, n° 46, 2008, p. 475.

²⁴² HÄBLER, Gerda, « Pragmaticalisation parallèle des marqueurs discursifs : le cas de *déjà* », dans *SHS Web of conferences*, vol. 27, 5^e Congrès Mondial de Linguistique Française, 2016, p. 2.

²⁴³ Soili Hakulinen parle de ce *et* pragmatique en termes de « *et* affectif » (HAKULINEN, *art. cit.*, p. 198).

²⁴⁴ Cette liste n’est pas exhaustive. En effet, notre but est ici plutôt d’expliquer le mécanisme selon lequel les pragmatèmes *montrent* l’affect dans *Aliscans*.

(4) Pragmatème affectif *voir(e)* :

- 255 – Voir, » *dist Bertran*, « *vos i avez menti* [»]
3186 « *Voire, dist ele, s'iere desheritee* ! [...] »
5811 « *Voir, » dist Bertran*, « *einsi fierent maufé* [...] »

À nouveau, la seule présence d'une unité pragmatique n'est pas forcément suffisante pour pouvoir déduire que l'émetteur est affecté. Le pragmatème, pour pouvoir prétendre *montrer* l'affect, doit préférentiellement être appuyé par d'autres éléments co(n)textuels. Par exemple, la signification affective du pragmatème *Dex* du v. 1062 est appuyée par la présence du terme affectif *enragier*. De même, la valeur affective de l'unité pragmatique *deable* des v. 3471 et 4656 est soulignée par le mot exclamatif *comment*. La détermination de la nature de l'affect dépend elle aussi d'éléments extérieurs. Ainsi, le pragmatème *et* du v. 1857 s'interprète comme sémiotisant la peur en vertu du contexte situationnel : Guillaume est effrayé face au nombre d'adversaires qu'il doit affronter.

On notera encore que les quatre cas relevés témoignent bel et bien d'une pragmatization *parallèle*. En effet, il y a d'autres vers où ces quatre mots ont un sens référentiel (ou grammatical), et non pas une fonction pragmatique :

- 114 *Ez vos Bertran, que Dex puist beneir*
128 *Que tant deable font bien a resoignier* !
6458 « *Aïde, Dex, voire Père justisiere* [...] »
6644 *Dist le paien* : « *Mout sembles vain et vape*. »

2.1.3. Les appellatifs

2.1.3.1. Les appellatifs en tant que marqueurs de l'affect *montré*

Selon Dominique Lagorgette, les *termes d'adresse* sont des « syntagmes nominaux détachés qui remplissent la fonction énonciative vocative²⁴⁵ ». La médiévistique a étudié ces unités particulières (aussi appelées *vocatifs*, *apostrophes*, *appellatifs*) sous de nombreux angles d'approche : leur flexion, leur position dans l'énoncé, leur sémantisme ou encore, dans une optique un peu plus proche de la nôtre, leur fonction pragmatique²⁴⁶. De notre côté, nous voyons dans ces appellatifs un autre marqueur de monstration verbale de l'affect. En effet, la seule présence d'un de ces mots permet souvent – mais pas toujours ! – au récepteur d'un énoncé d'inférer la présence d'une émotion ou d'un sentiment supposément ressenti par l'émetteur / énonciateur. Notons que, tout comme c'était le cas pour les pragmatèmes, ce marqueur n'a pas fait l'objet d'une description dans le modèle michelien.

Comment expliquer ce mécanisme ? L'imaginaire linguistique a tendance à associer certaines unités lexicales à des niveaux de langue (« soutenu », « courant », « familier », « vulgaire »...) ou encore à des *tonalités* distinctes. Ainsi, c'est le changement de registre ou de tonalité linguistique, perceptible dans la profération d'une insulte ou d'un hypocoristique, qui alerte le

²⁴⁵ LAGORGETTE, Dominique, « “*Damoiselle, veuillez vous aller ovesque moy et vous serrez m'amyte* ?” Mots doux et insultes en moyen français, de la politesse à la transgression », dans HÄRMÄ, SUOMELA-HÄRMÄ, *op. cit.*, p. 116.

²⁴⁶ *Loc. cit.*, p. 119.

récepteur de l'existence d'un potentiel affect. Si l'émetteur / énonciateur emploie un terme appartenant à un registre / une tonalité surprenant(e), c'est parce que ce terme traduit plus facilement son attitude affective par rapport à l'objet du discours²⁴⁷.

2.1.3.2. Les appellatifs dans *Aliscans*

Dans notre corpus, certains termes d'adresse n'ont rien à voir avec les procédés de monstration affective. Appartenant au langage courant, ils relèvent des « usages récurrents et conventionnels des termes d'adresse²⁴⁸ ». Ces appellatifs neutres sont généralement des marques de politesse :

577 « Dame Guiborc, jamés ne me verrez [»]

2347 « Sire Guillelmes, ne vos esmaiez mie [»]

3299 « Dame, » dist il, « buer fussiez onques nee [»]

Notons que l'emploi du terme *dame* en adresse est extrêmement fréquent dans les chansons de geste, que celui-ci soit suivi d'un nom propre (comme dans le v. 577) ou non (comme dans le v. 3299)²⁴⁹. *Sire* quant à lui est une apostrophe commune, « un titre d'honneur, donné [...] à des personnes distinguées par leur dignité ou par leur rang²⁵⁰. » Ce mot est souvent accompagné de l'adjectif *beau*, ce que nous observons à de multiples reprises dans notre corpus (916 « Biau sire niés, petit m'avez duré ! [»] ; 4620 « Beau sire queu, vostre savor humez ! [»]). Au vu de sa fréquence, nous ne faisons pas forcément de l'emploi de cet adjectif un marqueur d'affect – l'affection – *montré*. Nous y voyons plutôt un figement dans l'expression.

D'autres termes d'adresse sémiotisent l'affect sur le mode du *montrer*. Ces termes sont définis par leur valence, qui peut être positive – on parle alors d'*hypocoristiques* – ou négative – ce sont les *insultes*.

(1) Emploi de termes hypocoristiques

Deux *sentiments* sont montrés par l'emploi de termes hypocoristiques : l'affection amicale, hors rapports amoureux :

3345 *Si li a dit* : « Bele suer, douce amie [...] »

5731 *Dist Renoart* : « Armez vos, bel enfant [...] »

6895 *Dist Desramez* : « Renoart, biax amis [...] »

et l'affection amoureuse :

507 [«] *Dame Guiborc*, douce suer, bele amie [...] »

2361 « *Dame Guiborc*, bele suer, doce amie [...] »

On remarquera la polysémie des termes *suer* et *amie*, deux termes qui, selon Aletta Grisay, G. Lavis et Micheline Stasse, sont les deux meilleurs représentants de l'expression affectueuse à l'égard des femmes²⁵¹. D'une part, le mot *sœur* est fréquemment employé comme terme

²⁴⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 73-74.

²⁴⁸ LAGORGETTE, Dominique, *art. cit.*, p. 120.

²⁴⁹ GRISAY, Aletta, LAVIS, Georges, STASSE, Micheline, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1969, p. 127-128.

²⁵⁰ GUILLOT, Roland, *L'épreuve d'ancien français aux concours. Fiches de vocabulaire*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2008, p. 464.

²⁵¹ GRISAY, LAVIS, STASSE, *op. cit.*, p. 151-152.

affectueux de l'époux à l'épouse²⁵². D'autre part, si le mot *amie* peut désigner un « pur sentiment d'amitié²⁵³ » (comme dans le v. 3345), il appartient le plus souvent au champ lexical amoureux. Dans le cas qui nous occupe, le mot « *amie* 'femme aimée' [désigne] une épouse et [devient] un terme exprimant l'affection conjugale²⁵⁴ » (comme dans les v. 507 et 2361).

(2) Emploi de termes insultants

Dans *Aliscans*, les insultes sont bien plus nombreuses que les hypocoristiques. Nous en avons relevé 13 (huit substantifs, un syntagme nominal et quatre adjectifs). Les gloses ont été établies grâce aux mêmes dictionnaires que lors de l'élaboration de notre lexique des termes affectifs (cf. p. 45). Ces insultes peuvent correspondre à des appellatifs tels que définis précédemment (1684 « *Cuvert paien, le tuen cors ait dahez !* [»]), mais aussi à de simple « désignatifs » (6495 *Bien peüst dire : « Vez la un aversier »*).

Aversier (*s. m.*) 'ennemi, diable, démon'

6495 *Bien peüst dire : « Vez la un aversier »*

Nous relevons également le terme en emploi adjectival :

1857 *Et bien .X.M. de la gent aversiere*

3427 *VII.M. des autres de la gent aversier*

Culvert (*s. m.*) 'individu ignoble, infâme, misérable'

1684 « *Cuvert paien, le tuen cors ait dahez !* [»]

6203 « *Cil au cort nez, li cuvert malostruz* [»]

Failli (*adj.*) 'lâche, perfide, traître'

5094 *Coarz failliz, si les doit on nomer.*

5195 *Renoart ot les cuverz, les failliz,*

Gaignon (*s. m.*) 'homme méprisable, misérable, chien'

5886 *Paien glatissent et ullent com gaignon*

5920 *Turs et Persant glatissent com gaignon.*

Gloton (*s. m.*) 'canaille, brigand, gredin ; coquin'

330 « *Or vos en eminent li gloton de put lin* [...] »

7831 « *Fill a putain, mauvés gloton lanier* [...] »

Dans les cas que nous avons relevés, le mot est à chaque fois qualifié, soit par un complément du nom (comme dans le v. 330), soit par un adjectif épithète (comme dans le v. 7831).

Mastin (*s. m.*) 'gros chien employé à la garde des maisons ou du bétail ou bien à la chasse', ici en emploi injurieux 'mécréant'

340 *Mes tot li orent depecié li mastin*

5468 *Quant Aÿmers a choisi le mastin*

²⁵² *Loc. cit.*, p. 207.

²⁵³ *Loc. cit.*, p. 145.

²⁵⁴ *Loc. cit.*, p. 150.

Pautonnier (*s. m.*) ‘coquin, vaurien, scélérat’

1061 « *Jus le metrez, par Mahom, pautonnier ! [...]* »

4677 « *Cil pautonnier, qui sont de pute orine [...]* »

Nous relevons également le terme en emploi adjectival :

1859 *Tot le detranchent comme gent pautoniere.*

Pute (*s. f.*) ‘femme de mauvaise vie’

1403 « *A la putain que je doi mout haïr [...]* »

3063 « *Et ma seror, la pute meretris [...]* »

Nous relevons également le SN *filz a putain* :

2147 « *Filz a putein, les chevaus me lerez [...]* »

7616 « *Fill a putain, mar entrastes es feves ! [...]* »

Ainsi que l’adjectif *put* ‘vilain, mauvais’²⁵⁵

2507 *Forment menace la pute gent sauvage*

4677 « *Cil pautonnier, qui sont de pute orine [...]* »

Ribaut (*s. m.*) au sens injurieux de ‘vaurien’

6421 *Dist Crucados* : « *Ribaut, alez avant ! [...]* »

6791 *Dist Renoart* : « *Filz a putain, ribaux [...]* »

Les insultes *montrent* l’affect dans la mesure où leur emploi, marquant un changement de registre, témoigne de l’emportement, dans la diégèse, de l’émetteur vis-à-vis du récepteur. Comme pour les autres marqueurs de l’affect *montré*, l’unique emploi d’un terme insultant ne suffit pas à déterminer l’affect ressenti par l’émetteur / énonciateur. Suivant le co(n)texte, il peut s’agir de la colère (comme dans le v. 7616), de la peur (comme dans le v. 6495) ou encore de la haine (comme dans le v. 1403). On notera encore que cet emploi de termes insultants n’apparaît pas uniquement dans le discours direct proféré par des personnages, mais aussi dans la narration. Le narrateur-émetteur apparaît ainsi comme particulièrement impliqué dans la diégèse. Voyons par exemple le v. 1857 *Et bien .X.M. de la gent aversiere* ou encore le v. 2507 *Forment menace la pute gent sauvage*.

2.2. Les marqueurs syntaxiques

Généralement, la phrase canonique – la phrase assertive neutre – est conçue comme répondant à une bipartition informationnelle entre un *thème* (c’est-à-dire, comme nous l’avons vu à la p. 72, un « constituant immédiat [...] au sujet duquel on va dire quelque chose²⁵⁶ ») et un *rhème* (à savoir une « partie de l’énoncé qui ajoute quelque chose de nouveau au thème, qui en “dit quelque chose”, qui informe sur lui²⁵⁷ »)²⁵⁸. Sur le plan de la morphosyntaxe, le thème et le rhème sont respectivement rendus par un *groupe nominal* et par un *groupe verbal*²⁵⁹. Ce type de phrase, constitué en [GN + GV], est communément associé, dans les représentations linguistiques, à une disposition *inaffectée* de l’émetteur. Ainsi, selon R. Micheli, l’emploi d’une

²⁵⁵ « Put », dans DMF, [en ligne] : <http://zeus.atilf.fr/dmf/>, page consultée le 16 avril 2023.

²⁵⁶ DUBOIS *et al.*, *op. cit.*, p. 482.

²⁵⁷ « Commentaire » (synonyme de *rhème*), dans *loc. cit.*, p. 93.

²⁵⁸ En logique, on parle plutôt de *sujet* et de *prédicat*.

²⁵⁹ MICHELI, *op. cit.*, p. 80.

structure syntaxique irrespectueuse de ce modèle prédicatif serait tout particulièrement propice à la sémiotisation de l'affect, et plus particulièrement, à la sémiotisation *montrée* de celui-ci²⁶⁰.

Le modèle michelien envisage trois marqueurs syntaxiques participant à la monstration de l'affect : l'exclamation, les phénomènes de réduction syntaxique et les phénomènes de réordonnement syntaxique. Ces trois faits de syntaxe se retrouvent également dans la chanson d'*Aliscans*. Pour des raisons d'espace, nous en traiterons deux qui, à notre sens, sont les plus riches : la modalité énonciative exclamative (2.2.1.) ainsi que les phénomènes de mise en relief (2.2.2.) Nous nous montrerons particulièrement prudente dans nos commentaires, la syntaxe médiévale étant bien différente de celle que nous connaissons aujourd'hui.

2.2.1. Les énoncés exclamatifs

2.2.1.1. Mécanisme général

L'exclamation est indicatrice de l'attitude affective qu'adopte un émetteur par rapport à l'objet de l'énoncé qu'il profère. Plus particulièrement, selon R. Micheli, les énoncés exclamatifs sont réputés sémiotiser l'émotion sur le mode du *montrer* : l'émission d'un énoncé exclamatif – nous devrions plutôt dire de *certain*s énoncés exclamatifs – apparaît, aux yeux du récepteur, dans une relation de cooccurrence avec le ressenti d'un affect. À nouveau, celui-ci demeure indéterminé si l'on tient uniquement compte de la modalité exclamative. La nature de l'affect est à chercher dans le cotexte verbal ou dans le contexte situationnel.

À notre sens, un tel parcours interprétatif est rendu possible par la concordance entre les caractéristiques de l'énoncé exclamatif et celles de l'expérience d'une émotion. En effet, « l'exclamation est une production énonciative assortie d'une intensité énonciative, ou d'une expressivité marquée, qui donne de la saillance à un énoncé²⁶¹ ». Or, ces aspects d'*intensité* et de *saillance* sont tout à fait typiques du fait émotionnel tel que nous l'avons défini dans l'introduction (cf. p. 20). On pourrait ainsi croire que l'exclamation sémiotise non pas l'intégralité des affects, mais les émotions uniquement. En réalité, nous pensons que les sentiments, eux aussi, peuvent être *montrés* par un énoncé exclamatif : imaginons par exemple une phrase telle que *Comme je vous aime !*, qui fonctionne selon un double mode de sémiotisation, *dit* et *montré*. Néanmoins, dans ce genre de cas, les sentiments sont montrés sur un mode émotionnel, puisqu'ils apparaissent plutôt sous la forme d'un *pic*, d'une manifestation affective forte et proéminente.

En français écrit²⁶² moderne, la modalité exclamative peut être marquée de plusieurs façons. La plus évidente, typographique, est l'usage d'un point d'exclamation (*Ce garçon est beau !*). Les autres marqueurs exclamatifs, souvent associés à un point d'exclamation, se situent plutôt sur

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ MERLE, Jean-Marie, « L'exclamation en contexte », dans *Corela*, HS-29, 2019, p. 4, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/corela/9937>, page consultée le 17 avril 2023.

²⁶² Nous ne considérons pas dans ce travail la langue orale, au sein de laquelle l'exclamation est traduite par une intonation particulière imperceptible à l'écrit.

le plan morphosyntaxique : l'exclamation peut être traduite par l'inversion du sujet et du verbe (*Est-il beau !*), par l'emploi d'une structure syntaxique déroutante (*Ce garçon est tellement beau !*²⁶³), ou encore par le recours à des mots exclamatifs (*Comme ce garçon est beau ! ; Quel beau garçon !*)²⁶⁴

2.2.1.2. L'exclamation dans *Aliscans*

Le phénomène exclamatif est bien plus malaisé à saisir dans l'ancienne langue, pour la simple et bonne raison que les textes médiévaux sont très peu ponctués. Ainsi, les points d'exclamation que nous pouvons lire dans l'édition moderne d'*Aliscans* constituent des indices par rapport à la potentialité affective des vers concernés, mais cette potentialité est à chercher dans d'autres marqueurs de l'ancienne langue. Ces signes de ponctuation ne sont que le résultat de l'interprétation affective de C. Régnier à la lecture de ces autres marqueurs. L'ancien français recourt donc à d'autres *media* pour doter ses énoncés d'une valeur exclamative, ces moyens étant bien souvent concordants, comme nous le verrons, avec ceux que mobilise le français moderne. Nous énumérons, exemplifions et commentons ci-dessous ces différents moyens.

(1) Emploi de mots exclamatifs

Tout comme le français moderne, l'ancien français utilise des mots exclamatifs. Nous relevons dans *Aliscans* les unités *com* (*or*), *quel(s)* ainsi que *mar*.

Com exclamatif peut relever de deux natures distinctes. D'une part, *com* est, dans certains cas, un adverbe portant sur un groupe verbal (1659 « *Dex, » dist Guillelmes, « com m'avez securu [!]* »²⁶⁵) Il peut éventuellement être suivi de l'adverbe temporel *or* (3049 « *Dex, » dist li quens, « com or sui entrepris []* »). D'autre part, *com* peut être un déterminant. Il porte alors sur un syntagme nominal (1964 « *A com grant joie je m'en issi l'autrier [!]* »). Dans ce dernier cas, *com* est un équivalent de *quel*, autre déterminant exclamatif que nous retrouvons dans notre corpus au singulier (239 *Dient li conte « Dex, quel vassal a ci [!]* ») ou au pluriel (5232 *A [!] Dex, quex freres [!] com chascun s'eprova [!]*²⁶⁶)

L'adverbe *mar*, quant à lui, a la valeur sémantique d'« une modalité [...] de discordance²⁶⁷ ». Nous voyons dans ce mot, caractérisé par sa puissance expressive, une marque exclamative :

894 « *Viviens sire, mar fu vostre bonté [...]* »
6763 « *Filz a putain, mar m'i avez enclos [...]* »
7687 « *Mes par Mahom, mar i fui oubliez [...]* »

²⁶³ On attendrait dans cette phrase une conséquence introduite par *que*.

²⁶⁴ MICHELI, *op. cit.*, p. 83.

²⁶⁵ Dans tous les exemples cités, nous plaçons le point d'exclamation entre crochets. En effet, comme nous l'avons dit, si ce signe de ponctuation est présent dans l'édition moderne, il ne l'était pas dans les manuscrits. Nous ne devons donc pas vraiment en tenir compte dans notre étude du *montrer*.

²⁶⁶ On notera que ce vers renferme un haut potentiel émotionnel. En effet, la tristesse se voit sémiotisée à trois reprises, par trois moyens relevant du *montrer* : l'interjection *A*, le déterminant exclamatif *quex* ainsi que l'adverbe exclamatif *com*.

²⁶⁷ GUILLOT, *op. cit.*, p. 337.

Ce très bref échantillon suffit à mettre en évidence les deux valeurs que peut recouvrir le mot *mar*. Dans le v. 894, il est un adverbe discordantiel signifiant ‘pour rien, vainement, inutilement²⁶⁸’. En revanche, dans les vv. 6763 et 7687, il rend le caractère /inopérant²⁶⁹/, et veut dire ‘pour le malheur [de x]’.

(2) Emploi de structures syntaxiques déroutantes

En ancien français, les adverbes *si* et *tant* marquent le juste degré d’un adjectif ou d’un adverbe²⁷⁰. En outre, ils apparaissent souvent comme des corrélatifs à l’origine d’une proposition consécutive²⁷¹. Or, dans certains vers de notre corpus, ces adverbes sont utilisés sans être suivis de la proposition consécutive attendue²⁷² (307 *Bertran l’entent ; Dex, si dolant en fu [!]* ; 2548 « *Et si vilment me porsache et manie [!] [»]*) Cet emploi particulier traduit à notre sens une modalité énonciative exclamative. Notons que le potentiel émotionnel des deux exemples cités est appuyé par l’ancrage lexical de l’affect (perceptible dans l’adjectif *dolant* et dans l’adverbe²⁷³ *vilment*).

L’exclamation trouve également à s’exprimer dans les phrases nominales, où le SN seul suffit à faire énoncé²⁷⁴ (323 *Dex, quel damage ! Si hardiz hom ne fu* ; 4221 « *Or tost as armes, franche gent henoree [!]* ») Notons que R. Micheli envisage lui aussi ce genre d’énoncés, mais il les place dans la catégorie des phénomènes de réduction syntaxique, mentionnés *supra* (cf. p. 88). Ces derniers sont envisagés comme des marqueurs d’émotion *montrée* : si l’émetteur réduit son énoncé au niveau de la syntaxe, c’est probablement qu’il est en proie à un affect. Cette interprétation découle du caractère *rapide* de l’émotion : si l’être affecté emploie un énoncé réduit syntaxiquement, c’est parce qu’il ne dispose pas du temps suffisant pour exprimer son ressenti²⁷⁵.

Enfin, R. Micheli considère l’inversion sujet-verbe comme un marqueur exclamatif. Nous traiterons ce phénomène au point 2.2.2.2. Comme nous le verrons, l’interprétation de l’ordre des mots est plus complexe en ancien français qu’en français moderne.

(3) La phrase relative faisant énoncé

Lorsque la proposition relative forme à elle seule une phrase complète, elle a une valeur exclamative²⁷⁶. Nous relevons dans *Aliscans* deux exemples de ce type :

845 « *Vostre biauté qui si ert avenant ! [»]*
7087 « *Si petite arme qui a tel poesté ! [»]*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ MOIGNET, *op. cit.*, p. 271.

²⁷¹ *Loc. cit.*, p. 238.

²⁷² Comme point de comparaison, nous pouvons par exemple citer le v. 3180 *Tant me douterent n’osa estre ve[e]e*.

²⁷³ Pour des raisons d’espace, nous n’avons pas eu l’occasion d’envisager, dans le cadre de ce mémoire, le rôle que jouaient les adverbes dans la sémiotisation affective.

²⁷⁴ MOIGNET, *op. cit.*, p. 97.

²⁷⁵ MICHELI, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁶ *Loc. cit.*, p. 157.

Ce cas de figure n'est pas relevé par R. Micheli pour le français moderne.

2.2.2. La mise en relief

2.2.2.1. Dislocation et clivage des énoncés

Selon R. Micheli, les phénomènes de *mise en relief* – de *focalisation* – sont généralement mis en lien avec l'expressivité syntaxique de la langue²⁷⁷. Le sémioticien envisage les cas particuliers de deux constructions focales qui sémiotiseraient l'affect sur le mode du *montrer* : la dislocation et le clivage propositionnels.

D'une part, en français moderne, l'affectivité est manifestée dans un énoncé par la dislocation de celui-ci²⁷⁸. Dans ce type de construction syntaxique, un constituant se voit détaché par rapport au cœur de la phrase : situé en tête ou en fin d'énoncé, il est repris par un pronom dans le noyau propositionnel.

Cas de dislocation à gauche : *Marie, elle m'ennuie*

Cas de dislocation à droite : *J'adore ça, la danse classique*

Ce phénomène est interprété comme un indice de l'affect *montré* en vertu du réordonnement des constituants phrastiques qu'il provoque. En effet, un ordre logique SVO ferait correspondre l'énoncé à une « appréhension intellectuelle du monde²⁷⁹ », dans laquelle l'émetteur ne semble pas produire son discours sous l'action d'un quelconque affect. En revanche, la dislocation ordonne les constituants selon l'importance subjective que leur donne l'émetteur, ce qui traduirait son état *affecté*.

D'autre part, la langue moderne *montre* l'affect par le clivage de ses propositions. La phrase clivée est le produit d'un processus d'extraction grâce à une locution identifiante, *c'est*, associée à une proposition introduite par *qui* ou par *que*²⁸⁰. Le schéma prototypique de la phrase clivée est le suivant : *C'est X qui / que Y*. X, l'élément focalisé est *rhématisé* ; il est élevé à un statut informationnel supérieur à celui du thème Y²⁸¹ :

Exemple de phrase clivée : *Ce sont 750 personnes qui ont perdu leur emploi !*

L'énoncé clivé sémiotise l'affect sur le mode du *montrer* en vertu de la hiérarchisation informationnelle qu'il produit. En effet, cette structure syntaxique est choisie par l'émetteur car elle est apte à souligner le constituant qui se trouve à la source de l'affect qu'il éprouve. Comme le résume R. Micheli, « le clivage [...] permet à l'orateur de pointer l'élément qui [...] est supposé fonctionner comme le déclencheur d'une émotion²⁸². »

²⁷⁷ *Loc. cit.*, p. 94.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 725.

²⁸¹ MICHELI, *op. cit.*, p. 96.

²⁸² *Loc. cit.*, p. 97.

2.2.2.2. La mise en relief dans *Aliscans*

Nous relevons dans *Aliscans* deux types de mises en relief syntaxiques : le déplacement d'un constituant au sein de l'énoncé ainsi que le clivage propositionnel. Nous expliquons ci-dessous la façon dont ces constructions sémiotisent – ou ne sémiotisent pas – l'affect sur le mode du *montrer*.

(1) Faits de déplacement. L'ordre des constituants : un marqueur expressif ?

Bien que son existence soit attestée en ancien français, nous n'avons pas relevé dans notre corpus de construction *disloquée*²⁸³ répondant à la définition énoncée ci-dessus. Il existe néanmoins dans *Aliscans* des faits de *déplacement*, semblables à la dislocation et perceptibles dans l'ordre variable des constituants de la phrase. Ces déplacements peuvent relever – mais pas toujours, comme nous allons le voir – d'un processus de focalisation, c'est-à-dire de mise en avant d'un constituant comme étant le rhème de l'énoncé. Selon R. Micheli, de tels énoncés participent pleinement à la monstration de l'affect.

Si les énoncés phrastiques du français moderne s'organisent généralement selon un ordre fixe de leurs constituants (SVO), ce n'est pas le cas de l'ancienne langue, plus souple à cet égard. Claude Buridant fait correspondre cet état de langue à un stade TV, où V renvoie au verbe et où T équivaut à une position thématique qui peut être saturée par un panel d'éléments divers²⁸⁴. Le chercheur en relève sept, dont six sont représentés dans *Aliscans*²⁸⁵. Ainsi, la position T peut y être occupée par le sujet syntaxique (201 *Bertran l'entent, si gita un soupir*), par un complément direct du verbe (4244 *Sainte Marie a sovant reclamee*), par un complément circonstanciel (5657 *En cel chalant est Renoart entrez*), par un adverbe thématique (905 « *Or vos ont mort Sarrazin et Esclé [...]* »), par un adjectif attribut (265 *Grant fu la noise, li criz et la huee*) ou encore par un marqueur intensifiant (533 *Trop i en a, le cors Deu les maudie !*). C. Buridant souligne en outre l'existence d'un T *verbe nominal*, comme dans ces vers du *Conte du Graal* : 1560-61 *mangier le fit / Avoec lui an une escuële*. Nous n'avons pas relevé de cas similaire dans *Aliscans*.

En réalité, ces différents cas de figure sont le produit de deux processus distincts : la topicalisation qui correspond au marquage d'un élément comme étant le *thème* et la focalisation qui, comme nous l'avons dit, correspond à la mise en avant d'un constituant comme étant le *rhème*²⁸⁶. Seul ce second cas est considéré par R. Micheli²⁸⁷. Ainsi, le positionnement initial du

²⁸³ Sur la dislocation en ancien français, on consultera avec profit MARCHELLO-NIZIA, « Dislocations en ancien français : thématization ou rhématisation ? », dans *Cahiers de praxématique*, n° 30, 1998, p. 161-178.

²⁸⁴ BURIDANT, Claude, « L'ordre Verbe-Sujet en ancien français et son évolution vers le français moderne. Esquisse de comparaison avec les langues romanes », dans *Linx*, n° 11, 1999, p. 167, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/linx/901>, page consultée le 17 avril 2023.

²⁸⁵ *Loc. cit.*, p. 168.

²⁸⁶ PRÉVOST, Sophie, « Détachement et topicalisation : des niveaux d'analyse différents », dans *Cahier de praxématique*, n° 40, 2003, p. 118, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/praxematique/2707>, page consultée le 17 avril 2023.

²⁸⁷ En effet, R. Micheli ne s'attarde que sur la dislocation à droite et sur les propositions clivées. Ces deux phénomènes procèdent bien à une *rhématisation*.

complément direct du verbe²⁸⁸, du complément circonstanciel et de l'adverbe thématique correspond à une topicalisation. En effet, c'est à *propos* de ces éléments que l'énonciateur prédique quelque chose. En revanche, le placement en tête d'énoncé de l'adjectif attribut et du marqueur intensifiant s'assimile à une focalisation. Ces éléments *affirment* quelque chose à propos d'un thème qui leur est postposé.

Lorsque la position T est occupée par le sujet syntaxique, il n'y a pas de mise en relief. En effet, l'ordre SVO est l'ordre le plus fréquent en ancien français ; il est donc le moins marqué. En revanche, nous serions tentée de voir dans les autres éléments T initiaux un procédé d'emphase, et donc, de monstration affective, qu'il s'agisse d'une topicalisation ou d'une focalisation. En effet, le positionnement en tête d'énoncé paraît conférer à ces éléments une certaine importance dans la subjectivité de l'émetteur. On notera par ailleurs que les phénomènes de mise en relief se manifestent plus volontiers dans les textes littéraires²⁸⁹, et encore plus particulièrement dans les vers d'intonation épiques.

En réalité, les choses ne sont pas si simples, surtout pour les énoncés qui antéposent l'objet nominal. En effet, l'ordre OVS étant tout de même très fréquent jusqu'au XIII^e siècle – au XII^e siècle, il représente encore 34 % des propositions²⁹⁰ – il est difficile de l'interpréter systématiquement comme un procédé de mise en relief. Il peut s'agir d'une simple modalité courante de présentation de l'information, ou encore de la mise en œuvre d'un ordre syntaxique fréquent. Ainsi, bien que la chanson *d'Aliscans* ait été écrite à la charnière des XII^e et des XIII^e siècles, nous préférons rester prudente dans nos interprétations. Nous devons en outre tenir compte du paramètre de la versification, qui conditionne sans aucun doute l'ordre des constituants. Nous suivons ainsi la prudente conclusion de S. Prévost, selon laquelle la valeur de ces constructions « de déplacement » est interprétable seulement en fonction du contexte²⁹¹. Pour la chercheuse, les notions de *topicalisation* et de *focalisation* devraient être perçues pour le français médiéval « comme des opérations [...] de présentation de l'information nouvelle, sans que celles-ci ne revêtent [nécessairement] une dimension de mise en relief [...]»²⁹².

(2) La proposition clivée

Le clivage propositionnel est un procédé de *focalisation*, c'est-à-dire de mise en avant d'un élément comme étant le *rhème* de l'énoncé. La phrase clivée opère ainsi en effet un « marquage

²⁸⁸ En réalité, le cas du complément direct du verbe est plus complexe. Selon Sophie Prévost, sa position initiale peut tant relever d'une topicalisation que d'une focalisation, en fonction de l'accessibilité cognitive de son référent : lorsque le référent est cognitivement accessible, il s'agit d'une *topicalisation* ; quand ce n'est pas le cas, on parle plutôt de *focalisation* (PRÉVOST, Sophie, « Topicalisation, focalisation et constructions syntaxiques en français médiéval : des relations complexes », communication proposée dans le cadre du congrès *Les linguistiques du détachement*, Nancy, 2006, p. 4). Comme nous n'avons rencontré dans *Aliscans* que des cas où le référent de l'objet est identifiable, nous avons classé ce constituant dans les cas de topicalisation.

²⁸⁹ BURIDANT, *art. cit.*, p. 3.

²⁹⁰ MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accents toniques*, Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1995, p. 78.

²⁹¹ PRÉVOST, *art. cit.*, 2003, p. 117.

²⁹² *Ibid.*

emphatique du rhème²⁹³» selon la structure *C'est X qui / que Y*. En réalité, une telle construction est présente dès le plus ancien état du français. Selon Christiane Marchello-Nizia, cela s'explique par la perte progressive de la contrainte des phrases à verbe médian²⁹⁴.

Nous citons ci-dessous quatre exemples de propositions clivées²⁹⁵ tirées de la chanson d'*Aliscans* :

4268 « *C'est un deable, qui la tient son perchant.* »

6788 « *C'est cele dame qui porte cele fax [...]* »

6849 *C'est une chose que Renoart agree*

7741 « *C'est granz damages que il est assotez [...]* »

Ces quatre vers sémiotisent l'affect sur le mode du *montrer*. En effet, tout comme c'est le cas dans les clivées modernes, l'élément focalisé apparaît comme le déclencheur d'un affect, dont la nature est déterminée par le co(n)texte, chez l'émetteur. Ce dernier, pour souligner ce constituant syntaxique particulier, *clive* son énoncé. Ainsi, dans les deux premiers cas (v. 4268 et 6788), c'est la peur qui est sémiotisée, ce que nous déduisons grâce au contexte situationnel : Guillaume et Rainouart sont respectivement effrayés face à l'ennemi qu'ils doivent affronter. Ensuite, le clivage du v. 6849 met en évidence le plaisir que ressent Rainouart, ce plaisir étant en plus souligné par le verbe d'émotion *agree*. Enfin, le v. 7741 place le focus sur un terme d'affect, *damages*, ce qui amplifie la puissance de ce ressenti malheureux.

(3) Particules présentatives

En ancien français, la mise en relief transparaît également grâce à l'emploi de deux particules présentatives : (*atant*) *es* suivi ou nous de *vos* ainsi que l'impératif *veez* suivi ou non de l'adverbe *la*. Nous citons trois exemples :

33 *Atant es vos Desramé, lor seignor*

4080 *Dist a sa mere* : « *Vez com biau bachelier !* [»]

6143 *Paien s'escrient* : « *Veez la le maufé* [»]

Ces particules, selon G. Moignet, permettent de lier les deux pôles du texte littéraire, à savoir le pôle créateur et le pôle récepteur²⁹⁶. À notre sens, elles permettent également de *montrer*, non pas un affect particulier, mais plutôt l'énergie affective que le narrateur-émetteur veut insuffler à son récit.

3. Marqueurs de rhétorique transphrastique : à la croisée du *dire* et du *montrer*

Les procédés de sémiotisation affective ne se limitent pas au cadre de l'énoncé phrastique : ils peuvent également concerner l'unité discursive dans son ensemble et, dans le cas qui nous concerne, l'unité textuelle. Ainsi, nous ne considérerons pas l'affect tel qu'il est sémiotisé en

²⁹³ MICHELI, *op. cit.*, p. 96.

²⁹⁴ MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Le français en diachronie : douze siècles d'évolution*, Paris, Ophrys, 1999.

²⁹⁵ Des études plus précises ont été menées sur le procédé de clivage en ancien français (nous pouvons par exemple consulter ROUQUIER, Magali, « Les constructions clivées en ancien français et en moyen français », dans *Romania*, 2007, p. 167-212). Néanmoins, comme nous ne cherchons pas vraiment à décrire ce qu'*est* une phrase clivée mais plutôt comment une telle proposition sémiotise l'affect sur le mode du *montrer*, nous ne nous sommes pas étendue sur le sujet.

²⁹⁶ MOIGNET, *op. cit.*, p. 142.

un point ponctuel de la chanson, mais nous étudierons plutôt la façon dont il se construit au fil de son émission.

R. Micheli, pour décrire les marqueurs transphrastiques, recourt à la notion de *période* mobilisée dans l'acception où elle recouvre « des cas d'organisations transphrastiques fondées sur la rythmicité[, laquelle] se caractérise par le retour, un nombre déterminé de fois [...], d'unités dont la forme et/ou le volume sont similaires²⁹⁷. » Ainsi, dans certains discours, des unités (qu'elles soient lexicales, grammaticales, syntagmatiques ou encore phrastiques) se voient répétées²⁹⁸. Tout comme R. Micheli, nous verrons dans ces mécanismes répétitifs, bien présents dans notre corpus – ils en constituent même une caractéristique fondamentale –, un ultime marqueur de la sémiotisation *montrée*. Nous expliquerons d'abord le double mouvement de répétition mis en place dans *Aliscans* (3.1.). Nous verrons ensuite comment ce mouvement peut être investi, à notre sens, d'une *significativité* affective (3.2.)

3.1. La répétition épique : le cas d'*Aliscans*

Comme le rappelle M. Zink, l'écriture épique est une écriture particulièrement *incarnée*, en ce sens où nombre de ses effets reposent sur la matérialité du langage²⁹⁹. Ainsi, la chanson de geste est fondée, entre autres, sur un double mécanisme de répétition. D'une part, l'articulation entre les laisses peut s'appuyer sur un système de reprise, d'une laisse à l'autre, d'éléments narratifs. Ce procédé est celui des laisses dites *parallèles*, lesquelles s'appuient sur des répétitions de fond et de forme. Par exemple, dans *Aliscans*, l'enchaînement des laisses LXIV et LXV repose sur ce principe :

- LXIV
2882 **Or fu Guillelmes dedesoz l'olivier.**
*Tuit le guerpirent et laissent estraier,
Onc n'i remest sergent ne escuier.
Encui savra Guillelmes au vis fier
Com povres hom puet a riche pleidier.
« Dex, » dist li quens, « qui toz puez justicier,
2888 « Com est honiz qui il convient prier !
[...]*
LXV
2931 **Or fu Guillelmes toz seus soz l'olivier**
*Assez s'oï le dir et ramponer,
Et Looïs fet son huis bien garder,
Que n'i puet hom ni issir ni entrer,
Tot por Guillelmes qui tant fet a douter.
Voit le Guillelmes, del sans cuide desver,
2937 De mautalant commenace a tressuer.
[...]*

Ces deux laisses relatent exactement le même point diégétique, à savoir la colère et l'affliction de Guillaume lorsque Louis refuse de le recevoir dans son palais à Laon. Elles ne marquent donc aucune progression dans l'espace-temps de la narration. On remarquera également que les deux vers d'intonation (les v. 2882 et 2931) sont quasiment identiques du point de vue de la

²⁹⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 100.

²⁹⁸ R. Micheli donne l'exemple d'un discours de Barack Obama dont l'impact affectif repose sur la récurrence, à distance, des unités *if, and* et *but* (*loc. cit.*, p. 101).

²⁹⁹ ZINK, *op. cit.*, p. 73.

forme. Ces laisses parallèles répètent un épisode *affectif*, ancré dans le discours à travers plusieurs *media* ponctuels (v. 2888 « *Com est honiz qui il convient prier !* [exclamation] ; v. 2937 *De mautalant commenace a tressuer*. [présence dans l'énoncé d'un terme d'affect]). La répétition des laisses vient accentuer la douleur profonde que ressent Guillaume. Dès lors, elle apparaît comme une couche émotionnelle supplémentaire.

D'autre part, la chanson de geste se caractérise par ce que la critique a nommé un « style formulaire ». Ce dernier est basé sur le retour incessant de *motifs*, au sens d'« ensemble[s] codifié[s] [...] de formules »³⁰⁰, manifestés au travers de *formules* singulières, c'est-à-dire de « structure[s] syntactico-rythmique[s] et sémantique[s] sous-jacente[s] à de multiples « expressions formulaires »³⁰¹ ». La formule apparaît ainsi comme une unité de langue expressive qui comprend des éléments fixes liés entre eux, et qui peut être reproduite avec des variantes sans que le sens n'en soit altéré³⁰².

La chanson d'*Aliscans* est en partie construite sur la récurrence de plusieurs motifs et compte de multiples vers formulaires. Parmi ces motifs, nous pouvons par exemple citer, parmi tant d'autres, celui que J.-C. Vallecalle nomme « [l]es vicissitudes de la guerre ». Ce motif général se décline en plusieurs sous-motifs qui trouvent à s'exprimer dans diverses formules. Ainsi, le commencement des deux grandes batailles aliscaniennes est caractérisé par des vers adoptant une structure identique :

324 *En Aleschans ot merveilleuse hustin*
5450 *En Aleschans ot merveilleuse hustin*

En outre, de très nombreux vers se construisent en [*Grant* + verbe *être* au passé simple + sujet]. Cette formule peut rendre le sous-motif du bruit que fait le conflit armé :

265 *Grant fu la noise, li criz et la huee*
5314 *Grant fu la noise quant il furent armé*
5413 *Grant fu la noise de la gent desfaee*

celui de la joie des troupes :

3407 *Grant fu la joie sus el paleis pleiner*
4543 *Grant fu la joie el paleis segnorez*
8116 *Grant fu la joie sus el palés plenier*

ou encore celui de leur affliction :

2305 *Granz fu li dels el palés seignoriz*

Selon C. Lachet, ces vers formulaires assurent la cohérence dramatique de la chanson et soulignent les principales péripéties. De plus, ils assurent la cohérence de la composition, puisqu'on les relève tout au long de la chanson. Cette dernière semble ainsi être l'œuvre d'un seul et unique trouvère³⁰³.

³⁰⁰ ANDRIEUX-REIX, Nelly, « “*Grant fu l'estor, Grant fu la joie*” : formes et formules de la fête épique, le cas d'*Aliscans* », dans DUFOURNET (dir.), *op. cit.*, 1993, p. 10.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² BURIDANT, Claude, « Le style formulaire dans le *Ferabras occitan* », dans *Revue des langues romanes*, t. CXXI, n° 1, 2017, p. 99, [en ligne] :

<https://journals.openedition.org/rlr/287#:~:text=L'unit%C3%A9%20de%20base%20du,en%20alt%C3%A8rent%20pas%20le%20sens%2C>, page consultée le 21 mai 2023.

³⁰³ LACHET, Claude, « Échos signifiants dans la composition d'*Aliscans* », dans *Miscellanea Mediaevalia ; Mélanges offerts à Philippe Ménard*, t. II, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 789.

Ces procédés – les laisses parallèles et l’expression de motifs au moyen de vers formulaires – font de la répétition un élément central de la composition épique, et tout particulièrement de la chanson d’*Aliscans*. De nombreux chercheurs ont souligné l’élégance avec laquelle était manié le mécanisme répétitif dans ce texte³⁰⁴. Si l’action ne sort jamais du cadre tracé par la répétition, cette dernière n’est en aucun cas synonyme de lourdeur dans le style. Bien au contraire, la formule donne à la chanson un rythme particulier et est porteuse de sens³⁰⁵. Ainsi, selon J.-P. Martin, l’effet de répétition est perceptible sans pour autant que le trouvère ne recoure à la répétition mot à mot, ce qui est le signe d’un grand raffinement dans l’écriture³⁰⁶.

3.2. La répétition épique comme marqueur de l’affect *montré*

La répétition épique possède, à notre sens, une double interprétation affective, du point de vue de la réception du discours (3.2.1.) et de celui de la création de celui-ci (3.2.2.)

3.2.1. La réception : production d’un mouvement affectif dans l’auditoire

Selon R. Micheli, il est difficile d’appliquer la glose indicielle à la répétition discursive, laquelle est envisagée dans son traité en termes d’« organisation périodique³⁰⁷ ». En effet, si nous nous plaçons dans l’optique d’un discours réfléchi en amont de son émission, dans le cadre de l’art oratoire, ces mécanismes peuvent difficilement être interprétés comme la conséquence spontanée d’un affect de l’émetteur. Il s’agit plutôt pour ce dernier de produire un effet affectif chez le public auquel il s’adresse³⁰⁸. Le sémioticien glisse ainsi dans l’étude du *pathos*, de l’affect potentiellement éprouvé par l’entité *réceptrice*, et non plus par l’entité *créatrice*. Pour lui, les possibles affects qu’éprouve l’auditoire proviennent de la connaissance de la part de ce dernier de « schémas préformatés » – dans le cas qui nous occupe, de vers formulaires – et de la reconnaissance de ces schémas dans le discours proféré. Ainsi, « [l’]émotion potentiellement créée découle d’un plaisir de la reconnaissance et de la satisfaction [...] des attentes³⁰⁹. »

En réalité, il est aisé de projeter une telle interprétation dans le contexte de la diffusion orale des chansons de geste. Si l’origine orale de ces textes est discutée, il est communément admis que ces textes ont été diffusés oralement. Ainsi, nous pensons que la répétition épique, qu’elle agisse dans le cadre des laisses parallèles ou dans celui du style formulaire, devait avoir un impact affectif sur l’auditoire, selon le processus décrit par R. Micheli. Cette hypothèse est également celle de D. Boutet, selon lequel « [l’]esthétique de la répétition et ses moyens techniques servent d’adjuvant pour combler les attentes du public, et ont pour fonction de renforcer les effets attendus³¹⁰. » À notre sens, ces effets devaient être, entre autres, de l’ordre de l’affect.

³⁰⁴ On citera *loc. cit.* mais encore ANDRIEUX-REIX, *art. cit.*, BOUTET, *art. cit.* et MARTIN, *art. cit.*

³⁰⁵ ANDRIEUX-REIX, *art. cit.*, p. 28.

³⁰⁶ MARTIN, *art. cit.*, 1995, p. 478-479.

³⁰⁷ MICHELI, *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁸ *Loc. cit.*, p. 103.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ BOUTET, *art. cit.*, p. 45.

3.2.2. La création : un émetteur affecté ?

Cette première interprétation, bien qu'elle soit intéressante, ne nous semble pas prendre en compte l'intégralité du phénomène. Surtout, elle déroge au point de vue adopté dans le cadre de ce mémoire, qui est celui de l'affect tel qu'éprouvé par l'*émetteur* et non pas par le *récepteur*. Ainsi, contrairement à R. Micheli, nous pensons pouvoir interpréter les mécanismes de répétition discursive selon le système indiciel de l'affect *montré* : la répétition d'unités linguistiques peut être perçue, à notre sens, comme la conséquence d'un affect, ce dernier se trouvant dans une relation de cooccurrence supposée avec l'indice de répétition.

Emmanuelle Prak-Derrington définit la *réduplication* comme « le fait de répéter, de manière exacte et à proximité immédiate, une unité linguistique³¹¹ ». En français moderne, il peut s'agir par exemple d'un énoncé tel que *Ce match était incroyable, incroyable !* Selon la chercheuse, ce procédé est un « marqueur phare de l'expressivité », et même, un « marqueur phare des émotions³¹² ». Nous ne rencontrons pas dans notre corpus un tel cas de figure. En effet, comme nous l'avons souligné à la suite de J.-P. Martin, il n'y a pas dans *Aliscans* de répétition mot à mot. Néanmoins, il nous semble qu'un fonctionnement réduplicatif trouve à se manifester dans *Aliscans*, bien qu'il corresponde à une vision plus souple que celle d'E. Prak-Derrington.

D'une part, les procédés de polynomie synonymique que nous avons évoqués au chapitre précédent (cf. p. 56) se rapportent à une réduplication « de fond ». En effet, des unités lexicales quasi-synonymiques se voient répétées, à une distance minimale, dans des doublets ou triplets synonymiques :

2185 *Li quens i entre dolenz et abosmez*
3048 *Irez et fel et mout maltalentis*

Comme nous l'avons dit plus haut, ce processus répétitif confère une force plus importante à l'affect sémiotisé, ce dernier étant doublé voire triplé. La mise en structure polynomique et donc, répétitive, provient, à notre sens, de la force du ressenti. Face à la puissance de ce dernier, l'émetteur le dédouble ou le triple dans l'énoncé. L'affect est ainsi *montré* selon la glose indicielle de R. Micheli.

D'autre part, les mécanismes de répétition dans les chansons de geste (cf. point 3.1.) pourraient être perçus comme relevant d'une réduplication « à distance », laquelle recouvrirait des phénomènes plus larges que ceux étudiés par E. Prak-Derrington. Cette réduplication *épique*, traduite dans les laisses parallèles ainsi que dans le style formulaire, peut procéder à la répétition exacte d'unités linguistiques : c'est par exemple le cas des vers 86 et 6279 *Que la marine en vet tote crollant*, qui relèvent du motif descriptif des deux batailles aliscaniennes. Toutefois, elle manifeste dans de nombreux autres cas une certaine souplesse dans sa conception de la répétition. En effet, les vers similaires peuvent contenir de minimales variantes formelles, qu'ils soient formulaires :

3912 *Biau fu li jorz, li soleus est levé*
5233 *Biau fu li tans et li jors esclaira*
5924 *Biau fu li jorz et li solauz luit cler*

³¹¹ PRAK-DERRINGTON, *op. cit.*, p. 274.

³¹² *Ibid.*

ou qu'ils introduisent des laisses parallèles, comme nous l'avons vu pour les laisses LXIV et LXV (cf. p. 95). Les variantes peuvent, dans ce second cas, être plus importantes, comme dans les vers introductifs des laisses XXIII, XXIV et XXV, où seul le sujet (*Li quens Guillelmes*) est commun :

XXIII : 792 *Li quens Guillelmes ot mout le cuer*

XXIV : 835 *Li quens Guillelmes fut iriez et dolant*

XXV : 871 *Li quens Guillelmes son grant duel renovele*

En réalité, il est difficile d'interpréter avec certitude l'unité répétée par le mécanisme épique des vers similaires. Néanmoins, cette unité se voit mise en exergue et apporte ainsi une connotation, une coloration expressive, un sème supplémentaire que nous pourrions qualifier d'« affectif », même s'il n'est pas toujours possible de déterminer exactement l'affect dont il s'agit.

On soulignera encore l'existence de vers formulaires possédant un double ancrage, dans le *dire* et dans le *montrer*. Ainsi, certaines formules *signifient* par le dire un contenu affectif. Nous citons ci-dessous deux séries (incomplètes) :

118 *Li quens Bertran fu mout de grant air*

697 *Li quens Guillelmes fu mout de grant air*

1137 *Li quens Guillelmes fu mout de grant air*

359 *Plus le redoutent que tigre ne lion*

2759 *Plus le redoutent que l'aloie faucon*

4044 *Plus le redoutent que lion ne sangler*

Dans ces séries, la colère et la peur sont à la fois *dites* et *montrées*. Elles sont *dites* car leur fondement premier est lexical : les termes *air* et *redoutent* dénotent un état affectif particulier et le récepteur n'a pas à inférer l'attribution d'un affect à une entité humanisable. Elles sont également *montrées* par le procédé de répétition, qui marque une insistance de la part de l'émetteur et confère donc à ces états affectifs une forte intensité. Les vers de ce genre sont assez nombreux dans *Aliscans*. Nous y voyons le signe de l'existence d'un *motif affectif*, manifesté par le biais de plusieurs formules. Ces observations sont à mettre en lien avec la théorie linguistique moderne de l'*Exemplar theory*. Cette dernière a démontré qu'il existait dans la langue des formes figées, des éléments qui se présentent toujours ensemble. Dès lors, de nombreux énoncés sont prévisibles, car constitués de catégories sémantiques qui entretiennent avec l'ensemble dont elles sont les constituants un rapport très stable. Le lien est ainsi fait entre *création* et *réception* affective.

Enfin, nous dirons que ce procédé de monstration affective traduit le fort engagement affectif de l'instance émettrice. Ainsi, le trouvère d'*Aliscans* a su construire, par la mise en place de procédés répétitifs sémiotisant l'affect sur le mode du *montrer*, l'image d'un narrateur-émetteur fortement engagé par rapport à son propos, et par là même, incarné de façon presque charnelle au sein même du discours.

4. Conclusion transitoire : sémiotiser l'affect par le *montrer* en ancien français et en français moderne

À nouveau, la modélisation de l'affect *montré* proposée par R. Micheli pour le français moderne trouve un assez bon écho en ancien français. En effet, dans la chanson d'*Aliscans*, de nombreux énoncés peuvent être interprétés selon la glose indicielle décrite en début de chapitre : « si un énoncé possède telles caractéristiques, c'est probablement que son émetteur est en proie à un affect ».

Nous avons étudié l'actualisation dans la chanson d'*Aliscans* des trois types d'indices de l'affect *montré* décrits par R. Micheli. Ces indices peuvent être *lexicaux* (les interjections, les pragmatèmes, les appellatifs), *syntactiques* (l'exclamation, la mise en relief) ou *rhétoriques transphrastiques* (les différents mécanismes de répétition). Notons que les pragmatèmes et les appellatifs ne sont pas envisagés par R. Micheli. Pour notre part, nous avons à peine mentionné les phénomènes de réduction syntaxique, qui bénéficient d'un plus long développement dans le modèle michelien.

Plus que pour l'affect *dit*, les processus qui *montrent* l'affect en français moderne sont quelque peu différents en ancien français. Par exemple, nous n'avons pas trouvé dans la chanson d'*Aliscans* de *dislocation* d'éléments, bien que ce phénomène soit attesté dans l'ancienne langue. En revanche, nous avons étudié l'impact affectif que peut induire l'ordre des mots. Nous avons également réinvesti la théorie moderne d'E. Prak-Derrington concernant la reduplication au regard de ce que nous avons observé dans notre texte. Nous avons ainsi proposé les concepts de *reduplication épique* ainsi que de *motif affectif*.

Pour finir, on notera que les marqueurs d'affect *montré*, tout comme c'est le cas en français moderne, se présentent rarement seuls dans l'ancienne langue. Bien au contraire, ils se voient souvent combinés, soit avec d'autres marqueurs de l'affect *montré* :

5232 A ! Dex, quex freres ! com chascun s'eprova !

soit avec un terme d'affect :

307 Bertran l'entent ; Dex, si dolant en fu !

Ainsi, selon R. Micheli, « l'interprétation [des marqueurs de l'affect *montré*] aura tendance à exploiter un faisceau de caractéristiques et à rechercher autant que possible la congruence des indices³¹³. » En outre, ces marqueurs – nous l'avons vu avec le cas de la répétition – ne sémiotisent pas nécessairement un affect en particulier. Il s'agit parfois plutôt de donner au discours une tonalité, une coloration, une énergie affective.

³¹³ MICHELI, *op. cit.*, p. 68.

Conclusion : apports et prolongements

Nous concluons cette étude en deux temps. Dans un premier temps, nous présenterons de façon synthétique les éléments principaux que notre recherche a pu mettre en évidence. Nous répondrons ainsi aux objectifs que nous nous étions fixés dans l'introduction (1.) Dans un second temps, nous verrons quels prolongements pourraient être apportés à ce mémoire (2.)

1. Observations conclusives et apports de ce travail

Nous nous sommes intéressée dans ce mémoire aux procédés de sémiotisation affective déployés dans la chanson d'*Aliscans*. Nous poursuivions deux buts, le second découlant directement du premier. D'une part, d'un point de vue stylistico-synchronique, nous avons l'ambition d'observer et de décrire la façon dont des formes linguistiques, se situant à tout niveau de la langue, *sémiotisaient* l'affect dans la chanson d'*Aliscans*. Pour ce faire, nous nous sommes basée sur le modèle que propose R. Micheli pour le français moderne dans son traité *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*. Nous présenterons nos résultats au point 1.1. D'autre part, d'un point de vue sémiotico-diachronique, nous voulions voir si le modèle michelien pouvait être appliqué à un texte littéraire rédigé à la charnière des XII^e et XIII^e siècles. Nous exposerons nos observations au point 1.2.

1.1. Point de vue stylistico-synchronique

La chanson d'*Aliscans*, comme nous l'avons prédit dans notre introduction, s'est avérée être un terrain de recherche idéal dans le cadre de ce mémoire. Au terme de notre réflexion, nous souhaitons mettre en exergue trois aspects transversaux, qui ressortent tant de notre étude de la sémiotisation *dite* que de celle de la sémiotisation *montrée*. Nous aborderons la teneur affective de la chanson d'*Aliscans* (1.1.1.), la construction de ses actants (1.1.2.) ainsi que le réinvestissement affectif de la traditionnelle écriture épique dont a fait montre le poète (1.1.3.)

1.1.1. Teneur affective de la chanson d'*Aliscans*

La première chose à souligner est l'importance accordée aux affects dans notre corpus : la chanson d'*Aliscans* nous est apparue comme un texte profondément sensible. En effet, nous avons relevé près de 700 vers qui sémiotisent sur le mode du *dire* ou du *montrer* une quelconque réalité émotionnelle ou sentimentale. Les affects sont donc fréquents dans notre corpus, lequel appartient pourtant à un genre littéraire, le genre épique, qui n'est pas réputé pour la place qu'il accorde aux faits psychiques. De plus, les vers qui sémiotisent des affects ne sont pas concentrés dans des épisodes ponctuels, mais s'étendent de façon uniforme tout au long de la chanson, ce qui appuie la thèse de son unicité scripturale. Rares sont les laisses où il n'est pas du tout question du ressenti de tel ou de tel actant ; même les scènes de combat sont marquées du sceau de l'affectif. Ce dernier n'apparaît donc pas comme un trait rare et localisé, mais plutôt comme une constante du texte.

En réalité, – nous l’avons dit dans l’introduction – la mise au jour de la sensibilité qui caractérise *Aliscans* ne constitue pas un apport de ce mémoire. Cet aspect a été souligné dans d’autres études. Néanmoins, nous pensons avoir apporté des données formelles et objectivables qui concourent à appuyer les recherches antérieures quant à l’émotivité qui se dégage de la chanson.

Il nous faut ainsi souligner la richesse de l’expressivité affective dont a su faire preuve le trouvère d’*Aliscans*. L’affect y est en effet exprimé, *sémiotisé*, par une multitude de moyens se situant à tout palier linguistique. Cette diversité médiatique se présente, à note sens, comme un signe supplémentaire de la grande finesse stylistique avec laquelle est composée la chanson d’*Aliscans*. Nous avons scindé ces ressources sémiotiques, à la suite de R. Micheli, en deux grandes catégories : le *dit* et le *montré*³¹⁴. Alors que la première catégorie repose sur un fonctionnement dénotatif, la seconde fonctionne selon une glose indicielle. Nous avons donc pu embrasser les dimensions tangible et ineffable de la réalité affective, ces deux dimensions se manifestant aussi bien dans la réalité affective que dans sa matérialisation linguistique.

Chacun de ces deux modes est richement « actualisé » dans notre corpus. D’une part, le *dire* repose sur une grande multiplicité de *termes d’affect* qui se voient intégrés à une vaste combinatoire syntaxique. D’autre part, le *montrer* possède de nombreux ancrages, que ceux-ci soient lexicaux ou syntaxiques, ou qu’ils relèvent d’une rhétorique transphrastique. Nous reviendrons plus précisément à ces aspects au point 1.2. La diversité des moyens mobilisés ainsi que leur accumulation en des points précis du texte – nous avons vu que certains vers sémiotisaient l’affect sur le mode du *dire* et du *montrer* – ne font qu’accentuer la teneur affective de la chanson. Cette dernière, par l’importance qu’elle accorde aux affects et par la richesse des *media* grâce auxquels ces derniers se déploient, apparaît comme porteuse d’une véritable *rhétorique de l’affectivité*.

1.1.2. Façonnement des personnages aliscaniens

Innovante par l’importance qu’elle accorde à l’affectivité, la chanson d’*Aliscans* procède également à des modifications concernant la facture du personnage épique, ce qu’avait déjà mis en évidence J.-C. Vallecalle³¹⁵. En effet, comme nous l’avons vu dans le chapitre III, consacré à l’étude de l’affect *dit*, la majorité des actants intervenant dans la chanson sont, à un moment ou l’autre, associés à des émotions ou à des sentiments. Cette compétence affective n’est donc pas l’apanage d’une élite. Bien au contraire, le trouvère a soigneusement dépeint la vie intérieure des personnages principaux, certes, mais aussi celle des personnages secondaires. La capacité à ressentir (ou non), à être affecté (ou non), apparaît ainsi comme un critère important dans le façonnement du personnage aliscanien. Cette peinture de l’affectivité marque une évolution dans la manière de construire le personnage épique.

Notre étude a également mis en évidence l’image particulière que donne l’énonciation du *narrateur-émetteur*. Ce dernier, tout comme les autres membres du personnel aliscanien, est

³¹⁴ R. Micheli envisage une troisième catégorie, celle de l’émotion *étayée*. Nous y reviendrons au point 2.

³¹⁵ VALLECALLE, *art. cit.*

doté d'une compétence affective développée. Cette dernière trouve à se sémiotiser à travers le *dire*, mais aussi à travers le *montrer*. L'instance narrative aliscanienne ne se caractérise nullement par sa discrétion. Bien au contraire, elle accompagne les personnages de la chanson, traverse les mêmes épisodes, *ressent* les mêmes *affects*. Son énergie affective devient ainsi le vêtement de l'ensemble des laisses de la chanson, qui reçoit une coloration particulière.

1.1.3. Réinvestissement des codes épiques

On a pu justifier la tonalité sensible de la chanson d'*Aliscans* par l'influence du roman, lequel prend son envol au XIII^e siècle³¹⁶. Notre objectif ne se situait pas sur le plan des influences intergénériques. Toutefois, nous ne pouvons qu'être en accord avec D. Boutet lorsque celui-ci affirme que « [l]a chanson de geste ne devient pas romanesque ; ce sont les motifs importés qui deviennent épiques³¹⁷. »

En effet, comme nous l'avons observé, l'affectivité trouve à s'exprimer à travers des mécanismes de l'écriture épique traditionnelle. Nous en avons principalement relevé deux : la polynomie *quasi*-synonymique et ce que nous avons appelé la *réduplication épique*, que celle-ci se manifeste à travers le procédé des laisses parallèles ou par le biais du style formulaire. Dès lors, les codes de l'écriture épique se voient réinvestis d'une signification nouvelle, *affective*. Le trouvère d'*Aliscans* apparaît comme un écrivain de talent, capable d'allier subtilement dans son écriture tradition et innovation : il peut répondre aux attentes d'un public habitué au style particulier des chansons de geste, tout en prêtant à son texte de nouveaux signifiés.

1.2. Point de vue sémiotico-diachronique

Ce travail aura montré que les méthodes de la linguistique moderne, si elles sont maniées avec précaution, peuvent servir à la description des textes littéraires en ancien français. Ce constat est également celui que fait G. Lavis pour conclure son étude lexicographique³¹⁸.

Nous avons étudié la sémiotisation affective dans la chanson d'*Aliscans* selon deux catégories présentées dans le modèle michelien : le *dire* et le *montrer*. Au terme de notre travail, nous pouvons conclure à une bonne applicabilité de ces deux modes sémiotiques, initialement conçus pour la description du français moderne, à l'ancien français. En effet, tous les mécanismes décrits par R. Micheli dans son traité, qu'ils relèvent du *dire* ou du *montrer*, se retrouvent dans des formes plus ou moins équivalentes dans la chanson d'*Aliscans*. La volonté du sémioticien de construire un modèle fonctionnel pour tout type de discours est donc doublement atteinte : elle l'est sur les plans synchronique et, comme nous avons pu le mettre en avant dans ce mémoire, diachronique.

Ainsi, la sémiotisation de l'affect en ancien français et en français moderne s'appuie sur des outils semblables.

³¹⁶ Voir par exemple FRAPPIER, *op. cit.*

³¹⁷ BOUTET, *art. cit.*, p. 42.

³¹⁸ LAVIS, *op. cit.*, p. 581.

D'une part, le *dire* se caractérise, dans l'un et l'autre état de langue, par son importante variation. Celle-ci s'explique par les nombreuses ressources lexicales que recouvre le champ de l'affectivité, mais aussi par le fait que ces ressources peuvent être insérées dans diverses combinaisons syntaxiques. Ensuite, tout comme c'est le cas en français moderne, l'affect peut être auto- ou allo-attribué. Notre corpus étant un texte *narratif*, nous avons tenu compte de la distinction entre *émetteur* et *énonciateur* pour donner une description juste de ces deux mécanismes. En outre, l'EH ainsi que la cause / l'objet de l'affect connaissent de multiples possibilités formelles dans les deux états de langue. Puisque la sémiotisation par le *dire* repose sur une relation prédicative qui unit des constituants (le terme d'affect, l'EH et éventuellement la cause / l'objet de l'affect) ancrés dans le lexique, le récepteur n'a pas à inférer l'attribution affective : cette dernière est posée par l'énoncé. Enfin, nous avons relevé dans notre corpus des *cas-limites* de la catégorie correspondant à ceux pointés par R. Micheli.

D'autre part, R. Micheli utilise pour décrire le fonctionnement de l'affect *montré* une glose indicielle. Selon cette dernière, le récepteur infère la présence d'un affect sur la base d'une relation de cooccurrence supposée entre un *indice*, un trait particulier de l'énoncé, et un ressenti affectif. Nous avons montré dans ce travail que cette glose pouvait s'appliquer tant aux énoncés du français moderne qu'à ceux de l'ancien français.

Les marqueurs qui *montrent* l'affect se distinguent, tant dans l'ancienne langue que dans la langue moderne, par leur hétérogénéité ainsi que par leur sous-détermination. En effet, ces marqueurs peuvent relever de tout niveau de langue (lexical, syntaxique, rhétorique transphrastique), contrairement au mode du *dire* dont le fondement est exclusivement lexical. En outre, ils ne *signifient* pas un affect spécifique à la différence des *termes d'affect* qui, par leur simple présence dans l'énoncé, dénotent une réalité affective précise. Ainsi, la nature de l'affect *montré* est à déterminer en fonction du co(n)texte. Tout comme l'a remarqué R. Micheli en français moderne, le mode du *montrer* s'appuie donc le plus souvent sur un ensemble d'indices, quel que soit le mode sémiotique auquel appartiennent ces derniers. Finalement, nous avons décrit dans ce travail deux marqueurs qui ne sont pas envisagés par R. Micheli dans son traité : les pragmatèmes, dont le fonctionnement est fort semblable à celui des interjections, et les appellatifs. Nous avons également intégré aux marqueurs exclamatifs les propositions relatives qui, à elles seules, forment un énoncé. De la sorte, nous pensons avoir proposé des compléments au modèle michelien, puisque l'usage de pragmatèmes, d'appellatifs et de propositions relatives faisant à elles seules énoncé *montrent* l'affect en français moderne également.

Bien que le modèle michelien soit tout à fait pertinent pour décrire la sémiotisation affective de l'ancien français, nous avons pu relever dans notre corpus quelques spécificités de la langue médiévale.

Tout d'abord, pour ce qui est du *dire*, l'ancien français possède une grande quantité de termes affectifs dotés de nuances sémantiques variées. Néanmoins, certains d'entre eux se voient rassemblés sous une seule et même étiquette dans notre langue actuelle. Cela se remarque bien dans la traduction que donne Jean Subrenat de la chanson, dans laquelle, par exemple, les termes

aïr, ire et *mautalant* sont systématiquement traduits par *colère*. Nous sommes consciente que le champ lexical de l'affect en français moderne est également très large. Nous pensons toutefois qu'il serait intéressant de comparer les taux et les degrés de synonymie dans l'ancienne langue et dans la langue moderne. En outre, nous avons remarqué que les termes affectifs étaient régulièrement insérés dans des constructions polynomiques quasi-synonymiques, lesquelles se présentent comme les témoins de l'inétanchéité des frontières entre les domaines affectifs. Nous avons également noté pour l'ancien français une profusion de locutions (*avoir joie, mener joie, faire joie...*) qui n'existent plus aujourd'hui.

Ensuite, concernant le *montrer*, nous avons principalement noté des différences concernant les formes que peuvent prendre les phénomènes de mise en relief en ancien français. Ces phénomènes sont, tout comme en français moderne, visibles dans la dislocation (dont nous n'avons pas relevé d'exemple dans *Aliscans*, mais dont l'existence est attestée à l'époque de sa rédaction), dans le clivage propositionnel mais aussi, bien que cette interprétation demande une certaine prudence, dans l'ordre des constituants. Nous avons également mis en évidence deux particules présentatives permettant la mise en relief : (*atant*) *ez (vos)* et *veez (la)*. Enfin, nous avons émis des hypothèses quant à l'impact affectif que pouvait avoir, tant dans la réception que dans la création, la *répétition épique*.

2. Prolongements possibles

Ce mémoire appelle à plusieurs prolongements. Nous pointerons ici deux pistes de réflexion qui pourraient faire l'objet d'une étude plus approfondie. Ainsi, nous envisagerons d'abord l'analyse du troisième mode sémiotique décrit par R. Micheli, à savoir l'émotion *étayée* (2.1.) et ensuite, les perspectives comparatives qu'offre la chanson d'*Aliscans* (2.2.)

2.1. L'étayage de l'affect : troisième mode sémiotique proposé par R. Micheli

Il serait bien entendu utile d'étudier le troisième mécanisme de sémiotisation affective dépeint par R. Micheli, à savoir l'*étayage* des affects. Ce troisième mode est particulièrement intéressant en ce qu'il se fonde sur un dialogue entre la linguistique, la psychologie et l'anthropologie.

Tout comme l'émotion *montrée* et contrairement à l'émotion *dite*, l'émotion *étayée* se fonde sur une inférence de la part du récepteur. Néanmoins, ce processus ne fonctionne pas exactement de la même manière. Dans le cas de l'émotion *montrée*, comme nous l'avons vu, le discours se présente comme les conséquences de l'émotion : le récepteur remonte des effets de l'affect vers l'affect. Dans le cas de l'émotion *étayée*, le discours décrit quelles sont les conditions contextuelles communément admises pour qu'un certain type d'affect ait cours : le récepteur descend des causes de l'affect vers l'affect. Ainsi, à partir de la représentation dans le discours d'une situation précise (R. Micheli parle de *schématisation discursive*), le récepteur infère la présence d'une certaine émotion en raison de normes socio-culturelles qui associent un type précis de situation avec un type précis d'affect.

Cette idée d'appariement, c'est-à-dire la composante cognitive des émotions, ne trouve pas sa source dans des travaux menés en sciences du langage. Il faut en effet remonter à la rhétorique aristotélicienne pour trouver son fondement. Aristote donne dans son ouvrage l'exemple de la crainte :

Admettons que la crainte est [...] un trouble consécutif à l'imagination d'un mal à venir pouvant causer destruction ou peine [...]; encore faut-il que ces maux apparaissent non pas éloignés, mais proches et imminents³¹⁹.

Cette perspective se trouve également au centre des recherches en psychologie des émotions. Selon la théorie de l'*appraisal*, c'est la façon dont un sujet évalue une certaine situation qui va déterminer le type d'émotion ressenti³²⁰. L'anthropologie a quant à elle montré que le fait de ressentir une certaine émotion dans un contexte défini n'est pas idiosyncrasique, mais qu'il s'agit au contraire d'un phénomène socialement construit³²¹.

Dans le cadre qui est le nôtre, il s'agirait de voir comment ces associations socio-culturelles se traduisent dans les discours. Pour faciliter le passage des études psycho-anthropologiques aux recherches en linguistique, le terme de *schématisation*, défini par Jean-Blaise Grize, est particulièrement commode. Cette notion apparaît comme « l'élaboration, par le moyen de la langue, d'un micro-univers que A présente à B dans l'intention d'obtenir un certain effet sur lui³²² ». Ainsi, un discours qui schématise une situation présente celle-ci sous un certain angle afin de prouver que le ressenti d'un certain type d'affect est justifié³²³.

Le modèle de R. Micheli définit cette troisième catégorie comme suit :

De manière générale – et au-delà d'une perspective langagière –, l'expérience d'une émotion par un sujet apparaît intimement liée à l'évaluation, par ce sujet, d'une situation à laquelle il se trouve confronté. Dans le cas de l'émotion *étayée*, le discours propose à l'allocutaire la représentation d'une situation : nous parlerons ici de la « schématisation discursive d'une situation ». Sur la base de cette schématisation, l'allocutaire infère qu'un certain type d'émotion a lieu d'être. Une telle inférence repose sur le fait que la situation schématisée est conventionnellement associée à ce type d'émotion en vertu de normes socio-culturelles et qu'elle est donc supposée en garantir la légitimité à un niveau transsubjectif : « S'il y a une situation telle que le discours la schématise, alors il y a lieu de ressentir tel type d'émotion³²⁴ ».

Étudier un tel mécanisme dans un texte rédigé, comme la chanson d'*Aliscans*, à l'époque médiévale nous semblerait tout particulièrement pertinent.

D'une part, ce point de vue rejoint les perspectives d'étude proposées par N. Pancer, laquelle suggère le relevé, dans un corpus de textes littéraires médiévaux, des situations dans lesquelles naissent les affects. Il serait alors possible de constituer un « répertoire des scripts

³¹⁹ ARISTOTE, *Rhétorique*, livre II, 5, 1382a, texte établi et traduit par DUFOUR, Médéric, Paris, Les Belles Lettres, 1960, cité par MICHELI, *op. cit.*, p. 107.

³²⁰ Nous consulterons à ce sujet les travaux de Klaus Scherer, qui a travaillé sur la dimension cognitive des affects (SCHERER, *art. cit.*)

³²¹ À ce propos, nous lirons avec profit LEPINE, *art. cit.*

³²² GRIZE, Jean-Blaise, *De la logique à l'argumentation*, Genève, Droz, 1982, p. 188.

³²³ MICHELI, *op. cit.*, p. 114.

³²⁴ *Loc. cit.*, p. 29.

paradigmatiques³²⁵ » qui étayent l'affect. Nous connaîtrions ainsi d'une façon plus fine encore la « culture émotionnelle³²⁶ » d'un auteur ou d'un texte.

D'autre part, l'étude de l'étayage affectif nous apparaît comme une porte ouverte sur l'interdisciplinarité. Comme l'ont souligné Sylvain Briens et Louis de Saussure, la littérature est une « écriture de soi³²⁷ ». Elle constitue donc un lieu privilégié de la représentation des affects, mais aussi des conditions qui sont à la source de ceux-ci. Dès lors, le texte littéraire constitue une base précieuse pour l'histoire des émotions et donne à voir l'imaginaire d'une collectivité quant à l'affectivité. Étudier l'étayage affectif tel que le propose R. Micheli permettrait de mettre au jour les conditions qui, dans une société différente de la nôtre, justifient le ressenti d'un affect. Cette étude pourrait servir de matériau, avec toute les précautions qui s'imposent, au travail des historiens. Un double dialogue entre sciences linguistico-littéraires et sciences historiques pourrait alors s'établir : d'un côté, le texte littéraire se verrait *historicisé* et constituerait une source première pour l'histoire des émotions ; de l'autre côté, l'histoire des émotions permettrait au chercheur en littérature de contextualiser les mécanismes de l'expression des affects.

2.2. Perspectives comparatives et constitution d'une « sémiotique affective médiévale »

La chanson d'*Aliscans* offre des perspectives comparatives stimulantes. D'une part, bien qu'elle n'en soit pas la descendante directe, elle entretient avec la *Chanson de Guillaume* un lien particulier. D'autre part, elle a, comme la plupart des chansons de la geste, fait l'objet d'une mise en prose au XV^e siècle³²⁸. Comparer ces trois textes permettrait l'inscription de notre travail dans une perspective comparative diachronique plus détaillée que celle que nous avons proposée. Il serait en effet possible d'évaluer l'évolution de la sémiotisation des affects entre le début du XI^e siècle et le XV^e siècle. Par ailleurs, une comparaison en synchronie, avec des textes appartenant à d'autres genres, serait tout aussi intéressante. Nous pourrions voir si l'épopée possède son langage affectif propre ou si elle le partage avec d'autres genres de la même époque.

À terme, de telles études permettraient d'une part la constitution, pour reprendre les mots de G. Parussa, d'une « grammaire des émotions³²⁹ » – nous dirons plutôt une *sémiotique de l'affectivité* – de l'ancien et du moyen français. D'autre part, elles rendraient possibles, selon le souhait de S. Briens et de L. de Saussure, l'établissement d'une typologie des affects selon tel ou tel genre littéraire³³⁰.

³²⁵ PANCER, Nira, *art. cit.*, p. 483.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ BRIENS, SAUSSURE, *art. cit.*, p. 76.

³²⁸ TYSENS, Madeleine, HENRARD, Nadine, GEMENNE, Louis (éds), *Le roman de Guillaume d'Orange*, 3 t., Paris, Honoré Champion, 2000-2006.

³²⁹ PARUSSA, *art. cit.*, p. 205.

³³⁰ BRIENS, SAUSSURE, *art. cit.*, p. 80.

3. Apports personnels

Ce mémoire aura été pour nous l'occasion d'un voyage entre divers piliers de notre Département de Langues et lettres françaises et romanes. En effet, nous avons pu croiser dans notre recherche de nombreux axes : la linguistique (ancienne et moderne), la lexicographie, la littérature médiévale, la sémiotique. Nous pensons avoir montré la richesse que pouvaient apporter les échanges entre ces différentes optiques, et donc, la nécessité d'empêcher tout morcellement disciplinaire.

Nous espérons, par le biais de ce travail, avoir rendu hommage à toutes ces sciences qui nous sont chères.

Annexes

1. Annexe 1 : tableau – l'affect ressenti par un individu seul

Actant	Nombre d'attributions	Variété des affects attribués	Affect le plus fréquent	Mode attributif
Guillaume	116	6/6 émotions 2/2 sentiments	Tristesse (27, 6%)	Allo. (69%) Auto. (31%)
Rainouart	83	5/6 émotions 2/2 sentiments	Tristesse (31,3 %)	Allo. (81, 9%) Auto. (18,1%)
Guibourc	20	2/6 émotions 1/2 sentiment	Tristesse (35%)	Allo. (60%) Auto. (40%)
Blanchefleur	10	4/6 émotions 1/2 sentiment	Tristesse (40%)	Allo. (70%) Auto. (30%)
Louis	9	1/6 émotion 2/2 sentiments	Haine (44, 5%)	Allo. (77, 8%) Auto (22,2 %)
Narrateur-émetteur	8	2/6 émotions 1/2 sentiment	Peur (75%)	Allo. (0%) Auto. (100%)
Bauduc (païen)	6	3/6 émotions 1/2 sentiment	Peur (33,3%) Amour (33,3%)	Allo. (33,3%) Auto (66, 7%)
Divinité (Dieu, la Vierge, Jésus)	6	2/6 émotions 0/2 sentiment	Tristesse (83,3%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Aélis	5	3/6 émotions 1/2 sentiment	Amour (40%)	Allo. (80%) Auto. (20%)
Vivien	5	3/6 émotions 0/2 sentiment	Peur (60%)	Allo. (80%) Auto. (20%)
Desramé	4	1/6 émotion 0/2 sentiment	Colère (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Margot (païen)	4	3/6 émotions 0/2 sentiment	Peur (50%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Bertrand (chrétien)	3	3/6 émotions 0/2 sentiment	Colère Dégoût Peur (33,3%)	Allo. (66,7%) Auto. (33,3%)
Hernaut (chrétien)	3	2/6 émotions 0/2 sentiment	Joie (66,7%)	Allo. (66,7%) Auto. (33,3%)
Aérofle (païen)	2	2/6 émotions 0/2 sentiment	Colère (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)

Baudus (païen)	2	2/6 émotions 0/2 sentiment	Peur (50%) Colère (50%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Hermenjart	2	2/6 émotions 0/2 sentiment	Joie (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
La mer (sémiotisation métaphorique)	2	1/6 émotion 0/2 sentiment	Colère (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Aymeri	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Joie (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Borel	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Peur (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Danebron (païen)	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Colère (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Esmeré (païen)	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Dégoût (100%)	Allo. (0%) Auto. (100%)
Flohart (païenne)	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Colère (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Valegrape (païen)	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Dégoût (100 %)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Le gardien du champ de fèves	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Peur (100%)	Allo. (0%) Auto. (0%)
Un messager	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Peur (100%)	Allo. (0%) Auto. (100%)
Un portier	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Surprise (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)

2. Annexe 2 : tableau – l'affect ressenti par une collectivité

Collectivité	Nombre d'attributions	Variété des affects attribués	Affect le plus représenté	Mode attributif
Les Français(es)	40	4/6 émotions 2/2 sentiments	Peur (57,5%)	Allo. (92,5%) Auto. (7,5%)
Les Païens	17	3/6 émotions 1/2 sentiment	Peur (64,7%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
« Tout le monde » ou « personne en particulier »	12	3/6 émotions 1/2 sentiment	Peur (75%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Les écuyers	3	3/6 émotions 0/2 sentiment	Colère (66,7%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Les jongleurs	6	2/6 émotions 0/2 sentiment	Joie (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)
Les Aymerides	1	1/6 émotion 0/2 sentiment	Joie (100%)	Allo. (100%) Auto. (0%)

3. Annexe 3 : l'affect tel qu'il est *montré* dans la chanson d'*Aliscans*

3.1. Les interjections

- 133 « Hé ! Bertran sire, com mortel encombrer ! [»]
196 « Las, quant ne voi mon chier oncle venir [»]
331 « Las ! Hui perdra Guillelmes tot son brin. [»]
861 « Las, que ne ving tant com il fu vivant ! [»]
875 « Haiï, Guiborc, ma franche damoisele [»]
923 « Hé, douce France, com chaiez en vilté ! [»]
935 « Ahi, Guillelmes, car muir, trop a duré [»]
986 – Las, » dist Guillelmes, « com dolereus reclain ! [»]
1689 « Haiï, Guillelmes, com fet cheval avez ! [»]
1714 « Ha, Folatille, tant jorz vos ai gardez ! [»]
1829 « Ahi, Guillelmes, fel traître mastin [»]
1967 « Haiï, Guiborc, gentix franche moillier [»]
2169 « Ahi, Guillelmes, franc marchis au cort nes [»]
2254 « Haiï, » fet ele, « lasse maleüree [»]
3738 « Hé ! las, » dist il, « com devroie desver ! [»]
4245 « Ahi, Guillelmes, com m'avez oubliee ! [»]
5232 A ! Dex, quex freres ! com chascun s'eprova !
6218 « Ahi, Guillelmes, por quoi alez fuiant ? [»]
6745 « A las, » dist il, « com je sui malotruz ! [»]
6955 « A ! las, » dist il, « tant sui maleürez ! [»]
7111 « Ha ! Bauduc sire, aiez de nos pitié ! [»

3.2. Les pragmatèmes

- 239 Dient li conte « Dex, quel vassal a ci ! [»]
255 – Voir, » dist Bertran, « vos i avez menti. [»]
307 Bertran l'entent ; Dex, si dolant en fu !
323 Dex, quel domage ! Si hardiz hom ne fu.
644 « Et ci me chacent tel .M. paien grifaigne [»]
656 « Et se g'i entre, je criem que trop n'i baigne ! [»]
676 Dex, » dist li quens, « ci n'a mestier proiere ! »
1062 – Dex, » dist Guillelmes, « com or puis enragier ! »
1321 « Dex, » dist Guillelmes, « or ai ici mal plait ! »
1375 « Dex, » dist Guillelmes, « quel cop m'a cist rendu ! »
1762 « Dex, » dist li quens, « com doloureuse ovraigne ! »
2100 – Dex, » dist li quens, « com me velt esprover ! [»]
2548 « Et si vilment me porsache et manie ! [»]
2804 – Voir, » dist Guillelmes, « aparmain le savrez [»]
2914 – Dex, » dist li quens, « com or puis enragier [»]
3049 « Dex, » dist li quens, « com or sui entrepris,
3186 « Voire, dist ele, s'iere desheritee ! [»

3471 « *Comment, deable !* » dist il, « *si plaideron ?* [»]
 3478 « *Et si vendrez, ou vos voilliez ou non.* »
 3488 « *Et qui li vee, s'en prangne vangoison.*
 3881 *Et dist Guimar : « Sire, merciz et grez !*
 4017 *Et dist li mestres : « Mal l'osastes penser !*
 4049 *Et dist Guillelmes : « Si le lessiez ester !*
 4295 « *Dex !* », dist Guiborc, « *trop me vois delaiant.* »
 4331 « *Dex ! Quel hom est ? Com est bien figurez !* [»]
 4656 « *Comment, deable ! je ne sui si osez* [»]
 5232 *A ! Dex, quex freres ! com chascun s'eprova !*
 5629 *Et dist Baudins : « Tes, cuvert deffaez !*
 5811 « *Voir,* » dist Bertran, « *einsi fierent maufé.* [»]
 5887 *Et Renoart s'escria a haut ton*
 5963 *Et dist Guillelmes : « Jhesus le puist sauver !*
 6206 « *Et mon neveu a ses regnes toluz*
 6781 *Et dist Grishart : « Qui estes vos, ribax ?*
 6959 « *Et qu'ai-je dit ? Ce a fait mon tinez.*
 7528 « *Et a tele heure nostre hernois trosser !* »
 7566 *Et dit Guillelmes : « Amis, lessiez ester !*
 7656 « *Et si ai fet par moi l'estor finer*
 7773 *Et cil li dient : « Si com vos commandez.*
 7842 *Et Renoart lor commence a huchier*

3.3. Les appellatifs

330 « *Or vos en eminent li gloton de put lin.* [»]
 337 « *N'en iron t mie li gloton de put lin* [»]
 340 *Mes tot li orent depecié li mastin*
 379 *Dist Haucebier : « Quar lessiez cel gloton !* [»]
 450 *Que enclos ont li gloton mescreant*
 507 « *Dame Guiborc, douce suer, bele amie* [»]
 574 « *Mar des putains tant en ont chaelez* [»]
 575 *Pis des glotons qui les ont engendrez !*
 614 *Grant noise font li gloton desloial.*
 1054 *Ne soit couvert de la gent l'aviersier.*
 1061 « *Jus le metrez, par Mahom, pautonier !* [»]
 1337 « *Gloz orgueilleus, vostre jor sont venu !*
 1386 « *Gloz,* » dist Guillelmes, « *or avez trop coru !*
 1392 *Dist Aerofle : « Gloz, trop avez vescu.*
 1403 « *A la putain que je doi mout haïr* [»]
 1537 – *Gloz,* » dist Guillelmes, « *de tot ce vos desment.* »
 1584 *Dist Aarofles : « Dan glouz, or i parra*
 1660 « *Or n'ai mes garde de paien mescreü.* »

1684 « *Cuvert paien, le tuen cors ait dahez !*
 1796 « *Cel au cort nes, le baron de put lin* [»]
 1842 « *Par Deu, glotons de mauvese manière* [»]
 1857 *Et bien .X.M. de la gent aversiere*
 1859 *Tot le detranchent comme gent pautoniere.*
 1986 *Cuida qu'il fust de la gent l'averssier*
 2147 « *Filz a putein, les chevaus me lerez* [»]
 2361 « *Dame Guiborc, bele suer, doce amie*
 2507 *Forment menace la pute gent sauvage.*
 2534 « *Gloz, » dist Guillelmes, « le cors Deu te maudie !*
 3063 « *Et ma seror, la pute meretris* [»]
 3109 « *Et ma seror, la pute mescreant. »*
 3190 « *Tes toi, » dist il, « pute lisse provee.* [»]
 3192 « *Et meinte foiz come putein folee* [»]
 3205 « *Pute mauvese, vil lisse abandonnee* [»]
 3427 *.VII.M. des autres de la gent aversier.*
 3437 *Quant ot ocis .VII.M. d'averssier*
 3345 *Si li a dit : « Bele suer, douce amie,*
 4529 « *Glontons, » dist il, « trop vos puis consentir. »*
 3985 « *Filz a putein, trop m'i fetes ester* [»]
 4022 « *Filz a putein, l'en vos devroit tuer. »*
 4033 « *Teis, gloz, » dist il, « leisse ton ramponer !*
 4220 « *Guiborc en meinent la pute gent desvee* [»]
 4529 « *Glontons, » dist il, « trop vos puis consentir. »*
 4599 « *Filz a putein, mauvés musars povez* [»]
 4677 « *Cil pautonier, qui sont de pute orine* [»]
 5094 *Coarz failliz, si les doit on nomer.*
 5128 « *Filz a putein, vos n'osez demorer ! »*
 5337 « *Fui, gloz, dist il, trop as ci demoré.*
 5467 *En ocist .V. li cuvers de put lin.*
 5468 *Quant Aÿmers a choisi le mastin*
 5526 *Mes trop i ot des curverz maleïs*
 5629 *Et dist Baudins : « Tes, cuvert deffaez !*
 5886 *Paien glatissent et ullent com gaignon*
 5920 *Turs et Persant glatissent com gaignon.*
 6031 « *Gloz », dit Margot, « ta mort est en presant*
 6163 *Plus de .XM. des cuverz mescreüz*
 6203 « *Cil au cort nez, li cuvert malostruz,*
 6224 « *Cuvert, traitres, ja l'amiez vos tant !*
 6392 *Li Sarrazins fu mout de pute orine.*
 6421 *Dist Crucados : « Ribaut, alez avant !* [»]
 6495 *Bien peüst dire : « Vez la un aversier »*
 6555 *Quar Valegrape, li cuvers mescreans*
 6594 *Dist Valegrape « Malvais ribaut tondu* [»]

6615 *Dist Valegrape* : « *Or entent, ribaudel !* [»]
 6763 « *Filz a putain, mar m'i avez enclos* [»]
 6781 *Et dist Grishart* : « *Qui estes vos, ribax ?* [»]
 6791 *Dist Renoart* : « *Filz a putain, ribaux* [»]
 6828 *Si li escrie* : « *Pute vielle desvee* [»]
 6837 *El li escrie* : « *Ribaut, soufle tostee* [»]
 6895 *Dist Desramez* : « *Renoart, biax amis,*
 7272 « *Cuvert,* » *dist il,* « *or te tieng por bricon.*
 7589 « *Fill a putain, Sarrazin mescreü* [»]
 7616 « *Fill a putain, mar entrastes es feves !* [»]
 7798 « *Fill a putain, orgueillox pautonier* [»]
 7831 « *Fill a putain, mauvés gloton lanier* [»]
 8182 « *Desconfit sont li cuvert mescreü.* »

3.4. Les marqueurs exclamatifs

131 *Ou il escrie* : « *Monjoie, chevalier !* [»]
 133 « *Hé ! Bertran sire, com mortel encombrer !* [»]
 239 *Dient li conte* « *Dex, quel vassal a ci !* [»]
 307 *Bertran l'entent ; Dex, si dolant en fu !*
 323 *Dex, quel damage ! Si hardiz hom ne fu.*
 574 « *Mar des putains tant en ont chaelez* [»]
 843 « *Mar fu vo cors, qui tant par iert vaillant* [»]
 845 « *Vostre biauté qui si ert avenant !*
 894 « *Viviens sire, mar fu vostre bonté !* [»]
 923 « *Hé, douce France, com chaiez en vilté !* [»]
 986 – *Las,* » *dist Guillelmes,* « *com dolereus reclain !* [»]
 1062 *Dex,* » *dist Guillelmes,* « *com or puis enragier !* »
 1375 « *Dex,* » *dist Guillelmes,* « *quel cop m'a cist rendu !* »
 1659 « *Dex,* » *dist Guillelmes,* « *com m'avez secoru !* [»]
 1762 « *Dex,* » *dist li quens,* « *com doloureuse ovraigne !* »
 1964 « *A com grant joie je m'en issi l'autrier !* [»]
 2100 – *Dex,* » *dist li quens,* « *com me velt esprover !* [»]
 2256 « *De com fort ore je dui de mere nee !* [»]
 2888 « *Com est honiz qui il convient prier !* [»]
 2914 – *Dex,* » *dist li quens,* « *com or puis enragier* [»]
 2925 « *Mar m'i mostrerent ne orgueil ne dangier !* [»]
 3049 « *Dex,* » *dist li quens,* « *com or sui entrepris* [»]
 3077 « *Mar le veïsmes entrer en cest païs.* »
 3662 « *Or tost,* » *dist il,* « *chaciez hors cel maufé !* »
 3738 « *Hé ! las,* » *dist il,* « *com devroie desver !* [»]
 3743 « *Onc filz de roi ne vi si aviller !* [»]
 3892 *Mes mar le pristrent, chier sera comparez.*
 4080 *Dist a sa mere* : « *Vez com biau bachelier !* [»]

4221 « *Or tost as armes, franche gent henoree !* »
 4245 « *Ahi, Guillelmes, com m'avez oubliee !* [»]
 4295 « *Dex !* », dist Guiborc, « *trop me vois delaiant.* »
 4331 « *Dex ! Quel hom est ? Com est bien figurez !* [»]
 4598 « *Mar m'i avez mes guernons alumez* [»]
 4656 « *Comment, deable ! je ne sui si osez* [»]
 4938 « *Païen s'en fuient ; or tost de l'enchaucier !* [»]
 5232 *A ! Dex, quex freres ! com chascun s'eprova !*
 5562 « *Montjoie !* » escrie. « *Or me sui trop tapis* [»]
 5611 « *Mar i entra li forz rois Desramez* [»]
 5916 *Sovant escrient « Montjoie la Charlon, »*
 6025 « *Com cist deables nos maille ledement !* [»]
 6043 *Que ciel deables demenoit si vilment.*
 6046 « *Mar le chascastes par le cors saint Vinçant !* »
 6123 *Dist Renoart : « Or avant, Aenré !* [»]
 6126 « *Mar me veïstes onques de mere né* [»]
 6127 « *Montjoie !* » escrie. « *Guillelmes, j'ai josté* [»]
 6194 *Dient François : « Gaudin, tant mar i fus !* »
 6303 *Dist Renoart : « Alez avant, Borrel !* [»]
 6352 « *Encui seras a grant destruction !* »
 6383 « *Sainte Marie, com or me cuist la nache !* »
 6406 *François escrient : « Montjoie le vaillant »*
 6504 *Dist Renoart : « Com es ore hisdeus !* [»]
 6745 « *A las, » dist il, « com je sui malotruz !* [»]
 6763 « *Filz a putain, mar m'i avez enclos* [»]
 6792 « *Mar i passastes, si m'aït saint Thomas !* »
 6807 « *Montjoie* » escrie, *sa gent assemblee.*
 6955 « *A ! las, » dist il, « tant sui maleürez !* [»]
 6963 « *Va, » dist il, « fust, mar fuses tu copez !* [»]
 7087 « *Si petite arme qui a tel poesté !* [»]
 7387 « *Mar i avez por moi agait basti* [»]
 7590 « *Mar i avez la faviere abatu !* [»]
 7592 « *Mar i entrastes, tuit seroiz confondu !* [»]
 7609 « *Mar avez la faviere abatu !* [»]
 7687 « *Mes par Mahom, mar i fui oubliez !* [»]

3.5. Les phénomènes de mise en relief

9 *Sor toz les autres s'i aida Vivians*
 33 *Atant es vos Desramé, lor seignor*
 43 « *Encui perdra Guillelmes sa valor.* [»]
 114 *Ez vos Bertran, que Dex puist beneïr*
 160 *Atant es vos le fort roi Haucebier*

173 *Mais encor voil Sarrazins envair !*
 230 *Mes Vivien tieng je au plus hardi*
 265 *Grant fu la noise, li criz et la huee*
 310 *Mal soit de ce qu'il l'aient remeü !*
 324 *En Aleschans ot merveilleus hustin.*
 331 « *Las ! Hui perdra Guillelmes tot son brin.* [»]
 361 *De ce que chaut ? Trop i a d'els foison.*
 395 [«] *Et de Guillelmes, que li envoieron !* »
 533 *Trop i en a, le cors Deu les maudie !*
 540 *Ce fu Joieuse ou durement se fie*
 576 « *Biau Sire Dex, de ma vie pensez !* [»]
 598 « *Si m'aïst Dex, mout en serai irez.* »
 614 *Grant noise font li gloton desloial.*
 616 *Devers Orenge n'a point de son ostal !*
 642 « *En Aleschans ai fet male gaaigne.* [»]
 643 « *Jamés n'iert jor que mi cuers ne se plaigne !* [»]
 649 « *Trop en i a ! Damedeu les meheigne !* [»]
 675 « *Encui morras a ma lance plenièr !* [»]
 715 *Por ce nel porent ainc Sarrazin cherir !*
 905 « *Or vos ont mort Sarrazin et Esclé* [»]
 935 « *Ahi, Guillelmes, car muir, trop a duré* [»]
 1077 « *Dex* », *dist Guillelmes, « or ai de vos mestier* [»]
 1134 *Fiere chançon qui oïr la voudra*
 1332 « *Ci voi venir .II. rois de mal estrait* [»]
 1410 « *Jamés ne puisse realme maintenir* [»]
 1536 « *Lui doit on croire et fere son talant* [»]
 1706 « *Par lui ai ge conquis mes heritez* [»]
 1796 « *Cel au cort nes, le baron de put lin* [»]
 1810 « *La ai lessié Guillelme mort souvin* [»]
 1825 *Par ce conurent n'estoit pas lor cosin.*
 1883 *Par celui erent li baron delivré.*
 1905 « *Par lui ont hui paien Baucent tué* [»]
 2051 « *En Aleschans sor paiens deffaez* [»]
 2350 « *La vostre mere, que Jhesu beneïe* [»]
 2463 « *Por vos sui je crestiene clamee* [»]
 2659 *La sont assis soz un arbre foillu.*
 2679 *La franche dame, que Jhesu beneïe* [»]
 2688 « *La nostre mere, que Jhesu beneïe* [»]
 2736 *La descendi de l'auferrant corssier.*
 2910 « *Trop povrement venez or cortoyer !*
 3104 « *A Looïs, cest mauvés recreant* [»]
 3109 « *Et ma seror, la pute mescreant.* »
 3246 « *Qu'an cest honor vos a il alevee* [»]
 3253 « *Par lui sui je essauciee et levee* [»]

3453 *Mout les ennore Guillelmes le guerrier.*
 3524 « *Et a mon père vos fis ma suer doner [»]*
 3277 « *Tante jovente sera par lui finee [»]*
 4083 « *A Deu de gloire le puisse commander [»]*
 4241 *Quida qu'il fussent de la gent meserree*
 4244 *Sainte Marie a sovant reclamee*
 4268 « *C'est un deable, qui la tient son perchant. »*
 4278 « *Je sui Guillelmes que vos desirrez tant [»]*
 4408 « *Vez la Bernart ou il vient chevauchant [»]*
 4461 « *Vez la venir le chatif Aymer [»]*
 4501 « *A moi le fist rois Looïs doner [»]*
 4529 « *Glotons, » dist il, « trop vos puis consentir. »*
 4533 *En fuie tornent, n'en est uns arestez.*
 4619 « *A fol me tiennent, je ferai que desvez [»]*
 4733 *Qui l'a vestu ne doute mehaignier.*
 4992 « *Por cel tinel, que feus pust graillier [»]*
 5176 « *Oz del deable com il set sermoner ! »*
 5255 *Ez un mesage poignant tot effreez*
 5266 « *Vez la Guillelme, le marchis au cor nez [»]*
 5314 *Grant fu la noise quant il furent armé.*
 5316 *Ez vos un Turc poignant tot efreé.*
 5412 *Par cel Baudin fu Cordres conquestee.*
 5413 *Grant fu la noise de la gent desfaee.*
 5419 *La ont li nostre gent paiene encontree.*
 5450 *En Aleschans ot merveilleus hustin.*
 5451 *Es vos poignant Baudus le filz Aiquin*
 5516 *Ez vos les .IIII. toz poignant ademis.*
 5526 *Mes trop i ot des curverz maleïs*
 5549 *Devers l'Archant ez les vos acuelliz !*
 5610 « *Hui ert vengiez Viviens l'alosez [»]*
 5645 *La fu l'estor et fort et adurez,*
 5657 *En cel chalant est Renoart entrez.*
 5679 « *Jamés ne cuit estre desprisonez [»]*
 5701 « *De ma grant joie ne puist nus dire tant [»]*
 5764 « *Vez en ci un, qui vient sor cel bauçant [»]*
 5777 « *Dex, » dist Bertran, « trop me voiz deleant [»]*
 6054 « *Mout fet que fox qui contre moi se prant ! »*
 6108 *Arant ez vos un paien, Aenré*
 6143 *Paien s'escrient : « Veez la le maufé [»]*
 6207 « *Hui est il jorz que l'en rendré saluz [»]*
 6220 « *Hui te feré veincu et recreant [»]*
 6276 *Par la bataille ez vos poignant Borrel*
 6352 « *Encui seras a grant destruction ! »*
 6357 *Atant ez vos Agrapart eslessiez*

6409 *Atant ez vos Crucados apoignant*
6479 *Ez Valegrape le fonz d'une valee*
6495 *Bien peüst dire : « Vez la un aversier »*
7623 *« De cest brant nu en avrez les soldees. »*
6644 *Dist le paien : « Mout sembles vain et vape. »*
6788 *« C'est cele dame qui porte cele fax [»]*
6798 *« Jamés n'irez a treche ni a bax. »*
6824 *Ez vos Flohart corant de randonee*
6849 *C'est une chose que Renoart agree.*
6894 *« C'est mon tinel que je tieng et paumoi. »*
6959 *« Et qu'ai-je dit ? Ce a fait mon tinez. [»]*
7102 *En mer s'enpaignent, or sont a sauveté*
7123 *La sont paien communement entré*
7234 *Ez vos poignant un chevalier armé*
7391 *« Quar croi en Deu qui passion soffri [»]*
7354 *Atant ez vos dan Guillelme au cort nes*
7554 *Atant es vos dan Guillelme le ber*
7598 *« Vez la celui a la fiere vertu ! [»]*
7670 *Mout a grant duel, forment s'est dementez*
7741 *« C'est granz damages que il est assotez [»]*
8095 *« La jouterai si que vos le verrez [»]*
8182 *« Desconfit sont li cuvert mescreü. »*
8177 *De Desramé le cuvert mescreü*
8265 *La a sovent mainte né arivee*

Bibliographie

1. Sources primaires

GUESSARD, François, MONTAIGLON, Anatole (de) (éds), *Aliscans, chanson de geste publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal et à l'aide de cinq autres manuscrits*, Paris, Frank, 1870.

HOLTUS, Günter (éd.), *La versione franco-italiana della « Bataille d'Aliscans » : Codex Marcianus fr. VIII [=252], testo con introduzione, note e glossario*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

ROLIN, Gustav (éd.), *Aliscans mit Berücksichtigung von Wolframs von Eschenbach Wilehalm*, Kritisch Herausgegeben in Altfranzösischen Bibliothek XV, Leipzig, 1894.

RÉGNIER, Claude (éd.), *Aliscans*, avec notes et traduction de SUBRENAT, Jean, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2007.

TYSENS, Madeleine, HENRARD, Nadine, GEMENNE, Louis (éds), *Le roman de Guillaume d'Orange*, 3 t., Paris, Honoré Champion, 2000-2006.

WIENBECK, Erich, HARTNACKE, Wilhelm, RASCH, Paul (éds), *Aliscans, kritischer Text*, Halle, Niemeyer, 1903.

2. Sources secondaires

ANDRIEUX-REIX, Nelly, « “Grant fu l'estor, Grant fu la joie” : formes et formules de la fête épique, le cas d'Aliscans », dans DUFOURNET Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré champion, « Unichamp », 1993, p. 9-30.

ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par DUFOUR, Médéric, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

ARISTOTE, *Organon* (II, chap. 1), traduction de COLLI, Giorgio, Milano, Adelphi, 2003.

AUSTIN, John L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1962.

BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg, 1909.

BALLY, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, 1965.

BERTIN, Annie, « Définir une interjection : la lexicographie au défi de l'énonciation », dans LAGORGETTE, Dominique, LIGNEREUX, Marielle (éds), *Comme la lettre dit la vie, Mélanges offerts à Michèle Perret*, LINX, n° spécial, 2002, p. 46-54.

BOQUET, Damien, NAGY, Piroska, « Pour une histoire des émotions : l'historien face aux questions contemporaines », dans BOQUET, Damien, NAGY, Piroska (dir.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009.

BOQUET, Damien, NAGY, Piroska, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Seuil, 2015.

BOUTET, Dominique, « *Aliscans* : une expérience esthétique », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 31-53.

BRIENS, Sylvain, SAUSSURE (DE), Louis, « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », dans *Revue de Littérature comparée*, t. 1, n° 365, 2018, p. 67-82.

BUCHI, Éva, « Approche diachronique de la (poly)pragmaticalisation de français *déjà* (“Quand le grammème est-il devenu pragmatème, déjà ?”) », dans TROTTER A., David (éd.), *Actes du XXIV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Aberystwyth 2004)*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 251-264.

BUCHI, Éva, « Sur la trace de la pragmaticalisation de l'adverbe *toujours* (“Voyons toujours l'apport de la linguistique historique”) », dans *Langue française*, vol. 2, n° 154, 2007, p. 110-125.

BURIDANT, Claude, « L'ordre Verbe-Sujet en ancien français et son évolution vers le français moderne. Esquisse de comparaison avec les langues romanes », dans *Linx*, n° 11, 1999, p. 167-188, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/linx/901>.

BURIDANT, Claude, « Le style formulaire dans le *Ferabras* occitan », dans *Revue des langues romanes*, t. CXXI, n° 1, 2017, p. 98-118, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/rlr/287#:~:text=L'unit%C3%A9%20de%20base%20du,en%20alt%C3%A8rent%20pas%20le%20sens%2C>.

BURIDANT, Claude, « L'interjection : jeux et enjeux », dans *Langages*, t. 1, n° 161, 2006, p. 3-9.

CRAPANZANO, Vincent, « Réflexions sur une anthropologie des émotions », dans *Terrain*, n° 22, 1994, p. 109-117, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/terrain/3089>.

DUBY, Georges, *Les Trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1978.

DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré champion, « Unichamp », 1993.

ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

EKMAN, Paul, SORENSON, E. Richard, FRIESEN, Wallace, V., « Pan-cultural elements in facial displays of emotion », dans *Science*, n° 164, 1969, p. 86-88.

FRAPPIER, Jean, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, I, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1955.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Points », 2007.

GRISAY, Aletta, LAVIS, Georges, STASSE, Micheline, *Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires français*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1969.

GRIZE, Jean-Blaise, *De la logique à l'argumentation*, Genève, Droz, 1982.

FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », dans *Annales d'histoire sociale*, n° 1-2, 1941, p. 5-20.

GUIDOT, Bernard, « *Aliscans* : Chanson de La Tendresse », dans *Olifant*, vol. 18, n° 1/2, 1993, p. 5-20.

GUIDOT, Bernard, « Le monde de la guerre dans *Aliscans* : horreur et humour », », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 79-102.

GUILLOT, Roland, *L'épreuve d'ancien français aux concours. Fiches de vocabulaire*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2008.

HABLER, Gerda, « Pragmaticalisation parallèle des marqueurs discursifs : le cas de *déjà* », dans *SHS Web of conferences*, vol. 27, 5^e Congrès Mondial de Linguistique Française, 2016.

HAKULINEN, Soili, « L'expression linguistique des émotions dans deux pièces de théâtre du XV^e siècle », dans HÄRMÄ, Juhani, SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 193-202.

HÄRMÄ, Juhani, SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion, 2017.

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1921.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », dans PLANTIN Christian *et al.* (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 57.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Points, « Points Essais », 2000.

LABBÉ, Alain, « De la cuisine à la salle : la topographie palatine d'*Aliscans* et l'évolution du personnage de Rainouart », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 209-225.

LACHET, Claude, « Figures féminines dans *Aliscans* », dans DUFOURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 103-119.

LACHET, Claude, « Échos signifiants dans la composition d'*Aliscans* », dans *Miscellanea Mediaevalia ; Mélanges offerts à Philippe Ménard*, t. II, Paris, Honoré Champion, 1998.

LAGORGETTE, Dominique, « “*Damoiselle, veuillez vous aller ovesque moy et vous serrez m'amyé ?*” Mots doux et insultes en moyen français, de la politesse à la transgression », dans HÄRMÄ, Juhani, SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 113-139.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.

LAVIS, Georges, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.)*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », 1972.

LEPINE, Samuel, « La construction sociale des émotions : enjeux conceptuels et limites d'une hypothèse », dans *Klesis – Revue philosophique*, n° 23, 2012, p. 134-165.

LEVRON, Pierre, « Mélancolie, émotion et vocabulaire », dans BOQUET, Damien, NAGY, Piroska (dir.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 231-272.

LONGHI, Blandine, *La Peur dans les chansons de geste (1100-1250). Poétique et anthropologie*, thèse de doctorat préparée sous la direction de BOUTET, Dominique, soutenue le 25 novembre 2011 à l'Université de Paris-Sorbonne.

LORIAN, Alexandre, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1973.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *L'évolution du français. Ordre des mots, démonstratifs, accents toniques*, Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1995.

MARCHELLO-NIZIA, « Dislocations en ancien français : thématization ou rhématisation ? », dans *Cahiers de praxématique*, n° 30, 1998, p. 161-178.

MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Le français en diachronie : douze siècles d'évolution*, Paris, Ophrys, 1999.

MARTEAU, Sonia, « Le rôle politique des femmes dans *Aliscans* », dans *Doctoriales VII, Loxias*, n° 30, 2010, [en ligne] : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6391>.

MARTIN, Jean-Pierre, « D'où viennent les Sarrasins ? À propos de l'imaginaire épique d'*Aliscans* », dans DUFURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 121-135.

MARTIN, Jean-Pierre, « De la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans* : l'emploi des motifs rhétoriques », dans DIJK, Hans (van), NOOMEN, Willem (dir.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen, Egbert Forsten, 1995, p. 471-479.

MARTIN, Jean-Pierre, « De la *Chanson de Guillaume* à *Aliscans* : l'emploi des motifs narratifs », dans DUFURNET, Jean (dir.), « *Si a parlé par moult ruiste vertu* ». *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 367-377.

MERLE, Jean-Marie, « L'exclamation en contexte », dans *Corela*, HS-29, 2019, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/corela/9937>.

MICHEL, Raphaël, *Les émotions dans les discours : modèle d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2014.

MOLINIÉ, Georges, VIALA, Alain, *Approches de la réception : Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993.

MOSEGAARD HANSEN, Maj-Britt, STRUDSHOLM, Erling, « The semantics of particles : advantages of contrastive and panchronic approach : a study of the polysemy of French *déjà* and Italian *già* », dans *Linguistics*, n° 46, 2008, p. 471-505.

PANCER, Nira, « Histoire des émotions et bricolage méthodologique dans la littérature altimédiévale (*sic*) », dans *Le Moyen Âge*, t. CXXVI, n° 3-4, 2020, 469-491.

PARUSSA, Gabriella, « La représentation des émotions dans le théâtre médiéval : stratégies discursives et effets pragmatiques », dans HÄRMÄ, Juhani, SUOMELA-HÄRMÄ, Elina (dir.), *Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 203-216.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Le vocabulaire psychologique dans les chroniques de Froissart*, Paris, Klincksieck, 1976.

PLANTIN Christian *et al.* (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

PLANTIN Christian, *Les bonnes raisons des émotions. Principes et méthodes pour l'étude du discours émotionné*, Berne, Peter Lang, 2011.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, *Magies de la répétition*, Lyon, ENS, 2021.

PRÉVOST, Sophie, « Détachement et topicalisation : des niveaux d'analyse différents », dans *Cahier de praxématique*, n° 40, 2003, p. 97-126, [en ligne] : <https://journals.openedition.org/praxematique/2707>.

PRÉVOST, Sophie, « Topicalisation, focalisation et constructions syntaxiques en français médiéval : des relations complexes », communication proposée dans le cadre du congrès *Les linguistiques du détachement*, Nancy, 2006.

RABATEL, Alain, « Retour sur les relations entre locuteurs et énonciateurs. Des voix et des points de vue », dans COLAS-BLAISE, Marion *et al.* (dir), *La question polyphonique ou dialogique dans les sciences du langage*, « Recherches linguistiques », n° 31, Université de Metz, 2010.

REY-DEBOVE, Josette, « La synonymie ou échange de signes comme fondement de la sémantique », dans *Langages*, n° 128, 1997.

RIBÉMONT, Bernard, « La "peur épique". Le sentiment de peur en tant qu'objet littéraire dans la chanson de geste française », dans *Le Moyen Âge*, vol. CXIV, n° 3-4, 2008, p. 557-587.

RIQUER, Martín (de), *Les chansons de geste françaises*, trad. CLUZEL, Irénée, Paris, Librairie Nizet, 1957.

ROSIER-CATACH, Irène « Interjections et expression des affects dans la sémantique du XIII^e siècle », dans *Histoire Épistémologie Langage*, n° 14-2, 1992, p. 61-84.

ROSIER-CATACH, Irène : « Discussions médiévales sur l'expression des affects », BOQUET, Damien, NAGY, Piroska (dir.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 201-223.

ROSENWEIN H., Barbara, « Histoire de l'émotion : méthodes et approches », trad. DEBIÈS, Marie-Hélène, DEJOIS, Catalina, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 193 (*La médiévistique au XX^e siècle. Bilan et perspectives*), 2006, p. 33-48.

ROSENWEIN H., Barbara, « Emotion words », dans BOQUET, Damien, NAGY, Piroska (dir.), *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 93-106.

ROUQUIER, Magali, « Les constructions clivées en ancien français et en moyen français », dans *Romania*, 2007, p. 167-212.

RYCHNER, Jean, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Librairie Droz S.A., 1990.

SAPIR, Edward, *Le langage. Introduction à l'étude de la parole [1921]*, trad. par GUILLEMIN, Solange Marie, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967

SCHERER, Klaus, « What Are Emotions ? And How Can They Be Measured ? », dans *Social Science Information*, n° 44, 2005, p. 695-729.

SCHERER, Klaus, « Appraisal Theory », dans DAGLEISH, Tim, SHORT, Mick, *Handbook of Cognition and Emotion*, Toronto, John Wiley & Sons, 1999, p. 637-663.

SEARLE, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1969.

SOLOMON, Robert C., *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis, Hackett, 1993.

SUARD, François, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2011.

TYSENS, Madeleine, « Le problème du vers orphelin dans le cycle d'*Aliscans* et les deux versions du *Moniage Guillaume* », dans *La technique littéraire des chansons de geste. Actes du colloque de Liège (sept. 1957)*, Paris, Belles Lettres, 1959, p. 429-456.

TYSENS, Madeleine, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

TYSENS, Madeleine, « *La tierce geste qui molt fist a prisier* ». *Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris Classique Garnier, « Recherches littéraires médiévales 9 », 2012.

VALLECALLE, Jean-Claude, « Aspects du héros dans *Aliscans* », dans DUFURNET, Jean (dir.), *Mourir aux Aliscans : Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp », 1993, p. 177-195.

VIELLIARD, Françoise, « Jean Rychner. *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques œuvres des XII^e et XIII^e siècles*. Genève : Droz, 1990 », dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 150, 1992, p. 144-145.

WATHELET-WILLEM, Jeanne, « Le personnage de Rainouart dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans* », dans *Société Rencesvals. IV^e congrès international, Heidelberg, 28 août jusqu'à 2 septembre 1967. Actes et mémoires*, Heidelberg, Winter, 1969, p. 166-178.

WATHELET-WILLEM, Jeanne, « La femme de Rainouart », dans PAYEN, Jean-Charles, RÉGNIER, Claude (éds) *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Droz, 1970, t. 2, p. 1105-1118.

WATHELET-WILLEM, Jeanne, « Le roi et la reine dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*. Analyse de la "scène de Laon" », dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e offerts à Mademoiselle Jeanne Lods, professeur honoraire de littérature médiévale à l'École normale supérieure de jeunes filles, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, t. 1, p. 558-570.

ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige manuels », 2014.

3. Usuels

DUBOIS, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 2002.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Vieweg, 1880-1895,
[en ligne] : <http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/>.

IMBS, Paul, QUEMADA, Bernard, *Trésor de la Langue Française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècles (1789-1960)*, 1971-1974, [en ligne] : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

MARTIN, Robert, BAZIN, Sylvie (dir.), *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020), ATILF – CNRS & Université de Lorraine, [en ligne] : <http://www.atilf.fr/dmf>.

MOIGNET, Gérard, *Grammaire de l'ancien français*, Éditions Klincksieck, Paris, 1973.

NEVEU, Frank, *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2009.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016.

REY, Alain, REY-DEBOVE, Josette, *Le Petit Robert ; Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2019.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009.

WARTBURG (von), Walther, *Französisches Etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes* (FEW), Bâle, R. G. Zbinden, 1922-1967, [en ligne] : <https://lecteur-few.atilf.fr/>.