

Quand le narrateur est amoureux : prologues et épilogues « lyriques » dans le roman de chevalerie en vers aux XII^e et XIII^e siècles

A la suite des remarques fondatrices de E.R. Curtius¹, de nombreuses études ont constitué prologues et épilogues romanesques en topique autonome, non seulement en tant qu'éléments incontournables de la topique romanesque, mais aussi en tant que lieux de développement de *topoi* caractéristiques du discours métatextuel, pour bonne part issus de la rhétorique antique². Aussi nous est-il loisible de prendre comme point de départ de cette étude une définition que nous pourrions justement dire topique, ou canonique, de ces unités discursives appartenant, selon la terminologie de G. Genette³, au *paratexte* littéraire. Prologue et épilogue romanesques peuvent ainsi se définir comme un discours métatextuel encadrant la narration proprement dite, où trouve à s'exprimer, avec les lieux communs qui la caractérisent, une instance énonciative que nous désignerons pour l'instant comme le narrateur, puisque sa fonction première est justement de raconter une histoire. Ce modèle topique ne

1 — Voir E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, Presses Pocket, 1991 (première édition française 1956), pp. 154-166.

2 — Voir en particulier T. Hunt, « The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue », *Forum for Modern Language Studies*, 6, 1970, pp. 1-23, P. Gallais, « Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 7, 1964, pp. 333-347 et 13, 1970, pp. 479-493 et P.-Y. Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de roman au Moyen Âge », *Littérature*, 20, 1975, pp. 81-94.

3 — Voir G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

présente évidemment pas une formule parfaitement fixée, sachant qu'il peut être plus ou moins développé et que tel ou tel lieu commun peut s'y trouver actualisé ou non ; comme tout topique propre à la littérature médiévale, aussi codifié soit-il, il est susceptible de présenter des variations, de se décliner en différentes variantes, sachant que ce phénomène ne peut apparaître clairement que par comparaison avec un modèle canonique. C'est précisément l'une de ces variantes qui nous intéresse ici, celle des prologues et épilogues que nous dirons « lyriques », puisque la plupart de leurs traits caractéristiques appartiennent à une thématique amoureuse, particularité qui tend à les rapprocher d'un discours tout différent, celui de la poésie lyrique des troubadours et des trouvères. Mais il est un trait encore plus saillant, qui a déterminé le choix des textes romanesques que nous allons considérer, c'est la présence d'une dédicace à une femme explicitement unie au narrateur par un lien amoureux. Parmi les romans des XII^e et XIII^e siècles, à notre connaissance seuls les récits suivants offrent une telle particularité : *Partonopeu de Blois*, *Florimont* d'Aimon de Varennes, *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Florian et Florete*, *Joufroi de Poitiers* et enfin, à la fin du XIII^e siècle, *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, romans auxquels on ajoutera à titre de comparaison *Le Lai d'Ignauré*. A partir de cet ensemble de textes, certains unis par des liens thématiques et structurels très nets (pour les trois premiers d'entre eux), d'autres très différents, on verra dans quelle mesure il est possible de définir un type particulier de prologue et d'épilogue, qui par ailleurs implique un statut non moins particulier du narrateur, amoureux, qui s'y exprime⁴.

Précisons dans un premier temps quels sont les éléments caractéristiques constituant ce type de prologue et d'épilogue. Si l'on admet que ces éléments paratextuels permettent de dessiner un réseau de relations, au centre desquelles se trouve le texte, entre ces trois instances différentes que sont le commanditaire ou dédicataire du texte, le narrateur et son public, la particularité essentielle de nos prologues et épilogues « lyriques » est de subordonner l'ensemble de ces relations à une thématique amoureuse. Considérons dans un premier temps la relation qui unit le narrateur avec, en amont, son commanditaire et en aval

4 — Ce type particulier de prologue a déjà donné lieu à une rapide analyse, concernant ce que K. Halasz dans son ouvrage *Images d'auteur dans le roman médiéval* (XII^e-XIII^e siècles), Debrecen, 1992, appelle l'attitude « troubadouresque » du narrateur (pp. 70-74), ainsi qu'à diverses remarques dans certaines études portant sur l'un ou l'autre des romans constituant notre *corpus*, que nous mentionnerons plus loin.

son public. D'abord tous nos textes comportent une dédicace semblable à celle que l'on trouve par exemple au début du *Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel* :

Or doinst Amours par sa bonté
Que celle le receive en gré
Que mes coers aime tant et prise
Que pour li ai ceste oeuvre emprise !⁵

Le narrateur, dédiant son texte à la femme qu'il aime, est donc inspiré ou guidé par l'Amour :

Amours, qui est principalement
Voie de vivre honnestement,
M'a donné voloir de retraire
Un conte de tres noble affere.⁶

Bien plus, dans *Joufroi de Poitiers*, le narrateur ne s'enorgueillit ni de son savoir ni de son talent. Être amoureux apparaît comme la condition nécessaire et suffisante pour assumer le rôle de narrateur :

Et ge por che si vos dirai
Une istoire que bien sai,
Que je ai mis por Amor en rime ;
Ne onques n'i ai martel ne lime
Ne nul maistre fors que s'amor
Que bien m'enseigne chascun jor.⁷

Aussi, étant donné la relation qui unit dédicataire et narrateur, le public tout désigné du texte est-il celui des amoureux, comme le montre le prologue de *Florimont* :

5 — *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, éd. J.E. Matzke et M. Delbouille, Paris, S.A.T.F., 1936, vv. 51-54. Concernant la présence d'une telle dédicace dans le prologue, voir aussi *Florimont*, éd. A. Hilka, Göttingen, 1933, vv. 8-12, *Le Bel Inconnu*, éd. G.P. Williams, Paris, Champion, 1929, vv. 1-7, *Floriant et Florete*, éd. H.F. Williams, University of Michigan Press, 1947, vv. 25-30. La dédicace de *Florimont* est complétée dans l'épilogue (vv. 13639-13642), tandis que celle de *Partonopeu* n'apparaît que dans les deux épilogues, celui du roman initial et celui de la continuation : voir *Partonopeu de Blois*, éd. J. Gildea, Villanova University Press, Pennsylvanie, 1967-1970, vv. 10607-10614 et 3920-3937 (continuation).

6 — *Le Roman du Castelain*, vv. 1-4. Pour une représentation de l'Amour comme inspiration, voir aussi *Floriant et Florete*, vv. 25-30. Mais l'Amour n'est pas toujours désigné explicitement comme ce qui inspire le narrateur : il peut s'agir aussi de notions corollaires, comme la « cortoisie » (*Florimont*, v. 12), ou la « joie » et le « jovens » (*Partonopeu*, v. 67).

7 — *Joufroi de Poitiers*, éd. P.-B. Fay et J.-L. Grigsby, Genève, Droz, 1972, vv. 83-88.

Cil qui ait cuer de vaselaige
 Et veult ameir de fin coraige
 Cil doit oïr et escouteir
 Ceu que Aymes veult raconteir.⁸

On peut voir les effets de cette transposition en langage amoureux de la topique paratextuelle sous un angle légèrement différent, en envisageant la relation, parallèle à la première, qui s'établit entre le texte avec, en amont, sa source et, en aval, le profit que peut en tirer son lecteur. Source et texte sont liés par leur sujet, l'amour, et la leçon qui en résulte est, bien évidemment, une leçon d'amour dictée par des personnages exemplaires :

Atant vous finnerai l'estore
 Et le conte des vrais amans
 En cui loiautés fu manans.
 Estaule furent et secré,
 Onni de coer, de volenté.
 Et tel doivent iestre et si fait
 Tout cil qui sont amant parfait.⁹

L'ensemble de ces éléments suffit-il cependant à définir un type particulier de paratexte qui se distinguerait du modèle topique de prologue et d'épilogue, et en quoi ce type particulier peut-il être considéré comme « lyrique » ? En effet, si l'on compare nos textes avec d'autres prologues et épilogues romanesques, on constate en fait qu'ils leur restent assez similaires et que nombre des formules qui s'y trouvent ne leur sont pas propres. Il n'est que de citer en exemple le prologue de *Floire et Blancheflor* :

Signor, oiiés, tot li amant,
 Cil qui d'amors se vont penant,
 Li chevalier et les puceles,
 Li damoiseil, les damoiseles !
 Se mon conte volés entendre
 Molt i porrés d'amors aprendre.¹⁰

L'amour étant le sujet essentiel de nombreux récits médiévaux, il n'est guère surprenant que le narrateur déclare s'adresser plus précisément à un public d'amoureux, et qu'il prétende lui offrir,

8 — *Florimont*, vv. 1-4. Voir aussi *Le Roman du Castelain*, roman écrit « pour les amoureux esjoir » (v. 5).

9 — *Le Roman du Castelain*, vv. 8190-8196. Voir aussi *Le Lai d'Ignauré*, éd. R. Lejeune, Bruxelles, 1938, vv. 1-4.

10 — *Le Conte de Floire et Blancheflor*, éd. J.-L. Leclanche, Paris, Champion, 1983, vv. 1-6.

par l'intermédiaire de ses personnages, un exemple de comportement parfait en amour. Mais à vrai dire de telles formules sont déjà révélatrices d'une spécialisation thématique de la topique paratextuelle, qui traduit ses lieux communs dans un langage amoureux. Cette spécialisation thématique est bien sûr plus particulièrement à l'œuvre dans les prologues et épilogues qui nous concernent, mais elle se manifeste aussi dans beaucoup d'autres romans. De fait le public d'amoureux n'est jamais qu'une variante du public noble et choisi auquel le narrateur prétend en général s'adresser, de même que la leçon amoureuse n'est qu'une des formes d'exemplarité qui caractérisent le roman.

Il se trouve cependant un élément particulier qui rend ce glissement dans la sphère amoureuse beaucoup plus manifeste, eu égard aux textes qui nous occupent : le narrateur uni à sa dédicataire par des liens amoureux, proclame une soumission qui n'est plus simplement sociale mais aussi affective. Du *Chevalier de la Charrette* à *Escanor* de Girart d'Amiens, nombreux sont les romans dédiés à une femme, appartenant souvent à la plus haute noblesse. Le prologue et l'épilogue sont alors le lieu d'éloges particulièrement hyperboliques, plus encore s'il est possible que pour des dédicataires masculins. Le narrateur a bien sûr tout intérêt à vanter les qualités de son noble commanditaire, de même qu'à publier son nom, dans la mesure où la diffusion et le succès de son roman dépendent aussi du degré de notoriété de ce dernier. Mais à cet égard les textes constituant notre *corpus* relèvent d'une stratégie toute différente et la dédicace à la femme aimée ne peut guère être confondue avec celle qui s'adresse à une dame de haute noblesse. En premier lieu, ni le prologue ni l'épilogue ne proposent d'éloge circonstancié de la dame¹¹, et ils ne rendent pas non plus possible son identification : soit elle est seulement désignée par des périphrases comme « celi c'aim outre mesure », « la riens do mont que ge plus aim »¹², soit par un simple prénom ou surnom, Vialine dans *Florimont*, Passe-Rose dans *Partonopeu*¹³, pratique que l'on peut penser motivée par l'indispensable discrétion que suppose la relation amoureuse et qui est assez fréquente dans la poésie lyrique. Si donc l'éloge est absent, si le nom est occulté plutôt que révélé, si le texte et la dédicataire ne se mettent plus réciproquement en valeur, quelle peut être alors la fonction de cette

11 — On ne trouve guère que dans l'épilogue du *Lai d'Ignauré* non pas un éloge mais un portrait, assez sensuel d'ailleurs, de la femme aimée, vv. 631-651.

12 — *Le Bel Inconnu*, v. 6 et *Joufrois*, v. 75.

13 — Le nom n'apparaît que dans l'épilogue de la continuation de *Partonopeu* (v. 3927), mais à deux reprises dans *Florimont* (v. 9213 et 13639).

dernière ? En faire une femme aimée, est-ce une manière de souligner le rôle séminal du commanditaire dans la narration romanesque, ou au contraire est-ce montrer que le narrateur ne compte plus sur la notoriété de sa dédicataire pour mettre en valeur son ouvrage, mais plutôt sur lui-même et le sentiment qui l'inspire ?

Reste que la particularité essentielle des prologues et épilogues « lyriques » est non seulement de présenter le narrateur comme un personnage amoureux, mais aussi d'associer cet état affectif avec l'acte de narration. La voix du narrateur romanesque apparaît ainsi semblable à celle qui s'exprime dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères, où maintes fois se trouve souligné le lien entre aimer et chanter. Si l'on s'en tient aux trois premiers vers du *Bel Inconnu*, rien n'indique d'ailleurs qu'il s'agisse d'un prologue romanesque plutôt que du début d'une strophe lyrique :

Cele qui m'a en sa baillie,
Cui ja d'amors sans trecherie
M'a doné sens de cançon faire.

Évoquer la dame inspiratrice du chant est en effet l'un des *topoi* d'exorde de la lyrique courtoise¹⁴. Mais les deux vers suivants appartiennent bien à un prologue romanesque :

Por li veul un roumant estraire
D'un molt biel conte d'aventure.

Cette ambiguïté initiale quant à la nature du discours qui va suivre, lyrique ou romanesque, tend à identifier, étant donné leur origine identique, « cançon » d'une part et « roumant » de l'autre, donc à assimiler le poète lyrique, amoureux par définition, et le narrateur romanesque. Cependant une telle assimilation est rarement aussi manifeste et se signale souvent de façon plus diffuse, par l'emploi de topiques communs au roman et à la poésie lyrique. L'exemple de la *reverdie* en est certainement le plus caractéristique. Le prologue du *Partonopeu* fait un usage très particulier de ce *topos* lyrique, puisqu'il le situe explicitement à l'origine de sa narration, au contraire de son « amor »¹⁵ qu'il évoque très fugitivement, sans l'associer d'ailleurs à une femme précise. Ainsi, après une longue évocation des divers chants d'oiseaux qui accompagnent la renaissance printanière, le narrateur

14 — Voir R. Dragonetti, *La Technique poétique des troubadours dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960, pp. 158-160.

15 — *Partonopeu*, v. 59.

décrit l'état dans lequel il se trouve, prélude à son désir d'entamer un récit :

Tote verdors se rafrescist
 Et tos li mons se resjoïst ;
 Por la saison qui tant est bele
 Joie et jovente renovele.
 Et je sui jone et engignous,
 Sains et delivres et joious
 Si me somont joie et jovens
 Que je ne soie uisous ne lens.
 Por ço wel par envoieüre
 En escrit metre une aventure.¹⁶

Pourtant, et même si l'évocation d'une *reverdïe* dans le prologue proprement dit est exceptionnelle, un tel motif, dont le rôle essentiel est de signifier le commencement, appartient autant à la topique narrative qu'à la topique lyrique, et il n'est pas rare qu'il fournisse matière à un *incipit* de roman¹⁷.

Considérés du point de vue des différents éléments qui les constituent, et en dehors des échos que ces éléments peuvent rencontrer dans le cours de la narration, sous la forme soit d'insertions lyriques, dans *Le Roman du Castelain*, soit d'interventions lyriques¹⁸, prologues et épilogues « lyriques » ne diffèrent donc pas fondamentalement d'un modèle canonique de discours paratextuel dont ils respectent les contraintes essentielles. Non seulement la plupart des aspects caractéristiques de ces textes ne résultent jamais que d'une transposition des *topoi* du paratexte dans le

16 — *Partonopeu*, vv. 61-70.

17 — Il est un autre exemple de ce recours à un topique commun au roman et à la poésie lyrique, c'est celui, assez fréquent, du dénigrement d'éventuels critiques, qu'il s'agisse de concurrents en littérature ou d'un public chagrin. Il est difficile en effet de ne pas les rapprocher des « losengiers », médisants et autres bavards si souvent évoqués dans la lyrique courtoise. *Le Roman du Castelain* nous y invite d'ailleurs tout particulièrement, ayant recours dans son prologue au terme de « faignans » (v. 21) pour désigner de tels personnages, terme que l'on trouve aussi dans l'une des chansons du Châtelain de Couci insérées dans le tissu romanesque (v. 366).

18 — Il s'agit de passages, que l'on trouve dans *Partonopeu*, *Florimont*, *Le Bel Inconnu*, *Joufroi et Floriant* et *Florete*, où le narrateur évoque à la première personne ses relations avec sa dame, évocation fréquemment associée à des réflexions plus générales sur l'amour. Malgré l'intérêt des questions que soulèvent ces interventions, nous ne les aborderons qu'incidemment. Aussi nous permettons-nous de renvoyer, en ce qui concerne *Partonopeu*, au chapitre que lui consacre M. Tomaryn-Bruckner dans *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1993, pp. 109-156 ; pour *Le Bel Inconnu*, parmi beaucoup d'autres études, surtout à celle de J.-S. Guthrie, « The *je(u)* in *Le Bel Inconnu* : Auto-Referentiality and Pseudo-Autobiography », *Romanic Review*, 75, 1984, pp. 147-161 ; et de façon plus générale à l'article de J.-L. Grigsby, « The Narrator in *Partonopeu de Blois*, *Le Bel Inconnu* and *Joufroi de Poitiers* », *Romance Philology*, 21, 4, 1968, pp. 536-543.

langage amoureux, mais de plus à ces aspects caractéristiques viennent fréquemment s'ajouter des lieux communs propres à tous les prologues, tels que la nécessité de transmettre le savoir que l'on possède ou les attaques contre d'éventuels critiques¹⁹. Si donc écart il y a entre le modèle « lyrique » et le modèle topique, il doit plutôt se situer au niveau fonctionnel : on l'a suggéré en ce qui concerne la dédicataire, mais cette question doit aussi être envisagée du point de vue du narrateur.

Est-ce à dire alors que ces prologues et épilogues « lyriques » ne constituent rien d'autre qu'une variante assez insignifiante autour d'un modèle traditionnel hérité de la rhétorique antique ? Si telle peut être notre impression, c'est que jusqu'à maintenant notre étude a seulement porté sur les différents éléments constitutifs du prologue et de l'épilogue, et non sur la fonction de ces textes liminaires dans l'ensemble du roman. En isolant ces différents éléments, on a fait du prologue et de l'épilogue des textes fonctionnant de façon relativement autonome, voire même plus ou moins interchangeables. De fait, nombre de romans médiévaux justifient ce type d'analyse : le prologue n'est pas toujours bien relié à la narration qu'il introduit, et comparativement la place occupée par l'épilogue apparaît souvent fort réduite. Sans qu'elles s'autorisent d'une étude exhaustive, voici quelques remarques concernant l'épilogue. Bien souvent on ne trouve à la fin d'un roman pas le moindre épilogue, mais un simple *explicit* qui n'a pas d'autre fonction que de signifier l'achèvement du récit. Plus développé, l'épilogue n'en reste pas moins fort court et se compose le plus souvent d'éléments qui ne lui appartiennent pas en particulier mais que l'on trouve aussi bien dans le prologue, et qui éventuellement ont pu ne pas y être mentionnés. L'un des rares topiques qui lui soit propre est justement celui de l'achèvement du texte, auquel le narrateur affirme n'avoir plus rien à ajouter²⁰. L'épilogue est donc rarement développé et fonctionne le plus souvent indépendamment du prologue ; même s'il peut suppléer à son absence ou à ses manques éventuels, il n'est généralement pas possible de le considérer comme un texte écrit en regard du prologue, symétrique et complémentaire. Or justement, concernant nos textes, une première observation s'impose : quand l'épilogue n'est pas perdu, comme

19 — Cette association de topique lyrique et de lieux communs propres à tout texte liminaire est particulièrement sensible dans *Partonopeu*, à tel point qu'il est possible de diviser assez nettement le prologue de ce roman en deux parties égales, une partie « lyrique » (vv. 1-72) et une partie topique (vv. 73-134).

20 — Voir par exemple *Le Chevalier au Lion*, éd. D.F. Hult, Paris, Le Livre de Poche, 1993, vv. 6804-6808.

dans *Joufroi*, il est toujours très étendu, sensiblement aussi long, voire même plus long que le prologue²¹, et en rapport direct avec lui. L'épilogue ne se contente pas de mettre fin à la narration, il la referme sur elle-même en revenant explicitement au prologue ; il sert non seulement de conclusion au récit, mais aussi au texte qui l'introduit. Du prologue à l'épilogue se dessine en fait une véritable progression, qui s'assimile à celle de la relation amoureuse qui unit le narrateur à sa dédicataire, progression scandée dans certains de nos textes par des interventions lyriques plus ou moins nombreuses²². Cependant, malgré la série d'étapes marquée par ces interventions, précisons tout de suite que cette progression n'a rien de narratif, les positions relatives du narrateur et de sa dame, celles de l'amant courtois éperdu d'amour pour une femme inaccessible, restant inchangées du début à la fin du roman. Il s'agit plutôt d'une progression que l'on pourrait qualifier d'informative, dans la mesure où l'épilogue vient compléter ou confirmer les éléments apportés dans un premier temps par le prologue, en quelque sorte toujours incomplet, puis éventuellement par les différentes interventions lyriques. C'est seulement dans le cours du récit, et non dans le prologue du *Bel Inconnu*, que l'on apprend que la dame du narrateur lui refuse ses faveurs. Bien plus, rien ne nous indique dans le prologue de *Partonopeu* que le narrateur ait fait son récit en l'honneur d'une dame ; il faut attendre le premier épilogue pour que le lien entre narration et amour soit explicité, et surtout l'épilogue de la continuation pour connaître enfin le nom de celle qu'il aime.

Prologues et épilogues « lyriques » ne se signalent donc pas essentiellement par des modifications apportées à la topique paratextuelle, mais, se répondant mutuellement, ils apportent au roman une cohérence accrue. Par le jeu des interventions lyriques, grâce à l'accumulation progressive d'informations concernant le narrateur et même si ces informations ne sauraient constituer à proprement parler une histoire, une relation explicite se trouve établie non seulement entre le prologue et l'épi-

21 — Seuls *Partonopeu* et *Floriant et Florete* ont un prologue nettement plus étendu que l'épilogue (respectivement 134 et 56 vers dans *Partonopeu*, 30 vers et un simple *explicit* dans *Floriant et Florete*). Ceux de *Florimont* sont de longueur sensiblement égale (102 et 76 vers). Par contre l'épilogue du *Bel Inconnu*, du *Roman du Castelain* et du *Lai d'Ignauré* est plus long que leur prologue (respectivement 10 et 20, 54 et 77, 18 et 44 vers).

22 — Roman presque dépourvu d'interventions lyriques et dont le narrateur, contrairement à celui de *Partonopeu*, du *Bel Inconnu* et de *Joufroi*, est apparemment heureux en amour, *Florimont* n'en présente pas moins la particularité de relier étroitement prologue et épilogue, en en faisant le lieu d'une réflexion identique sur les rapports entre amour et largesse.

logue mais aussi entre ces deux derniers et l'ensemble du roman. Si le rôle des interventions lyriques est fondamental dans l'organisation du récit proprement dit, marquant souvent le franchissement d'une étape importante dans le parcours du héros²³, il l'est tout autant dans le lien créé entre prologue et épilogue, qui n'apparaissent plus comme des fragments discursifs isolés, extérieurs au récit, mais comme des parties constitutives d'un tout dont elles ne peuvent être séparées.

Cette cohésion nouvelle entre le discours sur la narration et la narration elle-même est telle que l'on en vient parfois à les confondre. Il est notamment une intervention lyrique du *Bel Inconnu*, comme l'a relevée M. Perret, où l'on ne sait plus quelle voix s'exprime, celle du narrateur ou celle du héros dans un monologue intérieur²⁴. Ce n'est là en fait que la manifestation extrême d'un phénomène beaucoup plus général d'association du narrateur, de ses personnages, voire même de sa dédicataire et de son public, dans la même communauté des amoureux. Au centre de ce phénomène prend place le narrateur, amoureux qui s'adresse à un public de personnes amoureuses ou susceptibles de l'être, dont fait partie au premier chef la dame auprès de laquelle il soupire. Aussi sa position est-elle à même d'être rapprochée de celle de ses personnages qui, comme dans tout roman médiéval, sont également très préoccupés par l'amour. Cette possibilité de comparaison entre narrateur et personnages se trouve ainsi exploitée de façon assez systématique dans *Partonopeu*, pour souligner soit un contraste, soit une identité entre leurs situations respectives²⁵. Au début du roman par exemple, alors que Partonopeu file le parfait amour avec Mélior, le narrateur montre bien à quel point son sort est différent de celui de son héros :

Partonopeus a son delit.
Li parlars de lui molt m'ocit,
Car il a tos biens de s'amie,
Jo n'en ai riens qui ne m'ocie.
Il ne le voit, mais a loisir
Le sent et en fait son plaisir ;

23 — Voir à ce propos les remarques de M. Perret dans son article « Architecture inscrite dans un roman arthurien du XIII^e siècle : *Le Bel Inconnu* », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, pp. 1073-1087.

24 — Sur ce point précis, voir *Le Bel Inconnu*, vv. 4198-4209 et M. Perret, « Atemporalités et effet de fiction dans *Le Bel Inconnu* », *Le Nombre du temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, p. 229.

25 — J.-L. Grigsby souligne en effet que l'un des traits distinctifs du narrateur de *Partonopeu* est « the constant comparison of himself with the characters », *art. cit.*, p. 542. Voir aussi les analyses de M. Tomaryn-Bruckner, *op. cit.*, pp. 109-156.

Je voi la moie, et n'en faç rien,
J'en ai le mal, et il le bien.²⁶

Ainsi, comme le note R.L. Krueger, « both the character and the narrator acquire a heightened subjectivity with which the audience may identify »²⁷. Beaucoup moins sensible dans *Le Bel Inconnu* et *Joufroi*, un tel jeu d'identification n'en est pas moins à l'œuvre, avec cette différence toutefois dans ce dernier roman que le public se trouve directement mis à contribution. L'écuyer du héros se trouvant confronté à un cruel dilemme, le narrateur n'hésite pas à demander l'avis de son auditoire :

E vos, qu'en feïssoiz, seignor ?
A toz vos pri par grant amor
Que chascuns son penser en die.

Il fait d'ailleurs de même concernant ses propres amours :

Si ge aim ne ge ne sui amez,
De ce, seignors, que poez dire ?²⁸

C'est cependant dans *Le Roman du Castelain* que ce processus d'assimilation est mis en œuvre avec le plus de subtilité, dans le prologue lui-même. En effet, après s'être déclaré inspiré par l'Amour, le narrateur poursuit ainsi :

Mais jadis li prince et li conte
Que Amours metoit en son conte
Faisoient cans, dis et partures
En rimes de gentes faitures :
Ensi grascioient Amours,
En complaignant de lor dolours.
Ore aussi bien qu'adonques fu,
Tient Amours alumé sen fu,
Dont aujourd'ui li vrai amant
En sont de soie amour flamant ;
Mais, pour les faignans desloiaus,
Dist on qu'a painne est nuls loiaus.
Mais si est, il en est encore
Autant qu'il fu a nul tempore,
Et de ciaux qui rommans et dis
Feroient trop mieus que jadis.²⁹

26 — *Partonopeu*, vv. 1879-1886.

27 — R.L. Krueger, « The Author's Voice : Narrators, Audiences and the Problem of Interpretation », *The Legacy of Chrétien de Troyes*, éd. N.J. Lacy, D. Kelly et K. Busby, Amsterdam, Rodopi, 1987, t. 1, p. 128.

28 — *Joufroi*, vv. 4211-4213 et 3346-3347.

29 — *Le Roman du Castelain*, vv. 11-26. C'est nous qui soulignons.

Un peu plus loin, le récit commence par un portrait de son héros, le Châtelain de Couci, poète et chevalier, à propos duquel le narrateur déclare : « Partures savoit faire et cans »³⁰. C'est en fait la répétition, dans un intervalle assez court, de deux vers presque identiques qui rend manifeste l'assimilation entre le narrateur et son héros, même si elle reste suggérée. En évoquant « li prince et li conte » de jadis, poètes guidés par l'Amour, le narrateur se compare implicitement à eux, puisque lui-même est inspiré par un sentiment identique, tout en s'en démarquant par un double décalage, à la fois dans le temps et dans les genres littéraires pratiqués. Plutôt que de supériorité, apparaît là l'expression d'un sentiment de proximité, d'appartenance à une même communauté, celle des poètes amoureux ou des amoureux poètes, qui réunit le narrateur et son héros.

Narrateur, dédicataire, public et personnages apparaissent donc unis par des liens étroits, tous membres de la communauté des amoureux. D'un côté ces liens peuvent apparaître limiter l'autonomie du narrateur, le soumettre à un ensemble de contraintes qui tiennent aussi bien à son sujet, au public particulier qu'il faut séduire qu'à la dédicataire qu'il faut conquérir. Mais ils semblent aussi, paradoxalement, favoriser la mise en avant et l'individualisation du narrateur, ou du moins une extension importante de ses attributs, bien au-delà d'une fonction simplement narratrice. Si des œuvres telles que *Partonopeu* ou *Le Bel Inconnu* entre autres ont pu apparaître comme « a metaphoric representation of the fact and the problem of individuality »³¹, pourquoi cette affirmation concernerait-elle seulement le héros et non le narrateur, entre qui justement il se trouve tant d'affinités ?

Cette mise en avant de la figure du narrateur se manifeste de deux manières différentes, voire opposées, mais complémentaires : le narrateur affirme sa maîtrise absolue de la fiction, son droit à la poursuivre ou à l'arrêter, donc se revendique avant tout narrateur, mais en même temps veut être plus que cela, puisqu'il se présente aussi comme un homme amoureux. Sans vouloir généraliser abusivement, on admettra que dans les romans médiévaux en vers l'attention accordée à l'histoire elle-même, dont le prologue est censé souligner la valeur et la vérité, est souvent beaucoup plus importante que celle accordée au narrateur. D'où la mention fréquente d'un texte source, souvent en latin,

30 — *Le Roman du Castelain*, v. 71.

31 — R.W. Hanning, *The Individual in Twelfth-Century Romance*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1977, p. 11.

dont le narrateur se prétend le simple et fidèle traducteur. On pourrait penser que c'est là réduire son rôle à peu de choses, même si, comme le rappelle Benoît de Saint-Maure dans son *Roman de Troie*, cela n'empêche nullement les interventions personnelles. Mais la volonté, apparente du moins, de mettre en valeur la qualité de sa source peut l'amener indirectement et peut-être involontairement à se mettre lui aussi en valeur³². C'est ainsi que le narrateur de *Florimont* explique dans son prologue comment il en est venu à raconter son histoire :

Lortz a sejour a Chastillon
 Estoit Aimes une saison
 Et porpansait soi de l'istoire
 Qu'il avoit eü en memoire.
 Il l'avoit en Gresse veüe,
 Mai n'estoit pas par tot seüe.
 A Felipople la trova,
 A Chastillon l'en aporta,
 Ensi com il l'avoit empris
 L'ait de latin en romans mis.³³

L'intention manifestée par le narrateur, disons Aimon de Varennes, apparaît double et finalement contradictoire. En mettant en avant la qualité de sa source, étant donné son origine, la cité fondée par l'un des personnages du roman, et sa langue, le latin, le narrateur se met lui aussi en valeur, car il n'apparaît plus comme un simple narrateur, c'est-à-dire comme quelqu'un qui raconte une histoire, ni même comme un traducteur, mais comme un personnage actif, qui a voyagé dans des pays lointains, bref qui existe en dehors de l'acte même qui le définit initialement, celui de raconter.

L'inscription du narrateur dans une relation amoureuse a le même résultat paradoxal mais franchit un pas supplémentaire. Dans l'épilogue du *Bel Inconnu* le narrateur associe explicitement la poursuite de son récit à l'obtention des faveurs de sa dame, où du moins à quelque signe encourageant de sa part. La mise en scène finale de *Partonopeu* est similaire, quoiqu'un peu plus complexe. Après avoir uni Partonopeu à Mélior, le narrateur déclare dans son épilogue :

32 — M. Zink a déjà très bien montré comment la modestie apparente du traducteur peut aussi être une façon de se mettre en valeur : voir son article « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, en particulier p. 15.

33 — *Florimont*, vv. 27-36.

Et od cest aise le vos lais,
 Nient por ce que n'en sache mais,
 Ains le fait cele que j'ain si
 Qu'en si grant paine sui por li
 Ne puis riens faire fors plorer
 Et od lermes merci crïer.

La situation semble beaucoup plus grave que dans *Le Bel Inconnu*. Ce n'est pas que le narrateur refuse de continuer son histoire : il en est effectivement incapable. Mais les vers suivants nous montrent que son état n'est pas si désespéré :

Tot ai perdu, mais neporquant
 Tant la redot et tant la crien
 Et tant a son lige me tien
 A son servise sens orguel,
 Que s'ele me gignot de l'uel
 Que je die l'ystoire avant,
 Faire m'estovra son commant.³⁴

Vient ensuite un assez long sommaire de ce qui constituera effectivement la continuation du premier roman, de même que le narrateur du *Bel Inconnu* suggère un prolongement possible à l'histoire de son héros, à cette différence près qu'elle n'a apparemment jamais donné lieu à la moindre suite. A vrai dire nous n'avons pas l'intention de nous prononcer sur l'achèvement ou l'inachèvement de ces deux romans, ni de chercher à savoir s'ils mettent en jeu une poétique de la continuation, du « Non-Ending » ou plutôt du « Double Ending »³⁵. L'important est que se manifeste une sorte d'équivalence, ou du moins que s'exerce une influence réciproque entre narration et amour, entre relation écrite et relation affective, influence dont résultent des effets contradictoires. D'une part le narrateur semble encore s'effacer, non plus devant son histoire, mais devant sa dédicataire cette fois, et soumettre son récit aux aléas de l'amour, voire même le condamner à un perpétuel inachèvement, puisque le point final dépend de faveurs que sa position d'amant courtois lui rend inaccessibles. Mais en même temps il affirme son pouvoir sur le

34 — *Partonopeu*, vv. 10607-10612 et 10618-10624.

35 — Comme le montrent les titres des études qui abordent cette question, la fin de nos romans, et en particulier du *Bel Inconnu*, pose problème : outre les articles déjà cités de M. Perret et de J.-S. Guthrie, voir donc A.M. Colby-Hall, « Frustration and Fulfillment : The Double Ending of the *Bel Inconnu* », *Yale French Studies*, 67, 1984, pp. 120-134, ainsi que L. De Looze, « Generic Clash, Reader Response and the Poetics of the Non-Ending in *Le Bel Inconnu* », *Courtly Literature : Culture and Context*, éd. K. Busby et E. Kooper, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, 1990, pp. 113-123.

déroulement de la fiction, sa maîtrise totale d'une histoire qu'il peut – malgré une certaine obstination à vouloir mentionner une source garante de son intégrité – à son gré poursuivre ou interrompre. Cependant, comme le montre *Joufroi*, la différence entre l'une et l'autre attitude reste ténue. En dépit, ou à cause de ses intentions parodiques, les déclarations du narrateur dans ce dernier roman soulignent bien l'aspect paradoxal de cette association entre aimer et raconter. Le narrateur a beau avoir entrepris son récit par amour pour sa dame, il n'en est pas moins heureux de pouvoir l'interrompre pour en parler :

Or ai trop segui ceste voie,
Si ai trop ma lengue laisee.
Or voil qu'ele soit sojornee
En parler de ma douce dame.

L'amour apparaît ici comme un gage de liberté dans la narration, qui permet de l'interrompre ou de la reprendre à volonté. Mais ce n'est plus le cas peu avant la fin du roman, où le narrateur, « bestornez » par l'amour, semble incapable de poursuivre son récit, avant de se reprendre :

Or retournerai a l'estoire,
Si vos en redirai avant ;
Ja nel lairai por mautalant,
Que cest romanz voil a chief traire,
Si ne voil ja mais autre faire,
Que trop i ai travail et paine.³⁶

Le sentiment amoureux peut donc avoir des effets contradictoires sur la narration, l'interrompre et la relancer, la susciter, mais aussi la rendre impossible, définitivement si l'on en prend pour preuve la fin manquante du roman, qui n'a peut-être jamais été achevé.

Ces contradictions propres au narrateur amoureux, dont la maîtrise du récit apparaît finalement contestable, n'empêchent pourtant pas sa mise en avant en tant que personne, en tant qu'auteur serions nous tentés de dire, dans la mesure où ses attributions dépassent largement celles d'une simple voix racontant une histoire. En effet le narrateur est non seulement scripteur, traducteur, voyageur éventuellement comme celui de *Florimont*, mais aussi et avant tout amoureux. Cette inscription dans une relation amoureuse tend à favoriser son individualisation, sans qu'il importe finalement de savoir si elle relève d'une réalité bio-

36 — *Joufroi*, vv. 2930-2933 et 4394-4399.

graphique, quoiqu'il en soit inaccessible pour nous, ou d'une fiction seconde qui vient redoubler la fiction première de l'intrigue romanesque. Cette fiction seconde, dans le cas de *Joufroi* surtout, tend même à se transformer en véritable roman personnel. Ainsi, peu avant le passage que nous venons de citer, le narrateur explique pourquoi l'amour l'a « bestornez » :

Avoir cuidai leial amie
Et qui m'amasst de cuer vrai,
Quant ge cest romanz comenchai.
Or si m'a tot changiez l'afaire
Que ne sai que g'en doie faire.³⁷

La situation du narrateur amoureux est donc susceptible d'évolution : la dame idile au début du roman ne l'est plus à la fin. Les interventions du narrateur ne relèvent plus du présent intemporel de l'énonciation lyrique, figé dans l'éternelle insatisfaction du désir, mais d'une véritable histoire, inscrite dans le temps.

Parler d'individualisation du narrateur pourra bien sûr sembler contestable, dans la mesure où il ne se dépeint jamais que dans la position la plus topique de l'amant courtois, en utilisant parfois les images et les termes mêmes de la poésie lyrique. Bien plus, dans *Partonopeu* ou dans *Le Bel Inconnu* la situation du narrateur ne semble pas évoluer en quoi que ce soit, et il n'est guère possible de parler à leur propos de roman personnel ou de « pseudo-autobiographie ». Enfin *Partonopeu*, *Floriant et Florete* et *Joufroi* sont des textes anonymes. Mais il n'en reste pas moins que ce statut d'amoureux confère une indéniable épaisseur « biographique » au narrateur. Doté de sentiments il devient un véritable être humain, avec ses agissements et sa vie propre, ce qu'en aucun cas ne saurait être un simple nom apposé sans autre précision à la fin d'un manuscrit.

Ce ne sont donc pas les longues interventions du narrateur – qui, lyriques ou non, sont l'apanage du roman médiéval dès son apparition – qui peuvent l'individualiser, c'est-à-dire le rapprocher de la notion moderne d'auteur, ni même lui donner une véritable importance, mais le fait que puisse lui être reconnu d'autres attributions que simplement celle de raconter une histoire ou de la traduire, et que ces attributions s'ajoutant les unes aux autres soient suffisamment nombreuses pour lui conférer

37 — *Joufroi*, vv. 4382-4386. On trouve un procédé similaire dans la seule intervention lyrique que comporte *Floriant et Florete* (« J'ai veü que j'estoie amez / Mes or sui arrières boutez », vv. 4369-4370), mais sans que le temps de l'histoire amoureuse du narrateur soit explicitement mis en relation avec la narration en elle-même.

une certaine épaisseur « biographique », une illusion d'existence, même si elle n'est jamais que le résultat de l'association d'un narrateur romanesque et d'un poète courtois. Et on sera d'autant plus tenté d'y voir une voie ouverte au roman allégorique à la première personne, au roman subjectif dont le narrateur est aussi le héros, voie d'abord empruntée par *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, que l'instance narratrice de ce dernier roman présente de troublantes similitudes avec la figure de narrateur amoureux que nous avons essayé de définir. Dans le prologue en effet le narrateur ne dit-il pas faire son récit car Amour l'en « prie et comande », et ne le dédie-t-il pas à une femme « digne d'estre amee »³⁸ ? Voilà peut-être qui montre que prologues et épilogues, même considérés comme des éléments plus ou moins figés de la topique romanesque, peuvent, par le jeu presque insensible de la variation, amorcer le renouvellement profond d'un genre.

Silvère MENEGALDO
Université de Paris IV-Sorbonne

38 — *Le Roman de la Rose*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1965-1970, v. 33 et 43.