*Acta fabula*
*Revue des parutions*
**vol. 22, n° 7, Août-septembre 2021**
**DOI : https://doi.org/10.58282/acta.13699**

# Modernité de la narration médiévale

## Modernity of the medieval narrative

**Gauthier Grüber**

Nathalie Leclercq, *Les Figures du narrateur dans le roman médiéval.* Le Bel inconnu, Florimont *et* Partonopeu de Blois, Honoré Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2020, 352 p., EAN : 9782745354013.

**Pour citer cet article**

Gauthier Grüber, « Modernité de la narration médiévale », Acta fabula, vol. 22, n° 7, Notes de lecture, Août-septembre 2021, URL : https://www.fabula.org/revue/document13699.php, article mis en ligne le 20 Août 2021, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.13699

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Gauthier Grüber, « Modernité de la narration médiévale »

Résumé - Nathalie Leclercq propose ici une édition de sa thèse préparée sous la direction de Catherine Croizy-Naquet et soutenue en 2017. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Sophie Marnette sur le narrateur médiéval, l'A. nous offre une très belle synthèse doublée d'une étude de cas rigoureuse. Le choix des textes du corpus, *Partonopeu de Blois*, *Florimont* et *Le Bel Inconnu*, se justifie pleinement dans le cadre d'une réflexion sur l'instance narratrice : dans ces romans, à la fortune littéraire remarquable en leur temps, les narrateurs tiennent une place à part, remarquable par la fréquence élevée de leurs interventions. Cette originalité dans le traitement de la diégèse a d'ailleurs depuis longtemps été remarquée par la critique et une abondante littérature scientifique existe à ce sujet, comme le rappelle l'importante bibliographie de l'ouvrage. On aurait pourtant beau jeu de s'interroger sur la pertinence de nouveaux travaux sur une question déjà longuement débattue : Nathalie Leclercq fait preuve dans son essai d'une parfaite maîtrise de sa matière, qu'elle synthétise de manière pédagogique, et les micro-analyses, précises et nombreuses, qu'elle propose constituent un apport indéniable à notre connaissance des textes.

Mots-clés - Métalepse, Narrateur, Narratologie, Roman médiéval

Gauthier Grüber, « Modernity of the medieval narrative »

Summary - Nathalie Leclercq offers here an edition of her thesis prepared under the supervision of Catherine Croizy-Naquet and defended in 2017. Following on from Sophie Marnette's work on the medieval narrator, the A. offers us a very fine synthesis coupled with a rigorous case study. The choice of the texts in the corpus, *Partonopeu de Blois*, *Florimont* and *Le Bel Inconnu*, is fully justified in the context of a reflection on the narrating instance: in these novels, with a remarkable literary fortune in their time, the narrators hold a special place, remarkable for the high frequency of their interventions. This originality in the treatment of the diegesis has long been noted by critics and an abundant scientific literature exists on this subject, as the book's extensive bibliography reminds us. However, it would be fair to question the relevance of new work on a question that has already been debated for a long time: Nathalie Leclercq demonstrates in her essay a perfect mastery of her subject, which she synthesizes in a pedagogical manner, and the precise and numerous micro-analyses she proposes constitute an undeniable contribution to our knowledge of the texts.

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

# Modernité de la narration médiévale

## Modernity of the medieval narrative

**Gauthier Grüber**

Nathalie Leclercq propose ici une édition de sa thèse préparée sous la direction de Catherine Croizy-Naquet et soutenue en 2017[1]. S'inscrivant dans la continuité des travaux de Sophie Marnette sur le narrateur médiéval[2], l'A. nous offre une très belle synthèse doublée d'une étude de cas rigoureuse. Le choix des textes du corpus, *Partonopeu de Blois*, *Florimont* et *Le Bel Inconnu*, se justifie pleinement dans le cadre d'une réflexion sur l'instance narratrice : dans ces romans, à la fortune littéraire remarquable en leur temps[3], les narrateurs tiennent une place à part, remarquable par la fréquence élevée de leurs interventions. Cette originalité dans le traitement de la diégèse a d'ailleurs depuis longtemps été remarquée par la critique et une abondante littérature scientifique existe à ce sujet, comme le rappelle l'importante bibliographie de l'ouvrage. On aurait pourtant beau jeu de s'interroger sur la pertinence de nouveaux travaux sur une question déjà longuement débattue : Nathalie Leclercq fait preuve dans son essai d'une parfaite maîtrise de sa matière, qu'elle synthétise de manière pédagogique, et les micro-analyses, précises et nombreuses, qu'elle propose constituent un apport indéniable à notre connaissance des textes.

# Narrateur & pactes de lecture

L'ouvrage s'ouvre, logiquement, sur l'étude des prologues des trois romans. On appréciera à ce propos le soin méticuleux que prend l'A. à poser les jalons nécessaires à la réflexion proposée. Les premières pages du chapitre 1 sont caractéristiques de ce projet, N. Leclercq s'appuyant sur une importante bibliographie critique allant de Hans Robert Jauss à Michel Charles en passant par

1 Doctorat soutenu le 19 juin 2017 à la Sorbonne Paris Cité, dans le cadre de l'École doctorale Littérature française et comparée (Paris), en partenariat avec l'Université de la Sorbonne Nouvelle (établissement de préparation) et du Centre d'Études et de Recherches Antiques et Médiévales (laboratoire).

2 *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale, une approche linguistique*, Berne, Peter Lang, 1998.

3 C'est surtout vrai pour *Partonopeu (*10 manuscrits et de nombreuses versions étrangères) et *Florimont (*17 manuscrits). *Le Bel Inconnu* ne nous est quant à lui conservé que dans un seul témoin, même si des versions étrangères sont à noter.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Umberto Eco. Les prologues sont ici présentés comme des « morceaux de bravoure » (p. 33) qui permettent de construire la relation dialogique entre narrateur et narrataire. Le prologue de *Patonopeu de Blois* s'ouvre ainsi sur un hommage à Dieu qui, face aux lecteurs/auditeurs, « assoit l'autorité de l'énonciateur en présentant celle de Dieu » (p. 37). Celui de *Florimont* s'adresse quant à lui à ses dédicataires seigneuriaux dans des formules topiques (*Or oiés signor que je di*) visant la *captatio benevolentiæ*. Ce narrateur s'emploie également à « favoriser l'identification du lecteur/auditeur » (p. 42) et « la participation émotionnelles » de celui-ci (p. 43).

Les trois textes supposent surtout une relation « bilatérale » avec la dame aimée (p. 44), quand bien même cette dédicataire du texte serait pure abstraction, comme c'est le cas dans *Florimont* (finement analysé d'un point de vue stylistique, p. 46 par exemple). Cette dame, toute évanescente soit-elle, constitue, à entendre le narrateur, la source première de son œuvre. La narration s'inscrit alors dans une démarche vassalique du narrateur face à sa commanditaire.

L'A. rappelle à ce propos l'importance, dans le monde médiéval, du don comme forme de « contrat social basé sur la réciprocité » (p. 54). Or c'est bien à cette réciprocité qu'en appellent les différents prologues, le récit représentant un don au dédicataire motivé par un « double espoir » : « plaire aux seigneurs auxquels s'adresse le récit à maintes reprises, et celui de plaire à la dame aimée » (p. 58).

En plus de construire une relation privilégiée avec le lecteur, le prologue, et on retrouvera ici une idée de Catherine Croizy-Naquet, directrice de thèse de N. Leclercq, doit être envisagé comme « le lieu stratégique d'une poétique ». La question de la source est une pierre de touche des prologues médiévaux, permettant au narrateur d'imposer sa figure d'*auctor*. Il est intéressant de constater que les trois œuvres du corpus s'opposent sur la présentation de la source : alors que le narrateur de *Florimont* joue sur le prestige d'une origine *digne de remembrer* (pour reprendre l'expression du *Roman de Thèbes*) à travers un récit autobiographique (probablement fictif) de la découverte d'un original grec dont il sera le traducteur en *roman*, celui de *Partonopeu de Blois* prend au contraire « le parti de la nouveauté » (p. 72), quand celui du *Bel Inconnu* n'évoque que partiellement ses sources comme pour mieux valoriser sa propre création.

De plus, les prologues des trois romans « font une large part à la représentation de la forme du récit », le terme « forme » étant ici préférable, comme le note judicieusement l'A., à celui de « genre » (problématique pour la littérature des xii$^{e}$ et xiii$^{e}$ siècles). Or, si le narrateur de *Florimont* utilise bien l'étiquette *roman*, revendiquant ainsi le choix d'une forme moderne pour l'époque, et que celui de *Partonopeu* choisit celle plus vague d'*aventure*, celui du *Bel Inconnu* hésite, alternant



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

entre *cançon*, *roumant* ou *conte d'aventures* ; il rend ainsi compte de la diversité à l'œuvre, entre le chant lyrique et la narration.

Enfin, le prologue permet au narrateur d'imposer une figure docte d'énonciateur savant, notamment par la rime topique « *apprendre* / *entendre* » : il s'agit pour l'énonciateur de guider le lecteur dans son écoute de l'œuvre afin qu'il en tire les leçons adéquates et qu'il puisse *s'amendeir*.

# Le régisseur général

C'est à la fonction de régie que se consacre la deuxième partie de l'ouvrage, en s'attardant en premier lieu sur la structuration même du récit : alors que le narrateur de *Partonopeu* suit la chronologie de la diégèse, qu'il a grand soin de souligner, celui du *Bel Inconnu* distingue plus nettement des segments à travers ses transitions, procédé que le narrateur de *Florimont* exploite de manière plus systématique en soulignant la division en trois parties des aventures du héros. De plus, à la progression chronologique classique des aventures narrées, s'ajoute une aspiration à la « totalisation » (p. 110, expression empruntée à D. Combes), les narrateurs exhibant au gré des transitions leur maîtrise de la diégèse, entremêlant subtilement les destinées des personnages.

L'étude des prétéritions, prolepses et refus de raconter montre également que les trois narrateurs ont à cœur de stimuler le désir de lecture des œuvres. On regrettera au passage la rapidité du propos, qu'on aurait aimé plus développé. Ainsi, l'exemple de la page 119, où la pratique de l'écriture parodique des scènes épiques dans le *Bel Inconnu* est justement rappelée, aurait pu donner lieu à une relecture de *Partonopeu* du même intérêt.

Par-delà ce travail d'organisation de la diégèse, la voix du narrateur peut se faire entendre à travers ses interventions plus ou moins masquées. Le recours fréquent à un discours de type parémiologique par les trois narrateurs illustrent ainsi la fonction didactique qui est conférée au récit. Il s'agit de participer à la chaîne ininterrompue de la sagesse des nations en rappelant les proverbes et sentences qui devraient guider les lecteurs/auditeurs. Quelle « sagesse » se proposent donc d'illustrer ces trois récits ? Le message de *Partonopeu* s'inscrit d'abord dans la veine courtoise, invitant à se défaire de la Médisance et surtout à respecter les règles édictées par Amour. Le *Bel Inconnu* se fait quant à lui le « détenteur d'une tradition perdue » (p. 137), déplorant « la perte des usages chevaleresques empreints de respect d'autrui » (p. 136). Le roman peut ainsi se faire idéologique, l'usage de la parémie donnant à l'œuvre des allures de miroirs aux princes (rappelant l'importance de la générosité ou le danger de se fier aux *fis à vilains* dans *Partonopeu*



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

par exemple). La maîtrise du récit s'affiche également par l'abondance des commentaires épistémiques (du type *si con moi me semble*, *bien savés*) qui « met en scène l'activité de la narration en même temps qu'il fait valoir la maîtrise du sujet » (p. 153) — une telle maîtrise ouvre la possibilité aux assertions axiologiques du narrateur omnipotent, seul capable de raconter les aventures extraordinaires des héros et qui, à l'occasion, se donne le droit de railler l'attitude des personnages.

Multipliant les points de vue — on se rappelle que le roman est le genre dialogique par excellence — le narrateur accorde à l'occasion une importance certaine au récit rapporté par les discours des personnages. Ainsi un opposant, même involontaire comme la mère de Partonopeu, peut modifier l'orientation du récit en prenant en charge un récit enchâssé qui entraînera de nouvelles péripéties. D'autres récits annexes racontés par un personnage secondaire ont un rôle plus symbolique, comme le long récit d'Ansel dans *Partonopeu*, qui vient en quelque sorte dédoubler le message politique de l'œuvre contre l'accession des vilains au pouvoir. Le cas des récits de rêves est quelque peu différent, même s'il participe lui aussi à l'ancrage symbolique du texte. Les songes revêtent en effet une « fonction diégétique proleptique » (p. 176) assez courante dans la littérature médiévale, mais qui dans l'exemple de *Florimont* va jusqu'à structurer le récit et conférer au personnage principal une aura encore supérieure (notamment par l'image centrale du Lion). Restent les cas des récits rétrospectifs, qui, à mi-chemin des narrations annexes étudiées, participent à la fois à la construction de la diégèse (en rendant aux personnages leur identité perdue comme pour le Bel Inconnu) et de son sens (en inscrivant les personnages dans un parcours initiatique qui leur est révélé).

L'étude des récits enchâssés pris en charge par des fées est d'un grand intérêt à ce propos. En effet, ces personnages merveilleux, du fait de leur omniscience et de leur capacité à contrôler les personnages, constituent en quelque sorte des doubles livresques du narrateur. Toutes puissantes, les fées créent des pays qui répondent aux moindres désirs des personnages masculins, à la manière de Mélior dans *Partonopeu*, ce qui n'est sans évoquer la puissance créatrice du narrateur chargé de séduire le lecteur ; plus encore, les récits rétrospectifs où elles révèlent l'*engien* par lequel elles ont réussi à attirer le héros sans qu'il en ait conscience montrent qu'elles possèdent la main mise sur la diégèse interne à l'œuvre. Nous faisons alors face à une sorte de « mise en abyme » du rôle du narrateur — l'A. reprend ici, avec raison, l'expression de Michèle Perret d'écriture « métaleptique » de ces récits enchâssés.



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

# Le narrateur n'est pas un personnage comme les autres

L'originalité des trois œuvres résulte du « caractère polymorphe » (pour reprendre le titre de la troisième partie) du narrateur, qui en plus de régir parfaitement le récit, n'hésite pas à interrompre celui-ci pour s'exprimer dans une énonciation qu'on peut qualifier de lyrique — on notera ainsi les nombreuses remarques du narrateur qu'il adresse à la dédicataire féminine du roman. En réalité, on peut se demander si ce n'est pas le récit qui interrompt le chant lyrique du poète (rappelons que le narrateur du *Bel Inconnu* se présente comme chanteur en qualifiant son œuvre de *cançon* et que les trois romans recourent à l'isotopie de la musique) ou du moins si le récit ne constitue pas, dans le dialogue lyrique qu'institue l'œuvre entre le poète-narrateur et la Dame, un apologue au service de la conquête amoureuse. L'amoureux transi qu'est le narrateur (l'A. relève ici un certain nombre de traits propres à l'expression lyrique médiévale que partagent les trois romans, comme le motif de la « prison d'amour ») se compare ainsi implicitement aux personnages dont il raconte l'histoire, « pour mieux apparaître comme le seul amant authentique du récit » (p. 217). De fait, la forme nouvelle qu'est le roman apparaît comme l'instrument privilégié de séduction du narrateur courtois, répondant en cela aux désirs exprimés par la dédicataire. Une « fusion » est ainsi à l'œuvre dans les trois romans entre une situation troubadouresque courtoise et une composition romanesque. Comme l'écrit l'A. « le chant se mêle au narratif pour mieux libérer le roman de ses contingences et offrir d'autres modes d'expression, d'autres voies à l'épanchement du 'moi' et renouveler la figure traditionnelle du parfait amant » (p. 223). C'est ainsi que les réflexions qui accompagnent la description de la folie des héros font écho aux propres souffrances du narrateur. L'A. propose alors de lire les descriptions pathétiques de Guinglain, Partonopeu ou Florimont comme des projections narratives des angoisses du narrateur, dans un renouvellement du topos de la mort par amour. On notera à l'appui de cette idée de la fusion du lyrique et du narratif que les déplorations des personnages au style direct possèdent d'évidentes affinités avec les commentaires directs du narrateur.

Cette proximité de l'instance narratrice avec les personnages, conduit naturellement à s'interroger sur les *exempla* mises en œuvre par la fable. Les héroïnes de nos trois romans renvoient ainsi à des archétypes de la poésie courtoise, modulant les différents avatars de la femme aimée et inaccessible : Mélior, « personnage orgueilleux et intraitable » (p. 236), Blanches Mains « tour à tour récalcitrante et réceptive » (p. 237) … Toutes reprennent également les éléments qui combinent « perfection physique et morale » (p. 238), participant à un processus d'identification



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

avec la dédicataire de l'œuvre. L'enjeu est, pour le narrateur-personnage, de convaincre la Dame qu'à la manière des personnages féminins, « le don [...] ne s'avère pas synonyme de déchéance et de dégradation. » (p. 239) mais qu'il faut au contraire « se conformer au comportement de ces héroïnes hors du commun » (p. 245).

Dans la même logique, le personnage masculin qu'incarne le narrateur s'inscrit dans la tradition du « mal aimé », se comparant par exemple à Persewis dans *Partonopeu*, amoureuse du héros sans l'être en retour. Cependant, et c'est là qu'intervient l'originalité de nos romans, la mise en scène de la nuit d'amour ainsi que la conclusion heureuse des récits, permettent au narrateur de dédoubler cette image avec celle de l'amant heureux, celui de la fiction, « version fantasmée de [sa] relation avec la dame aimée » (p. 253).

Cette projection du narrateur vers les personnages se complexifie encore par une autre projection qui va cette fois de la figure de l'auteur vers le narrateur. Le savoir-faire poétique avec laquelle la voix narratrice s'exprime participe ainsi, selon l'A., à la construction d'un narrateur avatar de l'auteur. L'intervention métatextuelle exceptionnelle du narrateur de *Partonopeu* qui vient justifier le changement de mètres, de l'octosyllabe à l'alexandrin, conforte cette idée du masque auctorial. Il y a donc la tentation d'une voix pseudo-autobiographique dans notre corpus, et le narrateur peut bien tendre à apparaître comme une « projection de l'expérience intime et d'expression de l'auteur » (p. 270). Cette mise en scène littéraire de l'auteur, qui personnalise l'instance narratrice, est notamment confirmée par les différentes signatures insérées, que ce soit le jeu poétique autour du nom d'Aymon dans *Florimont* ou encore la possible référence aux armoiries de Baugé, voisins des seigneurs de Beaujeu, dont se réclame le narrateur-auteur du texte dans le *Bel Inconnu*.

# Modernité médiévale

Brouillées, les frontières entre réalité et fiction ouvrent ainsi une réflexion qu'on croit trop hâtivement réservée à la seule littérature moderne. On remarquera d'ailleurs que Nathalie Leclercq appuie autant son propos sur une connaissance précise des grands chercheurs de la littérature médiévale (Paul Zumthor, Emmanuèle Baumgartner, ...) que sur celle des théoriciens de la narratologie contemporaine (Gérard Genette, Raphaël Baroni, ...). Preuve s'il en est que l'auteur médiéval, malgré les près de mille années qui nous séparent de lui, demeure notre « contemporain capital ».



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

## PLAN


- Narrateur & pactes de lecture
- Le régisseur général
- Le narrateur n’est pas un personnage comme les autres
- Modernité médiévale


## AUTEUR

Gauthier Grüber
Voir ses autres contributions



© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.