Zeitschrift: Vox Romanica

Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum

Band: 39 (1980)

Artikel: La présence et le point de vue du narrateur dans deux récits courts : le Lai de Lanval et la Châtelaine de Vergi

Autor: Rychner, Jean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-30617

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La présence et le point de vue du narrateur dans deux récits courts: Le *Lai de Lanval* et la *Châtelaine de Vergi*

Le *Lai de Lanval* et la *Châtelaine de Vergi* ne constituent pas en eux-mêmes l'objectif principal des observations qui suivent. Celles-ci se situent dans la perspective d'une exploration méthodologique sur le pouvoir de classification ou de différenciation, dans le vaste ensemble des récits courts de notre ancienne littérature, des deux éléments de leur technique narrative auxquels nous nous attacherons.

Les deux œuvres choisies ont paru se prêter particulièrement bien à cette épreuve, puisque, mettant en œuvre deux mêmes thèmes, «femme de Putiphar» et «secret en amour», elles sont cependant si merveilleusement dissemblables qu'elles appellent une comparaison contrastée. André Maraud l'a bien montré en opposant excellemment leur composition[1]; nous observerons pour notre part la «présence» du narrateur dans le récit et le «point de vue» qu'il adopte sur ses personnages[2]. Mais, avant d'en venir à cette analyse particulière, il ne sera pas inutile de rappeler, en guise de toile de fond, quelques traits généraux des deux textes[3].

Dès leurs prologues, les auteurs affichent des projets bien différents: psychologique et didactique pour la *Châtelaine*, simplement narratif pour *Lanval*.

Certaines gens, pose le premier comme une maxime, attirent les confidences en se donnant des airs de loyauté et de discrétion, mais ils divulguent en s'en moquant les secrets d'amour qu'on leur confie. Les amants, étonnés de la trahison, en viennent à se soupçonner l'un l'autre; d'où leur malheur et même, souvent, la fin indigne et misérable de leur amour:

11 Quar, tant com l'amor est plus grant,
Sont plus mari li fin amant
Quant li uns d'aus de l'autre croit
Qu'il ait dit ce que celer doit.

Il incombe au récit, né dans la subordination de ces sentences, d'en prouver la validité:

15 Et sovent tel meschief en vient
Que l'amor faillir en covient

[1] *Le Lai de Lanval et la Chastelaine de Vergi: la structure narrative*, *R 93* (1972), 433–459.

[2] Sur le point de vue du narrateur, voir notamment l'examen des différentes théories par FRANÇOISE VAN ROSSUM-GUYON, *Point de vue ou perspective narrative*, *Poétique 4* (1970), 476–497.

[3] J'utilise les éditions suivantes: *La Chastelaine de Vergi, poème du XIIIe siècle*, édité par GASTON RAYNAUD, 3ème édition revue par LUCIEN FOULET, Paris 1921 *(Classiques français du moyen âge)*, et: *Les Lais de Marie de France*, publiés par JEAN RYCHNER, Paris 1966 *(CFMA)*. Je me permets parfois d'en modifier la ponctuation.

A grant dolor et a vergoingne,
Si comme il avint en Borgoingne...

Et la valeur démonstrative de l'«exemple» sera fortement réaffirmée en conclusion: *Et par cest example doit l'en S'amor celer par si grant sen* (v. 951–952). L'efficacité du principe est assurée: *Qui si le fet ne crient assaut Des faus felons enquereors* (v. 956–957). Un processus a été analysé plutôt qu'une histoire narrée.

Le secret, de plus, a été engagé dans le drame. Condition mise par la châtelaine à l'octroi de son amour, le chevalier trompe son amie s'il le révèle, d'où son dilemme central. Trahi trois fois, le secret aura finalement mis aux prises le chevalier et le duc, le duc et la duchesse, la duchesse et la châtelaine, en plus des débats intérieurs qu'il a suscités.

Ces conflits ne réclament pas d'univers extérieur à eux. Ils ne ménagent au temps aucun rôle fonctionnel. La préhistoire du drame, il est vrai, a duré *longuement* (v. 40). Dès le jour fatal (*un jor*, v. 58) où le refus du chevalier a déclenché la crise, l'action se concentre en trois jours d'abord[4], puis elle reste en suspens. Mais l'attente du jour propre à la vengeance de la duchesse ne remplit aucune fonction, ni psychologique ni d'intrigue: ce n'est qu'hiatus sans portée[5].

D'espace, pas besoin non plus dans ce «jeu» abstrait de ses circonstances extérieures. Il y a bien le verger, devant la demeure de la châtelaine, lieu réservé de l'amour secret; mais cette signification même efface sa réalité: projection d'un idéal, il est étranger au théâtre principal de l'action. Pour le reste, tout se passe implicitement au château du duc, sans spécification particulière; la duchesse est parfois au lit, mais sa présence y demeure discursive et le cadre indéterminé. L'action concrète du dénouement réclame seule des lieux: salle pour les caroles de la fête (v. 841), chambre (v. 854 et 911) et *garderobe* (v. 726 et 857) où meurent les amants. Une intrigue mentale serrée se referme alors sur elle-même, sans débouché sur le monde extérieur.

Marie de France, elle, ne se propose que de raconter:

1 L'aventure d'un autre lai
Cum ele avint vus cunterai.

Son dessein, pur de surcharge didactique et morale, est de «conter l'aventure», c'est-à-dire l'événement frappant, décisif et merveilleux qui était «commémoré» dans le lai breton intitulé *Lanval*. Alors que le narrateur de la *Châtelaine* concentre son attention sur un drame psychologique, Marie de France s'ouvre au monde poétique évoqué par une chanson.

4 Premier jour: déclaration d'amour de la duchesse, v. 58. – Soir de ce jour: plainte de la duchesse au duc, v. 108. – Nuit, v. 144. – Deuxième jour: le duc convoque le chevalier, v. 150–151. – Soir de ce jour: scène du verger, v. 368 et 374. – Troisième jour: retour du verger; au repas, bon visage du duc au chevalier, v. 509. – Soir de ce jour: la duchesse obtient du duc le secret du chevalier, v. 560 et 566.

5 Rien même ne marque cette attente dans le texte. La duchesse, apprenant que le chevalier aime la châtelaine, se jure de se venger; puis le narrateur enchaîne immédiatement: *Mes ainc en point n'en lieu n'en vint Tant que la Pentecouste vint* ... (v. 681–682).

Dans le conte féerique qui perpétue l'écho des merveilles, le secret n'est pas la condition de l'amour, qu'une fée, tout au contraire, octroie pleinement dès l'abord. C'est un interdit frappant le bonheur. Si Lanval le révèle, il perd le don surnaturel qu'il a reçu sans le demander, mais il ne trahit pas l'amour. Il le révèle d'ailleurs par mégarde, emporté par un mouvement d'humeur sous les injures de la reine, sans le moindre conflit psychologique. Sa volonté n'y est pour rien. Appartenant à l'univers transcendant des significations mythiques, le secret n'est pas engagé dans l'analyse de débats intérieurs; sa révélation survient comme un événement et produit d'un coup, magiquement, tout son effet: l'amie féerique ne répond plus aux appels jusqu'à sa réapparition finale[6].

Comparé à la *Châtelaine de Vergi*, le *Lai de Lanval* est un conte de plein air. Pensons au cheval qui s'ébroue dans le pré au bord de la rivière, au pavillon merveilleux, au verger sous la fenêtre de la reine; la salle même du procès ouvre sur cette rue du bourg que suivent, venant d'un ailleurs mystérieux, les messagères puis la fée. Enfin, au delà, la mer et l'île d'Avalon. Des personnages secondaires animent cet espace de leur présence et de leurs mouvements: messagères qui relient ce monde à l'autre, dames de compagnie de la reine qui descendent les escaliers du château pour rejoindre les chevaliers du roi, compagnons de Lanval qui lui rendent visite chaque jour puis, lors du jugement, se rendent chez lui par trois fois pour lui annoncer l'arrivée de son amie. Aucune contrainte ne pèse sur l'aventure de Lanval: même désespérante par sa signification profonde, elle se déroule dans un espace libre et lumineux.

Et le temps s'y écoule naturellement comme un cours d'eau entre ses escales: flux continu qui relie, à distance, les événements qu'il suscite. Marie de France déroule le fil du temps au même rythme que son conte. Celui-ci tient, comme la *Châtelaine*, en quatre journées seulement; mais, distantes les unes des autres, elles jalonnent ici la durée, longue de quelque trois mois, d'une action discontinue. Ce sont successivement les journées où le roi oublie Lanval lors de la distribution des récompenses, où Lanval rencontre la fée, où la reine s'offre au héros, où celui-ci est jugé[7]. Entre les deuxième, troisième et quatrième journées, les intervalles sont occupées par le temps, qu'il s'agisse du bonheur de Lanval entre la deuxième et la troisième:

[6] L'interprétation que je viens de donner du secret de l'amour dans *Lanval* n'est pas conforme, je le sais, à une certaine tendance de la critique française de ces dernières années, selon laquelle à peu près tout, chez Marie, doit être compris en termes de psychologie réaliste. Selon Roger Dubuis, qui a donné son expression extrême à cette tendance, l'exigence du secret «n'a rien que de très humain, n'importe quelle femme aurait pu la formuler, surtout à cette époque où elle a une telle place dans le code courtois. La fée, ici, dans cette circonstance d'une importance cruciale pour la suite du récit, a des sentiments et des réactions normalement et totalement humains». (*Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge*, Grenoble 1973, p. 367.)

[7] Marie situe l'oubli du roi à la Pentecôte et la déclaration d'amour de la reine après la Saint-Jean; le jugement doit suivre la plainte de la reine d'environ quarante jours. L'action s'étend donc, disons, de la mi-mai à la mi-août.

215 Mut ot Lanval joie e deduit:
U seit par jur u seit par nuit,
S'amie peot veeir sovent,
Tut[e] est a sun comandement.

ou de son désespoir entre la troisième et la quatrième:

411 Chescun jur l'aloent veeir,
Pur ceo k'il voleient saveir
U il beüst u il mangast:
Mut dotouent k'il s'afolast!

A la fin de la dernière journée, le rideau reste levé sur une perspective temporelle illimitée: l'attente, excitée par le motif de l'émerveillement croissant, n'est que momentanément comblée par l'arrivée de l'amie et demeure ensuite suspendue pour toujours à la fuite de Lanval.

* * *

A des projets, des dispositions, des univers si différents correspondent des partis tout autres quant aux deux points particuliers de la présence du narrateur dans le récit et de l'angle sous lequel il prend ses personnages.

Le «cas» que produit le narrateur de la *Châtelaine de Vergi* à l'appui de vérités psychologiques générales requiert l'analyse, modalité dominante de sa démonstration. Le plus souvent, elle consiste simplement à expliquer les raisons d'un sentiment. Le duc de Bourgogne, assistant en personne à l'entrevue de sa nièce et du chevalier, comprend que sa femme a proféré des accusations mensongères, et il en est heureux, car il aime le chevalier:

427 Et mout li plest: or voit il bien
Que cil ne li a mesfet rien
De ce que il l'a mescreü.

Les raisons de son plaisir sont explicitées: *or voit il bien que.*

Après que la duchesse a accusé le chevalier d'avoir tenté de la séduire, le duc est troublé:

144 A *malaise* fu cele nuit
Li dus, n'onques dormir ne pot,
Por le chevalier qu'il amot,
Qu'il croit que il eüst mesfait
Par droit que s'amor perdue ait,
Et por ce toute nuit veilla.

Un sentiment: *malaise*; une pensée: *croit*; son contenu: *que il eüst mesfait.*

Le chevalier menacé d'exil ne s'appartient plus:

177 Quant li chevaliers ce entent,
D'ire et de mautalent esprent
Si que tuit li tramblent si membre,
Que de s'amie li remembre
Dont il set qu'il ne puet joïr
Se n'est par aler et venir
Et par reperier ou païs
Dont li dus veut qu'il soit eschis.

Il se juge perdu:

273 A mort se tient, s'il mesfet tant
Qu'il trespasse le couvenant
Que o sa dame et s'amie a,
Qu'il est seürs qu'il la perdra
S'ele s'en puet apercevoir.

Un *que* explicatif, un verbe de pensée suivi d'une proposition complétive, telle est la morphologie type des motivations qu'attribue le narrateur de la *Châtelaine* à ses personnages.

Elles sont parfois plus complexes, sans cesser d'être, de toute évidence, ses explications à lui. Il semblerait, à lire les premiers vers, qu'il consacre à la décision de la duchesse de découvrir à tout prix le secret du chevalier, qu'il s'immisce subtilement dans ses pensées:

551 Et ele remest mout penssive,
Que ja mes jor que ele vive
Une eure a aise ne sera
Devant que plus apris avra
De ce que li dus li desfent
Qu'ele ne li demant noient,
Que ja ne l'en tendra desfensse.

Le futur, bien adapté aux intentions de la duchesse, pourrait traduire le discours de ses pensées: «Je ne serai jamais de ma vie tranquille avant d'en avoir appris davantage...». Mais c'est oublier le *que* du vers 552; il fait inéluctablement de ce qui le suit, non pas un monologue de la duchesse rapporté au style indirect libre, mais une explication du narrateur. Et d'un narrateur qui ne tarde pas à s'imposer de façon plus visible dans la suite immédiate, tout à fait incompatible avec des pensées de première personne:

558 *Quar en son cuer engin porpensse*
*Qu'*ele le porra bien savoir
S'ele s'en sueffre jusqu'au soir
Qu'ele ait le duc entre ses braz.
*Ele set bien qu'*en tel solaz
En fera, *ce ne doute point*,
Mieus son voloir qu'en autre point.
Por ce adonc *atant se tint*.

La duchesse, couchée le soir même aux côtés de son mari, appartient pourtant à son analyste:

568 *Samblant fet que* point ne li haite
Que li dus o li gesir doie,
Qu'ele set bien ce est la voie
De son mari metre au desouz
Par fere samblant de corouz.
Por ce se tint en itel guise
Que ele mieus le duc atise
A croire que mout soit irie.

Dès qu'elle a arraché au duc le secret du chevalier, elle médite sa vengeance; il lui tarde:

669 D'a celi parler *qu'ele het*
Des icele eure qu'ele set
Que ele est amie a celui
Qui li fet et honte et anui
Por itant, *ce li est avis*,
Qu'il ne vout estre ses amis.

L'analyse entière vient de l'extérieur: elle est clairement le fait du narrateur.

Maître de ses personnages, il nous dit même d'eux ce qu'ils ignorent. Ainsi de la distraction du chevalier quand il accepte de s'engager à répondre en toute vérité à n'importe quelle question que lui posera le duc:

233 Qu'il ne pensse ne ne regarde
De ce dont li dus se prent garde,
Ne torment ne le lest pensser
Ce que li dus veut demander.

Les personnages, certes, prennent souvent la parole et semblent alors libres de s'exprimer comme ils l'entendent. Près de la moitié des vers (46%) sont réservés à leurs discours rapportés au style direct, c'est-à-dire dans une forme qui est censée consacrer l'effacement du narrateur.

Pour peu qu'on y regarde de plus près, les choses sont pourtant très différentes. Certains dialogues composés de répliques contiguës sont, il est vrai, bien isolés de la narration; tels sont le premier échange entre la duchesse et le chevalier et le bref entretien entre la duchesse et la châtelaine. Même là, cependant, le narrateur affirme sa présence en introduisant le discours de façon très voyante, en en définissant aussi les raisons ou la tonalité psychologiques:

57 Et tant qu'ele en ot tel anui[8]
Qu'*ele parla un jor a lui*
Et mist a reson par moz teus:
«Sire, vous estes biaus et preus...

[8] J'adopte ici le texte des manuscrits *FGoL;* il me paraît manquer au texte imprimé par Raynaud-Foulet un antécédent au *que* consécutif du vers suivant.

704 *Lors ne pot garder ses paroles*
La duchoise qui vit son leu,
Ainz dist ausi comme par geu:
«Chastelaine, soiez bien cointe...

Parfois, le narrateur se contente d'apparaître à la faveur des interstices de ces dialogues serrés; c'est ainsi que la châtelaine répond *simplement* (v. 709) à la duchesse et que celle-ci, dans sa dernière réplique au chevalier, devient *cele qui fu marie* (v. 99)[9].

Mais il y a beaucoup plus: à côté des dialogues ininterrompus, et bien plus longues qu'eux, la *Châtelaine de Vergi* comprend des scènes où le dialogue alterne avec de longs passages analytiques, intimément unis aux discours. Par exemple, au chevalier qui lui affirme qu'il n'y a rien eu en réalité de ce dont l'accuse la duchesse, le duc répond:

211 «Si a, ce dist li dus, par m'ame»,
A cui il sovient de sa fame,
Car bien cuidoit por voir savoir
Que sa fame li deïst voir,
C'oncques n'oï que on parlast
Que cil en autre lieu amast.
Dont dist li dus au chevalier:
«Se vous me volez afïer...

Les répliques du duc n'échappent pas à l'emprise du narrateur, qui règne sur l'ensemble de sa démonstration.

Sa présence, très sensible, ne s'avoue pourtant pas; elle demeure implicite. Une seule exception confirme la règle: commentant la joie qu'éprouvent les amants réunis, il est inutile, dit-il, que je la relate (*que le recort*, v. 436) à des gens qui, s'ils ne sont pas eux-mêmes amoureux, ne la comprendraient pas. Loin de participer à cette joie, il disserte encore. Pour l'entendre réagir au drame qu'il retrace, il faut se transporter à sa conclusion. Le récit étant alors achevé, il se permet une exclamation:

944 Ha! Dieus! trestout cest encombrier
Et cest meschief por ce avint
Qu'au chevalier tant mesavint
Qu'il dist ce que celer devoit
Et que desfendu li avoit
S'amie qu'il ne le deïst,
Tant com s'amor avoir vousist.

Ce n'est pas au malheur que le narrateur prend part; il s'exclame sur sa cause et revient ainsi à la valeur exemplaire de son histoire.

9 Cf. v. 205: *Fet cil qui mout estoit mariz;* v. 141: *Li dus, a cui samble mout grief, li dist;* v. 589: *Fet cele qui a mal i bee.* – Pour l'emploi de *cil qui* dans l'expression de l'état psychologique d'un personnage, cf. encore les vers 151, 225, 230, 441, 669, 671, 844, 861.

Dans l'ensemble donc, pour la *Châtelaine*, les choses sont claires et simples; présence et point de vue appartiennent à un type courant. Un narrateur omniscient, implicitement mais constamment présent, analyse les réactions psychologiques qu'il prête lui-même à ses personnages. Nous ne voyons ceux-ci qu'à travers l'écran de sa présence; entre eux et nous, pas de contact direct. Pour eux, d'autre part, point de liberté. Je veux dire que l'analyse à laquelle ils sont soumis (serait-elle celle-là même de leur libre arbitre, comme elle l'est, en fait, quand elle porte sur le dilemme du chevalier) ne contribue pas à la création de personnages libres *vis-à-vis de leur créateur*, car ils sont pris tout entiers dans ses filets: rien d'eux n'est ailleurs[10].

* * *

Plus libres à cet égard, les personnages de Marie de France ne sont épuisés ni par l'analyse ni par leurs discours: ils vivent au delà, d'une vie plus complète. Loin de ressentir, de penser ou de parler seulement, ils ont un corps, se déplacent, sont vus dans leurs mouvements, leurs gestes, leurs attitudes. Lanval monte à cheval, sort de la ville, met pied à terre au bord d'une rivière, se couche dans l'herbe, la tête appuyée sur son manteau replié. Il se lève à l'approche des messagères, les suit jusqu'au pavillon merveilleux surmonté de son aigle d'or, y admire la plus belle jeune femme qui soit, un manteau fourré jeté sur ses épaules, mais la poitrine et les flancs nus. Les attitudes expriment les personnages[11]. Il ne faut certes pas s'attendre, sous la plume de Marie de France, à des figures aussi expressives que le jaillissement pétulant des javelots de Perceval au matin de sa rencontre avec les chevaliers, mais des détails plus discrets témoignent qu'elle «voit» Lanval. Quand il doute de la réalité de l'aventure qu'il vient de vivre, *suvent esgarde ariere sei* (v.195); il se tient à l'écart des divertissements mondains de la cour, impatient de retrouver son amie (v. 253); du banc de pierre qu'utilisaient les hommes pesants pour monter à cheval, il bondit en croupe sur le palefroi de la fée (v. 640). Ce qui nous est dit ainsi des mouvements et des gestes des personnages, de toute leur existence physique, donne l'illusion de leur indépendance vis-à-vis du narrateur – qui semble seulement les voir – bien plus facilement et par des moyens plus simples que ce que l'on nous dit de leurs sentiments et de leurs pensées.

[10] Ainsi, la «liberté» dont il est ici question n'est pas l'attribut moral qui permettrait aux personnages, en tant que référents du récit, de choisir eux-mêmes leur voie, mais un caractère esthétique de leur saisie, de leur représentation, qui les montre vivant indépendamment de leur narrateur (qu'ils soient moralement libres ou déterminés). Si nous envisagions la liberté morale, les héros de la nouvelle psychologique *(Châtelaine de Vergi)* paraîtraient plus «libres» que ceux, sans «profondeur», du conte. Sur la part de liberté que Marie de France aurait toutefois introduite dans le déterminisme des contes, voir E. Sienaert, *Les Lais de Marie de France: du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris 1978.

[11] Ph. Ménard a fait, d'un autre point de vue, une observation analogue: «Chez Marie ce sont surtout les gestes et les attitudes qui traduisent les sentiments intérieurs» (*Les Lais de Marie de France, contes d'amour et d'aventure du moyen âge*, Paris 1979, p. 111–112).

Cela laisse aussi moins de place, dans un récit court, aux remarques psychologiques et aux discours.

Quant à ces derniers, nous avons remarqué dans la *Châtelaine de Vergi* l'étendue et la large prédominance du discours direct sur les autres formes. Ni l'un ni l'autre de ces traits ne se retrouve dans *Lanval:* le discours direct n'y occupe que 154 vers sur 646 (24%) et il y est plus fortement concurrencé par d'autres types. Ainsi, Marie recourt plus souvent que le narrateur de la *Châtelaine* au discours indirect. Elle affectionne aussi les verbes performatifs, c'est-à-dire ceux qui impliquent en eux-mêmes un acte de parole. Par exemple, elle exprime la tristesse de Lanval quand il s'aperçoit qu'il a perdu son amie par les verbes *apeler*, *se plaindre*, *suspirer*, *crier merci*, *maudire*, à la troisième personne, bien entendu:

337 En une chambre fu tuz suls;
Pensis esteit e anguissus.
S'amie *apele* mut sovent,
Mes ceo ne li valut neent.
Il *se pleigneit* e *suspirot*,
D'ures en autres se pasmot;
Puis li *crie* cent feiz merci,
Qu'ele parolt a sun ami.
Sun quor e sa buche *maudit;*
C'est merveille k'il ne s'ocit!

Il y avait là ample matière à monologue, mais Marie a préféré garder la plainte de Lanval dans le récit.

C'est sans doute pour la même raison qu'elle utilise si souvent le discours indirect libre. Je n'en ai relevé qu'un exemple dans la *Châtelaine*, et encore est-il impur:

479 ... le chevalier ataint
Qui a soi meïsme se plaint
De la nuit: si comme il a dit,
Trop li avoit duré petit.

Il y a bien référence à un discours que se serait tenu le chevalier, mais elle est explicite: *si comme il a dit*. Or c'est justement l'économie de cette liaison qui caractérise la manière de Marie; elle aurait dit: *... *se plaint de la nuit: trop li avoit duré petit*. Et nous ne forcerions sans doute pas ce texte hypothétique en le ponctuant d'un point exclamatif qui marquerait la participation affective du narrateur à la plainte de son personnage.

Quoi qu'il en soit, le discours indirect libre est si fréquent chez Marie qu'elle y a assurément trouvé une convenance particulière. Le discours direct sortait les paroles du récit et les plaçait en quelque sorte hors de son atteinte; le discours indirect leur enlevait leur authenticité en n'en reproduisant que la substance, sans les rendre d'ailleurs plus perméables à son intervention; le discours indirect libre avait l'avan-

tage d'intégrer au récit de troisième personne les paroles d'origine, tout en les ouvrant, le cas échéant, à son affectivité[12].

C'est, par exemple, en discours indirect libre que la fée accorde à Lanval la richesse après lui avoir déclaré son amour en discours direct:

135 Un dun li ad duné aprés:
Ja cele rien ne vudra més
Que il nen ait a sun talent;
Doinst e despende largement,
Ele li troverat asez.

On remarquera que, s'il y a transposition de la première à la troisième personne (v. 139), Marie conserve le futur du locuteur: c'est vraiment aux moindres frais que le discours est coulé dans le récit, mais il l'est et c'est ce qui importe.

Lanval répond de même à l'accusation du roi, prononcée en discours direct, dans les trois formes de «discours de troisième personne» (verbes performatifs, discours indirect et discours indirect libre):

371 Lanval defent la deshonur
E la hunte de sun seignur
De mot en mot si cum il dist,
Que la reïne ne requist.
Mes de ceo dunt il ot parlé
Reconut il la verité:
De l'amur dunt il se vanta,
Dolenz en est, perdue l'a!
De ceo lur dit qu'il en ferat
Quanque la curz esgarderat.

Le jour du jugement, le roi demande le *recort* (v. 424), presse les juges de se prononcer (v. 469, 499, 544), s'en remet à leur décision (v. 626), invite la fée à s'attarder (v. 631), donne les ordres nécessaires en réponse aux messagères (v. 496, 538) sans que Marie retienne aucune de ces occasions pour lui donner la parole.

Mais l'exemple le plus frappant est à coup sûr la plainte de la reine au roi. Là où, dans la *Châtelaine*, la duchesse en appelle «directement» au duc, Marie traite en récit cet épisode pourtant éminemment dramatique:

314 Quant el le vit, si se clamma;
As piez li chiet, merci li crie
E dit que Lanval l'ad hunie:

12 WERNER GÜNTHER a observé que, dans le discours indirect libre ou «erlebte Rede»: «Der Dichter verflicht das Innenleben seiner Personen in die äussere Form des Berichts; darstellerisch getrennt aufzufassende Manifestationen der Einzelnen in Wort, Gedanken und Gefühl sind in die ununterbrochene Linie berichteten Geschehens eingebogen.» (*Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, thèse de l'Université de Berne, 1928, p. 84.)

317 De druërie la requist;
Pur ceo qu'ele l'en escundist,
Mut la laidi e avila;
De tel amie se vanta
321 Ki tant iert cuinte e noble e fiere
Que mieuz valeit sa chamberiere,
La plus povre ki la serveit,
Que la reïne ne feseit.[13]

Et le roi ne répond pas davantage en discours direct:

325 Li reis s'en curuçat forment;
Juré en ad sun serement:
S'il ne s'en peot en curt defendre,
Il le ferat ardeir u pendre.

Le discours direct, plus rare, en est valorisé, Marie jouant de sa plus grande vivacité en vue de certains effets. On se rappelle qu'en recourant à l'artifice de l'émerveillement croissant, Marie fait ressentir de plus en plus vivement l'attente de la très belle amie de Lanval. Les messagères qui la précèdent s'adressent au roi en discours direct pour annoncer l'arrivée imminente de leur maîtresse: on comprend que les mots qui tendent l'impatience soient prononcés «réellement». La réponse du roi, qui n'importe guère au suspense, n'est que mentionnée. De façon plus curieuse, les compagnons de Lanval qui, croyant qu'une des premières messagères est l'amie attendue, courent lui faire part de son arrivée, s'expriment en discours indirect et Lanval leur répond de même. La seconde fois, les amis s'adressent à Lanval en discours direct et Lanval, indifférent, continue à leur répondre en discours indirect. Mais lorsqu'ils lui annoncent enfin l'arrivée de l'amie: «*Sire cumpain, ci en vient une...*», il eut hâte de parler:

596 De parler fu aukes hastifs:
«Par fei, fet il, ceo est m'amie!
Or ne m'est gueres ki m'ocie...

La gradation, parallèle à la croissance de l'émerveillement, ne saurait être fortuite; elle fixe bien les valeurs stylistiques de ces formes de discours[14].

[13] On hésitera peut-être sur le point de savoir si, à partir du v. 317, nous avons affaire à la continuation du discours indirect sans marque de subordination ou à une forme indirecte libre. Il me paraît que, développant et détaillant la première affirmation, neutre et générale, de la reine en discours indirect (v. 316), les v. 317 et suiv. appartiennent à un autre plan de discours. En tout cas, c'est assurément dans une forme indirecte libre que la reine rapporte la vanterie de Lanval aux v. 321–324.

[14] Roger Dubuis a fait des observations analogues sur le même passage de *Lanval*. Il juge les réponses de Lanval au style indirect d'«un style plat, sans vie, à l'image du désespoir de Lanval [...] Mais qu'arrive enfin la fée, sa dame, et il suffit à Lanval de quatre vers – mais rapportés au style direct – pour faire partager au lecteur la joie et l'enthousiasme d'un homme qui retrouve brusquement tout ce qu'il croyait à jamais perdu» (*op. cit.*, p. 463).

Dans la façon dont Marie parle elle-même des sentiments de ses personnages, nous retrouvons les mêmes préférences pour les formes les mieux adaptées à un récit affectif.

Nous avons remarqué déjà que les protagonistes du lai ne sont pas le siège de conflits psychologiques; ils ressentent beaucoup plus qu'ils ne pensent. Lanval semble penser, cependant, tandis qu'il regagne la cité après la rencontre merveilleuse:

193 Il prent cungié, si est muntez,
Vers la cité s'en est alez.
Suvent esgarde ariere sei.
196 Mut est Lanval en grant esfrei!
De s'aventure vait *pensaunt*
E en sun curage dotaunt;
Esbaïz est, ne seit que *creire*,
Il ne la *quide* mie a veire.

Les verbes que je souligne, irrécusables, définissent pourtant un état d'âme, trouble *(esfrei)* et incertitude *(esbaïz)*, plutôt qu'un raisonnement. *Penser* et *quidier* ont pour objet un événement, l'*aventure:* ils ne régissent pas de proposition subordonnée qui donnerait un contenu à une réflexion.

Remarquons aussi l'absence, entre les vers 196 et 197, de tout élément conjonctif et rappelons que l'explication en *que* et la proposition complétive dépendant d'un verbe de pensée étaient, au contraire, constantes dans la *Châtelaine de Vergi.* Marie les évite en recourant notamment aux formes indirectes libres, les mêmes que nous venons d'observer dans les discours. Elles permettent l'économie du lien causal. Elles ouvrent surtout l'expression des pensées et des sentiments d'un personnage à l'affectivité du narrateur[15].

Voici, dans un même passage, la construction causale subordonnée avec conjonction et la forme indirecte libre:

411 Chescun jur l'aloent veeir,
Pur ceo k'il voleient saveir
U il beüst u il mangast:
Mut dotouent k'il s'afolast!

On voit que les valeurs ne sont pas semblables. Les chevaliers qui ont cautionné Lanval se sont engagés à le «rendre» (v. 418), à le remettre sain et sauf à la cour des barons qui se prononcera sur son cas; ils ont ainsi l'intérêt le plus immédiat à sa santé. Le lien explicite en *pur ceo ke* donne leur désir de savoir si Lanval boit et mange comme la cause réelle, objective, de leurs fréquentes visites. Mais le vers 414 prête aux com-

[15] Cf. W. GÜNTHER, *op. cit.*, p. 87: «Sie [i.e. die erlebte Rede] ist in Wahrheit die subjektivste, lyrischste aller Redeformen, diejenige in der der Erzähler zu seiner Figur im Verhältnis ungeheurer Spannung steht. Die zentrale Stellung des Dichters ist verschleiert von der äusseren Objektivität der Darstellung, horcht man aber hin, so hört man den Herzschlag des Erzählers ebenso laut, ja lauter als den der dargestellten Person.» Et p. 88: «Die erlebte Rede [..] folgt einem Streben nach objektiver Darstellung, bleibt aber gleichzeitig höchst subjektiv, weil sie nicht, wie die direkte Rede, von der Figur aus, sondern vom Erzähler aus dramatisiert.»

pagnons de Lanval le motif de la crainte *(mut dotouent)* dans une forme indirecte libre doublement subjective; je veux dire qu'elle réunit deux sujets: les chevaliers qui éprouvent la crainte et le narrateur qui la dit, peut-être avec une légère ironie[16].

De nombreux juges auraient été tout disposés à libérer Lanval sans autre forme de procès:

420 Jeo quid k'il en i ot teus cent
Ki feïssent tut lur poeir
Pur lui sanz pleit delivre aveir:
Il iert rettez a mut grant tort.

[16] La double subjectivité du style indirect libre a suscité, de la part des auteurs qui ont étudié cette forme de discours, des observations diverses, dont voici quelques-unes. En 1922, GERTRAUD LERCH attribue la fréquence du discours indirect libre en ancien français à l'incapacité du narrateur médiéval à faire la distinction entre sa propre subjectivité et celle de ses personnages: «Der altfranzösische Erzähler, der noch durch keine wissenschaftliche Schule gegangen ist und die Gestalten seiner Phantasie von seinem eigenen Ich noch gar nicht loslösen kann, ergreift Partei für sie oder gegen sie und beteiligt sich seelisch an ihren Handlungen, Worten und Leidenschaften ...» (*Die uneigentlich direkte Rede*, in: *Idealistische Neuphilologie, Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg 1922, p. 109). – En 1928, W. GÜNTHER observe: «Im psychologischen Vorgang, der der erlebten Rede zugrunde liegt, sind ideell zwei Einstellungen zu unterscheiden. Die erste ist die Innensicht: der Erzähler versenkt sich in seine Figur, identifiziert sich mit ihr, hört und fühlt und sieht ihre Worte, ihre Seelenregungen, ihre Wahrnehmungen in ihrer wirklichen, direkten Form. Die zweite ist die Aussensicht: der Erzähler hat seinen Standpunkt ausserhalb und über seiner Figur. [...] Die erlebte Rede entspringt dem synthetischen Akte, der diese beiden Perspektiven vereinigt...» (*op. cit.*, p. 85 et 86). – Mais en 1965, ANTON GRAD n'entend plus dans le discours indirect libre que la subjectivité des personnages: «les vrais sujets des énoncés du style indirect libre sont les personnages» (*Remarques sur le style indirect libre en ancien français, Linguistica 7* [1965], 4). – Pour MARIA RIZZATO, il ne faut pas chercher à résoudre l'ambiguïté du discours indirect libre: «Non ha, io credo, importanza stabilire chi ‹erlebt›, se l'autore, i personaggi posti in scena o il lettore proprio perchè così si lascia intatta l'atmosfera ambigua e vaga che, più o meno consapevolmente, Marie desiderava creare per mezzo di questo piano del discorso» (*I processi grammaticali della rappresentazione del discorso nei Lais di Marie de France, Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti 135* [1976/77], p. 471, N. 1). – ANN BANFIELD distingue dans les formes indirectes libres le sujet parlant (ici, Marie) et le sujet de conscience (au v. 414, les compagnons de Lanval) (*Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire: le développement de la parole et de la pensée représentées, Langue française 44* [1979], 10). – L'étude la plus importante sur cette «perspective» du discours indirect libre au moyen âge demeure toutefois celle de WOLF-DIETER STEMPEL, *Perspektivische Rede in der französischen Literatur des Mittelalters*, in: *Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst*, Berlin 1972, p. 310–330. L'auteur, tout en recherchant les critères susceptibles d'isoler la vraie «Subjektivierung», l'authentique mise en perspective de discours ou de réflexions des personnages, a repris de HANS ROBERT JAUSS (*Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959, p. 147s.) la notion et le terme de «pseudo-identification» pour définir les cas où le narrateur dit avec affectivité, ironie, etc., les sentiments du protagoniste. Quel que soit le terme que l'on emploie, il est essentiel, je crois, de bien voir que, même s'il y a parfois identification, la personne du narrateur qui joue à ce jeu-là n'y disparaît jamais; c'est très exactement son regard, son «point de vue» que la forme rend sensible, et cela est vrai aussi des cas sans identification. Il ne faut pas oublier, en effet, que des exclamations de même forme et de même point de vue se rencontrent dans des passages où il ne peut être question de subjectivité des personnages, mais simplement de l'émerveillement ou de l'ironie sympathisante du narrateur. Cf. les v. 60, 100, 474 et 602 de *Lanval* pour l'émerveillement, et pour l'ironie: *Quant il fu vestuz de nuvel, Suz ciel nen ot plus bel dancel! N'esteit mie fous ne vileins!* (v. 175–177), et: *Quant del mangier furent levé, Sun cheval li unt amené; Bien li eurent la sele mise. Mut ad trové riche servise!* (v. 189–192).

Une certaine ambiguïté est inhérente à la forme; comme dans le passage précédent, l'imparfait *(il iert rettez)* y est de toute façon intégré au système temporel du narrateur, soit qu'il exprime une remarque de sa part, soit qu'il transpose le présent des juges qui se disent: «il est accusé à tort»[17]. Qu'il s'agisse plutôt d'une réflexion des juges, l'intervention personnelle du narrateur au v. 420 me paraît l'indiquer: *Jeo quid k'il en i ot.* Il forme une hypothèse ou affirme une certitude – peu importe – sur les pensées de personnages qui existeraient sans lui, voilà l'important.

Lanval, après qu'il s'est laissé aller à révéler le secret de ses amours, s'aperçoit qu'il a perdu tout contact avec la fée:

333 A sun ostel fu revenuz;
Il s'esteit bien aparceüz
Qu'il aveit perdue s'amie:
Descovert ot la druërie!

Rattachée à une perception subjective *(il s'esteit aparceüz)*, la motivation du vers 336 est sans doute elle-même subjective; en discours direct: «J'ai perdu mon amie: j'ai révélé l'amour»[18]. Mais, toute subjective qu'elle soit, elle laisse percevoir la voix du narrateur; l'éditeur ne s'est pas trompé, à notre avis, en l'indiquant d'un point exclamatif. Telle est, nous l'avons vu, la vertu de la forme indirecte libre qu'elle assure, aux côtés du personnage, la présence du narrateur qui dit pour lui, et qui peut même y mettre sa propre affectivité.

Ecoutons encore les passages suivants, l'oreille attentive à l'intonation:

55 Si vit venir deus dameiseles:
Unkes n'en ot veü plus beles!

181 Od s'amie prist le super:
Ne feseit mie a refuser!

357 Lanval i vet od sun grant doel:
Il l'eüssent ocis sun veoil!

L'exclamation du narrateur sur les pensées de Lanval atteste une double identité: Lanval n'est pas absorbé[19]. Marie se fait l'écho des sentiments du héros; elle les épouse, elle ne les analyse pas. Dans l'analyse, Lanval serait supplanté; dans le mariage affectif, son indépendance est préservée, ce qui permet au narrateur de s'exclamer.

[17] Gerold Hilty remarque à ce sujet: «Le style réflecteur [c'est-à-dire le style indirect libre] reproduit les paroles et les pensées en transformant les systèmes personnel et temporel de la production par leur incorporation dans des systèmes dont le moi-ici-maintenant du rapporteur est à l'origine.» (*Imaginatio reflexa. A propos du style réflecteur dans* La Modification *de Michel Butor, VRom. 32* [1973], 50.)

[18] Le même modèle syntaxique, qui affronte la conséquence et la cause en asyndète sur une mélodie spécifique, se retrouve dans le discours direct («j'en suis désolé: je l'ai perdu») sous-jacent au discours indirect libre des v. 377–378, cités ci-dessus p. 95.

[19] Au v. 358, la référence aux souhaits de Lanval est appuyée par *sun veoil.*

ROMANISCHES SEMINAR
UNIVERSITÄT ZÜRICH

La présence de ce dernier dans le récit est à la fois avouée et affective, là est l'essentiel.

Avouée, explicite. – Marie assure dire vrai au sujet des attributs – aiguière et serviette – des messagères de l'Autre-Monde (v. 63: *Le veir vus en dirai sanz faile*) et renonce, en guise d'hyperbole, à dire le prix fabuleux de l'aigle d'or fixé sur le pavillon féerique (v. 88: *De cel ne sai dire le pris*). Si Lanval devient une fois *li chevaliers dunt jeo vus di* (v. 39), l'idée se confirme d'une indépendance du personnage vis-à-vis du conteur; celui-ci ne peut avouer «parler de» celui-là qu'en lui accordant son autonomie. De la réunion de chevaliers et de jeunes filles qui fut l'occasion de la déclaration d'amour de la reine, Marie ne nous dit pas simplement qu'elle eut lieu après la Saint-Jean, elle introduit une marge d'appréciation personnelle: *Ceo m'est avis, meïsmes l'an, après la feste seint Johan* (v. 219–220) 'à ce que je crois savoir'. Elle atténue son omniscience et réussit à poser du même coup l'existence objective d'événements sur lesquels il serait éventuellement possible d'obtenir des renseignements différents.

Présence affective aussi. Nous le savons déjà, mais écoutons encore Marie ponctuer le bonheur ascendant de Lanval de trois métaphores exclamatives tendrement ironiques, dont il faut bien voir la progression:

134 Ore est Lanval en dreite veie!

140 Mut est Lanval bien assenez!

154 Ore est Lanval bien herbergiez!

L'amusement disparaît avec le malheur du héros, mais l'affectivité redouble:

346 C'est merveille k'il ne s'ocit!

351 Oi las, cument se cuntendra?

Et c'est, je crois, sur une exclamation, ou, pour ainsi dire, sur une suspension, que Marie se sépare définitivement, au seuil d'Avalon, de ce Lanval qu'elle a accompagné avec tant d'amitié:

644 La fu raviz li dameiseaus...

Témoin affectueux de ses peines et de ses joies, elle ne s'est jamais substituée à lui, elle ne l'a pas masqué aux yeux des auditeurs, dont elle a fait des témoins, comme elle, de son histoire.

Des auditeurs qui sont, comme elle, explicitement présents: *vus cunterai*. Il faut remarquer surtout la prise à partie des vers 35–38, à propos de la misère matérielle et morale de Lanval:

Seignurs, ne vus esmerveillez!
Hum estrange, descunseillez,
Mut est dolenz en autre tere,
Quant il ne seit u sucurs quere!

En communiquant ses propres pensées au sujet des événements et des personnages à des auditeurs explicitement désignés, en supposant chez ces derniers des réactions indépendantes des siennes *(ne vus esmerveillez)*, le narrateur dégage entre les auditeurs et les personnages une ligne directe en marge de laquelle il peut intervenir. En d'autres termes, alors que le narrateur de la *Châtelaine* s'interpose entre ses personnages et ses lecteurs, la présence avouée de Marie la place à côté des personnages; elle en respecte l'indépendance, sous le regard d'auditeurs qu'elle excite à la sympathie pour eux.

Ce point de vue est sans doute peu propice à l'analyse psychologique, puisque les personnages y demeurent, en un sens, intacts[20]. Mais ils gagnent en liberté ce qu'ils perdent en complexité. Dépassant le récit qui ne les capte que partiellement, ils habitent le grand espace des figures poétiques. Et ne dirait-on pas qu'ils ont suscité leur narrateur plutôt qu'il ne les a créés?

* * *

En conclusion, je résume les quelques points qui intéressent la théorie littéraire, pour m'interroger ensuite sur leurs aspects historiques.

Nos deux textes sont marqués par une forte présence du narrateur, mais ils diffèrent par le type de cette présence. Elle est explicite dans *Lanval*, où elle se traduit surtout par les réactions affectives du narrateur au sort de son héros; elle est implicite dans la *Châtelaine de Vergi*, où l'analyse des sentiments renvoie pourtant sans détours à celui qui la fait[21]. Celui qui parle, ceux à qui il parle et ceux dont il parle sont explicitement aux prises dans l'acte narratif de *Lanval*, tandis que le narrateur de la *Châtelaine* est seul avec ses personnages, le *tu* étant devenu implicite comme lui. Ces deux types de présence du narrateur relèvent du «dire» (le *telling* de la critique anglo-saxonne), mais leur différence entraîne des conséquences dans la saisie des personnages.

Le narrateur de la *Châtelaine*, loin de tenter, dans un mouvement qui irait en quelque sorte de l'intérieur vers l'extérieur, de faire surgir les sentiments dans la conscience de qui les éprouve, y pénètre de l'extérieur pour y mettre de l'ordre: *et d'autre part li fet mout mal* ... (v. 185)[22]. Son analyse distingue et prend possession. Il nous

[20] Ces observations rejoignent les remarques plus générales d'EDGAR SIENAERT, dans son analyse pénétrante des *Lais;* même si Marie de France introduit parfois la liberté humaine dans le déterminisme des contes, dit-il, elle le fait dans la forme des contes: «Les justifications psychologiques des actions des personnages sont en majeure partie encore régies d'en haut, prenant source en dehors d'eux et non en eux: le ressort psychologique est le plus souvent extérieur, la mouvance intérieure est encore à peine perceptible» (*op. cit.*, p. 218). Il faudrait s'entendre, d'ailleurs, sur ces termes de «en haut», «extérieur» et «intérieur», qui n'ont pas toujours le même sens chez les critiques du «point de vue».

[21] Ces deux types de présence du narrateur correspondent, grosso modo, à ceux que NORMAN FRIEDMAN a appelés «editorial omniscience» et «neutral omniscience» (*Point of view in fiction; the development of a critical concept*, *PMLA 70* [1955], 1160–1184, not. 1169–1174).

[22] Des deux façons de décrire le monde imaginaire d'un enfant suggérées par KÄTE FRIEDEMANN: «Sein kleiner Krauskopf schwelgte sich in die abenteuerlichsten Vorstellungen hinein», et: «In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen» (*Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910, p. 70), le narrateur de la *Châtelaine* aurait sans aucun doute choisi la première. Sa vision s'applique à la psychologie intérieure, mais d'un point de vue externe. Il va du dehors au dedans.

a paru que la liberté, la vie propre de ses personnages se ressentait de cette ingérence, d'autant que les moyens en sont encore rudimentaires.

Dans le *Lai de Lanval*, les relations entre conteur, auditeurs et personnages sont en quelque sorte triangulaires, et ce triangle accorde à chacun de ses sommets la vertu de mettre en présence les deux autres. En un sens, les auditeurs sont l'occasion de la rencontre du narrateur avec ses personnages, comme le narrateur l'est de la rencontre entre auditeurs et personnages, comme les personnages le sont enfin de la rencontre entre narrateur et auditeurs.

Quoi qu'il en soit, nous avons retenu surtout que, du point de vue des auditeurs, la relation du narrateur aux personnages était de témoignage. Vision externe donc, comme celle de la *Châtelaine;* non pas analytique pourtant, mais accompagnante: le narrateur voit et suit le héros à travers décors et circonstances, prend part à ses joies et à ses peines, se fait l'écho de ses pensées.

Riche par ailleurs de tout ce que le narrateur sait taire, le personnage en apparaît plus libre. Il se fait ainsi que le conteur explicitement présent dans le récit n'a pas sur ses personnages le point de vue correspondant le mieux au «dire», mais une vision possédant déjà quelque chose de ce qui résultera, à l'époque moderne, de la disparition du narrateur. Ceci est sans doute moins paradoxal qu'il y paraît. En s'avouant franchement lui-même, le narrateur pose l'existence indépendante de ses personnages peut-être mieux encore qu'en disparaissant. Quand il disparaît, on le soupçonne de se dissimuler; quand il est là, il témoigne et son statut rejoint en un sens celui des personnages[23].

La situation historique des deux types de présence et de point de vue qu'illustrent *Lanval* et la *Châtelaine de Vergi* ne peut être précisée avant que de nombreux sondages monographiques analogues à celui que nous achevons n'aient été pratiqués. Plus généralement, il s'en faut encore de beaucoup que l'on puisse dégager les grandes lignes d'une histoire médiévale des points de vue narratifs[24]. L'état actuel de nos connaissances en la matière ne nous autorise qu'à poser des questions sans même savoir les ordonner.

S'il semble bien que le point de vue de Marie de France dans *Lanval* se rattache à celui des conteurs oraux de l'ancienne époque, sur quels points l'a-t-elle modifié? Comment a-t-elle usé de ce cadre? Et quelle est exactement, par rapport à la même

[23] Notre analyse ne rencontre pas celle qu'a donnée PERCY LUBBOCK de cette narration de conteur qui est pour lui la forme primaire du récit: «The reader faces the story-teller and listens, and the story may be told so vivaciously that the presence of the minstrel is forgotten, and the scene becomes visible, peopled with the characters of the tale» (*The Craft of Fiction*, Londres 1926, p. 251; publié pour la première fois en 1921).

[24] W.-D. STEMPEL, *art. cit.*, 330, le dit: «Das Kapitel point of view-Technik im Mittelalter [...] bleibt [...] noch zu schreiben».

tradition, la situation du grand Chrétien de Troyes?[25] Quels sont, d'autre part, les antécédents de la saisie analytique des personnages propre à la *Châtelaine?* Elle est assurément plus récente dans l'histoire de la littérature en langue vulgaire, mais quels en ont été les premiers essais, sous quelles influences, et comment s'en sont diversifiés les outils?

Les doutes se pressent également au sujet des rapports entre tel ou tel point de vue et les genres littéraires. Les coïncidences ont été, sans doute, très partielles, de sorte que l'on entrevoit une carte complexe où les provinces des genres seraient recoupées par les isoglosses des points de vue ... Cependant, des convergences s'y dessineraient aussi. La très remarquable cohérence de tous les choix que nos observations ont dégagés dans *Lanval* et la *Châtelaine* paraît dépasser ces deux œuvres pour en constituer, au plan de notre analyse, les modèles; des modèles qui se sont sans doute actualisés dans d'autres contes féeriques et d'autres nouvelles psychologiques. Mais qu'en est-il dans les autres genres de récits courts de la littérature médiévale? Présence et point de vue du narrateur aideraient-ils à y établir des groupes significatifs, fondés sur de véritables critères d'art, au delà des étiquettes parfois trompeuses? Il me paraît que l'essai vaudrait en tout cas d'être poursuivi.

Neuchâtel *Jean Rychner*

[25] Les études de P. HAIDU (*Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: irony and comedy in* Cligès *and* Perceval, Genève 1968) et de P. F. DEMBOWSKI (*Monologue, author's monologue and related problems in the romances of Chrétien de Troyes*, dans l'ouvrage collectif *Approaches to medieval romance*, Millwood, N.Y. 1976, p. 102–114), par exemple, envisagent plutôt certaines conséquences stylistiques du point de vue que le point de vue lui-même. J.-L. GRIGSBY (*Narrative voices in Chrétien de Troyes. A prolegomenon to dissection, RomPhil. 32* [1978/79], 261–273) propose un classement des interventions explicites du narrateur chez Chrétien.